

De lo oculto a lo manifiesto: Relaciones entre Buñuel y Saura en ‘La caza’(1965) y ‘Buñuel y la mesa del rey Salomón’(2001)

Hanno Ehrlicher

Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Ehrlicher, Hanno. 2011. “De lo oculto a lo manifiesto: Relaciones entre Buñuel y Saura en ‘La caza’ (1965) y ‘Buñuel y la mesa del rey Salomón’ (2001).” In *Luis Buñuel: dos miradas. Una aportación hispano-alemana a un cine antitético*, edited by Patricia Cavielles García and Gerhard Poppenberg, 173–87. Berlin: Ed. Tranvía, Verl. Frey.

Nutzungsbedingungen / Terms of use:

licgercopyright

Dieses Dokument wird unter folgenden Bedingungen zur Verfügung gestellt: / This document is made available under these conditions:

Deutsches Urheberrecht

Weitere Informationen finden Sie unter: / For more information see:

<https://www.uni-augsburg.de/de/organisation/bibliothek/publizieren-zitieren-archivieren/publiz/>



Patricia Cavielles García,
Gerhard Poppenberg (eds.)

Luis Buñuel: dos miradas

Una aportación hispano-alemana
a un cine antitético

edition tranvía · Verlag Walter Frey
Berlin 2011

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Copyright:

edition tranvía – Verlag Walter Frey

Druck: Rosch-Buch, Scheßlitz

ISBN 978-3-938944-45-5

Berlin 2011

edition tranvía · Postfach 150455 · 10666 Berlin

E-mail: Tranvia@t-online.de · Internet: www.tranvia.de

Impreso en papel resistente al envejecimiento y libre de substancia ácida.

HANNO EHRLICHER

De lo oculto a lo manifiesto

Relaciones entre Buñuel y Saura en *La caza* (1965)
y *Buñuel y la mesa del rey Salomón* (2001)

I. Carlos Saura y Luis Buñuel: una filiación problemática

Luis Buñuel, Carlos Saura y Pedro Almodóvar. Si quisiéramos reducir el vasto panorama del cine español del siglo veinte sólo a lo que es su línea de éxito internacional, quedaría con certeza esa filiación. Una ‘filiación’ que, en el caso de Almodóvar, no supone problema alguno, ya que el nieto no sólo no sufre por la autoridad del abuelo, sino que incluso se beneficia del generoso regalo de su legado. Es cierto que el director manchego venera a Buñuel como gran maestro del cine español y le ha rendido homenaje en algunas de sus películas¹, pero lo que toma de él queda entretejido, como un hilo más, en el complejo entramado intertextual de su universo cinematográfico. Para Carlos Saura, sin embargo, esta filiación es de otra envergadura, más personal, pero también más conflictiva por ser más estrecha, como suele ocurrir entre las relaciones de padres e hijos. La amistad que mantuvo con Buñuel seguramente le fue gratificante y enriquecedora, pero tener que filmar bajo la sombra de alguien a quien la crítica elevó *post mortem* nada menos que a un, casi divino, “ojo del siglo”², supuso también un peso. Relacionar a Saura con Buñuel ha venido siendo un tópico de la crítica desde que aquél rodara sus primeras películas, lo que se refleja tanto en las entrevistas ofrecidas como en el análisis de sus obras. Hay que señalar, además, que ha sido el propio Saura el que ha mantenido esta relación filial y que, en la actualidad, la sigue manteniendo, como se puede ver en

¹ Véase a este respecto Javier Herrera Navarro 2005.

² Véase el catálogo de la exposición que acompañó la gran retrospectiva filmica en la Kunst- und Ausstellungshalle en Bonn, realizada con ocasión del décimo aniversario de la muerte del director: *¿Buñuel! Auge des Jahrhunderts* – la exposición fue mostrada también en España, en el Centro de Arte Reina Sofía, con el título *La mirada del siglo*.

su página web oficial, donde resalta la estrecha amistad entre los dos directores aragoneses en la rúbrica “personalísimo” con varias imágenes.³

Este nexo tan fuerte lo empieza a establecer explícita y públicamente en un punto de inflexión crucial de su carrera, justo al comienzo de su colaboración con Elías Querejeta, una fase en la que se le reconoce definitivamente como uno de los exponentes más destacados del llamado “nuevo cine español”.⁴ Resulta muy ilustrativo observar cómo se establece ese nexo Saura-Buñuel en *Nuestro Cine*, una de las revistas que mejor sirvieron de foro para propagar este movimiento del nuevo cine español.

Saura conoció personalmente a Buñuel por primera vez en la presentación de su primer largometraje, *Los golfos*, en el festival de Cannes de 1960 y lo llegaría a conocer mucho más de cerca durante el rodaje de *Viridiana* a finales de 1960. La Palma de Oro con la que se galardonó a *Viridiana* en Cannes, no sólo produjo un gran escándalo cinematográfico en la España de Franco, sino que tuvo efectos muy drásticos en la carrera de Saura, estrechamente vinculada, por aquel entonces, con la productora Uninci, la cual se vio obligada a cerrar poco después.⁵ Bajo estas circunstancias cobra una relevancia especial el empeño de Saura por rescatar a Buñuel de esa lista de “nombres prohibidos” de la posguerra, que él mismo recuerda como si fueran “fantasmas que pertenecían a los perdedores de la guerra” (Saura/Sánchez Vidal 2001: 22). El compatriota aragonés no se limitó a publicar un artículo sobre el retorno de Buñuel y el rodaje de *Viridiana* en la revista francesa *Positif*, en noviembre de 1961⁶, también lanzó un artículo sobre el director exiliado en *Nuestro Cine*, en enero de 1963. Resulta programática la voluntad expresa de colocar ahí su propio “nuevo” cine bajo los auspicios de Buñuel:

El cine de Buñuel permanecerá y es un vivero inagotable, un mundo abierto para todo aquel que sepa interpretarlo y, sin imitarle —no hay la más remota posibilidad de imitar a Buñuel, como es imposible hacer otro tanto con Orson Welles o Eisenstein—, puede servir de punto de partida para una temática muy nuestra, arraigada en lo tradicional, emparentada lejanamente con la pi-

³ <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/saura/home.htm>, visitado el 9 de marzo de 2009.

⁴ Acerca del “nuevo cine español”, véase el resumen de J. M. Caparrós Lera (1999: 125-130).

⁵ Para este escándalo, véase el resumen de los hechos en Sánchez Vidal (1991: 227ss.) y la documentación del comportamiento de la censura en Neuschäfer (1991: 317ss.).

⁶ Véase Saura (1961).

caresca, que es el sambenito que se cuelga a cualquier obra española cuando no se sabe cómo catalogarla. ¡Hablemos ya sencillamente de un cine autóctonamente español, que empieza a crear escuela propia! (Saura 1963: 16)

Los intentos de contribuir a un renovado cine español, fiel no a la letra, pero sí al espíritu de Buñuel, resultaron difíciles: el segundo largometraje de Saura, *Llanto por un bandido*, se realizó en circunstancias muy precarias y no llegó a estrenarse antes de 1964, en una versión cortada por la censura. Si el cine de Saura se establece como un paradigma del nuevo cine español, se debe en gran parte a la labor productora de Elías Querejeta, quien supo aprovechar al máximo el pequeño margen de posibilidades –por supuesto, siempre dentro del marco de la censura– que concedía la nueva legislativa de la Dirección General de Cinematografía a películas consideradas de “interés especial”. Es obvio que, bajo estas circunstancias, la filiación filmica con Buñuel tenía que aparecer manifiestamente oculta, visible tan sólo de forma críptica, en el sentido psicoanalítico. La cripta, para el psicoanálisis, constituye el lugar intrapsíquico donde se guardan los restos de un otro que resulta perdido, y por el que no se puede llorar abiertamente, pues esa pérdida no se admite como tal.⁷ En un primer paso analítico voy a intentar explicar esta teoría de la relación oculta y críptica entre Buñuel y Saura en los tiempos de la censura, concretamente con la película *La caza* (1965), la primera de la larga y exitosa serie de colaboraciones entre Saura y Querejeta. En un segundo paso, vamos a ver cómo Saura establece por primera vez, en el nuevo milenio y bien lejos ya de la censura franquista, una relación filmica abierta con Buñuel, en la película *Buñuel y la mesa del rey Salomón* (2001).

⁷ Eva Horn (2001: 327) resume el sentido psicoanalítico del término cripta de esta manera: “secreto intrapsíquico cuyo ‘contenido’ es un muerto y al que el propio sujeto no tiene acceso. Surge justo en el instante en el que se produce una pérdida que no puede ser admitida y, por lo tanto, tampoco llorada. En vez de volver a atraer hacia el propio yo a la libido adherida en el objeto perdido para trabajar así la pérdida [...], se incorpora al otro muerto de forma fantasmática en el yo. Allí permanece como cuerpo extraño de la psique con su propia tópica psíquica, su propio inconsciente y su propio lenguaje como si estuviera vivo y presente”. El concepto de la cripta, en este sentido, ha sido desarrollado por Abraham/Torok (1978) en una serie de artículos reunidos bajo el título “La crypte au sein du moi”. Especialmente relevante es “L’objet perdu – moi” (pág. 295-317).

II. Relaciones ocultas: Buñuel en *La caza* (1965)

A primera vista, *La caza* se presenta como una película realista, con una fotografía muy cuidada y muy “objetiva”, si se considera la insistencia con la que se muestran los detalles de las cosas. Sin embargo, la crítica ha reconocido rápidamente que se trata de un realismo pluridimensional y sobreterminado, cuyas imágenes esconden múltiples significados precisamente porque la insistencia en los objetos los convierte en objetos poéticos que van más allá de su mero papel funcional como instrumentos de la acción y significan mucho sin indicar nada preciso. A este respecto, Diego Galán ha llegado a decir que Carlos Saura es un realista como Goya, cuyo realismo no se reduce a lo visible, sino que incluye los sueños, los deseos y la fantasía asociativa.⁸ El principal objeto poético del film que vamos a analizar es, como ya indica el título, la caza que se realiza en un entorno natural casi desértico. Precisamente por ese vacío, el ámbito sirve de escenario idóneo para un drama de impulsos destructivos que se mantienen ocultos y latentes hasta que, al final, irrumpen como actos de violencia manifiesta y sangrienta. La película termina con esta irrupción violenta, pero no por ello concluye la historia, pues el espectador se ve prácticamente obligado a prolongarla en su imaginación y a interpretar su posible sentido. La intención de Saura de mantener la historia abierta en la imaginación del espectador se muestra claramente en la última secuencia, la fuga del joven Enrique que huye espantado del escenario de la violencia, el valle en el que ha sido testigo de los homicidios de los tres viejos “amigos”. Saura termina “paralizando” al joven protagonista en un primer plano que nos recuerda al famoso final de *Les 400 coups* de François Truffaut. Al dejar continuar el sonido aún después de la desaparición de las imágenes, Saura logra disociar la imaginación mental de la imagen filmada, con lo que se produce un final conmovedor y abierto – a pesar de la aparición por escrito del “fin” convencional.

Sin embargo, con esta fuga, el “nuevo cine español” de Saura está mucho más cercano al cine impulsivo de Buñuel que a la *nouvelle vague*, pues lo que escuchamos aquí es un jadeo angustiado y perturbador que nada tiene que ver con el tranquilo y relajante sonido de las olas del mar. Por su violencia impulsiva, precisamente, *La caza* se asocia con *L'âge d'or*, donde no sólo encontramos el episodio de una caza de hombres, sino también la imagen de una cara ensangrentada semejante a la que nos ofrece Saura.

⁸ Véase Diego Galán (1981), especialmente p. 21.

Es curioso que a la crítica le hayan pasado inadvertidos estos elementos de conexión entre *L'âge d'or* y *La caza*, aunque es cierto que ya desde muy pronto se habló de la presencia implícita de Buñuel en esta película de Saura. Un número de *Nuestro Cine* elogió en varios artículos la película de Saura como una lograda muestra del reclamado nuevo cine español⁹, entre ellos el de César Santos Fontenla. Para demostrar el impacto de Buñuel en Saura, el crítico destaca sobre todo dos elementos: el protagonismo de los animales y “la importancia dada al sueño” (Santos Fontenla 1966: 16), elementos que no analiza más detalladamente, pero que, efectivamente, pueden fortalecer la conexión que acabamos de establecer. Voy a detenerme ahora en el papel de la violencia entre y contra los animales, tan fundamental en ambas películas. *L'âge d'or* comienza con un prólogo a modo de documental sobre la vida del escorpión, presentado aquí como un ser asocial (“peu sociable” dice literalmente uno de los títulos de enlace) y furiosamente violento, lo que se muestra con dos escenas de lucha, una entre dos escorpiones y otra entre uno de ellos con una rata. A lo largo de la película aparecen además otras dos escenas de violencia, esta vez gratuita, contra animales: el protagonista de *L'âge d'or* aplasta a un escarabajo y le propina una patada a un perro. En *La caza* se encuentran paralelismos temáticos y visuales muy claros: la lucha entre el hurón y el conejo, enfocada con tanta insistencia, constituye una analogía con la del escorpión y la rata; el fortuito disparo contra un escarabajo y el aplastamiento del escorpión recuerdan mucho a las mencionadas escenas de Buñuel. Tal vez estas coincidencias y el hecho de que se repita incluso el mismo animal, tan emblemático en *L'âge d'or*, no sean intencionadas, pero lo cierto es que no dejan de reforzar los paralelismos. Sin embargo, no basta con constatar evidentes elementos visuales paralelos para entender la naturaleza del nexo entre Saura y Buñuel en *La caza*, ya que esta última está marcada por una historia propia, la cual marca una diferencia fundamental con la obra surrealista. *L'âge d'or* no se caracteriza por contar una historia determinada sino por poner en escena un regreso programático a un estado mítico elemental, anterior a la civilización misma, la edad de oro soñada por el surrealismo, la de los impulsos liberados del control de la razón.¹⁰ El escor-

⁹ Véase *Nuestro Cine* 51 (1966), pág. 4-31.

¹⁰ En el texto para el programa del estreno de la película en el *Studio 28*, André Breton insiste en la función del artista, “Buñuel, par exemple” de constituer “le siège tout proche d’une série de combats que se livrent, dans le lointain, deux instincts associés cependant en tout homme: l’instinct sexuel et l’instinct de mort” (cita tomada de Pierre: 1980: 156).

pión como animal antisocial y feroz no sólo prefigura al hombre agresivo y destructivo que recupera este mismo estado salvaje dentro de la civilización burguesa, sino que representa también una violencia elemental sin razón y sin historia, “gratuit”, como se diría en el discurso surrealista. En Saura, sin embargo, la violencia la genera una historia oculta y es, precisamente, el intento fracasado de mantenerla oculta lo que produce una agresividad que se va haciendo cada vez mayor, hasta desembocar en muerte y destrucción. El escenario de la caza resulta ser el escenario de una violencia anterior, no natural y elemental, sino “civil” y creada por los hombres; la violencia de la Guerra Civil, cuyas víctimas no han podido ser reconocidas ni lloradas oficialmente, por lo que hay que mantenerlas ocultas “en la cripta”, para expresarlo en términos psicoanalíticos. Saura construye la caza sobre esta cripta histórica y su presencia latente. A ella se alude ya al principio de la película de forma discursiva cuando, al encontrarse los amigos, José le recuerda a Paco la “desgracia” de la muerte de Arturo¹¹, una muerte a la que se seguirá aludiendo con varios elementos durante toda la película.¹² Habrá que esperar hasta la mitad del film, hasta su centro estructural, para poder ver esa cripta de una manera más explícita en el momento en que José le enseña a Paco su “secreto”, una cueva en cuyo interior se encuentran los restos de un soldado muerto.

La imagen de este *memento mori* se deja asociar, una vez más, a *L'âge d'or*, donde encontramos tres esqueletos vestidos de obispos sobre una roca. Y de nuevo resulta imprescindible remarcar que las semejanzas visuales se encuentran insertadas en dos narrativas filmicas completamente diferentes. Mientras que Saura (psico)analiza la historia española, el surrealismo filmico de *L'âge d'or* aboga por una reversión de la cultura en naturaleza, un proyecto que, según el análisis de Gisela Steinwachs, constituye la mitología básica del surrealismo en su conjunto (Steinwachs 1971). Los esqueletos de *L'âge d'or* no son los restos de una historia hu-

¹¹ José: “Quién lo iba a decir. Después de tanto tiempo, otra vez juntos. Si llega a venir Arturo, los cuatro de siempre, eh... Pobre Arturo, no sé si a ti te pasará lo mismo, pero yo me acuerdo mucho de él”.

Paco: “Si, eso fue una desgracia”. Transcribo los dialogos directamente del film, aquí min 2:58 – 3:14.

¹² D'Lugo (1991) habla acertadamente de una acumulación estratégica de “cinematic and intertextual reference to the Civil War with the actions, words, and images of his characters” (pág. 57) y menciona las más importantes, empezando por el casting de Alfredo Mayo que incorporó, entre otros papeles, al héroe nacionalista en la película *Raza* de Sáenz de Heredia.

mana que no se quiere recordar, por lo que no se ocultan en el espacio críptico y cerrado, sino que, bien al contrario, se exponen como partes de una naturaleza que se erige con más poder que la propia cultura y sus instancias más representativas. El *memento mori* de Buñuel, con un toque abiertamente anticlerical, advierte que la cultura no puede hacer nada contra los instintos básicos y que toda su pompa no es más que un disfraz pasajero. El de Saura, sin embargo, quiere recordar la violencia de una historia que toda una cultura –la de la España franquista– decidió negar para poder construir una heroica imagen de sí misma. La Guerra Civil es el acontecimiento que separa con una distancia insalvable la mítica edad de oro del surrealismo de Buñuel de la conciencia histórica crítica del realismo de Saura. Pero precisamente porque, con su película, Saura quiere recordar las pérdidas de la historia, tiene que incluir *L'âge d'or* de Buñuel en ella. *La caza* recuerda al Buñuel más joven de una manera críptica para redimirlo del olvido al que lo había condenado oficialmente el franquismo y su aparato censor.

Y no deja de ser irónico que fuera la censura la que –sin proponérselo, claro está– ayudara a fortalecer este nexo oculto y la estructura críptica de *La caza*, al impedir referencias políticas demasiado directas y ostentativamente alegóricas como, por ejemplo, la idea de llamar “Bar España” al local donde se encuentran los cuatro cazadores (ibid. p. 56). La censura, con su presión, contribuyó, por lo tanto, a aumentar la tensión represora, cuyos efectos destructivos se analizan en *La caza* con todo su potencial visual y con una precisión que la convierte en una verdadera película histórica. Se podría decir, incluso, que acabó desempeñando, sin querer, el papel de una “coproductora” que ayudó al equipo Saura-Querejeta a desarrollar el inconfundible estilo de cinematografía cripto-histórica.

Resulta lógico, entonces, que el fin de esta “coproductora” significara también el fin de la colaboración entre Saura y Querejeta. El reparto de labores, por un lado la creatividad artística y, por otro, la construcción de una vía cautelosa y pragmática para que dicha creatividad tuviera cabida en el contexto socio-político, ya no tenía sentido. A este respecto, cabe señalar que no pocos críticos piensan que una vez que el cine de Saura se liberó de la dictadura, perdió, al mismo tiempo, lo mejor que tenía. “Por lo visto, sólo he hecho películas maravillosas con la censura”, contesta Saura a esa tesis y continúa diciendo: “Y a lo mejor es verdad. Pero no se puede decir eso: la censura era algo espantoso, yo lo recuerdo como una pesadilla, una cosa absolutamente angustiada.” (Saura 2003: 68). No pretendo decidir si el final de la historia angustiada le ha venido bien o mal a Saura como artista, pero sí quisiera recalcar aquí la gran diferencia que se puede observar entre

las relaciones ocultas de Saura con Buñuel que se acaban de analizar con *La caza*, y las nuevas relaciones manifiestas que se dan en un film relativamente reciente dedicado, ahora abiertamente, a su compatriota aragonés.

III. Relaciones manifiestas:

Buñuel en *Buñuel y la mesa del rey Salomón*

Antes de analizar esta película, quisiera señalar su posición dentro de la filmografía de Saura. *Buñuel y la mesa del rey Salomón* forma parte de una serie de películas que constituyen lo que se podría llamar la trilogía aragonesa de Saura, ya que lo vincula con los dos grandes precursores artísticos más venerados por él: Goya y Buñuel. Esta trilogía comienza con una película de corte intimista titulada *Pajarico* (1998) y basada en la novela del propio Saura, *Pajarico solitario*, en la que recrea recuerdos de su infancia a través de situaciones imaginarias. Con la siguiente película, *Goya en Burdeos* (1999), Saura se imagina los recuerdos de Goya en el exilio francés, con lo que expande el tema del recuerdo imaginario de artistas aragoneses, tanto temporal como mediáticamente, dando comienzo así a una filiación histórica de su propia personalidad con los grandes compatriotas. Esta relación culminará en 2001 con *Buñuel y la mesa del rey Salomón*. Resulta lógico este último paso si se tiene en cuenta que tanto Saura como Paco Rabal, el actor que representa el personaje de Goya, conciben un Goya mediado por Buñuel. Esto es al menos lo que declara Saura explícitamente en una entrevista incluida en el material extra del DVD: “Paco hace un Goya a través de Buñuel y a través de mí, evidentemente”. Del recuerdo propio de Saura se pasa así a un Goya cuyos recuerdos son imaginados por Saura a través de Buñuel, para terminar finalmente con un Buñuel cuyos recuerdos son imaginados por Saura como si fuesen los suyos propios. Esta constelación paradójica constituye precisamente el final de una película de aventuras muy enrevesada y construida por diferentes hilos narrativos que se sitúan también en varios planos históricos.¹³ Veámoslo más detenidamente: El joven Buñuel es el último del trío de amigos, tras García Lorca y Salvador Dalí, que ve reflejada la visión de su futuro en la mesa del rey Salomón, cuya búsqueda ha sido el hilo narrativo conductor de la película. Esta mesa, que se nutre por la red de “atrapa-sueños”, tiene la capacidad

¹³ El guionista Sánchez Vidal volvió a mostrar su capacidad de construir tales laberintos narrativos poco después también en su best-seller *La llave maestra*, dedicado a Carlos Saura (Sánchez Vidal 2006).

mágica de reflejar el imaginario de las personas que contemplan su superficie. Lo primero que ve son imágenes de la Guerra Civil, efectivamente un acontecimiento futuro desde la perspectiva del Buñuel veinteañero. Esta película documental dentro de la película termina con la toma del rostro de una niña de unos seis o siete años que se transforma en la cara de un niño. Aunque el guión declara que se trata de “Luis Buñuel niño, en los Monnegros” (cf. Saura/Sánchez Vidal 2001: 167), la perspectiva corresponde lógicamente a la perspectiva del propio Saura quien, al terminar la Guerra Civil, tenía esa misma edad. Por lo tanto, se produce, así, una fusión imaginaria entre el recuerdo de Saura y la visión del futuro del joven Buñuel que, a su vez, está marcado como un recuerdo del viejo Buñuel, cuya cara es la última que aparece en esta serie fantástica de transformaciones de espectadores. La Guerra Civil figura, pues, como el acontecimiento histórico en que fusiona la vida del cineasta aragonés, forzado a exiliarse a causa de la guerra, y la de su compatriota más joven, para quien el recuerdo de la guerra y sus víctimas constituyó siempre un tema constante y central a lo largo de su trayectoria. Si comparamos este trato de la Guerra Civil en *Buñuel y la mesa del rey Salomón* con el papel que tuvo en *La caza*, las diferencias saltan a la vista. Ahora ya no hay que ocultar la guerra y se puede tematizar abiertamente, las víctimas pueden ser recordadas de manera explícita y Saura crea para ello una forma cargada de un cierto patetismo, eligiendo como música de trasfondo el aria de la pasión de San Mateo de Telemann, con lo que queda sacralizado todo ese escenario.

Con el paso de lo oculto a lo manifiesto, el tema de la guerra se hace más explícito pero, al mismo tiempo, menos importante, ya que pierde su función de centro estructurador oculto y se convierte en mero punto de enlace, resaltado, eso sí, de forma patética pero sin función estructural para la historia narrada en la película. Mientras que la cueva de *La caza* guardaba verdaderas reliquias humanas de la Guerra Civil, por lo que se convierte —como lugar de un objeto perdido— en una cripta del pasado en el sentido psicoanalítico ya explicado, la cueva en la que culmina el ‘enigma’ de la *Mesa del rey Salomón* no guarda objetos libidinosos perdidos, sino un flujo de imágenes en el que se fusiona historia y ficción. Más que de un lugar intra-psíquico oculto habitado por fantasmas, se trata de una cueva platónica donde se pone de manifiesto la capacidad de fascinación de los simulacros cinematográficos más allá de la verdad histórica.

Un paso semejante de lo oculto a lo manifiesto también se observa en la relación con Buñuel, tal y como Saura la establece en su película. En *La caza*, se omite cualquier referencia explícita a Buñuel y el vínculo con él se consigue al repetir sus imágenes pulsionales, llenas de violencia, e integrar-

las en una nueva estructura narrativa. *La caza* no recuerda al personaje de Buñuel, sino que guarda —otra vez, como si fuese una cripta— sus imágenes compulsivas, unas imágenes que no tenían derecho a existir fuera de este lugar secreto, en la España franquista. En *Buñuel y la mesa del rey Salomón*, Buñuel recobra *post mortem* un protagonismo explícito, pero sólo en calidad de figura. A pesar de la declarada voluntad de Saura de no quedarse en “la descripción de algunos pormenores” de la vida de Buñuel (ibid., pág. 10), se da una acumulación de ellos como, por poner algún ejemplo, su archiconocida afición por el Martini, la costumbre de dormir con una tabla bajo el colchón, etc., etc. (ibid., pág. 56, 60, et alii). También se dan muchas referencias generales a su obra, empezando por un camarero que se revela como gran conocedor de sus películas, pasando por una chica de la limpieza que resulta ser la hija de un actor que actuó en *Cet obscur objet du désir* (ibid., pág. 62), hasta llegar al encuentro entre Buñuel y un crítico de su cine que resulta ser un enfermo psíquico. Pero este nuevo protagonismo anecdótico de la figura de Buñuel va unido con la pérdida casi total de su imaginario compulsivo, tan presente en *La caza*. Sería ingenuo por parte de Saura no reflejar también este hecho en su película y lo hace con un gesto muy ostentativo, subrayado además en el guión publicado para que no se le escape a nadie: “[el actor que hace de Dalí] deposita con cuidado la lentilla sobre su pupila. Quizá es un homenaje a las imágenes tan conocidas de *El perro andaluz*.” (ibid., pág. 49) Desde luego, la sustitución del famoso corte del ojo por el simple acto de ponerse una lentilla es más que una broma fácil: es el distanciamiento programático frente al deseo impulsivo de un cine surrealista que se nutría de la autoridad por las normas culturales burguesas para poder transgredirlas con placer. En 1965 Saura no compartía este deseo surrealista, pero se sirve de él y lo transforma en una transgresión diferente, la del silencio impuesto sobre la historia por la censura franquista. En el 2001, esta tradición transgresiva se convierte en materia de juego y un elemento más de sorpresa en lo que el director concebía como “una aventura llena de prodigios, ensoñaciones, misterios y cajas chinas” (ibid., pág. 10). Estos cambios tienen, claro está, su razón histórica, porque en el nuevo milenio, un año después de los múltiples homenajes a Buñuel en su centenario, sería disparatado suponer que se necesita guardar las imágenes buñuelescas, recordadas ahora abiertamente por la España democrática, en una cripta fílmica. Saura, sin embargo, no se limita a la omisión del imaginario de Buñuel, sino que ahora ve la oportunidad de invertir la relación con su antepasado, a quien siempre había reconocido como “padre espiritual”, negándose, a la vez, a ser su discípulo. Al final, la película no sólo se cierra sobre sí misma en una *mise*

en *abyrne* filmica, sino que se presenta, al mismo tiempo, como el futuro de Buñuel. Sobre el rostro del Buñuel viejo “empiezan a aparecer las imágenes que hemos ido viendo hasta ahora, como si rebobináramos la historia”, tal y como lo dice el guión, y se resalta, además, que esta inversión del tiempo implica una vuelta a los orígenes (ibid., pág. 168). Por lo tanto, son las imágenes filmicas de Saura, su película, las que constituyen el espejo mágico de la mesa del rey Salomón y las que proyectan el futuro de Buñuel. Mientras que las visiones del futuro de Lorca y de Dalí, los compañeros de juventud, quedan atadas al hilo cronológico de sus biografías y acaban con el fusilamiento de Lorca y la senilidad de Dalí, la visión de Buñuel desemboca en un futuro distinto, más allá de la biografía: el cine autorreflexivo de Saura se entroniza de este modo como el medio capaz de anular el imaginario de Buñuel para, al mismo tiempo, elevarlo a otro nivel, en una especie de *Aufhebung*. No se trata, sin embargo, de un movimiento histórico-dialéctico sino de un acróstico golpe-sorpresa que depende directamente del potencial de las nuevas tecnologías y sus efectos especiales. *Buñuel y la mesa del rey Salomón* es la primera película en la que Saura hace un uso muy considerable de las tecnologías digitales y, de hecho, la película ganó un Goya a los mejores efectos especiales. Esta entrada en la era del cine digital marca una diferencia fundamental respecto a *Goya en Burdeos*, una película donde Saura se sirvió sobre todo del potencial performativo de los cuerpos de los actores. Ahora, las secuencias más espectaculares se deben completamente al artificio de la tecnología, que se manifiesta, sobre todo, en la escena en la que el niño vestido de marinero levanta la superficie de la mar y que ha servido, además, de portada para el DVD (ibid., pág. 72-77) (imagen 1). Ninguno de los elementos visuales utilizados para esta escena, que el guión denomina la *Playa espectral*, es inventado, ya que todos provienen de imágenes de Dalí, quien, en la película, figura como enunciador de la escena imaginaria: el niño en traje de marinero aparece tan a menudo como *alter ego* infantil del artista catalán, que se ha convertido casi en un tópico – el grupo catalán *Els joglars* ya lo utiliza, por ejemplo, antes de que saliera la película de Saura, en la pieza *Daaali* de 1999.¹⁴ También los otros motivos pictóricos, el burro podrido, el cadáver y otros se encuentran prefiguradas en imágenes de Dalí, sobre todo la idea del levantamiento de la “piel del mar” en una obra titulada *Moi-même à l’âge de six ans, quand je croyais être petite fille...* de 1950 (véase imagen 2). El elemento auditivo de la escena, los tambores, provienen, a su vez, de

¹⁴ Para los detalles, véase la página web del grupo: <http://www.elsjoglers.com/produccion.php?idPag=daaali>, abierto a 9 de marzo de 2009.

la obsesión de Buñuel por los tambores que redoblan durante la Semana Santa en Calanda, su pueblo natal. La escena imaginaria de *La playa espectral* tampoco pretende poseer una original inventiva. Está concebida como una artificiosa fusión del imaginario de los tres grandes artistas¹⁵ y ésta se debe al potencial plurimedial del arte cinematográfico, un arte que Saura considera “arte total en donde participan al mismo tiempo la representación, la música, los movimientos de cámara, la luz y el color, la escenografía, el montaje...” (Saura/Sánchez Vidal 2001: 8) y, se podría añadir, las tecnologías de animación digital. El poder tecnológico de este arte ‘total’ no sólo constituye un dispositivo material implícito de *Buñuel y la mesa del rey Salomón*, sino que queda insertado y reflejado a nivel diegético, como un hilo más en la enrevesada textura narrativa pluridimensional. La mujer artificial de *Metrópolis* de Fritz Lang, es la figura que se utiliza para la representación de la base tecnológica del cine y de su paso de la era analógica a la era digital. La introducción de la película muestra, a manera de prólogo, el esbozo de la mencionada figura, como un esquema de líneas geométricas. En el interior de la historia narrada reaparece después como animación completa para desempeñar el papel de guardiana que vigila el pasaje a la mítica mesa del rey Salomón, la cual no es otra cosa que una figuración del propio film, como ya hemos podido constatar. La reaparición de la mujer-robot de *Metrópolis* en la película de Saura no deja de ser una cita postmoderna que, en mi opinión, resulta muy poco motivada y, sobre todo, demasiado pretenciosa para convencer del todo. La María artificial rediviva de Saura es “too much” en todo, demasiado dorada, que no brillante, demasiado gigantesca para poder impresionar y demasiado sexualizada para seducir.¹⁶ Puede ser que Saura quisiera mostrar con ella la tecnofilia un tanto pueril e ingenua de la vanguardia moderna de entonces, pero lo cierto es que él mismo comparte esta fascinación por un potencial técnico que acaba de descubrir como director pero que, para el espectador actual,

¹⁵ El papel de los tres amigos en esta escena, sin embargo, no es igualitario: Dalí figura como el creador principal de la escena visionaria, Buñuel le añade su impacto auditivo, mientras que Lorca es relegado a una función completamente pasiva, la de figurar como muerto dentro de la escena imaginada mientras que, fuera de ella, figura como el receptor que refigura lo que Dalí y Buñuel han configurado. El tema de la amistad de los tres artistas y su representación simbólica por el arte es una clara aportación del guionista Agustín Sánchez Vidal, que ha explorado este asunto en su libro *El enigma sin fin*.

¹⁶ En el *making of* de la película incluido en los extras del DVD, se revela, entre otras cosas, que Saura insistió en agrandar los pechos del modelo de Fritz Lang.

resulta demasiado conocido por la saturación de efectos especiales que llegan del cine hollywoodense; un cine, por otro lado, ante el que Saura toma una distancia crítica. Pero no es mi intención aquí valorar *Buñuel y la mesa del rey Salomón*, una película que, al menos en opinión de Saura, a Buñuel le hubiera gustado hacerla. Quién otro si no él podría estar seguro de esto. Sin duda, es éste un homenaje especial que demuestra el nexo tan íntimo que une a Saura con su “padre espiritual”. Y es un homenaje tan explícito y libre que sólo podría hacerlo el Saura postmoderno de la España actual, libre de las angustias del pasado. Pero, si se compara con la relación oculta que *La caza* mantiene con Buñuel, en los inicios del “nuevo cine español”, uno se da cuenta también del precio de su nueva libertad, la pérdida de condensación estilística y de urgencia social. *Buñuel y la mesa del rey Salomón* cuenta mil y una historias en una sola película, pero sin ahondar en ninguna de ellas. *La caza*, por el contrario, sólo cuenta una historia comprimida a la fuerza por la presión de la censura, pero es una historia que tenía que ser contada.

Bibliografía

Fuentes filmicas

Buñuel, Luis (1930): *L'âge d'or*.

Saura, Carlos (1965): *La caza*. DVD: Madrid: El País, 2003.

— *Pajarico* (1998).

— (1999): *Goya en Burdeos*. DVD: Leipzig: Kinowelt Home Entertainment, 2006.

— (2001): *Buñuel y la mesa del rey Salomón*. DVD: L'Hospitalet Barcelona: Filmax, sin año.

Crítica

Abraham, Nicolas/Torok, Maria (1978): “La crypte au sein du moi”, en: *L'écorce et le noyau*. Paris: Flammarion, pág. 227-321.

¿Buñuel! *Auge des Jahrhunderts* – catálogo de la exposición de la Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 4.2.-24.4.1994.

¿Buñuel! *La mirada del siglo* – catálogo de la exposición del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 16.7.-14.10.1996.

Caparrós Lera, J. M. (1999): *Historia crítica del cine español (desde 1897 hasta hoy)*, Barcelona: Ariel.

- D'Lugo, Marvin (1991): *The films of Carlos Saura. The Practice of Seeing*, Princeton, New Jersey: Princeton UP.
- Galán, Diego (1981): "Realist – wie Goya. Carlos Sauras Stellung in der Entwicklung des spanischen Films", en: *Carlos Saura*, München-Wien: Hanser [= Reihe Film 26], pág. 6-28.
- Herrera Navarro, Javier (2005): "Tras la huella del fantasma la sustancia del genio: algunos paralelismos entre Buñuel y Almodóvar", en: *Turia: Revista cultural* 76, pág. 168-191.
- Horn, Eva (2001): "Krypta", en: Nicolas Pethes/Jens Ruchatz (eds.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, pág. 326-328.
- Neuschäfer, Hans-Jörg (1991): *Macht und Ohnmacht der Zensur. Literatur, Theater und Film in Spanien (1933-1976)*, Stuttgart: Metzler.
- Pierre, José (1980): *Tracts surréalistes et déclarations collectives*. Tome 1: 1922-1939, Paris: Le terrain vague.
- Sánchez Vidal, Agustín (1988): *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*, Barcelona: Planeta.
- (1991): *Luis Buñuel*, Madrid: Cátedra.
- (2006): *La llave maestra*, Madrid: Punto de lectura.
- Santos Fontenla, César (1966): "Tiempo de violencia. La caza de Carlos Saura", en: *Nuestro Cine* 51, pág. 12-17.
- Saura, Carlos (1961): "Le Retour en Espagne", en: *Positif* 42.
- (1963): "Buñuel", en: *Nuestro Cine* 16, pág. 15-17.
- (1997): *Pajarico solitario*, Madrid: Libros del alma.
- (2003): "Una ventana a la imaginación", en: Fernando Lara (coord.): *Doce miradas sobre el cine europeo (El autor y su obra)*, Valladolid: Junta de Castilla y León, pág. 61-72.
- Saura, Carlos/Sánchez Vidal, Agustín (2001): *Buñuel y la Mesa del rey Salomón*. Prólogo e ilustraciones de Carlos Saura, Barcelona: Nueva Galaxia Gutenberg.
- Steinwachs, Gisela (1971): *Mythologie des Surrealismus oder Die Rückverwandlung von Kultur in Natur*, Neuwied/Berlin: Luchterhand.

Imágen 1 y 2:

La escena de la “playa espectral” representada en la carátula del dvd *Buñuel y la mesa del rey Salomón* (derecha), y su prefiguración en un cuadro de Salvador Dalí (abajo): *Moi même à l'âge de six ans, quand je croyais être petite fille, en train de soulever avec une précaution extrême la peau de la mer pour observer un chien dormant à l'ombre de l'eau*, 1950 (óleo sobre tela, 27 x 34 cm, París, colección privada).

© Salvador Dalí, Fundación Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst, Bonn 2011.

