



FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM

EXPOSICIÓN ORGANIZADA POR / EXPOSITION ORGANISÉE PAR



CON LA COLABORACIÓN DE / AVEC LA COLLABORATION DE

CANAL+

centenario
luis buñuel

IBERIA

LUIS BUÑUEL



LB, UN PERRO ANDALUZ / UN CHIEN ANDALOU, 1929 ➤
VIRIDIANA, 1961 ▶





EL MUNDO SECRETO DE
LE MONDE SECRET DE

LUIS BUÑUEL



LB, JEANNE MOREAU,
DIARIO DE UNA CAMARERA,
LE JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE, 1964



ARCHIVO BUÑUEL

23638



FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM

DEL 10 AL 21 DE MAYO DE 2000 / DU 10 AU 21 MAI 2000
PALAIS DES FESTIVALS, CANNES

EXPOSICIÓN ORGANIZADA POR / EXPOSITION ORGANISÉE PAR



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN
Y CULTURA

SECRETARÍA
DE ESTADO
DE CULTURA

INSTITUTO DE LA
CINEMATOGRAFÍA
Y DE LAS ARTES
AUDIOTECNICAS

CON LA COLABORACIÓN DE / AVEC LA COLLABORATION DE

CANAL+

centenario



luis buñuel

IBERIA

El Festival de Cannes desea rendir homenaje a Luis Buñuel con motivo del centenario de su nacimiento.

Estoy orgulloso y feliz de poder honrar la memoria de este gran maestro del cine mundial dando su nombre a la nueva sala construida en el Palais des Festivals que será inaugurada oficialmente el 14 de mayo de 2000.

Ese mismo día nos reuniremos para una proyección excepcional de *Viridiana*, Palma de oro en 1961, con artistas y familiares de Buñuel venidos de España y Francia para manifestar su fidelidad a un hombre y una obra que marcaron este siglo.

¡Arriba don Luis!

GILLES JACOB

Le Festival de Cannes a souhaité rendre hommage à Luis Buñuel à l'occasion du centenaire de sa naissance.

Je suis heureux et fier d'honorer la mémoire de ce maître du cinéma mondial en donnant son nom à la nouvelle salle construite dans le Palais des Festivals et qui sera inaugurée officiellement le 14 mai 2000.

Ce même jour, nous réunirons pour une projection exceptionnelle de *Viridiana*, Palme d'or en 1961, des artistes et les proches de Buñuel venus d'Espagne et de France pour témoigner de leur fidélité à un homme et à une œuvre qui ont marqué le siècle.

¡Arriba don Luis!

GILLES JACOB

El donador de secretos

LUIS GASCA

Ni el paso del tiempo, ni los achaques de una edad que se negaba a reconocer, le hicieron cambiar su mundo secreto, ese jardín privado como la tierra sedienta de Las Hurdes, como el polvoriento camino de Santiago o el desierto del estilita, donde las niñas visten uniforme de colegialas picarescas.

Sus secretos, sus sueños, sus pasiones siempre dignas de un alumno de los jesuitas, los dejaba traslucir en sus charlas estudiantiles, en sus rodajes rápidos y eficaces, que dejaban siempre tiempo para un martini, o dos, al anochecer.

Fue generoso, Luis Buñuel. Hombre pudoroso en su vida privada, humilde siempre, nos dejó —en sus películas, en sus escritos, en sus poemas y en sus guiones abortados por unos mercachifles del celuloide tan cerriles como obtusos— las imágenes fascinantes e inquietantes de sus secretos. Esas imágenes que hoy intentamos recuperar, asociar y gozar en penumbras, como a él le hubiera gustado, sin prisa, pausadamente. Esas imágenes que recordaba con su ironía baturra cuando una mañana temprano, tempranico, paseamos los dos por la playa de Ondarreta o meses más tarde en las calles anodinas de un Hollywood que jamás le quiso, porque nunca le conoció.

Un día, otro día, me contó que la primera imagen de su infancia, el primer puñetazo visual que recordaba, era la visión de mi bisabuelo en un ataúd, vestido de fraile, en el curso de una visita de duelo familiar.

Sus frailes, sus muertos, sus monjas —osadas o pacatas—, sus ligueros, sus novias sin mancilla pronto mancilladas, hormigas y santones, vinos y corderos, un mundo secreto, su mundo, que nos regaló a todos muerto de risa.

Le donneur de secrets

LUIS GASCA

Ni le passage du temps, ni les vicissitudes d'un âge qu'il refusait de reconnaître ne lui firent modifier son monde secret, ce jardin particulier fait de la terre assoiffée de la région des Hurdes, du poussiéreux chemin de Saint-Jacques de Compostelle ou du désert du stylite, où les jeunes filles portent un uniforme de collégiales mutines.

Ses secrets, ses rêves, ses passions toujours dignes d'un élève des jésuites, affleuraient au cours de conversations entre étudiants, pendant ses tournages rapides et efficaces mais où, toujours, à la tombée de la nuit, il savait prendre le temps pour un martini... ou deux.

Luis Buñuel fut un homme généreux, pudique et discret qui nous a laissé — dans ses films, ses écrits, ses poèmes et ses scénarios avortés par l'action de certains margoulins du celluloïd aussi rustres que bornés — les images fascinantes et inquiétantes de ses secrets. Ces images qu'aujourd'hui nous essayons de récupérer, de partager et de savourer dans la pénombre, tel qu'il aurait aimé qu'on le fasse: sans hâte, calmement. Ces images qu'il évoquait avec une ironie toute aragonaise quand, au petit matin, nous nous promenions sur la plage d'Ondarreta ou bien, quelques mois plus tard, dans les rues anonymes d'un Hollywood qui, par méconnaissance, jamais ne l'apprécia.

L'autre jour, il me racontait que la première image de son enfance, le premier coup de poing visuel dont il eut souvenir, était la vision, au cours d'une visite de deuil familial, de mon arrière-grand-père vêtu de moine, dans un cercueil.

Ses moines, ses morts, ses religieuses — effrontées ou recueillies —, ses porte-jarretelles, ses fiancées immaculées mais bientôt souillées, fourmies et pharisiens, vins et agneaux: un monde secret, son monde, celui qu'il nous offrit, à nous tous, en un grand éclat de rire.

Don Luis Buñuel: una vindicación

JOSÉ LUIS GUARNER

"[Buñuel] ya tenía la premeditación al réves."

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

Don Luis Buñuel murió ateo, «gracias a Dios», pero en olor de santidad cinematográfica: la *intelligentsia* internacional ya le había canonizado como uno de los inmortales de la pantalla. Paradójicamente, el más ilustre de los cineastas españoles había rodado sólo tres películas en España: *Terre sans pain* —prohibida por el gobierno republicano—, *Viridiana* —prohibida por el gobierno franquista— y *Tristana*. Dejando aparte *Terre sans pain*, es indicativo que *Viridiana* y *Tristana* se cuenten entre sus obras más secretas, íntimas: la primera es casi un manual de obsesiones personales; la segunda, una especie de testamento melancólico, a la vez individual y generacional. Son dos películas, en cualquier caso, que están lejos de haber revelado todos sus secretos.

El óbito de Buñuel provocó en España una desusada experiencia cultural. RTVE, la televisión estatal, quiso rendirle homenaje, emitiendo en el día y a la hora de mayor audiencia *El ángel exterminador*, seguramente su obra maestra. De pronto, esta película de 1962, muy respetada pero sólo conocida de los *happy few*, fue puesta al alcance de millones de espectadores. Una conmoción menor sacudió al país, barrido por la insolencia, la fantasía y la libertad de las imágenes casi goyescas —personas vestidas con sucios y arrugados trajes de etiqueta, apiñadas junto a una fogata hecha con muebles del siglo XVIII y violines destrozados en el centro de un salón elegante, roen huesos de cordero— de esta película.

Muchos españoles que habían oído hablar de Buñuel, pero que desconocían su cine, le descubrieron aquella noche de manera algo traumática pero deslumbrante.

Unos pocos meses después, en las postrimerías de 1983, RTVE programó un largo ciclo dedicado a Buñuel, que comprendía la totalidad de sus películas mexicanas —a excepción de la excelente *Robinson Crusoe*—. alguna de ellas era completamente inédita en España (*Una mujer sin amor*). Otras sólo se habían visto en la Filmoteca (*El bruto*). Las demás, en fin, habían circulado en los circuitos para cinéfilos bastantes años después de su realización. RTVE hacía así accesible, por primera

Don Luis Buñuel: une réparation

JOSÉ LUIS GUARNER

"[Buñuel] avait déjà la préméditation à l'envers."

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

Même si, "Dieu merci", Don Luis Buñuel est mort athée, ce fut en odeur de sainteté cinématographique: *l'intelligentsia* internationale l'avait déjà canonisé comme un des immortels du grand écran. Paradoxalement, le plus illustre des cinéastes espagnols n'a tourné que trois films en Espagne: *Terre sans pain* —interdit par le gouvernement républicain—, *Viridiana* —interdit par le gouvernement franquiste—, et *Tristana*. Le fait que ces films, à l'exception de *Terre sans pain*, figurent parmi ses oeuvres les plus secrètes et intimes est d'importance: si *Viridiana* est pour ainsi dire un recueil d'obsessions personnelles, *Tristana* est une sorte de testament mélancolique, à la fois individuel et générationnel; ce sont deux films qui, sans aucun doute, sont encore loin d'avoir révélé tous leurs secrets.

La disparition de Buñuel provoqua en Espagne une expérience culturelle inhabituelle: la télévision publique (RTVE) voulut lui rendre hommage en diffusant, au jour et à l'heure de plus grande audience, *L'Ange exterminateur*, probablement son chef-d'œuvre. Ce film de 1962, très respecté mais connu seulement de quelques *happy few*, fut soudain mis à la portée de millions de spectateurs. Le pays entier fut balayé par une secousse mineure en voyant l'insolence, la fantaisie et la liberté de ces images qui semblaient tirées de Goya (au centre d'un élégant salon, des personnages portant habits d'étiquette, sales et frippés, rongent des os de moutons autour d'un feu où brûlent des meubles XVIIIème et des violons).

Beaucoup d'espagnols qui avaient entendu parler de Buñuel mais qui ne connaissaient pas ses films le découvrirent ce soir-là d'une façon éblouissante et traumatisante à la fois.

Quelques mois plus tard, à la fin de l'année 1983, RTVE programma un long cycle consacré à Buñuel, comprenant la totalité de ses films mexicains, exception faite de l'excellent *Robinson Crusoe*. Certains étaient totalement inédits en Espagne (*Une femme sans amour*), d'autres n'avaient été projetés qu'à la Filmothèque (*L'enjôleuse*), le reste, enfin, n'avait circulé que dans les salles d'art et essai, des années après leur réalisation. RTVE mettait ainsi à portée du grand public et de façon chrono-

vez a una gran masa de público, una parte sustancial —ordenada cronológicamente además— del cineasta español más prestigioso internacionalmente y más desconocido en su propia tierra. Una operación de rescate cultural, en suma, de la mayor importancia. La iniciativa comenzó no sin equívocos. RTVE no se atrevió a iniciar su tributo a tan importante cineasta con la primera de sus películas mexicanas, *Gran Casino*, un mero producto de consumo con dos de los más populares cantantes hispanoamericanos —Jorge Negrete y Libertad Lamarque— y una docena de *playbacks*. Quizá lo considerarían un chiste —aunque habría encantado al propio Buñuel—. En vista de lo cual se comenzó en *beauté* con una miniatura corrosiva, *Simón del Desierto*, precedida de un vulgarísimo y celebrativo documental *made in México*. La semana sucesiva se recuperó el hilo cronológico con *Gran Casino*, seguida de *El gran calavera*, una ácida farsa costumbrista basada en un comediógrafo español de cuarta categoría. A continuación, *Los olvidados*, con sus durísimas y poéticas imágenes —visuales y verbales— valleinclanescas, significó una nueva conmoción nacional, quizá comparable a la provocada en el Festival de Cannes treinta y dos años antes: muchos, muchísimos españoles desconocían esta película, no estrenada comercialmente en el país hasta 1968.

Pero, ¡ay!, la difusión de las películas siguientes causó no ya perplejidad, sino una tremenda duda, ética y estética. Cabría formularla así: ¿Puede realmente el director de mexicanadas tan montaraces ser un cineasta importante? En realidad, esta duda casi hamletiana obedecía a una cuestión de simple desconocimiento. Prácticamente nadie ha visto en España *Don Quintín el Amargao*, versión cinematográfica de un sainete de Arniches —autor teatral cuyas obras inspiraron luego películas estimables de Perojo, Neville, Berlanga, Bardem— rodado para la Compañía Filmófono en el Madrid republicano de 1935, del que Buñuel fue oficialmente productor y extraoficialmente, amén de muchas cosas más, director. De esa película —privadamente una de sus favoritas y de la que hizo un *remake* en México (*La hija del engaño*) quince años después— salen sus sainetes posteriores, entre ellos *La ilusión viaja en tranvía* y *Subida al cielo*, uno de los aspectos menos apreciados pero más vivos de su actividad.

Un desconcierto no menor suscitaron los melodramas dirigidos por Buñuel. Dejando aparte obras maestras plenamente reconocidas como *Los olvidados* y *El*, este género debe a Buñuel productos tan dispares como un folletín puramente aliménticio, *Una mujer sin amor* —seguramente la menos interesante de sus películas, pero un divertido ejercicio de sadismo sentimental y una burla acabada del complejo de

logique l'œuvre la plus significative du cinéaste espagnol le plus prestigieux, le plus international mais aussi le plus méconnu dans son propre pays. Une opération de sauvegarde culturelle de grande envergure, en quelque sorte.

Néanmoins cette initiative ne fut pas exempte d'équivoques: RTVE n'osa pas initier un tel tribut au grand cinéaste par le premier de ses films mexicains, *Gran Casino*, œuvre purement commerciale dans laquelle deux des plus importants chanteurs Hispano-américains —Jorge Negrete et Libertad Lamarque— effectuent pas moins d'une douzaine de playback. Peut-être pensa-t-on qu'il s'agissait d'un calembour, ce qu'aurait adoré Buñuel, et le cycle débuta en beauté avec cette corrosive miniature qu'est *Simon du Désert*, précédé du très vulgaire et festif documentaire *Made in México*. La chronologie fut respectée la semaine suivante avec *Gran casino*, suivi de *Le grand noceur*, une comédie de mœurs acide ayant pour protagoniste un auteur de théâtre espagnol de troisième catégorie, puis *Pitié pour eux*, avec ses images, visuelles ou verbales, dures et poétiques à la fois, comme du Ramón María del Valle-Inclán, qui fut de nouveau le déclencheur d'une commotion nationale, probablement comparable à celle qu'il provoqua au Festival de Cannes trente deux années plus tôt: de très nombreux espagnols ne connaissaient pas le film qui ne fut commercialisé dans ce pays qu'en 1968.

Hélas! La diffusion des films suivants ajouta à la perplexité un doute formidable, éthique aussi bien qu'esthétique, et qu'on pourrait formuler ainsi: était-il possible que le réalisateur de ces vigoureuses "mexicanades" soit un cinéaste aussi important? En réalité, ce doute shakespearien n'était que simple méconnaissance. Pratiquement personne, en Espagne, n'a vu *Don Quintin el amargao*, version cinématographique d'une saynète du dramaturge Arniches —dont les pièces inspirèrent d'estimables films ultérieurs de Benito Perojo, Edgar Neville, Luis García Berlanga et Juan Antonio Bardem— réalisé pour la compagnie Filmófono, dans le Madrid républicain de 1935 et dont Buñuel ne fut officiellement que le producteur même s'il se chargea, entre autres choses, de la réalisation. Dans ce film —qu'en privé il admettait être un de ses favoris et dont il réalisera, quinze années plus tard, un remake au Mexique (*Don Quintin*)—, sont déjà présents les germes de ses farces postérieures, avec, parmi d'autres, *On a volé un tram* et *La montée au ciel*, qui représentent une des facettes les moins appréciées mais les plus vitales de son activité.

Non moins vive fut l'impression déconcertante que provoquèrent ses mélodrames. Mis à part des chefs-d'œuvres incontestés comme *Pitié pour eux* et *Tourments*, le genre doit à Buñuel des films aussi disparates que le produit purement alimentaire qu'est *Une femme sans amour* —sans doute le moins intéressant de ses

Edipo—, una pequeña obra maestra ignorada como *El bruto*, o ejercicios de pura subversión como *Susana* o *Abismos de pasión*, ensayo único de interpretación mitad seria, mitad humorística de un clásico célebre (*Cumbres borrascosas*, de Emily Brontë).

Todas estas contradicciones levantaron una encendida polémica. Y los más osados no vacilaron en decretar que no era Buñuel un gran cineasta, que su reputación consistía en una falsa reputación. De esta forma, para no pocos, lo que había empezado casi como una causa de beatificación, casi concluye en un proceso de desmitificación.

Una vez más, el perverso humor contracultural de Buñuel ha prevalecido. Y se cumplió una de sus profecías: que sus películas nunca gustarían en España.

Esta brevísima relación catastrófico-televisiva puede parecer una simple anécdota, tal vez significativa, tal vez banal. Pero no deja de ser un síntoma flagrante del desconocimiento que rodea a toda una parte del cine de Buñuel; para este cronista, la más importante. *Le charme discret de la bourgeoisie* convirtió a Buñuel en una figura pública de lustre internacional. Pero no son tantos los que saben que esta película no es sino el *remake* irónico, pulido y más bien domesticado de *El ángel exterminador*. Ni que *La voie lactée* es un *private joke* a costa de la heterodoxia directamente nacido del más vigoroso, sarcástico e irreverente *Simón del Desierto*. Ni que el humor paradójico e iconoclasta de *Le fantôme de la liberté* y *Cet obscur objet du désir* latía ya con mayor energía y coherencia en esa obra maestra inclasificable que es *Ensayo de un crimen*.

Tal ignorancia de la obra mexicana, en el fondo, no es casual. A fin de cuentas, sería el deseo, quizás inconsciente, de imponer una imagen de Buñuel como Gran Director más digerible, más culta, más presentable en sociedad. Así, a sus películas mexicanas, más bárbaras, más primitivas, hay que preferir las películas francesas, más refinadas, mejor hechas, provistas de "buena" fotografía y "buenos" actores. De ahí a ese Buñuel que ya se puede introducir en los salones elegantes, un león de uñas recortadas y melena bien peinada, manufacturado para el consumo por Jean-Claude Carrière en *Mi último suspiro*, no hay más que un paso.

Buñuel jamás persiguió la perfección: el academicismo siempre fue el enemigo principal del arte. Y su cine responde a una estética antigua: encuadres que tienen el sabor de los calendarios religiosos, *tableaux* que hacen pensar en las escenas callejeras de Murillo y no las más inspiradas. Pero su fuerza de convicción es enorme, hecha a la vez de indiferencia y amargo apasionamiento. Al someterse al sis-

films mais qui reste un amusant exercice de sadisme sentimental et une plaisanterie absolue sur le complexe d'Œdipe—, ce petit chef-d'œuvre ignoré qu'est *L'enjôleuse*, ainsi que ces exercices de pure subversion que sont *Suzana la perverse* ou *Les Hauts de Hurlevent*, la seule tentative d'interprétation mi-sérieuse mi-humoristique du fameux classique d'Emily Brontë.

Toutes ces contradictions provoquèrent une forte polémique; les plus hardis n'hésitèrent pas à déclarer que Buñuel n'était pas un grand cinéaste et que sa réputation n'était pas méritée. Ce qui avait semblé être le début d'un processus de béatification prit, pour beaucoup, des allures de procès en démythification.

Une fois de plus, l'humour pervers et contre-culturel de Buñuel eut le dessus et une de ses prophéties se réalisait: ses films ne seraient jamais appréciés en Espagne.

Ce très court récit catastrophico-télévisuel peut sembler n'être qu'une simple anecdote, significative ou banale, mais il n'en reste pas moins que ce fut là un symptôme flagrant de la méconnaissance qui entoure toute une partie de l'œuvre de Buñuel: à mon avis la plus importante. *Le charme discret de la bourgeoisie* transforma Buñuel en une figure publique de portée internationale mais rares sont ceux qui savent que ce film n'est que le remake ironique mais policé, voire domestiqué, de *L'Ange exterminateur*. Ni que *La voie lactée* est une *private joke* sur l'hétérodoxie, directement issue de l'autrement plus vigoureux, sarcastique et irrévérencieux *Simon du Désert*. Ni que l'humour paradoxal et iconoclaste de *Cet obscur objet du désir* et *Le fantôme de la liberté* était déjà présent, avec plus de force et de cohérence, dans cette œuvre inclassable qu'est *La vie criminelle d'Archibald de la Cruz*.

Finalement, une telle ignorance de l'œuvre mexicaine n'est pas un hasard mais plutôt une conséquence du désir, peut-être inconscient, d'imposer l'image de Buñuel comme LE grand directeur, une image digeste, érudite, enfin présentable en société. Ainsi, aux films mexicains plus barbares, plus primitifs, il faudrait préférer ses films français, plus raffinés, "mieux" réalisés, avec une "bonne" photographie et de "bons" acteurs. D'ici jusqu'au Buñuel que l'on introduit dans les salons, tel un lion aux griffes limées, à la crinière peignée, calibré pour la consommation de masse par Jean-Claude Carrière, tel qu'il nous apparaît dans *Mon dernier soupir*, il n'y a qu'un pas.

Jamais Buñuel ne rechercha la perfection car l'académisme a toujours été le pire ennemi de l'art. Son œuvre obéit à une esthétique classique: cadrages qui ont la saveur des almanachs religieux, tableaux faisant penser aux scènes de rues d'un

tema de producción del cine mexicano, al aceptar que sus películas se rodaran en dos o tres semanas en decorados de cartón y con una fotografía vulgar, Buñuel actuaba con plena conciencia y consentimiento deliberado, absolutamente confiado en la fortaleza a toda prueba de su postura moral ante el mundo. Al tomar por protagonistas a algunos de los peores actores del cine de lengua española, desafiaba todas las reglas, pero no comprometía la integridad de su trabajo, en cuanto sus personajes estaban por encima de sus intérpretes, y no a la inversa, como suele ocurrir. Justamente de su extremoso empleo del *miscasting* —cuyo ejemplo más espectacular sería *Abismos de pasión*, donde Irasema Dilián/Katy habla con fuerte acento eslavo, Jorge Mistral/Alejandro se expresa en perfecto castellano de Madrid, mientras Lilia Prado y Ernesto Alonso lucen el más puro acento mexicano— obtiene resultados admirablemente surrealistas o definitivamente subversivos.

Ahora bien, que quede bien claro que su técnica en las películas mexicanas —y españolas— no por plana deja de ser impecable. Su sentido de la economía, la concisión, la eficacia narrativa, ya probados en sus producciones Filmófono, es digno del cine norteamericano más ortodoxo. Utiliza el P.A. sistemáticamente, su *découpage* resulta tan simple y efectivo como, digamos, el de Howard Hawks. *El*, un indestructible clásico y una de sus películas más personales, ofrece la factura y el estilo visual de los melodramas psicoanalíticos de un Curtiz o un Bernhardt —que tanto admiraba Fassbinder— distintivos del Hollywood de los 40.

Esta consistencia visual se halla ausente de sus producciones "made in France", exceptuando *Le journal d'une femme de chambre* y *Belle de jour*, sus mejores y más elegantes películas francesas. Y está claro que el color le plantea a Buñuel nuevos problemas, para los cuales no sólo no está preparado, sino que no le interesan, quedando así a la merced de sus operadores. Christian Matras (*La voie lactée*), un gran retratista, y Edmond Richard (*Le charme discret de la bourgeoisie*, *Le fantôme de la liberté*, *Cet obscur objet du désir*), experto técnico, imponen a sus películas un estilo visual "de buen gusto", académico, relamido, sin contrastes, que no sólo no le conviene, sino que está en las antípodas de su personalidad. No por azar coincide eso con la etapa final de su carrera: basta comparar la textura blanda, indolente, juguetona de *Cet obscur objet du désir* con las aristas punzantes, la dureza diamantina, los planos que se dirían cortados al escalpelo de *El*, para comprender la distancia que media entre una película mayor y un divertimento indulgente, entre un cineasta en la plenitud de sus facultades y un artista que acusa el peso de la senectud.

Murillo (et pas toujours les plus inspirées). Mais sa force de conviction reste gigantesque, mélange d'indifférence et de passion amère. En se soumettant au système de production du cinéma mexicain, en acceptant que ses films soient tournés en deux ou trois semaines, avec des décors en carton et une photographie "vulgaire", Buñuel agissait délibérément, en pleine connaissance de cause, car il confiait pleinement en la force à toute épreuve de son attitude morale face au reste du monde. En prenant comme protagonistes quelques-uns des pires acteurs en langue espagnole, il défiait toutes les normes sans jamais compromettre l'intégrité de son travail car ses personnages étaient au-dessus de leurs interprètes et non l'inverse, comme c'est souvent la règle. Son emploi extrême du *miscasting* —dont l'exemple le plus spectaculaire sera *Les Hauts de Hurlevent* où Irasema Dilian/Kathy parle avec un fort accent slave, Jorge Mistral/ Alejandro utilise un parfait castillan madrilène, tandis que Lilia Prado et Ernesto Alonso s'expriment avec le plus pur accent mexicain— obtient des résultats soit admirablement surréalistes soit définitivement subversifs.

Néanmoins il faut souligner que, dans les films mexicains et espagnols, sa technique, bien que sans relief, n'en reste pas moins impeccable. Son sens de l'économie, la concision et l'efficacité narrative déjà éprouvées dans ses productions pour Filmófono, sont certainement dignes du cinéma américain le plus orthodoxe: il utilise méthodiquement le plan américain et son découpage est aussi simple et efficace que celui de Howard Hawks, par exemple. *Tourments*, inamovible classique et un de ses films les plus personnels, offre une facture et un style visuel semblables à ceux des mélodrames psychanalytiques d'un Curtiz ou d'un Bernhardt —qu'admirait profondément Fassbinder— et qui furent le signe distinctif du Hollywood des années quarante.

Cette constance visuelle est absente de ses productions "made in France" exception faite de *Belle de jour* et *Le journal d'une femme de chambre*, ses films français les plus réussis et les plus élégants. Il ne fait aucun doute que la couleur représentait, pour Buñuel, un problème ajouté, face auquel non seulement il n'était pas formé sinon qu'il ne s'y intéressait pas, ce qui le mit à la merci de ses chefs-opérateurs: le grand portraitiste Christian Matras (*La voie lactée*) et l'expert de la technique Edmond Richard (*Le charme discret de la bourgeoisie*, *Le fantôme de la liberté*, *Cet obscur objet du désir*), qui imposèrent à ses films un style visuel de "bon goût", une sorte d'académisme léché, sans contraste, qui non seulement ne lui convient pas, mais qui est aux antipodes de sa personnalité. Ce n'est pas un hasard si cela coïncide avec l'étape finale de sa carrière: il suffit de comparer la texture molle, indolente, frivole de

Una pequeña nota más sobre la españolidad de Don Luis Buñuel para concluir. Entre sus grandes influencias formativas se habla siempre de los surrealistas franceses, pero muy poco de los intelectuales españoles de su tiempo. Con referencia a Buñuel, se cita siempre a Galdós, inspirador directo de *Nazarín* y *Tristana* —e indirecto de *Viridiana*, una de cuyas fuentes es un capítulo de "Ángel Guerra"—, pero muy poco a Gómez de la Serna.

Fecundo escritor vanguardista y figura capital de la literatura española del siglo XX, hoy sorprendentemente poco leído en España, Ramón Gómez de la Serna tuvo intuiciones sobre la materia y el subconsciente que impresionaron profundamente al joven Buñuel. La más singular de sus invenciones literarias, la greguería —"el autor juega mientras la compone, y tira la cabeza al alto y después la recoge", decía el propio Ramón— que puede definirse aproximativamente como una conjunción del humor y la metáfora, era muy apreciada por el futuro cineasta, que veía en ella "el invento del primer plano en la escritura". No en vano el escritor Max Aub ha observado que las películas de Buñuel son a menudo encadenados de greguerías, una observación cuyo estudio más detenido podría conducir a revelaciones interesantes.

El hecho de que Ramón iba a ser el guionista de la primera película de Buñuel, puede dar una idea de la influencia del escritor sobre el cineasta. El proyecto no llegó a realizarse, pero los breves cuentos que componían el guión se publicaron, como *scénarios*, bajo el título genérico de "Chiffres", en *La Revue du Cinéma* (núm. 9, abril de 1930). Es divertido notar que uno de ellos, "Los que robaron al condestable", donde un perro de piedra, guardián de una estatua yacente, ladra para ahuyentar a unos ladrones, es una descarada parodia de "El beso", de Bécquer. Y más divertido todavía comprobar que Buñuel utiliza esta referencia al comienzo de *Le fantôme de la liberté...* cuarenta y cuatro años más tarde.

Podría darse que todo el secreto de Buñuel se redujese a que, como buen aragonés, era hombre de ideas fijas. Pero es muy posible que, tirando del hilo del ovillo de la subversión corrosiva de la greguería, por ejemplo, descubramos muchas cosas de su cine que aún ignoramos.

Cet obscur objet du désir avec les arêtes saillantes, la dureté cristalline, les plans qu'on croirait coupés au scalpel de *Tourments* pour comprendre ce qui différencie une œuvre majeure d'un divertissement complaisant, un cinéaste dans la pleine faculté de ses moyens d'un artiste accusant le poids des années.

Encore un mot, en conclusion, au sujet de l'hispanité de don Luis Buñuel. Parmi ses grandes influences formelles on a toujours parlé des surréalistes français mais très peu des intellectuels espagnols de son temps. En référence à Buñuel on a coutume de citer Benito Pérez Galdós, inspiration directe de *Nazarín* et *Tristana* —et indirectement de *Viridiana*, dont une des sources est un chapitre du roman "Angel Guerra" — mais très rarement Ramón Gómez de la Serna.

Gómez de la Serna, figure capitale de la littérature espagnole du XXe siècle et fécond écrivain avant-gardiste, aujourd'hui étrangement ignoré, fit état de nombreuses intuitions sur la matière et le subconscient qui impressionnèrent profondément le jeune Buñuel. La plus singulière de ses inventions littéraires, la *greguería* —dans laquelle "l'auteur joue pendant qu'il la compose, lance sa tête bien haut puis la ramasse", comme Ramón disait lui-même, et que l'on pourrait définir approximativement comme une conjonction de l'humour et de la métaphore— était très appréciée par le futur cinéaste qui voyait en elle "l'invention du premier plan en écriture". À ce titre, l'écrivain Max Aub avait observé que les films de Buñuel ressemblaient souvent à des enchaînements de *greguerías*, observation dont l'étude plus approfondie pourrait conduire à des révélations fort intéressantes.

Le fait que Ramón allait être le scénariste du premier film de Buñuel peut nous donner une idée de l'influence de l'écrivain sur le cinéaste. Le projet ne vit finalement pas le jour même si les petits contes qui le composaient se publièrent en tant que scénarios dans *La Revue du Cinéma* (numéro 9, avril 1930) sous le titre générique de "Chiffres". Il est amusant que l'un d'entre eux, "Ceux qui volèrent le Connétable", dans lequel un chien sculpté garde un gisant de pierre et aboie pour éloigner les voleurs, soit de fait une parodie insolente du "Baiser" de Gustavo Adolfo Bécquer. Notre sourire s'agrandit en constatant que Buñuel utilisera cette référence au début de *Le fantôme de la liberté*... quarante quatre années plus tard.

Le secret de Buñuel pourrait simplement résider dans le fait qu'en tant qu'aragonais, il fut un homme aux idées immuables. Mais il est aussi très possible que, si l'on l'on suivait le fil subversif et corrosif de la *greguería*, on finirait par découvrir beaucoup de choses que l'on ignore encore sur son cinéma.







▲
TRISTANA, 1970

◀ LB, ÁNGELA MOLINA
ESE OSCURO OBJETO DEL DESEO
CET OSCUR OBJET DU DESIR, 1977

VIRIDIANA, 1961 ▶

⌘ BELLE DE JOUR, 1966

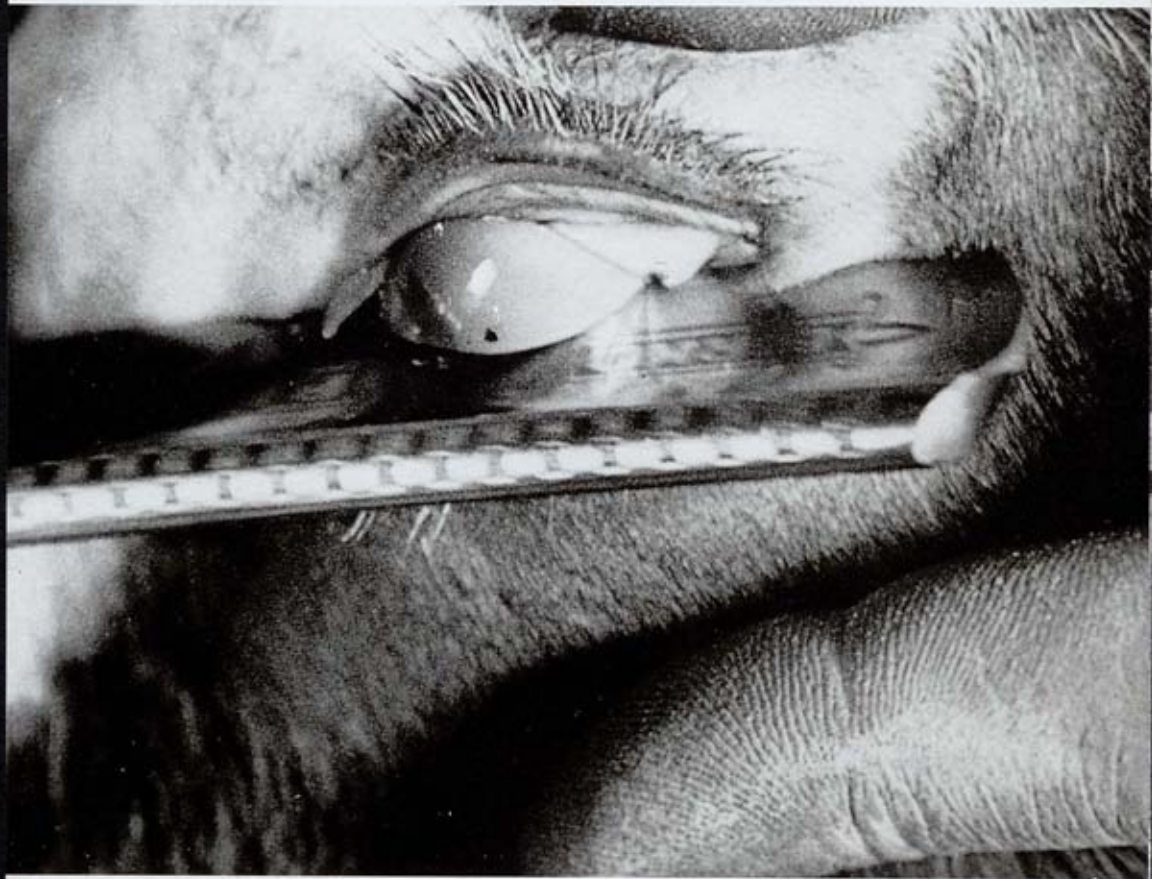


el autor l'auteur



el surrealismo le surréalisme





▲ UN PERRO ANDALUZ / UN CHIEN ANDALOU, 1929

◀ EL ÁNGEL EXTERMINADOR / L'ANGE EXTERMINATEUR, 1962

◀ UN PERRO ANDALUZ / UN CHIEN ANDALOU, 1929

⌘ LA EDAD DE ORO / L'ÂGE D'OR, 1930



la muerte la mort

LOS OLVIDADOS / PITIÉ POUR EUX, 1950 ▲

VIRIDIANA, 1961 ►





el erotismo l'erotisme



EL GRAN CALAVERA / LE GRAND NOCEUR, 1949 ▲

ESE OSCURO OBJETO DEL DESEO / CET OBSCUR OBJET DU DÉSIR, 1977 ►





▲ DIARIO DE UNA CAMARERA / LE JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE, 1964

◀ SUBIDA AL CIELO / LA MONTÉE AU CIEL, 1951





▲ LA EDAD DE ORO / L'ÂGE D'OR, 1930

◀ NAZARÍN, 1958

◀ UN PERRO ANDALUZ / UN CHIEN ANDALOU, 1929

la religión la religion

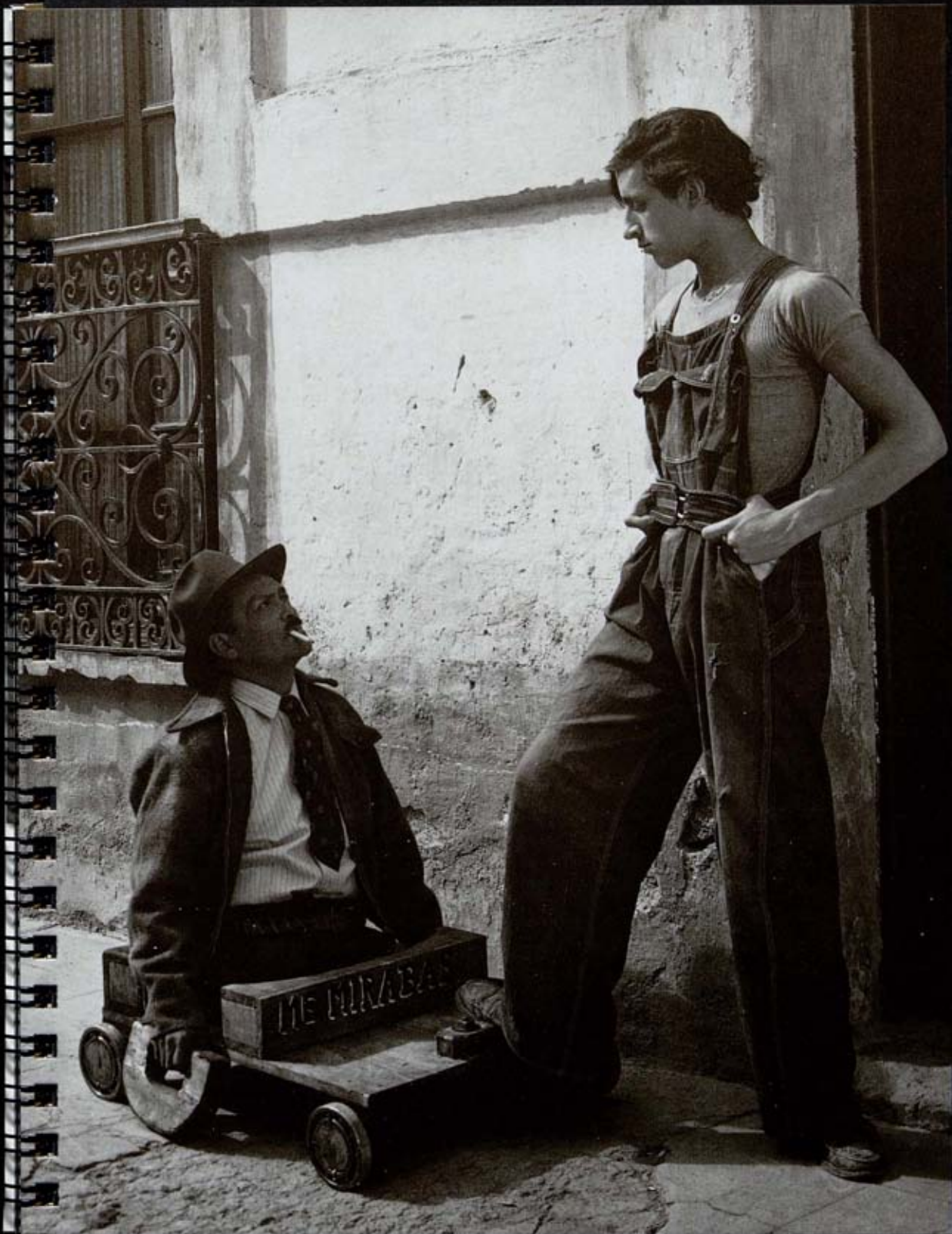


▲
 DIARIO DE UNA CAMARERA
 LE JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE, 1964

LOS OLVIDADOS / PITIÉ POUR EUX, 1950 ►

◀ EL ÁNGEL EXTERMINADOR
 L'ANGE EXTERMINATEUR, 1962

las clases sociales
les classes sociales



EXPOSICIÓN Y CATÁLOGO / EXPOSITION ET CATALOGUE

Basado en el proyecto "El mundo secreto de Luis Buñuel"
de Luis Gasca, Barcelona 1997

À partir du projet "Le monde secret de Luis Buñuel"
de Luis Gasca, Barcelone, 1997

PRODUCCIÓN / PRODUCTION	ICAA
COORDINACIÓN GENERAL / COORDINATRICE	Amaranta Ariño
DISEÑO / GRAPHISME	BruMa
ASESOR TÉCNICO / CONSEILLER TECHNIQUE	Juan Ariño
DIRECCIÓN DEL MONTAJE / MISE EN SCÈNE	Amaranta Ariño Juan Ariño BruMa
TEXTOS / TEXTES	Gilles Jacob Luis Gasca José Luis Guarner
TRADUCCIONES / TRADUCTIONS	Olivier Nolla-Py
COORDINACIÓN EDITORIAL / COORDINATION ÉDITORIALE	TF. Editores
FOTOMECÁNICA / PHOTOGRAPHURE	Lucam
MAQUETA / MAQUETTE	BruMa
IMPRESIÓN / IMPRESSION	TF. artes gráficas
ENCUADERNACIÓN / RELIURE	Ramos
REALIZACIÓN DE MONTAJE / RÉALISATION DU MONTAGE	TEMA

© DE LA PRESENTE EDICIÓN / DE LA PRÉSENTE ÉDITION ICAA

© DE LOS TEXTOS / DES TEXTES **LOS AUTORES / LEURS AUTEURS**

© DE LAS REPRODUCCIONES / DES REPRODUCTIONS ICAA / FILMOTECA ESPAÑOLA

NIPO: 182-00-002-5

Depósito Legal: M-17986-2000

