

2007

Un fantasma palpable: La presencia de Luis Buñuel en la obra de Carlos Fuentes

Julie Jones

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Jones, Julie (Primavera-Otoño 2007) "Un fantasma palpable: La presencia de Luis Buñuel en la obra de Carlos Fuentes," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 65, Article 15.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss65/15>

This Otras Obras is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

**UN FANTASMA PALPABLE:
LA PRESENCIA DE LUIS BUÑUEL EN
LA OBRA DE CARLOS FUENTES**

Julie Jones

University of New Orleans

Carlos Fuentes y Luis Buñuel se conocieron en 1957; por entonces, Buñuel filmaba *Nazarín* y Fuentes empezaba su carrera de escritor. Pronto se hicieron amigos. Fuentes aportó una parte del diálogo a *El ángel exterminador* (si bien esto no se le ha acreditado), y los dos trabajaron juntos en un guión de *Debajo del volcán*, proyecto que Buñuel pronto abandonaría al decidir que la novela de Malcolm Lowry no se prestaba al cine. Rita Macedo, quien más tarde sería [primera] esposa de Fuentes, hizo papeles en *Ensayo de un crimen* y *Nazarín* (en ésta última, encarnando de manera memorable a la prostituta Andara), y Buñuel siempre profesó gran cariño por ella. Fuentes, por su parte, solía visitar a Buñuel los viernes, siempre que estuviesen los dos en México, para pasar la tarde charlando y tomándose unos “buñuelonis” (una letal versión del martini, inventada por el mismo Buñuel).

El escritor ha hablado de su amigo en varios ensayos y entrevistas, notablemente en “Luis Buñuel: El cine como libertad,” un largo texto publicado en *Casa con dos puertas* (1970); y, muerto ya Buñuel, incluyéndolo como personaje en dos novelas: en *Diana*, o *La cazadora solitaria* (1994), donde en una extensa conversación el director expone sus ideas sobre el sexo y le aconseja al protagonista (Fuentes mismo) que siga con su mujer, y en *Los años con Laura Díaz* (1999), donde sirve de modelo para el lente de Laura Díaz. Con todo, Buñuel es más bien un detalle en estas novelas. Es en otra anterior donde realmente se hace sentir la presencia del cineasta: *Una familia lejana*, publicada en 1980, tres años antes de su muerte y dedicada a él. En esta novela abundan los ecos de las películas de Buñuel, y la repetición de imágenes y frases provenientes de “Luis Buñuel: El cine como libertad” nos hace pensar que el autor volvió a leer su ensayo cuando escribía la novela.

Al discutir la relación entre ambos amigos, sobre todo en su faceta

creadora—tema de este trabajo—quiero enfocarme en la novela *Una familia lejana*, ya que veo en ella no sólo el más elaborado homenaje que Fuentes le hiciera a su amigo y mentor, sino también la más elocuente manifestación de la impresión que Buñuel dejara en el novelista.

A lo que parece, estos dos creadores muestran una sensibilidad muy distinta en sus obras. Buñuel, a pesar de su mucha erudición y su cuidadosa preparación, era un director intuitivo, casi visceral. Por su parte, Fuentes es un escritor más bien cerebral; lo que pesa en su novelística son las ideas. Además, Fuentes muestra en su obra un constante interés por la herencia precolombina de México. En contraste, como señala el mismo Fuentes, “[a Buñuel] no le interesaban los aztecas y México le parecía un muro protector, con las cornisas plantadas de vidrios rotos” (*Diana* 175). Mas a pesar de sus diferencias, los dos comparten ciertas preocupaciones que se traducen, como planteo más adelante, en prácticas artísticas que caracterizan sus respectivas obras.

Buñuel siempre veía la cultura mexicana desde fuera; sin embargo, según la apreciación de Fuentes, “hizo el mejor cine mexicano, sin duda alguna.” El autor cita como ejemplo la aguda caracterización que Buñuel hizo de las peculiares actitudes sociales de la burguesía mexicana en *El ángel exterminador* (“Un monje” 2). Como sabemos, Buñuel hizo películas importantes en español y en francés; también rodó dos excelentes cintas para productores norteamericanos. No es de sorprender, pues, que sirva como modelo de relaciones transculturales en *Una familia lejana*, novela que, a la vez que trata la naturaleza híbrida de la cultura moderna, enfoca específicamente el impacto que ha tenido Hispanoamérica en Francia.

En las películas francesas de sus últimos años, Buñuel emplea personajes hispanos para sugerir ciertos aspectos de la vida francesa que no son exactamente *comme il faut* y que, por eso, son denunciados como ajenos. En *El discreto encanto de la burguesía*, por ejemplo, los amigos parisinos del embajador Rafael, quienes normalmente se muestran exquisitamente corteses, se ponen de repente a atacarlo por las muchas inequidades que caracterizan la vida en Miranda, su ficticia patria latinoamericana, mientras hacen la vista gorda a su propia implicación en el tráfico de drogas provenientes de aquel país.

Siguiendo en la misma línea, Fuentes sugiere en *Una familia lejana* que Hispanoamérica sirve como la mala conciencia de Europa, o sea, cual un medio a disposición de los europeos para distanciarse de su propia proclividad a la violencia: “los europeos explotaron a hombres de otras latitudes y pudieron, sin demasiado esfuerzo, olvidarlos” y “la buena conciencia europea tiene algo que ver con la lejanía de las víctimas” (164). En la novela, Fuentes se refiere a la breve ocupación francesa de México, pero en vez de hacer una recreación histórica se centra en la relación psíquica y cultural existente entre ambos continentes, así como entre el pasado y el presente. El padre y el hijo mexicanos y el Heredia fantasmal—todos ellos seres violentos—representan aquellos impulsos que hallan poco espacio en el razonable discurso de Francia y que, por tanto, minarían la idea de mesura

que los franceses siempre han querido asociar a su propio talante nacional. Dichos impulsos representan sentimientos, deseos y reacciones que pasan inadvertidos, pues no forman parte de una auto-imagen nacional que parece olvidar la extremada violencia de las propias turbulencias históricas: la Revolución Francesa, la revolución de 1830, los disturbios de 1848, la Guerra Franco-Prusiana o la Comuna, eventos que conmocionaron la vida francesa al final del siglo XVIII y durante todo el siglo XIX.

En sus comentarios sobre Buñuel, Fuentes insiste en lo que llama “la saludable violencia” del primero, saludable porque es la única manera de hacernos ver lo que preferiríamos no ver, ya porque nos incomode personalmente, ya porque sea social o políticamente poco conveniente. Fuentes cita repetidas veces la imagen con que empieza *Un perro andaluz*, el ojo tajado por un cuchillo: “Buñuel ha concebido la pantalla como un ojo dormido que sólo puede ser despertado por una cámara que haga las veces de navaja . . .” (Casa 197). El acto de violencia nos lleva a la percepción de que

sólo se gana rebanando ojos . . . oponiendo al orden establecido todo lo que éste, a fin de mantener su coherencia opresiva, ha escondido, mutilado, desfigurado o despojado de nombre, ubicación o reflejo. ¿Cómo nombrar todo lo anónimo, cómo mirar todo lo invisible? (Casa 208).

La violencia, pues, tiene en Buñuel el propósito de abriarnos los ojos— en un sentido literal— a una realidad que los individuos, los grupos sociales y los gobiernos preferirían olvidar, ya que ella incluye elementos difíciles de controlar: el desordenado deseo sexual de la *Belle de Jour*, por ejemplo, o la escandalosa irrupción de los mendigos en la casa de Viridiana o, volviendo a la metáfora nacional, el tráfico de drogas encabezado por el embajador de Miranda.

La violencia tiene el mismo propósito en *Una familia lejana* como en la obra de Buñuel: hacer que los personajes reconozcan lo que preferirían suprimir. Al entrar en el juego del Heredia fantasmal, Branly nota que la geometría del jardín de su anfitrión, un cuidado jardín francés, es “brutalmente desfigurada por un navajazo . . . una trinchera indecente, una marca tajante y oblicua en el rostro del jardín” (75), imagen que recrea el ojo tajado de *Un perro andaluz*. Más tarde, este Heredia fuerza físicamente a Branly a que mire bien a través de la apertura del torno ascensor de platos, por donde siente una ráfaga de aire helado y donde por un momento vislumbra la eternidad y su propia muerte. (Este torno, en el que “Heredia” desaparecerá en un torbellino de hojas muertas, recuerda el W.C. de *El ángel exterminador*, foco de varios comentarios por parte de los cautivos sobre lo que han visto o sentido dentro: un precipicio, un águila, una ráfaga de hojas muertas, una sensación de frío intenso). De hecho, Heredia trata a Branly, el más cortés de los hombres, con tanta crudeza que éste por fin admite sus propios pecados de omisión, tanto como los crímenes históricos de sus antecedentes, para recontar luego una historia que jamás debiera ser contada en la sociedad

civilizada; de esta manera obliga al narrador, una versión afrancesada del mismo Fuentes, a reconocer tanto su propio pasado como la indisoluble conexión con Hispanoamérica que el personaje ha querido olvidar a fin de construirse una identidad francesa. Otra vez, se unen la violencia y la visión, y la visión puede llevarnos a un sentido más amplio de la humanidad.

“El cine de Buñuel,” dice Fuentes, “es una vasta metáfora sobre los fracasos y triunfos del ser con otros” (*Casa* 210). Esto también es el tema de *Una familia*, donde Branly, mediante el acercamiento al joven mexicano Víctor, expía el hecho de haberse negado a prestar ayuda a un niño desvalido, años atrás. El personaje Fuentes se pregunta entonces si, de haberse quedado en México, habría hecho amistad con el aislado de Hugo, y los dos—Branly y el personaje Fuentes—aparecen así ensombrecidos por fantasmales dobles que representan la posibilidad de una vida diferente.

Si un artista quiere sugerir esa vida escondida, afirma Fuentes, es imprescindible abrirse a lo irracional. El narrador aduce a este respecto la figura de Jules Supervielle, cuyo poema “La Chambre voisine” (donde se explora la idea de una realidad contingua) provee a la novela de su trama general. Supervielle siempre conservaría ese “filo de fantasía” aprendido en Uruguay, su país natal, y en otra novela Fuentes elogia a Buñuel por aportar al surrealismo lo que les faltaba a sus contertulios franceses: “el soplo de locura” (*Diana* 169). Esta realidad más amplia está representada por la protagonista de *Belle de Jour* con su mirada ausente, o más bien enfocada en un punto misterioso que no podemos ver (*Casa* 204). En *Una familia*, Branly observa al pequeño Víctor, en tanto que el personaje Fuentes observa a Branly mientras éste, a su vez, observa un distante punto que en ese momento escapa a la percepción de uno y otro narrador. O sea, un punto que tal vez se encuentre más allá de la novela misma.

Parte de esa violencia contra el orden establecido que encontramos en la obra de Buñuel, así como en esta novela de Fuentes, también es un reto a la narrativa tradicional. Fuentes ha dicho que su método de trabajo en *Una familia* se inspira en el método que usaron Buñuel y Dalí para escribir *Un perro andaluz*. (“Para recuperar” 648). Buñuel cuenta que

[Seguimos] una regla muy simple . . . no aceptar idea ni imagen alguna que pudiera dar lugar a una explicación racional, psicológico o cultural. Abrir todas las puertas a lo irracional. No admitir más que las imágenes que nos impresionaran, sin tratar de averiguar por qué. (*Mi último suspiro* 124)

En sus últimas películas, sobre todo en *Belle de Jour* y *El discreto encanto de la burguesía*, Buñuel vuelve al ataque, minando las convenciones narratológicas y razonables; contamina el ámbito de lo supuestamente factual con el sueño; introduce un sueño dentro de otro; deja al final que la realidad y el sueño estén completamente confundidos, de modo que el público no sepa a qué atenerse. Fuentes, como tributo a su viejo amigo, sabrá utilizar bien esas técnicas.

A medida que avanza, la novela de Fuentes aparece regida por la lógica del sueño. Al inicio, Branly recuerda, con una risita, el momento de *Un chien andaluz* en el que la heroína abre la puerta de su piso parisino y se encuentra en la playa de Cabourg (74). Pero más tarde, transposiciones parecidas en el espacio y el tiempo afectarán su propia trayectoria, y se encontrará, por ejemplo, cruzando el jardín del fantasmal Heredia y, al mismo tiempo, paseándose por el Parc Monceau como niño. Asimismo, cuando las cosas ya estén completamente trastornadas, se verá atrapado—cual los personajes de *El discreto encanto*—en los sueños de otros personajes. Sabrá que la elucubraciones del fantasmal Heredia—que incluso podría no existir—se han adueñado de él, así como de Mademoiselle Lange y de Clemencita, muertas ya las dos tiempo atrás.

Fuentes encuentra en el cine de Buñuel “un movimiento continuo de fusiones, ambivalencias y transformaciones” (*Casa* 213). Tal comentario se aplica aún mejor a esta novela, donde la regla del juego es la unión de opuestos; aquí se confunden las memorias e historias de los personajes y, en un momento dado, dos niños se funden físicamente, transformándose en un solo e inconcebible individuo. Buñuel comparte con Fuentes un interés por lo “gothic”, pero Fuentes da a sus fantasmas un tratamiento mucho más literal. Los fantasmas y apariciones de Buñuel (La Catalina de *Abismos de pasión*; los difuntos padres del teniente en *El discreto encanto de la burguesía*; la Virgen en *La Vía Láctea*; varias figuras en *El fantasma de la libertad*, entre otros) retienen su ambigüedad. Puede que sean sueños o ilusiones, puede que no.

Fuentes arguye que “los fantasmas del cine de Buñuel son los miserables niños de Las Hurdes y los niños criminales de las barriadas de México” (I207). Esta especie de fantasma—los marginados, a quienes la sociedad ha relegado a una existencia irreal—nos lleva otra vez al problema de la conciencia social, o más bien al problema de su carencia. Son éstos “los únicos fantasmas sólidos que conozco” (*Una familia* 164), los que pondrán fin a la existencia de Hugo Heredia, el aristócrata criollo que los había mirado con indiferencia.

Hay asimismo una dimensión moral en la ambigüedad que los dos artistas cultivan tan asiduamente. Al minar las fundaciones de la verosimilitud narrativa, al dejar el final abierto, ambos quieren evitar una fácil narrativa de consumo y más bien disponer al espectador para que él mismo provea el sentido. En una entrevista, Fuentes admitió su deuda para con Buñuel en este respecto:

La película no se entiende si el espectador no aporta una interpretación, una mitad de la película que Buñuel entrega conscientemente en sus manos. . . . Darle forma a la novela en la imaginación del lector. En esto me influyó much Buñuel. (Citado en Ordíz 54)

En la última escena de *Una familia*, se le recuerdan al narrador sus orígenes americanos. Se pregunta si no podría haber sido amigo de Hugo

Heredia; si habrían ido juntos a ver filmes en el Instituto Francés de México, “tal vez a mirar una vieja película de Renoir o Buñuel” (211). Caminando por las calles de París, piensa en los escritores hispanoamericanos que vivieron y trabajaron allí—César Vallejo, Pablo Neruda y Octavio Paz—“fantasmas” que había soslayado en su afán por afrancesarse. En otra parte de la novela conmemora a los escritores franceses que en su día procedieron de Hispanoamérica—Jules Laforgue, Isidore Ducasse, José María de Heredia y, en especial, al ya citado Jules Supervielle—como modelos de una creatividad transcultural. En fin, sin mencionarlo, la novela entera es un tributo al viejo amigo del autor, al director de películas francesas, mexicanas, españolas e incluso norteamericanas, al ciudadano del mundo que le dio lecciones al autor acerca de “cómo ser con otros,” Luis Buñuel.

OBRAS CITADAS

Buñuel, Luis, director y guionista (con Luis Alcoriza). *El ángel exterminador*. Producciones Alatraste, Uninci, Films 59, 1962.

____, director y guionista (con Jean-Claude Carrière). *Belle de Jour*. Paris Films Production, Five Films, 1967.

____, director y guionista (con Jean-Claude Carrière). *El discreto encanto de la burguesía*. Greenwich Film Production, 1972.

____, director y guionista (con Luis Alcoriza). *Los olvidados*. Ultramar Films, 1950.

____, director, guionista (con Salvador Dalí) y productor. *Un perro andaluz*. 1929.

____. *Mi último suspiro*. Trad. Ana María de la Fuente. Barcelona: Plaza y Janés, 1992.

____, director y guionista (con Julio Alejandro). *Viridiana*. Producciones Alatraste, Uninci, Films 59, 1961.

Fuentes, Carlos. “Adiós a los viejos.” *Cambio* 16 20 agosto 1984: pp. 39-41.

____. *Casa con dos puertas*. México: Joaquín Mortiz, 1970.

____. *Los años con Laura Díaz*. Madrid: Alfaguara, 1999.

____. *Diana, o, la cazadora solitaria*. México: Aguilar, 1994.

____. “The Discreet Charm of Mr. Buñuel.” *The World of Luis Buñuel*. Ed. Joan Mellen. New York: Oxford UP, 1978. pp. 51-71.

____. *Una familia lejana*. México: Biblioteca Era, 1986.

____. Carta a Luis Buñuel. 16 abril 1966. Archivo Luis Buñuel. Filmoteca Nacional, Madrid.

____. “Un monje detrás de la cámara: Testimonio de Carlos Fuentes sobre Luis Buñuel.” Entrevista de Javier Ríoyo. *La Nación* (Buenos Aires) *Suplemento Cultural* 9 abril 2000: pp. 1-3.

____. “Para recuperar la tradición de la Mancha.” Entrevista de Julio Ortega. *Revista Iberoamericana* 55: pp. 146-47 (1989): pp. 637-54.

Ordíz Vázquez, F. Javier. “Carlos Fuentes: biografía personal e intelectual.” *Carlos Fuentes*. Barcelona: Anthropos/Ministerio de Cultura, 1988. pp. 45-67.