

La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:

La muerte de Buñuel

Autor/es:

Daney, Serge

Citar como:

Daney, S. (2000). La muerte de Buñuel. La madriguera. (31):68-70.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41896>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



viéticos un poco conocidos. Pero Gaumont no canta victoria por mucho tiempo: hay que rehacer los subtítulos, inventar el material publicitario (por eso el poster es de Folon). Piensa que será fácil invitar oficialmente al autor para el estreno y para ello hace múltiples gestiones (en vano). Un buen día, en Moscú, Tarkovski se entera, sorprendido (y feliz), de que su película *Stalker* será proyectada en París y de que ha sido invitado. Nadie se lo había dicho. Los oficiales de la Goskino finalmente abren la boca: Tarkovski no puede abandonar la Unión soviética. ¿Qué se le reprocha? No ser claro y, por tanto, ser elitista y, por tanto, ser sospechoso. Ya que, retomando una distinción tan estragada y estéril como la misma Zona, no es el fondo lo que molesta a todos los Baskarov del mundo, sino la forma. Siempre se castiga la forma, el *placer* que obtuvo el cineasta haciéndola él solo, con amor y minuciosidad, sin rendirle cuentas a nadie. En la historia del cine soviético, tras la acusación de "formalismo", es a esto a lo que siempre se apunta, al hecho de que los cineastas puedan jugar con el objeto-cine, gozar del cine como si fuera un objeto. No fue su postura política lo que se le reprochó en su momento a Eisenstein o a Vertov (quienes fueron, por cierto, acomodaticios, por no decir más), sino el hecho de haber jugado con el cine. De haber disfrutado inventando, quemando las naves literarias, los seliani evocaba recientemente hasta qué punto el cine soviético contemporáneo ha vuelto a depender de la literatura. La adapta-

ción de los clásicos causa estragos, el guión es rey (normal: a través del guión se puede controlar la película): no hay duda, existe una CS (calidad soviética).

Ya lo sé. Es honrar demasiado a los burócratas del cine soviético suponer que despliegan sistemáticamente contra sus mejores cineastas una lucha de ideas. En el estado de cinismo y super nulidad (para retomar la conmovedora expresión de Zinoviev) que es el suyo, hace tiempo que olvidaron dónde demonios puede esconderse el sentido de una película: el "realismo socialista", dogma vigente todavía, es la cinta adhesiva con la que pretenden sellar un gran vacío. Pero como en la escuela les dijeron que las películas tienen un fondo (línea, contenido, sentido, mensaje: poco importa la palabra), y como lógicamente nunca han dado con ese fondo, no les queda más remedio que atacar, por si acaso, el enigma de la forma, es decir, las huellas del placer del artista.

Tarkovski ha puesto en el corazón de la Zona un "cuarto de los deseos". Centro ilusorio de la Zona, de la misma manera que el "fondo" de cualquier película es un efecto de perspectiva generado por su forma. Una ilusión útil, puesto que permite tener esperanza. En cuanto a los films, por fortuna, en ellos nunca se llega a hacer fondo.

20 de noviembre de 1981

*El film aludido es *Stalker*. (N. de la R.)

La muerte de Buñuel

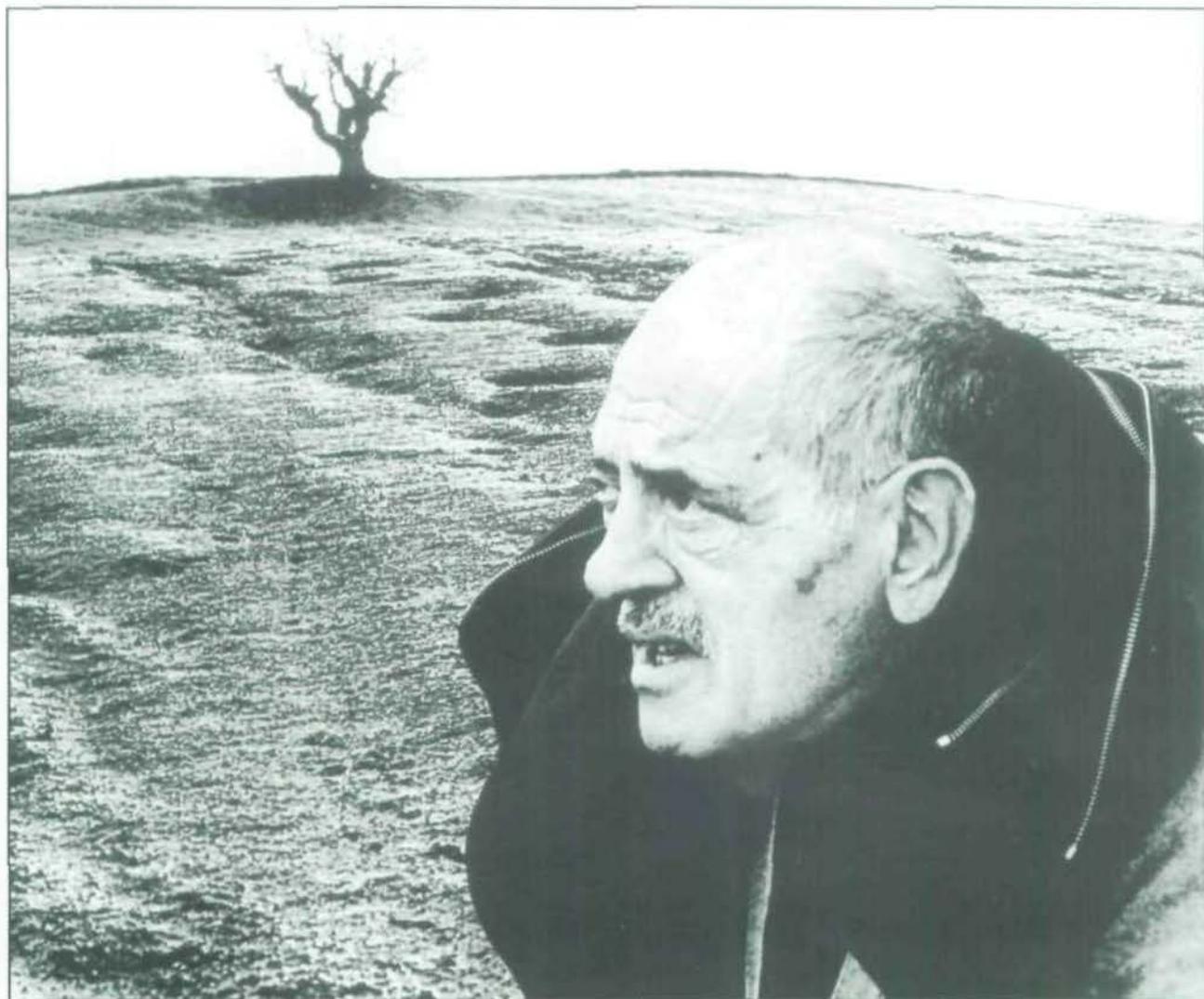
■ Serge Daney

Primero, unas cuantas fechas redondas. Buñuel nace en 1900, poco después de la invención del cine y el psicoanálisis. Con el siglo. Tiene treinta años cuando deja estupefacto a todo el mundo (*La Edad de Oro*, 1930). Tiene cincuenta cuando hace su primer comeback mexicano (*Los Olvidados*, 1950). Sesenta cuando regresa a su país natal para escandalizarlo (*Viridiana*, 1960) y setenta cuando se despide de él (*Tristana*, 1970, sublime). Lógicamente, Buñuel hubiese debido morir en 1990 o en el 2000, pero la eternidad no le decía nada. "Morir y desaparecer para siempre no me parece algo horrible, sino algo perfecto. En cambio, la posibilidad de ser eterno me aterra verdaderamente."

Acerca de la obra de Buñuel se ha tenido todo el tiempo del mundo para hacer comentarios. Siempre habrá voluntarios que la interpreten e ingenuos que piensen que el cine se hace con símbolos. Acerca de lo que nunca dejó de obsesionarle, durante toda su vida,

no hay nada que agregar. Acerca de los -ismos que fue encontrándose en su camino (surreal-, comun-, fetich-, catolic-, onir-), todos ellos reposan en las historias del cine. Acerca de su persona y de lo que de ella quiso expresar, no hay nada que decir: una vida ordenada, un matrimonio acertado, una buena dosificación de senedad en el trabajo y placeres sencillos (el vino, el whisky). Acerca de su estilo, no hace falta epilogar tanto: siempre filmó lo más frontalmente que pudo unas situaciones enredadas, referidas al análisis de las costumbres, la etología burguesa y la ciencia de los sueños. Un documentalista.

¿Dónde reside el misterio, entonces? Ni en la vida ni en la obra. En la *carrera*. En sus vaivenes. ¿Y qué es lo que muere con Buñuel (después de Renoir y Chaplin)? Una determinada manera de estar en el mundo los cineastas y de tener, además de la edad de sus arterias, la edad del cine. La idea de que el tiempo no es un enemigo, que se pierde el tiempo si uno se empeña en ganarlo, que siempre sobra tiempo. La "carrera" de Buñuel es una de las aventuras más llanamente desconcertantes del cine. He aquí un hombre que co-



Fotografía de Antonio Galvira

menzó sobreviviendo modestamente a los tres pistoletazos atronadores de un inolvidable debut (*El perro andaluz*, *La Edad de Oro*, *Tierra sin pan*). Un cineasta al que no se le ocurrió nada mejor que iniciar su primera película (pagada con el dinero de su madre) con la imagen de un ojo seccionado que sigue dejándonos sin aliento. Un hombre que, durante quince años, pareció olvidar que se ha de luchar con todas las armas para hacer cine. Un as de la vanguardia que acepta producir (en España) y dirigir (en México) cintas puramente comerciales. Un español sordo que, en el ocaso de su vida, nos dejó los retratos más elocuentes a la francesa de la burguesía de este país. En suma, un hombre que no siempre pudo hacer lo que quería sino *lo que podía*. Y que fue fiel a sí mismo.

Cuando se habla de humanismo, o se dice de alguien que es "humano", se suele designar de este modo las debilidades que, con una mezcla de generosidad y cobarde alivio, estamos dispuestos a "perdonarle". Nada más alejado de esto que el humanismo de Buñuel. Se trata más bien de la honestidad (la moral) del hombre que

acepta permanecer unido a sus propias contradicciones, sin pensar demasiado en "resolverlas", sin querer escapar del destino común, sin despreciarlo. Un artesano riguroso que, cuando declara la guerra, sabe que no puede dejar de hacerla. Y que tampoco puede ganarla. Pero que siempre sabrá distinguir entre las concesiones a lo que es secundario y la traición a lo principal.

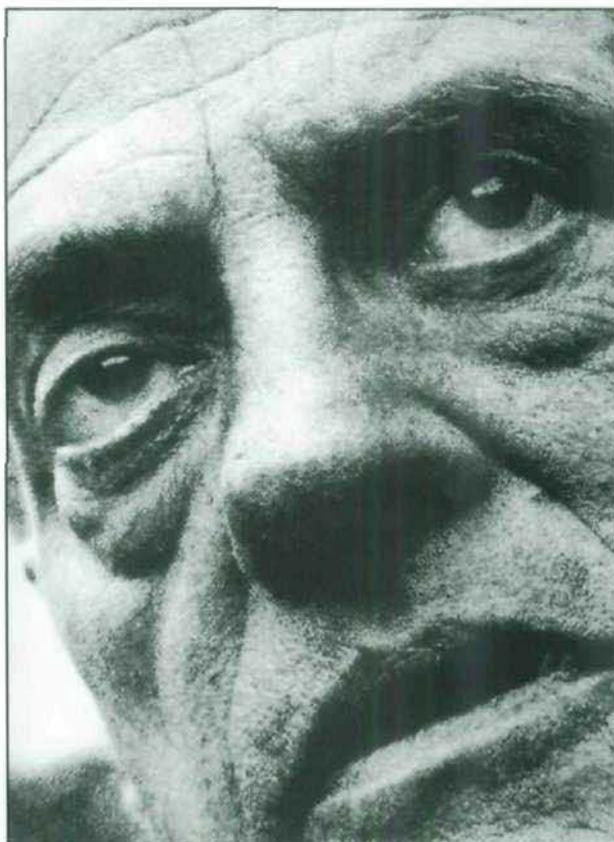
Como todos los que aparentemente entregan al público una obra codificada y unos mensajes cifrados, Buñuel fue el tipo mismo de cineasta destinado a la interpretación y, por tanto, a la recuperación. Pero como se apresuró muy lentamente, vivió lo suficiente para desanimar a sus exégetas. Y no porque él cambiara, sino más bien porque quienes cambiaban eran ellos. Unas cuantas ideas, tan fijas como sencillas, obstinadas como insectos, indiferentes a las modas, le permitieron decir dos o tres cosas, pero eso sí, en todas las lenguas. La de la vanguardia, la del melodrama popular, la de la calidad francesa. Esas ideas eran pocas, en realidad. Que el deseo permite vivir y que su objeto, finalmente, es oscuro, que el hombre considerado co-

mo animal *erectus* es el único objeto de estudio que valga la pena, que el hombre-animal social vive sumido en una blanda inmoralidad, que toda verdad, sobre todo si es provisional, merece ser dicha.

En los films franceses de su última fase, de *Bella de día a Ese oscuro objeto del deseo*, fue él, y no sus comentaristas, quien tuvo la última palabra. De repente, todo el mundo comprendió que un símbolo no tiene que explicarse forzosamente, que el inconsciente es un alegre jeroglífico, que los fantasmas dan risa, que lo real es irónico y que la burguesía tiene incluso un discreto encanto. Unos años antes había declarado, en sustancia, que el deseo de dar a todo una explicación era un vicio burgués. Al quitarle a su público ese deseo, logró, de algún modo, "liberarlo".

Buñuel sigue siendo un cineasta aparte. Menos un inventor de formas que un documentalista de las formas del inconsciente, mejor, de sus *formaciones*. Cada uno de sus films, bien visto, es como un sueño. Los más logrados tienen la precisión de los que logramos recordar enteramente. De ahí que sean literalmente cómicos. Los menos son los que recordamos sólo a retazos. Qué importa, se trata siempre de un sueño, de la capacidad de transcribirlo y serle fiel. Soñador con los ojos muy abiertos, Buñuel acompañó la aventura del cine, o quizá sería más exacto decir que la dobló (como lo hace el forro de una prenda). Como un hombre libre.

1º de agosto de 1983



Fotografía de Antonio Galvez

Centre d'Estudis Cinematogràfics de Catalunya

CURSOS PARA LA FORMACIÓN DE:

- Director cinematográfico
- Guionista cinematográfico
- Operador de cámara
- Montaje y sonido
- Interpretación cinematográfica



15 ANIVERSARIO

15 años de experiencia en la formación cinematográfica

Equipos de rodaje 35 mm., 16 mm. y video digital

Sala de post-producción en moviola. Sala de post-producción lineal Broadcast. 5 salas interconectadas de post-producción digital (soft de edición EDIT, AVID, y PREMIERE), sala de post-producción de sonido con escuchas Dolby (soft de edición: PRO-TOOLS).

2 largometrajes 35 mm. realizados íntegramente por los alumnos en la temporada 1999

Más de 100 cortometrajes filmados (35 mm. y 16 mm.) por los alumnos del centro en las seis últimas temporadas

10 largometrajes realizados por los profesores del centro con la participación del alumnado

Participación de 60 cortometrajes, realizados por los alumnos, en Festivales Internacionales

Departamento para el asesoramiento y la promoción del alumno en su relación con la industria

Director: HÉCTOR FAVER

INFORMACIÓN: de Lunes a Viernes de 10 a 13.30h. y de 16.30 a 20.30h.
Casp. 33, pral.- 08010 BARCELONA Tel: 93 412 04 84 (3 líneas) Fax: 93 318 88 66
www.cecc.es info@cecc.es

IVDC La Filmoteca
INSTITUT VALÈNCIA DE CINEMATOGRAFIA I AUDIOVISUALS

ediciones de la filmoteca






■ Textos
Gail Morgan Hickman
Las películas de George Pal
(En colaboración con CINEMA JÓVE)

■ Textos
Antonio Vallés Copeiro del Villar
Historia de la política de fomento del cine español

■ Archivos de la Filmoteca
La imagen del Alcázar en la mitología franquista
Fragments de Luis Buñuel (II)
Erwin Panofsky y el cine

■ Archivos de la Filmoteca
Brasil, entre Modernismo y Modernidad
Paulo Antonio Paranaguá (Ed.)

TÍTULOS EN PREPARACIÓN

COLECCIÓN TEXTOS
Rafael Heredero García
La censura del guión en España: Peticiones de permisos de rodaje para producciones extranjeras (1968-1973)

COLECCIÓN DOCUMENTOS
Emeterio Díez Puertas
Historia del movimiento obrero en la industria española del cine (1931-1999)

VENTA Y DISTRIBUCIÓN

Librería de la Generalitat
Plaça Marites, 3
46003 València
Tel: 963 86 61 79
Fax: 963 86 34 78
e-mail: lig.libreria@gva.es

