

A ningún buen aficionado le pasa desapercibido que la bibliografía sobre Luis Buñuel continúa enriqueciéndose hasta alcanzar, hoy, un nivel de profundidad analítico más que notable. Con su nueva obra sobre Buñuel¹, Pedro Poyato aborda algunas claves esenciales que ayudan a desvelar la significación de los mundos y los seres que pueblan el cine de Buñuel.

La labor académica que como profesor en “Cine español” y director del “Máster en Cinematografía” de la Universidad de Córdoba está desarrollando Poyato, es sólo una de las tres vertientes de hombre de cine que él ha asumido desde hace ya muchos años; de las otras dos facetas, la de impulsor de la cultura cinematográfica, pero sobre todo, la investigación en cine, es una muestra admirable la obra que comento en las siguientes líneas. Aunque en el “Prólogo” se advierte que algunos capítulos del libro tienen su origen en trabajos ya publicados, éstos han sido reestructurados y contextualizados desde

El sistema estético de Luis Buñuel

PEDRO POYATO



PEDRO POYATO, *El sistema estético de Luis Buñuel*, Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, Serie de Comunicación, 21, 62 figuras, 206 pp. ISBN 978-84-9860-549-5.

el hilo conductor que atraviesa el conjunto de esta nueva investigación: el esclarecimiento del sistema estético de Luis Buñuel.

Para la presentación de su obra, Poyato ha seleccionado una cita extraída de las *Notas sobre el cinematógrafo* de Robert Bresson², donde se alude a una de las finalidades esenciales en el cine, a saber, su capacidad para conmovir, inquietar y sorprender. Por un instante, uno alberga una duda: si ante esta declaración, el libro que tiene ante sus manos no será sino un trabajo de conjunto sobre, tal vez, la recepción del cine Buñuel. Sin embargo, nada más leer los primeros párrafos del “Prólogo” las dudas se despejan, pues su autor entra directamente en el enunciado que da título al libro y, citando a Zunzunegui³ y los problemas inherentes al “descubrimiento del *estilo*”, Poyato sintetiza (pp. 11-14) algunos de los elementos clave en su análisis del sistema estético de Buñuel y los *mundos originarios* que se desvelan en su filmografía:

Revista de Libros
de la Torre del Virrey
Número 1
2013/1
ISSN 2255-2022

“[Mundos que] en el plano formal, se caracterizan por constituirse en cantera de unas imágenes singulares, de gran pegada perceptiva: las llamadas, por la energía de que son portadoras, *imágenes-pulsión*.” (p. 12)

Unas *imágenes-pulsión* muy representativas del conjunto de la obra de Buñuel, que aportan algunos de los rasgos característicos de una reconocible iconografía *feísta*, que podrían hundir sus raíces en algunos recuerdos de la niñez del cineasta y en su síntesis y experiencia de los fenómenos y las manifestaciones culturales que hicieron mella en su particular imaginario.

A través de los ocho capítulos que estructuran la obra, Poyato nos ayuda a desvelar las claves del sistema estético de Buñuel, los elementos definitorios y las relaciones entre algunas de las cuestiones esenciales de la estética que su cine construye; identificando algunos de los componentes que lo integran y sobre los que se cimienta su filmografía; analizando y ordenando las relaciones intertextuales que atraviesan toda su obra, así como las

análisis, J. González Requena (comp.), Madrid: Universidad Complutense, 1995. *Las imágenes cinematográficas de Luis Buñuel*, Valladolid: Caja España, 2008.

2. R. BRESSON, *Notas sobre el cinematógrafo*, Madrid: Árdora, 2002, p. 70.

3. S. ZUNZUNEGUI, *Robert Bresson*, Madrid: Cátedra, 2001.

relaciones entre los distintos elementos que operan, de manera interna, como caracteres definitorios dentro de cada uno de sus films. Una serie de *claves* que se localizan en distintos ámbitos.

En el ámbito del relato, a través de recursos como la *suspensión del sentido*, o por medio de distintos dispositivos enunciativos que se reiteran en algunas de sus obras; en la libertad con que transforma el relato que le sirve de punto de partida para el esbozo de sus películas; en el modo tan original de incorporar e interpretar la presencia de los personajes simbólicos que determinan la evolución de sus trabajos.

En el ámbito de la construcción de la forma, tanto o más que un conjunto de recursos originales, en la obra de Buñuel asistimos a una generación de formas que se gestan dentro de unas imágenes cinematográficas que, a su vez, surgen de las palabras mismas que componen el guión: formas surrealistas análogas a las que podríamos apreciar en la obra de Magritte y que atraviesan la tota-

1. Ya desde sus primeros ensayos centrados en Buñuel y, por supuesto, el extraordinario trabajo que en su día acometió en la tesis doctoral (*El cine de Buñuel: fotografías que se suceden vermicularmente*, Universidad Complutense, 2002), Pedro Poyato se ha ido convertido en uno de los más reconocidos especialistas del director de Calanda. De entre sus numerosos trabajos, baste citar P. POYATO, “El montaje en *Viridiana*: Hacha-zos”, en *El análisis cinematográfico, Modelos teóricos, Metodologías, Ejercicios de*



lidad de su cine; pero, también, formas que surgen del diálogo interior entre los seres que pueblan el universo de sus películas, como seres con vida propia que se trasladan de una cinta a otra, transformándose y transmutando la nueva obra en la que se integran.

Estas y otras *claves* serán las que vayamos descubriendo a lo largo de los ocho capítulos que estructuran el libro. A través de ellos y mediante un análisis sintético, Pedro Poyato nos *hace ver* de manera precisa el modo como estos elementos se concretan, se definen y se relacionan en el conjunto de la obra de Buñuel para, en definitiva, tratar de desvelar el sistema estético que soporta la arquitectura de este conjunto. En este sentido, Poyato no organiza una línea de análisis cronológico de la filmografía sino un rastreo temático sincrónico de las claves ya apuntadas.

En el primer capítulo “Del guion al filme: *Un perro andaluz*” se aborda el proceso que condujo a la gestación de esta obra – un tema muy debatido en el contexto del análisis textual filmico; en este sentido, el capítulo también

aborda el delicado problema de la autoría, consecuencia de la participación de Dalí en la gestación del guión. Una película y un título no exento de referencias críticas hacia Lorca pero, a su vez, enraizada en una manifiesta inspiración lorquiana.

“*La edad de oro* como prolongación poética de *Un perro andaluz*” es el título del segundo capítulo del libro, un capítulo que se presenta como una prolongación del anterior, y donde se aborda la construcción formal de *La edad de oro* (1930) no sólo a partir de la redacción del guion sino de cuestiones específicas incorporadas en la película, como pueden ser los efectos poéticos que se derivan de las aportaciones sonoras que incluye.

Un perro andaluz (1929) y *La edad de oro* constituyen, ya en el capítulo tercero, el punto de partida del análisis sobre la iconografía *fésta* en el cine de Buñuel. A través de un estudio muy matizado sobre su genealogía y morfología, Poyato va desentrañando las raíces artísticas y etnográficas desde las que rastrear esta característica tan

particular en la obra de Buñuel. Raíces que, como nos muestra Poyato, se nos presentan, con sus propios rasgos e influencias recíprocas, tanto en las dos películas ya citadas como también en *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933), en *Los olvidados* (1951), *Nazarín* (1959), *El ángel exterminador* (1962) o en *Simón del desierto* (1965); en estas películas el autor estudia influencias de la tradición y la iconografía del carnaval, en algunas obras de Goya, Solana o Zuloaga, y en textos de Boccaccio o *El lazarillo de Tormes*.

Los olvidados se constituye como tema central del cuarto capítulo de la obra. Poyato se lo dedica a Santos Zunzunegui, y nos introduce en un estudio del *dispositivo enunciativo* que en este film evoluciona de un modo particularmente interesante, pues entre el enunciador y alguno de sus personajes se entabla una relación que deviene tan inesperada como agresiva. En el “Círculo enunciativo de agresión y mundo originario en *Los olvidados*”, título de este cuarto capítulo, asistimos a una profunda inmersión en un tema muy vinculado al ámbito en el que se

desenvuelve el análisis textual y la hermenéutica cinematográfica: la *mostración* y la *narración* como capas superpuestas en el hecho narrativo del relato fílmico. Veamos:

“Con respecto a la primera, hay en ella un elemento al menos que remite a la enunciación y que nunca abandona el film: el llamado punto de vista; elemento que sincretiza en realidad dos posiciones, al poder referirse a la de la cámara cuando filma o a la de quien mira lo filmado, en la pantalla. Aparecen así inscritos en torno a la mirada instalada en el enunciado por el punto de vista, los lugares de subjetividad correspondientes a su destinador y su destinatario y que podemos nombrar respectivamente como observador y observatorio.” (p. 87)

He transcrito la cita porque, junto con la referencia a un texto de Zunzunegui en la que Poyato se detiene⁴ para confirmar el sentido del término *observatorio*, me ha parecido un buen punto de partida para internarse en el ámbito del sugerente y complejo mundo de aquello que la hermenéutica contemporánea denomina el *círculo hermenéutico*: la generación de significados que se van

4. Cfr. S. ZUNZUNEGUI, *Pensar la imagen*, Madrid: Cátedra, 1989.

construyendo a partir de la interrelación entre la mirada de la cámara y la del espectador, el modo como se hace posible o inevitable esta relación de mutua pertenencia, de reconocimiento o de agresión, así como el papel que en este proceso juegan las ineludibles anticipaciones. Si en un relato son los personajes quienes operan como un tercer elemento que redefine esta relación, en esta película el proceso se modula con una intervención muy original, un proceso en el que, ahora, la relación llega a convertirse en una relación directa de agresión:

“[...] más allá de resolverse en torno a una dialéctica entre el ‘ver’ y lo ‘visto’, entre el ‘hacer-ver’ (al personaje) y el ‘hacer-ver’ (del personaje), en cualquiera de las modalidades que ello conlleva, como es lo propio de escrituras tanto clásicas como modernas, lo hace – y es aquí donde se ubica la ruptura del texto de Buñuel con respecto a esas criaturas – en términos de *agresión*.” (p. 88)

En determinadas secuencias de *Los olvidados*, el enunciador interviene en términos de agresión, toma posición como observador-personaje, y lo hace intensificando el sentido dramático de acciones extraordinariamente significativas. Por ejemplo, existe una secuencia en la que Poyato nos desvela algo que parece haber pasado desapercibido a quienes han estudiado este film en profundidad: la agresión de los personajes Jaibo, Pedro y el *Pelón* al ciego don Carmelo. Partiendo de un detallado análisis de la escena podría observarse que ninguno de los tres agresores ha podido lanzar la masa de cieno que, en un determinado momento, se estrella contra el rostro del ciego. ¿Quién es, se pregunta Poyato, el autor de esa agresión? Su autor no puede ser ninguno de los tres golfos que también agreden al personaje del ciego, sino el enunciador mismo quien, más allá de la proyección de su mirada desde el enunciatario, agrede directamente a este personaje, provocando una acción no mediada entre enunciador y personaje; una mirada, por tanto, que

sólo se hace presente por medio de la acción y que, en este sentido, se presenta de manera anónima, pues queda oculta tras la acción.

En el capítulo quinto de esta obra, el autor se centra en la película *Ensayo de un crimen* (1955), para intentar desentrañar la filiación literaria e iconográfica del film, así como sus distintas relaciones formales y conceptuales. El objetivo no es otro que, de un lado, profundizar en el fenómeno de la *transducción* y su tratamiento en el cine de Buñuel; de otro lado, el capítulo nos aporta un examen minucioso sobre el diálogo formal que se despliega a través de figuras como la *repetición*, o con elementos visuales vinculados las formas pictóricas de Magritte.

“Naufragio, repeticiones y ecos fílmicos buñuelianos en *El ángel exterminador*” es el título del capítulo sexto. Pedro Poyato vuelve al estudio de la figura de la repetición y nos lo muestra como punto de inflexión en la escritura de Buñuel – sobre la repetición volvemos más adelante. Pero aquí nos interesa detenernos en la referencia que el

autor hace a Roland Barthes, cuando éste afirma que *El ángel exterminador* es una de las obras fílmicas que mejor suspende el sentido⁵. Es a partir de ese momento cuando Poyato nos pone sobre las claves desde las que interpretar el “sentido” del sinsentido del naufragio en tierra de un grupo humano inicialmente muy predecible pero que, ante extrañas circunstancias, deviene tan imprevisible como perturbador. Una *suspensión del sentido* a la que alude Barthes que forma parte del *sí mismo* de unos personajes vacuos que ocultan esa imposible cohesión de grupo que la burguesía ostenta, y que sólo perdura mientras el interés propio queda a salvo y a buen recaudo. Precisamente, uno de los elementos más insólitos que Poyato aborda en este capítulo se refiere al modo en que Buñuel va a profundizar en la *suspensión*, analizando una de las claves que el director ha empleado magistralmente en su película, como recurso para intensificar este fenómeno: la repetición como motor del relato.

5. La cita que Poyato introduce está tomada de *El grano de la voz*, donde Barthes afirma que “El sentido es algo tan fatal para el hombre que, en cuanto libertad, el arte parece ocuparse, sobre todo en el presente, no de *fabricar* sentido sino por el contrario de suspenderlo. Los mejores films (para mí) son aquellos que mejor suspenden el sentido.” Cfr. R. BARTHES, *El grano de la voz*, México: Siglo XXI, 1983, p. 27.

El sexto capítulo retoma el estudio de la *imagen-pulsión*, centrado ahora en *Tristana* e insistiendo, como ya lo hiciese en el análisis de *Los olvidados*, en el papel central que estas imágenes ocupan en la escritura de la película.

“De la Carmen de Merimée a la Conchita de Buñuel en *Ese oscuro objeto de deseo*” es el título del último capítulo del libro, centrado en el estudio de una protagonista dual que Poyato vincula con toda una saga de personajes femeninos; personajes que pueden remontarse a los mitos femeninos que pueblan el subconsciente colectivo del hombre occidental – como es el caso del mito de Pandora. Un mundo femenino en el que Buñuel, desde una lectura tan intuitiva como bien estudiada, nos sitúa en una línea de tensión muy polarizada entre el eterno desconocimiento que el hombre posee del mundo de la mujer, y la aguda introspección y perplejidad que sobre este universo se pone de manifiesto, es mi impresión, en la filmografía de dos de los mayores cineastas españoles, Buñuel y Almodóvar.

Por su contenido y su *profundidad de campo*, el estudio de Pedro Poyato se convierte en una obra de referencia que esperamos pueda culminarse con una traducción al inglés. Algo que vendría a satisfacer la avidez de nuevos estudios sobre Buñuel de la que se verían beneficiados muchos de sus estudiosos en el mundo de lengua inglesa, pues este libro también es, como declara el mismo autor, un homenaje a todos los que han contribuido y ayudan a iluminar la obra del más universal de nuestros cineastas.

Como ya anotamos en la cabecera, la publicación forma parte de la “Serie de Comunicación” (Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco). Un proyecto editorial al que se han ido incorporando distintos trabajos de investigación sobre el mundo de la imagen, y donde la obra de Pedro Poyato ha supuesto la primera incursión de la serie en el mundo del análisis cinematográfico. Una apuesta muy elogiada que, no obstante, no debería impedir que en futuras publicaciones de esta especialidad, se incluya una filmografía junto al repertorio bibliográ-

fico – la inexistencia de un índice analítico y onomástico en estas publicaciones no es hoy, por desgracia, una excepción en nuestro panorama editorial.

Pedro Mantas España
Universidad de Córdoba