

BUÑUEL: NOVELA, DE MAX AUB.
UN TESTIMONIO GENERACIONAL
Y UN RETO LITERARIO.

LOS MATERIALES
PREPARATORIOS PARA LA OBRA.

Tesis Doctoral
Presentada por Elisabeth Antequera Berral

Dirigida por
Prof. Dr. Joan Oleza Simó

Programa de Doctorado 150-E TEATRO Y LITERATURA
ESPAÑOLA

Universitat de València
2014

A Santi y Sergio, que han sido la luz a la que aferrarme en este duro camino.
A Santiago, mi amor y mi apoyo incondicional.
A mi madre, que ha estado siempre en los momentos más difíciles.
A mi padre, cuyo recuerdo ha estado presente en cada palabra de este trabajo.
A Maribel, que me ha apoyado siempre.
A Nuria y Jose, mis hermanos, mis amigos, mis cómplices.

AGRADECIMIENTOS.

Este trabajo ha significado para mí un gran reto personal. Por eso, al llegar al final de este camino solo se me ocurre pensar en todas aquellas personas que han colaborado en estas páginas. Mi marido, mis hijos, mis padres, mis hermanos, mis amigos, mis compañeros de trabajo.

Para escribir estas páginas he necesitado al lado la paciencia y colaboración de Santiago, mi apoyo incondicional; a personas risueñas, cariñosas, dulces y agradables como Santi y Sergio, mis dos amores; personas como mi madre y mi padre, que siempre han confiado en mí y han hecho de mí lo que soy hoy en día; y personas como Nuria y Jose, que siempre me animaron en los momentos difíciles.

En estos años de duro trabajo ha sido difícil compaginar trabajo, investigación y familia. Para ello, se necesita la ayuda y confianza de la gente que realmente te quiere. Y vosotros, familia, habéis estado ahí. Perdonad los momentos que he sacrificado y no he estado con vosotros para sacar adelante estas páginas.

Gracias a los miembros de la Fundación Max Aub, y en especial a M^a José Calpe que siempre me ha facilitado su ayuda y su colaboración en cada momento de este viaje.

Y muy especialmente, gracias al profesor Joan Oleza, director de esta tesis, que durante todos estos años me ha exigido y ha hecho que mis esfuerzos se vean reflejados hoy en estas páginas. Te agradezco que en los momentos donde haya podido mostrar debilidad tú hayas demostrado seguridad y firmeza.

«Fuimos; no somos historia. La historia está hecha de cenizas. No somos viejos ni siquiera arrinconados; sencillamente la gente olvida. Desaparecemos y los trenos y las elegías solo quedan por caridad [...]. La historia es semiinvención y viene con el tiempo a ser una verdad variable, según el presente» (Aub, C. 14-8, Archivo de la Fundación Max Aub).

ÍNDICE

TOMO I

I. <i>LUIS BUÑUEL: NOVELA</i>	7
1.1. UN TESTIMONIO GENERACIONAL	7
1.2. LUIS BUÑUEL: UN RETO LITERARIO.....	15
1.3. NUESTRO TRABAJO.....	42
II. LA GESTACIÓN DEL PROYECTO.....	24
2.1. UNA GESTACIÓN COMPARTIDA	24
2.2. EL PAPEL DE LAS CARTAS	26
2.3. UNA GESTACIÓN EN CUATRO FASES.....	53
2.3.1. 1967-1968: ETAPA DE INICIACIÓN Y DE GRANDES EXPECTATIVAS.....	54
2.3.2. 1969: VIAJE A EUROPA. MAX AUB: UN TURISTA AL REVÉS EN BUSCA DE SU PERSONAJE. LA INVESTIGACIÓN EN MARCHA	77
2.3.3. 1970-71: A MEDIDA QUE SE INTENSIFICA EL TRABAJO, EL PROYECTO SE DISPERSA	6:
2.3.3.1. ENTRE LAS AGUAS DE <i>CAMPALANS</i> Y <i>PETREÑA</i> . CON INMERSIÓN EN <i>LA GALLINA CIEGA</i>	6:
2.3.3.2. EL NOVELISTA SE ADENTRA EN EL ENSAYO. LOS ENSAYOS PARA <i>BUÑUEL: NOVELA</i>	96
2.3.3.3. CESARMAN, BUÑUEL Y EL PSICOANÁLISIS. UNA NUEVA PERSPECTIVA A INCORPORAR.....	: 4
2.3.4. 1970-1972: EL PROYECTO SE DESCONTROLA. DEMASIADAS CARTAS PARA UNA SOLA BARAJA.....	: 7
III. LUIS BUÑUEL Y MAX AUB: VIDAS PARALELAS	; 8
3.1. AUB Y BUÑUEL: EL ARTISTA FRENTE A SU MODELO. EL NOVELISTA FRENTE A SU PERSONAJE	326
3.2. LAS DIFICULTADES DE CONVERTIR A UNA PERSONA EN PERSONAJE	135
3.3. BALANCE Y FASES DE UNA BIOGRAFÍA	144
IV. EL BUÑUEL DE MAX AUB.....	12;

4.1. MAX COMO BIÓGRAFO: PERMITIDO ASOMARSE AL INTERIOR	12;
4.1.1. EL ORIGEN DE UN GENIO ARAGONÉS: CALANDA	12;
4.1.2. LA RESIDENCIA DE ESTUDIANTES Y EL PARÍS DE LOS AÑOS 20.....	158
4.1.3. EL PIRATA DALÍ.....	164
4.1.4. LA PERFECTA CASADA: JEANNE RUCAR	174
4.1.5. BUÑUEL: ESE OSCURO OBJETO DEL MIEDO	177
4.1.5.1. SU RELACIÓN CON EL COMUNISMO.....	177
4.1.5.2. MAYO DEL 68: ¿UN NUEVO SURREALISMO?	188
V. MAX AUB, CRÍTICO DE BUÑUEL	195
5.1. MAX AUB, CRÍTICO DE LA OBRA LITERARIA DE BUÑUEL.....	195
5.2. UN MAX AUB POCO CONOCIDO: EL CRÍTICO DE CINE.....	1; 3
5.2.1. EL DESPERTAR DEL GENIO BUÑUELESCO.....	1; 9
5.2.2. CINE DE ARTE/ CINE COMERCIAL.....	1; 4
5.2.3. CINE SURREALISTA	1; 9
5.2.4. CINE Y RELIGIÓN.....	427
5.2.4.1. MOSÉN VICENTE ALLANEGUI / ARTELA LUSUVIAGA	427
5.2.4.2. BUÑUEL Y EL MARQUÉS DE SADE	436
VI. LA DIFÍCIL RECONSTRUCCIÓN DE LA OBRA PÓSTUMA DE MAX AUB. EL	
TRABAJO DE UN EDITOR. CRITERIOS DE EDICIÓN.....	244
VII. EL FINAL DE UN LARGO CAMINO	464
VIII. BIBLIOGRAFÍA	466

TOMO II

ANEXO I: MAPA DE LOS MATERIALES PARA LA OBRA.

ANEXO II: MATERIALES PUBLICADOS EN 1985.

TOMO III

ANEXO III: MATERIALES INÉDITOS.

TOMO IV

ANEXO IV (DOCUMENTACIÓN HERMEROGRÁFICA Y BIBLIOGRÁFICA).

I. LUIS BUÑUEL: NOVELA.

De hecho, he trabajado buscando la razón de ser de la obra de Luis Buñuel. Y resulta que mi personaje es su época (Aub 1985a: 21).

1.1. UN TESTIMONIO GENERACIONAL.

En 1968¹ la Editorial Aguilar propone a Max Aub escribir un libro sobre la vida de su amigo y cineasta Luis Buñuel. La propuesta fue acogida por el escritor con gran interés y desde ese día hasta el 22 de julio de 1972, fecha de su muerte en México, dedicó todas sus fuerzas a este proyecto inconcluso.

Posteriormente a su muerte, sobre su mesa de trabajo, Federico Álvarez, su yerno, encontró una heterogeneidad de materiales recopilados para la elaboración de su libro: desde transcripciones literales de conversaciones grabadas con el propio Buñuel, amigos y colaboradores suyos, en México, París, Londres, Roma y España, hasta una miscelánea de textos, documentos de la época, recortes de prensa, numerosos prólogos y reflexiones del propio autor sobre el surrealismo, su generación y sobre el libro mismo al que pensaba titular *Buñuel: novela*.

¹ Según Federico Álvarez, en 1967, sin embargo, el encargo no se concretará hasta el 16 de julio de 1968: «Ruano –Aguilar- me propone hacer un libro sobre Buñuel. Me tienta, es toda mi vida: el cine, el Madrid de la Residencia, Dalí, Federico; el surrealismo, la guerra, el exilio. Siempre y cuando Luis esté dispuesto a autorizarme a escribir lo que recuerdo y lo que me ha contado y quiera contarme lo que no sé» (Aub 1998: 422). Posteriormente, Max firmará el contrato con la editorial el 22 de octubre de 1968 (Sánchez Vidal 1996: 755).

Pero su proyecto nunca fue acabado y los lectores tuvimos que conformarnos con el libro que publicó Federico Álvarez en 1985 bajo el título *Conversaciones con Buñuel seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés*. El libro no es más que una pequeña muestra de todo ese material del que el propio Federico, desbordado por esa balumba de papeles, tuvo que elegir, seleccionar y ordenar, dejando al lector la posibilidad de decidir «si estos son los Papeles sobre Buñuel que dejó inéditos Max Aub o si la labor intensa que se encierra en ellos alcanzó ese cambio de calidad que pueda permitirnos llamarlos *Buñuel: novela*» (Aub 1985a: 21). Pero para muchos, este intento por ofrecer al público una aproximación del libro al que se dedicó vehementemente en los últimos años de su vida dio como resultado una obra alejada de las verdaderas intenciones narrativas que tenía el escritor.

De la primigenia propuesta de Aguilar de escribir un libro sobre la biografía y la obra del cineasta, le surgió en seguida una idea más ambiciosa que le permitiría convertir su obra en un testimonio generacional, jugando con los límites entre la historia y la ficción, la biografía y la novela. Aprovechando su experiencia en sus novelas de apócrifo *Jusep Torres Campalans*, aparecida en 1958, y la tercera versión de *Luis Álvarez Petreña*, publicada en 1971, decide convertir al cineasta en un personaje de novela. A partir de aquí, Buñuel-personaje serviría de excusa para rememorar los acontecimientos más relevantes del siglo XX: las Vanguardias, el París de los años 20, la República, la Guerra Civil y el exilio.

Federico Álvarez abrió esta selección de material con un prólogo «Al lector» en el que señalaba tres modelos narrativos en los que se basó Aub para su proyecto. El primero de ellos era su apócrifo *Jusep Torres Campalans* (1958) al que recurriría para repetir la experiencia de jugar con los límites de la ficción y la realidad. En segundo lugar, su regreso a España en 1969, después de treinta largos años de ausencia, con el pretexto de recopilar material sobre Buñuel, le produce tal impacto que empieza a barajar la posibilidad de escribir un libro expresando el desarraigo de esa España franquista, que acabaría titulándose *La gallina ciega*, contrapunto de esa España Republicana e idealizada que rezuma entre las páginas del libro sobre Buñuel. Finalmente, ese proyecto terminaba de redondearse a partir del conocimiento de la existencia de un libro de Louis Aragon publicado en 1971 y titulado *Henry Matisse, roman*.

Antes de que su proyecto se viera truncado por la muerte, le dio tiempo a elaborar unas notas prologales donde se recoge la razón de ser de su obra, de su personaje, toda una declaración personal en la que presenta su técnica y su método creativo. Como en

Jusep Torres Campalans, Buñuel: novela quería responder a esa técnica maxaubiana por la que las fronteras entre la realidad y la ficción no quedarían claramente delimitadas. Para ello, iba a jugar con el hibridismo, utilizando dos métodos claros: el perspectivismo y el *collage*.

En cuanto al perspectivismo, centra su atención en esa multiplicidad de voces, diferentes puntos de vista, que recoge grabadora en mano a partir de las conversaciones que mantiene con personas tan relevantes como Aragon, Alberti o Dalí, o personas tan desconocidas como Miguel Zapater, dueño de la gasolinera de Calanda, pueblo natal del cineasta. Todas las voces, célebres o anónimas, iban a ser las piezas claves de un «rompecabezas» basado en una generación. De esta manera, el puzzle iba a completarse a partir de una técnica muy vanguardista como es el *collage*² para componer una obra sobre la amalgama de materiales heterogéneos como cartas, recortes de prensa, fotografías, notas prologales, apoyados sobre una base de época y referencias históricas muy presentes en la vida del autor y del cineasta.

Su proyecto terminaría de conformarse con un tipo de metodología bastante innovador en aquellos momentos: las grabaciones magnetofónicas. Con este método seguía los pasos del antropólogo norteamericano Oscar Lewis y su obra *Los hijos de Sánchez* (1961) biografía de una familia respaldada por la imparcialidad de una grabadora que capta no solo una historia familiar, sino también la historia de otro personaje: México. Al igual que *Los hijos de Sánchez* juega entre dos aguas, el documento y la novela, Aub pretendía que su libro fuera algo más que una simple biografía, quería que su obra fuera, un nuevo género, un género híbrido, una novela que no es novela (Aub 1985a: 20) y para ello necesitaba la unificación de múltiples y divergentes perspectivas marcadas por el relativismo, que le ayudaran a recomponer la vida de Luis Buñuel, aunque a veces solamente pudieran explicar lo que otros ya les habían contado³. Así, en su viaje a Europa

² «Si Max había definido la composición de su *Jusep Torres Campalans* como «descomposición, apariencia del biografiado desde distintos puntos de vista [...] a la manera de un cuadro cubista», marcando el énfasis en esa pluralidad de perspectivas, entre las cuales se inserta, como una más, la del propio autor, que solo ejerce de autor-narrador en determinadas ocasiones, y que en otras no dispone de más autoridad que la de los otros personajes, la de un contertulio o incluso la de un testigo externo, por mi parte yo evocaría otro principio constructivo más determinante aún que el de la superficie descompuesta del cubismo, me refiero al del *collage* o *montaje* de materiales fragmentarios de forma y textura heterogéneas, ese principio constructivo que Peter Bürger, en su celebrada *Teoría de la Vanguardia*, identificó como el más característico de las Vanguardias y, en especial, del Surrealismo» (Oleza 2004: 14-15).

³ Muchas veces en *Conversaciones con Buñuel*, el cineasta no era más que la excusa perfecta para recordar un tiempo pasado, para *regresar a un país enterrado*. En ocasiones los entrevistados le confiesan que en los años de adolescencia y juventud de Buñuel, en la etapa de gestación y florecimiento del mito aragonés, lo conocieron poco, o que lo que saben de él es por oídas, como así confiesa la Señora de

en 1969 se detiene en Roma antes de ir a España para entrevistar a Rafael Alberti y a su esposa María Teresa León. Allí confiesa al poeta en uno de los fragmentos elididos por Federico Álvarez la metodología de su escritura⁴:

M.A.- Grabé cosas así para mí solo. Me pongo a hablar delante de eso y extraigo cosas luego y sirve de mucho.

R.A.- Eso es lo que yo quisiera hacer por la noche, pero no me atrevo para no despertar a mi mujer.

M.A.-Pues te advierto que sería... En la época de los surrealistas estos aparatos no existían ¿verdad? Pero es un medio formidable para los que sueñan en alta voz o para uno ponerse delante a decirlo sin control lo que se le venga a la cabeza, ¿verdad? Y se pueden extraer cosas estupendas con toda seguridad. Yo estoy verdaderamente seguro de que la mejor novela de nuestro tiempo que son *Los hijos de Sánchez*, de Lewis, se debe a esto, se debe a la grabadora.

R.A.- ¡Ah, sí! *Los hijos de Sánchez* que fue la novela... la novela que causó el desastre en la Editorial de Fondo de Cultura, ¿no? ¿Sí?

M.A.- Sí. ¿No es un libro verdaderamente extraordinario? (AMA. C. 24-9).

Además, por aquellos años, como señala Joan Oleza (2004), Elena Poniatowska estaba recopilando los materiales orales de *Hasta no verte, Jesús mío* (1969) y puede ser que Aub se viera impregnado de este tipo de escritura y de testimonio de oralidad:

Por aquellos mismos años Elena Poniatowska, yo no sabría decir si en conexión o no con la obra del antropólogo norteamericano, estaba recopilando los materiales orales de su fascinante *Hasta no verte, Jesús mío* (1969). Si Oscar Lewis transcribió las rudimentarias conversaciones con Pedro Martínez y sus iletrados familiares entre 1943 y 1963, y si Elena Poniatowska transcribió también las confesiones de su analfabeta soldadera, Max Aub, imagino que impregnado de estos efluvios de oralidad que emanaban de México, tomó su turno a partir de 1968. Ciertamente sus entrevistados eran ahora gente de cultura y que él no tuvo tiempo de ejercer esa sutil presión sobre el material oral que convierte un testimonio directo en una creación lingüística, como la de Elena Poniatowska (2004: 11-12).

En definitiva, el proyecto iba a ser una novela más parecida a las que había escrito: un saco de recortes, de recuerdos, de sucesos, sobre el tapiz de su época, porque en realidad, como confiesa él mismo, no sabe, o mejor dicho, no le interesa escribir de otra manera.

Jiménez Fraud (Aub 1985a: 254). De esta manera, Buñuel «personaje» se desdibuja, se difumina, para dar más fuerza a temas como el Surrealismo, la Residencia de Estudiantes o la Generación del 27.

⁴ En alguna conversación más reconoce esta metodología:

«-Va a ser un montaje como *Los hijos de Sánchez*, más o menos, ¿verdad? Cuantas más versiones tenga, para mí mejor. Porque las voy a publicar todas para que se vea que no hay verdad posible en una...».
(Conversación con Gonzalo Menéndez Pidal, ADV. C. 19-1/8).

En sus notas prologales dedica un epígrafe a lo que él titula «BUÑUEL, NOVELA: MAYOR VERDAD». Con el título casaba conceptos claves a lo largo de su trayectoria literaria: novela / verdad, ficción / historia. Nuevamente, el escritor pretendía dar una concepción de toda una época a partir del género novelesco. Sumido en el núcleo de la poética realista de la Modernidad, concibe así a su personaje como tipo representativo de un determinado contexto histórico y social. Así pues, pone al lector alerta respecto al género al que quería adscribir su libro y lo que entendía por novela, en definitiva, su *modus operandi* era explicado de la siguiente manera: «Si lo he subtítulo novela es porque, a pesar de todo, quiero estar lo más cerca posible de la verdad. Las anécdotas, los cuentos, lo inventado acerca de un personaje o un hecho son mucho mejores para conocerlo que los documentos» (Aub 1985a: 19). No queriendo inventar, roba, copia, hurta, transcribe lo que otros le dicen y nos da diferentes versiones, no para que el lector escoja, sino para que las tenga todas por verdad, acercándose así a esa convicción del novelista moderno de que la descripción del mundo a través de la literatura no puede ser objetiva, sino que responde a una suma de visiones subjetivas que imposibilitan el acercamiento a un mundo objetivo. Aub consigue aproximarse a la inalcanzable realidad por medio de distintas versiones, aliando la historia y la ficción, y dejándonos claro que «solo es suyo el punto de vista, el emplazamiento de la cámara. Nada más y nada menos» (1985a: 26), y su distanciamiento de una verdad pretendidamente inalcanzable tratándose de un personaje como Buñuel al que siempre le gustó enredar para escribir su autobiografía:

Ahora, viejos, ambos, por casualidad como siempre (socios en lo de la edad), nos hemos acercado y he recogido este botín un poco –también– al azar. Las generaciones que sigan (no van y vienen) podrán, si existen, encontrar aquí material de primeras lenguas. Yo no respondo más que de lo mío. Por primera vez, cuando pude, hice uso de una grabadora, lo que, naturalmente, no da mayor autenticidad a este libro que a otros: al igual que una película documental, no por serlo, es de fiar. Además, ni a Luis Buñuel ni a mí nos importó la verdad sino la justicia; como a tantos de nuestros contemporáneos (ADV. C. 14-8/3).

La elaboración del libro consumió sus fuerzas y su vida, y en esos años que dedicó a este intenso trabajo se preparó y se documentó a fondo en la vida, época y filmografía del cineasta, recorriendo así un larguísimo camino. El propio Federico Álvarez destacó en un informe realizado en 1973, después de la muerte del autor, la importancia de todo ese material, lo clasificó e hizo una aproximación de las páginas que quedaron en la mesa de trabajo de su suegro:

Los textos originales propiamente dichos suman 3300 páginas⁵. Hay además, otras 2500 páginas que reproducen artículos de otros autores sobre Luis Buñuel, textos originales del propio LB, documentos literarios de la época, recortes de prensa y otros textos marginales de relación indirecta con el tema (ADV. 14-1/3).

En cualquier caso, Max pensó en un primer momento que tardaría un par de años en escribir la obra. Un período que fue ampliándose poco a poco, como se deja entrever en la conversación que mantiene con el pintor Joaquín Peinado: «Hay una cosa muy curiosa. Cuando hablé hace ya tres años con Juanita, me dijo que se había casado en el veinticuatro. Y luego Luis me dijo que se habían casado en el treinta y cuatro» (1985a: 349).

Finalmente, esos tres años se convirtieron en cuatro, y sin embargo, durante todo este tiempo tuvo la duda, el miedo y el presentimiento de no ver acabada su obra:

No las tengo todas conmigo. Los personajes, personajes son y quedan. Buñuel vive y morirá. El que salga de este cúmulo de documentos, recuerdos venidos a folio, ¿sobrevivirá? Para esto necesito acabar este libro y que no acabe él conmigo. Esta ha sido estos tiempos, mi duda y preocupación. Mi cuerpo está dañado, mi memoria se resiente de ello [...]. Es la primera vez que me enfrento al papel con el temor (fundado) de no acabar lo que principié (1985a: 27).

En una de las cartas que escribe al cineasta desde México el 18 de julio de 1968 -en esos días Buñuel se encontraba en Francia rodando *La Vía Láctea* (1969) le comenta la propuesta de Aguilar, haciéndole participe de un proyecto al que pretende dotar de un toque personal, yendo más allá de una simple biografía. Frente al «gran» libro que le pide Aguilar con fotos y análisis de sus películas, Max contrapone una idea más novedosa, «una especie de Jusep Torres Campalans englobando toda su generación y su tiempo». Como si de una visión onírica se tratase, el autor ve conformada la noche anterior la estructura de la obra en cuatro partes que constituirán la esencia del proyecto y que guiarán las conversaciones con el cineasta y las del resto de los entrevistados:

La noche siguiente vi el libro perfectamente armado, con tu niñez y juventud, la Residencia, Dalí y Federico, hasta tu ida a París, como primera parte. El surrealismo englobando las dos películas, como segunda. Tu transformación *Las Hurdes*, la República, como tercera. La guerra, el exilio, México (C. 3-15/2).

Las licencias literarias y las modificaciones que se permite a la hora de abordar este proyecto lo llevan a agradecer a la Editorial Aguilar su paciencia con él «ante las

⁵ En otro documento escrito por Álvarez hace referencia a 3900 páginas (ADV. C. 14-1/4).

transformaciones que ha sufrido este encargo» (1985a: 29). El resultado sería un libro con el que dudaba si Buñuel llegaría a reconocerse en él, pero en el que reconocía que el trasfondo de su obra era su tiempo. Este incesante trabajo le hace ver a su personaje, su «criatura» como lo llama en sus notas prologales, como el compendio de toda una época que fue influyendo en él: la religión, los jesuitas, Federico García Lorca, Calanda, Dalí, Freud, Breton, Péret, «el surrealismo en general y el comunismo en particular» (1985a: 21). Esa orientación generacional le obliga a explicar a Buñuel que «no se trata de hacer un libro sobre ti, sino un libro sobre nuestra generación, que ha vivido un tiempo bastante extraño. ¿Quién como nosotros ha visto dos guerras mundiales, con la de España como pivote?» (1985a: 33). Se dispone así a reconstruir lo mejor de su pasado con la convicción de pertenecer a una brillante generación. Hablar de Buñuel para Aub es, en realidad, hablar de sí mismo y hablar de una época que ambos compartieron.

Su vida influyó claramente en esta concepción de la literatura como medio para rescatar la memoria histórica. Es evidente que la experiencia de la guerra civil española y el exilio contribuyeron a que Max profundizara en esa convicción de pertenencia a una época y a esa necesidad de ser testigo de ella. Nacido en 1903 en París como judío alemán, vive allí hasta que en 1914 estalla la Primera Guerra Mundial y se ve obligado a abandonar su ciudad natal junto a su familia con destino a España. Allí será testigo de la guerra civil española. Pero todavía pasará por una experiencia más traumática: durante dos años es detenido, vive en cárceles y en campos de concentración, hasta que en octubre de 1942 consigue abandonar el Djelfa para marcharse a México.

Pero la ilusión de recomponer los fragmentos de ese espejo de la identidad generacional es pronto invadida por la nostalgia que le produce el saber que este libro solo interesará a los viejos y a los estudiosos. Esa misma preocupación sobre el público-lector que lee sus obras es una de las inquietudes que lo acompañan en su trayectoria profesional. En *La gallina ciega* (1971) reconoce que le duele ser conocido en España por «algunos desdentados, arrugados o calvos de 70 años» (1995: 397) y ser un completo desconocido para la juventud española de esos momentos.

Muchas veces, el lector tiene la impresión de que en esas conversaciones con amigos y familiares, Buñuel, siempre enemigo de la ciencia y amigo del misterio, no es más que la excusa para recordar un tiempo pasado. Los entrevistados se convierten en la fuente de información más importante de la que dispone el escritor durante esos años. Sus recuerdos son contrastados con los de Buñuel y con los del propio Aub, y muchas veces se encuentra con diferentes versiones:

CONVERSACIÓN CON BUÑUEL

-¿Cómo fue lo tuyo con el rey, en la Residencia?

-[...] Yo vivía en el segundo piso del segundo pabellón. Era domingo, y estaba desnudo [...]. En ese momento oí hablar, me asomé [...] y mi sorpresa fue realmente extraordinaria al ver que de un auto había bajado el rey y que hablaba con un portero o algo así. Al asomarme, el rey alzó la cabeza, me vio y me preguntó no sé qué acerca de algo que me sonó a que si aquel era «el camino de Chamberí». Yo me destoqué y le contesté: «Sí, majestad» (1985a: 102).

CONVERSACIÓN CON JOSÉ IGNACIO MANTECÓN:

-¿Y lo del rey?

-Sí, el rey fue a visitar la Residencia. Se lo criticaron mucho. Hay fotografías. Pero creo que fue en tiempos anteriores a los de Buñuel (1985a: 233).

Otras veces, los entrevistados le confiesan que conocieron poco a Buñuel y que lo que saben de él es por boca de otras personas, como así confiesa la Señora de Jiménez Fraud⁶, o por ejemplo, el doctor José Puche:

CONVERSACIÓN CON LA SEÑORA DE JIMÉNEZ FRAUD:

-Pero de Buñuel ¿no puede decir o contarme absolutamente ninguna anécdota?

-Alguna sí, ya, pero de segunda o de tercera mano, que venían, que contaban.
(1985a: 254).

CONVERSACIÓN CON EL DOCTOR PUCHE

En realidad yo no tuve trato entonces con Buñuel y las cosas que puedo decirle son puramente de referencia. Por ejemplo, sé que también coincidiendo con esta afición entomológica de Buñuel, Don Santiago⁷ que era muy amigo de don Ignacio Bolívar también mostraba un interés que había empezado mucho antes. Porque don Santiago había trabajado en sus primeros descubrimientos sobre músculos. Los hizo precisamente en músculos de insectos. Entonces las referencias directas de estas aficiones de Buñuel, no le puedo sino dar datos complementarios a los que le haya podido ofrecer Cándido Bolívar (AMA. C. 24-22/2).

⁶ JIMÉNEZ FRAUD, Alberto (1883-1964): dirigió la Residencia de Estudiantes desde sus comienzos en 1910 hasta su clausura en 1936. Dos grandes figuras de la intelectualidad española dejaron sobre él su huella en esta época, Francisco Giner de los Ríos, de quien fue discípulo, y Manuel Bartolomé Cossío, director del Museo Pedagógico Nacional. En sus viajes por Europa conoció la organización y funcionamiento de los colegios ingleses que le sirvieron de referente para su Residencia. Bajo los parámetros de la Institución Libre de Enseñanza, la Residencia, ubicada en la Colina de los Chopos, hospedó a numerosas personalidades del mundo de la Ciencia, la Historia, el Arte y la Literatura. Al estallar la Guerra Civil, la familia Jiménez Fraud se marchó al exilio, y trabajó en la Universidad de Cambridge y en la de Oxford, y como traductor en la ONU. En 1964 regresó a España junto a su esposa y murió el 23 de abril de ese mismo año.

⁷ Santiago Ramón y Cajal (1852-1934).

Es entonces, con todos los testimonios disponibles para el libro, cuando Buñuel-personaje se desdibuja, se difumina, para dar más fuerza a temas como el Surrealismo, la Residencia de Estudiantes, el París de los años 20 o la Guerra Civil. Así, los entrevistados se convierten en el vehículo de transmisión de recuerdos e historias que forman parte de un contexto que se necesita evocar y reconstruir literariamente. Nunca sabremos cuál habría sido el resultado final de su proyecto, sin embargo, podemos aproximarnos a lo que suponía para Max este duro trabajo, un gran reto literario, al que dedicó buena parte de sus energías creativas a lo largo de los últimos cuatro años de su vida.

1.2. LUIS BUÑUEL: UN RETO LITERARIO.

En sus memorias, a sus ochenta y un años, Jeanne Rucar, esposa de Luis Buñuel, daba a conocer una imagen del cineasta contraria a la que él mismo nos había acostumbrado en las entrevistas que concedió, en sus conversaciones con amigos o en sus memorias. El Buñuel público que todos conocíamos, arriesgado, amigo de los escándalos, ávido por hacer estallar la sociedad y cambiar la vida según consignas surrealistas, se enfrentó al Buñuel privado que Jeanne se atrevió a presentar a partir de sus recuerdos más recónditos (Rucar 1991). Un Buñuel que obedeció a las reglas de la sociedad convencional aceptando casarse con aquella que un día abandonó sus prometedoras carreras como gimnasta y pianista para quedarse en un segundo plano al lado del hombre que ordenó y mandó sobre su vida, alejándola del entorno social y relegándola al más oscuro hermetismo de su vida privada. Pero así era Buñuel: pura contradicción. Y Aub era consciente de esa doble faceta de su personalidad y de esas contradicciones.

Cuando en 1968 Max decide desentrañar su vida, sabe que él mejor que nadie puede abordar este reto literario. Su amistad, sus vidas paralelas, o cruzadas como él mismo destaca, su trabajo en el cine, su exilio en México, lo acercan al mito buñuelesco y así lo plantea en una nota prologal:

¿Que escriba un libro acerca de Luis Buñuel? -¡No!-. Luego se pone uno a pensar: ¿Por qué no? ¿Quién mejor? Soy su amigo, le conozco hace muchos años. Sé algo de cine, lo que se puede saber después de haber sido profesor diez años en esos menesteres, donde hice un poco de todo: historias escritas de cabo a rabo, readaptaciones, conversiones de diálogos, diálogos adicionales, gags. Lo curioso es que fuimos profesores en la misma época y en el mismo sitio Luis y yo, durante años; pero ahí, en la Academia Cinematográfica, nos veíamos poco. Luego colaboramos, no mucho, en *Los olvidados*. Pero nuestro conocimiento venía de mucho antes. Más que vidas paralelas, las

nuestras lo fueron cruzadas [...]. Los dos somos desterrados, sombra llena de rasguños de nuestro siglo, lo hemos visto a la misma luz aunque, claro, cada uno a su manera. No entramos por ninguna puerta falsa ni empleamos nuestro ingenio en cosas de aire como tantos conocidos nuestros; hemos intentado, con diversas fortunas, a Dios gracias, convertir el cuidado del espíritu en algo tangible. No nos disgusta beber una copa en compañía ni reírnos del más pintado. ¿Entonces por qué no? El tiempo. Sí. Si hago este libro tiene que ser algo importante, un poco como sus películas, que cuentan que lo mismo da que sean buenas o no. Y que me entienda el que quiera. ¿Para qué vamos a jugar con enigmas? Las películas de Luis Buñuel no son buenas porque sean películas perfectas, muy bien hechas, o muy bien interpretadas o muy bien fotografiadas o redondas, sino porque traen el aliento de nuestra época; no que se haya dicho, lo mismo, pero de otra manera. Sencillamente, traen cierta inquietud al espectador que no sabe, a ciencia cierta, a qué carta quedarse (ADV. C. 14-8/5).

En julio de 1973, un año después de la muerte del escritor, la revista *Ínsula* publica una serie de artículos como homenaje. Entre ellos, uno escrito por el propio Max antes de fallecer dedicado a su amigo Luis Buñuel: «Largo pie para una fotografía de Luis Buñuel por las calles de México» (1972). Desde el cariño, la amistad, la cercanía y la incredulidad, decide resumir la imagen del polifacético artista aragonés en dos páginas en las que la contradicción se convierte en la principal característica de alguien que vivió una inextricable pugna entre la religión y el ateísmo, la literatura y el cine, la mentira y la verdad, el comunismo y el anarquismo, la razón y el surrealismo. Ese contraste entre lo que aparentaba ser y lo que más allá de las apariencias reflejaba en su vida privada y pública, contraste entre el mundo frívolo y permisivo del cine y el ambiente moral, conservador y austero que había proporcionado a su vida conyugal⁸:

Ni crédulo ni incrédulo, ni religioso ni irreligioso, ni comunista ni burgués (ni mucho menos anticomunista), ni anarquista ni totalmente en contra, ni creyente ni increyente (en la magia, por ejemplo). Escéptico sin serlo, ni ateo del todo, tal vez —no lo creo— descreído, materialista hasta cierto punto, fiel e infiel, hereje sin saber de qué, anticlerical con lagunas, irreverente, libertino, solo en principio impío; sacrílego solo en las formas, descatozizado hasta el punto en que puede serlo un español, que no es demasiado. Hipócrita en el buen sentido de la palabra, que lo tiene. Atrevido sin querer. Amigo del desacato a las autoridades siempre que no entrañe peligro para él. Adelantado. Bien educado. Egoísta y espléndido. Amigo de ayudar. Difícil de enfurecer, pero no enemigo de dejarse llevar por su temperamento. Amigo de los excesos, lo infrecuente; monstruo normal; nada rencoroso; cascarrabias a veces; algo quisquilloso; malicioso; amigo de retruécanos, anfibologías y ambigüedades; no le importaban los contrasentidos ni la malicia ni la corrupción —teniendo muy en

⁸ Jeanne Rucar explica esa dualidad de su marido que ya empieza a despuntar en los primeros años de noviazgo en París:

«Por desgracia, un día Luis me acompañó a la academia de madame Poppart y se metió a observar la clase. Al salir, lo noté distinto, pensativo. Horas más tarde me prohibió hacer gimnasia: «No es decente Jeanne, se te ven las piernas. Me desagrada que mi novia se exhiba» (Aub 1985a: 38).

menos los vicios—. No le importan las mentiras si no provienen o buscan enredos, jamás toma el rábano por las hojas, ignora los malos pensamientos porque los descubre fácilmente. Ni fresco, ni amoroso, ni suave. Terco, pertinaz, duro, casado con sus opiniones, porfiado, cabezudo, tieso que tieso pero no duro de mollera, casi irreductible, sordo, impertinente, testarudo, obcecado, pero no fanático; constante, sectario, defensor de sus amigos; empecinado pero sin manías, cumple lo que promete y sabe lo que es hacerse responsable a pesar de su afición a lo irracional. Puntual sin falta, se sale de sí si los demás no lo son [...]. Contradicción hecho arte (Aub 1972).

Sus largas conversaciones con el cineasta desde 1969 a 1972 para llevar a cabo el proyecto literario encargado por la editorial Aguilar al que deseaba titular, al estilo de Louis Aragon, *Buñuel: novela*, le sirvieron para adentrarse en el complejo y ambiguo mundo buñuelesco que le ayudaría a reavivar en los últimos años de su vida los sueños de una generación, la de la República, la de las Vanguardias, la de Guerra Civil Española y la del exilio en un momento en el que grandes intelectuales iban desapareciendo del panorama cultural europeo y español. Aub sintió la hora de ajustar cuentas con el pasado y con su *Buñuel: novela* rememoraría viejos tiempos, tiempos difíciles.

Unidos por una misma tragedia, la del exilio, escritor y cineasta compartieron ideas y recuerdos sin importarles el lugar y el momento. El tranquilo balneario de San José de Purúa⁹, en México, donde Buñuel solía retirarse largas temporadas en busca de una anhelada tranquilidad, siempre incitaba a distendidas conversaciones acompañadas de una buena comida y de un buen vino. La Torre de Madrid¹⁰ era el lugar perfecto para reencontrarse con viejos fantasmas del pasado español, y el recorrido por las ciudades europeas más importantes como París y Roma, debía de servir al escritor para esclarecer algunos de los pasajes más enigmáticos de la vida del artista como su relación con Dalí o su participación en el partido comunista.

Para ello, Aub recurre a todo tipo de fuentes de información: testimonios de familiares, amigos y colaboradores desde diferentes partes del mundo (España, Francia, Roma, México) y toda una heterogeneidad de materiales (cartas, ensayos, notas de diario, recortes de prensa) para reconstruir la esencia de ese tiempo perdido. El reto comenzó en 1968 y acabó en 1972 frustradamente cuando la muerte le sobrevino y truncó su deseo más ferviente de ver acabada algún día su novela.

⁹ Una de las conversaciones mantenidas en este Balneario está fechada el 3 de marzo de 1969 (AMA. C. 24-12).

¹⁰ «Lo que quiere Luis es vivir aquí, en el piso 27 de la Torre de Madrid y que no le cueste nada. E irse por la mañana apenas apunta el día, a pasear por la Moncloa. Y no oír nada. Nunca más sordo que aquí. Aquí, en el piso 27, no se oye nada. Se ve» (Aub 1995: 331).

En una de las notas prologales¹¹ Max señala que para comprender la razón de ser de Buñuel hay que intentar *saber quién es*. Sin embargo, a medida que avanzaba su trabajo se iba dando cuenta de que aquello albergaba una gran dificultad. El principal obstáculo ante el que se enfrentaba era su personaje, alguien que se defendía con vehemencia ante la mirada crítica de quienes intentaban *asomarse a su interior*¹². Pero a pesar de esta dificultad y de no ver acabada su obra, Max abrió el camino a otros trabajos críticos sobre la vida y época de su amigo que heredaron la misma metodología de este proyecto inconcluso.

Truncado ya el proyecto maxaubiano, en 1986, dos críticos de cine, José de la Colina¹³ y Tomás Pérez Turrent¹⁴, publican un libro sobre el aragonés cuyo objetivo era «desentrañar mínimamente los objetivos de su obra cinematográfica» (1999: 9). Los dos se plantean la elaboración de una obra con un propósito similar al del escritor, utilizando grabaciones magnetofónicas. Un día, a finales de 1974, proponen a Buñuel este proyecto. Y para sorpresa de ambos, Buñuel acepta el reto.

Tras 50 horas de conversaciones, el libro ve la luz por primera vez en México en 1986¹⁵ y más tarde, en 1993, en España con otro título, *Buñuel por Buñuel*. Tomás Pérez Turrent llegó a la conclusión de que el único libro posible sobre Buñuel sería una entrevista hecha por dos o tres personas. Sabían que el aragonés detestaba las entrevistas y aunque en un principio se mostró reticente a ser grabado, llega a confesarles: «No veo que resulte –nos dijo- pero vamos a intentarlo. Si el libro de entrevistas sale bien, ya no estaré obligado a dar ninguna otra y remitiré al libro a todos los que me pidan una» (1999: 9).

¹¹ Max dejó una carpeta entera de notas prologales que podían ser utilizadas para el Prólogo de su libro. Federico Álvarez seleccionó algunas de ellas y las publicó en *Conversaciones con Buñuel*.

¹² El primer título para *Un perro andaluz* (1929) fue *Es peligroso asomarse al interior*.

¹³ La mayoría de las entrevistas que Max mantuvo a lo largo del período de elaboración de su libro están transcritas literalmente, sin embargo, hay algunas conversaciones de las que no hay cinta magnetofónica, pero sí transcripción, y viceversa, conversaciones que tienen grabación, pero no transcripción realizada por Max, como por ejemplo, las entrevistas con Luis Alcoriza o las de los críticos españoles de cine en el exilio mexicano como Emilio García Riera o José de la Colina que fue entrevistado el 3 de febrero de 1972. Entre los papeles para *Buñuel: novela* se encuentra algún recorte de prensa de este autor: «Otra vez Viridiana», *Heraldo Cultural*, México, 1 de febrero de 1970, nº 221 (ADV. C. 15-1/18).

¹⁴ PÉREZ TURRENT, Tomás (1937-2006): Crítico, actor y guionista de cine. Tomás Pérez Turrent dejó una filmografía básica para comprender el actual desarrollo del cine mexicano, en el que destacan *Canoa* (1975), *Las poquianchis* (1976) y *Kino* (1993). Como crítico, desde 1968 fue corresponsal de la revista *Positif*. También colaboró en *Cinema Domani*, *La Revue du Cinema* y *Nuestro cine*, entre otras publicaciones. Como guionista, ganó el Ariel por *Canoa*. En 1998, recibió la Medalla Salvador Toscano. Entre los papeles para *Buñuel: novela* se encuentra algún escrito suyo sobre el cine del aragonés: «Las fronteras del arte y la vida», (sobre *La edad de oro*) (ADV. C. 15-1/16).

¹⁵ La editorial mexicana Joaquín Mortiz decidió publicarlo con el título *Prohibido asomarse al interior*, haciendo homenaje a ese primer título de su ópera prima.

Los lugares fueron los mismos que frecuentó Aub: México, la casa de Buñuel, San José de Purúa, pero eso sí, ninguno de los dos se tomaron las molestias de seguir al cineasta ni a París, ni a España, ni a ningún otro lugar donde su trabajo lo reclamara.

Buñuel llegó a ser para ellos como un personaje *nada psicoanalizable* y *poco entrevistable*. Se resistía a explicar sus películas aunque negaba rotundamente que sus películas carecieran de sentido, ni afirmaba ni negaba sus interpretaciones, *no soltaba prenda*. Ahora bien, colaboraba en tachar o añadir fragmentos de esas conversaciones. Donde más se extendía era en las digresiones y sobre algunos asuntos volvía de manera casi obsesivamente (la destrucción del medio ambiente, la proliferación del ruido, la política, el terrorismo, etc.). Muchas veces se olvidaba de que en ese libro se intentaba, simplemente, «teorizar sobre su cine».

Una vez acabadas las entrevistas¹⁶, ambos críticos se dispusieron a transcribir esas conversaciones con ayuda de sus secretarias. Cuando llevaban más de la mitad de las transcripciones, aparece Jean Claude-Carrière con el proyecto de *Mi último suspiro* (Buñuel 2004), contando con el beneplácito de Buñuel. Pero como si de la misma historia maxaubiana se tratara, la transcripción de esas entrevistas se alargó más de lo previsto. A pesar de la insistencia del cineasta al preguntar reiteradamente por el libro, como en su día lo hiciera con Álvarez¹⁷, la obra no se publicaría hasta 1986 en México. De nuevo, se quedó esperando un libro biográfico basado en conversaciones y entrevistas para recomponer su vida que nunca llegaría a ver porque, en 1983, la muerte se lo impediría.

Esperando *su último suspiro*, y desde la soledad de un anciano de 82 años, que necesita hablar en sus últimos días de la fe y de la existencia de Dios con un cura¹⁸, acompañado tan solo por el pensamiento de la muerte, Buñuel intenta emular de soslayo los pasos de quien podía haber sido su biógrafo más fiel. Lejos de alcanzar la calidad literaria maxaubiana, y ayudado por su colaborador Jean-Claude Carrière, aprovecha que los recuerdos que le cedió a Max están aún presentes para aproximarse a *su verdad*, creando una autobiografía muy diferente a la biografía novelada que quedó truncada un día de julio de 1972.

¹⁶ Como señalan en el libro, las entrevistas con Buñuel tuvieron lugar entre 1975 y 1977.

¹⁷ «Luego, cuando pasaba por Madrid, me llamó alguna vez por teléfono. «¿Cómo va eso?». Y sé que, al cabo de algún tiempo, perdió las esperanzas de que el libro viera la luz» (Aub 1985a: 11).

¹⁸ «El padre Julián, un dominico moderno, excelente pintor y grabador, autor de dos singulares películas» (Buñuel 2004: 300).

Las mentiras, los silencios, las dudas de Buñuel sobre aspectos de su vida que había expuesto en las largas conversaciones con Aub, se convierten en sus memorias en la justificación de una «semibiografía»:

En este libro semibiográfico, en el que de vez en cuando me extravió como en una novela picaresca, dejándome arrastrar por el encanto irresistible del relato inesperado, tal vez subsista, a pesar de mi vigilancia, algún que otro falso recuerdo. Lo repito, esto no tiene mayor importancia. Mis errores y mis dudas forman parte de mí tanto como mis certidumbres. Como no soy historiador, no me he ayudado de notas ni de libros y, de todos modos, el retrato que presento es el mío, con mis convicciones, mis vacilaciones, mis reiteraciones y mis lagunas, con mis verdades y mis mentiras, en una palabra: mi memoria». (2004:11-12).

Preocupado por lo que Max había dejado escrito antes de morir, no perdió tiempo y se puso a trabajar para publicar su biografía más esperada, para evitar así, tal vez, las habladurías que podía originar la publicación, algún día, de esa vorágine de papeles. Y así ocurrió, pero para entonces la labor editorial de Álvarez quedaba relegada a un segundo plano. Ahora el lector disponía de una de las vidas más atractivas del panorama cultural español y europeo de primera mano. Sin embargo, a pesar de que el lector podía acceder a su biografía autorizada en *Mi último suspiro*, esta obra no poseía lo que *Buñuel: novela*. Aub se convirtió en uno de los mejores conocedores y exégetas del cine buñuelesco (Fuentes 1996: 773) además de haberse convertido en el creador de una biografía buñuelesca inconclusa.

Escritor y cineasta lidian en cada conversación, en cada encuentro que tuvieron, dando cada uno su punto de vista sobre arte, cine, religión o política. A pesar de que Aub no miró a Buñuel-personaje con otros ojos diferentes con los que vio a sus demás entes de ficción (1985a: 20), él no es Torres Campalans: existe, siente, protesta, colabora en el proceso de creación del libro y revisa lo que se dice de él, pero sobre todo se resiste a desvelarse, a entregarse a la mirada escrutadora de su biógrafo.

Solo que Aub jugaba con ventaja. Los dos vivieron un mismo contexto histórico, cultural y social que le ayudaba a conocer mejor a su personaje. Llegó a establecer una comparación de sus vidas. Sus caracteres eran distintos, dice, pero sus vidas fueron «paralelas» (1985a: 23). Buñuel, siempre huyendo de los conflictos políticos, se sienta en reiteradas ocasiones frente a un Max que desde su infancia ha sido testigo de circunstancias tan adversas que le han permitido ver la realidad desde el compromiso. Esa contraposición se perfila en una de las conversaciones que mantienen sobre su juventud, una juventud muy diferente:

[Max]- Se me había olvidado completamente preguntarte qué influencia había tenido en ti la guerra europea, la primera, la del catorce al dieciocho.

[Buñuel]- Yo tenía catorce años

[Max]- Sí, pero dieciocho bien cumplidos cuando acabó, y ya es edad para darse cuenta...

[Buñuel]- No. Ninguna. Sí recuerdo las discusiones entre los aliadófilos y los germanófilos. Pero no puedo decir que me hiciera ningún efecto del que me acuerde con precisión.

[Max]- A mí me sucedió todo lo contrario. Era natural; aunque más joven, había nacido en Francia y mi padre era alemán. El maniqueísmo de los franceses me hería terriblemente hasta el día en que pasé la frontera de España. Pasé, pasamos. Once años. Tenía once años, y me acuerdo de muchas cosas de aquel tiempo como si fuese ayer. No se trata de recuerdos como los que se pueden tener del colegio, de los amigos, de la familia. No. Son imágenes brutales...

[Buñuel]-A mí no me interesaba nada de todo eso... Para mí la guerra cero (1985a: 48).

El libro les permitió limar asperezas, acercar criterios, discrepar, reír, añorar y evocar aquellos momentos que vivieron juntos. Su amistad empezó en París y se consolidó en el exilio, y muy pronto Aub se convirtió en uno de sus máximos admiradores y conocedores de su cine, y así lo dejó plasmado en los ensayos que dejó sobre su mesa antes de morir¹⁹.

La elaboración del libro consumió las fuerzas del escritor que día a día se preparó y se documentó a fondo en su vida, época y filmografía, recorriendo así un largo periplo, no solo físico –fue capaz de recorrer Europa y llegar a su añorada España en 1969 y repetir, a pesar de su delicado estado de salud, un nuevo viaje a nuestro país en 1972-, sino también, emocional. Lo que en un principio parecía que iba a ser suficiente con dos años de trabajo, como así se lo dijo en una carta a su amigo Juan Larrea el 27 de Septiembre de 1968, se amplió a dos años más.

En definitiva, Buñuel-personaje se convirtió en un duro reto que fue compaginando, quizás como vía de escape a ese laberinto buñuelesco, con otros trabajos llevados a cabo entre 1968 y 1972. *Buñuel: novela* se va conformando dentro de un contexto en el que las circunstancias sociales y políticas del momento no permitían a Aub alejarse del presente,

¹⁹ «El material ensayístico es desigual y, a veces, reiterativo. Es evidente que al autor le interesaba dar una visión totalizadora de la época y de la obra de LB, pero, rechazada la estructura más o menos tradicional de los libros de historia, y obsesionado por algunos aspectos ideológicos y estéticos, penetró profundamente en algunos filones pero no tuvo tiempo de explotar igualmente otros que dejó solo apuntados. No obstante, tal vez sea en estos apuntes en donde haya más originalidad y brillantez, aunque casi siempre en el terreno de la pura intuición. Es imposible, pues, ordenar estas páginas como una historia de la época o como una biografía espiritual de LB. Por el contrario, habría que distinguir en estas 1200 páginas dos tipos de textos: los que abordan y completan determinados temas parciales de un modo coherente y cerrado (digamos: una decena de ensayos), y los que, de modo fragmentario (a veces en un par de párrafos sueltos), van subrayando, interpretando o definiendo aspectos aislados. En términos generales, podríamos considerar la selección de unas 250 páginas en cada uno de estos dos tipos de texto» (Álvarez, Federico, «Situación de los originales del libro *Buñuel: novela* de Max Aub», ADV. C. 14-1/3).

y por tanto, de su compromiso con ellas como escritor. Esto dificultó aún más el proceso de escritura que se inserta entre dos importantes hitos de su obra como *Jusep Torres Campalans* (1958) y *La gallina ciega* (1971), y que comparte tiempo y energías con la escritura de otras obras como *El cerco* (1968), *Retrato de un general* (1969) o la tercera versión de *Luis Álvarez Petreña* (1971). Las necesidades creativas del escritor durante esta época iban más allá de *Buñuel: novela*. Desde 1967 hasta 1972 nos encontramos ante un Max que sostiene un compromiso político a nivel internacional (Cuba, Vietnam, Próximo Oriente), más cosmopolita que nunca, y que pasa revista a su vida y a su obra a través de sus escritos (sus diarios, *Luis Álvarez Petreña*, diversos artículos en prensa). Su *Buñuel* le permite viajar y ver la realidad desde otra perspectiva, desde la perspectiva de un *ciudadano del mundo* que observa, analiza y escribe sobre su entorno sin dejar de mirar su pasado donde tiene anclados sus recuerdos y sus emociones que rescatará a su llegada a España. Con *Buñuel: novela* se atreve a desatar una vez más su historia y su memoria, mientras que se convierte en un personaje más de su propia obra literaria.

1.3. NUESTRO TRABAJO.

Nuestra labor ha consistido en establecer los parámetros según los que se organizó este proyecto y desentrañar los documentos que se publicaron y los que quedaron fuera de la publicación de Álvarez. Para ello, hemos llevado a cabo una gran labor de archivo y de crítica, basada en la localización, selección, catalogación, transcripción, ordenación y edición de los materiales preparatorios para *Buñuel: novela*.

La metodología que hemos utilizado se ha centrado en diferentes fases.

En primer lugar, fue necesaria una catalogación de todos los materiales disponibles y en buen estado (Tomo II, Anexo I). Seguidamente, y gracias a ese mapa documental, pudimos emprender la tarea propia de investigación y de crítica, sumergirnos en la vorágine de textos que Max fue acumulando, para dibujar así el proceso de trabajo y de gestación de su proyecto, una gestación compartida con otros proyectos literarios. Materiales indispensables para perfilar la figura de un Luis Buñuel caleidoscópico y contradictorio también de toda una época de la que ambos fueron protagonistas.

Finalmente, y una vez valorados y estudiados los textos, nos centramos en la publicación y edición de los mismos (Tomo II, Materiales publicados en 1985; Tomo III, Materiales Inéditos), prestando atención a las variaciones respecto a *Conversaciones con Buñuel* (1985) y al interés indudable de los textos inéditos hasta el momento. En esta fase

debemos incidir en el laborioso y minucioso trabajo que se ha llevado a cabo en relación al formato de los textos. Los textos mecanoscritos, conversaciones y ensayos, han sido pasados a formato Word y, asimismo, los recortes de prensa y artículos que el autor fue recopilando para su formación en la época y el cine de Buñuel han sido escaneados y presentados en esta tesis en formato digital.

El trabajo de Max fue ambicioso, innovador, atractivo para el público, pero esta tesis también lo ha sido. Abarcar todo este material, revisarlo, datarlo, ordenarlo, corregirlo, ha sido una tarea ardua, complicada en muchos casos, pero a la vez muy gratificante desde el punto de vista del investigador.

Su proyecto quedó inacabado, pero es hora de sacarlo a la luz, de contemplar todo lo que fue escribiendo y de saber qué es lo que realmente supuso para él este libro en la última fase de su vida. Podemos decir que fue un reto literario, igual que ha sido para nosotros durante todos estos años, un reto que está enmarcado a su vez dentro de un contexto social y político en el que Max estaba implicado y en el que él mismo se convirtió en un verdadero investigador y erudito de su propia obra.

II. LA GESTACIÓN DEL PROYECTO.

2.1. UNA GESTACIÓN COMPARTIDA.

Mientras trabajó en su *Buñuel*, nunca faltaron en su mesa de trabajo los libros sobre la vida del cineasta y sobre el cine publicados hasta esos momentos²⁰, las memorias de la época más relevantes²¹, manuales de literatura²², artículos publicados en prensa... Al mismo tiempo escribía notas de diario, cartas, se reunía con gente para entrevistarla, y leía trabajos y libros que le enviaban sobre su propia obra²³.

Su incesante labor literaria, sus constantes viajes y las necesidades creativas del escritor en esos años impidieron dar forma definitiva a esta obra. *Buñuel: novela* fue un proyecto complicado, de gran trabajo diario por todo el compendio de papeles que apilaba día a día y que muchas veces le desviaban de la idea original que había inspirado la obra. Pero además, esta dificultad residía en todo el trabajo literario que el escritor llevó a cabo paralelamente. Para ver acabada su novela, debía haberse dedicado casi exclusivamente a ella. Pero no lo hizo. Sus ganas de escribir, de leer, de saber, lo aventuraron a otros proyectos que sí vieron la luz durante el período en el que trabajó con Buñuel. En muchas ocasiones, revisando todo el material para el libro, da la sensación de que *Buñuel: novela* se le escapaba de las manos. Tenía tantas ganas de escribirlo, pero era tanto de lo que debía hablar, tanto qué decir, qué recordar, que eso lo llevó a estar delante de un inmenso mar de recuerdos y de ideas a los que había que dedicar mucho tiempo para editarlos, y sobre todo, para poder perfilar una idea clara de lo que quería realmente hacer.

²⁰ Kyrou, A. (1962a); Aranda, J. F. (1969); Gálvez, A. (1970); Michel, M. (1963); Cabrera Infante, G. (1963).

²¹ Dalí, S. (2003); Moreno Villa, J. (1976); Azaña, M. (1968); Alberti, R. (2002).

²² De Torre, Guillermo (1925):

«29 de octubre de 1968:

Para mi Buñuel rehojeo la *Historia de las literaturas* del triste Guillermo de Torre. Divagaciones desapasionadas para demostrar que ha leído mucho. El libro es la mejor muestra de que «nunca segundas partes fueron buenas» [...] (Aub 1998: 433).

²³ «Querido Ignacio:

Hoy sale de vuelta por correo ordinario y certificado tu libro que me ha producido no solamente, como puedes suponerlo, gusto sino asombro por tu trabajo y, supongo, el de tu mujer, a la que le das mis más rendidas gracias. Como verás por las notas que siguen lo leí con sumo cuidado [...]» (Aub 2007b: 338). Max se refería al libro de Soldevila Durante, *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*, Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1973.

«4 de abril de 1970: Libro de Soldevila. Muy bien. Excelente, pacienzudo trabajo. Me extraña que no se haya fijado en la única luz que hay en *Las buenas intenciones*, cuando mi triste protagonista mira el cielo estrellado [...]» (Aub 2003b: 459).

Quizás, la escritura de las otras obras, de los artículos de prensa que publicó en aquella época, fuera un salvoconducto para evadirse del caos buñuelesco y así tomar fuerzas, y aire, para reconducirlo. Hay quien considera, como señala Meyer (Meyer, ed. 2007a), que escribió demasiado para su tiempo y su circunstancia. Su vida estuvo sometida a una constante productividad siempre patente entre sus amigos y la crítica literaria. Como bien explica Melo (1967), Max escribe de 1943 a 1963 cuarentaiún libros. Libros que son novelas, poesía, teatro, ensayos, crónicas, testimonios del trabajo de un escritor y del tiempo que le tocó vivir.

Desde que la editorial Aguilar en 1968 le hace el encargo del proyecto hasta su muerte en julio de 1972, compaginó sus viajes fuera de México, su trabajo de periodista, de profesor de teatro y de director de instituciones culturales, con una vertiginosa labor literaria²⁴ que iba desde su *Buñuel: novela* a las colaboraciones periodísticas –de las que posteriormente hablaremos-, a su escritura teatral y ensayística y al trabajo de publicación del guion cinematográfico de *Sierra de Teruel* (1968). Es en esos años cuando se convierte en un verdadero cronista de actualidad y desarrolla al máximo su compromiso político (vive preocupado por los problemas sociales y políticos de México o de Cuba, el problema en Oriente Medio y la guerra de Vietnam), aunque al servicio de la literatura. Este compromiso aparece en *Buñuel: novela* de una manera difuminada, pero latente. Bajo el objetivo de escribir una novela que no es novela, un género híbrido en el que mezclar la ficción con la realidad, subyace otro: saldar cuentas con una realidad no olvidada y a la que hay que rendir homenaje desde la distancia. Max compagina así el presente y el pasado, los acontecimientos más cercanos allá donde se encuentra y el pasado latente que desde la distancia desea y ha deseado siempre despertar. Para ello, escoge paradójicamente, a un personaje ajeno, aparentemente, a cualquier cuestión social y política, a pesar de que su vida fue una constante provocación a la realidad existente, pero testigo como él de la sociedad española de las Vanguardias, de la Guerra Civil y del exilio.

²⁴ La preparación de *Imposible Sinaí* (1967), *El cerco* (1968), *Enero en Cuba* (1969), *Retrato de un general* (1969), *De cabo a cabo* (escrita antes de 1971), *La gallina ciega* (1971), la tercera versión de *Luis Álvarez Petreña* (1971).

2.2. EL PAPEL DE LAS CARTAS.

En nuestro trabajo de investigación «La gestación de *Luis Buñuel: novela*. Catalogación de los materiales textuales» (2005) aportamos una muestra de la importancia de las cartas del escritor durante el período de trabajo de *Buñuel: novela*. En estas cartas el escritor da noticia de sus planes de viaje a Europa, su estado de ánimo durante los años en los que trabajó en el libro, y además, pide colaboración a los receptores de sus cartas que se convierten en un vehículo de transmisión de información literaria, de intercambio de opiniones y recuerdos acerca de Buñuel y su época, de referencias bibliográficas, de artículos y fotografías utilizados tanto para la incorporación inmediata en su libro, como para su uso personal y documental. Los receptores de las cartas maxaubianas colaboraron en el proceso de gestación del libro en la medida en que se convirtieron en portadores y transmisores de información documental. Pero además, nos sirven para comprender los hechos «externos» al proceso de escritura de la obra. Las misivas entre autor y personaje dan una imagen de la difícil tarea que resultó encontrarse y llevar a cabo las grabaciones y transcripciones de las entrevistas que ambos concertaron, y dejan patente el complejo trabajo, el objetivo de su escritura y la importancia de sus viajes para la elaboración del libro.

Las cartas de Buñuel le fueron proporcionadas a Max Aub por él mismo o por algunos amigos: así la correspondencia que tenía León Sánchez Cuesta y en la que el cineasta le pedía desde España que le enviara libros de su librería en París, o las cartas de Juan Vicens²⁵, otras que la viuda de Pierre Unik entregó a Aub, o, finalmente, una curiosa carta de Dalí en francés, traducida por el escritor. Este epistolario sirve para corroborar los recuerdos y las anécdotas que Buñuel contaba al escritor y, además, permite establecer conexiones con los temas que guían las conversaciones del resto de los interlocutores. La relación entre surrealismo y comunismo que acabó con la ruptura del grupo bretoniano o la prohibición de algunas de sus películas como *Las Hurdes* (1932) son algunos de los temas que se esbozan en estas epístolas y que aparecen también en las conversaciones publicadas.

²⁵ VICENS, Juan (1895-1959): se educó bajo la Institución Libre de Enseñanza y en la Residencia de Estudiantes. Su labor se centró principalmente en la creación de bibliotecas como medio esencial para la instrucción y enseñanza de la gente. Así, escribió *España viva. El pueblo a la conquista de la cultura*, publicado en 1938 en París, sobre la lectura pública y las bibliotecas de nuestro país. Estuvo vinculado a la librería de León Sánchez Cuesta de la Rue Gay-Lussac.

Por otro lado, están las cartas personales que pertenecen propiamente al legado de Max. Las cartas que comprenden el período de 1968 a 1972 nos dan la posibilidad de dibujar el programa de trabajo que siguió a lo largo de esos cuatro años. Nos proporcionan una considerable información acerca de los viajes que proyectó para recopilar documentación, el estado de ánimo del autor a medida que iba avanzando en su proyecto, una muestra de la colaboración indiscutible de otros autores, críticos de cine, amigos y familiares del cineasta en la transmisión de documentos, referencias bibliográficas, opiniones y envío de fotografías, que lo animaron a seguir adelante con su libro. Además, nos han ayudado a fechar muchas de las entrevistas y documentos de los que no teníamos ninguna referencia cronológica.

Federico Álvarez también dio importancia a estas cartas y seleccionó para la edición de 1985 algunas de Juan Larrea -que publicó incompletas- y una de Rafael Martínez Nadal. La mayoría de las cartas que hemos estudiado no solo aportan información y documentación sobre la época, sino que también son una fuente de versiones sobre hechos y anécdotas concretos que el escritor necesitaba cotejar con los datos aportados por el cineasta del que desconfiaba muchísimas veces debido a su afición a la mentira. Max sabía muy bien cómo era su personaje y por eso, confiesa al crítico Ado Kyrou -también víctima de las bromas buñuelescas- que «a Luis le gusta contar historias y después las niega traicionando a sus mejores amigos. Les cuenta para divertirse. Esto es específicamente español y específicamente aragonés» (1985a: 526). Llegó incluso a plantearse al inicio de sus entrevistas con Buñuel la posibilidad de escribir dos libros: «3 de enero de 1969: Primera entrevista con Buñuel. Miente, como todos, a medias. Calla lo que le conviene, como es natural. Resultado: tendré que escribir dos libros, tal como sospeché desde el principio» (Aub 1998: 437).

Martínez Nadal aporta en una carta fechada el 17 de mayo de 1970, es decir, un año después de su entrevista con Aub en Londres (29-may-69) una carta de su hermano en la que se da información sobre la final del campeonato de boxeo en España de 1921 en la que se enfrentó con Buñuel. Proporciona una versión, que en este caso, y según él, «es la que más se acerca a la verdad» (1985a: 269). Aub quería con la correspondencia y sus conversaciones aportar distintos puntos de vista, que en la mayoría de los casos intentaba cotejar con las explicaciones del aragonés. Como bien señala en uno de sus prólogos, su intención era dar al lector «las diversas versiones, no para que escogiera, sino para que las tuviera todas por verdad» (1985a: 18).

Pero la carta de Nadal no es la única que apunta a esa reconstrucción de la memoria de la que pide pruebas, también lo hace Larrea. Su carta del 12 de septiembre de 1968 informa a Aub desde los inicios de su relación con el cineasta en París hasta la idea de filmar ese relato inconcluso de *Ilegible, hijo de flauta*, escrito por el poeta en 1927 y perdido con los avatares de la guerra.

Según el contenido, las cartas pueden dividirse en los siguientes grupos:

1. Las cartas entre Aub y Buñuel: son una prueba de las dificultades con las que se enfrentó Aub para entrevistarse con el cineasta una vez aceptado el proyecto de Aguilar. Además, aportan datos externos a la gestación del libro. Por ejemplo, el 6 de octubre de 1968 Buñuel muestra su preocupación y su miedo al recibir las noticias acerca de los acontecimientos de Tlatelolco en México: «Nada comentar sobre lo que ocurre en México. Veo su porvenir próximo PREÑADÍSIMO de amenazas» (C. 3-15/6). Buñuel ve el peligro desde la distancia y Aub no duda en tranquilizarlo:

Es lamentable, es triste, es imbécil, es cruel, es absurdo, pero no tendrá –por el momento, y por un momento muy largo, ninguna repercusión ni el ambiente está, como suponen en el resto del mundo debido a las informaciones, «preñado» de amenazas. No te preocupes y hasta pronto (C. 3-15/7).

Como hizo con otras personas entrevistadas para el libro, el autor le pidió el 3 de noviembre de 1970 –aprovechando su estancia en España- fotografías del campo de Calanda²⁶ y un plano viejo de la región. Asimismo, le cuenta que su ausencia le ha permitido ver todas aquellas películas que le eran accesibles en aquellos momentos: *La edad de oro* (1930), *Susana* (1950) y *Don Quintín el amargao* (1951)²⁷.

El 21 de diciembre de 1970 el escritor le pedirá que le traiga de España el libro de Antonio Gálvez y Robert Benayoun (1970). El libro no debió de agrandar a Buñuel²⁸, de ahí que Aub le escribiera: «Como comprenderás esta carta no es ni para felicitarte la

²⁶ Más que pedirle estas fotos por primera vez, lo que hace es recordarle que se las envíe lo antes posible: «Hace la mar de días que te quería escribir por muchas cosas, que más o menos, he estado resolviendo. Dos quedan: seguro que se te ha olvidado las fotos que quiero del campo de Calanda (y si hubiera un plano viejo de la región, mejor que mejor)» (C. 3-15/8).

²⁷ Aub le informa de las películas que está viendo, pero le oculta en cambio, las consecuentes entrevistas con Fernando Cesarman después de cada proyección. Además, esta carta ha hecho posible datar, aproximadamente, las entrevistas con el psicoanalista sobre *Susana* y *La edad de oro*.

²⁸ «Tengo un ejemplar del Álbum Buñuelesco. No muy bien impreso por el loco de Losfeld y el idem de Gálvez. Creo que lo van a mejorar. De todos modos, es demasiado Buñuel. Basta ya» (13 de enero de 1971, C.3-15/11). Agustín Sánchez Vidal describirá este libro como un volumen de fotografías de gran formato que, tomando como base el rodaje de *La Vía Láctea* (1969), procedía a una supuesta semblanza gráfica del cineasta, que este siempre desdeñó por superficial y pseudorrealista (1996: 761).

Navidad ni el año nuevo. Auténticamente es para que *me traigas* aunque te joda el libro de Gálvez».

2. Cartas a otros en las que pide documentación: biográfica, literaria y gráfica.

Larrea, Martínez Nadal, Joaquín Francisco Aranda, Pérez Gallego, Roman Gubern o Ricardo Muñoz Suay se prestan al intercambio de información y colaboración en el libro. Por un lado, están aquellas cartas que intentan comentar y aclarar anécdotas que protagonizó el cineasta en los años de la Residencia o en el París de los años 20 y 30, y que le permiten contrastar las distintas versiones de un mismo hecho²⁹. Y por otro lado, aquellas otras en las que el autor ha requerido la colaboración de sus interlocutores a partir de la petición de documentación gráfica (fotografías) y literaria (referencias bibliográficas, textos de Buñuel).

Uno de los libros más utilizados para su documentación fue *Luis Buñuel. Biografía crítica* de J. F. Aranda (1970). Después de su encuentro en octubre de 1969 en Madrid, y aprovechando la publicación del libro, el escritor se puso en contacto con él para pedirle permiso para reproducir, «citando su procedencia», algunos textos de su obra. Pero además, necesitaba algunas fotografías originales que aparecían en esta publicación. En un principio Aranda retrasó su envío:

Respecto a las fotos, como aún falta tiempo para que usted las necesite, vamos a esperar, pues es posible que rehaga algún grabado que ha salido feísimo, aunque las fotos eran buenas, y añada más material a una posible edición inmediata (C. 1-36/4).

Mientras se decidía a enviarle fotografías, Aub solicitó más material gráfico a otras personas. José Repollés se convierte en la fuente principal de las fotografías de la etapa calandina del cineasta. Envía al escritor fotos de los amigos de su infancia y adolescencia, que ya Repollés había enseñado a Max en su estancia en España:

Desde luego –y este es el motivo interesado de estas líneas- quisiera tener, lo antes posible, unas copias de las fotografías de el «Tuerto» Alfranca, el «Rebullida», de Gregorio el «Brumos», del

²⁹ El 12 de agosto de 1969 Pablo Azcárate escribe una carta a Max comentándole episodios referentes a Luis Buñuel y a la Residencia de Estudiantes. Azcárate comenta que no recuerda que Buñuel fuera a verlo con la intención de ingresar en la secretaría de la Sociedad de Naciones, pues ni Alberto Jiménez ni Madariaga le hablaron nunca de este asunto. Tampoco recuerda –como sí lo hace Buñuel y otros entrevistados- que el rey Alfonso XIII fuera a visitar la Residencia donde se supone que aconteció la divertida escena del cineasta desnudo en la ventana de su habitación.

«Mudo» el Melena y de Pedro Sauras. Es decir, las que usted me enseñó y que quiero incluir en el libro, que va creciendo poco a poco enormemente.

Le doy las gracias por anticipado y tal vez tenga que recurrir de nuevo a sus recuerdos cuando empiece a hacer la versión definitiva (C. 12-9/1).

Aranda se había adelantado en la publicación de los primeros poemas y textos de Buñuel. Sin embargo, a pesar de que el crítico autorizó al escritor a reproducir fragmentos de su libro, incluidos los textos originales del cineasta, si bien avisó que debía pedir permiso a Buñuel³⁰, Max contaba con la ayuda de Muñoz Suay para la recopilación de poemas y escritos sacados de su archivo personal.

También recopiló documentación acerca de la estancia de Buñuel en Estados Unidos, donde trabajó en el *Museo de Arte Moderno* de Nueva York como colaborador de un comité de propaganda antinazi creado por Nelson Rockefeller, llamado *Coordination of Inter-American Affaire* y destinado a los países de América Latina. Estaba a punto de adquirir la ciudadanía norteamericana cuando se quedó sin trabajo debido a la indiscreción de Dalí en su autobiografía. Un periodista del *Motion Pictures Herald* tomó las declaraciones de Dalí como base para atacar al aragonés en un artículo en el que advertía sobre el peligro que significaba la presencia de «tan escandaloso personaje» en una institución cultural tan prestigiosa como el MOMA. Roman Gubern, años después investigador en el Massachusetts Institute of Technology, rebuscó entre los archivos del Museo y envió al escritor el 28 de octubre de 1971 diferente tipo de material entre el que se encontraban fotocopias de artículos publicados en este periódico donde se hacía referencia a Buñuel desde su llegada a Nueva York hasta su fortuita marcha a México³¹.

Otras veces los receptores de las cartas lo remiten a otras personas que podían aportarle más información que ellos. Es el caso de Aranda. El 15 de octubre de 1969, justo después de su visita a Calanda con el escritor, y cuando se encontraba todavía hospedado en Madrid, le recomienda que se ponga en contacto con el crítico de cine José Pérez Gallego para profundizar sobre aspectos cinematográficos. La recomendación fue

³⁰ «Por supuesto le autorizo a transcribir cuanto le plazca de mi texto, mencionando el origen. En cuanto a los textos de Buñuel, inéditos hasta mi libro, la autorización depende de él, y supongo no tendrá usted dificultad en obtenerla; aunque debo advertirle que a mí sí que me costó conseguir su permiso y que ahora, al ver el libro impreso, ha vuelto a quejarse y tuve que recordarle que él los había autorizado y expurgado a su gusto» (C.1-36/4).

³¹ Sin dinero y sin proyectos acudió a una cena en casa del cineasta René Clair en la que se encontró con Denise Tual. Tual tenía el proyecto de producir una versión filmica de *La casa de Bernarda Alba* de Lorca y propuso a Buñuel que la dirigiese. Con ella emprendió su nueva etapa filmográfica, ya en México.

aceptada por el escritor que cinco días más tarde concierta el encuentro con Pérez Gallego.

3. Cartas que contienen información externa al proceso de gestación del libro: los viajes, su estado de ánimo, otros proyectos maxaubianos. En reiteradas ocasiones el escritor anunció a sus amigos su viaje a Europa y España. Su primer periplo europeo fue planificado ya en 1968, sin embargo, como se deja entrever en las cartas, tuvo que cancelarlo en alguna ocasión por cuestiones de salud, posponiéndolo a 1969. André Camp y su esposa Yvette son informados pronto por el escritor de la elaboración de su libro y de su intención de organizarlo más o menos como su *Campalans*, pero «un *Campalans* de verdad, donde en vez de la pintura trate de cine» (C. 3-30/123). Ellos son de las primeras personas que reciben la noticia de su proyecto y al mismo tiempo, de la preparación de su viaje a Europa:

He aceptado hacer un libro grande acerca de Buñuel, por cuenta de Aguilar, lo que nos va a llevar a París alrededor del 20 de octubre. No creo que estemos más de 15 días ya que me marcharé con Buñuel a España, para seguir trabajando y, creo que pasaremos las navidades en Valencia, con mi suegra. Luego el programa está mucho más abierto ya que evidentemente tendré que volver a París para hablar con los viejos compañeros de Luis y buscar a Alberti. Pienso organizar el libro más o menos como el *Campalans*, pero un *Campalans* de verdad donde en vez de la pintura trate de cine.

Unos meses más y posiblemente, vuelta aquí para empezar a organizar el libro.

Sin embargo, sus planes cambiarían, y Aub vería truncada la posibilidad de reencontrarse con Buñuel en París y se vería obligado a aplazar su viaje a la primavera:

9 de octubre de 1968

Queridos André e Yvette:

Esperábamos salir estos días primero a Inglaterra y luego a reunirnos con vosotros pero, desgraciadamente, el médico no fue de la misma opinión y como Buñuel se regresa el mes próximo no tendría sentido que fuésemos ahora, de cara al invierno. Así que Dios mediante nos veremos en la primavera (C. 3-30/125).

Dentro de este grupo hay cartas que explican cuál era la idea general de su proyecto y qué cambios sufrió respecto al primer encargo de la Editorial Aguilar, a la vez que nos dan información sobre otros proyectos coetáneos a *Buñuel: novela*.

El enorme volumen de material autógrafo escrito hasta 1970 desbordó sus expectativas de ver acabada su obra pronto. En alguna ocasión hace un aproximado cálculo de las páginas que iban a englobar la historia de su personaje y de su época: «Desgraciadamente, tendré muchas más de 400 páginas y aun trabajando en él exclusivamente no creo tenerlo listo hasta dentro de un par de años»³². Y en ese camino se cruzan otros proyectos, como *La gallina ciega* y la tercera versión de *Luis Álvarez Petreña* en los que trabaja en 1970³³.

³² En carta enviada a Aranda el 27 de febrero de 1970 (C. 1-36/3).

³³ El 20 de abril de 1970 Aub informa a Dámaso Alonso sobre la redacción de su diario español: «Estoy escribiendo mi libro sobre España y salís muchísimo los dos. Y quedáis bastante bien» (C. 1-36/2).

2.3. UNA GESTACIÓN EN CUATRO FASES.

Así pues, el estudio pormenorizado de su labor literaria en este período y las cartas nos han permitido distinguir diferentes etapas en la gestación del proyecto, compaginado con las necesidades creativas de sus otras obras coetáneas.

En 1968 inició el proyecto, elaboró las primeras ideas, recopiló información, se hizo con aquellos libros más relevantes para conocer la historia y la vida de Buñuel, su generación y su época para poder documentarse a fondo, comentó con amigos la noticia de este proyecto a través de cartas y empezó a redactar los primeros textos ensayísticos³⁴. 1969 se convirtió en el año de las entrevistas en México y Europa, mientras que la etapa de 1970/1971 a 1972 fue clave para la elaboración de los textos ensayísticos, la selección de las transcripciones de artículos de periódico y revistas, y de las conversaciones realizadas hasta el momento. También son los años en los que se centra en darle forma a su obra, escribiendo notas prologales y unificando los ensayos referentes a la época de las vanguardias. Sin embargo, su delicado estado de salud provocó la reducción de su ritmo de trabajo en 1972. Su enfermedad, agravada cada día más, explicaría una notable y considerable disminución de las entrevistas realizadas, de los artículos de prensa recopilados y una clara ausencia de material ensayístico³⁵.

Estas cuatro etapas de gestación fueron compaginadas con otras creaciones literarias:

1) 1967-1968: es un año en el que se ve implicado literariamente en diferentes conflictos internacionales, que motivan *Imposible Sinaí*, *Enero en Cuba*, *El cerco*, *Retrato de un general visto de medio cuerpo y vuelto hacia la izquierda* (fechado en 1968). Además, proliferan sus textos periodísticos y trabaja en la publicación del guion *Sierra de Teruel*.

2) 1969: etapa de viajes y de búsqueda de su personaje por Europa: Francia, Londres, Roma, España. De este último viaje surgirá su diario *La gallina ciega*.

³⁴ Algunos de estos ensayos se encuentran en uno de los cuadernos que tenía Max para anotar sus ideas, sus conversaciones y sus textos ensayísticos, que después iba pasando a hojas mecanoscritas. Detallamos a continuación algunos de los títulos de estos textos y su referencia en los Archivos de la Fundación Max Aub: «BUÑUEL, 1968 [BREVE REFLEXIÓN SOBRE EL CINE]» (ADV. C. 15-2/11); «BUÑUEL, 1968 [SURREALISMO Y VANGUARDIAS]» (ADV.C. 19-5/3/4); «BUÑUEL, 1968 [SURREALISMO ESPAÑOL]» (ADV.C. 15-6/28); «BUÑUEL. PRÓLOGO [LO DIVINO Y LO HUMANO]» (AMA. C. 23-2; ADV. C. 14-8/6).

³⁵ Normalmente, fechaba sus entrevistas y ensayos según el momento en el que se realizaban las grabaciones y la escritura de los textos. Hay numerosos textos ensayísticos datados entre 1968 y 1971 por el propio autor, sin embargo, no encontramos ningún ensayo que esté fechado directamente en 1972.

3) 1970-1971: el proyecto se dispersa mientras que se ocupa de la tercera versión de *Luis Álvarez Petreña* y de otros trabajos.

4) 1970-1972: el proyecto se descontrola. Imposibilidad de cumplir el reto literario.

2.3.1. 1967-1968: ETAPA DE INICIACIÓN Y DE GRANDES EXPECTATIVAS

ALI FAKUM NAZZAR: No pude saber nada de él. Nadie se acordaba o se alzaban de hombros. Hay personas que pasan así por el mundo; injustamente, como es de razón. Murió el último día (Aub 2002: 57).

Cuando en julio de 1968 la editorial Aguilar le propone escribir el libro sobre Buñuel, Max está embarcado en diferentes proyectos personales y literarios marcados por una patente actitud de compromiso social y político. Desde noviembre de 1966 a febrero de 1968 realiza dos viajes importantes en su vida que le marcarán y le animarán a la escritura de textos como *Imposible Sinaí* (1982), *Enero en Cuba* (1969), *El cerco* (1968) o *Retrato de un general visto de medio cuerpo y vuelto hacia la izquierda (fechado en 1968)* (1969), compaginadas con textos periodísticos y el guion de *Sierra de Teruel* (rodada durante la Guerra Civil)³⁶.

Las estrategias creativas del escritor se orientan en estos momentos hacia una actitud de compromiso que va más allá del inolvidable recuerdo de viejas heridas no cicatrizadas: un compromiso con la realidad del momento. Para ello, tiró de los recursos de la poesía, del diario, del teatro y del ensayo periodístico para relatar los acontecimientos más importantes de actualidad. Y a pesar de que en estos años se centrará en la crónica contemporánea, la llegada de la propuesta de Aguilar se presenta como una excusa para evadirse de esa actualidad y poder retomar, nuevamente, la perspectiva histórica de su pasado y de su generación.

³⁶ En los diarios también hay otro tipo de preocupación internacional: la ocupación de Checoslovaquia por la URSS, en 1968. Después del pacto de Varsovia, las tropas rusas, polacas y alemanas invaden en agosto de 1968 Checoslovaquia. Esta invasión acabó con la llamada Primavera de Praga y con la destitución de Alexander Dubcek, secretario general del Partido Comunista checoslovaco: «La URSS ocupa Checoslovaquia. Tristeza. Nada que hacer ante la fuerza sino resistir, morir o someterse. Lo único que falta saber es qué es más triste. ¿Quién manda aquí? El que puede. En el fondo de la cuestión es saber mandar. Hay pocos. Con la fuerza mándase de cualquier manera. Por el mundo anda la gente gritando: ¿quién sabe mandar? Y nadie contesta sino los que mandan de cualquier manera» (Aub 1998: 423).

Buñuel: novela sería el colofón de una trayectoria literaria basada en una fuerte voluntad de recordar la Historia de la que él mismo fue testigo, y, justamente, una obra en la que se enfrentaría al pasado y con la que disfrutaría, y se angustiaría a la vez. *Buñuel* servía para no olvidar un tiempo y una generación. Así se lo hace saber a Ignacio Soldevila en una de sus cartas escrita el 16 de marzo de 1970 donde muestra su preocupación por todo el material acumulado para su obra y el temor a no poderlo aprovechar debido a su delicado estado de salud:

He estado muy fastidiado estos últimos tiempos y me sabría mal no poder aprovechar la enormidad de material que he reunido para escribir, o mejor dicho describir, algunos aspectos –no todos positivos de mi generación, que es lo que vendrá a ser más o menos, mi *Luis Buñuel: novela*, como definitivamente se llamará el libro, a pesar de que al llegar a París me enteré de que Aragon va a publicar un *Henri Matisse: roman* [...] (Aub 2007b:129).

En 1982 fue publicado por la editorial Seix Barral el último libro de poesía del escritor, titulado *Imposible Sinaí*. Esos poemas ya estaban preparados en 1971, año en el que trabaja intensamente en los prólogos, ensayos y conversaciones para *Buñuel: novela*. Al más puro estilo maxaubiano, y dentro de la práctica de los heterónimos, recopiló poemas de falsos autores que tenían en común ser soldados en la Guerra de los Seis Días³⁷ en Oriente Próximo entre el 5 y el 10 de junio de 1967. Como él mismo dejó explícito en su «Prólogo», se trata de poemas encontrados «en bolsillos y mochilas de muertos árabes y judíos de la llamada «guerra de los seis días» (2002: 49). Su estancia en Jerusalén, invitado por la UNESCO para dar un curso de literatura unos meses antes, entre Noviembre de 1966 y Febrero de 1967, le permite conocer de cerca el problema de Oriente Próximo. Una vez más, sus circunstancias personales, su experiencia, su visión de testigo de la realidad, promueven la escritura de un nuevo libro que empieza a gestarse un año antes del inicio del proyecto buñuelesco. *Imposible Sinaí*, en definitiva, es la obra que abre la etapa de compromiso político más cosmopolita de Max Aub.

³⁷ Tras la crisis de Suez (1956), las tropas de la ONU se hicieron cargo de una paz inestable entre egipcios e israelíes. Los dos países consolidaron su posición en Oriente Próximo. El 18 de mayo de 1967 Nasser pidió al secretario general de la ONU, U Thant, que se retiraran las tropas de la ONU en territorio egipcio. Egipto recibió el apoyo soviético y de los demás países árabes, mientras que EE.UU apoyó a Israel que decidió solucionar el problema lanzando un ataque por sorpresa el 5 de junio de 1967. El Sinaí egipcio, la franja de Gaza, Cisjordania, la ciudad vieja de Jerusalén y los Altos del Golán sirios cayeron en solo seis días en manos de Israel. A pesar de la oposición de la ONU y de las grandes potencias, el Parlamento israelí acordó el 23 de junio la unión de la parte árabe de Jerusalén. La victoria de Israel en 1967 fue el comienzo del problema israelo-palestino que vivimos hoy en día.

En sus notas de diario de 1967 manifiesta en reiteradas ocasiones su preocupación ante el problema árabe-judío, a la vez que su decepción al reencontrarse con sus raíces judías durante su estancia en este país:

12 de Enero

Creí que tenía algo de judío no por la sangre (que, pobrecita, ¿qué sabe de eso?) sino por la religión de mis antepasados –y vine aquí con la idea de que iba a resentir algo, no sé qué, que me iba a enfrentar conmigo mismo. Y no hubo nada. Nada tengo que ver con estas gentes que no sea lo mismo que con los demás, como nada tengo que ver con los alemanes y con los polacos, ni con los japoneses o con los argentinos. Mis ligazones son con los mexicanos, los españoles, los franceses y algo, tal vez, con los ingleses. Tal vez más con los españoles, pero solo, quizás, con los de mi tiempo. No, no tengo nada de judío. Lo siento, pero no puedo llorar, me son extraños, tanto o más que los noruegos y los turcos (Aub 1998: 387).

A diferencia de *Antología Traducida* (1963), esta obra no tiene el mismo esmero y cuidado literario al ser soldados los que sustituyen sus armas por las letras para contar la Historia de primera mano, para dar sus testimonios personales sin complacer al arte de la retórica:

En efecto, *Imposible Sinaí* se compone de una recopilación de textos de soldados, fragmentos o escritos similares a los de un diario personal, no son poetas como en el caso de *Antología traducida*, y, por tanto, no es necesario el cuidado o esmero compositivo que se observa en *Antología traducida* en tanto que no se reconocen como textos poéticos, sino como textos íntimos, personales, que han sido extraídos de los bolsillos y las mochilas de los combatientes muertos y traducidos por el poeta, tal como se expresa en una nota introductoria del autor. Así comprobamos cómo, en estos poemas, las rimas son más fáciles, no hay tanta variedad en las formas, ni un léxico rebuscado, no existe en estas voces la preocupación estética, no eran poetas, por tanto, sus textos no pueden juzgarse estilísticamente igual que los poemas de *Antología traducida* (Belda 2003: 4)

De esta manera, Max señala en el «Prólogo» que preparó para la primera propuesta de publicación del libro: «lo que sigue no es literatura o historia hasta donde puede(n) serlo los testimonios personales», y más adelante añade: «lo que no cabe duda es que no había entre tantos muertos un Garcilaso» (2001: 414-416).

Sus notas de diario entre 1966 y 1967 son breves escritos ensayísticos en los que reflexiona sobre la cuestión árabe-judía y el ambiente prebélico que precedió a la Guerra de los Seis Días. Son, precisamente, las notas de diario del escritor durante los años en los que trabajó en *Buñuel* las que nos han servido para trazar el plan que siguió en sus viajes,

para datar las fechas de las conversaciones mantenidas con todos los interlocutores que fueron aportándole la información necesaria para escribir su libro y sobre todo, para revisar su visión de cronista de la historia pasada y contemporánea. En este viaje estas notas nos muestran su preocupación sobre el devenir de Egipto e Israel y la locura que envolvía tales acontecimientos. Todo ello para llegar a la conclusión de que no hay guerra alguna que pueda solucionar este conflicto y que «no hay más solución que un entendimiento» (Aub 2003b: 362):

6 de junio 1967

Decididamente el mundo está habitado por locos. Los hombres son locos, ¿o será que la tierra los produce? (Los árboles no parecen serlo). ¿O será verdad que Dios existe y está loco? ¿Por qué se hacen la guerra israelíes y árabes sino están locos de atar? ¿Qué esperan? ¿Qué quieren resolver? (2003b: 359).

La voz de los poetas de la «Guerra de los Seis Días» tardaría en ser escuchada. Con su muerte, la obra cayó en el olvido hasta que la familia la encontró entre sus papeles y la hizo publicar en 1982. Ya en marzo de 1971 pide a su agente literaria Carmen Balcells que le busque editor para sus «Encontrados poemas o lamentos del Sinaí»³⁸. Es en 1971, año en el que más duramente trabaja en los ensayos y la puesta en orden del material de *Buñuel*, cuando quiere poner en marcha definitivamente la publicación de este libro que en un principio auguraba hasta dos centenares de poetas protagonistas de esta antología, y así se lo hacía saber en esa misma carta a Balcells:

[...] Serán como 200 poetas y convendría que se publicaran antes de que hubiera una solución al problema árabe-israelí. No tendrá ningún problema de censura y escoge un editor que tenga buena distribución en América (aun en Norteamérica).

Meses después, escribe varias misivas a Carlos Barral, y le informa de que está ultimando los retoques de su libro que va adquiriendo día a día grandes magnitudes, como su *Buñuel: novela*, y le augura un buen futuro en el mercado literario:

[...] Referente a lo demás eres de lo más gracioso: sigo trabajando en el *Buñuel* pero te ofrezco, inédito, «Textos encontrados... etc.» Alastair ha hecho la selección [...]. (Carta a Carlos Barral del 13 de diciembre de 1971, A.M.A. C. 2-12).

³⁸ Carta del 19 de marzo de 1971, Archivo Max Aub de Segorbe, C. 27-7.

[...] estoy concluyendo, afinando, aquel famoso «Encontrados poemas o lamentos del Sinaí» (textos recogidos y traducidos del árabe y del hebreo y de algunos otros idiomas, en junio de 1967, por Max Aub, profesor visitante de la Universidad Hebrea de Jerusalén y dedicados a varios de sus amigos); que ha llegado al disparatado tamaño de unos 300 folios que quiero reducir por lo menos en un 25% (lo hará Joaquín). El libro que toma partidos muy encontrados, puede tener, si lo sacas en un mes, bastante éxito (Carta a Carlos Barral del 12 de julio de 1971, A.M.A. C. 2-12).

Carlos Barral nunca le dio una contestación definitiva y Balcells siguió buscándole editores, sin éxito alguno. Por eso, decidió, finalmente, entregar los manuscritos a Joaquín Díez-Canedo para su publicación en la editorial Mortiz.

A pesar de todo el esfuerzo invertido en esta antología, Aub compagina este trabajo con la revisión de otras obras pendientes de publicación por aquel tiempo. Entre septiembre y noviembre de 1967 realiza una relectura de su obra *San Juan* para la edición de Aguilar (1968)³⁹, que se publicaría en 1968, la escritura de *El cerco*, tras la muerte del Che Guevara⁴⁰ en octubre de este mismo año, y la preparación del guion de *Sierra de Teruel*⁴¹:

7 de Septiembre

Preparación de *Sierra de Teruel*. ¡Tantos recuerdos! Auténtico flash back. Un trabajo como el que hicimos solo puede llevarse a cabo con una entrega total. Laborábamos sin reservas, sin pensar, empecinados, consagrados, aplicando los residuos mismos del ingenio, empleándonos a fondo, sin otra intención que hacer lo que fuese lo mejor posible (Aub 1998: 397).

23 de noviembre

Lectura del *Cerco* a Lilia A. y J. Gálvez. Tengo que señalar cortes en los textos de F(idel) C(astro). La obra se mantiene –hoy- y se tiene, pero dudo mucho que nadie se atreva aquí a montarla [...] (Aub 1998: 401).

³⁹ *El cerco* y *Retrato de un general* no se incluyeron en esta publicación quizás, como apunta Silvia Monti, porque estaban tan unidas a la actualidad del momento y tan comprometidas ideológicamente que se desaconsejaba su inclusión en cualquier recopilación (Monti, ed. 2003a: 17).

⁴⁰ «Podría añadir que mi última obra es en honor y homenaje al Che, único caudillo de nuestro tiempo muerto en el campo de batalla. Pero que tengan en cuenta que no soy revolucionario; que la violencia solo es buena si puede vencer» (Aub 1969: 44-45). En este diario Aub habla en bastantes ocasiones de su última obra teatral, preocupado, una vez más, sobre su posible puesta en escena.

⁴¹ Producción española realizada por André Malraux durante la Guerra Civil, en la que Max Aub colaboró. El escritor publicó en 1968 el guion y las notas de la película, cuyo rodaje tuvo que ser interrumpido por la ocupación de Barcelona por las tropas franquistas, provocando la huida de los miembros del equipo hacia la frontera francesa. El guion de la película *Sierra de Teruel*, también titulada *L'Espoir*, se publicó en México, Era, 1968. Puede consultarse la revista *Archivos de la Filmoteca* de la Generalitat Valenciana, nº 30, 1989, pp. 52-179 y el artículo de Ferrán Alberich (2000).

26 de noviembre

Releo el *San Juan* para la edición de Aguilar. Comprendo por qué no les gusta ni les puede gustar a los israelíes, a los judíos de aquí – a los que sean sionistas y a los que no-, pero no me importa: tengo razón, tengo la razón (Aub 1998:402).

27 de noviembre

Pruebas del *San Juan*. ¡Qué desconocimiento de los judíos pero al mismo tiempo qué bien está «lo de los judíos» visto por los que no lo son, por los que se figuran o se figuraban – saber cómo eran, lo que eran! (Aub 1998: 403).

Unidos por la misma frustración como poetas, Buñuel y Aub reconocieron su relación problemática con este género:

(30 de octubre) SINAÍ

Esto no es poesía. Porque poesía es Manrique, Caro, Quevedo o Garcilaso, y ninguno –que yo sepa– dio idea alguna nueva sino que ganaron su fama exclusivamente por la forma que supieron dar a sus canciones (Aub 2003b: 502).

[Sobre Buñuel]

Porque quiso ser poeta, poeta como cualquiera de su tiempo: con imágenes resueltas en palabras y no daban la medida. Tuvo que dar con la imagen fotografiada y sucesiva, los cambios de plano para poder expresarse (ADV. C. 14-5/8).

Con los años, dejando atrás sus inicios vanguardistas, Max se adhirió a una praxis literaria comprometida que queda reflejada en *Imposible Sinaí*. Antes de elaborar *Buñuel: novela*, en estos poemas practica una metodología que ya había utilizado y que utilizará en más ocasiones basada en la polifonía de voces que le permiten desde la heterogeneidad y desde diferentes puntos de vista buscar un sentido a la realidad que lo rodea (Caudet 1999: 208). Las conversaciones mantenidas con amigos y conocidos, y la información de actualidad que fue recopilando en su estancia en Israel le permitieron escribir este libro. *Imposible Sinaí* es la antesala de *Buñuel: novela*. Un año antes de su escritura, Aub empieza a tomar contacto con esa polifonía de voces. Ambas obras recogen una perspectiva de la realidad, pero *Imposible Sinaí* de la realidad presente y *Buñuel: novela* de la realidad pasada.

Diez meses después de su regreso de Israel, Max emprende otro viaje que lo embarcaría en un nuevo reto personal y literario. Invitado a participar en el Primer

Congreso de Intelectuales (4-12 de enero de 1968) y a formar parte del jurado del premio literario Casa de las Américas en la sección de teatro, se dirige a Cuba el 22 de diciembre de 1967, por tercera vez en su vida:

Hacia Cuba. Por tercera vez. La primera en septiembre de 1942, desde Casablanca en el *Serpa de Pinto*; no me dejaron desembarcar por no haberseme ocurrido pedir el visado correspondiente. Dos días en la dársena viendo el Morro. Volví en 1946, a recibir a la familia; ya que estaba el «Marqués de Comillas» en el puerto. Tomé una lancha, vi a P. y a las tres hijas en la borda. Tardaron dos horas en desembarcar y mientras atendían a papeleos y equipajes me llevé a Carmen a un restaurante del muelle, a que comiera camarones, que no conocía (Aub 1969: 9).

A diferencia de la primera vez, que llegó huyendo de la muerte⁴², ahora se encuentra tranquilo en un país plagado de recientes hechos históricos que le darían la posibilidad de realizar una nueva obra que titularía más adelante *Enero en Cuba*⁴³ y de conseguir documentación de primera mano para poder seguir escribiendo *El cerco*: «Declaraciones de ayer, de Fidel Castro a Herbet Matthews, excelentes para *El cerco*. *El cerco* que no van a publicar ni a montar en Cuba: «Es un asunto que está fuera de discusión» me escribió F». (1969: 10). Al mismo tiempo, Cuba le traería los recuerdos de su primera visita y de la traición que lo condujo a la tragedia de los campos de concentración:

José María Rancaño. Como siempre nos hundimos en el pasado (como no sea para que me diga que *El cerco* es malo), me confirma que N., tal como supuse en 1940, en Marsella, era un traidor. Lo que me reafirma en mi idea de que la mayoría de mis desdichas provinieron de él y de mi insensata insultada en plena calle, cuando topé con él, dos días antes de que me volvieran a meter en el Vernet. También me asegura que era maricón como su hermanastro Cabrera, un diputado socialista que ultimaron los maquis por colaborar con la Gestapo. Tal vez a N. le bastaba el 2ème Bureau (1969: 94).

⁴² Antes de llegar a Cuba por primera vez con el fin de llegar a México y comenzar así un largo exilio, Aub tuvo que pasar por una tragedia personal que lo marcaría para siempre. Desde que fuera traicionado tras una disputa y denunciado por comunista en abril de 1940, empieza un viaje por diferentes campos de concentración (Roland Garrós, Vernet, Argel, Djelfa y Casablanca) y cárceles (Niza, Marsella). Después de conseguir una autorización acreditativa firmada por J. Caboche, director del Centre Séjour Surveillé de Djelfa, vuelve a ser denunciado y detenido unas horas, y pierde el barco que le iba a llevar rumbo a México. Requirió diferentes ayudas para poder escapar y el 27 de Septiembre de 1942 llega a La Habana.

⁴³ «23 de diciembre 1967

Llegada a La Habana con el día –en los relojes-. Mi nieto se me agarra como hiedra a tronco; la niña a su abuela. Misterio de los sexos (mucho mayor el de las mujeres –de ahí tantos heterosexuales, tantos pederastas). De verdad, están felices de vernos, de tenernos con ellos. (De aquí en adelante *Cuaderno de La Habana*)» (Aub 1998: 404). Este *Cuaderno* lo acabó publicando con el título de *Enero en Cuba*.

Allí Nicolás Guillén le invita a pronunciar una conferencia en la sede de La Habana de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba. Elige como tema «su generación», y sin estar dispuesto a discutir sobre este concepto, concretamente el de generación literaria, habla de una generación partícipe de la Guerra Civil y de la que él debía hablar:

Pensándolo bien, es decir, para mí, siguiendo mis deseos –a los que casi nunca he sabido oponerme-, vine a dar en que lo mejor, para no mentir ni engañar a nadie, sería hablar de la Guerra de España que es la que, al fin y al cabo, fue la que nos clavó en el lugar en que estamos. Ahora sí, hablo sin dudas de mi generación, en todos los sentidos de la palabra (1969: 114).

En este viaje, Cuba es para Max y su generación «la esperanza que se ha ido desvaneciendo poco a poco o brutalmente a través de medio siglo de historia» (1969: 23), «un paraíso de intelectuales» (1969: 59) a los que se les debe de mantener al día emprendiendo una campaña para la mayor difusión de ideas y conocimientos científicos y literarios, enviándoles libros, revistas, y proporcionándoles suscripciones a periódicos y publicaciones (1969: 28).

Dos meses después de la muerte del Che Guevara, el Congreso se impregna de la esencia vietnamita. La mirada crítica y cronística de Aub no puede dejar a un lado esta problemática, por eso, en reiteradas ocasiones se aleja del Che, de Fidel y sus discursos⁴⁴, para acercarse a la Guerra de Vietnam. Tan solo unos meses antes, el escritor había conocido los acontecimientos recientes de Oriente Medio y ahora tenía que enfrentarse, sin ser testigo directo, a una guerra de independencia que a su memoria le trae los recuerdos de la Guerra Civil. «En La Habana, Vietnam, le suena a España» (1969: 78) y se queja de que en este Congreso Cultural se pronuncie muy poco el nombre de España y mucho el de Vietnam (1969: 77). Se encuentra en la patria de la Revolución, y por eso, no deja pasar por alto que ese espíritu revolucionario del que se impregnan sus calles y su gente es lo que ha confundido a muchos de los asistentes a ese Congreso donde se ha equivocado el término «revolucionario» con «defensores de la independencia», y con Vietnam:

⁴⁴ «Discurso de clausura de Fidel [...]. Al discurso le sobra media hora. Se embarrulla y repite el comentario de unos telegramas de agencias norteamericanas. Lástima. Con todo y todo, ahí queda: impar homenaje a la inteligencia en boca de un caudillo» (1969: 67).

Confunden Vietnam y Revolución a cada paso. ¡Pero si la guerra del Vietnam es una guerra de independencia y una guerra de independencia no es –ni mucho menos- siempre revolucionaria! (1969: 47).

Si me levantara a hablar y decir la verdad acerca de la mayoría de los que estamos aquí reunidos debiera decir, poco más o menos: «Yo no soy revolucionario, no soy un escritor revolucionario y creo que muchos de los que están aquí reunidos tampoco lo son, a lo sumo más que de nombre. Lo cual no quiere decir que como liberal no me encuentre muy a gusto entre auténticos revolucionarios cubanos, y sea partidario, sin ambages, de la revolución cubana, porque creo que corresponde al sentir de la mayoría del pueblo cubano consciente (1969: 44).

Un año antes, Max había pasado el Fin de Año en Israel y ahora se encontraba en Cuba. Su estancia aquí se impregna de los recuerdos aún recientes de Jerusalén. Sus paseos por las calles cubanas buscando anheladas librerías de viejo, se entremezclan con los de las luces de las calles de Jerusalén y el deseo del final de la Guerra de Vietnam. Pero da igual el lugar donde se encuentre porque una vez más no puede escapar de la desilusión por ser rechazado como escritor español: «Y no solo en España: hubo esta noche otro acto, en el Centro Español de Cuba: invitan a los españoles participantes al Congreso: no estoy entre ellos. No acabo de acostumbrarme» (1969: 81). Cuando empieza a trabajar en *Buñuel: novela*, Cuba aún está presente en su memoria y por eso, recuerda con alguno de los entrevistados algunos momentos vividos en este país:

-Encontré a Carmen en Cuba, en el Congreso Cultural de La Habana. Me enseñó la película que hizo con sus reportajes españoles. Lloré. Pero no, estaba muy mal. De verdad, no se veía nada. Los bombardeos, sí. Son muy fotogénicos (1985a: 79).

Se marchaba de Cuba lleno de información y de documentación de primera mano para completar su *Cerco*⁴⁵, pero se llevaba consigo el recuerdo de Vietnam. No podía conformarse con aludir simplemente a este conflicto en sus notas de diario. Vietnam necesitaba un espacio más grande para abarcar su problemática. En Cuba tuvo que conformarse con opiniones confusas y sometidas al fragor revolucionario que se respiraba en este país en aquellos momentos: la guerrilla, la «revolución», el comunismo, Castro, el Che. Si *El cerco* suponía el homenaje a un hombre cuya inquietud revolucionaria le hizo

⁴⁵«24 de febrero de 1968

a) Trae el periódico confirmación de mi tesis de *El cerco* en las declaraciones de los compañeros guerrilleros del Che pasados a Chile. «Los compañeros no nos ayudaron», vienen a decir. Claro que es un despacho de la A.P.[...]» (2003b: 378). Ese mismo día recoge en *Enero en Cuba*: «*Excelsior* publica las declaraciones de tres cubanos y dos bolivianos guerrilleros que acompañaron al Che y que han podido escapar a Chile. Ratifica, punto por punto, *El cerco*» (1969: 121).

ver la revolución como la única vía de salvación ante el imparable imperialismo y ser consecuente con ello hasta su muerte en la selva boliviana, *Retrato de un general: visto de medio cuerpo y vuelto hacia la izquierda*⁴⁶ volvería a poner la literatura al servicio de la política contemporánea, al «teatro político de actualidad» (Monti, ed. 2003a: 166). Ahora, el pensamiento de Aub se expresa a través de un general americano y un prisionero vietnamita, amigos y combatientes en la Brigada Licoln durante la guerra, que debaten, dialogan y contraponen diferentes puntos de vista. Para esta obra se documenta también y lee artículos y libros que le ayudan a comprender la problemática de la Guerra de Vietnam, como por ejemplo, la biografía novelada de Tolstoi de Henri Troyat titulada *Tolstoi. Juventud, viajes y amores* (1968):

21 de abril

Acabé de leer en diez días el Tolstoi de Troyat que necesité para algunas cosas de **El General**. Lloré leyendo la muerte del viejo. No creo que me sucediera desde la muerte de Athos, hace más de cincuenta años. Tolstoi fue de verdad, pero Troyat ha escrito una buena novela y posiblemente, ¿quién sabe?, una buena biografía. Lo que no quiere decir que sea un buen libro; y menos, un buen libro acerca de Tolstoi (Aub 2003b: 386).

Estas dos obras teatrales, escritas entre 1967 y 1968, junto a *De cabo a cabo* (Diago, ed. 2006), escrita antes de 1971 e inédita a su muerte, muestran el interés de Max por abarcar temas políticos de actualidad. Aub es, como señala Silvia Monti:

[...] el único dramaturgo español de su tiempo que se enfrenta a argumentos de gran envergadura política como el conflicto europeo, el exterminio de los judíos, la no intervención de las democracias occidentales, la guerra fría, el poder de los estados policiales o de la burocracia sobre los individuos, la delación y la corrupción como consecuencias del miedo y del desposeimiento de la persona de sus derechos fundamentales, y, por último, acontecimientos como la guerra de Vietnam y la muerte del comandante Guevara (2003a: 160).

⁴⁶ Como señala Aznar Soler, Juan Ramón Masoliver, primo de Buñuel, testigo de la filmación de *La edad de oro*, y entrevistado para *Buñuel: novela*, colaboró con el escritor y escribió un texto para la contraportada de esta obra, «La lección de Max Aub», que dice así:

No es la estricta verdad del autor, sino la verdad del momento, la verdad verdadera, con sus increpaciones, sus bulos manifiestos o ingenuos, sus injusticias, sus utopías y heroísmos. No hay, pues, sectarismo. Si no fuese que de tan cerca nos toca, y más a quienes lo vivimos, sugeriría que se lea como si de contienda ajena se tratase. Pero es pedir imposibles, y el propio autor no admitirá esa inevitable pérdida de vigor, semejante a vaciar el drama. La dolorosa épica de esta obra inolvidable (2003: 462).

De 1967 a 1968 el mundo vive convulsionado por acontecimientos políticos como los que hemos ido señalando anteriormente y a los que debemos sumar, además, los movimientos estudiantiles del 68 de México y París.

En estas dos obras el pensamiento del escritor se disemina entre varias voces para involucrarse y no quedarse al margen, mientras que su personaje-Buñuel vive anclado en el miedo y se mantiene distante ante todos esos acontecimientos. Buñuel no dedicaría ni un minuto de su arte, de su cine, a pensar y replantear el problema árabe-israelí, el de la revolución cubana o el vietnamita. Mientras Max vive preocupado por lo que sucede en México y más allá de las fronteras mexicanas, Buñuel opta por mantenerse al margen, rodando, recogiendo las vivencias de un joven matrimonio que se dispone a celebrar su primer aniversario de boda, encarnando en el personaje de la mujer la contraposición entre las fantasías eróticas de los sueños y la frigidez de la vigilia⁴⁷, o la peregrinación a lo largo de las herejías provocadas por el cristianismo⁴⁸, lejos de acontecimientos tan importantes como los vividos en Mayo de 1968 en París, o el 2 de octubre México:

Sobre la huida de Buñuel de París en Mayo del 68. Esa huida no es contradicción, sino al contrario, seguir fiel a sí mismo. No puede estar [más] de acuerdo con su yo profundo y subconsciente que de estar de acuerdo con la subversión anarquistoide de los estudiantes, prevé la reacción de los comunistas (por lo menos de la dirección del PCF que vislumbra su inteligencia). Está de acuerdo con ella antes de que tome cuerpo. Por eso huye. No quiere discutir (ADV.C. 15-4/8).

Aunque vive preocupado por la problemática internacional, no se olvidará de la realidad mexicana de la que forma parte. El espíritu parisino y estudiantil de Mayo de 68 del que dejó constancia en sus notas de diario⁴⁹, había llegado ahora a las calles de

⁴⁷ Buñuel, *Belle de jour* (1967).

⁴⁸ Buñuel, *La Vía Láctea* (1969).

⁴⁹ «16 de mayo:

¡Estos franceses! ¡Ocupando el Odeón y echándole llave! Con una pancarta donde escriben: Aquí no tienen entrada los espectadores burgueses ».

«17 de mayo:

¿Quién podía esperar lo que sucede en París? ¿Quién lo supuso? Nadie. He aquí la historia. Si hubiese un caudillo... No lo hay».

«23 de mayo:

¿Qué hacen en París? ¿Revuelta contra De Gaulle o la sombra de Stalin? Tal vez contra los dos. Desde luego o es un regreso (¿por qué había de serlo?) al Frente Popular. No Tal vez sea que los economistas y los sociólogos se han dado cuenta de que no sirven para maldita la cosa y se han echado a la calle, a ver lo que pasa. Es decir: a enterarse».

«31 de mayo:

Protestan obreros, estudiantes «de izquierda», un poco de todas partes por la resolución de De Gaulle de quedarse (¿qué remedio le quedaba?) al frente de los destinos de Francia. No se dan cuenta de que si no hubiese sido así no serían ellos los «dueños» sino un general de la talla de Salan o Massu» (1998: 414-416).

México para desembocar en una movilización que culminó con una virulenta represión y el asesinato de muchos jóvenes agolpados en la Plaza de las Tres Culturas. Esta fuerte represión le hace recordar tiempos pasados y formará parte, junto a las ideas de Mayo del 68, del proceso de creación de *Buñuel: novela*. Cuando suceden estos hechos, Max está al principio de la puesta en marcha de la obra. En julio de este mismo año recibe la propuesta de Aguilar y en agosto comienza a esbozar el guion de su escritura y a planificar las conversaciones en un borrador de notas⁵⁰.

Tan solo unos meses después de empezar a recordar nuevamente el pasado, España, la Guerra Civil, su generación, tiene que enfrentarse a una situación trágica que rompe una época de tranquilidad en este país y en la vida del escritor. México se teñía de sangre para dar paso a otro México al que ahora debía enfrentarse desde la desilusión y el compromiso.

Cuando a Aub le entregaron a Buñuel «en matrimonio», fue consciente desde un primer momento de que a pesar de haber vivido vidas paralelas, marcadas por los mismos hitos históricos, asumieron roles y funciones divergentes en la vida. Esta primera etapa del proyecto buñuelesco, de grandes expectativas, pone en evidencia a un Max y a un Buñuel más diferentes que nunca. Hasta entonces la vida les había deparado los mismos devenires, pero las actitudes para enfrentarlos de uno y otro nada tuvieron que ver. Buñuel siempre huiría del conflicto, Max siempre acudiría a él bien como testigo directo, bien ciudadano del mundo dispuesto a asumir un papel social y político a través de la escritura.

Buñuel: novela le abriría las puertas a inmensas posibilidades de escritura paralelas a ella. Desde el primer momento en el que se pone a trabajar en ella, todo su mundo iba a impregnarse de la esencia del *séptimo arte*. Ahora era el momento de poner en práctica su experiencia en el cine y a prueba sus conocimientos. Buñuel se sentaría frente a uno de sus biógrafos mejor formado y documentado con una grabadora como testigo. Por eso, la experiencia de Max en el mundo del cine, del arte y de la literatura fue la base para poder aventurarse a escribir esta historia.

Aunque al principio de la puesta en marcha de este libro Max se dedicaba casi exclusivamente a entrevistarse con Buñuel y con gente que le podía proporcionar de

⁵⁰ Entre las cajas encontramos tres cuadernos manuscritos, C. 23-2, C. 23-4 y C. 23-3, datados en 1968, [1970] y 1971, respectivamente, en los que encontramos desde transcripciones de conversaciones hasta escritos y ensayos del autor sobre el surrealismo y el dadaísmo -muchos de ellos pasaron a ser mecanografiados-, anotaciones prologales e incluso, las posibles preguntas que a partir de agosto de 1968 empieza a elaborar para el cineasta.

primera mano datos importantes sobre su vida, con los años fue desmarcándose del estudio de su biografía para documentarse y escribir a fondo sobre su época y su obra cinematográfica, contraponiéndose a la primera propuesta de Aguilar de hacer solo «un libro con centenares de fotos y análisis de las películas de Buñuel» (AMA. C. 3-15/2).

Conocer a Buñuel era hablar y saber de cine, y aunque consideró en alguna ocasión que no iba a ser una obra dedicada a la historia del mundo del celuloide, y sí a una generación en concreto⁵¹, con los años, el exceso de información y documentación lo condujo al análisis de determinados aspectos del cine buñuelesco y del cine en general que acopió en una importante cantidad de ensayos críticos escritos, sobre todo, en 1970 y 1971.

Después de su experiencia en *Sierra de Teruel* (1938) y en *Los olvidados* (1950), su trabajo en el cine fue ampliándose poco a poco después de su llegada a México. Afiliado al Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica y nombrado secretario de la Comisión Nacional de Cinematografía, inició una larga trayectoria como profesor de filmografía en el Instituto Cinematográfico de México.

Al leer y escribir sobre cine, le venían a la memoria muchos recuerdos, entre ellos, el de *Sierra de Teruel*. El guion original de esta película, basado en la novela *L'Espoir* de André Malraux (1937), fue traducido por Max en 1938. El 7 de septiembre de 1967 comienza a preparar la publicación de este guion para Ediciones Era y el 27 de septiembre de 1968, un año después, está ya listo como así lo especifica en una carta a Soldevila donde, en una nota manuscrita, explica: «*Sierra de Teruel*, de ERA, es la primera vez que se imprime ese texto de Malraux, aunque sea una traducción mía» (2007b: 279). Para entonces, Max ya está trabajando en *Buñuel: novela*. A partir de agosto de 1968, después de la propuesta que le hace Aguilar, empieza a escribir en uno de los cuadernos mencionados anteriormente (AMA. C. 23-2) las primeras conversaciones e impresiones acerca de su proyecto.

En este verano del 68 ya ha salido a la luz su *Teatro completo*⁵² para Aguilar, el guion de *Sierra de Teruel* está casi listo, y escribe dos artículos: «André Malraux desde

⁵¹ «En principio, es un intento de biografía de Buñuel y su grupo que, en sus principios, nada tiene que ver con el cine y sí mucho con la vida de los «señoritos» de Madrid al principio de los veinte. Para hacer lo que quiero (me he puesto a trabajar con grabadora) tengo que ir a Madrid, lo que tranquiliza mi conciencia y no deja de llenarme de vergüenza» (2007b: 278).

⁵² «26 de junio de 1968:

Mi *Teatro completo*, edición de Aguilar, bonito tomo. ¿Qué valdrá? ¿Los ciento sesenta pesos que cuesta? Seguramente, no. Diez o doce pesos dentro de cien años. Lo bueno: que ocupa sitio. -¿Quién sería?, se preguntarán. Lo ignorará la mayoría, la gran mayoría. Pero estará allí, en los estantes, si todavía los hay. O.K.» (Aub 2003b: 394).

cierto ángulo» y «Consejos del espejo. A su hijo antes de dar la vuelta al mundo en 1968» (en Meyer, ed. 2007a). Este año no es un año muy prolífico en artículos de prensa y escribe, aparte de los ya citados, «Signos de Ortografía» en la *Revista de Bellas Artes*, publicado en septiembre-octubre, y «León Felipe, el cronista de Prometeo» en *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, publicado el 30 de octubre justo después de los trágicos sucesos estudiantiles y la matanza de Tlatelolco.

Pero es bastante significativo que el primer artículo publicado en este año por el escritor sea el dedicado a la vida y obra de André Malraux, un hombre relacionado con el cine, la República, la Guerra Civil y el propio Max Aub. En el momento en el que se publica este artículo despierta de nuevo sus recuerdos, olvidados en sus anteriores obras – *Imposible Sinaí, El cerco y Enero en Cuba-*, para reavivar la llama de un tiempo pasado en el que el cine fue uno de los instrumentos mejor utilizados al servicio de la política y de la vida. En estos momentos, en que justamente se cumplen 30 años del comienzo de la filmación de *Sierra de Teruel*⁵³ y, por tanto, de su primera experiencia cinematográfica, la vida de Max empieza a girar en torno a Buñuel y el cine, y es inevitable, por todo el trabajo de estudio, de recopilación de ideas y de recuerdos, que muchos de sus escritos se impregnen de esencia buñuelesca.

Treinta años después, Max tiene la oportunidad de homenajear al escritor francés. A él dedicó su *Jusep Torres Campalans* y antes de publicar «André Malraux desde cierto ángulo» tradujo y publicó en la revista *Los Sesenta* su discurso «En el traslado de las cenizas de Jean Moulin al Panteón, el 19 de diciembre de 1964». En 1948 en *Últimas Noticias* ya le dedicó un artículo a una de sus novelas por entonces recientemente publicada, *Les noyers de l'Altemburg*, titulado «La última novela de Malraux», y entre los papeles encontrados para *Buñuel: novela* se pueden encontrar fragmentos de este artículo (ADV. C. 15-2/14).

Se conocieron en Madrid unos días después del golpe de Estado. Malraux llegó para comprobar las necesidades bélicas del Gobierno republicano, en el hotel Palace. Había creado la escuadrilla *España*, con la que reunió pilotos y aviones que participaron en varias misiones durante la Guerra Civil, en apoyo de la República.

⁵³ Empieza la filmación el 20 de julio de 1938 en los estudios de Montjuich y se termina, fortuitamente, en enero de 1939 en París. Durante la guerra civil española, Malraux estuvo en España al frente de un escuadrón de aviadores, y *L'Espoir* es en parte producto de esa experiencia. Recrea la guerra civil española en una sucesión de escenas que se inicia en Madrid con el reparto de armas a los milicianos, y por el que van desfilando personajes representativos, como un comandante de la Guardia Civil, un joven anarquista, un comunista obligado a participar en un fusilamiento, un comandante francés de lo que fue la lucha de las fuerzas de izquierda contra las tropas franquistas, sobre todo en Madrid y Barcelona.

Más tarde, a las órdenes del gobierno de De Gaulle, primero como ministro de Información y luego de Cultura, nunca desatendió su fidelidad a la República. El propio Max Aub le pidió ayuda personalmente cuando quiso volver a Francia en 1951: «Mi querido Max. Las cosas no se arreglarán fácilmente, ya que tienes un dossier al parecer amañado por los cocos cuando tenían poder», fue su respuesta (Malgat 2010).

Gérard Malgat ha analizado la correspondencia entre Aub y Malraux. Como señala, ambos empezaron a escribirse en 1938 y no dejaron de hacerlo hasta la muerte de Aub, en 1972. En esas cartas se abordan diferentes temas: acontecimientos oficiales, proyectos de viaje, posibilidades de verse o reflexiones de Max acerca de las obras de Malraux a raíz de su lectura (Malgat 2007: 353). La amistad de Malraux y Aub se forjó, sobre todo, durante el rodaje de *Sierra de Teruel*. Y a partir de entonces, siempre existió entre ellos una complicidad absoluta de la que todo el mundo era partícipe (Malgat 2007: 354-355).

Consciente de que el cine había influido en todos los escritores de su generación, en el 30 aniversario del rodaje de *Sierra de Teruel*, y coincidiendo con la puesta en marcha del proyecto de Aguilar, decide dedicar una pequeña parte de su memoria, y desde su experiencia personal en el mundo del cine, a quien un día confió en él para poner en marcha una película en defensa del gobierno republicano en plena Guerra Civil y con el que compartiría la actitud comprometida, combativa, activa, que demuestra en obras como *La condición humana* (1933) o *El tiempo del desprecio* (1935): «Para Malraux como para mí, un intelectual es una persona para quien los problemas políticos son problemas morales» (2007a: 809). Como señala Pérez Bowie, «Aub propone el modelo de «intelectual heroico», personalizado para él en la figura de André Malraux, a quien se refiere siempre en términos elogiosos y cuya obra es aducida frecuentemente como paradigma de literatura comprometida con su circunstancia histórica» (2003: 40).

Corrían malos tiempos cuando André Malraux propuso al escritor en abril/mayo de 1938 en un despacho del Ministerio de Instrucción Pública, en Barcelona, la traducción del *script* de un proyecto cinematográfico puesto al servicio y propaganda de la República Española. La amistad entre Malraux y Aub surge el 20 de julio de 1936 en el hall del Hotel Florida de Madrid, cuando se inició el asalto al Cuartel de la Montaña en Madrid, gracias al cual los milicianos consiguieron las armas necesarias para hacer frente a la sublevación de los militares⁵⁴.

⁵⁴ «Le conocí el 20 de julio de 1936 en el hall del Hotel Florida de Madrid, cuando las armas de la Montaña pasaban de mano en mano. Llegó a las tres de la tarde en un avión que traía como regalo a España y, a las cinco, bombardeaba la estación de Córdoba» (Aub 2005: 136).

Junto a Denis Marion, Aub emprende sus primeros pasos en el mundo del cine como asistente en el rodaje de esta película y como traductor del guion. Desde un piso que les concedió el gobierno catalán, se dedicaría a seleccionar a los actores, a escoger las calles para el rodaje, a traducir, comenzando así unos meses de duro trabajo y gran voluntad de esfuerzo por parte de todos los colaboradores y artífices de esta producción. Como señala en sus notas de diario, el interés que pusieron en la película les convirtió en auténticos profesionales:

No ocupábamos nuestro pensamiento en lo que no fuera la película, aun durmiendo, bebiendo, haciendo el amor. No éramos –y la mayoría lo éramos- «aficionados» sino auténticos profesionales. Una obra de arte no es nunca el producto de una casualidad. Por eso la naturaleza –autora de prodigios- no las hace (ni les da razón ni linaje, ni pone mano en la obra: sale flamante) (Aub 1998: 398).

Trabajamos en balde, como no haya sido por el arte. Cuando se pudo presentar el resultado de nuestros esfuerzos hacía meses que el fascismo había ganado la guerra en España y no se pudo proyectar la película porque, por la ceguera de los más y la prudencia o cálculos equivocados de otros, hubo de permanecer escondida durante la noche más trágica de Europa. Sin embargo, aquí está [...] Nuestros esfuerzos, la voluntad de tantos, el empeño, estuvieron a punto de perderse, como nuestra guerra. Aunque suene extraño: se acabó a medio hacer, sin contar con que los nazis, o voces falangistas, destruyeron el negativo y solo nadan por el mundo dos o tres copias (Malraux 1968: 8).

La financiación de la película no supuso en principio ningún problema ya que corría a cargo del Gobierno de la República y de amigos de Malraux que le prestaron dinero, además de estar apoyada por la Subsecretaría de Propaganda y los sindicatos.

Sin embargo, su filmación se vería en vuelta en numerosas dificultades (Cisteró 2008). Los constantes bombardeos de Barcelona provocaron frecuentes cortes de electricidad así que no podían arriesgarse a revelar el negativo en esta ciudad y que este se viera dañado ante un corte de luz. Francia era el país idóneo para poder llevar a cabo el revelado y asegurar así una película de gran calidad técnica para poder proyectar a nivel internacional. Las idas y venidas a París para revelar el negativo provocaron el retraso de la filmación. Si había que repetir alguna escena, debían hacerlo varios días después ya que tenían que regresar a Barcelona, movilizándolo a todo el equipo de reparto y de rodaje. El Max viajero, ya en aquellos años, se encargó de realizar más de una docena de viajes a

París para conseguir material y rollos de película revelada como así lo señala en su prólogo a *Sierra de Teruel*:

Fue un vaivén continuo por los retrasos inexplicables en el envío y regreso de rollos de película que me obligaron a hacer por lo menos una docena de viajes, aun en tan poco tiempo, para traer unas cuantas cajas de material virgen o de película revelada; a veces en avión a Toulouse para esperar la llegada del de París y no perder más tiempo del poco que disponíamos para ver si las escenas ya filmadas concordaban con las que íbamos a hacer (1968: 11).

La llegada de las tropas enemigas les obligó a suprimir secuencias y a interrumpir el rodaje. Sin embargo, la película pudo ser presentada al gobierno de la República Española en el Cine Le Paris el 23 de agosto de 1939, y, posteriormente, ante el público parisino, con el título de *L'Espoir*, en abril de 1945, para ser, finalmente, reconocida con el Premio Internacional de Cine de la nueva época, el *Louis Delluc*. México esperaría al 24 de abril de 1960 para verla en el cine de Las Américas. En su prólogo a la traducción del guion, Max justifica su publicación por dos razones de gran peso: la primera, por la escasa cantidad de copias que quedan en el mundo y que están muy deterioradas, y la segunda, porque la Guerra Civil supuso para él «el acontecimiento más importante de la primera mitad de siglo» (1968:14). *Sierra de Teruel* sería para el Max que vivía inmerso en los acontecimientos de 1968 la expresión del final de un mundo que «habíamos soñado con cierta esperanza, quién sabe si cierta» (1968: 14) y «un homenaje del pueblo español» (1968: 10).

Con el tiempo, la nostalgia y el recuerdo de aquel rodaje estarían aún vigentes en *La gallina ciega*. Tanto es así que, el 23 de agosto de 1969 cuando pisa por primera vez, después de muchos años, suelo español, en el aeropuerto de Barcelona, mientras espera a que Luis Palomares, marido de su agente literaria Carmen Balcells, lo lleve a Cadaqués para entrevistar a Dalí, le viene a la memoria una primera imagen del pasado: la de los campos de El Prat de Llobregat donde rodaron varias secuencias de la película y de donde salieron precipitadamente debido a la entrada y ataque del ejército enemigo:

Nadie queda en el hall del aeropuerto nuevo que brilla por todas partes: sobre todo el suelo. Salgo. Única diferencia con Roma, Londres y París: aquí las puertas son electrónicamente corredizas. Ninguna emoción. Y, sin embargo, en estos llanos filmamos muchas escenas de *Sierra de Teruel*, de por aquí son –o deben de estar enterrados- los campesinos que fotografié para escoger los figurantes de la película y cuyas copias llegaron no sé cómo a México y me dieron tanto juego: los unos como

padres de *Jusep Torres Campalans* y los demás en las guardas de la edición del *script*⁵⁵. El campo –los campos- bien roturados, de todos colores; del siena al verde, todos los tostados de agosto (1995: 111).

El 24 de abril de 1960, antes de la proyección de la película en el cine Las Américas de México, hace su presentación ante el público a través de un discurso en el que hay muchos fragmentos que serán reproducidos casi en su totalidad o parcialmente en el Prólogo del guion publicado en 1968. En este discurso realiza un alegato en defensa de la libertad aludiendo a esa última escena de la película cuando los aviadores, caídos en la lucha, bajan a hombros por las montañas acompañados de unos campesinos:

[...] esa manera de enfocar la vida, va a ser el tema: el tañido de esta película: esperanza que da carácter a la lucha, sentido a la fuerza, alma a la muerte. Veremos cómo en el combate del pueblo español por la libertad del mundo, a través de su propia independencia, ese sentimiento de fraternidad se va robusteciendo. Es el tema heroico de lo que pretendemos realizar: de cómo las cuerdas humanas, a cierta altura épica, dan un son monocorde⁵⁶ (Aub 2005: 131).

Con el tiempo, Aub y Buñuel, escritor y personaje, hablarían de las similitudes y diferencias en su modo de vivir. Pero nunca se darían cuenta de que, más allá de los distintos enfoques a la hora de abordar sus obras, una vez estuvieron unidos por una misma realidad. Ambos experimentaron con un cine comprometido social y políticamente con España, pero cada uno a su manera, con diferencias, envueltos en un mismo contexto. Los dos escogieron dos regiones de España en el período de 1932 a 1938 para trabajar el género del documental y del reportaje. A pesar de que Aub en su Prólogo no definiría *Sierra de Teruel* como un documental, sino como «un documento» sobre la Guerra Civil y los españoles (1968: 10), sí que lo hizo con la película sobre la región extremeña de *Las Hurdes* de Buñuel: «*Tierra sin pan* presenta el caso de todos los documentales, que, naturalmente, tienden a llamar la atención del espectador en lo pintoresco o en lo trágico, en lo más pintoresco o en lo más trágico» (Aub 1985a: 91). Ambas películas se prohibieron en nuestro país. Sin embargo, no por los mismos motivos. *Sierra de Teruel* fue filmada en un momento peligroso para la propaganda y defensa del gobierno republicano, puesto que las tropas fascistas acechaban cada rincón del país y por entonces Barcelona estaba siendo atacada y bombardeada. Por su parte, hacia 1932 Buñuel decide

⁵⁵ Al principio de esta edición se reproducen fotografías de campesinos catalanes hechas en 1938 para escoger figurantes.

⁵⁶ Apareció publicado en *Boletín de Información de la Unión de Intelectuales Españoles*, nº 12, México, junio-julio, 1960, pp. 82-96.

rodar un reportaje sobre *Las Hurdes* tras haber leído la tesis doctoral de Maurice Legendre⁵⁷, quien había estudiado esta región durante casi veinte años, y se embarcó en el rodaje gracias al dinero de un amigo anarquista, Ramón Acín, a quien le había tocado la lotería:

-¿Cuándo filmaste *Las Hurdes*?

-Filmé *Las Hurdes* en mil novecientos treinta y dos⁵⁸ porque a Ramón Acín le tocó la lotería. Me dio veinte mil pesetas y luego le cayeron encima todos los anarquistas de la localidad, pero no creo que le sacaran gran cosa. A mí me había impresionado mucho el libro de Legendre y el viaje del rey. Mira este es el libro de Legendre (1985a:76).

Fue la única película de Luis Buñuel que se hizo durante la República y que el gobierno republicano prohibió por «denigrar a España» (1985a: 77):

Madrid 10 de enero de 1934

Mi querido Pierre⁵⁹:

[...] No debes saber que la película *Hurdes* ha sido prohibida en toda España y en el extranjero y he sabido que esta prohibición viene de la Embajada de España en París [...]. He tenido estas informaciones de fuentes absolutamente verídicas (Carta de Buñuel a Pierre Unik, AMA. C. 23-15/3).

A partir de este fracaso, y teniendo recientes los escándalos de sus primeras películas, Buñuel empieza a hacer cine comercial hasta el principio de la guerra. *Las Hurdes*, rodada seis años antes de la película de Malraux, también fue filmada en un momento difícil y muy complicado para el gobierno de Azaña, que veía peligrar su estabilidad y la proximidad de un conflicto nacional inminente. Por entonces, Buñuel asume la responsabilidad de denunciar una situación trágica y decide realizar un homenaje a los habitantes de este pueblo, azotados por el hambre, la miseria y la enfermedad. Por una vez, quiso hacer de su trabajo un instrumento didáctico para

⁵⁷ Legendre, Maurice (1927): *Les Jurdes. Étude de Géographie Humaine*, Bordeaux-París, Bibliothèque de L'École des Hautes Études Hispaniques. Legendre, hispanista francés, y por entonces secretario de la Casa de Velázquez en Madrid, estuvo años estudiando la comarca hurdana y visitando estas tierras junto al rector de la Universidad de Salamanca, Miguel de Unamuno.

⁵⁸ Al escritor le resulta complicado muchas veces fechar esos acontecimientos que su personaje, por falta de memoria o por despistes continuos, no logra recordar con exactitud. Aub le corrige en reiteradas ocasiones y sobre la fecha de la filmación de *Las Hurdes* apunta: «[...] se trataba de España, y con esa película fijaba Buñuel su posición política, sobre todo si se tiene en cuenta que fue filmada en marzo-abril de 1933. No era hacer política, era algo más» (1985a: 91).

⁵⁹ UNIK, Pierre (1909-1945): poeta y periodista francés miembro del Partido Comunista. Colaboró en la película *Las Hurdes* como ayudante de dirección, junto a Sánchez Ventura, y en el guion con Luis Buñuel.

reconocer la existencia de un lugar olvidado, que alarmó a las autoridades de este país. Ya no volvería a realizar ninguna «obra social» hasta *Los olvidados*. Y justamente, para entonces, Aub se cruzaría en su camino para colaborar con él, encantado de que su amigo asumiera interés por una problemática social.

Pero no solo el conflicto internacional y el proyecto buñuelesco se convierten en los temas principales de sus trabajos literarios. Max también compagina estas tareas con su labor periodística.

Según la recopilación de Meyer del legado periodístico de Max, entre 1968 y 1972 publica 9 artículos en vida y uno muy póstumo, en 1989. Sin embargo, Meyer no menciona en esa recopilación dos artículos más sobre el cineasta que se encuentran entre las carpetas del material para *Buñuel: novela*, y que aparecieron en la revista *Ínsula* en 1970 y 1973: «Las verdaderas relaciones de Luis Buñuel con la Virgen del Pilar», nº 284-85, 13 de mayo de 1970 (AMA. C. 23-8, ADV. C. 19-50), y «Largo pie para una fotografía de Luis Buñuel por las calles de México», nº 320-321, escrito en 1972 y publicado en 1973 (ADV. C. 16-2/42). El primero de ellos aparece en el momento álgido de la gestación de la obra buñuelesca y en el que más duramente trabaja, mientras que el segundo, escrito poco antes de morir y publicado después de su fallecimiento, es una especie de despedida de su amigo y de su proyecto literario. Tantos años a su lado, dialogando, discutiendo, compartiendo recuerdos, disfrutando de largas charlas en diferentes partes del mundo, conversando con otros que le conocieron y podían hablar sobre él, terminan aquí, en este artículo, que, a modo de conclusión final, dejando claro al lector que la verdadera imagen de Luis Buñuel había estado en sus manos y ahora en sus palabras, intenta acercarse a su personalidad, a la de un personaje destinado a no ser protagonista de su propia vida novelada, al que ha observado, estudiado y al que le ha costado llegar después de un gran esfuerzo y de duro trabajo:

Parcial, con preferidos, predilectos, favoritos, debilidades por quienes tal vez no las merecían (¿quién no?), prejuicios (pero capaz fácilmente de echarlos por la borda), obstinado, intolerante, con ciertas obsesiones, de buenas costumbres, sin importarle el qué dirán, parece más caviloso, por los años, de lo que es y está.

Inteligente, crítico arbitrario y por lo tanto excelente. Amigo de sus amigos, cuanto más viejos mejor, por su amor a la vida.

Respetuoso del azar. Amante de lo ilógico. Cara de verdugo; de andar ya recargado por sus años, poco dado a demostrar sus efectos, por ahí va al Supermercado, Luis Buñuel a comprar sardinas frescas, si las hay; Noilly-Prat, si se encuentra una botella. Incapaz de viajar con un paquete, feliz de que un

amigo le traiga uno de Gitanes. Contradicción hecho arte («Largo pie para una fotografía de Luis Buñuel por las calles de México» (ADV.C.16-2/42).

Recapitulando: mientras preparaba su *Buñuel* llegó a publicar en prensa los siguientes artículos:

«André Malraux desde cierto ángulo», *Revista de Bellas Artes*, núm. 22, México, julio-agosto de 1968.

«Consejos del espejo. A su hijo antes de dar la vuelta al mundo, en 1968», *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, México, 28 de agosto de 1968.

«Signos de Ortografía», *Revista de Bellas Artes*, México, septiembre-octubre de 1968.

«León Felipe, el cronista de Prometeo», *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, México, 30 de octubre de 1968.

El Correo de Euclides. Periódico conservador, nº 7, México, 31 de diciembre, 1968. *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, México, 8 de enero de 1969. Con la celebración del Año Nuevo se edita, durante varios años, y al menos una vez aparece un número extra⁶⁰.

«Las verdaderas relaciones de Luis Buñuel con la Virgen del Pilar», *Ínsula*, nº 284-85, 13 de mayo de 1970.

«De algunos aspectos de la novela de la Revolución Mexicana», *Diálogos, Artes, Letras, Ciencias Humanas*, vol. 7, núm. 1, Colegio de México, enero-febrero de 1971.

«Una cena en Madrid en 1969», *Cuadernos Americanos*, México, enero-febrero de 1971.

«Enrique González Martínez. Vida y poesía», *Revista de la Universidad de México*, México, junio de 1971.

«El teatro español en las tinieblas. Discurso en el acto de recepción en la Academia Española de la Lengua», *Revista de la Semana, Pensamiento Vivo de México*, suplemento de *El Universal*, 23 de enero de 1972.

«Largo pie para una fotografía de Luis Buñuel por las calles de México», *Ínsula*, nº 320-321, 1973.

«Reyes en su mera nuez», *Semanario Cultural de Novedades*, México, 21 de mayo de 1989.

⁶⁰ Como señala Meyer, este número fue publicado en julio de 1967.

Son textos de temática diversa. Pero en la mayoría de ellos hay siempre dos perspectivas y miradas diferentes: la mirada hacia España y el recuerdo nostálgico de su generación, compaginada con otra, la mirada hacia su país de refugio y su literatura.

Respecto a México, en este período dedica tres de esos artículos a tres personalidades relevantes para su época y su generación, vinculadas a la literatura y al mundo mexicano: León Felipe, Enrique González Martínez y Alfonso Reyes.

León Felipe, militante republicano en la Guerra Civil, exiliado en México, nombrado Agregado Cultural de la embajada de la República Española en el exilio y colaborador de la revista *Los Sesenta*, muere de un infarto el 18 de septiembre de 1968. Años antes, en 1963, Aub publica en la revista *Cuadernos Americanos* «Homenaje a León Felipe», al que considera «una generación aparte» y «uno de los mayores poetas de nuestro triste tiempo español» (Aub 2007a: 720-724). Tras seguir en sus diarios su enfermedad y su deterioro personal⁶¹, y teniendo siempre presente la última *mirada de porcelana* del poeta, decide recordarlo de la siguiente manera:

Injurió, infamó a quienes lo merecían, y si pidió perdón fue por no haber hecho más. Dijo y no acabó, faltáronle palabras para la ofensa pero las que empleó siempre fueron mayores. Nunca cometió alevosía aun acometiendo con ira. El pecado contra el que se revolvía era mayor, así se crecía y de tanto crecer se vivió, hasta morir, del brazo de la muerte. Eran buenos amigos (2007a: 823).

También tuvo palabras para Enrique González Martínez, poeta y diplomático mexicano, a quien en junio de 1971, en el centenario de su nacimiento, Max lo recuerda así:

Siendo el que fue, ¿cómo no hubo de ser nuestro, español de la honra y del mañana? Lo fue, como el que más. (Estuvo, siempre contra la ignominia que hoy priva en España. No se le borró la traición, ni el crimen, ni la cursilería que tantos españoles olvida o, lo que es peor, aparentan olvidar bajo el manto

⁶¹ «4 de Septiembre:

León Felipe, en el Sanatorio Español. Estuvo a punto de morir hace ocho días. Los médicos no se ponen de acuerdo acerca de las causas [...] Está comiendo. Parece un muñeco de cera con la mirada fija. Estoy seguro de que nos reconoce (a Federico, Elena, Pedro Ros, a mí) No dice palabra» (Aub 1998: 426).

«5 de Septiembre:

Y pensar que esa mirada de porcelana de León Felipe será la última imagen que de él tenga. Una mirada de ojos azules, de muñeca; no enajenada sino ida, vacía, atónita. No está bien» (1998: 427).

«18 de Septiembre:

Murió León esta madrugada, de un infarto. El cardiólogo se salió con la suya. Le veré lo que me queda de vida, con su cara luciente, de muñeca, su mirada azul celeste, su aire impasible, mirándome salir de su cuarto del sanatorio. Nunca sabré lo que me quería decir, si me quería decir algo» (1998: 430).

del tiempo o las conveniencias del día.) Sigue aquí, y cuando hayamos desaparecido aquí seguirá para gloria de México y de la lengua que hablamos (2007a: 876).

El escritor mexicano Alfonso Reyes, autor de *Los trabajos y los días* (1946), estuvo presente en la memoria del escritor para la elaboración de *Buñuel: novela*. Así, Max lo menciona en su cuaderno de [1970] (AMA. C. 23-4), refiriéndose a la fecha de su nacimiento, 1889. Y además, entre sus papeles conservó dos de sus artículos: «Sobre el trabajo» (ADV.C.14-4/23) y «La Residencia de Estudiantes» (ADV.C.17-5/24). Con él compartió su premisa «Escribo conforme voy viviendo», la idea de la unión indisoluble de la vida y la escritura, y su pasión por escribir sobre lo que le rodeaba:

Vive porque escribe y escribe porque vive. No se comprendería de otro modo, ni se le puede comprender de otra manera (Aub 2007a: 883) [...]. Hombre cordial, de largo platicar con sus amigos, aprovechó sus ocios en describir cuanto le rodeaba, para dar a conocer sus reacciones frente a las últimas noticias, a los últimos libros. Literatura al día, que se juega el albur de su permanencia al gustoso calor de la amistad (2007a: 885).

En definitiva, la escritura de las obras paralelas a *Buñuel: novela*, marcada por el contexto político internacional de 1968, la actividad periodística, la recuperación de su experiencia cinematográfica y la investigación⁶², se entremezclan a partir de agosto de 1968 con la reconstrucción de la vida y época de Buñuel. Desde este momento empieza una difícil tarea para recomponer las piezas de una vida y una época de la que ambos fueron cómplices. Mientras espera los primeros encuentros con Buñuel, comienza un cuaderno donde esboza las posibles preguntas dirigidas al cineasta⁶³, a escribir sus

⁶² Como ya hemos apuntado antes, Max fue preparando su obra mientras leía y se documentaba sobre la época, el cine o la vida de Buñuel. Entre los papeles para la obra podemos encontrar las transcripciones de artículos y capítulos de libros que leyó mientras preparaba su *Buñuel*, como por ejemplo: De Torre, Guillermo, *Literaturas europeas de Vanguardia* (1925) e *Historia de las vanguardias* (1966); De Undurraga, Antonio, *Teoría del creacionismo* (1955); Michel, Manuel, *El cine y el hombre contemporáneo* (1962); Kyrrou, Adou, *El surrealismo en el cine* (1963); Durán, Manuel, *El superrealismo en la poesía contemporánea* (1950); Cernuda, Luis, *Críticas, ensayos y evocaciones* (1970); De Torre, Guillermo, *La aventura estética en nuestra era* (1962); Dalí, Salvador, *Vida secreta de Salvador Dalí* (1968); Paz, Octavio, *Las peras del olmo* (1957); Paz, Octavio, *Corriente Alterna* (1968); Aranda, Joaquín Francisco, «Buñuel Español», en *Cinema 57* (1957); Aranda, Luis Buñuel. *Luis Buñuel. Biografía crítica* (1970); Moreno Villa, *De vida en claro* (1944); Caralt, Luis, *Rostros Ocultos* (1952).

⁶³ «El surrealismo es lo real auténtico –nada tiene que ver con lo irreal. Es lo contrario del romanticismo. El surrealismo está siempre ligado a lo real, a la realidad, es la crítica más dura, más cruel de la realidad. Pero ¿ofrece alguna salida que no sea el romanticismo? ¿No erais todos unos románticos en rebelión contra el materialismo burgués de vuestros padres?» (AMA. C. 23-2/3). «*Un perro andaluz* y *La edad de oro* son protestas, ¿contra qué?, ¿contra lo establecido?, son una rebelión, ¿contra qué?, ¿contra el arte de esa sociedad?, ¿contra nosotros mismos? ¿O era puro afán de destrucción? ¿O de escupir a la cara de todos? ¿O habrá ya un intento de reconstrucción de algo? Y si era así ¿qué?» (AMA. C. 23-2/ 26).

primeros ensayos sobre el surrealismo y a transcribir sus primeras entrevistas con otras personas⁶⁴, como la de Concha Méndez, Jeanne Rucar o una «Conversación consigo mismo» donde empieza a plantearse los objetivos de su texto:

-¿Y qué quieres hacer?

-Quiero intentar reconstruir el tiempo pasado. No como Proust. Sino de verdad. Lo que hizo Proust es lo que hace cualquier escritor. Lo hizo mejor, lo que es ya bastante: toda novela, todo artículo, cualquier ensayo, es el ensayo de reconstruir el tiempo pasado.

-No el tiempo perdido.

-No creo que se pierda nunca el tiempo. Siempre sirve para algo. Pero no quiero hacer frases sino que el lector se encuentre de verdad con quien fue Luis Buñuel: no para él ni para los que quedamos del tiempo de su vida. Para eso he recurrido a hablar lo más naturalmente posible con la gente que le conoció de una manera u otra, poco o mucho, en una época o en otra. Se trata de reconstruir el fenómeno de una vida humana excepcional en el sentido de que ha ejercido una influencia sobre algunos otros hombres, exclusivamente por su obra, lo mismo podría hacerse, claro está, con Picasso o con Aragon –por citar dos hombres que tuvieron que ver con él, poco o mucho.

-Una novela que no suele ser otra cosa.

-Es posible que este intento de lucha con la vida pasada no sea más que eso, una novela. La lucha contra el tiempo es un mal título porque recuerda muchos otros, en la literatura, en la televisión (ADV. C. 24-27).

2.3.2. 1969: VIAJE A EUROPA. MAX AUB: *UN TURISTA AL REVÉS EN BUSCA DE SU PERSONAJE. LA INVESTIGACIÓN EN MARCHA.*

-¿Entonces cómo piensas organizar el libro?

-Ya veremos. En eso también me parezco a Buñuel. Tengo una idea, ya veremos lo que sigue. Empiezo una escena, la acabo; luego, ya veremos. Por de pronto reproducir las conversaciones sin modificarlas, haciendo solo supresiones de repeticiones, divagaciones y de cosas que no se pueden decir. No hay porqué molestar a la gente si no vale la pena.

⁶⁴ Como fruto de estos años de estudio de *Buñuel: novela*, se presentó en la Universidad de Valencia el trabajo de investigación «La gestación de *Luis Buñuel: novela*. Catalogación de los materiales textuales» (2005) donde se clasificaron y catalogaron todos los materiales encontrados para el proyecto. Como bien pudimos comprobar en este trabajo, muchos de los escritos y conversaciones encontrados están fechados por el propio autor en sus cuadernos o mecanoscritos, pero otros no. Para ello, tuvimos que examinar a fondo los diarios del escritor entre 1968 y 1972 y buscar todas las referencias de encuentros con el cineasta, con amigos, familiares, etc. Entre las entrevistas de 1968 podemos destacar la de Sáenz de la Calzada [16 de septiembre], Manuel Fontanals [5 de octubre] o Concha Mantecón [30 de octubre].

-¿Y no has encontrado dificultades para grabar?

-Los que no han querido no han querido hablar. Lo que me hubieran dicho –sobre todo Mantecón- hubiera sido muy interesante. Pero se negó en redondo: -Yo no hablo de mis amigos. Y Dios sabe si sabe y cuenta –de ellos y de los demás. Tampoco Roces, que le conoció poco en la Residencia pero sí, bastante, durante la guerra y hasta le mandó regresar a España, a filmar. Luis estaba en París sin ninguna gana de volver. Hablo con Araquistain (BUÑUEL, 1969. «[Otra] Conversación conmigo mismo»).

En ese intento por recomponer la vanguardia europea y la biografía de su personaje, España se convertía en un nuevo y añorado destino. Volver a este país significaba reencontrarse con aquellos fantasmas del pasado que lo habían perseguido desde su marcha a México. Los recuerdos de la República, de la guerra, de los viejos amigos, estaban aquí y debía enfrentarse a ellos para poder continuar con su obra. *Buñuel: novela* le dio la ocasión de permanecer en nuestro país durante unos meses, concretamente, desde el 23 de septiembre al 4 de noviembre de 1969⁶⁵.

Sin embargo, España no iba a ser la única en la que encontrara sus testimonios. Inglaterra, Francia e Italia también se convirtieron en destinos predilectos para esa reconstrucción. María Teresa León y Alberti en Roma, Aragon y Thirion, entre otros, en Francia, Martínez Nadal en Londres, y en España, una larga lista de amigos, colaboradores y familiares que se encontraban repartidos en diferentes tierras españolas por las que paseó y se relajó como un turista más: Calanda, Segovia, Zaragoza, Cadaqués, Valencia, Madrid, Barcelona, le traen los recuerdos de su vida, de la vida de Buñuel, de la vida de toda una generación.

Aunque su objetivo principal era acopiar material para su libro, no se olvidó en ningún momento de la necesidad de reencontrarse con Buñuel en España –donde se encontraba preparando el rodaje de *Tristana* (1970)- para seguir con sus conversaciones, dialogando, discutiendo, anotando y grabando, siempre y cuando Buñuel le dejara, sin prisa pero sin pausa. Así, los primeros planes de viaje de Aub se plantean ya en 1968, después de recibir la propuesta de Aguilar y aprovechando que Buñuel está en Francia rodando *La Vía Láctea* (1969), como así se lo hace saber al propio Buñuel, a amigos y colaboradores:

⁶⁵ Posteriormente, en 1972, realizaría otro viaje a nuestro país.

13 de agosto de 1968

Querido Andrés⁶⁶:

Os supongo en plenas vacaciones pero de todas maneras espero que esta carta no tarde demasiado en llegar a tus manos. No tuve contestación a la mía anterior así que por lo que deduzco que no te puede ser útil.

He aceptado hacer un libro grande acerca de Buñuel, por cuenta de Aguilar, lo que nos va a llevar a París alrededor del 20 de octubre. No creo que estemos más de 15 días ya que me marcharé con Buñuel a España, para seguir trabajando y, creo que pasaremos las Navidades en Valencia, con mi suegra. Luego el programa está mucho más abierto ya que evidentemente tendré que volver a París para hablar con los viejos compañeros de Luis y buscar a Alberti. Pienso organizar el libro más o menos como el *Campalans*, pero un Campalans de verdad donde en vez de la pintura trate de cine.

Unos meses más y posiblemente, vuelta aquí para empezar a organizar el libro.

Como verás es un trabajo difícil tal como me lo propongo, pero extremadamente interesante. Ahora bien, para la primera fecha que te indico –es decir, hacia el 20 octubre y por dos o tres semanas– ¿tendrás libre tu pisito? Dímelo ya que si no veré de que nos reserven una habitación en el mismo hotel de Buñuel. Elena y Fede vienen la próxima semana, por unos días y a recoger a Terese y el Güero que están aquí desde hace un mes. Fede chico se acuerda de Aurora. Es posible que le veáis, de paso, para Inglaterra. Estamos bien, espero que estéis todos bien. Grandes abrazos. Hasta pronto (C. 3-30/123).

20 de septiembre de 1968

Querido Luis:

Como eres un hombre tan ordenado, debes saber exactamente el día y la hora en que acabarás tu película. Ponme dos letras, o pónselas a Jeanne, diciéndolo para que yo pueda proyectar el día de mi llegada a París. Vamos a ir, creo que el 19, a Londres, a ver a mi hija y de ahí cualquier día y a cualquier hora iremos a París, a lo mejor a tu hotel. Tienes una nieta y una nuera preciosas. Luis Miguel no tanto.

Nos vemos (C. 3-15/5).

Sin embargo, sus primeras ilusiones de viaje se ven truncadas por cuestiones de salud:

9 de octubre de 1968

Queridos André e Yvette:

Esperábamos salir estos días primero a Inglaterra y luego a reunirnos con vosotros pero, desgraciadamente, el médico no fue de la misma opinión y como Buñuel se regresa el mes próximo no

⁶⁶ CAMP, André (1920-2004): periodista, escritor, guionista y crítico dramático francés. En 1950 entró a formar parte de la Radiotelevisión Francesa (RTF), donde se ocupó de la sección de España y más tarde del servicio en lenguas ibéricas.

tendría sentido que fuésemos ahora, de cara al invierno. Así que Dios mediante nos veremos en la primavera. Me gustaría que Yvette me mandara la ficha técnica de la película que estáis acabando.

Veo que en todas partes le han dado tremenda importancia por lo sucedido aquí, no es para tanto aunque haya sido grave⁶⁷.

Grandes abrazos (C. 3-30/125).

Hasta abril de 1969 Max no puede viajar y su primer destino europeo es Londres, donde pasaría unos días con su hija. Su delicado estado de salud provocó una prolongación de su estancia en la capital inglesa, donde se entrevista con Rafael Martínez Nadal el 29 de mayo.

El 8 de junio emprende su viaje a París. Muerto Sadoul⁶⁸, Aub tiene que conformarse con los últimos flecos del surrealismo, se encuentra con Thirion, y recopila material para su documentación, textos surrealistas y textos del propio Sadoul.

Madrid 10 de enero de 1934

Mi querido Pierre:

Has tardado mucho tiempo en escribirme y yo también pero a pesar de esto yo sabía como tú «que esto no quiere decir nada». De todos modos, es preferible tener noticias nuestras con más frecuencia. Esperaba siempre el momento propicio para invitarte, que yo veía cercano, y esta ha sido la razón principal de mi silencio.

Ahora puedo adelantarte alguna cosa seguro pero es necesario que te haga una pequeña relación «clínica» de mi vida desde que te vi la última vez.

Ya sabes que volví a España exclusivamente porque me encontraba enfermo y que los medios de mi vida estaban difíciles en París. He pasado 7 meses estando firme, pero con dolores en la pierna y teniendo siempre la crisis aguda de la ciática. Hace dos meses que tuve la crisis que me ha hecho guardar cama donde aún continúo hoy, a pesar de que me encuentro mucho mejor. He tenido muy malos ratos, no solo físicos sino también morales. Al fin he decidido instalarme en Madrid y esperar que mi salud esté enteramente restablecida y consolarme de París pensando que la guerra pueda empezar pronto.

Entonces...

He dicho a Jan que deje el departamento de París y que haga venir los muebles a Madrid. A partir del mes de Febrero estaré completamente instalado y puedes escoger la época que mejor te convenga para venir a pasar uno o dos meses en España. Si tienes dinero para el viaje no tienes necesidad de un céntimo más. Lacasa quiere invitarte también en una casa muy simpática que acaba de construirse al lado de Madrid. Tienes entonces ya dos sitios para pasar largas temporadas.

⁶⁷ Se refiere a las revueltas estudiantiles de México que acabaron en la matanza de Tlatelolco.

⁶⁸ SADOUL, George (1904-1967): crítico e historiador cinematográfico. Vivió muy de cerca el mundo de las Vanguardias y se sumó al Surrealismo. Firmó el manifiesto surrealista a propósito de *La edad de oro*, junto con Aragon, Breton, Salvador Dalí y otros.

Ahora tengo un cochecito y muy poco trabajo: viajaremos mucho. Solamente que preferiría llegases cuando esté completamente curado. Para terminar: insisto que para venir a Madrid necesitas tener solamente el precio del billete de ida de Madrid. Ahora tú tienes la palabra.

Yo no sé si dadas las condiciones de mala salud en que me encuentro van a aceptarme en W.R.S.S. Esto quiere decir que el proyecto me gusta extraordinariamente y que si puedo iré a trabajar allá.

No debes saber que la película «Hurdes» ha sido prohibida en toda España y en el extranjero y he sabido que esta prohibición viene de la Embajada de España en París. Parece que Vogel ha querido hacer un chantaje con tu artículo y (¿?) dinero de la Embajada para no publicarlo. La Embajada ha estado... Y por su petición el ministro del interior aquí ha prohibido la película. He tenido estas informaciones de fuentes absolutamente verídicas.

Escríbeme mucho y cuéntame qué vida haces. Pienso con mucha frecuencia en nuestras comidas y reuniones y veo que verdaderamente cuentan mucho para mí. Esperando que yo vuelva a París renovaremos todo esto en Madrid. Debes decirme hacia qué época prefieres venir aquí a descansar.

La situación en España es muy indecisa y difícilmente se puede prever la salida inmediatamente. Estamos siempre en estado de guerra y esto por miedo de que se habla sobre la infame represión del movimiento. Hitler ha hecho mucho menos que nuestros Lerroux y Gil. He mandado a Hernando para que (¿?) le puse una carta de un diputado radical-socialista a Lerroux y yo creo es un documento precioso para ayudar a la campaña internacional contra la represión. Debo decirte que con mi enfermedad estoy un poco fuera de la política. Breton me ha escrito el otro día para que le preste *La edad de oro*; él tiene que ir a hacer una conferencia en Tenerife y la necesita. Estas son todas las novedades surrealistas que he tenido después de mi marcha.

Quisiera que me dieras noticias de «tus amores» siempre un poco misteriosos. Pero no quisiera pedirte demasiadas cosas para que no te dé pereza de escribirme.

Grandes abrazos, Luis.

Ya contestaré a tus cartas

¿Te has cambiado de casa de tus padres? ¿Vives en un estudio, departamento o qué? (AMA. C. 23-15/3).

Su periplo europeo continúa en Roma, donde en agosto se encuentra con Alberti y su esposa, hasta el día 23 de este mes en que aterriza, finalmente, en Barcelona. A partir de aquí, no cesa en sus entrevistas en Barcelona y Madrid y en la recopilación de material óptimo para su libro por las bibliotecas más importantes. El 4 de noviembre, de regreso a México, vuelve a pasar por Londres y París, entrevistándose en esa última ronda francesa con Carpentier o Mary Merson.

Pero todos estos testigos epocales y generacionales contaban con un pequeño impedimento con el que Max debía lidiar en sus conversaciones constantemente: las lagunas de la memoria. Datos inconclusos e inexactos se mezclan en los testimonios de algunas personas que quieren colaborar con el escritor. De ahí, podríamos señalar su

incesante y casi obsesivo interés por contrastar muchas veces información que para él no ha quedado del todo clara y es necesaria para su libro. A lo largo de todas esas conversaciones hay algunos temas recurrentes y reiterativos en los que insiste. Años después, Buñuel, consciente de este problema, en sus memorias o «semibiografía», como él mismo la llama, reflexiona sobre las flaquezas de la memoria:

Pero, a medida que van pasando los años, esta memoria, en un tiempo desdeñada, se nos hace más y más preciosa. Insensiblemente, van amontonándose los recuerdos y un día, de pronto, buscamos en vano el nombre de un amigo o de un pariente. Se nos ha olvidado [...]. Ante este olvido, y los otros olvidos que no tardarán en llegar, empezamos a comprender y reconocer la importancia de la memoria [...]. Nuestra memoria es nuestra coherencia, nuestra razón, nuestra acción, nuestro sentimiento. Sin ella no somos nada (Buñuel 2004: 11).

Con todo ello, en 1969 los dos viejos amigos y exiliados se encuentran frente a frente en España, país del que tuvieron que partir por diferentes circunstancias personales provocadas por el estallido de una guerra.

Max había intentado obtener un visado que le fue denegado por las autoridades franquistas años antes, como recuerda el escritor en *La gallina ciega* al cenar el 19 de septiembre de 1969 en casa de Cesáreo Rodríguez Aguilera⁶⁹: «abogado de pro y, en mi caso, desafortunado cuando, hace algunos años, intentaron que me otorgaran un visado» (1995: 276). Se le negó en varias ocasiones debido a su condición de republicano socialista y a su oposición sobre la dictadura franquista⁷⁰, hasta que, finalmente, en 1969 lo obtuvo. En realidad, le daba vergüenza reconocer, como destacó en alguna ocasión, que volvía con la excusa de acopiar información para su obra: «Si vuelvo a España ahora, con el triste motivo del libro acerca de Buñuel, quedaré como siempre a la misma distancia de Hugo» (Aub 1998: 423). Y la verdad es que Buñuel no era realmente el motivo para retornar a esa España irrecuperable que él mismo había rehecho en su mente y sobre el papel desde el exilio y que le sumiría en una profunda decepción:

Salí de madrugada –no lo era todavía– y eché a andar hacia San Francisco el Grande [...] Sencillamente no podía dormir porque no podía poner en claro la razón de mi estancia en España, en

⁶⁹ RODRÍGUEZ AGUILERA, Cesáreo (1916-2006): poeta, crítico de arte y jurista. Entre sus obras destacan: *Manual de derecho de Marruecos* (1952), *Pintura catalana contemporánea* (1952), *Antología española del arte contemporáneo* (1955), *Viajes, diálogos e ideas con Camilo José Cela* (2001).

⁷⁰ « [...] el régimen franquista, entre otras cosas, llegó a acusarle de ¡incitación al asesinato! de Jefe del Estado por el relato *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*», del que muchos solo debieron conocer su título» (Lluch, ed. 2007b: 5).

Madrid. ¿Buñuel? Sí, desde luego: era la razón, la razón de la razón. Pero uno no se deja llevar nunca por la sola razón. El hombre no es un ser razonable o no lo es más que en parte y con artificio (1995: 310).

Por su parte, Buñuel regresó a España ya en 1956 y en 1961 volvió para rodar *Viridiana*⁷¹ con la que obtuvo la Palma de Oro en el Festival de Cannes. En varias ocasiones describió el reencuentro con su país, pero lo hizo de una manera diferente a la de Max. Si Max llega lleno de esperanza y se da cuenta de que ya no queda nada de aquella España que conoció y se entristece por ello, Buñuel, en cambio, relata la alegría que le produjo reencontrarse con su país, con viejos amigos, lugares, el contacto con cineastas jóvenes que le aportaron nuevas ideas e ilusiones, y volver a rodar en su país, desde la emoción y la melancolía:

El reencuentro con España fue conmovedor. Soy muy sentimental, vivo mucho de los recuerdos [...]. Paseaba solo por las calles, con lágrimas en los ojos (Pérez Turrent, De la Colina 1993: 117).

No hace falta decir la emoción que experimenté al encontrar de nuevo los lugares de mi infancia y mi juventud. Al igual que a mi regreso a París, diez años antes, me echaba a llorar, a veces, al pasar por tal o cual calle (Buñuel 2004: 225).

A partir de 1969, y hasta 1972, tendrán diferentes encuentros en México, pero también aprovechará la estancia de Buñuel en España para mantener alguna conversación con él. Un documento de Federico Álvarez acerca de la situación de los originales para *Buñuel: novela*, escrito después de la muerte de su suegro, clasifica las conversaciones con Buñuel encontradas para la obra en cuatro etapas, y pone de relieve que desde enero a mayo de 1969 Aub y Buñuel mantuvieron en total 20 entrevistas. Sin embargo, no hace referencia en ningún momento a entrevistas realizadas en el período de estancia en España. Como destaca en sus notas de diario y en una de las cintas magnetofónicas (Nº 6), sabemos que el escritor regresó para ver a Buñuel y para seguir conversando con él, además de para encontrarse con compañeros, amigos y recopilar otro tipo de documentación necesaria para la obra.

⁷¹ Para Víctor Fuentes, por ejemplo, hay mucho de claroscuro en los viajes de Buñuel y Max Aub a España. A finales de los 60 y comienzos de los 70 el régimen franquista intensificó su represión, «y en esta situación ambos se movieron en un ambiente de semiclandestinidad; tolerados, pero bastante ignorados por la cultura oficial» (1996: 769-778).

Al parecer, a Buñuel le incomodaba que Aub pusiera su grabadora en funcionamiento cuando ambos se disponían a dialogar: «Buñuel no quiso nunca (o pocas veces) grabar conversaciones» (1985a: 19). Sin embargo, a pesar de esa incomodidad, que rompía la tranquilidad de lo que podía ser una conversación privada entre dos amigos, el escritor consiguió dejar plasmado alguno de sus testimonios en cinco cintas: N°6, N°15, N°24, N°25, N°35. La cinta N° 6, grabada el siete de octubre de 1969, confirma estos encuentros en Madrid.

Como hemos visto anteriormente, coincidió, o mejor dicho, hizo coincidir su viaje con el de Buñuel para el rodaje de *Tristana*⁷². También en *La gallina ciega* se constatan estos encuentros madrileños a principios de octubre, en los que Aub se impacientaba esperando a su personaje, quien solía llegar tarde a la Torre de Madrid, piso 27:

La gran bandera del atardecer desde el balcón del piso 27 de la Torre de Madrid.

-Todavía no llega Luis.

-Fue a Toledo, a buscar locaciones.

-Sí. Ya sé: llegó Catherine Deneuve.

Tristana, Catherine Deneuve. ¿Por qué? Lo mismo da [...].

Lo que quiere Luis es vivir aquí, en el piso 27 de la Torre de Madrid y que no le cueste nada. E irse por la mañana apenas apunta el día, a pasear por la Moncloa. Y no oír nada. Nunca más sordo que aquí. Aquí, en el piso 27, no se oye nada. Se ve (1995: 331).

Menos mal que la Torre de Madrid está cerca y Concha le quita penas a cualquiera [...].

-Te haremos un gran homenaje, el día que cumplas cien años.

-Es posible y hasta si quieres que te diga la verdad: no lo dudo. ¿Y qué? Lo más triste es que no tiene nada de nuevo. Franco no ha inventado ni eso. España hace siglos anda a la deriva, a la rémora de Europa.

-No seas bárbaro.

-Porque no lo soy hablo así. Veo, sueño, me revuelvo, devuelvo.

-Todos dicen lo contrario: regresan felices y diciendo maravillas.

-No lo niego. La culpa es mía.

-¿Y Luis?

-Dijo que estaría aquí a las siete. No me lo explico (1995: 378-380).

De esta experiencia en España surge nuevamente otro proyecto que se cruza en el camino de *Buñuel: novela. La gallina ciega*, publicada en 1971, se convierte en un nuevo

⁷² El rodaje de la película con Catherine Deneuve y Fernando Rey empezó a finales del mes de octubre y duró hasta diciembre de ese año (Del Pozo 1969: 22).

compromiso político e intelectual del escritor. Debía ser el testimonio literario de una España franquista que no consiguió comprender y con la que asumió una vez más su responsabilidad como escritor: «Publico este libro porque creo que debo hacerlo» (1995: 98). Es tal el desarraigo que le ocasiona la visión del país que prepara un diario sobre este viaje que va a ser también testimonio de una generación.

Así, la idea de escribir esta obra responde, como en *Buñuel: novela*, a la voluntad maxaubiana de dejar constancia sobre el papel de la calidad intelectual y moral de su generación: «Todo esto nos une y por eso escribo este libro para que sepan –un poco- lo que fuimos. No porque sois grandes poetas Jorge, Federico, Rafael, tú, Vicente, Luis sino porque somos –todavía- personas decentes» (1995: 12). Y un año después, el 23 de agosto de 1970, cuando está trabajando intensamente en *Buñuel: novela*, mira hacia atrás para recordar aquel viaje de la esperanza y escribe:

Hoy hace un año que llegaba de regreso a España, lleno de esperanza. Fueron los meses más tristes de mi vida. Luego nunca estuve tan cerca de la muerte. Tal vez por eso he cambiado bastante, ya no tengo nada que decir, como no cuente lo que tengo apartado en mis viejos cuadernos. Ya no tengo nada que hacer. Aquí en México no quieren nada conmigo, y en España son muy pocos. Seguiré diciendo lo que creo que tengo que decir, pero no armaré ningún escándalo [...] (1998: 462).

La preparación de *La gallina ciega* se solapa con la acumulación, redacción y preparación de *Buñuel: novela*. Con el regreso a España se abren diferentes caminos de investigación para llegar a Buñuel y a su época: nuevas conversaciones, nuevos testimonios, nuevos documentos extraídos de bibliotecas españolas, el reencuentro con su propia biblioteca personal recuperada, en parte, de la Universidad de Valencia, los encuentros con el propio cineasta, con Dalí, con sus familiares, etc.

Desde el momento en el que empieza a preparar *La gallina ciega*, la idea de escribir una biografía sobre el cineasta va desapareciendo para dar paso a la escritura de un universo histórico y cultural en el que se forjó la personalidad de Aub, y al escribir a la vez el diario español y esa frustrada biografía novelada, todo se tiñe de nostalgia y melancolía:

Volver a hojear las revistas de 1920, a ver las películas de 1930, leer libros y estudios recientes acerca del tiempo pasado fue regresar a un país enterrado. Posiblemente me he equivocado y debí explicarme con más novelas en las que los sucesos no jugaran el papel que les otorgo en casi cuanto he escrito;

pero me es más gustoso mezclar el día con la noche, el sueño con la razón, la verdad con la mentira para acercarme disfrazado a la verdad inalcanzable (1985a: 24).

Las bibliotecas y hemerotecas⁷³ de España –las de la Universidad de Valencia, Barcelona y Madrid-, París y Londres, se convierten en las principales fuentes de recopilación de material: textos sobre las vanguardias encontrados fundamentalmente en la biblioteca Sainte-Genève, leídos y comentados por Aub, artículos de Aragón publicados en *Les lettres françaises*, textos de *El surrealismo al servicio de la revolución*, incluso una encuesta dirigida al público inglés sobre sus gustos cinematográficos y publicada en *The Sunday Times* en 1969, o artículos de *La Gaceta Literaria* que Max fotocopia o transcribe en las hemerotecas españolas, y entre los que se pudo encontrar algunos de los textos literarios de Buñuel.

Desde que comienza con el proyecto buñuelesco, uno de los procedimientos de trabajo en el que se apoya con más asiduidad es la transcripción literal de muchos artículos de otros autores. Transcribió, y le ayudaron a transcribir, artículos de prensa publicados en los años 20 y 30, textos que fueron escritos a lo largo del período de 1968 y 1972 en la prensa mexicana, como *Excelsior*, o española como *Tele-express*, los propios textos de Buñuel, cuyas referencias pueden encontrarse en mi trabajo de investigación «La gestación de *Luis Buñuel: novela*. Catalogación de los materiales textuales» (2005). Gracias al contacto directo con las principales bibliotecas europeas, compara y comenta las facilidades o dificultades que se ha ido encontrando en su tarea investigadora. En alguna ocasión señala:

Aparatos primitivos, pero por lo menos, los hay. No me sucede ese terrible avatar de la Biblioteca de Santa Genoveva, en París, en que ni eso existe y, además, cierran los meses de agosto y de septiembre. ¡Oh Francia, oh París, cuna de la cultura (y de las vacaciones) en la que ando ahora metido; a pesar de la administración, la burocracia y el mal humor de servidores y dependientes! (1995: 269).

⁷³ «4 de octubre

Hemeroteca. Donde menos lo pensaba, en un número de *Alfar* del año 26, doy con *Caja*, ese cuento que no sabía dónde había ido a parar. Tenía buen recuerdo de él. Y un artículo acerca de Fernando Dicenta. Con muchos retoques, el primero, podría volverse un bonito cuento en el estilo de *Geografía*. Pero ¡qué estilo! ¡Cómo ha pasado el tiempo! ¡Y qué diferencia entre *Caja* y *Geografía* que no se llevan más que unos meses, o unas semanas! ¡Cómo vino la guerra a poner todo en su punto!» (1995: 345).

«15 de octubre

El director de la Hemeroteca Nacional, todo reverencias ante la tarjeta de Dámaso, con su traje culón, como él, bajito y sucio, presuntuoso como ninguno y que nada sabe de lo que hay o no hay en su local» (1995: 446).

Con la ayuda de su mujer Peua⁷⁴ investiga, transcribe y fotocopia aquellos documentos que le pueden ser útiles para su obra y para su uso personal:

18 de septiembre

Hemeroteca: calle del Hospital, vistazo a las Ramblas, vistazo exterior al Liceo, al hotel Oriente donde dormí mi primera noche catalana no hace más de cincuenta y cuatro años. Encuentro lo que busco, P. copia algún artículo mientras hago fotocopiar algunas páginas de *La Gaceta Literaria* (1995: 269).

3 de octubre

Hemeroteca Municipal. La tarjeta de Dámaso: ¡Sésamo ábrete! El señor Director:

-Todo lo que usted quiera y necesite.

Lo que importa es que esté lo que busco. Encuentro cosas. P. se pone a copiar. Se me acerca un joven «Barbitas», simpático y amable.

-Maestro; déme trabajo.

No se lo hago repetir (1995: 336).

Aparte de su tarea como investigador, su regreso a España también fue acompañado de momentos distendidos y relajados propios de un turista más. Max pasea, observa, se recrea y contempla el paisaje, disfruta de la gastronomía y de la compañía de viejos amigos, participa de tertulias, visita monumentos como El Escorial⁷⁵, ciudades como Segovia⁷⁶, o el pueblo natal de Buñuel, Calanda, que se convierte en uno de sus lugares escogidos en este viaje para aproximarse a la estirpe buñuelesca:

CARTA A PÉREZ GALLEGO

Madrid 16 de octubre de 1969, dirigida a la Residencia Reyes Católicos de Madrid

⁷⁴ En alguna ocasión Aub recurre a la participación de amigos y colaboradores para el desarrollo de su proyecto a través de cartas, escritos, fotocopias de textos de la época, etc. La acumulación de material y el incesante trabajo de corrección y creación de textos hizo que su mujer fuera el principal apoyo para seguir adelante. Perpetua Barjau le ayuda a traducir diferentes textos en francés, como la entrevista de André Camp a Buñuel acerca del rodaje de *La Vía Láctea*, realizada en septiembre y octubre de 1968, y entrevistas, por ejemplo, la de Denise Marion (ADV. C. 19-1/1).

Peua, incluso, llega a leer en voz alta los artículos transcritos o fotocopiados mientras que su voz es grabada en una de las cintas de su marido («Perpetua Barjau lee un artículo: «El marqués de Sade y los niños terribles», cinta N°6, B-7).

⁷⁵ «Salimos a las once con la Chata y su marido, camino de El Escorial. Esa cosa terrible: no poder desprenderme, en ningún momento, del recuerdo inmediato de las memorias de Azaña [...] La parte turística del Escorial ha variado: hoteles más lujosos, paradores, restaurantes multicolores, los viejos lugares y otros nuevos, a granel [...] Se sigue comiendo espléndidamente» (1995: 359-360).

⁷⁶ «9 de Octubre:

A Segovia, con Ana María y Gustavo. Segovia tan pura y tan falsa; tan auténtica y tan reconstruida, tan gótica y tan renacentista, tan española y tan flamenca, tan verde y tan amarilla ¡solo la luz! Las piedras grises del acueducto, las doradas del alrededor» (1995: 406).

Al salir de Zaragoza me entregaron las copias de las fotografías hechas el pasado día 12 en Calanda. Se las hago llegar por correo. Yo tengo los negativos a su disposición por si vd. necesita alguna copia más. No dude en pedirme los que necesite (C. 11-18/1)

10 de febrero de 1970

Querido Joaquín Francisco Aranda:

Quisiera que estas líneas fuesen naturalmente para usted pero también para Matilde y sus padres y sus tías y todos los amigos de Zaragoza, para hacerles llegar mi más cordial recuerdo.

Como es natural, quisiera un favor. Si se lo pido a Luisa y si está todavía en Madrid porque Jane está desde hace 20 días sin noticias –corro el peligro de que sencillamente se le olvide. Y la cosa es muy sencilla. El día que fuimos a Calanda vi en el escaparate de una tienda un libro, que no debe de ser extraordinario, acerca del propio Calanda. Me gustaría mucho que si alguien de la familia va por allí, me lo hiciese llegar, aunque fuese por correo.

Aquí estoy trabajando en el famoso libro y nos acordamos muchas veces de los buenos ratos pasados en Zaragoza.

Abrazos de los dos para los dos (C. 1-36/2)

El Max turista se encuentra con un público que no lo reconoce y le duele ser conocido por la vieja guardia de 70 años. Su llegada a España lo enfrenta a una extraña realidad en la que se rodea de jóvenes que no saben nada de su generación:

Lo verdaderamente inaudito es el desconocimiento que tiene la actual generación, por llamarla de alguna manera, los que tienen de 20 a 45 o 50 años, de lo que pudo ser la nuestra [...]. No tienen la menor idea de lo que nos interesaba o medio sabíamos, sino que ese enorme agujero insalvable que nos separa les lleva a descubrir mediterráneos, aun en los mejores (1995: 244).

Como *un turista al revés que viene a ver lo que ya no existe*, se encuentra con las cenizas de una España idealizada desde la distancia, a la que se enfrenta con nostalgia y a la que guardará de nuevo en sus recuerdos. Sin embargo, su regreso a España implicó su consolidación como novelista y ensayista, aunque no como poeta, dejando a un lado largos años de desconocimiento entre los lectores debido a la marginación sufrida como tantos otros escritores españoles exiliados:

Hasta la publicación en el año 2001 del primer volumen de las *Obras Completas* de Max Aub, dedicado exclusivamente a su creación poética, parecía ser algo recurrente en los trabajos de recepción crítica sobre este autor hacer referencia a la poca atención prestada a su corpus lírico. Esto era debido, por una parte, a la común marginación sufrida por los escritores del exilio español y, por otra, a que la recuperación de Max Aub tras su regreso a España en el año 1969, con el fin de buscar datos para su

libro sobre Buñuel, supuso el reconocimiento como novelista y ensayista pero su producción poética continuó siendo relegada al olvido por escasa o quizás por discontinua (Candel Vila 2003: 1).

Es este turista, el propio Aub, el que difunde, en sus diferentes encuentros por las ciudades europeas visitadas, la noticia de que un exiliado español, residente en México, está escribiendo en la última etapa de su vida, o mejor dicho intentado escribir, una biografía novelada sobre uno de los más grandes cineastas, otro exiliado y amigo. Es a él al que debe agradecerle muchas cosas, entre otras, poder regresar a su país y además, poder salir del oscurantismo literario en el que había estado inmerso durante tanto tiempo.

Con *La gallina ciega* dejó claro un imposible regreso a nuestro país mientras hubiera una dictadura. La falta de libertad de expresión le impide ver en España el lugar donde pasar los últimos años de su vida. La dictadura y su manera de ver el mundo, de escribir, de comprometerse social y literariamente, hacen desvanecerse el sueño del regreso a esa España anhelada. Ahora, no es más que una España vieja «llena de arrugas»:

Me vuelvo a México donde no soy nadie o por lo menos hacen como si no lo fuera, lo que viene a ser lo mismo. Tú dirás egoísmo. Es posible. Quizá no. No. España ya no es España. No es que haya muerto como proclamaron Cernuda o León Felipe. Normalmente, por los años pasados, es otra. Y como es natural, a mí me gusta menos. Era moza; ahora llena de arrugas (1995: 340).

Puede uno vivir en el pasado, sin asomarse a la calle. ¿Puede uno volver a quedarse en casa dejando el aire y el mañana abandonado? (1995: 308).

Su viaje a Europa y su regreso a España lo sumergieron en una etapa de búsqueda de testimonios y de reencuentro con el pasado. Es una etapa de reflexión, de investigación, de acopio de material, pero también de distracción al ser un turista más. Al regresar a México, se dispone a ordenar toda esa información inmediatamente y a elaborar interesantes textos ensayísticos, a la par que otros de menor calidad por ser simplemente digresiones o ideas sueltas.

2.3.3. 1970-71: A MEDIDA QUE SE INTENSIFICA EL TRABAJO, EL PROYECTO SE DISPERSA.

2.3.3.1. ENTRE LAS AGUAS DE CAMPALANS Y PETREÑA, CON INMERSIÓN EN *LA GALLINA CIEGA*.

Durante esta etapa se centra en las correcciones y en la redacción. Tenía documentos, testimonios, voces que narraban desde diferentes ángulos, y también a su personaje, ahora más liberado de sus tareas cinematográficas para responder a todas las dudas y preguntas posibles. Era el momento de abandonar por un tiempo su papel de investigador para convertirse de nuevo en un novelista.

Pero se atraviesa en el proyecto la escritura de otras dos grandes obras: *La gallina ciega* y la tercera versión de *Luis Álvarez Petreña*, a las que debía dedicarles gran parte de su tiempo, sin dejar a un lado su labor como dramaturgo, que escribió *De cabo a cabo* (Diago, ed. 2006) antes de 1971, obra que permanecería inédita a su muerte. Además, este mismo año escribe su famoso discurso apócrifo de ingreso en la Real Academia de la Lengua titulado *El teatro español sacado a la luz de las tinieblas* (1972) como respuesta dolorosa a su *diario español*. Así pues, en la gestación de *Buñuel: novela* se interpusieron varias obras de gran relevancia para su carrera como escritor que impidieron que el proyecto llegara a ser realmente una biografía novelada.

El 9 de noviembre de 1970, el mismo día que se estrena *El cerco* por jóvenes universitarios, cierra con Seix Barral la edición española de *Luis Álvarez Petreña*, publicada en 1971:

Estrenan *El cerco*, en la Universidad, a la chita callando. Nadie se entera ni sabe nada. Les pedí a dos jóvenes que fuesen y me dieran cuenta, no van. Por la noche me llama el director, contento. Firmo con Seix Barral la edición española del *Petreña*⁷⁷ completo (Aub 1998: 465).

Desde el principio, *Buñuel: novela* se fue construyendo entre las aguas de las novelas de apócrifo⁷⁸. El propósito de escribir un híbrido entre la novela y la biografía, con el

⁷⁷ Como señala Joan Oleza, «la escritura de *Luis Álvarez Petreña* se concentra en tres textos impresos en volumen, que incluyen materiales publicados en ocasiones previamente en revistas literarias o en otros libros de Max Aub. Cada una de las últimas ediciones aporta textos nuevos a la anterior, de manera que la tercera y última resulta sensiblemente ampliada con respecto a la primera. Esta se publicó en Valencia, en 1934. Le siguió la de la editorial Joaquín Mortiz, S.A., en México, en 1965, y a esta le siguió la de Barcelona, Seix Barral, Biblioteca Breve, de 1971» (1996: 93-122).

contexto de época como telón de fondo, aproximaba la obra a los apócrifos *Jusep Torres Campalans* (1958), a pesar de los diez años de distancia que les separaba, y la tercera versión de la novela *Luis Álvarez Petreña*, sin olvidarnos de su *Antología Traducida*, publicada en 1963, e *Imposible Sinaí* en 1968 (Oleza 2004: 13).

Pero, además, cuatro años antes, en 1964, Max publica *Juego de cartas*, una novela epistolar que busca la construcción de una biografía colectiva. Bajo el carácter lúdico y vanguardista de la obra, las epístolas que intercambian los personajes giran en torno a la figura de Máximo Ballesteros, quien acaba de fallecer por causas nada claras. Las opiniones de aquellos que lo conocieron son opiniones, generalmente, contradictorias acerca de este personaje. En este sentido, *Buñuel: novela* y *Juego de cartas* comparten la propuesta de una lectura colectiva que promueve el intercambio de opiniones divergentes sobre dos personajes que resultan imposibles de alcanzar.

El Max que escribe *Campo del moro* (1963), *Campo de los almendros* (1967), antes *Diario de Djelfa* (1944), *Morir por cerrar los ojos* (1944), *San Juan* (1943) y *No* (1952), defensor del realismo, del compromiso político, ético y social de la escritura, se aventuró en 1958 a crear un personaje, un artista, un pintor que evoluciona hacia las ideas estéticas cubistas, hasta llegar a la pintura abstracta en la última fase de su vida de pintor, que anhela encontrar un lenguaje artístico nuevo, apto para romper los lazos de la tradición estética (Oleza 2003). Un personaje dispuesto a convencer al lector de su existencia real y de su pertenencia a una época, a crear una realidad inmersa dentro de un marco histórico concreto, reforzada por fotografías y catálogos de sus pinturas, artículos de prensa que contienen críticas a su pintura, la colaboración de testigos reales, en definitiva, una broma, una superchería convertida en realidad para el lector, con apuntes y pensamientos del propio Campalans en el llamado «Cuaderno verde», con fotografías compartidas con Pablo Picasso o las de sus propios padres, y hasta con el encuentro al final de su vida, en 1955, del propio Max Aub y el pintor en San Cristóbal, Chiapas. Una realidad simulada, donde, a diferencia de *Buñuel: novela*, el protagonista no existe pero su historia evoca otras situaciones y otros personajes históricos que apoyan la verosimilitud de lo narrado. Max Aub se introduce en la narración desde el comienzo, desde su prólogo, buscando la objetividad y la veracidad de lo narrado, al tiempo que expresa sus dudas:

⁷⁸ En este aspecto los estudios de María Rosell (2011) sobre las manifestaciones apócrifas alrededor de la figura de Max Aub y el universo de supercherías literarias desde sus primeros escritos son esenciales para comprender en qué contexto se conforma *Buñuel: novela*.

Para que la obra sea lo que debe, tiene que atenerse, ligada al protagonista; explicarlo, hacer su autopsia, establecer una ficha. Huir, en lo posible, de interpretaciones personales, fuentes de la novela; esposar la imaginación. Ceñirse a lo que fue. Historiar. Pero, ¿se puede medir un semejante con la sola razón? (1970: 643)⁷⁹.

Max Aub buscó en sus apócrifos una manera particular de llegar a la verdad. La novela, la ficción o la mentira se convierten en el mejor método para llegar a esa verdad que se presenta como inalcanzable: «me es más gustoso mezclar [...] el sueño con la razón, la verdad con la mentira para acercarme disfrazado a la verdad inalcanzable» (1985a: 24). Y esa fue la razón por la que quiso convertir la biografía de Buñuel en una novela: «Si lo he subtítulo novela es porque, a pesar de todo, quiero estar lo más cerca posible de la verdad. Las anécdotas, los cuentos, lo inventado acerca de un personaje o un hecho son mucho mejores para conocerlo que los documentos» (1985a: 19). Sin embargo, como señala Joan Oleza (2004), Aub no llega a mantenerse firme en este pensamiento puesto que entonces habría defendido una literatura desvinculada de cualquier compromiso u obligación con la realidad, por eso, la única opción que le quedaba era crear algo híbrido como resultado de la combinación entre testimonio/biografía y ficción/novela.

En 1971 con la tercera versión de *Luis Álvarez Petreña*, Max ampliaba las versiones anteriores de 1934 y 1965, al igual que los recursos literarios utilizados para perfeccionar la figura de un personaje, escritor de la escuela de literatura deshumanizada, inmerso en una profunda crisis amorosa y también literaria, que expresa la crisis de fondo del sujeto modernista (Oleza 1993). Convertido en un personaje real a los ojos del lector por todo el contexto que lo envuelve, se encuentra con su propio creador en un hospital de Londres en 1969. Queda la prueba de ese encuentro en el *Diario inglés*⁸⁰ de Max Aub, en el que conversa recordando la historia de su generación, discuten de literatura e, incluso, de la relación existente entre ellos. En estos momentos de máximo compromiso político aubiano en el campo internacional, también es hora de pasar revista a su vida y a su obra. En la tercera versión de *Luis Álvarez Petreña* Max hace un paréntesis en esta etapa

⁷⁹ En el prólogo de la novela el escritor nos sitúa en el contexto de la posibilidad de escribir la biografía de Jusep Torres Campalans. Como señala Ana Calvo (1995), es el mismo autor quien nos ofrece su relato, y nos cuenta cómo, habiendo sido invitado a pronunciar una conferencia en la capital del Estado de Chiapas, le presentan en la librería de la Plaza a un pintor, don Jusepe, y a partir de aquí penetra de lleno en su biografía.

⁸⁰ «Al publicar ahora la versión definitiva de este libejo, me quedo pesaroso como quien, sin querer, comete un fraude. Es la historia verdadera de un pobre hombre que me acompañó en muchos momentos de mi vida» (Aub 1985b: 126).

de compromiso para convertirse, como lo hizo en su día en *Jusep Torres Campalans*, en un personaje de sí mismo, confrontado con otra de sus criaturas. Max crea a Luis que lo atrae hacia sí mismo, al interior de su creación:

-He venido a ser casi tan tuyo como mío [...]. El caso era bastante extraordinario: de hecho había encontrado a un personaje mío. ¿Mío? ¿O yo era suyo? [...] -[...] te has pasado la vida borrando pistas [...] -Después de indicirlas. -Por el gusto de confundirlas. -No escribo mis memorias. -Inventas las mías. -Deberas agradecermelo. -¿Por qué? ¿Porque has intentado hacer de mí un ser que no fui?

En cualquier caso, como señala Joan Oleza, *Jusep Torres Campalans* y *Luis Álvarez Petreña* se sitúan, aunque con diferencias, en la misma línea de creación apócrifa⁸¹, y su metodología y su técnica será heredada en *Buñuel: novela*:

Jusep es once años más joven que Luis, pertenecen a clases sociales distintas y el escritor dispone de una cultura y de una mente infinitamente más complejas que el pintor, pero ambos viven la misma experiencia histórico-cultural, la que transcurre entre el Modernismo, el Novecentismo y el Cubismo; ambos comparten un individualismo excluyente; ambos asumen el arte como un universo al margen de la vida, exento de la contaminación social, que gira en torno a la indagación del lenguaje artístico y al alcance de la pureza; ambos, finalmente, son inevitablemente mediocres, el uno como escritor y el otro como pintor (Oleza 2003b: 327).

Construye ambos apócrifos como un puzzle e intenta conocer al personaje desde diferentes ángulos, experimentando en la escritura la técnica cubista que, según palabras de Torres Campalans, consistía en mirar «los objetos desde el punto de vista de Dios, que tiene mil ojos». Y su Buñuel, que iba a ser otro rompecabezas más, tenía que fraguarse bajo el influjo de estas dos obras, conservando las técnicas vanguardistas del perspectivismo y del *collage* para llegar a esa verdad inalcanzable desde un solo punto de vista, aplicando la mirada atenta de un escritor que había trabajado durante mucho tiempo en el mundo del cine y sabía muy bien lo que era captar diferentes planos para una misma

⁸¹ En sus estudios sobre los apócrifos aubianos, Joan Oleza señala la relación de estos apócrifos con obras de la década de los 70 donde «se presienten –sobre todo en América– las textualidades abiertas, heterotópicas, híbridas de ficción e historia, de las mejores propuestas posmodernas [...]. Siguiendo este razonamiento se acerca mucho a los planteamientos de lo que ya en la década de los 70 comienza a conocerse, desde Francia o Italia a los Estados Unidos, como Nueva Historia, englobando diferentes corrientes, desde la Historia de las Mentalidades a la microhistoria o la historia de las mujeres, pasando por el *Revival of Narrative*. Una nueva historia, en suma, que consciente de su condición de relato y de la posición relativa del historiador, busca a menudo el lado oculto o privado de los acontecimientos, la vida personal y familiar, las voces insignificantes o acalladas, las imágenes, las mentalidades, las costumbres, los sentimientos...» (Oleza 2004: 21).

escena. Con los años, él debía elegir qué planos deseaba incluir en su biografía novelada, pero la novela quedó inacabada, esperando así que el lector fuera el «propio historiador» de una «pequeña historia» sin escribir.

Su novela, como su *Jusep Torres Campalans*, es también la historia de una época como fue la de las Vanguardias, y en concreto, la del Surrealismo. Para enfocar esa época, tenía la intención de sumergirse en *Buñuel: novela* como un personaje más al estilo de Petreña y Campalans. Conocía el entorno de Buñuel, su generación, su técnica, había trabajado con él, eran compañeros en el exilio. Por eso, en sus conversaciones, ya se había convertido en un personaje al comentar, al preguntar, al sugerir, al bromear, e, incluso, al olvidar. En una entrevista inédita hasta el momento, fechada el 24 de agosto de 1968, llega a entrevistarse a sí mismo jugando una vez más con la ambigüedad de lo narrado. En esa entrevista se pregunta cuáles son sus intenciones creativas, su opinión sobre Buñuel y toda una época. Así, las licencias literarias que se había permitido hasta este momento en anteriores obras vuelven a hacerse patentes en esta entrevista. Como autor, narrador y personaje intenta romper con las convenciones de la ficción. Su inserción en la ficción supone la ruptura de la distinción autor-personaje, creador-criatura y, por tanto, la utilización del recurso de la metaficción:

-¿Y qué quieres hacer?

-Quiero intentar reconstruir el tiempo pasado. No como Proust. Lo que hizo Proust es lo que hace cualquier escritor. Lo hizo mejor, lo que es ya bastante: toda novela, todo artículo, cualquier ensayo, es el ensayo de reconstruir el tiempo pasado.

-No el tiempo perdido.

-No creo que se pierda nunca el tiempo. Siempre sirve para algo. Pero no quiero hacer frases sino que el lector se encuentre de verdad con quien fue Luis Buñuel; no para él ni para los que quedamos del tiempo de su vida. Para eso he recurrido a hablar lo más naturalmente posible con la gente que le conoció de una manera u otra, en una época o en otra. Se trata de reconstruir el fenómeno de una vida humana excepcional en el sentido de que ha ejercido una influencia sobre algunos otros hombres, exclusivamente por su obra, lo mismo podría hacerse, claro está, con Picasso o con Aragon –por citar dos hombres que tuvieron que ver con él. Una novela que no suele ser otra cosa.

-Una novela que no suele ser otra cosa.

-Es posible que este intento de lucha con la vida pasada no sea más que eso, una novela. *La lucha contra el tiempo* es un mal título porque recuerda muchos otros, en la literatura, en la televisión (Conversación conmigo mismo, ADV. C. 24-27).

Entre las aguas de Campalans y Petreña se quedó la novela póstuma de Buñuel. Planeada como novela, se gestó entre los apócrifos aubianos y llevó al extremo la técnica literaria maxaubiana, dejando al lector la posibilidad de ser coautor de un proyecto que sin duda iba a romper definitivamente los convencionalismos literarios: «La ruptura de convencionalismos comprende tanto un narrador que es observador y actor, y por tanto partícipe, como un lector que pierde su pasividad al tener que hacer su propia reconstrucción del mundo de ficción» (Sáenz 1995: 242).

Con Campalans y Petreña se alejó de su compromiso político y social como escritor, pero de nuevo, en 1971, gracias a su necesidad e interés por escribir sobre sucesos de la historia contemporánea, se pone en marcha en una nueva obra de teatro, *De cabo a cabo* (1971), que narra la desaparición del líder comunista marroquí Mehdi Ben Barka⁸² por la acción criminal de las fuerzas de Hassan II, incluida en su «teatro último» (Diago, ed. 2006) junto a *Retrato de un general* y *El cerco*, y hasta hace poco inédita, y que ya aparece mencionada en una nota de diario el 24 de junio de 1971:

Releo *De cabo a cabo*⁸³. No está mal. Fede comprendió enseguida el simbolismo... que no había puesto en la pieza. Pero lo acepto: de cabo a cabo, la vida con el matadero como remate. No se me había ocurrido. Me río: ¿qué otra cosa hay en *Los muertos* o *La vida conyugal* o *De algún tiempo a esta parte* o *Yo vivo* o *Crimen*? (2003b: 489).

En este mismo año le quedaba algo más por hacer que produjo nuevamente, no un abandono, sino un alejamiento de su *Buñuel: novela*: la narración de un ficticio discurso de ingreso a una ficticia Real Academia de la Lengua, inventándose de nuevo a sí mismo y, esta vez, como sucesor en el sillón «i» minúscula del académico Valle-Inclán, un 12 de diciembre de 1956. Y como señala Manuel Aznar Soler, la obra de Max Aub *El teatro español sacado a la luz de las tinieblas* no fue más que una historia escrita desde el dolor y como respuesta a la realidad vivida en su viaje de 1969 y descrita en *La gallina ciega*:

Debería leerse, a mi modo de ver, acaso como apéndice de *La gallina ciega*, es decir, como una respuesta dolosamente utópica al desencuentro con la realidad histórica de 1969 que Max Aub acababa de reflejar en su Diario español, publicado en México por Joaquín Mortiz en ese mismo año 1971 (Aznar Soler 2003: 164).

⁸² BEN BARKA, Mehdi (1920-1965): político marroquí, activista por la independencia y más tarde disidente del régimen de Hassan II. Fue secuestrado y asesinado en octubre de 1965 en París, aparentemente, por los servicios secretos marroquíes.

⁸³ El 11 de julio de 1971 Aub dice que esta pieza teatral se titula *De cabo a cabo*.

En esta obra da forma a una idealizada Academia Española contextualizada en una feliz República y una no-guerra civil. En cada sillón y en cada letra sienta a distintos autores y con distintas ideologías que llegan a pertenecer a esta institución: Gerardo Diego, Luis Cernuda, Blas de Otero, Salinas, Jorge Guillén, Francisco Ayala. Entre ellos, uno de los declarados enemigos de la institución: Valle-Inclán. Sustituyendo al creador del esperpento, Max se introduce en la historia como su sucesor y además, como director del Teatro Nacional durante 16 años. De esta manera, la necesidad de demostrar una responsabilidad con la sociedad, con la política, con la cultura, con la idea de construir otra España, alternativa a la surgida de la guerra civil, aparece de nuevo en el camino de *Buñuel: novela*.

En medio de otra vorágine literaria en la que se ve envuelto en los últimos años de su vida, llegó el momento de poner en orden todos los papeles disponibles para su obra y de convertirse en ensayista para recomponer la vida de su amigo.

2.3.3.2. EL NOVELISTA SE ADENTRA EN EL ENSAYO.

LOS ENSAYOS PARA *BUÑUEL: NOVELA*.

Al catalogar todo el material, el investigador se da cuenta de que a pesar de que estuvo cuatro años elaborando su libro sobre Buñuel, el período más fructífero para su proyecto se concretó entre 1970 y 1971. Es en este período cuando tienen lugar la elaboración, selección y corrección de los textos ensayísticos, de las transcripciones de artículos de periódico y revistas, y de las conversaciones realizadas hasta el momento. Desde que empezó su cuaderno de 1968, Max escribe intensamente sobre los fundamentos estéticos del siglo XX y sobre su influencia en la personalidad de un genio como Buñuel, adentrándose en el terreno del ensayo.

Son los años en los que se centra en darle forma a su obra, escribiendo notas prologales y unificando los ensayos referentes a la época de las vanguardias. Sin embargo, su delicado estado de salud provocó la reducción de su ritmo de trabajo en el año siguiente. Su enfermedad, agravada cada día más explicaría una considerable

disminución de las entrevistas realizadas respecto a los años anteriores⁸⁴ y de los artículos de prensa recopilados.

Estos textos ensayísticos, que en su día Federico Álvarez llegó a cifrar más de 1000 páginas, versaban sobre diferentes temas, pero pueden diferenciarse, por su extensión: los ensayos propiamente dichos de las referencias ensayísticas, reflexiones o comentarios breves.

Incluimos en esta consideración, las notas prologales que, si bien empezaron a escribirse ya en 1968, Max no trabajó incesantemente en ellas hasta 1970-1971. En conjunto, puede distribuirse todo este material en tres grandes secciones:

a) Material ensayístico epocal: relacionado con factores históricos, sociales, culturales y estéticos del siglo XX. Por un lado, entre ellos destacamos aquellos textos que se centran en los antecedentes estéticos del arte del siglo XX, abarcando así el problema del Manierismo-Barroco, Clasicismo-Romanticismo, Expresionismo-Impresionismo. Y por otro lado, encontramos documentos autógrafos que explican el paso del siglo XIX al siglo XX, focalizados en los aspectos políticos e históricos que dieron lugar al Dadaísmo y el Surrealismo.

b) Material ensayístico biográfico: textos en torno a la formación ideológica e influencias culturales y políticas en el cineasta aragonés, junto a otros que versan sobre las distintas y heterogéneas fases de su vida, desde su infancia en Calanda hasta su condición de exiliado en México. En este grupo no faltan las reflexiones acerca de la personalidad contradictoria del personaje desde el punto de vista moral y religioso, acerca del erotismo y de la política. Todo ello combinado con las referencias directas y los comentarios sueltos del autor sobre el estilo, la técnica cinematográfica y las películas de Buñuel.

C) Prólogos: las notas prologales fueron escritas entre 1968 y 1971 –con mayor intensidad en 1970– y se encuentran recogidas en la caja nº 14-8 y, alguno de ellos, en las cajas nº 23-1 y nº 23-3. Federico Álvarez se encargó de seleccionar algunas de esas notas y ponerles su título correspondiente. En su papel de editor lleva a cabo la técnica de cortar, pegar y unificar: eliminó fragmentos, unió otros en un mismo apartado y colocó los títulos de los diferentes epígrafes que aparecen publicados en *Conversaciones con Buñuel* entre corchetes.

⁸⁴ Entre 1968 y 1971 Max pudo realizar más de cien entrevistas.

A pesar de esto, Max también elaboró los títulos de algunas notas prologales con expresiones como *Prólogo Personal*, *Otro prólogo* o *Por qué escribo este libro*, y a veces, incluía la fecha de su escritura, al margen izquierdo de estos textos, o bien la dejaba expresada o sugerida en el contenido del documento:

Más que vidas paralelas, las nuestras lo fueron cruzadas: él nació a primeros de 1900 en España, yo a mediados de 1903 en Francia, lo que era mucho tiempo para nuestras madres, pero que hoy casi no cuenta, de hecho, en 1970, somos de la misma edad (ADV. C. 14-8/5).

Para la datación de estos documentos son imprescindibles las pautas cronológicas que Federico Álvarez estableció a lo largo de su revisión. En aquellos textos que estaban sin fechar y en los que no se podía establecer una relación con el momento de escritura, optó por una aproximación cronológica puesta entre paréntesis. Según su análisis, el proceso de elaboración de estas notas quedaba de la siguiente manera:

- a) 1969: [Los cineastas también tienen biografía], [Vida: novela], [Una biografía que faltaba], [Cómo ven a Buñuel los que lo conocen (un método)].
- b) (1970): [Buñuel: personaje oculto], [Lo divino y lo humano⁸⁵], [Agradecimientos].
- c) 1970: [Buñuel y yo. Por qué hago este libro], [La época metida en la vida], [Buñuel: mi criatura], [La gente olvida. Miente], [Robé: todo es verdad], [Libro diálogo, mal hablado], [Por una biografía novelada (otro método)].
- d) 1971: [Prólogo personal⁸⁶], [Prólogo-Público], [De los muertos de 1970], [Buñuel es la vida normal de su tiempo].
- e) Quedan algunas notas que están sin fechar: [Entre verdad y mentira], [Agradecimientos y palinodia por esta novela], [Novela: mayor verdad], [El problema de la verdad].

Los textos que fueron eliminados como material prologal para la publicación contienen información heterogénea. Por un lado, en algunos explica y justifica por qué escribe este libro, centrándose así en el paralelismo de dos vidas unidas por el exilio, en su papel de amigo y conocedor del trabajo de su personaje, de colaborador en algunas de

⁸⁵ Federico Álvarez duda de la fecha de esta nota prologal y por eso, señala el año de 1970 entre paréntesis y además, con un signo de interrogación al lado (1970?). Sin embargo, ese documento ya aparece en uno de los cuadernos que se encuentra en la caja 23-2 (pp. 68-69), fechado en 1968.

⁸⁶ Este prólogo aparece también en el cuaderno de la caja 23-3, pero en *Conversaciones con Buñuel* se transcribe con otro título diferente: POSDATA (1985a: 27).

sus películas como *Los olvidados* (1950)⁸⁷, o simplemente, justifica la gestación de este proyecto desde su experiencia como profesor de la Academia Cinematográfica:

¿Que escriba un libro acerca de Luis Buñuel? -¡No!-. Luego se pone uno a pensar: ¿por qué no? ¿Quién mejor? Soy su amigo, le conozco hace muchos años. Sé algo de cine, lo que se puede saber después de haber sido profesor diez años en esos menesteres, donde hice un poco de todo: historias escritas de cabo a rabo, readaptaciones, conversiones de diálogos, diálogos adicionados, gags. Lo curioso es que fuimos profesores en la misma época y en el mismo sitio Luis y yo, durante años; pero ahí, en la Academia Cinematográfica, nos veíamos poco. Luego colaboramos, no mucho, en *Los olvidados*. Pero nuestro conocimiento venía de mucho antes. Más que vidas paralelas, las nuestras lo fueron cruzadas [...] Los dos somos desterrados, sombra llena de rasguños de nuestro siglo, lo hemos visto a la misma luz aunque, claro, cada uno a su manera. No entramos por ninguna puerta falsa ni empleamos nuestro ingenio en cosas de aire como tantos conocidos nuestros; hemos intentado, con diversas fortunas, a Dios gracias, convertir el cuidado del espíritu en algo tangible. No nos disgusta beber una copa en compañía ni reírnos del más pintado. ¿Entonces por qué no? El tiempo. Sí. Si hago este libro tiene que ser algo importante, un poco como sus películas, que cuentan que lo mismo da que sean buenas o no. Y que me entienda el que quiera. ¿Para qué vamos a jugar con enigmas? Las películas de Luis Buñuel no son buenas porque sean películas perfectas, muy bien hechas, o muy bien interpretadas o muy bien fotografiadas o redondas, sino porque traen el aliento de nuestra época; no que se haya dicho, lo mismo, pero de otra manera. Sencillamente, traen cierta inquietud al espectador que no sabe, a ciencia cierta, a qué carta quedarse (ADV. C. 14-8/5).

Por otro lado, en esas notas prologales eliminadas Max también reflexiona sobre el método de su trabajo, sobre la recopilación de diferentes voces, testimonios vivos que lo conocieron y que ayudan a reconstruir la esencia de su personaje, creando así la imagen de «centenares de Luis Buñuel»:

Mi relación con Luis Buñuel es ante todo la del creador con su criatura. Es, fue, será mi amigo; pero al cabo de casi dos años de averiguar cosas (sucesos, altibajos de su vida, trabajos, amistades, ideas propias, influencias, pensamientos) desde todos los ángulos que me han sido posibles, desde los púlpitos a las salas de proyección, he hablado con centenares de personas que le han conocido; aun sin querer, he venido a crear un personaje que posiblemente se parezca en algo al que es en realidad Luis

⁸⁷ Hay unos temas reiterativos, casi obsesivos, por parte del escritor, que surgen a lo largo de las entrevistas y que versan desde el interrogatorio casi policial a algunos de ellos, como Aragon, para descubrir si Buñuel perteneció o no al Partido Comunista, pasando por la confusión e intento de clarificar el año en el que Jeanne y Luis se casaron -1925 o 1934-, o la relación entre los acontecimientos sucedidos en Mayo del 68 y el surrealismo, hasta la necesidad de dejar patente, en más de una ocasión que, aunque tuvo la desgracia de ser «olvidado» de los títulos de crédito de *Los olvidados*, colaboró en los diálogos de esta película.

Buñuel (¿quién es?), pero que es –mucho más-, naturalmente, el Luis Buñuel que he creado basándome en los testimonios vivos de cuantos conocí que le conocieron, empezando por mí. Es decir, centenares de Luis Buñuel. Pero cuando veo a Luis y hablo con él –difícilmente, a veces, por su sordera, que juega un papel determinante en estos últimos años de su vida- tengo ante mí un personaje totalmente distinto al que me surge del papel y aun de las cintas de la grabadora (ADV. C. 14-8/6).

Y en otras ocasiones, incide en la concepción de la novela como método idóneo para llegar hasta la verdad, a la realidad, centrándose ante todo en su personaje y en «por qué hizo lo que hizo», dejando a un lado el «cómo» porque para eso, como él mismo señala, «sobraban las bibliografías» (ADV. C. 14-8/13). Finalmente, no faltan las reflexiones acerca de la odisea en la que se vio involucrado y las vacilaciones acerca del interés que podría despertar su obra.

En conjunto, Federico Álvarez se encontró con un material ensayístico desigual y además, reiterativo. Desigual porque el escritor, guiado por un intento de dar una visión totalizadora de la época y de la obra de su protagonista, profundizó y se extendió exhaustivamente sin poner ningún tipo de límites a su escritura en una serie de aspectos ideológicos y estéticos, mientras que en otros documentos simplemente esbozó breves reflexiones, algunas, incluso, en torno a las cinco líneas, que no tuvo tiempo de desarrollar. Uno de los temas en los que más profundizó fue el Manierismo. En una breve nota adjunta en la carpeta que reúne escritos acerca de este concepto, su evolución y su influencia en el Surrealismo y las películas de Buñuel, expresa su deseo de convertir las 84 páginas escritas hasta ese momento -1970- en un capítulo para su libro, dejando la puerta abierta a la posibilidad de seguir ampliando documentación.

El hecho de introducir, como explica en su proyecto de índice en 1971, un capítulo acerca del Manierismo es justificado por Aub en diferentes textos que terminaron reunidos en estas estas 84 páginas. Su intención fue dejar patente que el Manierismo consagró un tipo de artista que se desvió de la expresión espontánea, prefiriendo lo oscuro, gustando esconder lo sensible bajo el disfraz metafórico, mientras intentaba explorar lo maravilloso a través de un idioma estilizado. Ese estilo se perpetuó en el Barroco y resurgió en el Romanticismo, provocando diversos ecos en el siglo XX. Se centró en este tema a partir de la consideración de que todos los artistas devotos de este estilo estaban unidos por una manera de «entender el genio a través del ingenio», coincidiendo normalmente «en una especie de crisis espiritual, en la falta de confianza en Dios o el destino, en un recrudescimiento de la creencia en lo mágico, en la consideración

de la locura como de una razón» (ADV. C.15-3/1, p. 2). Sin embargo, existe una gran diferencia entre el arte manierista de principios del XVII y los del siglo XX:

[...] reside ante todo en la pérdida de la gracia y en la agravación del secreto. Arte secreto ante todo porque los surrealistas –por lo menos Dalí y Buñuel- en *Un perro andaluz* y Buñuel en *La edad de oro* buscan la no relación de una imagen a otra, de una secuencia a otra. Secreto por la falta de relación que se manifiesta en la sorpresa y la normal incompreensión, aunque debe existir por los vericuetos del subconsciente: pero es exclusivamente del autor o de los autores, más o menos, conscientes de lo que estén haciendo, sin importarles las reacciones del público (ADV.C. 15-3/1, p. 5).

En una nota manuscrita a modo de introducción resalta cuáles fueron los motivos que lo llevaron a explicar la relación entre el Manierismo y la primera etapa del cineasta. Intentando evitar definir este concepto, se centró en desentrañar el curso de esta manera subjetiva de considerar la expresión artística a través de cuatro siglos para demostrar finalmente que «la manera de Buñuel» tiene unos antecedentes claros en la historia de las ideas estéticas, y uno de ellos es el Manierismo.

En cuanto al Surrealismo, llegó a considerar que tan solo había tres españoles auténticamente surrealistas: Picasso, Buñuel y Dalí. Canedo le daba la posibilidad de escribir una antología acerca de esos «tres locos», como los llama en una carta escrita a Rafael Alberti y María Teresa León el 26 de marzo de 1970⁸⁸, donde ya deja entrever que está trabajando incesantemente en varios proyectos, entre ellos, su *Buñuel y La gallina ciega*:

26 de marzo de 1970

Queridos María Teresa y Rafael:

Regresamos. Tengo tanto pelo como Rafael pero peso 60 K, con lo que pesa más mi pelo que yo. Las he pasado más bien cochinas mis últimos tiempos europeos y a mi vuelta. Pero parece que voy saliendo adelante, como el Buñuel y el libro de España. Y otros.

Trabajando en el surrealismo me di cuenta que no había más que tres poetas auténticamente surrealistas en España –si poetas se los puede llamar: Picasso, Buñuel y Dalí.

Canedo ha saltado de alegría al pensar que yo podría hacer una antología de esos tres locos. Y a mí no me parece mal. Luis está de acuerdo: Dalí no es problema. Tampoco lo es Pablo más que en un aspecto: que dé por escrito la autorización más adelante, no estaría mal que le sacarais en papelito el que me autorizara a hacerlo. No le escribo porque sé que es inútil, a pesar de nuestra vieja amistad. No incluyo a Larrea, porque Juan no es surrealista, ni lo fue nunca. Era, a lo sumo, creacionista.

⁸⁸ La idea de hacer un libro sobre «puros poetas surrealistas» aparece en otra carta fechada 14 de abril de 1970 dirigida a María Teresa (C. 1-10/76).

¿Cómo le va a Aitana?

Grandes abrazos para todos. Nuestras conversaciones quedaron muy bien. Peua os abraza (C. 1-10/75)

A partir de aquí, esta idea la desarrollará en varios ensayos más:

La gran diferencia entre el dadaísmo y el surrealismo y el ultraísmo es que los franceses eran los mejores de su edad (Breton, Aragon, Eluard, etc) mientras los españoles eran seguidores. Los mejores no tomaron parte en el movimiento (Guillén y Salinas eran profesores y se las sabían todas. Y Federico, Rafael, etc. estaban bajo el influjo y embrujo de J.R.J. Llegarían más tarde al surrealismo cuando este ya era un semillero de discordias políticas. Tomaron del surrealismo lo que les convenía para su cacareado gongorismo, confundiendo términos. De hecho, no hay poetas surrealistas españoles (en el sentido francés de la palabra) solo Buñuel en París y Dalí en Cataluña, no solo se impregnan del surrealismo francés, sino que, en parte, lo transforman (sobre todo Dalí) (ADV. C. 15-6/12).

Aparte de los ensayos sobre las ideas estéticas y el arte del siglo XX⁸⁹, también escribió otros textos más vinculados a la vida y obra de Buñuel, y su relación con la política y la religión. Federico Álvarez distinguió claramente aquellas ideas sobre el conflicto teológico de Buñuel, reflejado en sus películas, y aquellas otras sobre el conflicto político que mantuvo a lo largo de su vida. Para Aub la mayoría de los problemas de sus películas surgen de un mismo tema: la crisis espiritual del cineasta. El misterio, representado ante todo por los insectos que aparecen en sus películas, las tragedias que engendran la condición de los hombres y el ateísmo son las tres fuerzas conjugadas que, según el escritor, dan al cine de Buñuel el impacto que le han llevado al puesto que naturalmente ocupa en la historia del cine.

Uno de los intentos fallidos fue desenmascarar a su personaje a lo largo de sus entrevistas en su papel político en la época surrealista, o su colaboración fuera de España durante la Guerra Civil con el gobierno republicano. La ambigüedad se apodera de Buñuel-personaje, pero además, suscita valoraciones personales en el escritor, que Federico Álvarez intentó eludir. A pesar de las posibles sospechas que Aub pudiera tener acerca de la ideología política del aragonés y su papel durante la guerra, llega a la conclusión de que realmente Buñuel huyó siempre de cualquier tipo de conflicto. En el fondo sabe que nunca quiso hacer una película sobre esta guerra y duda, incluso, de que

⁸⁹ Para un estudio más pormenorizado de estos textos debe consultarse la tesis doctoral de Eva Soler Sasera (2011).

fuera enviado por el gobierno republicano en 1938 a Hollywood para supervisar películas a favor de los republicanos.

Llegar a saber si realmente Buñuel fue miembro del Partido Comunista y el papel que desempeñó en la guerra, se convierte en una especie de obsesión permanente que prevalece a lo largo de toda la gestación de la obra, pero que se agudiza aún más en los años 1970 y 1971. Esta preocupación rezuma en sus conversaciones, ensayos y también en sus notas de diario donde tiende a reflexionar sobre esta problemática y que intenta resolver valorando los comentarios de aquellos que tuvieron algo que ver en la vida del cineasta. Para unos, Buñuel no fue más que un cobarde, para otros, alguien avisado que desaparecía rápidamente allá donde había conflicto, y para Max, alguien que vio sencillamente que «perdíamos la guerra y se fue para ganar su vida a otra parte. Sin remordimientos» (ADV. C. 15-4/6).

Pero su personaje no solo huyó hacia tierras americanas cuando su país se vio abocado a la pérdida de las libertades, sino también, cuando se marchó de París en Mayo del 68, algo que queda patente claramente en las conversaciones publicadas por Álvarez. La actitud del aragonés respecto a situaciones como la matanza de Tlatelolco, el 2 de octubre de 1968 en México, se refleja en *Conversaciones con Buñuel* a través de las diferentes versiones que cada interlocutor o el propio Buñuel proporcionan de los hechos. Para Aub la huida del París de 1968 no es una contradicción, no es miedo, sino, simplemente, un acto de precaución (ADV.C. 15-4/8).

Los ensayos sobre cine, aparte de reconstruir el nacimiento del cine mudo y las técnicas cinematográficas utilizadas por el cineasta, dejan patente explícitamente su preocupación por el estado de la industria del séptimo arte en torno a los años 70, su estancamiento y la pérdida de la esencia del «cine de arte», frente al monopolio del «cine comercial», y la pequeña pantalla, la televisión.

Pero Álvarez no incluyó ningún tipo de ensayo en el libro de 1985. A pesar de que en un principio, en 1973, consideró la posibilidad de dividir el libro en tres partes (Diálogo, Ensayo y Documento), se vio desbordado diez años después por toda la documentación, dándose cuenta de la imposibilidad de ordenarlos como una historia de la época o como una biografía de Luis Buñuel.

2.3.3.3. CESARMAN, BUÑUEL Y EL PSICOANÁLISIS.

UNA NUEVA PERSPECTIVA A INCORPORAR.

En 1970 y 1971 se llevan a cabo las conversaciones con Fernando Cesarman para psicoanalizar las películas de Buñuel. Cada entrevista realizada al psicoanalista sobre alguna película se lleva a cabo justamente después de que Max la viera por primera vez, como en el caso de *Susana* (1950) o *El Bruto* (1952), o la revisara como *Un perro andaluz* (1928) o *La edad de oro* (1930). Son años en los que trabaja también sobre todo en los textos ensayísticos, en la elaboración del proyecto de índice y en sus prólogos. Dedicó mucho tiempo a preparar estas entrevistas a las que debía darles su sitio en la obra. Pero, del mismo modo que la entrevista con Luis Alcoriza quedó fuera de *Conversaciones con Buñuel*, las entrevistas con Fernando Cesarman fueron también excluidas de la redacción de Álvarez.

A partir del 9 de junio de 1970 Aub se pone en contacto con el psiquiatra en México para empezar a psicoanalizar la obra buñuelesca. Sin embargo, a pesar de que Cesarman acepta la propuesta, advierte al escritor que era necesario que Buñuel no supiera que estaba trabajando con él:

Cena Fernando-Ester Cesarman. Él psiquiatra, psicoanalista freudiano. Todos sus intentos de explicación del arte de Buñuel son trillados: sin gracia, sin posibilidad de darme camino alguno. No quiere que Luis sepa que va a trabajar conmigo porque psicoanalizó a su nuera y sabe que Luis está en contra. Curioso. Él tan apasionado de Freud... (Aub 2003b: 464).

En una de las notas prologales publicada y recortada por Álvarez, fechada en 1970, da las gracias a aquellas personas que lo ayudaron a reconstruir la vida y época de su personaje sin tener ningún problema en ser nombrados en el libro, pero tampoco se olvida, en sus agradecimientos, de aquellas que prefirieron «callar su nombre»:

[Agradecimientos] Estas páginas se han hecho a base de conversaciones y de recuerdos, dejando – en lo posible- las teorías a los lectores. Había quedado por ejemplo, en hablar con Gustavo Durán, fuera en Atenas, en Roma o en Londres; lo enterraron antes. Algunos, y quede patente mi disgusto con José María Mantecón–amigo desde la infancia de Luis Buñuel-, se negaron -como al principio Wenceslao Roces- a contarme nada, tal vez por un concepto mal entendido de la historia. A todos los que me han ayudado y que aquí se verán nombrados o se reconocerán si prefirieron callar su nombre, gracias... (ADV. C. 14-8).

Al final de este fragmento, añade, refiriéndose a aquellas personas que querían ayudarlo desde el anonimato, una nota escrita a mano aludiendo al psicoanalista: «Lo del doctor Fernando Cesarman merece, como en la obra, capítulo aparte». (ADV. C. 14-8/6). En esta nota prologal deja patente dos cosas. Por un lado, el ocultamiento de la identidad de Cesarman, y por otro, su intención de ver su testimonio en un capítulo aparte. La animadversión del cineasta a ver psicoanalizadas sus películas y el deseo explícito de Cesarman de permanecer oculto fueron, probablemente, los dos motivos que llevaron a Álvarez a prescindir del análisis de la filmografía buñuelesca desde el punto de vista del psicoanálisis.

A Max no le convencían determinadas teorías sobre las películas de Buñuel y algunas veces, incluso, se mostraba sorprendido ante determinadas aseveraciones del psicoanalista. Por ejemplo, respecto a la película *Él* (1952), Cesarman cree que todo lo que les pasa a los protagonistas podría ser simplemente un sueño o una fantasía. Y Max bastante sorprendido le responde: «Me parece que está muy bonito lo que acabas de decir, pero como tú dices que era una fantasía de Francisco y podría ser una fantasía de Buñuel, te diré que es también esto una fantasía de Fernando Cesarman» (ADV.C. 14-7/6). Cesarman, ante el rechazo de su teoría, se reafirma en ella y reabre de nuevo el debate como solía hacer con regularidad en estas entrevistas con el escritor:

[...] Yo no sé dónde dices que es fantasía mía. Es decir, estamos hablando de lo mismo. Cuando tú hablas del final de la película, cuando está haciendo esos, yo estoy de acuerdo que él sigue siendo un paranoico. Él va a ser un paranoico toda la vida. Posiblemente lo que está sucediendo es que él ya no está en la psicosis paranoica. Lo que es importante ver es que un paranoico metido en un convento, en relaciones nada más con hombres puede tener una buena adaptación. Ahí no tiene por qué pelearse, ahí como que todos sus impulsos están más o menos gratificados; ahí no tiene ninguna amenaza [...] (ADV.C. 14-7/6).

Si en un principio, en ese primer contacto que tiene con Cesarman el 9 de junio de 1970, Aub calificaba de «trillados» sus argumentos, debió de cambiar de opinión ya que las conversaciones en 1970 y 1971 –con algún encuentro más en 1972⁹⁰– se centran, no en una o dos películas, sino en dieciocho, casi todas las que Buñuel había realizado hasta 1971. Si al escritor no le hubiera interesado el testimonio del psicoanalista,

⁹⁰ «27 de enero de 1972: Cena en casa con los Fernando Cesarman y los Enrique Lizalde» (Aub 2003b: 519).

probablemente hubiera acabado muy pronto con esos encuentros. Eso sí, discrepa muchas veces de algunas de sus opiniones.

Pero además, con estas conversaciones se pone de relieve otro hecho. El autor busca el análisis de las películas de la mano de una persona neutral que apenas conoce a Buñuel en aquellos momentos. Cesarman no es un familiar, no es un íntimo amigo y no es un colaborador, pero esa no-vinculación al ámbito buñuelesco le permite dar una visión diferente respecto a las otras voces que sí que conocieron al cineasta. En la conversación que mantienen Cesarman y Aub sobre *Nazarín* (1958), y en relación a la escena de la imagen burlona del Ecce Homo⁹¹ que ríe, transgrediendo el convencionalismo de la iconografía de Cristo, Cesarman añade: «Esa es la actitud burlona de *Nazarín* contra todas las gentes que él mismo considera inferiores. Y no sé si es la misma actitud de Buñuel, no lo conozco, no conozco su vida, pero podría ser también» (AMA. C. 24-28/ 13). El escritor, que sí que conocía bien a quien iba a ser su personaje, confirmó hacia el final de esta conversación que ese Cristo que se ríe lo hace con sorna, con ironía, con desprecio y con fuerza, y su sonrisa no es simplemente una sonrisa irónica, sino una «expresión del mundo tal como la ve Buñuel» (AMA. C. 24-28, p. 13).

Con el tiempo, Cesarman conoció más profundamente a Buñuel y en 1976, publicó su libro *El ojo de Buñuel desde una butaca*, donde diseccionó sus películas desde la perspectiva del psicoanálisis tal y como ya había hecho en las entrevistas con Max. Paranoias, inseguridades y frustraciones son desórdenes de la personalidad comunes a todos los personajes de las películas de Buñuel y en las conversaciones con Max ya resaltaba estas tesis. Por ejemplo, para Cesarman el protagonista de *Él* (1953), Francisco Galván de Montemayor, es el prototipo de personaje que desarrolla una personalidad paranoica que al final de la película se encuentra al borde de la locura y busca un refugio espiritual en un monasterio para reponerse de esta crisis:

Cesarman.- De las películas que hemos visto de Luis Buñuel hasta la fecha, esta película, *Él*, es posiblemente la más clara desde el punto de vista psicológico. Si yo tuviese que enseñarles a mis alumnos, del Instituto de Psicoanálisis, una película en la cual se viera un caso muy claro de una persona que desarrolla un síndrome paranoico, posiblemente esta película se prestaría más que ninguna (ADV. C. 14-7/6).

⁹¹ Buñuel confesó al escritor en alguna ocasión su rabia e impotencia ante la eliminación de esta escena en las salas de cine «burguesas».

De esta manera, se confrontan dos puntos de vista que se repiten y se alternan constantemente a lo largo de las conversaciones que mantienen: el punto de vista neutral, distanciado, de aquel que desentraña la personalidad de Buñuel captándola simplemente a través de la pantalla, y el punto de vista de quien lo conoce en el ámbito personal y laboral, y que puede corroborar o cuestionar las tesis psicoanalíticas. Los análisis de Cesarman desvelan el enfoque de Max Aub. Como reitera en numerosas ocasiones, no le interesó nunca analizar su filmografía, para eso ya existía una abundante bibliografía crítica, sino que siempre intentó utilizar distintas perspectivas, como la del psicoanálisis freudiano, para dar una visión diferente a lo que otros ya habían realizado o estaban realizando. Por encima de toda está la originalidad, y contraponiéndose a la primera propuesta de Aguilar de hacer «un libro con centenares de fotos y análisis de las películas de Buñuel» (AMA. C. 3-15/2), decide desmarcarse de esta línea contribuyendo así al hibridismo de su proyecto. Por eso, en 1972 incide en la importancia de las conversaciones con Cesarman en una entrevista concedida a la escritora Ana María Moix en el aeropuerto de Barcelona, dispuesto a regresar a México: «No he desintegrado las películas de Buñuel, pero sí las he psicoanalizado» (Moix 1973: 42).

2.3.4. 1970-1972: EL PROYECTO SE DESCONTROLA.

DEMASIADAS CARTAS PARA UNA SOLA BARAJA.

Estas intensas entrevistas, por tanto, desbordan aún más el trabajo del escritor. A partir de entonces, cambia su actitud respecto al proyecto. Si en un principio comenzó a escribir con una ilusión contenida, porque en el fondo sabía que iba a ser complicado recomponer las piezas del rompecabezas de la vida y época de Buñuel, ahora el camino hacia su publicación va a irse llenando de obstáculos insalvables: su enfermedad, otras obras escritas al mismo tiempo, el compendio de material apilado para la novela, sus colaboraciones en prensa, la filmografía de Buñuel psicoanalizada, e incluso, la preparación de algunas de sus obras de teatro, como *Deseada* (1950), para el cine⁹².

⁹² «18 de mayo de 1970:

Última lección de Julio Torri: -Si quieres elogios, muérete. Ahora que he vendido *Deseada* para el cine – todo vuelve a ser lo que fue-, escribiría de modo distinto el final. Dejaría que la hija, sin creer el relato de la madre –o de la criada-, se suicidara a su vez y *Deseada* rematará la obra clamando a los cielos inclementes» (Aub 2003b: 461). La obra fue dirigida finalmente por Alejandro Galindo en 1974 con el título *Triángulo*.

Justamente, *Deseada* podría haber unido de nuevo a Max y a Buñuel en la gran pantalla. En una carta fechada el 4 de enero de 1971, Max escribe a Buñuel para pedirle su colaboración en este film. Pide esta colaboración, entre otras cosas, porque en el fondo Max, siempre atraído por el mundo del cine, deseaba poner en marcha un buen rodaje para obtener una película de calidad, con un buen reparto y una proyección internacional. Arturo Ripstein, quien conocía muy bien a Buñuel puesto que había trabajado con él en numerosas ocasiones, compró *Deseada* al escritor. Era el momento de que le llegara el reconocimiento en este mundo de la mano de Ripstein y Buñuel, y más ahora que estaba trabajando en *Buñuel: novela*, que se veían con regularidad y que compartían tantos momentos juntos. Su experiencia podía proporcionarle un buen trabajo de la mano de grandes profesionales y actores. Sin embargo, Buñuel no acepta y, con la excusa de querer retirarse en breve, rechaza esa iniciativa:

4 de enero de 1971

Querido Luis:

Continúo con esta correspondencia a medias (te escribo, no me contestas). Sé de tus desplazamientos por Jeanne. Pasamos el fin de año en Veracruz. Antes vinieron a comer tu mujer y Rafael. Comprenderás que no te escribo para decirte esto.

Ripstein, el padre, me compró antes de que me fuera a Europa *Deseada*. Es la obra mía que menos me gusta. Le dije que no quería saber nada de la adaptación ni de la filmación. Me llamó. Encuentra demasiado melodramática la adaptación de Julio Alejandro. Me preguntó si yo quería volverla a hacer. Lo dejé en veremos, entre otras cosas porque quería hablar antes con Julio. Luego, en las amenizadas soledades de Veracruz pensé un poco sobre el asunto y decidí que, en principio, volviéndola del revés, podría ser un tema que te interesara. Acabo de decírselo a Ripstein que saltó de alegría y me pidió que te escribiera. Tendrías carta blanca. Le he pedido que me mande la adaptación de Julio. El problema –no sé si has leído la obra- es que se necesita una actriz como Deneuve o Moreau y una jovencita que pueda dar guapa y fe, doce y 18 años y un actor del tipo de Fernando Rey.

¿Te interesa en principio? Supongo que podrías hacerla aquí, en España o en París. Ignoro totalmente cómo es Ripstein como productor pero sé que está dispuesto a hacer una co-producción. Es una película barata y el drama sucede en un solo decorado. Si vuelves pronto aquí hablamos. Si no, ponme un telegrama, hasta recibirlo no haré nada.

Aunque no te lo creas, he empezado la redacción del libro.

Un abrazo (C. 1-3/10).

Madrid, 13 de enero de 1971

[...] Me he resistido heroicamente a firmar contrato con nadie, y eso que tengo –he escrito (mejor dicho, lo ha escrito Carrière)- un guion que considero lo más personal y divertido que he hecho en cine. Silberman quería comenzar a filmarlo en Marzo. Me niego. Prefiero hacer guiones a realizarlos. Este se

titula *Le charme discret de la bourgeoisie*. En cuanto al proyecto de Ripstein sobre *Deseada* ya hablaremos pero dudo que acepte. Por lo visto mi propósito de retirarme es definitivo y sincero. Tendré que aburrirme mucho para volver a las andadas.

Abrazos a tu pariente y estupenda esposa. Igual para ti.

Luis

¿Qué descubriste en *El Bruto*? No será la pólvora (C. 1-3/11).

Es entonces cuando su proyecto se sale del cauce previsto. Max está desbordado por el material que tiene sobre su mesa de trabajo, por abarcar a la vez otros trabajos literarios y por una incesante labor de estudio y de investigación con el objetivo de abordar los hechos más importantes de la generación y la vida de Buñuel. Y además, continúa con las cartas escritas a amigos y colaboradores en que les pide documentación, fotografías y bibliografía, y en las que se deja entrever desde 1970 el cansancio al que se siente sometido por esta obra. Desde que estuvo ingresado en Inglaterra en un hospital por problemas cardiorrespiratorios, se vio limitado para seguir con las mismas fuerzas con las que emprendió este reto. Sin embargo, trabajó duramente a lo largo de 1970 y 1971, no sin antes arrastrar hasta el final las inevitables dudas acerca de la finalización de la obra. En 1971, con la publicación de la obra de Aragon *Matisse: novela*, decide el título de su obra, empieza a escribir la mayoría de las notas prologales que iban a antecederla y esboza un posible índice. Todo ello supone un esfuerzo casi desesperado por mantener el control sobre su obra.

Escribe a amigos para comentarles que el proyecto se ha complicado y que tardará más de lo previsto en terminarlo. Al empezar a organizar todo el material adquirido en Europa en 1969 y transcribir las conversaciones ya realizadas desde agosto de 1968, se van abriendo otros caminos de estudio y de crítica. A medida que avanzaba en la creación de *Buñuel: novela* se han ido destapando nuevas líneas de investigación, puesto que Buñuel conectaba con numerosos temas con un denominador común: la época. Hablar del cineasta implicaba hablar de un convulso siglo XX que estéticamente dio origen a grandes artistas, grandes obras y grandes movimientos. No se podía hablar de la vida de Buñuel sin antes hacer referencia al Surrealismo, a las Vanguardias, al Fascismo, al Comunismo, a la República, a la Residencia de Estudiantes, a la literatura, al arte y al cine.

Desde su regreso de España, no deja de escribir sobre todos estos temas gracias al material que ha adquirido en su viaje a Europa y así se lo hace saber a Larrea en una carta escrita el 7 de enero de 1970:

Querido Juan:

Muchas gracias por tu carta del 23 de diciembre. Feliz Año. Me quedo estupefacto de que *La Nación* sepa ni siquiera el santo de mi nombre. Los poemas de León ya han salido publicados, hace unos meses. Su editor me los traerá el sábado y le pediré que te mande un ejemplar. No son cosas del otro mundo.

Traje una enormidad de material y me he metido bastante a fondo en el problema de Dadá, el surrealismo y Buñuel. Como es natural, no he tenido más remedio que pasar por Vallejo y tu último folleto, que leí al llegar aquí y me ha servido enormemente para poner un sin fin de cosas en claro. Ahora bien, me interesaría mucho que perdieras el tiempo en escribirme con cierto detalle si crees que tú y Vallejo tuvisteis una influencia, por pequeña que fuera sobre Dalí y Buñuel, ya que la relación con Breton queda muy clara en tus páginas [...] (C. 8-26/32).

Tantas hojas, tantos capítulos de crítica literaria enlazados con la crítica cinematográfica no podían tener cabida en una sola obra, que en un principio, como señaló en alguna ocasión, podía albergar hasta 400 páginas. Todo ese material necesitaba más espacio o la posibilidad de ubicarlo en otras obras. Muchos de esos textos, como las 84 páginas dedicadas al Manierismo, podían haber sido en un futuro capítulos de otro trabajo literario o textos sueltos publicados en alguna revista contemporánea de prestigio. Así, el 12 de marzo de 1971, comenta a Soldevila el trabajo al que está sometido y la relación con otros que van saliendo a medida que avanza en su proyecto: «Trabajo muchísimo. El *Buñuel* sigue su curso que es anchísimo y lento y a su alrededor van saliendo algunas cosas más» (Aub 2007b: 363). Federico Álvarez ya observaba en su escrito sobre la situación de los originales del libro *Buñuel: novela* que todo el material al que había tenido acceso para editar *Conversaciones con Buñuel* no podía ser publicable y que posiblemente muchos de los mecanoscritos recogidos en su mesa de trabajo habrían sido aprovechables para trabajos posteriores:

No todo el material es publicable. Hay muchas anotaciones que traslucen el propósito de un desarrollo ulterior. En otros casos, también frecuentes, los textos revelan -sobre todo en entrevistas y en algunas consideraciones personales del autor- aspectos biográficos íntimos y opiniones de carácter reservado cuya publicación (al menos por el momento) no es posible (ADV. C. 14-1/3).

La perspectiva de trabajo que tenía el escritor fue ampliándose de dos a cuatro años como así se lo hace saber a algunos de los receptores de sus cartas. Su actitud positiva al principio de la gestación del libro se transforma en 1972 en dudas acerca de su

publicación. En un principio, en septiembre de 1968, Aub había calculado la finalización de *Buñuel: novela* en un período de dos años, y así se lo manifestó a André Camp el 10 de agosto de 1968 (C. 3-30/122) y a Larrea en septiembre de 1968 (C. 8-26/30). En enero y febrero de 1970 mantuvo correspondencia con Soldevila (C. 14-1/142, 12 de enero de 1970) y con el crítico Joaquín Francisco Aranda (C. 1-36/3, 27 de febrero de 1970) y a los dos les comentó que su libro podría estar listo en un par de años. Sin embargo, por las mismas fechas, se sinceraba con Larrea y le confesaba así sus dudas:

7 de enero de 1970

[...] Estuve con Luis en Madrid y espero que regrese dentro de unos 15 días, para seguir hablando. Te advierto que no creo acabar el libro, que va a abarcar toda nuestra generación, antes de un par de años. Pero para eso, necesito que me contestes lo antes posible.

Un abrazo

PD: Sería magnífico que me enviases y me permitieras publicar el texto íntegro de *Ilegible* (C. 8-26/32).

Trabaja, lee, escribe sin cesar, y cada vez le queda menos tiempo libre. El 12 de enero de 1970, comentaba a Soldevila que no le quedaba ni un momento para poder buscarle un artículo sobre su *Campalans*:

Pero no me pidas el artículo de M.P. Fouchet acerca del *Campalans* porque me darías un día de trabajo que, por el momento, no puedo perder, entre otras cosas porque ayer tuve que reunir 16 cuadros del mentado señor para la edición de Aguilar (C. 14-1/142).

Ya el 16 de marzo de 1970 la precisión de dos años de duración salta por los aires. Escribe a Soldevila: «mejor esperar tres o cuatro años para leer mi Buñuel [...] El problema está en que yo aguante» (2007b: 329). La contestación de Soldevila no se hace esperar y el 24 de marzo se sorprende de que su libro aún esté en fase de elaboración⁹³ y le contesta con sorna: «Creí que tenías tu Buñuelo más adelantado: ¿aún tres o cuatro años? A ese paso, va a reinar antes en España el Corazón de Jesús, o hasta el príncipe campanita (así lo llaman porque el pobre es tan-ton-tin...)» (2007b: 333).

En estas mismas fechas, la prensa tiene un papel muy importante en el desarrollo de la creación de su proyecto. Además de escribir incesantemente ensayos y trabajar en los

⁹³ El 4 de enero de 1971 comenta en una carta a Buñuel que ya ha empezado la redacción de su libro: «Aunque no te lo creas, he empezado la redacción del libro. Un saludo» (C. 1-3/10).

prólogos para la novela, se encarga de transcribir los textos literarios de Buñuel, revisar artículos, recortes de prensa sobre el cine y la época que han sido recopilados en su viaje a Europa, en México y por medio de la correspondencia de amigos y colaboradores, que le sirven, como los manuales y libros magistrales de los que sacó artículos y citas reseñables, para complementar su formación en la vida y época de Buñuel.

La documentación sobre el cineasta había superado las 2000 páginas cuando Federico Álvarez escribió su informe sobre el estado en el que dejó su inconcluso proyecto. Los documentos No-Autógrafos, clasificados en mi trabajo de investigación (2005), constan de textos de Luis Buñuel –recopilados en parte por Ricardo Muñoz Suay-, de documentos en francés y en español sobre la época, de conferencias, de manifiestos vanguardistas, o de recortes de prensa. Las transcripciones no se limitaban a breves citas recogidas en los libros utilizados como material bibliográfico o a fragmentos de artículos publicados en prensa, sino que se extendían a capítulos completos de libros y artículos. *Historia de las vanguardias* (1966) o *Literaturas europeas de Vanguardia* (1925) de Guillermo de Torre, *Vida en claro de Moreno Villa* (1944), *Luis Buñuel. Biografía crítica* (1970), «Buñuel, espagnol» (1957) de Aranda o citas de *La arboleda perdida* de Rafael Alberti son algunos de los documentos que el escritor transcribió parcialmente.

Con todo esto, Max emprendió una labor hemerográfica que le debió suponer muchas horas de trabajo y de estudio, compaginadas con sus otras necesidades creativas⁹⁴. A continuación detallamos algunos de los artículos y capítulos de los libros más relevantes, para el proceso de la obra, que el escritor fue recopilando entre 1970 y 1971:

- «LOS OLVIDADOS», POR ANDRÉ BAZIN, *SPRIT*, ENERO DE 1952 (ADV. C. 15-1/36).
- «LA GRANDE TENDRESSE DE LUIS BUÑUEL», POR ADO KYROU, *POSITIF*, N° 10, 1954, PARÍS.
- «BUÑUEL, ESPAGNOL», POR J. FRANCISCO ARANDA, *CINEMA 57*, PARÍS, DICIEMBRE DE 1957 (ADV. 15-1/14).
- «LUIS BUÑUEL HACE LA ANATOMÍA DEL CHURRO CINEMATOGRAFICO», POR FAUSTO CASTILLO, *LA CULTURA*, MÉXICO, N°478 (11-MAYO-1958) (ADV. C. 16-1/15).0
- «MI HERMANO LUIS», POR CONCHITA BUÑUEL, *POSITIF*, N° 42, NOVIEMBRE DE 1961, PARÍS.

⁹⁴ En esta tesis encontramos en el Anexo IV recortes de prensa, textos de Buñuel y documentación bibliográfica que el escritor fue recopilando a medida que avanzaba en su proyecto. Nosotros aportamos en este anexo solo aquellos documentos que se conservan hoy en día en buen estado en la Fundación y que se han podido, por tanto, escanear y presentar en formato digital.

- «OTRA VEZ VIRIDIANA», POR JOSÉ DE LA COLINA, *EL HERALDO CULTURAL*, Nº221, 1 DE FEBRERO DE 1970 (ADV. C. 15-1/7).
- «DALÍ», POR ELVIRA DAUDET, SUPLEMENTO SEMANAL DE LOS DOMINGOS DE *ABC*, 1 DE MARZO DE 1970 (ADV. C. 14-4/10).
- «ENCUENTROS CON LUIS BUÑUEL», POR CARLOS FUENTES, *LA CULTURA EN MÉXICO*, SUPLEMENTO DE *SIEMPRE!*, 22 DE ABRIL DE 1970 (ADV. C. 15-1/8/)
- «LA NUEVA CONQUISTA. A PROPÓSITO DE RAMÓN J. SENDER, BUÑUEL Y PABLO PICASSO», *ESPAÑA REPUBLICANA*, LA HABANA, Nº 701, 15 DE JUNIO DE 1970 (ADV. C. 15-1/9).
- «ARTE Y LETRAS. BUÑUEL ¿ANTE EL PASADO EFÍMERO?», POR PEDRO ALTARES, *ESPAÑA REPUBLICANA*, LA HABANA, Nº 704, 15 DE JUNIO DE 1970 (ADV. C. 15-1/10).
- «LA EDAD DE ORO 40 AÑOS DESPUÉS», POR JORGE AYALA BLANCO, *EXCELSIOR*, MÉXICO, 29 DE NOVIEMBRE DE 1970 (ADV. C. 15-1/11).
- «BUÑUEL DURANTE LA GUERRA», POR J.F. ARANDA, EN *LUIS BUÑUEL. BIOGRAFÍA CRÍTICA*, 1970 (ADV. C. 15-6/45; 15-1/34).
- «EL CINE HA CUMPLIDO HOY SUS PRIMEROS 75 AÑOS», POR ANDREAS FREUND, *THE NEW YORK TIMES*, 3 DE ENERO DE 1971 (ADV. C. 15-2/1)
- «CON MARX ERNST REAPARECIÓ EL «SURREALISMO» EN PARÍS», POR LURO BRO, *EXCELSIOR*, MÉXICO, 27 ABRIL DE 1971 (ADV. C. 15-5/3).
- «DIÁLOGO ESPAÑOL CON UN SORDO GENIAL», POR LOLA AGUADO, MADRID, 8 DE MAYO DE 1971, (ADV. C. 15-1/42).
- «16 AÑOS DESPUÉS. ENSAYO DE UN CRIMEN», POR EMILIO GARCÍA RIERA, *EXCELSIOR*, MÉXICO, 5 DE JUNIO DE 1971 (ADV. C. 14-6/6).
- RECORTE DE PRENSA SOBRE BUÑUEL, POR GABRIEL FIGUEROA (sin título), *EXCELSIOR*, MÉXICO, 28 DE NOVIEMBRE DE 1971 (ADV. C. 15-1/13).
- «LA CENSURA EN TODAS PARTES UN OBSTÁCULO GRAVE: LUIS BUÑUEL» (sin autor, sin lugar de publicación), 1971 (ADV. C. 15-1/46).
- REFERENCIA A LUIS BUÑUEL EN *THE MOTION PICTURE HERALD* (1945-46), 1971 (ADV. C. 23-21).
- «MAN RAY ACEPTADO COMO PIONERO DE DADÁ EN EL MUSEO DE ARTE MODERNO DE PARÍS», POR PAUL BOURGIER, *EXCELSIOR*, MÉXICO, 1971.
- «DIECISÉIS AÑOS DESPUÉS. ENSAYO DE UN CRIMEN», *CINEMATOGRAFÍA*, POR GARCÍA RIELA, [1971].

Además, en estos años publica en prensa cuatro artículos: «Las verdaderas relaciones de Luis Buñuel con la Virgen del Pilar», *Ínsula*, nº 284-85, 13 de mayo de 1970; «De algunos aspectos de la novela de la Revolución Mexicana», *Diálogos, Artes, Letras, Ciencias Humanas*, vol. 7, núm. 1, Colegio de México, enero-febrero de 1971; «Una cena en Madrid en 1969», *Cuadernos Americanos*, México, enero-febrero de 1971 y «Enrique

González Martínez. Vida y poesía», *Revista de la Universidad de México*, México, junio de 1971. Y al mismo tiempo, empieza a darse a conocer en los medios españoles como futuro autor de una biografía novelada de Luis Buñuel. A pesar de que no son unos años prolíficos en colaboraciones periodísticas, como señala Meyer, podríamos decir, revisando todo lo que escribe en estos años y según la calidad de los textos, que algunos de sus ensayos críticos para *Buñuel: novela* podían haber conformado un buen material publicable en revistas y periódicos del momento.

Desde su viaje a España, esa tierra prometida de los añorados recuerdos, la noticia acerca de la preparación de material para una biografía novelada se extiende. *Buñuel: novela* salta a la prensa y ahora todo el mundo sabe lo que Max quiere hacer, sin importarles demasiado lo que ya hizo anteriormente. Desde el primer momento que pisa el aeropuerto de Barcelona, la prensa se hace eco de ello rápidamente y publican reportajes y entrevistas sobre la vida del escritor, su exilio y su proyecto literario⁹⁵. La revista *Life*, por ejemplo, solicitó al escritor la publicación de algunos capítulos en español (Deschamps 1969).

En este crucial momento de su vida en el que se pregunta «¿Para quién escribe?» (1998: 449), no solo le va a complacer la idea de que la prensa se preocupe de dar noticias sobre él, sino también los trabajos de tesis doctorales, libros o artículos sobre su vida y su obra:

20 de abril de 1970

Querido Dámaso:

Estoy escribiendo mi libro sobre España y salís muchísimo los dos. Y quedáis bastante bien. He leído el libro de Soldevila⁹⁶ sobre mi humilde persona –para Gredos- es decir, para ti, aunque me esté mal el decirlo: está muy bien. He adelgazado como no podéis hacer idea. Tampoco os podéis figurar cómo nos acordamos de vosotros y de la casa y de lo a gusto que estábamos allí. El libro de Buñuel se me ha complicado muchísimo. De hecho, va a ser un libro sobre la generación y la anterior y la posterior. No una, tres camisas de once varas (C. 1-16/23).

LAS DISTINTAS ACTIVIDADES DE LOS ESCRITORES QUE VUELVEN

Con la vuelta temporal de Max Aub, las visitas veraniegas de Francisco Ayala, la residencia en Madrid de Manuel Andújar, la próxima llegada de Ramón J. Sender y la publicación de los libros de Serrano Poncela y Rosa Chacel en la Editorial Andorra, algo positivo se ha realizado a favor de

⁹⁵ Deschamps (1969); Fernández Braso (1969); «Max Aub hará un libro sobre Luis Buñuel y «su generación»» (1969); «Max Aub. El exilio no influyó en mi literatura, sino la guerra» (1969).

⁹⁶ Soldevila (1973): *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica.

nuestros escritores madurados en el exilio. Lentamente, algunas cosas van cambiando (Fernández Braso 1969).

1 de septiembre de 1970

Viene un simpático –joven- periodista de *Cine Mundial* a hacerme una entrevista. Ha trabajado en *El Heraldo*, a las órdenes de Spota, en el suplemento cultural. Escribe cuentos. Su director le ordenó verme porque supo que trabajaba en una biografía de Buñuel. No tiene la menor idea de quién soy. Me conoce porque alguien le habló del *Campalans* –que me trae a firmar- y no ha tenido tiempo de leer (Aub 2003b: 471).

6 de septiembre de 1970

Viene una joven profesora de Berkeley a verme («a posta») para «hacer» su tesis acerca de mi teatro⁹⁷. Graba siete horas. Se empeña en hablar de mis «obras maestras» y yo en explicarle por qué no lo son. No habla para nada –ni pregunta- acerca de mi vida. Si algo se trasluce es porque se lo cuento motu proprio para explicarle la génesis de algún acto. Exactamente lo contrario que hago –y quiero hacer- con Luis Buñuel (Aub 2003b: 472).

Y gracias a la difusión de la noticia, es entrevistado en el documental *El naufrago de la Calle Providencia*⁹⁸, dirigido por Arturo Ripstein, que fue un homenaje a la vida de Buñuel, basado en los comentarios de gente que habían trabajado con él.

En cualquier caso, este incesante e imparable trabajo le obliga a plantearse determinadas cuestiones, como la preocupación de no ver acabada su obra o la necesidad de escribir y acabar su tarea narrativa con cierta tranquilidad económica. Por ello, solicitó por segunda vez una Beca Guggenheim que finalmente le fue concedida. Dámaso Alonso se convierte en una de las personas elegidas por Aub, junto a Malraux, Torres Bodet y Palm, para apoyar su proyecto y dar una valoración positiva de su trabajo ante el jurado:

25 de noviembre de 1970

Mi querido Dámaso:

Dos letras para volveros a decir que os queremos. Y para que sepas que he vuelto a pedir una Guggenheim –para acabar el libro de Buñuel (he caído en las redes del manierismo)- y que te he

⁹⁷ Como señala Manuel Aznar (2003), debe ser A. Kemp, autora de una tesis doctoral inédita sobre *The plays of Max Aub. A kaleidoscopic Approach to Theatre*, presentada en 1972 en la Universidad de Wisconsin.

⁹⁸ *El ángel exterminador* se basaba en la pieza teatral de José Bergamín titulada *Los naufragos de la Calle Providencia*. De ahí el título del documental de Ripstein que se convirtió en homenaje a Buñuel con los comentarios de gente como Aub, Carlos Fuentes, Julio Alejandro, Carlos Savage o Lilia Prado.

puesto entre los que pueden responder de mí, en unión de Malraux, Torres Bodet y Palm. Di lo peor que se te ocurra. Ya habrás visto por qué peteneras nos ha salido Jorge. Grandes abrazos de los dos para los dos (C.1/16-26).

4 de enero de 1971

Querido Dámaso:

Feliz año. Te vuelvo a escribir porque Juan Marichal me reitera que para la obtención de mi beca es muy importante que no dejes de contestar a los de la Guggenheim cuando te envíen los papeles.

Niente piú.

Lo demás es trabajo.

Grandes abrazos de los dos para los dos (C. 1/16-27).

23 de marzo de 1971

Querido Max.

Hoy mismo, 23 de marzo, llega carta de la Guggenheim para que haga el informe acerca de tu libro sobre Buñuel. Mandan una nota en la que dicen que *por el gran retraso que llevan este año* suplican rápida contestación. Hoy mismo, al mismo tiempo que esta carta, sale la mía, que no te copio porque no tengo tiempo (y porque te pongo por los suelos). Ya veremos que hacen⁹⁹.

Un fuerte abrazo

Dámaso (C.1-16/30).

En estos dos años Max trabaja incesantemente en la preparación de la obra, sin embargo, no avanza en el proyecto de su biografía novelada. Su afán de erudición, de intentar abarcarlo todo, estanca su proyecto. En este período saca adelante además otros. La prensa informa sobre su viaje a España y sobre su *Buñuel: novela*. Su enfermedad se va agravando y ello debilita el empeño del escritor en ver acabada su obra. Comienza así una etapa de reducción de trabajo y de desilusión buñuelesca. Realiza pocas entrevistas, se dedica a corregir los mecanoscritos y agota sus débiles fuerzas en su último viaje a España, donde se vuelve a encontrar con personas a las que ya entrevistó en 1969¹⁰⁰.

En prensa salen publicados dos artículos en 1972: su discurso de ingreso en la Academia de la Lengua, «El teatro español en las tinieblas. Discurso en el acto de recepción en la Academia Española de la Lengua», *Revista de la Semana, Pensamiento Vivo de México*, suplemento de El Universal, 23 de enero de 1972, y su «Largo pie para

⁹⁹ El 5 de julio de 1971 (C. 1-16/32) Max comunica a Dámaso que le han concedido finalmente la beca.

¹⁰⁰ Algunos de esos encuentros quedan reflejados en sus diarios: «9 de junio de 1972. Entrevista con Repollés. ¡Qué tío! Habla, habla, habla, a Dios gracias. Escribe diez cuartillas diarias –a 200 pesetas-. Fue –dice– el gran amigo de Alfonso Buñuel: «Yo lo sé todo». Lo mismo se refiere a los incas que a los hititas (su quehacer actual), que a los Buñuel de Calanda» (Aub 1998: 535).

una fotografía de Luis Buñuel», *Ínsula*, n° 320-321. Además, en este segundo viaje a España volverá a ser protagonista de algunos artículos de prensa: Pérez Coterillo (1972) y, en el aeropuerto, dispuesto a regresar a México, concede una entrevista a la escritora Ana María Moix (1973), confesándole el estado de su obra.

III. LUIS BUÑUEL Y MAX AUB: VIDAS PARALELAS.

Mi relación con Luis Buñuel es ante todo la del creador con su criatura. Es, fue, será mi amigo; pero al cabo de casi dos años de averiguar cosas (sucesos, altibajos de su vida, trabajos, amistades, ideas propias, influencias, pensamientos) desde todos los ángulos que me han sido posibles, desde los púlpitos a las salas de proyección, he hablado con centenares de personas que le han conocido; aun sin querer, he venido a crear un personaje que posiblemente se parezca en algo al que es en realidad Luis Buñuel (¿quién es?), pero que es –mucho más–, naturalmente, el Luis Buñuel que he creado basándome en los testimonios vivos de cuantos conocí que le conocieron, empezando por mí. Es decir, centenares de Luis Buñuel. Pero cuando veo a Luis y hablo con él –difícilmente, a veces, por su sordera, que juega un papel determinante en estos últimos años de su vida- tengo ante mí un personaje totalmente distinto al que me surge del papel y aun de las cintas de la grabadora (ADV. C. 14-8/6).

<i>MAX AUB</i>	<i>LUIS BUÑUEL</i>
Nace el 2 de junio de 1903 en París.	Nace el 22 de febrero de 1900 en Calanda.
Fue el primogénito de la familia. Tuvo una hermana llamada Magdalena.	Fue el primogénito de seis hermanos: Luis, Leonardo, Alfonso, Alicia, Conchita, Margarita y María.
Su padre en 1898 viaja por Europa y España como comercial. Pasaba largas temporadas fuera de casa.	Su padre se marcha a Cuba a hacer el servicio militar y se queda en una empresa como empleado.
En 1914 la familia se marcha a España al estallar la I Guerra Mundial. Valencia se convierte en la ciudad que acogió al escritor en su adolescencia.	Antes de la Independencia de Cuba la familia regresa a España con una pequeña fortuna gracias al negocio de una ferretería que el padre había compartido con dos

A los doce años escribe su primer poema en español.

En 1917 se ve sobrecogido por el enfrentamiento de la guardia civil con los ciudadanos en la plaza Emilio Castelar de Valencia. La escena le produce tal impresión que desde entonces se inclinará hacia los más oprimidos.

Desde su infancia recibe una educación agnóstica, liberal y laica. En 1918 estudia en la Alianza Francesa, la Enseñanza Secundaria en el Instituto de Valencia y en la Escuela Moderna.

En 1920, a pesar de los deseos de su padre para que estudiara Derecho, Max decide ayudarlo y seguir sus pasos profesionales viajando como representante.

socios. Cuatro meses después del nacimiento de Buñuel, deciden establecer su residencia en Zaragoza.

A sus ocho años tiene su primer contacto con el cine al ver una película de dibujos. Y a los catorce años pasea con un arma de fuego por Zaragoza.

En 1917 Zaragoza es el centro de la primera gran huelga socialista de España. Buñuel estará preparando por entonces el viaje hacia Madrid donde empezará sus estudios universitarios.

Desde su infancia recibe una educación religiosa en el Colegio Salvador de los Jesuitas en Zaragoza bajo la disciplina del «silencio y del frío» (*Mi último suspiro*, p. 36).

En 1917 llega a Madrid para poder continuar sus estudios. Gracias a la recomendación del senador Bartolomé Estebán entra en la Residencia de Estudiantes.

<p>En 1921 conoce a Jules Romains en Gerona. A partir de 1922 empieza a escribir teatro experimental (<i>Narciso, El desconfiado prodigioso,...</i>).</p> <p>En 1923 fue testigo en Zaragoza de cómo en la plaza del Coso, un pelotón de soldados y un sargento proclamaban el Estado de Guerra: la Sublevación de Primo de Rivera. Gracias al dinero que le tocó en la lotería en Murcia, se presenta ante Díez-Canedo con sus primeros versos que serán presentados por este en el Ateneo el 20 de diciembre de 1923.</p>	<p>1917-1925: Residencia de Estudiantes.</p> <ul style="list-style-type: none"> -Estudios como Ingeniero Agrónomo, biólogo y entomólogo. -Trabaja en el Museo de Historia Natural junto a Ignacio Bolívar. -Ocio: deporte (boxeo y atletismo), hipnosis y Orden de Toledo. -Licenciado en Filosofía. -Reuniones en los cafés literarios de Madrid. -Amistad con Dalí. <p>1917-1925: Encuentros anecdóticos con Primo de Rivera en el Café Castilla¹⁰¹ y con Alfonso XIII en la Residencia¹⁰².</p>
---	---

¹⁰¹ «Una noche llego al Café Castilla con un amigo. Veo que han puesto biombos para aislar una parte de la sala, y el camarero nos dice que primo de Rivera irá a cenar allí con dos o tres personas. Efectivamente, llega, manda quitar los biombos inmediatamente y, al vernos, dice:

-¡Hola, jóvenes! ¡Una copita!» (Buñuel 2004: 65).

¹⁰² «Me encontré hasta con Alfonso XIII. Estoy asomado a la ventana de mi habitación de la Residencia. Bajo el sombrero de paja, el pelo bien planchado con fijador. De pronto, delante de la ventana para el coche del rey, con el chófer, el ayudante y otra persona (de joven, yo estaba enamorado de la reina, la bella Victoria). El rey se apea del coche y me hace una pregunta. Busca una dirección. Yo, aunque en aquellos momentos me consideraba teóricamente anarquista, me azaro y contesto con gran cortesía y hasta le llamo «Majestad». Cuando el coche se aleja, me doy cuenta de que no me he quitado el sombrero. El honor está a salvo» (2004: 65-66).

1924-1925: A principios de 1924 conoce en París a Joan Miró y a los más reconocidos miembros de su generación, amigos con los que se escribiría sobre todo después de la guerra: Alberti, Dámaso Alonso, Aleixandre,... Publica versos en el último número de la revista *España*.

A partir de 1925 empieza a publicar sus textos vanguardistas como *Narciso*.

1926: se casa en Valencia con Perpetua Barjau.

1929-1939: comienza una fase de compromiso social personal e ideológico que se verá reflejado en sus obras. Actuará al servicio de la República.

1929: militante en el PSOE.

1933: *Fábula Verde*.

1934-1936: *El Búho*.

1925-1929: París. Eugenio D'Ors y la Sociedad de Intelectuales. En los cafés de París (*La Rotonde*, *La Closerie de Lilas*) tiene los primeros contactos con los surrealistas y pintores españoles. Sus primeros proyectos teatrales fueron *Hamlet* (1927) y *El retablo de Maese Pedro* (1926). Primeros contactos con el cine. Le impresiona Fritz Lang. Fue ayudante de Epstein.

1934: se casa con Jeanne Rucar en París.

1929-1933: Etapa surrealista.

1929: *Un perro andaluz*.

1930: *La edad de oro*. América: Viaja a Hollywood contratado por la Metro Golding Mayer. Estuvo allí cuatro meses en calidad de «observador» para familiarizarse con las técnicas de producción americana.

Abril 1931: llega a Madrid dos días antes de la marcha del rey y de la proclamación de la República.

Alejamiento del grupo surrealista.

1932: *Las Hurdes*.

1936-1939: Guerra Civil Española. Desde diciembre del 36 hasta julio del 37 es Agregado Cultural de la Embajada de España en París con el embajador Araquistáin. Es Subcomisario de la Exposición Universal de París. Organiza el II Congreso de Intelectuales Antifascistas en Valencia y Madrid. Es secretario Nacional de Teatro. En 1938 publica *La madre* y hasta finales de 1939 dirige con Malraux, por encargo del gobierno español, *Sierra de Teruel*, basada en *L'espoir*.

1939: entrada de los nacionales en la Generalitat al mando de Eugenio Montes. A finales de enero sale de España con destino a Francia.

1936-1939: Guerra Civil Española. Se marcha a París y permanece allí hasta el final de la guerra.

Lleva a cabo actividades propagandísticas a favor de la República. Es guardaespaldas de Negrín, junto con el pintor Luis Quintanilla.

El gobierno republicano le encarga la programación cinematográfica del Pabellón Español de la Exposición Universal de París.

1938-1939:

En 1938 viaja a Hollywood de nuevo. Por entonces, en EEUU se proyectan películas sobre la Guerra Civil. El gobierno español censura su exhibición en España. El gobierno de la República le encarga supervisar como consejero técnico dos films sobre la Guerra Civil que iban a rodarse en EEUU. Abandona Hollywood y se marcha a Nueva York en busca de un nuevo trabajo: MOMA.

En 1939 se produce el lanzamiento de propaganda en pequeños globos cargados de

<p>1939-1942:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Etapa de pre-exilio. -Antes de marchar a México es acusado de comunista. -1940-1942: campos de concentración (Roland Garrós, Vernet, Cárcel de Niza, prisiones del norte de África (Djelfa, Casablanca,...), etc. -El 1 de Octubre de 1942 llega a Veracruz. <p>1942-1972: Etapa en México.</p> <ul style="list-style-type: none"> -Dedicación al periodismo, la docencia, el cine. -Realiza adaptaciones cinematográficas, es profesor de la Academia Cinematográfica de México y profesor de Historia del Teatro en la Universidad. En 1944 es secretario de la Comisión Nacional de Cinematografía. 	<p>octavillas en Bayona.</p> <p>1939-1942:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Trabaja para Rockefeller en el Museo de Arte Moderno en un comité de propaganda antinazi destinado a los países de América Latina bajo la dirección de Iris Barry. -Enemistad con Dalí tras la publicación de sus memorias: <i>La vida secreta de Salvador Dalí</i>. Dimisión del Museo de Arte Moderno. Publicaciones detractoras en el <i>Motion Pictures Herald</i>. <p>1946-1982: Etapa en México.</p> <ul style="list-style-type: none"> -1947-1965: Realiza la mayor parte de sus producciones cinematográficas en México¹⁰³: <i>Gran Casino</i> (1947): primera película mexicana. <i>El gran calavera</i> (1949). <i>Los olvidados</i> (1950): película en la que participó Max. <i>Susana</i> (1950). <i>La hija del engaño</i> (1951). <i>Una mujer sin amor</i> (1951).
--	---

¹⁰³ En este período también produce tres películas en Francia: *Cela s'appelle l'aurore* (*Así es la aurora*) (1955), *La mort en ce jardin* (*La muerte en este jardín*) (1956) y *La fièvre monte à El Pao* (*Los ambiciosos*) (1959).

1956-1966: Realiza varios viajes a Europa. Exposición y publicación de *Jusep Torres Campalans* (1958).

Subida al cielo (1952).
El Bruto (1952).
Robinson Crusoe (1952).
Él (1953).
La ilusión viaja en tranvía (1953).
Abismos de pasión (1954).
El río y la muerte (1954).
Ensayo de un crimen (1955).
Nazarín (1958).
La joven (1960).
El ángel exterminador (1962).
Simón del desierto (1965).

1960-1977: España, México, Francia. Vuelve a España por primera vez en 1960. En este período filma:

Viridiana (1961, España).
Journal d'une femme de chambre (1964, Francia).
Belle de jour (1967, Francia).
La Voie Lactée (1969, Francia).
Tristana (1970, España).
Le charme discret de la bourgeoisie (1972, Francia).
Le fantôme de la liberté (1974, Francia).
Cet obscur objet du désir (1977, Francia).

<p>1966-1972: Etapa de viajes a Europa:</p> <p>-1966-1968: viaje a Israel y a Cuba.</p> <p>-1969-1972: reencuentro con España y viajes por Europa (Roma, Francia, Inglaterra). Recopilación de material para Buñuel: novela.</p> <p>-1970: agravamiento de su enfermedad. Colaborador en la revista <i>Ínsula</i>. Acaba <i>La gallina ciega</i>.</p> <p>-1971-1972: trabaja íntegramente en su <i>Buñuel: novela</i>. El 12 de enero de 1972 realiza la conferencia De algunas condiciones de la actual novela española en Nueva York.</p> <p>-En mayo y junio viaja por Europa y realiza su último viaje a España.</p> <p>1972: Regresa a México y muere el 22 de julio.</p>	<p>1969-1972: Encuentros y conversaciones con Max en México y en España.</p> <p>-1977: se retira del mundo del cine.</p> <p>-1980: la revista mexicana <i>Vuelta</i> publica <i>Ilegible hijo de flauta</i>.</p> <p>1982: muere el 29 de julio en México.</p>
--	---

3.1. AUB Y BUÑUEL: EL ARTISTA FRENTE A SU MODELO

EL NOVELISTA FRENTE A SU PERSONAJE.

En sus notas prologales Aub incluye un apartado titulado «PARALELO BUÑUEL-AUB» donde deja clara la idea de que ambos se parecen en muchas cosas, pero a la vez se diferencian en muchas otras: Buñuel, siempre huyendo de los conflictos políticos, y Max, siempre testigo de circunstancias tan adversas que le permiten ver la realidad desde el compromiso social y político. Esa contraposición se perfila en una de las conversaciones que mantienen sobre su juventud:

Max- Se me había olvidado completamente preguntarte qué influencia había tenido en ti la guerra europea, la primera, la del catorce al dieciocho.

Buñuel- Yo tenía catorce años

Max- Sí, pero dieciocho bien cumplidos cuando acabó, y ya es edad para darse cuenta...

Buñuel- No. Ninguna. Sí recuerdo las discusiones entre los aliadófilos y los germanófilos. Pero no puedo decir que me hiciera ningún efecto del que me acuerde con precisión.

Max.- A mí me sucedió todo lo contrario. Era natural; aunque más joven, había nacido en Francia y mi padre era alemán. El maniqueísmo de los franceses me hería terriblemente hasta el día en que pasé la frontera de España. Pasé, pasamos. Once años. Tenía once años, y me acuerdo de muchas cosas de aquel tiempo como si fuese ayer. No se trata de recuerdos como los que se pueden tener del colegio, de los amigos, de la familia. No. Son imágenes brutales...

Buñuel.-A mí no me interesaba nada de todo eso... Para mí la guerra cero (1985a: 48).

Hablar de Buñuel era hablar sobre él mismo y no solo porque vivieron situaciones muy parecidas, sino porque significaba hablar de su generación y de su época, no olvidarla, mantenerla viva en esos últimos años de su vida. El cine y la literatura eran sus aficiones y sus profesiones, pero más allá de ellas, Max y Buñuel eran dos hombres normales con vidas paralelas, pero con caracteres totalmente distintos.

Aub un hombre de libros, Buñuel un hombre de casa y puños (1985a: 23) al que su mujer siempre recordaría como un hombre innovador en su trabajo y muy conservador con su familia. Nacidos en un siglo lleno de altibajos, con tres años de diferencia (1900 Buñuel; 1903 Aub), y vinculados simultáneamente a la cultura francesa y española, maduraron en un país distinto al de su nacimiento y juventud: México¹⁰⁴. Y a pesar de

¹⁰⁴ «Hay que decir también que México es un verdadero país, en el que los habitantes se hallan animados de un impulso, de un deseo de aprender y de avanzar que raramente se encuentran en otras partes. Se añaden a ello una extrema amabilidad, un sentido de la amistad y la hospitalidad que han hecho de México, desde la

que en el extranjero realizaron sus obras más célebres, la crítica siempre los definió como españoles, aunque en el caso de Aub siempre contó con un precario reconocimiento público. París les vio crecer en sus facetas artísticas en sus años de juventud, México les dio sus grandes éxitos en su época de madurez hasta verlos morir y España siempre fue el telón de fondo de sus obras más conocidas y de sus recuerdos más entrañables. Max siempre tuvo en cuenta las diferencias que existían entre ellos y tuvo que dejarlas a un lado para poder seguir adelante en su escritura. Por eso, el 24 de agosto de 1968, en la conversación mantenida consigo mismo escribe:

-¿No hay algún parecido entre Buñuel y tú?

-En la vida, sí. Al revés. Él nace en Aragón, yo en París. Soñamos con un mundo más justo y acabamos en América, realizando lo más granado de nuestra obra – por la edad- y al final, vamos y venimos bastante de Europa a América y al revés. Ha tenido naturalmente, mucho más éxito que yo. Aunque no le importa a uno el público, no se pueden hacer películas para quinientas personas; libros, sí. Esperemos, para su editor, que este se venda mejor que los demás (ADV. C. 24-17).

El dos de junio de 1903, tres años después del nacimiento de Buñuel, nace aquel que iba a ser su mejor biógrafo en París. Su infancia transcurre entre el laicismo y las comodidades de una familia de raíces judías acostumbrada al nomadismo de un padre que desde 1898 viajaba continuamente por Europa y España como comercial. A diferencia de Buñuel, vivió en un entorno perfectamente agnóstico donde jamás se hablaba de religión. Cuando en 1914 estalla la I Guerra Mundial, el escritor tiene que dejar su país y marcharse a España con su familia. Mientras, en Zaragoza, Buñuel se preocupa únicamente de hacerse con su primera arma, una Browning que siempre llevaría encima clandestinamente, de tocar el violín en un coro y de perder la virginidad en un pequeño burdel zaragozano. El padre de Max aprende a arreglárselas para sacar adelante a una familia exiliada, mientras que Leonardo Buñuel vive una vida acomodada en un profundo sedentarismo burgués¹⁰⁵ que permite que su hijo pueda marcharse a Madrid para emprender una vida llena de éxitos.

guerra de España hasta el golpe de Estado de Pinochet en Chile, una tierra de asilo seguro. Puede decirse incluso que han desaparecido las divergencias que existían entre mexicanos de pura cepa y gachupines (españoles inmigrados)» (Buñuel 2004: 248).

¹⁰⁵ «Hablando con franqueza, mi padre no hacía nada. Levantarse, desayuno, aseo personal, lectura cotidiana de la Prensa (costumbre que yo conservo). Después de lo cual, iba a ver si sus cajas de cigarros habían llegado de La Habana, hacía sus recados, de vez en cuando compraba vino o caviar y tomaba el aperitivo» (2004: 32).

Se conocen a principios de los años 20. En enero de 1923 el escritor realizó su primer viaje a Madrid y como señala Juan Rodríguez (2006: 299-312), probablemente José Gaos le puso en contacto con el ambiente de la Residencia de Estudiantes donde se encontraba ya Buñuel. Pero fue un «encuentro» sin consecuencias. Ambos coincidían en su interés por las Vanguardias y el cine.

El comienzo de la guerra civil fue el principio de esta relación. Tras comenzar la contienda, Buñuel es nombrado coordinador de Propaganda al Servicio de la Información en la Embajada Española de París. Desde allí se ocupó del montaje del film de propaganda *España leal en armas* (1937). Además, el gobierno republicano le encargó la programación cinematográfica¹⁰⁶ del Pabellón Español de la Exposición Internacional de París¹⁰⁷. El 22 de noviembre de 1936 Aub fue nombrado por el Ministerio de Estado Agregado Cultural de la Embajada de España en París y en 1937 fue Subcomisario General de esta Exposición Universal donde fue colgado el *Guernica* de Picasso:

El envío de Luis Araquistáin como embajador a París, a los pocos meses del principio de la guerra civil, juega un curioso papel tanto en la vida de Luis Buñuel como en la mía. Ambos nos encontraremos en París, al servicio oficial de la Embajada. Él como jefe de protocolo, en el fondo como jefe de información, y yo como agregado cultural. (ADV. C. 15/4-33).

Max encargó a Picasso, como subcomisario de la Exposición Universal de París, y por orden del Gobierno de la República, una obra, que finalmente sería el *Guernica*, que pudiera ser expuesta en el Pabellón Español de dicha exposición en 1937, favoreciendo así la imagen de la República. Aub llegó a un acuerdo con el pintor por el que le daba 15000 francos en concepto de gastos por esta obra, que donaría a la República Española:

Referente a lo que escribes, recuerda que también intervine en este asunto y que personalmente fui yo, como Agregado Cultural de la Embajada, el que le pagó a Picasso los 150000 francos –de entonces– que le dimos como compensación de los gastos materiales con la condición de que el cuadro seguía

¹⁰⁶ Fueron proyectadas doce películas y documentales de carácter histórico, cultural y político, aunque solo tres de las producciones hacían referencia a la situación bélica de España. Buñuel trabajó además como productor del único largometraje que se presentó en la muestra: *La hija de Juan Simón* (1935), dirigida por José Luis Sáenz Heredia.

¹⁰⁷ Con el progreso comenzó la era de las grandes exposiciones universales. Todas las naciones se unieron por primera vez en 1851 en la Exposición Internacional de Londres. Antes de esta fecha las anteriores exposiciones habían tenido un carácter nacional. La exposición de 1937 era la séptima realizada en París y fue titulada *Exposition Internationale des Arts et des Techniques*. Uno de los pabellones que más atrajo al público, debido a la guerra en la que se veía envuelto el país, fue el pabellón de la República de España, donde el gobierno republicano quiso recordar que él representaba la voluntad de los españoles.

siendo suyo (Carta de Max Aub a J. Renau, 8 de noviembre de 1965, en González Sanchís, 1999: 232).

Buñuel y Aub debieron encontrarse en esa exposición. Buñuel afirma en sus memorias, aparte de confesar que no le gustaba nada este cuadro, que él ayudó a colgarlo (2004: 94).

París fue, por tanto, el primer punto de convergencia entre los dos artistas. Más tarde el destino les reservaría otros, como el Instituto Cinematográfico de México, donde, sin embargo, apenas coincidirían.

El cine y la literatura fueron la base de sus similitudes y diferencias. En la adolescencia buscaron refugio en la poesía, compusieron sus primeros versos, aproximándose así al mundo de las Vanguardias, para llegar finalmente al realismo galdosiano. Buñuel dedicó toda su vida al cine y Max, parte de su vida trabajando en guiones de películas como *Sierra de Teruel* o *Los olvidados*, como profesor de la Escuela de Cinematografía de México y como crítico de cine. También trabajaría al servicio del gobierno republicano en el campo cinematográfico con *Sierra de Teruel*, película con la que se pretendía una operación propagandística a favor de la causa republicana en el exterior de España. La producción y rodaje, a cargo de André Malraux y cuyo guion publicó Max en 1968, fue interrumpida al entrar las tropas franquistas en Barcelona. Más de la tercera parte de la película quedaba por hacer y Malraux intentó acabar el rodaje en Francia con la participación de Croniglion-Molinier en la financiación.

A pesar de que Aub insistió en que se distinguían por sus ideas políticas y religiosas¹⁰⁸, una de las diferencias fundamentales entre ambos residía en su dedicación a la literatura. Max hizo de la escritura su devoción y Buñuel hizo de ella su frustración ya que nunca superaría el no haberse desenvuelto como escritor y no haberse dedicado a la literatura: «Porque hoy –nos aclara desde la perspectiva de 1980- yo puedo tener alguna importancia como cineasta, pero hubiera dado todo gustoso a cambio de poder ser escritor» (Sánchez Vidal 1982: 18). De ahí que la escritura de sus memorias estuviera a cargo de uno de sus colaboradores de confianza, al darse cuenta, tal y como dejó escrito, que «él no era hombre de pluma» (2004: 8). A Buñuel no solo no le gustaba su escritura, su letra, sino que sabía perfectamente que carecía de talento literario, llegando así a

¹⁰⁸ En el «Prólogo» de *Conversaciones con Buñuel* señala: «La diferencia mayor es la religiosa; si ateos ambos, él de la raíz católica y yo de la «librepensadora» (1985a: 23).

autodefinirse en alguna ocasión como «un poco ágrafo» (Pérez Turrent y De la Colina 1993: 20). En una entrevista concedida en 1970 a Carlos Fuentes, confiesa:

Buñuel: Soy un novelista frustrado que terminó en director de cine. Dirigir me fatiga enormemente; la promiscuidad del trato es agotante: electricistas, actores, fotógrafos, amanuenses, maquillistas, peinadoras, iluminadores, la barbe. Mi ideal hubiera sido encerrarme a escribir como un monje (Fuentes 1970).

Sus compañeros de la Residencia eran conscientes de este trauma que lo acompañó a lo largo de toda su vida. En una conversación con Rafael Alberti¹⁰⁹, para el libro sobre Buñuel, Max transcribe:

R.A.: Sí, quería ser poeta, pero...

M.A.: Bueno, ¿qué cosas de él recuerdas tú publicadas?

R.A.: No, yo creo que nada más que eso, pero no sé si lo firmaba siquiera Buñuel o lo firmaban los dos.

M.A.: No, yo ya he man... Yo ya tengo...

R.A.: ¡Ah! Yo no conozco más nada. ¿Tú conoces poemas de Buñuel?

M.A.: No. Sí, sí.

R.A.: ¿Conoces?

M.A.: Prosas poéticas.

R.A.: ¿Prosas? Sé que a él le costaba un gran trabajo escribir y sufría muchísimo, y se pasaba las noches en un... Lo contaban, contaban en broma Federico y los demás. Luis Buñuel escribiendo sus cosas literarias con un gran dolor, un gran, gran esfuerzo, ¿verdad? Hasta que insensiblemente él fue poco a poco descubriendo su verdadero camino, ¿verdad? Y entonces empezó a hacer esa cosa de crítica, y me acuerdo que preparaba, en el año veintiocho, un *Goya* que le daba mucho que hacer, que llegó a escribir un enorme guion con gran dificultad, ¿verdad? (Cinta Nº 10, CARA A y B).

¹⁰⁹ La relación entre Max Aub y Alberti es una relación marcada por el teatro y la guerra. Al estallar la Guerra Civil, Max dirige en Valencia el grupo de teatro universitario «El Búho» y pone en escena, entre obras propias y clásicas, un entremés de Alberti. Como señala Joan Oleza, «tal vez el último recuerdo que comparten Alberti y Aub de aquellos años de guerra sea el de las últimas horas en España del Gobierno republicano de Negrín en la posición Yuste, cerca de Elda, antes de que el golpe de estado del coronel Segismundo Casado obligara a Negrín a abandonar definitivamente el país» (Oleza 2006: 188-205). Max Aub evoca este momento en *Campo del Moro* y lo hace por medio de Vicente Dalmases. Alberti y María Teresa estuvieron en la posición Yuste, y María Teresa dejó el testimonio de esas horas cuando todo estaba ya perdido en Madrid en *Memoria de la Melancolía*, y Alberti también dejó ese testimonio en su *Arboleda*. Mientras Max elige a Alberti como uno de los testimonios más relevantes para su biografía novelada, y no duda en citarlo en sus notas de diario, el poeta tan solo se refiere a él en su *Arboleda* como «escritor soterrado de aquella generación, cuyos mejores frutos, en el teatro, la narración y la crítica los haría años después y, sobre todo, en el destierro» (2002: vol. I, 299).

La dificultad de expresarse por escrito le obligó a buscar otra vocación con la que expresarse libremente y sumergirse en esos laberintos de su imaginación por los que muchísimas veces llegaba a ausentarse en casa, en el trabajo o con los amigos. Fue un hombre de silencios que supo hacer del cine el perfecto vehículo de transmisión del rechazo absoluto a una sociedad en la que no encajaba.

Max, por su parte, siempre insistió en la idea de que lo mejor que sabía hacer era escribir y con tristeza vivió la falta de reconocimiento de su obra, hasta tal punto que reconoció: «Somos escritores que interesan a lo que se llama crítica universitaria, y no a la crítica viva: quedar en los libros y en las tesis universitarias, ¡qué le vamos a hacer!» (Embeita 1967).

Desmarcados ambos de la estética de Ortega, elaboraron cada uno su propia orientación estética. Gracias a la lectura de Sade, de Galdós, de obras como *Cumbres Borrascosas* o *Robinson Crusoe*, Buñuel consiguió fraguar una poética cinematográfica cuyos antecedentes debemos encontrarlos en la literatura:

Pero la poética que vertebra la obra de Buñuel no se agota en el ámbito del lenguaje cinematográfico, no es cuestión de «cine puro», sino del más impuro de los cines, contaminado de la literatura [...]. Buñuel es ante todo un poeta [...] por haber aplicado a su obra cinematográfica una concepción estética que desarrolló en el ejercicio de la literatura (Monegal 1993: 15).

La obsesión de Max Aub en este proyecto no fue otra que la de enfrentarse a un personaje difícil de reconstruir. Buñuel era pura contradicción para el escritor, pero además, podríamos decir que al igual que su novela se iba a elaborar con los materiales más heterogéneos, Buñuel también era pura heterogeneidad, un híbrido de verdad y de mentira, de realidad y de ficción, de novela y de cine, de conservadurismo y liberalismo, en definitiva, era una mezcla entre lo que quería ser y lo que realmente era, un hombre que jamás olvidó, o mejor dicho, pudo olvidar, de dónde procedía y la educación que había recibido.

En la dialéctica entre lo que se es y lo que se quiere ser, la religión era su lastre más pesado. Buñuel heredó una formación católica de manos de una madre intransigente. Como señala Aranda, «su familia participaba de una calidad ciudadana liberal y semi-intelectual, al mismo tiempo que era capitalista y latifundista. Fueron, sobre todo, los hijos de esta generación los que consiguieron rebelarse» (1969: 2). La única manera de desprenderse de ese bagaje era el arte, y concretamente, el cine. La religión siempre fue

una de sus preocupaciones más angustiosas, de la que se liberó reaccionando con violencia en la gran pantalla. En su vida se contradiría una y otra vez al hablar de religión y de Dios, y en más de una ocasión afirmaría: «Soy ateo gracias a Dios».

En lo político, Aub, socialista convencido, intentó desentrañar si realmente su personaje fue o no comunista, comparando su testimonio con el de sus amigos, familiares y colaboradores. Tuvo que conformarse con las especulaciones y afirmaciones de otros que dieron su visión del personaje delante de una grabadora para llegar a afirmar en algunas de sus notas prologales del libro que «estuvo sin duda al servicio de los comunistas» (1985a: 24). Buñuel siempre huyó del compromiso social y político, y cuando luchó por la causa en actividades como las de los documentales de propaganda antinazi en Estados Unidos, se ocultó en el anonimato, y desde la clandestinidad intentó que su nombre nunca se viera involucrado en cuestiones políticas.

Finalizada ya la guerra, en 1940, una disputa sobre la República fue la causante de la tragedia que vivió el escritor en los campos de concentración. En reiteradas ocasiones fue delatado, traicionado y acusado de comunista, siendo víctima de los campos de concentración como Vernet o Djelfa, para, finalmente, tras muchas dificultades, llegar a México. Por las mismas fechas, como si de una misma realidad se tratara, Buñuel tuvo que sufrir las especulaciones acerca de la traición de su amigo y colaborador Dalí. Al parecer, las tensiones con Gala, mujer de Dalí, cuando se encontraban trabajando en *La edad de oro*, llevó a una separación entre ambos. Parte de la crítica se ha decantado siempre por la idea de que esas tensiones fueron las culpables de que Dalí acusara a Buñuel de comunista en su autobiografía (1942) y ello provocara su expulsión inmediata del MOMA de Nueva York. Fuera o no fuera así, el destino le deparó un camino muy distinto al de su colaborador en *Los olvidados*.

La experiencia política de Aub dentro de la Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura (1936-1939) marca su evolución ideológica. Con el carnet nº 3 de la sección de Literatura se inscribió en esa organización antifascista en Madrid en 1936, a inicios de la Guerra Civil, y aquí desempeña actividades como la representación de piezas teatrales de guerra, algunas tareas relacionadas con la organización del Congreso Internacional de Intelectuales en Defensa de la Cultura y como colaborador de la revista *Hora de España* (1937-1938) dirigida por Antonio Machado. Su labor como Agregado Cultural en París junto a otros como Luis Araquistáin, Embajador Español, José Bergamín, miembro de la Junta Delegada del Gobierno español, José Gaos, Comisario General del Pabellón o Josep Renau, Director General de Bellas Artes, hay que entenderla desde la perspectiva de los

intelectuales comprometidos con la defensa de las libertades democráticas ante el fascismo de la época. Desde esta perspectiva, habló así a los trabajadores del Pabellón:

Picasso ha representado ahí la tragedia de Guernica. Es posible que se acuse a este arte de demasiado abstracto o difícil para un pabellón como el nuestro, que quiere ser, ante todo y sobre todo, una manifestación popular. No es el momento de justificarnos, pero tengo la seguridad que, con algo de buena voluntad, todos percibirán la rabia, la desesperación y la terrible protesta que significa esta tela. Nuestro tiempo es el del realismo, pero cada país percibe lo real de cierta manera. El realismo español no representa solo lo real, sino también lo irreal, porque para España en general siempre fue imposible separar lo que existe de lo imaginado. Esta suma forma la realidad profunda del arte. Por eso Goya o Picasso son pintores realistas aun apareciendo para los demás pueblos como personalidades extravagantes (Aub 1967: 41-42).

De la misma manera que Aub juega con el engaño en sus obras, también Buñuel lo había hecho en su día a día. Algunas veces llegó a justificar el haber contado anécdotas o secuencias de su vida alejadas de la verdad por los estragos del paso del tiempo y la consecuente falta de memoria. En su «semibiografía» apunta que los recuerdos, la memoria, aquella que les acompañó siempre a los dos en su exilio, «es también frágil y portentosa» (2004: 11) y además, amenazada por dos frentes importantes: el olvido y los falsos recuerdos que la invaden día tras día.

Precisamente olvidar era una de las grandes batallas contra las que luchó el escritor. De ahí, sus constantes lecturas, su hábil facilidad para escribir sobre todas las cosas, como se demuestra en los ensayos para el proyecto buñuelesco, y su querer saber siempre más y no estancarse: «Escribo para salvarme –no de la muerte- de la vida» (2003b: 358). En definitiva, una de sus premisas en la vida fue vivir para saber, o mejor dicho, saber para vivir y no olvidar. Y para reconstruir la realidad muchas veces las voces de otros son la mejor manera de llegar a ella. Polifonía y dialogismo para construir «mentiras de verdades», como ya apuntó Manuel Aznar (2002: 38):

Lo que pasa es que en *El laberinto mágico* no hay nada autobiográfico: por eso he podido escoger lo que me pareció más significativo. Yo estaba en Madrid el 18 de julio y describí el 18 de julio en

Barcelona. No se puede uno fiar de uno mismo. Es mejor hablar con todo el mundo, porque sé que si cuento las cosas que he vivido en un momento dado, no reflejo la realidad¹¹⁰.

Para Max traspasar la línea divisoria de la verdad y de la mentira no era más que un juego literario en el que lucir toda la artillería de un escritor que quiere ser escuchado y leído. Para Buñuel, además, la vida era el resultado de la fusión de dos fuerzas inseparables e imprescindibles para poder enfrentarse a la realidad: la imaginación y el ensueño (Buñuel 2004: 11). Y ambas fuerzas formaban parte de su vida cotidiana.

En Aub ese juego era el día a día de su trabajo, de su quehacer literario, era una voluntad de construir mentiras literarias a partir de verdades históricas para recrear así, no solo la realidad de la memoria colectiva del exilio, de la República, de la Guerra Civil, del pasado, sino también de las vivencias contemporáneas a las que le tocó enfrentarse. Uno de los objetivos de su vida literaria fue contribuir a la memoria histórica de su tiempo y luchar contra el olvido de la mejor manera posible: escribiendo.

En cualquier caso, a pesar de esas obvias diferencias que ambos mantuvieron, fueron el resultado de un siglo lleno de vaivenes históricos que el escritor no podía pasar por alto en su *Buñuel: novela*. Dos guerras mundiales, una guerra civil, el stalinismo, la irrupción del fascismo, la transformación de los medios de comunicación, etc.

Gracias a sus vidas en cierta forma paralelas, el artista Max Aub pudo acercarse a la personalidad carismática de su modelo, Luis Buñuel, un personaje que a la vez era un amigo. Por eso, no dudó en realizar un análisis minucioso de su vida, de su producción cinematográfica e intentó, sin conseguirlo, hacer lo mismo con sus escritos literarios. Buñuel se olvidó de su amigo en los títulos de crédito de *Los olvidados* y también en su biografía en la que la única alusión a él fue el breve recuerdo de su triste muerte¹¹¹. Sin embargo, Max quiso recordarle en cada página de las que escribió a lo largo de todos esos años. Hasta 1972 el cineasta fue el personaje que le obsesionó. A esta obsesión queremos darle forma en las siguientes páginas. *Buñuel: novela*, modelo de las actuales «autoficciones», iba a ser una obra en la que Max ejercía de autor, de narrador y también de personaje, lo que le obligaba a convertirse en biógrafo, crítico de cine y crítico literario de la obra buñuelesca, al tiempo que un biógrafo de sí mismo, en autobiógrafo.

¹¹⁰ Perteneciente a una entrevista inédita de 1969 recogida en *El testimonio literario de Max Aub sobre los campos de concentración en Francia (1940-1942)*, tesis doctoral de Eloísa Nos, mayo de 2001, Universidad de Jaume I de Castellón, p.18.

¹¹¹ «Sin ilusión sobre la muerte, a veces me interrogo, no obstante, por las formas que puede adoptar. Me digo a veces que una muerte repentina es admirable, como la de mi amigo Max Aub, que murió de pronto mientras jugaba a las cartas» (Buñuel 2004: 302).

3.2. LAS DIFICULTADES DE CONVERTIR A UNA PERSONA EN PERSONAJE.

A partir del 3 de enero de 1971, año en el que trabaja más intensamente en su proyecto, empieza a poner en orden sus papeles y Buñuel pasa a ser personaje (1985a: 27). En alguna ocasión, Max reconoce que no mira al cineasta con otros ojos diferentes con los que vio a sus demás entes de ficción (1985a: 20), sin embargo, «su criatura» es escurridiza e inaccesible muchas veces. Cuando Max comienza su proyecto, Buñuel tiene casi 70 años y Max 67. La paciencia de los dos artistas y sus inquietudes no son las mismas que años atrás. Ahora el tiempo corre en su contra. Por eso, Buñuel va a supervisar cada paso que dé su amigo. La diferencia con otros entes maxaubianos es que este nuevo personaje colabora en el proceso de creación del libro y protesta. En una de las primeras conversaciones con él, Max muestra su preocupación por el tiempo que puede dedicar a este proyecto y también, ante la complejidad de su personaje:

-No es el trabajo el que me asusta, sino el tiempo. Ya estamos viejos, y quiero buscar y encontrar; y para dar con lo que se quiere, se equivoca uno muchas veces de camino. Las novelas, las otras, son otra cosa, llevas a tus personajes por donde quieres, y no hay quien proteste. Tú sí que protestarás, y tal vez con razón. Veremos.

-Me molesta que hablen de mí. Siempre me ha molestado (ADV. C. 14-3/2).

En otra conversación, Max pide consejo a su personaje sobre lo que van a contar de la relación y enemistad con Dalí. Y Buñuel no duda en manifestar tajantemente su particular punto de vista, tomando así las «riendas de la obra»:

-Por cierto Luis, ¿qué vas a decirme de Dalí? ¿Cómo quieres que salga en el libro? ¿Vamos a decir de verdad todo lo que es?

-Diremos escuetamente la verdad: en qué intervino. Cómo escribimos *Un perro andaluz*. La parte que le toca en *La edad de oro* es muy poca porque ya estaba bajo la influencia de Gala, que es la mujer que más odio (1985a: 55).

El objetivo era reconstruir la figura de su amigo como un «rompecabezas», buscando testimonios de muchísimas personas con los que recomponer la memoria histórica y la de

él mismo. Pero a menudo el cineasta se resiste a ser analizado, es puro enigma fundamentado a partir de dos características: la mentira y la contradicción. Así, en *Conversaciones con Buñuel*, Conchita Buñuel, hermana del cineasta, avisa a Max sobre la costumbre de su hermano de despistar y mentir. De esta manera, el autor cae en las bromas de su personaje en alguna ocasión, por ejemplo, cuando pregunta a Conchita, por requerimiento del cineasta, sobre el año que su hermano estuvo en un seminario. Conchita le contesta entre risas: «Sí. Menudo bromista. Me dijo: «Cuando venga Max, tú le dices que he estado un año en el seminario, para que luego lo publique y yo pueda decir que cuenta mentiras». A lo que Max le responde: «¡Ah, me parece perfecto! Contaré muchas, seguramente. Sin tener en cuenta las que tú me digas» (1985a: 189).

Pero tantas horas de trabajo y conversaciones consiguen que sepa muchas veces distinguir las mentiras y verdades de su personaje. Por eso, en reiteradas ocasiones, duda de la veracidad de las historias contadas y se esfuerza en insistir e indagar en aquellos aspectos que le resultan más confusos, como por ejemplo, si perteneció al Partido Comunista. Para ello, recurre a los testimonios de otras personas. El cineasta niega rotundamente esa militancia comunista en varias ocasiones que se lo pregunta. A pesar de que la mayoría de los compañeros, familiares y amigos niegan o dicen desconocer tal información, hay una persona que afirma con rotundidad que Buñuel al menos perteneció al Partido Comunista Francés, Louis Aragon: «Que él perteneció al Partido Francés es verdad. En esa época sí estaba, y Buñuel salió del grupo surrealista al mismo tiempo que yo y por las mismas razones» (1985a: 361).

Lo que es cierto es que la vida de Buñuel se vio plagada de situaciones nada claras. Siempre vivió en la disyuntiva entre su modo de pensar y su modo de actuar. El propio Alberti, por ejemplo, se hace eco de esta paradoja al comentar en la conversación que mantiene con Aub que «es realmente curioso que a la persona que parece más avanzada en las artes nuestras, y que es la vanguardia más absoluta, le preocupen las cosas más viejas. Estas preocupaciones son las de una beata española de provincias, llena de terrores y de cosas... » (1985a: 294). Estas mismas contradicciones también se manifiestan claramente en palabras de Buñuel: «Soy revolucionario, pero la revolución me espanta. Soy anarquista, pero estoy totalmente en contra de los anarquistas». A lo que Max contesta sin dudar: «Tú eres comunista, pero totalmente burgués» (1985a: 149).

Se sorprende, también, de que uno de los temas de sus películas sea la violencia y de que su vida esté rodeada de hechos y actitudes violentas que contrastan con sus miedos. Buñuel se presenta como alguien que siempre huye del conflicto: lejos del servicio militar

en Marruecos del que consigue escabullirse, lejos de la guerra civil de la que huye nada más estallar rumbo a París y lejos de los acontecimientos de Mayo de 68 en Francia. Sin embargo, a Max le sorprende muchísimo que la vida de su «criatura» esté envuelta en hechos y situaciones puramente violentas: como el día en que deseaba matar a Gala¹¹² en Cadaqués, cuando preparaban *La edad de oro*, porque la consideraba la culpable de su distanciamiento con el pintor; como aquel intento de alcanzar con una jabalina a un joven en la Residencia; como su afición al boxeo y a coleccionar armas o como la violencia con la que combate en sus películas la familia y la religión:

Y recuerdo también una cosa que me impresionó, y es que, una vez, un día que volvía, después de hacer su ejercicio acostumbrado, un chico asturiano, residente, que por cierto se apellidaba Truán, por eso me acuerdo bien de él, le dijo algo que no debió de gustarle, y entonces le lanzó la jabalina, que quedó clavada en un árbol que estaba como a unos cincuenta centímetros de donde estaba ese muchacho, que, claro, se llevó el gran susto (Conversación con Sáinz de la Calzada, 277).

-Cuando se le disparó la pistola tenía catorce años [...]. Y vino mi hermana Alicia corriendo, corriendo: «¡Luis se ha matado. Luis se ha matado! Bajamos mi madre enloquecida, y encontramos a Luis que estaba sangrando mucho, que se había reventado un dedo con un disparo de pistola. No le dejaban tener armas en casa. Debía de ser de algún amigo o algo así...

-A él siempre le ha gustado mucho las armas (Conversación con Conchita Buñuel, 190-191).

Esa violencia también se demostró en las palabras que Buñuel pronunció nada más presentarse *Un perro andaluz* en París ante la perplejidad del público: «Esta película es una desesperada invitación al crimen». Eran aquellos años en los que Buñuel propuso a Breton y a sus amigos quemar el Museo del Prado, o en los que se turnaba con Aragon y Eluard para darle una paliza a las puertas de su casa a Cocteau, en los que se hacía alarde de una violencia surrealista. El propio Alberti recuerda en *La arboleda perdida* el escándalo que se produjo con la conferencia que él se atrevió a dar en el Lyceum, Club de Señoras, y que finalizó con los disparos de fogeo a una paloma. Su conferencia «Palomita y Galápagos. (¡No más artríticos!)», impartida junto a una paloma enjaulada y un galápagos, fue, como señala Joan Oleza, «una provocación a las damas orteguianas de la élite novecentista» (2006: 188-205) y forma parte de una serie de actos que son la consecuencia del ambiente surrealista que ya se estaba fraguando por entonces. La lectura de sus versos

¹¹² Ya en México, y cincuenta años después, Buñuel reconoce en sus memorias que aquella a la que había odiado tanto por fascinar y enajenar a Dalí, se convirtió en protagonista de uno de sus sueños más agradables: «La vi de espaldas en el palco de un teatro. La llamé en voz baja. Ella se levantó, vino hacia mí y me besó amorosamente en los labios. Aún recuerdo su perfume y la suavidad de su piel» (Buñuel 2004: 110).

fue acompañada de los disparos dirigidos a una pobre paloma que soltó María Teresa León. Harto de todo, el poeta se propuso romper con el convencionalismo literario que le rodeaba. Como él, la Residencia acogió a numerosas personalidades que con sus extravagancias fueron allanando el camino para una nueva manera de vivir el arte.

Para Max, su Buñuel se va creando en un ambiente de misterio que necesita comprender. Buñuel es un personaje vivo, difícil de alcanzar, pero también lleno de generosidad y de compromisos personales:

[...] como aquel que le llevó durante años a pasar una pensión regular a las hijas de Acín, el anarquista que al ganar un premio de lotería le dio a Buñuel el dinero que necesitaba para hacer *Las Hurdes*, y que poco después fue ejecutado por los fascistas, junto con su mujer, en la Zaragoza ocupada de 1936 (Oleza 2005: 33).

En una entrevista concedida el 16 de febrero de 1969 en México para el diario *Excelsior*, Max confiesa su preocupación por acercarse a la verdad de Buñuel. Buñuel-personaje es más complejo que el resto de los personajes maxaubianos: miente, opina, piensa, comenta, valora, rechaza, asume, en definitiva, existe y habla. Como al más puro estilo unamuniano, su particular *nivola* iba a tener como protagonista a un personaje real, colaborador en la reconstrucción de su propia vida:

La verdad, dice, cuando se trata precisamente de ella, es inaccesible. La única verdad que puede haber en el libro es la que inventa su autor. Así es verdad lo que digo de Torres Campalans, como Tolstoi dice la verdad de Anna Karenina, como Buñuel de Galdós y Nazarín [...]. Y continúa: de un ser vivo nadie puede decir la verdad, como no sea Dios (Deschamp 1969).

Pero, a pesar de las dificultades de convertir a Buñuel en un personaje, contando con su colaboración, hay un Buñuel de Max Aub que se vislumbra sobre todo en las conversaciones entre ambos. Estas entrevistas fueron divididas por su yerno y editor en tres partes:

- 1) La primera entrevista: infancia, adolescencia, Residencia.
- 2) La segunda entrevista: años 20 y 30 en París, Surrealismo, *Un perro andaluz*, *La edad de oro*, *Las Hurdes*, la marcha a Nueva York.
- 3) La tercera entrevista: llegada a México y las producciones cinematográficas desde el exilio.

La primera entrevista con Buñuel, el 3 de enero de 1969, llegó después de largos meses de tanteos para concertar el lugar y el momento adecuados. Aub se pone en contacto con el cineasta desde el mismo instante en el que la editorial Aguilar le propone hacer el libro. Sin embargo, Buñuel se encuentra fuera de España rodando *La Vía Láctea* y la única posibilidad de establecer contacto es a través de sus cartas. La primera de ellas la escribe el 18 de julio de 1968 para informarle de los planes de Aguilar y de los suyos propios sobre el proyecto. En esta epístola el escritor sabe lo ocupado que se encuentra su personaje, pero no tiene ningún problema en ser él el que se desplace a Europa para entrevistarle: «Si aceptas yo no tengo ningún inconveniente en que nos veamos donde te dé la gana y tampoco vamos a reñir por si es Burdeos o Beaujolais...» (ADV. C. 3-15/2). La respuesta de Buñuel no tardó en llegar a México: aceptaba su propuesta, pero le prevenía de que no estaría completamente libre hasta que terminara el rodaje de su película el 25 de octubre, aproximadamente. Sin embargo, el 20 de septiembre vuelve a dirigirse al director para proponerle reunirse con él en París, pero esta vez necesita saber en concreto qué día terminará el rodaje para poder proyectar así su viaje a Europa:

20 de septiembre de 1968

Querido Luis:

Como eres un hombre tan ordenado, debes saber exactamente el día y la hora en que acabarás tu película. Ponme dos letras, o pónselas a Jeanne, diciéndolo para que yo pueda proyectar el día de mi llegada a París. Vamos a ir, creo que el 19, a Londres, a ver a mi hija y de ahí cualquier día y a cualquier hora iremos a París, a lo mejor a tu hotel. Tienes una nieta y una nuera preciosas. Luis Miguel no tanto.

Nos vemos (ADV. C. 1-3/4).

Buñuel le contesta el día 30 aplazando su encuentro para noviembre, por tener que ir a Santiago de Compostela a hacer las últimas tomas del final de la película, donde filmará «clandestinamente» el 20 y 25 de octubre (ADV. C. 3-15/6). Sin embargo, las expectativas e ilusiones del escritor se vieron truncadas rápidamente por un empeoramiento de su estado de salud (ADV. C. 3-15/7), que obligó a que la primera entrevista con Buñuel se retrasara hasta el final de su trabajo en Francia y su regreso a México. A partir de 1969, y hasta 1972, tendrán diferentes encuentros en México, pero el escritor también aprovechará la estancia de Buñuel en España y el rodaje de *Tristana* para

mantener alguna conversación. *Buñuel: novela* es un pretexto para permanecer en nuestro país durante un par de meses, desde el 23 de septiembre al 4 de noviembre.

Uno de los criterios que sigue Álvarez para la publicación del material, y que no menciona en su Prólogo, es la eliminación total de cualquier referencia a la fecha de la realización de las entrevistas¹¹³, tanto de Buñuel como del resto de los entrevistados, o de la escritura de las notas prologales. Hay alguna excepción que rompe ese silencio cronológico, como es el resumen de una conversación con Concha Mantecón en marzo de 1970 (1985a: 234) o la alusión a una comida en casa de Buñuel con los Alcoriza, Silbermann, Fernando Rey y el productor de *Tristana*, Zapata, el 18 de abril de 1971 (1985a: 141). Sin embargo, lo normal es que el editor suprimiera todo dato que diera la posibilidad al lector de ubicar y aproximar esas conversaciones a una de las etapas de la elaboración del proyecto. Un ejemplo de esta supresión la encontramos en la publicación de 1985. Aub habla con su «personaje» de la influencia de la sucesión de *gags* de las comedias norteamericanas del cine mudo en sus películas. La conversación acaba en la ambigüedad con la que Buñuel no confirma ni rechaza su teoría acerca de la técnica *buñuelesca*:

-Es decir, quieres forjar un universo a través de ejemplos, como si fuese un texto, un libro de clase con un teorema básico y luego puras ilustraciones, o si es posible, todavía mejor, dejar solo los ejemplos para que los espectadores saquen de por sí la ley.

-Es posible. Ya sabes que a mí nunca me ha gustado decir ni que sí ni que no (1985a: 70).

Seguidamente a esta conversación, fechada probablemente en 1969, Federico Álvarez escoge otra conversación para unirla a esta, que corresponde al 14 de abril de 1971, sin embargo, suprime el año dejándolo expresado así: «[Comemos juntos el 14 de abril]» (p. 70).

Con esta supresión cronológica consigue crear una imagen unitaria y de continuidad en las conversaciones con el aragonés. Cuando el lector lee las tres partes en las que se dividen las conversaciones, parece como si estuvieran seleccionadas de acuerdo a un orden. Sin embargo, esas partes no corresponden a tres únicas entrevistas, sino a una miscelánea y heterogénea selección de fragmentos de entrevistas realizadas entre 1969 y 1972. Siguiendo la técnica del fragmentarismo y del *collage* que su suegro consagró

¹¹³ Normalmente, Aub solía encabezar la transcripción de esas entrevistas con la fecha en la que fueron realizadas.

como métodos fundamentales de su obra, selecciona, recorta, pega y une distintas entrevistas estableciendo un criterio temático, es decir, intentando dar esa sensación de continuidad a partir de la selección de fragmentos conversacionales en los que se habla de los mismos personajes, las mismas anécdotas o la misma época y así evitar una ruptura en la fluidez de los diálogos publicados en 1985. En las carpetas de las conversaciones con el cineasta nos encontramos con los documentos, en los que Aub solía fechar, como en el caso de los textos ensayísticos, las conversaciones realizadas en el año 1969. Algunas veces, incluso, anotó el día en concreto en el que se realizaron. Pero estos datos desaparecieron en *Conversaciones* y no obstante, Federico Álvarez tenía un esquema cronológico claro de todas las entrevistas mantenidas entre los dos artistas. Así se puede comprobar en un documento de Federico Álvarez acerca de la situación de los originales para *Buñuel: novela*, escrito unos meses después de la muerte de su suegro, cuando empieza ya a trabajar sobre la reconstrucción aproximada del proyecto maxaubiano. En una primera clasificación de los materiales originales encontrados sobre la mesa de trabajo del escritor, distingue cuatro fases¹¹⁴ en las que se llevaron a cabo las entrevistas. En total 322 páginas de conversaciones computadas por Álvarez, y 32 entrevistas:

- a. 20 entrevistas realizadas de enero a mayo de 1969.
- b. 1 entrevista en 1970.
- c. 9 entrevistas de abril a noviembre de 1971.
- d. 2 entrevistas (enero y febrero) en 1972.

Además, debemos tener en cuenta las cinco cintas donde se grabaron parte de esas entrevistas que mantuvieron: cintas N°15 A, N°24 A y B, N° 25 A, N°6 B, N°35 B.

Pero volviendo a las entrevistas en sí mismas, y a la estrategia de Max Aub para crear a un personaje, es notable la lucha del escritor por vencer la resistencia de Buñuel a dejarse desvelar: su voluntad de interpretación, incluso de creación. En esta línea tiene un interés especial las largas conversaciones con el psicoanalista Fernando Cesarman, pero también la entrevista con Julio Alejandro de Castro, escritor y guionista de cine también exiliado en México (27 de noviembre de 1968). En ella afloran temas fundamentales para Aub, que abordará reiteradamente con otros entrevistados: la atracción de Buñuel por el surrealismo, la presencia de una obsesión religiosa y su renuncia a cualquier demostración amorosa en la pantalla. El testimonio de Julio Alejandro es realmente una síntesis de las líneas con que Max dibuja a su modelo durante todo su proyecto: la

¹¹⁴ «Situación de los originales de Luís Buñuel: novela» (ADV. C. 14-1).

influencia de la religión y del surrealismo en su vida y en su trabajo, y el desentrañamiento de una cara oculta, privada y estrictamente reservada del aragonés.

Julio Alejandro explica, desde su cercana relación con Buñuel como amigo y como colaborador, cómo el surrealismo para Buñuel no fue más que la reacción y protesta contra los sentimientos y forma de vida burgueses que imperaban en aquellos momentos en España y lo proclamaba así desde la pantalla y desde su manera peculiar de hacer arte:

[...] De manera que eso fue exactamente lo que le atrajo, el protestar de una manera violenta, de una manera feroz en algunas ocasiones, contra todo lo que estaba establecido, contra todo lo que se consideraba como ya imposible de remover y que era una consecuencia de siglos de burguesía terriblemente cerrada [...]. A la cual él pertenecía y, además, dentro de la cual, hasta un cierto punto, se encontraba y se encuentra muy a gusto (1985a: 389-390).

Y a pesar de que las películas posteriores a *Un perro andaluz* o *La edad de oro* adquieren un cariz diferente, el surrealismo en Buñuel no desaparece, sino que vive integrado en sus otras películas. El espíritu surrealista es inherente y forma parte de él:

-Te explicas perfectamente, y he forzado la nota porque estoy totalmente de acuerdo contigo en que, ahora, el surrealismo está integrado en la obra de Buñuel, y, antes, él cubría y recubría su obra de apariencias surrealistas cuando ya las obras lo eran en sí, como puede verse en *La edad de oro* y *Un perro andaluz* (1985a: 397).

Por otro lado, a Max le queda claro que la obsesión religiosa debe buscarla en el poso de su infancia y en su educación jesuita. La conversación con Alberti es bastante significativa en este sentido. El poeta recuerda a Max que las raíces de la educación que recibieron todos los de su generación viven latentes en cada paso de sus vidas y la manera de enfrentarse a ellas:

-[...] Referente a Buñuel, yo no conozco paso a paso su biografía, pero supongo que ha estado en un colegio tan religioso como el mío, de jesuitas. ¿Y qué? Eso es lo que deja más huella. Luego lo rechazamos y protestamos, pero, en el fondo, lo que se aprendió allí no desaparece. Hacemos por evitarlo, aunque fríamente pensando, uno esté fuera de eso. Pero cuando te dejas llevar de la mano, cuando te dejas ir, como decíamos antes, te sale tu Dios por ahí, te sale todo. A menos que tengas la sinceridad de hacerlo como León Felipe o Buñuel: planterarlo abiertamente; y aunque él crea que lo está haciendo desde fuera, de una manera subversiva y tremenda, yo creo que lo está haciendo desde dentro y en serio.

-[...] Lo más curioso es que ninguno de nosotros, ni tú ni yo ni casi nadie, tal vez por ir más deprisa, nos hemos referido en nuestra obra a este tipo de problemas en la guerra civil española; y el que sí lo ha hecho, y no refiriéndose a la guerra civil española, sino a la guerra civil constante que hay en todo el mundo, ha sido Buñuel (1985a: 297-298).

En este sentido, Julio Alejandro destaca que el Milagro de Calanda llegó de lleno al niño-Buñuel. Siempre lo recordaba con un orgullo muy especial que iba transmitiendo en cada ciudad y en cada país en los que estuvo (1985a: 393-394).

Es en esa infancia donde se fragua su «herejía», como Max prefiere llamar a la problemática religiosa de su personaje y su rechazo a cualquier planteamiento metafísico. De ahí que Max se preocupe por indagar en este rechazo a filmar escenas de amor en sus películas y en esa preocupación que tiene en el pecado carnal visto desde el horror y la condena, y perseguido siempre por las perpetuas campanas de Calanda:

-¿A qué se debe que ese odio hacia las escenas de amor sea una constante de las películas de Luis? Porque no tiene nada que ver con el surrealismo.

-No tiene nada que ver con el surrealismo, y yo creo que se debe a una vergüenza íntima a todo lo que tiene que ver con un contacto sexual o relación amorosa y que cualquier cosa que toca esto le produce una especie de repulsión física. Hasta el extremo de que en ciertas películas a las que tiene que asistir, se suele ir a la mitad o algunas veces antes. Cuando hay un beso en la pantalla él se cubre la cara, como avergonzado (Conversación con Julio Alejandro, 391).

-Para mí, toda la vida, el coito y el pecado han sido una misma cosa. Aún cuando perdí la fe. Es curioso, pierde uno la fe, pero no el sentimiento del pecado.

-Es decir, que perdiste el sentido de todo pecado que no fuese el carnal.

-Sí.

-Es algo físico y no metafísico.

-No lo sé. Pero sí, es posible, algo físico.

-Se podría hacer un estudio de tu obra vista exclusivamente a base de ese sentimiento, la obsesión de lo sexual.

-O de lo político, o de lo policíaco (Conversación con Buñuel).

Pero al final, todo el mundo de Buñuel, siendo bueno, está condenado, dirá Max, «porque Dios es malvado y a través de toda su obra suenan las campanas de Calanda [...]. No hay salvación posible» (ADV. C. 14-5/14).

En definitiva, en su infancia es donde Max encuentra las raíces de su manera de hacer arte, de hacer cine. Pero es esa infancia justamente la que forma parte de ese lado oscuro al que hacíamos referencia y que Max se empeña en conocer y Buñuel, en preservar para

sí. Junto a su infancia, su relación con su mujer, su militancia comunista o lo que hizo en la guerra forman parte también de ese hermetismo que a Max tanto atraía y que queda reflejado tanto en las conversaciones como en los ensayos.

3.3. BALANCE Y FASES DE UNA BIOGRAFÍA.

No sabemos lo que hubiera supuesto *Buñuel: novela* dentro de la producción literaria de Max, pero lo que se deslinda de sus notas prologales y lo que se refleja en las conversaciones es un verdadero testimonio generacional reconstruido desde un contexto que escritor y personaje conocieron muy bien. A Max le interesaba, más que convertirse en un biógrafo de Buñuel, hablar de su obra dentro de un contexto histórico muy amplio. Sentado cara a cara y con grabadora en mano, Max se encontraba realmente frente a su pasado, frente a su vida y frente a sus recuerdos. En él se veía reflejado, y sus palabras le ayudaban a reconstruir su propia vida. Buscar a Buñuel era buscarse a sí mismo, e incluso reinventarse para poder ser también él un personaje de su propia novela.

Con la dirección de Alberto Jiménez Fraud, un joven y atlético Buñuel entra a formar parte de una élite intelectual consolidada dentro del mundo residente. Rodeado de filósofos, literatos, científicos, políticos, va formándose el genio buñuelesco. Allí se fragua su amistad con Lorca, Dalí y Bello, se olvida de los valores conservadores que su madre le había inculcado para empezar a escribir y hacer arte. Empieza conocerse y a crearse a sí mismo como el artista que fue. Así, los momentos residentes más significativos no solo están en su memoria, sino también son compartidos por algunos de los entrevistados para el libro, como Alberti, Concha Méndez o José Gaos. A partir de los principios de la Institución Libre de Enseñanza, la Residencia pretendió formar una clase dirigente de la sociedad de acuerdo con el modelo de la pedagogía inglesa (García Valdeavellano 1972), en la que se inspiró Jiménez Fraud en sus numerosos viajes. El director de la residencia era un fanático de su «Residencia», como señala Moreno Villa en su *Vida en claro*, en 1944. Durante 25 años quiso hacer de ella un organismo complejo donde se educase y formase «el caballero o señor, no el *señorito*» con cursillos, laboratorios, conferencias, actividades de interés no solo dedicadas a los residentes, sino también a los de fuera (Moreno Villa 1976: 103).

Con la Residencia se pretendía crear un ambiente de respeto, de confianza en la condición humana, para hacer comprender y aunar opiniones diversas y contrarias. Uno

de sus objetivos fue crear una minoría de gente que pudiera influir después en la vida del país, bajo los principios de la tolerancia, la convivencia y la comprensión. Una institución pensada para formar personas con una amplia educación liberal y moderna. De ahí, la preocupación de Fraud por estar rodeado siempre de estudiantes de todas las facultades y escuelas técnicas:

Tan peligrosamente estrecha es la educación del científico que no comprende ni quiere comprender nada de la historia moral humana, de la sociedad política en que vive, ni de las consecuencias sociales de sus mismas actividades científicas, como es la educación del hombre de letras que no quiere reconocer que uno de los más potentes factores que han influido en los cambios radicales del mundo en que vivimos, ha sido el de las conquistas del mundo científico en los últimos cien años y su consiguiente influencia en las cuestiones sociales, políticas y económicas (Jiménez Fraud 1971: 483).

Bajo la dictadura de Primo de Rivera, la Residencia estaba preparada para recibir a todo tipo de señoritos burgueses estudiantes: «Morada de estudiantes en paz, aseada casa con comidad de baños abundantes, confort de calefacción y chimeneas, salones de conferencias y bibliotecas. ¡Oxford y Cambridge en Madrid!»¹¹⁵. En España, Buñuel, Lorca y Dalí, entre otros, conformaron un clima cultural surrealista a partir de anécdotas y situaciones vividas en la Residencia, como la constitución de la Orden de los Hermanos de Toledo.

Los residentes buscaban la desconexión de la Residencia, de sus laboratorios, de sus bibliotecas, de sus proyectos, en los cafés literarios madrileños. Estos cafés proliferaron, especialmente, en Madrid desde 1850 hasta 1950, y hoy en día aún contamos con uno de ellos, el Café Gijón. Alrededor de una buena taza de café, u otra bebida, esos mismos residentes acudían a las tertulias a conversar de política, de filosofía, de literatura, allí donde se albergaba la «bohemia madrileña». *El Colonial*, *Fornos*, *Café de Oriente*, *la Flor y Nata*, el *Café de Pombo*¹¹⁶, el *Café Gijón*, el *Café Platerías*, o el *Café Castilla*, formaban parte de la ruta literaria de los residentes:

-Cuando venía de París iba al Café Castilla, a la hora de comer. Venían los amigos. Una tertulia.

-El Café Castilla... Sí, un café de cómicos donde había gente hasta muy tarde por la noche.

-Yo iba a mediodía.

¹¹⁵ Reyes, Alfonso, «La Residencia de Estudiantes» (ADV. C. 17-5/1).

¹¹⁶ Buñuel iba todos los sábados desde 1918 hasta 1924 a la tertulia del Pombo. Estos años ramonianos le influyeron de tal manera que sus escritos y películas están construidas en buena parte con una mezcla de asociaciones surrealistas, gags y greguerías (Sánchez Vidal 1985: 16).

-Sí, están todos los teatros cerca. La calle del Barquillo. Un café bonito, no muy grande, con las mesas bastante cercanas las unas a las otras y sofás. Y en las paredes muchas caricaturas de autores y de cómicos, de Fresno (1985a: 61).

[...] Allí con Barradas y todos los ultraístas en el café de Platerías -«Flaterías», como decía Federico-. Alguna vez fue Samblancat. Teníamos la peña ahí cerca de la puerta. El café ya no existe. Tenía dos salidas, una a la calle Mayor, y la otra, a la plaza donde estaba Botín. Ahí empecé yo a ser anarquista, y conste que seguí con las mismas ideas hasta el treinta (1985a: 106).

Hacia 1925 Buñuel deja la Residencia para marcharse a París. Con el tiempo, entre 1925 y 1931, empieza a formar parte de las tertulias de los artistas de la vanguardia parisina, y se asocia al grupo surrealista con sus dos obras maestras.

Era asiduo a esas tertulias, a las que ya se había acostumbrado en Madrid. Desde su inauguración, acudía siempre al café-restaurant más emblemático de Montparnasse, centro de reunión de escritores, artistas e intelectuales de todo el mundo: la *Coupoie*. La *Rotonde* era otro de los grandes cafés de Montparnasse que formaban parte de la ruta diaria de Buñuel durante su juventud, junto a *La Closerie des Lilas*, frecuentado desde Hemingway a Lenin, y que hoy en día está considerado como centro histórico de Montparnasse. Al lado del Moulin Rouge, se encontraba el *Café Cyrano*, protagonista de las reuniones del grupo surrealista a las que acudía Buñuel. Y en el *Café Select* del boulevard de Montparnasse, Buñuel llegó a debutar como director de teatro con *Hamlet* (1927), con la ayuda de Pepín Bello.

Aquí un grupo de jóvenes artistas españoles se hacen hueco en el mundo artístico parisino. Manuel Ángeles Ortiz, Joaquín Peinado, Hernando Viñes¹¹⁷, Juan Vicens, Ucelay¹¹⁸ o Paco García Lorca fueron algunos de esos señoritos españoles pudientes que se involucraron en el mundo de las Vanguardias, acudiendo a las tertulias nocturnas de *La Coupoie* y de *La Closerie des Lilas*. Casi todos ubicaron su vivienda en estudios modestos en la rue Brocca o en el Hôtel des Terraces en la rue Glacière (1985a: 346). Almorzaban y comían en el restaurante del bulevar Aragon y después, siempre sacaban

¹¹⁷ VIÑES, Hernando (1904-1993): pintor nacido y residente en Francia. Sobrino del pianista Ricardo Viñes. Expuso por primera vez en el Salón de Otoño de París y su amistad con Manuel Ángeles Ortiz le permitió ser incluido en la llamada Escuela de París. Obtuvo la Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes en 1988.

¹¹⁸ UCELAY, José María (1903-1979): a pesar de que inicia estudios de Filosofía y Letras y Química, su verdadera vocación siempre fue la pintura. Abandona estos estudios y se instala en París en 1922, donde entra en contacto con artistas españoles. En 1925 participa en ESAI, Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos. Algunos de sus cuadros más importantes son *Retrato del pintor Landa* (1921), *Neskatil bat* (1922) y *Autorretrato en París con Fernando Regoyos*.

un rato para departir en la librería de la rue Gay-Lussac, de León Sánchez Cuesta, donde siempre les esperaba Juanito Vicens. Buñuel tomó contacto con todos estos artistas españoles y en el estudio de Peinado y Viñes empezó a conocer los principios de la pintura surrealista, y a su futura esposa, Jeanne Rucar.

En esos años, *Un perro andaluz* (1929) y *La edad de oro* (1930) se constituyen como hitos del Surrealismo. Buñuel sorprende y provoca las convenciones artísticas del público cinematográfico, pero también literario, y percibe su más sentido repudio, y al mismo tiempo que el abrazo de los surrealistas franceses. Se fue distanciando, consecuentemente, de sus compatriotas españoles para integrarse en la cofradía surrealista y bretoniana. Max se preocupa en valorar el papel de Surrealismo en aquellos años, reabriendo el debate de la relación entre Comunismo y Surrealismo, y centrándose en las continuas crisis internas del grupo de Breton, representadas en la conflictiva relación entre Breton y Aragon, hasta su final disolución. Pero, además, dirige su mirada a desentrañar el impacto de este movimiento de vanguardia en España. En esta línea, en la conversación de Rafael Alberti se analiza su influencia en los poetas del 27 (1985a: 292), y en alguna conversación con Buñuel se reconoce la idea de que había poetas españoles que ya hacían cosas que parecían surrealistas, aunque en realidad no tenían nada que ver con el Surrealismo genuino. Para el cineasta el Surrealismo era una moral que no había llegado a cristalizar en España (1985a: 66-67).

En 1928 Buñuel se incorpora al grupo francés (Breton, Péret, Eluard, Aragon, Crével, Sadoul, Unik, Magritte, Max Ernst, Miró, Dalí), y comienza así a participar en actos comparables a los momentos vividos en la Residencia, como los estrenos privados de *Un perro andaluz* y *La edad de oro*, o los episodios del hipnotismo y espiritismo que promulgaba Breton entre los suyos:

Fue en el cine Royalty, ante un público todavía sobrecogido por el pase de la película, y entre cuyas filas se encontraban José Ortega y Gasset, Ramón Gómez de la Serna, Eugenio d'Ors, Enrique Díez Canedo... Tomó la palabra Ernesto Jiménez Caballero, desde un palco, y largó un discurso sobre cine y vanguardia, después le cedió la palabra. «No sabía qué decir, y no hice más que repetir lo que había escrito para *El surrealismo al servicio de la Revolución*», confiesa Buñuel: «Esta película –dijo, según recuerdan algunos testigos presenciales- es una desesperada invitación al crimen». Las distintas voces recrean el clima de aquellos años en los que Buñuel propuso a Bréton y sus amigos quemar el Museo del Prado, o se turnaba con Aragon y Eluard en la puerta de la casa de Cocteau, para darle una paliza, o cuando se propuso matar a Gala por haber fascinado y secuestrado a Salvador Dalí, aquellos años en

que Buñuel se cagaba –así dice- en todas las patrias. «Desde luego – añade-. Y en la familia, y en la religión, y en las banderas, y en los partidos, y en España, y en la URSS» (Oleza 2004: 34).

Por entonces el mundo de las Vanguardias había recorrido ya un largo camino. Después de conocerse a finales de 1910, Duchamp y Picabia buscaron escapar a su clasificación como cubistas. En 1915 buscaron su diferencia artística en Nueva York junto a Man Ray, empezando el *Large Glass* en el caso de Duchamp, y en el caso de Picabia, una serie de dibujos mecánicos. Por aquellos tiempos, en 1916, el movimiento Dadá acuña su nombre en Zurich en el cabaret Voltaire y se da a conocer con los primeros números de su revista en 1917. Un año después, Tristan Tzara publica el primer *Manifiesto Dadá* en la revista *Dadá* y es en ese momento cuando un grupo de jóvenes artistas franceses vinculados al grupo *Littérature*, encabezados por André Breton, empiezan a conocer y a leer los manifiestos y textos de este nuevo movimiento artístico.

El movimiento surrealista surgió, pues, vinculado a la fascinación por el Dadaísmo. La cofradía bretoniana fue seducida por el manifiesto de 1918 promulgado por Tzara, pero poco a poco se separaría de los valores dadaístas para defender un programa literario propio y también un programa de acciones: en la calles, en las casas y en los cafés llevaron a cabo sus actos surrealistas, en medio del escándalo de la pudorosa sociedad burguesa parisina del momento. En este sentido, algunos de los entrevistados para el proyecto de Aub tienen muy claro que estas tendencias artísticas supusieron un acto de provocación y de irritación para el público del momento. José Gaos, por ejemplo, relaciona esta idea con la excéntrica forma de vestir que alguno de ellos, como Dalí, mantuvieron por aquellos días:

-[...] Pero ahora no me cabe la menor duda de que había una cantidad de broma y de ganas de fastidiar y de irritar al buen burgués corriente y moliente. ¡Empezando por la vestimenta! ¿Verdad? Eran ganas de llamar la atención. Cada uno a su manera porque yo creo que Buñuel entonces andaba así porque tenía cierta presunción de atleta, de vuelta a la naturaleza o cosa por el estilo. Y Dalí andaba con aquella capa extravagante de Coimbra y aquella barba y aquella melena por lo mismo que ahora se deja esos bigotes y dice las cosas que dice. No. Ahora a mí me parece que ese cuadro de Dalí y otras extravagancias por el estilo pertenecen a la misma línea del Dadá y de todo eso. Y en España fueron una imitación o un reflejo, eco o como quieras decirlo de lo francés (1985a: 260).

Tras la despedida del grupo de Breton, y después de filmar *Las Hurdes*, Buñuel comenzaría un período lleno de vaivenes, de viajes, de huidas al exterior, de aparente

falta de compromiso ético o político, que Max nunca llegará a entender, a pesar de sus esfuerzos, y que desembocó en el irremediable exilio mexicano.

Al finalizar la Guerra Civil, comienza la diáspora de escritores españoles que buscaron refugio en una nueva patria. Fueron republicanos convencidos que marcharon «a otra orilla» en la que vivieron en permanente conflicto entre la sensación irreparable de pérdida y la necesidad de recuperar el equilibrio de sus vidas. Tuvieron que reinventarse a sí mismos a partir de un difícil camino en el que aprendieron a vivir con la tristeza de un regreso imposible y sus recuerdos y emociones expresados a través de la literatura. En los primeros años de exilio y de reclusión en campos de concentración muchos de ellos recurrieron a la poesía para evocar la España de sus sueños, la guerra y los ideales y valores por los que habían luchado. Alberti, evoca así la resistencia de Madrid, capital del honor:

Madrid vencía y resistía
con un poco de pan
amasado por los soldados,
y bajo un cielo continuo de granadas
dormía y trabajaba
asombrando hasta a las raíces de la tierra,
conquistando hora a hora y dolor a dolor
el ser la capital del honor
y las libertades del mundo
(Alberti 1998: 41).

Los horrores de la guerra y el posterior exilio despertaron acciones de solidaridad con la República. Como señala Dolores Fernández (2002), Max no podía creer que Francia no ayudara a la República Española acosada por el fascismo internacional. Francia «no escucha, es sorda muda y ciega, la cuna de las libertades, origen de revoluciones, no interviene para ayudar a una nación hermana. Y siendo esta actitud tan dolorosa, queda atemperada por la presencia y el apoyo de intelectuales franceses tan destacados como Malraux, Aragon, Cassou, Gide... La culpa será de los políticos en el poder, aun siendo socialistas, como Léon Blum, cuya política de no intervención en la Guerra de España le costó la caída política» (Fernández 2002: 84).

Sin embargo, como señala Francisco Caudet, en la Francia civil sí se organizaron comités de ayuda (2005: 89). Desde allí mismo se enviaban informes al presidente

mexicano Lázaro Cárdenas sobre la situación de los refugiados españoles en Francia. Entre los refugiados había gente que quería trasladarse a México y en esos informes se daba cuenta de las profesiones que desempeñaban cada uno de los interesados. En ese momento México estaba en pleno desarrollismo. Francisco Ayala destaca en sus memorias que «la gran afluencia de españoles exiliados a México coincidió allí muy oportunamente con una fase de crecimiento nacional que haría de ellos aportación válida y deseable con general beneficio, aunque no, claro está, sin algunas fricciones en el proceso de ajuste» (Ayala 1991: 257).

En cualquier caso, los exiliados españoles o la conciencia que desarrollaran de su estado y de su situación a partir de sus obras, fueron olvidados durante mucho tiempo por la crítica literaria de nuestro país. Para Ayala el libro *Narrativa española fuera de España: 1939-1961* de J.R. Marra-López (1963) abriría los ojos al público español acerca de la realidad de un exilio literario activo. Ahora, ese público se concienciaba del secuestro informativo al que había sido sometido y entraba en contacto con la literatura que los exiliados habían continuado fuera del país, dando así paso al «mito de la literatura del exilio». Respecto a la obra de Marra-López, Ayala destaca: «contribuyó a crear las grandes expectativas que convirtieron en mito la literatura del exilio aureolada por ese prestigio que suele favorecer a lo remoto y desconocido» (1963: 482). Una literatura que empezó a reivindicarse contra el régimen que justamente había favorecido que creciera y se desarrollara en el destierro y que la había condenado al olvido. Al igual que Ayala, Max regresó a España para ver y observar lo que había quedado de esa España idealizada desde el exilio. Más que ser observados, tanto Ayala como Max quieren ser observadores del escenario que abandonaron hace mucho tiempo y que desde su nueva patria intentaron imaginárselo y reconstruir. Buñuel, por el contrario, cuando regresa a España no lo hace con este cariz de observador, sino con otra clara intención: ser observado por su público.

En conclusión, la reconstrucción de la época que autor y personaje vivieron no puede entenderse sin un punto de vista delimitado: el del Max-biógrafo. Desde esta perspectiva, su mirada se dirige directamente hacia la vida de Buñuel para comprender realmente la historia de una generación que es la suya. Por eso, en el siguiente capítulo nos aproximaremos a la vida de Buñuel vista desde los ojos de quien, a pesar de que no lo reconociera en su momento, podría haberse convertido en su máximo exégeta.

IV. EL BUÑUEL DE MAX AUB.

4.1. MAX COMO BIÓGRAFO: *PERMITIDO ASOMARSE AL INTERIOR*

La memoria es invadida constantemente por la imaginación y el ensueño y, puesto que existe la tentación de creer en la realidad de lo imaginario, acabamos por hacer una verdad de nuestra mentira. Lo cual, por otra parte, no tiene sino una importancia relativa, ya que tan vital y personal es la una como la otra (Buñuel 2004: 11)

4.1.1. EL ORIGEN DE UN GENIO ARAGONÉS: CALANDA

Seguramente, el 22 de febrero de 1900 las campanas de Calanda redoblaron sin interrupción y con fuerza para anunciar la llegada al mundo de un artista universal: Luis Buñuel.

Fue el mayor de siete hermanos¹¹⁹ e hijo de un rico indiano, Leonardo, que había amasado una fortuna en Cuba gracias a una ferretería, y de una madre de extraordinaria belleza¹²⁰ que educó a sus hijos dentro de las más estrictas normas religiosas y devotas. María Portolés, madre siempre complaciente con su primogénito, se convertiría desde el principio en su mecenas y en una controladora nata de su vida:

En 1929 pedí a mi madre 2500 dólares para llevar a cabo mi primer experimento cinematográfico. Solo ella podía financiar una idea que parecía ridícula a todo el mundo. Mi madre me dio el dinero, más bien llevada por su amor a mí que por comprender mi intención, la cual yo me había cuidado mucho de explicarle (Aranda 1969: 73).

-Bueno, pero vamos a ver: ¿qué sabes de la madre de Buñuel?

-Nada. Yo sé que él tiene un gran respeto por la madre. E incluso, le molesta que las cosas que él hace, que puedan herir la sensibilidad de los padres, en una película o en la vida privada, no le gusta que lleguen a oídos de la madre. Hay una anécdota característica en México: en cierta ocasión, ya hace muchos años, se hizo una pequeña fiesta en casa de Luis Alcoriza, en donde todo el mundo se

¹¹⁹ María (1901), Alicia (1902), Conchita (1904), Leonardo (1907), que sería radiólogo, Margarita (1912) y Alfonso (1915), arquitecto, muerto en 1961, que participó en el grupo surrealista español.

¹²⁰ «-La familia Portolés era una familia de Calanda, y por su extraordinaria belleza, María Portolés se casó con Buñuel padre, un indiano de bastante más edad que mi tía María» (Conversación con J.R. Masoliver, 1985a: 199).

disfrazaba de fraile. Me llamó por teléfono invitándome a mí, diciéndome que yo tenía que ir de cura o de sacristán. –Estás loco, yo no me disfrazo de cura. Dijo: -No, todo el mundo vamos a ir disfrazados. Entonces yo fui de traje corriente, con corbata. Pero los demás, todos iban disfrazados, Se tomaron fotografías... Tres o cuatro días más tarde nos reunimos en la Librería Madero y, Ernesto García y Expresate nos enseñaron las fotografías. Entonces en esto García dijo: -Esto, lo voy a mandar al pueblo para que lo vean. Buñuel puso el grito en el cielo y dice: -Tú no haces eso porque yo te parto la cara. Yo no quiero que llegue a mi mamá que yo me estoy burlando de la Iglesia (Conversación con Federico Amérigo, ADV. C. 14-7/3).

Entonces cuando se liberó –a mí me molesta decir «liberó», pero en fin, son las palabras que se emplean-, cuando se liberó Madrid, mi madre llegó a casa de Luis con una amiga y se dedicó a romper sus libros. Rompió y quemó no sé cuántos libros. Todos los que le pareció que, si cogían a Luis, podían llevarlo al pelotón de fusilamiento. Le destrozó la biblioteca (Conversación con Conchita Buñuel, 1985a: 184).

Marcadas por la primera imagen de la muerte¹²¹, los tambores de Calanda¹²² y una religión¹²³ omnipresente en todos los detalles de su vida, la infancia y adolescencia de

¹²¹ «Un día mientras paseaba con mi padre por un olivar, la brisa trajo hasta mí un olor dulzón y repugnante. A unos cien metros, un burro muerto, horriblemente hinchado y picoteado, servía de banquete a una docena de buitres y varios perros. El espectáculo me atraía y me repelía a la vez... Yo me quedé fascinado por el espectáculo, adivinando no sé qué significado metafísico más allá de la podredumbre. Mi padre me agarró del brazo y me llevó de allí» (Buñuel 2004: 17). Años más tarde, en 1923, la muerte de su padre le cogería por sorpresa en la Residencia de Estudiantes. Se enfrentó al cadáver paterno amortajándolo y velándolo toda la noche. Varias alucinaciones le acobardarían hasta que decidió dormir en la misma cama donde murió su padre con un revólver en la mano.

¹²² «Existe en varios pueblos de Aragón una costumbre que tal vez sea única en el mundo, la de los tambores del Viernes Santo. Se tocan tambores en Alcañiz y en Hajar. Pero en ningún sitio, con una fuerza tan misteriosa e irresistible como en Calanda. Esta costumbre, que se remonta a finales del siglo XVIII, se había perdido hacia 1900. Un cura de Calanda, Mosén Vicente Allanguí, la resucitó» (Buñuel 2004: 25).

¹²³ «Nuestra fe era realmente ciega –por lo menos, hasta los catorce años- y todos creíamos en la autenticidad del célebre milagro de Calanda, obrado en el año de gracia de 1640» (Buñuel 2004: 19).

Pero la leyenda comienza antes de 1640. En la primavera del año 1127 los cristianos calandinos estaban celebrando la Semana Santa, sin darse cuenta de que una tropa árabe se aproximaba a la población. Un pastor, al ver el peligro, empezó a golpear su tambor para avisar a los ciudadanos. Esta señal fue oída por otro pastor que a su vez hizo lo mismo, hasta llegar el mensaje a los vecinos, que buscaron refugio. A partir de aquí, los pastores se reunían todos los años en Semana Santa para tocar, pero en 1550, fray Pedro Merlo, religioso de la Orden de Calatrava, prohibió la celebración por no encontrarla propia de la conmemoración religiosa de esos días. No se volvió a tocar hasta 1640 cuando la rueda de una carreta le aplastó una pierna a un vecino de Calanda llamado Miguel Juan Pellicer y hubo que amputársela. Todos los días iba a misa, metía el dedo en el aceite de la lamparilla de la Virgen del Pilar y se frotaba el muñón. Una noche la Virgen bajó del cielo con sus ángeles y le pusieron una pierna nueva. El milagro aparece en el acta notarial del Protocolo de Mazaleón. A partir de aquí, entra en acción la leyenda buñuelesca. La muleta que durante dos años y pico utilizó Pellicer para su cojera, se usó para hacer dos pares de palillos con los que tocar los tambores en Calanda el Viernes Santo. Esos palillos llegaron a manos de un campesino del pueblo, Leonardo Buñuel, quien los fue legando supuestamente a sus sucesores, hasta llegar a Luis. Finalmente, su padre costeó un paso procesional que representaba el Milagro de Calanda (Sánchez Vidal 1985: 112).

Luis se desarrollaron entre la recta disciplina del colegio jesuita de El Salvador¹²⁴ y la laica del Instituto de Enseñanza Media de Zaragoza donde empezó a perder la fe. Por entonces, ya contaba con 14 años y los cimientos de sus creencias religiosas se tambaleaban al mismo tiempo que todo a su alrededor cambiaba vertiginosamente. Atrás quedaba el recuerdo de sus juegos infantiles en el granero donde simulaba junto a sus hermanas, que hacían de feligresas, ser un sacerdote, emulando así a su querido tío Santos (1985a: 171). «La muerte con una fe profunda junto al despertar del instinto sexual, constituyeron las fuerzas vivas de su adolescencia» (Buñuel 2004: 17).

Los recuerdos de su infancia y juventud influyeron en su obra cinematográfica. Así, la Calanda ancestral que siempre lleva consigo aparece como tema recurrente en muchas de sus películas. Los tambores se oyen por lo menos en la banda sonora de tres de sus películas: *La edad de oro* (1930), *Nazarín* (1958) y *Simón del desierto* (1965). El fuerte estrépito de los tambores es utilizado como recurso cinematográfico en momentos de conmoción en los personajes y los acompaña en momentos de graves crisis personales¹²⁵. Según Agustín Sánchez Vidal (1985: 13) hay quien percibe esos redobles también en *Él* (1953) y *Tristana* (1970).

Consciente de la importancia que adquiere Calanda en la vida y trabajo de su amigo, Max recopila el testimonio de aquellos que podían ayudarle en la reconstrucción de su infancia calandina. Por ello, acudió a este pueblo aprovechando su viaje a España en 1969:

¹²⁴ Joaquín Francisco Aranda destaca que Buñuel fue un buen estudiante con menciones honoríficas en asignaturas como Francés y Latín. En ocasiones se avergonzaba de ellas y cometía algunas fechorías para que no le dieran tantas recompensas. Ante las dudas sembradas en numerosas biografías del cineasta sobre si le echaron o no del colegio, Aranda afirma que el rector del colegio le confesó que fue extraño que abandonase el colegio en el último curso, «pero la causa no debió ser una expulsión, porque de ser así constaría en nuestros archivos» (Aranda 1969: 20). Conchita responde a esta duda en *Conversaciones con Buñuel*:

«¿Por qué salió Luis de los jesuitas?

-Salió de los jesuitas porque verdaderamente estaba tan rebelde y odiaba tanto la educación aquella, que en casa se dieron cuenta y mi padre aceptó. Entonces fue al Instituto, y ese año también estaba Sender. Luis se hallaba mucho más contento que con los jesuitas » (1985a: 180).

¹²⁵ En *La edad de oro* cuando los amantes se encuentran juntos en el jardín, la música interrumpe el encuentro desenfundado para dar paso a una escena en la que un director de orquesta besa a la protagonista, Lya Lys, ante Modot (el amante), que corre a golpearse la cabeza con un tiesto mientras empiezan a sonar en la banda sonora los tambores de Calanda. En *Nazarín*, este sonido aparece al final de la película para simbolizar la crisis de Nazarín. Simón el Estilita, después de seis años, seis meses y seis días en su columna, se traslada a otra columna más alta. Allí, la gente le reclama un milagro. Tras una oración, consigue devolver las manos a un manco a quien se le habían cortado por robar. Al recuperarlas, lo primero que hace es pegar a una de sus hijas que le había pedido que se las enseñara. Aparece el diablo en forma de mujer con un cántaro de agua en el momento en el que se queda a solas con sus pensamientos. Es entonces cuando se oyen los tambores.

ZARAGOZA, 11, 12 y 13 DE OCTUBRE

Días difíciles de reseñar, enemigo como soy –aunque no lo parezca- de repeticiones. Fuimos a Zaragoza –buen hotel-, a Calanda, a Fox –precioso, limpio, encalado-, a Alcañiz, magnífica ciudad –excelente comida-, cenamos de vuelta en Zaragoza, paseamos un poco por lo que es y lo que fue y regresamos a Madrid al caer la noche del lunes. La familia de Luis Buñuel, sus hermanas, su hermano, su cuñada, sus sobrinas y sobrinos, sus viejos amigos y conocidos nos atendieron como mejor no se puede (1995: 424-425).

Allí se puso en contacto con familiares y amigos (María, Alicia y Leonardo Buñuel, Miguel Zapater, dueño de la gasolinera de Calanda, Repollés), y conoció su cultura, sus tradiciones, sus habitantes, quedándose impresionado, entre otras cosas, por la leyenda que dio origen a la marcha palillera que se interpreta el Viernes Santo calandino gracias a un cura llamado Mosén Vicente Allanegui, de quien más adelante hablaremos con más detenimiento. Sus hermanos, María, Alicia, Conchita y Leonardo, ponen de manifiesto en sus conversaciones las disparatadas ocurrencias y bromas de un Luis que desde pequeño ya era bastante histriónico. Lo mismo aparecía disfrazado de sacerdote en una improvisada capilla dando la comunión a sus hermanos y amigos de la infancia, que organizaba sesiones de teatro con sombras chinescas creadas con una linterna y una sábana para todos los públicos (1985a: 169; 1985a: 193). El 12 de Octubre de 1969 Max, consciente de la relevancia de las vivencias infantiles de Luis en su pueblo natal, entrevista en Calanda al escritor y poeta calandino José Repollés Aguilar (cinta nº 12, A y B-1). En su conversación el escritor insiste en que le cuente algunas de las bromas que Luis gastaba a sus amigos y hermanos cuando veraneaban en Calanda. Entre esas bromas destaca la del fingido secuestro de su hermana haciéndose pasar por uno de los bandidos más famosos de Aragón, «el Floro»:

- [...] Entonces, pues allí estaba la niñera con la criatura, tomando el fresco, y aparece con el trabuco allí embozado, le quita la criatura, la mete bajo la capa y echa a correr. ¡Ay!, unos alaridos, oiga usted, la otra que ve que se llevan... A todo esto, inmediatamente el otro dio la vuelta y desapareció. En seguida un alboroto por todo el pueblo, la Guardia Civil buscando... En fin, se armó un escándalo (1985a: 220-221).

El epistolario de Max Aub durante los años de gestación de este proyecto inconcluso pone de manifiesto su intención de reconstruir de manera fidedigna la vida del artista. Desde 1968 a 1972 mantuvo también correspondencia con personas con las que, por diversos motivos, nunca llegó a encontrarse, pero con las que intercambió información

acerca de su proyecto. Como ya hemos comentado anteriormente, en estas cartas el escritor da noticia de sus planes de viaje a Europa, de su estado de ánimo durante los años en los que trabajó en el libro, y además, pide colaboración a sus corresponsales, que se convierten en un vehículo de transmisión de información literaria, de intercambio de opiniones y de recuerdos acerca de Buñuel y su época, de referencias bibliográficas, de artículos y fotografías utilizados tanto para la incorporación inmediata en su libro, como para su uso personal y documental. José Repollés es un claro ejemplo de esta colaboración. Después de haber hablado con él¹²⁶ sigue manteniendo el contacto ya que es un testimonio importante sobre Calanda y su relación con Buñuel. Repollés podía enviarle fotografías de las amistades del cineasta o, incluso, de la leyenda del Cristo de Calanda:

C. 12-9/3

5 de junio de 1970

Sr. José Repollés Aguilar

Vich, 16-4º, 1º

Barcelona, España

Distinguido amigo:

Su carta del 11 de mayo. Agradecimiento por las fotografías que me serán muy útiles. Espero que me pueda usted conseguir algunas más. Como verá usted soy insaciable, por lo que le pido mil perdones. Existe una leyenda acerca de un Cristo que va de Calanda a Alcañiz y vuelve. Supongo que usted la conoce. ¿No sería tan amable –si es el caso- de referírmela aunque fuese muy escuetamente?

Disculpe tantas molestias. Pero sabe que puede contar con la amistad de Max Aub.

El 7 de julio de 1970 Repollés contesta con la siguiente carta:

¹²⁶ En la Fundación Max Aub la conversación con Repollés está fechada el 9 de junio de 1972, de acuerdo con las notas de diario publicadas en la edición de Manuel Aznar Soler (1998). Sin embargo, Max comienza a escribirse con Repollés el 20 de abril de 1970, después de algún encuentro que queda grabado en su primer viaje a España:

«Sr. Dn. José Repollés

Vich 16-4º. 1a

Barcelona, España

Querido amigo:

Nuestra conversación quedó perfectamente grabada y ha interesado muchísimo a Luis Buñuel.

Desde luego –y este es el motivo interesado de estas líneas- quisiera tener, lo antes posible, unas copias de las fotografías de el «Tuerto» Al(f)ranca, el «Rebullida», de Gregorio el «Brumos», del «Mudo» el Melena y de Pedro Sauras. Es decir, las que usted me enseñó y que quiero incluir en el libro, que va creciendo poco a poco enormemente.

Le doy las gracias por anticipado y tal vez tenga que recurrir de nuevo a sus recuerdos cuando empiece a hacer la versión definitiva. Le saludo con todo afecto» (ADV. C. 12-9/1)

Esta primera carta demuestra que esta conversación tuvo que mantenerse durante su primer viaje a España (1969).

Distinguido amigo:

Contesto a su carta del 5 del pasado, después de activas gestiones en Calanda y pueblos cercanos.

LEYENDA DEL CRISTO: Nadie sabe nada de la leyenda del Cristo que, según usted dice, iba de Calanda a Alcañiz y volvía. ¿No será la famosa procesión de Foz a Calanda y regreso? Como probablemente se referirá a ella, a continuación le doy escuetamente los datos más importantes.

En el año 1638, siendo párroco de Foz Calanda, don Nicolás Ferrer, sufrió la población y su término graves ataques de invasión de langosta. Resuelto el problema, la fe de aquellos hombres les llevó en su gratitud a hacer todos los años actos de agradecimiento con visitas anuales al Cristo de Aguaviva y a la Virgen de la iglesia del Pilar de Calanda (en realidad visitaban la ermita del Humilladero, pues las obras de la iglesia del Pilar se iniciaron en 1642, dos años después de producirse el célebre Milagro de Miguel Pellicer). El recorrido de la procesión era por el camino viejo de Foz, y precisamente el último sábado del mes de abril de cada año. Figuraba en el religioso cortejo el Ayuntamiento y así todo el pueblo de Foz-Calanda. Al frente de la procesión marchaba el famoso entandarte de 13 metros de altura, descomunal y magnífico pendón que iba portado por ocho robustos mozos; lo llevaban en sentido horizontal por no atreverse a llevarlo en sentido vertical.

Otra versión dice que el motivo de bajar la procesión de Foz a Calanda fue porque cuando echaron a los moros de Foz, los cristianos de Calanda subieron con el Santísimo y, desde entonces, los focinos en agradecimiento bajaban a Calanda el último sábado de abril, formados en fervorosa procesión.

Sea como fuere, el hecho es que al llegar la procesión a la partida llamada «Los Tejones», cerca ya de Calanda, era recibida por el Concejo, Clero y Vicario con cruz alzada, visitando en primer término la ya desaparecida iglesia de San Miguel, mientras las gentes de Foz y las de Calanda fraternizaban haciendo gala de amistad y buena memoria.

Terminada la ceremonia religiosa, el Ayuntamiento de Calanda ofrecía un buen refresco a las autoridades de Foz en la Casa de la Villa. Luego, llegada la hora de la retirada, que se hacía casi siempre oscureciendo, los de Calanda salían a despedir a los de Foz también formando procesión, acompañado de hachones de grasa y numerosas velas de cera, hasta llegar a «Los Tejones», donde se separaban y se volvía para su respectivo pueblo.

Todo fue bien hasta un año, bien por cuestiones de índole «gamberril» o porque los mozos se encontraron por razones de faldas, el caso es que terminaron como el rosario de la aurora, es decir, en verdadera batalla campal. Y al ver al año siguiente que la lucha se repetía a la hora de separarse los dos pueblos, las autoridades religiosas y civiles optaron por terminar con aquella tradicional procesión. Esta sucedió a finales de siglo pasado. Desde entonces ya no bajó más la procesión de Foz a Calanda.

FOTOGRAFÍAS: Adjunto le mando las fotografías que había extraviado y que corresponden a dos amigos de Luis Buñuel:

FRANCISCO ALFRANCA MANERO.- «Tuerto Alfranca» fue el mejor amigo que durante la niñez tuvo en Calanda Luis Buñuel. Nació el 11 de febrero de 1897. Se exilió en Francia cuando la guerra civil y actualmente se halla muy envejecido en un asilo en una población francesa.

GREGORIO BRUMOS BLASCO -«el Brumos»-. Nació en Calanda. En la actualidad reside en Calanda. Fue el primer profesor de música que tuvo Luis Buñuel. Le enseñó a tocar el saxofón, hasta que Luis cambió este instrumento por el violín.

Y nada más, amigo mío. Solamente rogarle que cuando en su Historia de Buñuel hable de Calanda, lo haga con más objetividad y un poco más de afecto que lo ha hecho J. F. Aranda en su *Luis Buñuel. Biografía crítica*, donde en su página 15 nos pone tanto a mi pueblo como a los calandinos de tal forma que no quiera usted saber... ¿Verdad que usted hablará mejor de mi querido pueblo? Gracias anticipadamente en mi nombre y en el de todos mis paisanos, incluido Luis.

Con la esperanza de haberle complacido, mande como guste a su buen amigo que le saluda cordialmente (C. 12-9/4).

Pronto fue Buñuel protagonista de anécdotas surrealistas, incluso, dadaístas¹²⁷, y su infancia fue el preámbulo de todas estas excéntricas aficiones que no solo iban a proyectarse sobre sus películas, sino que también anticipaban el incipiente movimiento vanguardista al que se sumaría ya en la Residencia de Estudiantes:

Otro día, pues le gustaba mucho hacer el Cristo y hacer misas y cosas de ésas... Porque otra de las cosas que usted sabrá, es que él jamás duerme en la cama, siempre duerme en el suelo. Pues desnudo completamente, todo el pecho ensangrentado, un cuchillo allí teñido de sangre también, y el tío allí tumbado, entre medias de los dos cirios, largo, en mitad de la habitación. Y, claro, pues al entrar la criada, ver allí al señorito muerto, porque él se hacía el muerto... (1985a: 221).

¹²⁷ «-Yo creía que era una cosa conocida. Pues nada, que estos tipos, de pronto, de las mil barbaridades de tipo dadaísta que realizaban, pues una de ellas fue esta: que en la Residencia, de pronto, se quedaron días y días, envueltos en sábanas, en una habitación desnuda, diciendo que estaban abandonados en el desierto. Y así, los tíos estuvieron –con Pepín Bello y tal, cuatro o cinco –a palos, comiendo mendrugos, sin que los pudieran echar» (Conversación con Masoliver 1985a: 200). Juan Ramón Masoliver era primo de Luis Buñuel, dedicó su vida a la crítica literaria y de arte, y a la traducción, y fue testigo de sus andanzas por París y del estreno de *La edad de oro* en el Estudio 28.

4.1.2. LA RESIDENCIA DE ESTUDIANTES Y EL PARÍS DE LOS AÑOS 20.

Frustrado su intento de ir a París para seguir sus estudios de música en la Schola Cantorum y gracias a la recomendación de un senador, Bartolomé Esteban, llegó a la Residencia de Estudiantes en 1917, que se caracterizaba «por el buen gusto, la libertad absoluta, el buen tono y la sencillez extrema» (Castillo D. y Sardá M. 2007: 64-65). Estaba situada en una «colina graciosa, vestidas de jardín las faldas y coronada por el Palacio de Bellas Artes, hoy nido de los tricornos de la Guardia Civil», bautizada por Juan Ramón Jiménez como «Colina de los Chopos» (Reyes ADV. C. 17-5/1).

Buñuel siempre agradeció a la institución de Alberto Jiménez Fraud quién llegó a ser ya que, como afirmó en varias ocasiones, de no haber pasado por allí su vida hubiera sido muy diferente. Los juegos y bromas juveniles y surrealistas compartidas con Dalí, Lorca, Bello y Alberti, sus estudios de Entomología junto a los Bolívar¹²⁸, padre e hijo, en el Museo de Historia Natural, y, posteriormente, de Filosofía y Letras, sus peleas como boxeador amateur con el apodo de *El león de Calanda*, las tertulias literarias en cafés madrileños como el Pombo, la célebre anécdota de la visita de Alfonso XIII a la Residencia, sus primeros contactos con el hipnotismo¹²⁹ o sus primeras composiciones poéticas como *Orquestación*, son las bazas con las que crea a su personaje en esta etapa de su vida.

También la la Orden de Toledo fue bastante importante en la vida de Buñuel y así la recuerda él en sus memorias: «Desde el primer día quedé prendado, más que de la belleza turística de la ciudad, de su ambiente indefinible. Volví a menudo con mis amigos de la Residencia y, el día de San José de 1923, fundé la Orden de Toledo, de la que me nombré

¹²⁸ DOCTOR IGNACIO BOLÍVAR (Madrid, 1850-México, 1944): entomólogo español impulsor de la biología española. Vinculado al Krausismo, presidió la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas de Madrid y la Real Sociedad Española de Historia Natural y fue miembro de la Real Academia Española (1930) y de diversas sociedades científicas de Europa y América. También fue director del Museo de Ciencias Naturales y del Real Jardín Botánico de Madrid. Marchó al exilio en 1939 a México, donde fue nombrado Doctor Honoris causa por la UNAM.

Entre las conversaciones que Aub mantuvo con colaboradores, familiares y amigos del cineasta, se encuentran dos cintas del 29 de enero y del 30 de enero de 1969 del hijo del entomólogo. Aunque en el encabezado de la entrevista mecanoscrita aparece Ignacio Bolívar (AMA. 24-21), el interlocutor debe de ser su hijo también entomólogo Cándido Bolívar (1897-1976).

¹²⁹ «Desde muy temprano le veíamos semidesnudo salir con la pértiga a saltar en las mañanas más crudas de Madrid. Luego se enredaba a puñetazos con un balón colgado de un soporte. Después, salía en su automóvil, a comer en un merendero fuera de Madrid, regresaba y se metía en un café, asistía a una sesión de hipnotismo, hipnotizaba a una chica y hasta quiso hipnotizar al escribiente de la Residencia, que llegó a cobrarle miedo» (Moreno Villa 1976: 113).

a mí mismo condestable» (2004: 81). Entre los fundadores figuraban Federico García Lorca, su hermano Francisco, quien relata a Max su experiencia como cofrade (1985a: 271-272), Rafael Sánchez Ventura, Pedro Garfias, Augusto Centeno, José Ucelay y la bibliotecaria Ernestina González. Pepín Bello ejercía de *secretario*. Entre los *caballeros* se hallaban Alberti, Urgoiti, Dalí, José María Hinojosa, María Teresa León, Hernando Viñes, Jeanne Rucar, Rene Crével y Pierre Unik. También había *escuderos*, como Georges Sadoul, Eli Lotar, Aliette Legendre, hija del director del Instituto Francés de Madrid, el pintor Manuel Ángeles Ortiz y la mujer de Gustavo Pittaluga, Ana M.^a Custodio. El *jefe de invitados de los escuderos* era Moreno Villa, que después escribiría un artículo sobre la Orden de Toledo, encontrado entre el material recopilado para el proyecto de Aub (ADV. C. 16-2/43). Finalmente, entre los *invitados de los invitados* de los escuderos estaban Juan Vicens y Marcelino Pascua. Por las noches, los cofrades residentes vagaban por las calles de esta ciudad para hospedarse, finalmente, en la Posada de la Sangre. Alberti cuenta a Max cómo fue su ingreso en la Orden una noche en la que, teniendo como cofrade mayor a Buñuel y como hermanos a Lacasa y Manuel Ángeles Ortiz, cargaron con sus sábanas blancas y vagaron fantasmagóricamente por las calles toledanas (1985a: 286).

Fue espectador y protagonista indiscutible de los años más interesantes en la Residencia (1920-1927). Allí conoció a «otros espíritus juveniles llenos de ocurrencias» (Moreno Villa 1976: 103), como él. Moreno Villa evoca a Buñuel como «el gran loco» que quiso estudiar entomología, pero que se dedicaba casi exclusivamente a la gimnasia. Un «mocetón atlético», polifacético e inquieto ya que desde muy temprano se alzaba de la cama para comenzar un día lleno de vivencias. El deporte, sus estudios entomológicos, sus primeros pasos frustrados como poeta, sus tertulias literarias y sus primeras anécdotas surrealistas junto a sus amigos fueron el eje central de su experiencia como residente. Con la magia de los *anaglifos*, los *putrefactos* y el *carnuzo*, que amenizaban esas tertulias, Buñuel fue experimentando en el ámbito de la literatura:

-¿En qué consistían los anaglifos?

-Es algo muy complicado de explicar. El nombre venía de unas gafas de los años veinte con un cristal verde y otro rojo, que se utilizaban para ver ciertas películas con relieve [...]. Nosotros lo utilizábamos como una excusa literaria para crear un juego, como una verdadera memez. El primer anaglifo que hicimos consistía en poner siempre una palabra entre tres sustantivos. La palabra había de ser siempre «la gallina» [...]. Los hacíamos a todas horas, obsesivamente. Tanto es así que José Moreno Villa, a lo

mejor a una hora intempestiva, llamaba a mi cuarto y me decía: «Mire usted, Bello, se me ha ocurrido este anaglifo». Y me lo recitaba de la forma más absurda (Castillo, Sardá 2007: 64-65)

Los putrefactos de Dalí recordaban a veces la figura esquemática de Pepín Bello, aquel simpático y divertido residente que me había presentado Federico. El putrefacto, como no es difícil de deducir de su nombre, resumía todo lo caduco, todo lo muerto y anacrónico que representan muchos seres y cosas. Dalí cazaba putrefactos al vuelo, dibujándolos de diferentes maneras... El término llegó a aplicarse a todo: a la literatura, a la pintura, a la moda, a las casas, a los objetos más variados, a cuanto olía a podrido, a cuanto molestaba e impedía el claro avance de nuestra época (Alberti 2002 vol. I.: 191).

Otro invento de Pepín Bello fue el carnuzo, que a veces se enlazaba con el putrefacto, pero de matices diferentes, vistos con mayor agudeza que nadie por el propio Pepín, siempre lleno de sal y de imaginación, derramadas a manos llenas sobre todo aquel grupo de residentes... (Alberti 2002 vol. I.: 191).

En esta etapa de su vida se forma un Buñuel despreocupado por el destino de su país, aficionado al deporte, a la literatura y a la entomología, pero sin ningún interés en comprender el orden político de una sociedad cambiante, extremadamente fluida en estos *happy twenties*, aquellos años de entreguerras:

Inútil decir que me refiero aquí exclusivamente al grupo de intelectuales madrileños en el que se forma –inconscientemente– Luis Buñuel; ni él mismo se da cuenta de ello (no llega a Madrid hasta 1917) al establecerse sin razón definida ni preestablecida en uno de los centros más distinguidos del estudiantado (La Residencia de Estudiantes) que tanto va a influir en la política española, diez años más tarde. A Buñuel no le va a preocupar entonces el destino del país. Más aficionado a los deportes o a la entomología que a la política, ni siquiera la influencia de Federico García Lorca le hará interesarse por los asuntos de la gobernación del país por la sencilla razón que tampoco, en esos años, se ocupa de ello. Los hechos revolucionarios no llamarán la atención de la juventud, ni la proclamación de la dictadura de Primo de Rivera engendrará por la clase a la que pertenecen (ADV. C. 15-4/10).

Ese grupo de estudiantes residentes no tiene ninguna relación con la clase obrera ni con su problemática dentro de la sociedad española: «La huelga del 17 no dará lugar al nacimiento de una sola obra artística importante» (ADV. C.15-4). No será hasta la República cuando los sucesos de la realidad que les rodeaba empiecen a influir en sus obras: «*Un perro andaluz* no contiene elementos políticos –señala Max–, *La edad de oro*

no se produce en, ni por España. Mas *Las Hurdes* ya, sí. Esta sucesión rapidísima es muy significativa de la época» (ADV. C.15-4).

El origen de su formación surrealista ha de buscarse necesariamente en estos años. El movimiento surrealista tuvo en España unos principios contemporáneos al movimiento francés. En 1916 aparece en Barcelona el primer número de la revista dadá *391* de Picabia. En 1919 se forma un grupo dadá en Barcelona alrededor de Joan Prats y en 1920 están ya en efervescencia diversos «ismos». En esos años 20 hubo una intensa actividad artística e intelectual en el Ateneo de Madrid y en la Residencia de Estudiantes.

La Residencia de Estudiantes tuvo un papel fundamental en la aparición de las vanguardias. Fue particularmente receptiva a las corrientes artísticas que se gestaban en Europa y en el resto del mundo, y acogió a grandes artistas internacionales. Paul Valéry, por ejemplo, en 1924, pronunció dos conferencias sobre Baudelaire y la Pléiade. Invitados por la Sociedad de Cursos y Conferencias, llegaron Louis Aragon y Max Jacob en 1925 para pronunciar una conferencia con el título «Surréalisme» y con un discurso titulado «Sans motif», respectivamente. Además, dos libros fundamentales para la historia de los movimientos de vanguardia en España, y el primer manifiesto surrealista, aparecieron en Madrid en ese mismo año: *La deshumanización del arte*, de Ortega y Gasset, *Literaturas europeas de vanguardia*, de Guillermo de Torre y el *Manifiesto surrealista* de Breton publicado en la *Revista Occidente*.

Años después, en 1930, Salvador Dalí dio una conferencia en el Ateneo de Barcelona titulada la «Posición moral del surrealismo», donde establecía los parámetros de la revolución surrealista como una revolución de orden moral: el nacimiento de las nuevas imágenes surrealistas debía verse como el nacimiento de las imágenes de la desmoralización y el reconocimiento de la paranoia como forma de organizar la realidad (Brihuega 1989).

Sin embargo, podemos decir que antes de 1925 el grupo surrealista español ya estaba en marcha de la mano de la espontaneidad y de las ocurrencias de los residentes, aunque estaba lejos de formalizarse de una manera ortodoxa. Buñuel adquirió la perspectiva surrealista ortodoxa bajo las directrices de la cofradía bretoniana, pero sus raíces estaban en todos aquellos momentos en los que buscó evadirse de la realidad disfrazándose, recitando poemas o disfrutando de las noches toledanas junto a sus compañeros de la Residencia. En esta línea, Max Aub manifiesta a lo largo de su proyecto su preocupación por establecer los orígenes del surrealismo español, tomando en consideración hechos,

situaciones y actos «surrealistas» llevados a cabo por esos *espíritus ocurrentes* de la Residencia.

Arturo Sáenz de la Calzada no fue testigo directo de las hazañas y correrías del cineasta, pero sí fue receptor de las leyendas que circulaban sobre él en la Residencia, entre otras, la de su desnudo integral ante la ventana de su cuarto en el momento en el que delante de la misma se paraba un coche, del cual descendió el rey don Alfonso XIII y tuvo que recurrir a un sombrero al alcance de su mano para ponérselo en la cabeza¹³⁰; o el gusto de Buñuel por ocultarse bajo otras identidades, afición que, por otra parte, siempre mantuvo desde niño. Disfrazado de portero de Ministerio, con librea y gorra de plato, y junto a otro de los residentes, Navás, disfrazado de paleta de pueblo, se recorrió Madrid haciendo todo tipo de excentricidades que se les ocurrían, como por ejemplo, simular un intento de tirarse del tranvía en marcha ante la mirada atónita de todos los que iban en él.

Pero, sobre todo, hubo un hombre que influyó necesariamente en su manera de ver y entender el mundo: Ramón Gómez de la Serna. Buñuel se tropieza en su camino hacia las vanguardias con «el monstruo de nuestro tiempo –dirá Max- gordo y lunático, con patillas y pipa. Que escribe desde la cuna, desordenada y vorazmente, amontonando libros, secretando prólogos y epílogos, hablando de lo que no sabe, lo cual no le importa porque todo es bueno para ir encadenando frases, colgándolas de los balcones de Madrid como si fuesen serpentinas y farolillos venecianos»¹³¹ (ADV. C. 15-3/25).

Gómez de la Serna emprende la búsqueda de algo distinto, de lo desconocido, dándole forma en sus greguerías. El aragonés se sentirá atraído desde un principio por ese engalanamiento de las palabras, sin conexión alguna con la racionalidad, y acudirá cada día a las tertulias del Pombo.

Para Max, las greguerías suponían la acumulación de secuencias inconexas que en el cine adquieren el nombre de *gags*: «La greguería es, de hecho, un gag. Todos los escritos de Ramón quieren ser, y muchas veces lo logran, gags» (ADV. C. 15-6/27). Las greguerías requieren a un lector que percibe desde el primer momento ciertos matices del humor, de la ironía y del irracionalismo. Por eso, «no es de extrañar que Buñuel quisiera

¹³⁰ Su afición a andar desnudo por la Residencia también la relata Rafael Martínez Nadal en una conversación con Max (1985a: 267).

¹³¹ Entre los textos encontrados en las cajas clasificadas por la Fundación como material para la elaboración de *Buñuel: novela*, se encuentran textos pertenecientes a otras obras de Aub que probablemente utilizaría para completar la información para su libro. En ADV. C. 15-3 hay unos folios dedicados a Gómez de la Serna. Algunos de ellos pertenecen a *Discurso sobre la novela española contemporánea*, publicado en 1945, como la cita que acabamos de reproducir (2004: 144).

hacer su primera película a base de cuentos y greguerías de Ramón Gómez de la Serna» (ADV. C. 15-6/27).

Antes de poner en marcha junto a Dalí *Un perro andaluz*, Buñuel rechaza dos ideas que habían rondado su mente en más de una ocasión: su proyecto de película sobre Goya para la Comisión Zaragozana del Centenario y la película con guion de Gómez de la Serna que se iba a titular *El mundo por diez céntimos*. Sin embargo, a pesar de ser un proyecto frustrado, las huellas ramonianas quedarán en Buñuel en toda su producción cinematográfica. Como señala Sánchez Vidal (1999: 38-39), sus películas suelen ser secuencias de greguerías encadenadas a modo de gags «y en ellos se advierte un culto por las cosas que roza el fetichismo y que se refleja en el protagonismo de cajas, zapatos, armarios, cuerdas y otros objetos» (1999: 39).

Su salida de la Residencia en 1925 desemboca en París. «Donde quiera que se esté, uno se acuerda siempre de París», comenta Max en 1947 (2007a: 193)¹³². Esto mismo debió de pensar Buñuel en algún momento de su vida. París lo vio nacer en su trabajo, como genio del cine, con sus primeras películas, pero además, lo vio crecer como tal en su etapa de madurez con películas como *Belle de jour* (1967) o *La Vía Láctea* (1969). «En París se tiene confianza en la obra del hombre», dice Max, es una manera de vivir, «es una manera de entender el mundo», y París entendió a Buñuel. Allí fue donde un joven Buñuel presentó *Un perro andaluz* (1929) y *La edad de oro* (1930) ante un expectante público.

Al llegar a París, consigue olvidarse de la educación de los jesuitas, de Calanda, de la educación moral y religiosa, y empieza a tomar contacto con una vida liberal con la que disfruta y con la que se produce un cambio sustancial en su forma de entender la vida y el mundo. En su memoria quedará para siempre el primer contacto con la cultura francesa: una amena conversación con una mujer del cabaret chino al que entró en una de sus primeras noches parisinas y una pareja que se besaba libremente en la calle. A partir de aquí, empezó a mirar el mundo de diferente manera, a consolidar lo que ya había empezado en la Residencia y a conformar su actitud artística. Un arte que nunca pudo entenderse, ni se entenderá, sin la amistad y la colaboración de Salvador Dalí.

¹³² «Donde quiera que se esté, uno se acuerda siempre de París. No por el Sena, ni Nuestra Señora ni las calladas calles de Passy, ni los cafés, ni los caracoles, ni los grandes bulevares [...]. En París se tiene confianza en la obra del hombre. No en lo hecho o por hacer [...]. París es una manera de entender el mundo. Una manera especial de estar, de sentirse cómodo. Todo lo demás te lo dan por añadidura. ¿Quién se queja? ¿Quién no quiere volver? ¿Quién no se acuerda? ¿Quién no lo añora? No es por Francia –ese es otro cantar-, es por París» (Aub 2007a: 193-195).

4.1.3. EL PIRATA DALÍ.

Moreno Villa destacó en sus memorias que la vida de Buñuel cambió cuando apareció por primera vez en la Residencia un muchacho delgado, encerrado en sí mismo, tímido, parco en palabras, melencólico, no muy limpio, enfrascado siempre en sus lecturas freudianas y con cierta seriedad en la que, como bien dijo Alberti, «se escondía un extraño humor no delatado por ningún rasgo de la cara» (2002 vol. I: 190).

En Salvador Dalí fue fraguándose poco a poco esa excéntrica personalidad que lo acompañaría hasta sus últimos días. Aub lo habría convertido, probablemente, en uno de los personajes más carismáticos, elocuentes y atractivos para el lector. Federico Álvarez cerró *Conversaciones con Buñuel* con la conversación mantenida con el pintor¹³³ en Cadaqués¹³⁴.

El ególatra artista, al que Aub le recrimina el haberse entregado a las estrategias del mercado, olvidando los primigenios principios surrealistas, es el primer entrevistado en España en 1969. Nada más aterrizar en el aeropuerto de Barcelona el 23 de agosto se dirige a Cadaqués para ver a Dalí, donde permanecerá hasta el día 25, en que regresa a Barcelona:

23 de agosto

Y por pura casualidad -¡oh, manes del surrealismo!- a los treinta años, día por día, nos vamos por la carretera de Francia. Cadaqués, a ver a Dalí, el traidor. La indina: Gala, responsable según todos, pero sobre todo Buñuel¹³⁵ (Aub 1995: 113).

¹³³ Uno de los recortes de prensa que Aub conservó como documentación se centra en una entrevista realizada al pintor y publicada el 1 de marzo de 1970 en el Suplemento Semanal del periódico *ABC*, por Elvira Daudet, en la que Dalí comenta a la periodista su encuentro con el escritor:

«Hace unos días vino a verme Max Aub. Va a escribir un libro sobre Dalí y Buñuel.

-Por lo que he oído, Max Aub quiere escribir la biografía de Buñuel: usted solo es una referencia.

Dalí me mira con curiosidad.

-¿Ah, sí? Él me dijo que iba a hacer un libro sobre mí. De todos modos no me pareció un hombre demasiado interesante» (1970: 43).

¹³⁴ Max comenta en *Conversaciones con Buñuel*: «Da y no da lástima. Esa petulancia constante, ese estar al ojeo continuo de cualquier pieza –o piedra- que pueda servir a su monumento: hiede a cadáver. Dalí está muerto y vivo frente a mí. Le estoy viendo metido en un ataúd lleno de bolas de naftalina, jugando con ellas, átomos inviolables. Triste embalsamado llamando la atención de los mediocres con una facilidad que asombra cuando se piensa que pudo ser algo que, de veras, valiera la pena» (1985a: 541).

¹³⁵ Manuel Aznar Soler comenta en su edición de *La gallina ciega* que «las extensas entrevistas realizadas los días 15 y 23 de agosto de ese año 1969 por Aub a Dalí pueden leerse en *Conversaciones con Buñuel*, pp. 529-561» (1995: 113). Estas son las dos fechas que aparecen publicadas en 1985. Es cierto que se entrevistó con el pintor el 23 agosto, sin embargo, la entrevista del 15 no pudo realizarse nunca puesto que el escritor no llegó a España hasta el 23. Las mismas palabras de Aub iniciando su narración y conversación con Dalí entran en contradicción con la fecha asignada: «Tres días en España, y nadie, ha dicho una sola palabra

Simbólicamente, su apellido, como bien explica Moreno Villa, recuerda al de un pirata, Dalí Mami, que apresó a Cervantes y lo metió en sus mazmorras de Argel. «Arráez o capitán de goleta, griego renegado, avariento y cruel» (1976: 111). Ese fue Dalí: renegado¹³⁶ de sus años de Vanguardia y cruel con aquellos que fueron sus amigos. En esa reconstrucción de la memoria llevada a cabo por Aub no podían faltar unas palabras dedicadas al pintor. Su primer recuerdo de Dalí es uno de sus más famosos cuadros, *Muchacha de espalda*, expuesto en el Ateneo:

Vi el primer cuadro de Dalí, si no recuerdo mal – y es muy posible que sea así- en diciembre de 1923, en Madrid, en una exposición en el Ateneo, en la que, desde luego, -de eso estoy seguro-, vi por primera vez un cuadro de Cossío: unas sardinas sobre un plato que no hizo sino repetir a todo lo largo de su vida, que pudo ser mejor empleada. De todas maneras, Cossío quedará como un pintor montañés

referente, de cerca o de lejos, a la guerra» (1985a: 540). Además, en una nota de diario, encontrada entre los papeles para el libro de Buñuel, escribe: «25 de agosto. Lunes. A la una, visita a Ana María Dalí. Visita a Dalí por la tarde. Regreso a Barcelona» (ADV. C. 14-4/12). Esta nota y las palabras anteriores aludiendo a esos tres días de su estancia en el país desde su llegada, ponen de manifiesto la equivocación acerca de la datación de esta segunda conversación que debió de realizarse el 25 de agosto de 1969, el último día de su estancia en Cadaqués. Pero no es el único error que hay en la edición de Federico Álvarez. Como ya señalé en mi Trabajo de Investigación (2005), Agustín Sánchez Vidal ya manifestó en su momento el desconcierto que la publicación de *Conversaciones* suscitó en Eduardo Ducay: «Y alguno que sí aparece, como Eduardo Ducay, me ha asegurado que se le atribuyen afirmaciones que deben corresponder a otro interlocutor» (1996: 762). El autor de *Luis Buñuel. Obra Literaria* (1982) no estaba desacertado en sus afirmaciones. Existen fragmentos publicados en la entrevista de Ducay que pertenecen a Oscar Dancigers. El diálogo con Oscar Dancigers, transcrito en francés, contiene un fragmento que corresponde al inicio de la entrevista con Ducay:

M.A.- Alors, tu crois que *La Voie Lactée* n'est pas un film surréaliste?

DAN.- Non. Pas du tout. Ce qui est un peu surréaliste, bien entendu, c'est *Belle de jour*. Ça on peut appeler cela un film surréaliste, parce qu'il y a quand même ce côté..., les chevaux qui passent, il y a cela parce que c'est entre le réel et l'irréel. Et la solution n'est pas donnée, c'est donc au spectateur de trouver la solution, à mon avis, c'est le film le plus surréaliste de Buñuel, sauf, bien entendu, *L'âge d'or* et *Le chien andalou*.

M.A.- Mais alors pour *La Voie Lactée* qui n'est quand même pas un film réaliste, ce n'est pas un film surréaliste...

DANCIN.- A mon avis, non.

M.A.- Qu'est-ce que c'est?

DANCIN.- C'est une conception de Buñuel de la religion, si l'on peut dire, je ne sais pas comment m'exprimer, c'est le Nouveau Testament vu par Buñuel.

M.A.- Le Nouveau Testament vu par Buñuel, ce n'est pas mal comme définition. (ADV. C. 24-1).

¹³⁶ «Hoy vive en los EEUU dedicado a pasmar a los snobs con sus extravagancias y payasadas. Igual que hacían los bufones en la corte de los Austrias. Como pintor me parece un *pompier*» (Moreno Villa 1976: 112).

de segundo orden. Tal vez no intentó jamás ser más [...]. El cuadro de Dalí era uno –tal vez el primero- que representaba a Ana María acodada en el balcón de su casa de Figueras con una brillante falda azul rey que llamaba inmediatamente la atención y no se borra del recuerdo, tal vez por una combinación de pureza y erotismo que no desaparecerá de su obra a medida que vaya venciendo la inteligencia perversa de la que tanto llegará a ufanarse (ADV. C. 15-6/33).

Dalí tenía todo lo que un escritor desea para ser el antagonista de una novela con la que reconstruir el pasado de una generación ávida de libertad creativa. La amistad con el cineasta estuvo marcada por una ruptura repentina, causada por la aparición de una enigmática mujer en sus vidas llamada Gala, e irremediable, debido quizás a las desafortunadas declaraciones que Dalí publicó en 1942 en su *Vida secreta*. Para Buñuel, el pintor fue la excepción en su intento de mantener siempre la amistad por encima de todas las cosas. Ni problemas políticos, ni artísticos, ni personales, se interpusieron nunca entre sus amigos y él, sin embargo, con Dalí que nunca arreglaría las cosas. Ni siquiera los problemas surgidos con Breton dentro del grupo surrealista impedirían seguir manteniendo una verdadera amistad:

Buñuel ha pertenecido fiel a la amistad, dejando aparte el caso de Dalí -muy distinto- porque en su ruptura jugaron otros elementos personales, tan o más importantes que los políticos, aunque haya que tener en cuenta que es sin duda el primero con el que se tuvo que enfrentar Buñuel a lo largo de su vida. Desde que se sumó al grupo de los surrealistas que se decidieron a entrar en el partido comunista, fue el único que siguió teniendo cierta amistad con Breton –fue a su entierro-, o, para ejemplo extremo, con Gustavo Durán. (ADV. C. 15-4/29).

Dalí recriminó a Buñuel su abandono de las ideas surrealistas para sumarse a la línea comunista de Aragon, y prueba de ello es una carta de Dalí a Buñuel que se conserva en la Fundación Max Aub:

Querido Luis:

Acabo de recibir tu carta que juzgo extremadamente grave. Veo que tú dejas por completo todas las ideas (surrealistas) que hasta hoy habíamos compartido y todo por causa de la disciplina del partido. Es sorprendente que el solo hecho de entrar en el partido comunista anuló todo vestigio de inteligencia hasta con individuos como Aragon y tú que, si ellos no habían hecho prueba antes, se podrían confundir ahora con los más infantiles y primitivos oscurantistas [...]. La falta absoluta del más pequeño conocimiento de responsabilidad histórica es monstruosa en tu caso y el de Aragon. Se puede perdonar esto a los millones de revolucionarios que no conocen el surrealismo, pero para vosotros que SABÉIS lo que el surrealismo representa en estos tiempos, y aún más ahora, -la época

del embravecimiento moral de Rusia-. El porvenir del mundo es solo posible por el espíritu y la moral verdaderamente subversivas, y digo, es imperdonable vuestra actitud pues nosotros tenemos históricamente una única misión que cumplir, que está en nuestros propios medios y conciencia [...]. Después de la nueva posición comunista te veo tan lejano como Federico con su libro *Romancero gitano*. Todo esto representa una debilidad espiritual que da miedo y me hace pensar que nunca has sentido el surrealismo como yo [...].

Tú, teóricamente no has traído nada al surrealismo a pesar de que yo esperaba mucho. El surrealismo es el solo consuelo moral que subsiste: tú no tienes idea de lo que reprocho tu actitud. ¡Abajo el optimismo reaccionario y burgués del plan quincenal! ¡Viva el surrealismo! [...] (ADV. C. 23-19).

Cuando se produce esta ruptura, Buñuel se encontraba ya en América desde 1938¹³⁷. En plena Guerra Civil, se embarca rumbo a EEUU, acompañado de la sensación de miedo, de huida ante el peligro y de los escenarios bélicos que siempre llevó consigo, y que Max describe muy bien en sus papeles para la obra¹³⁸. Como señala Javier Herrera-Navarro (2002: 555), Buñuel puso tierra de por medio por si acaso le llamaban a filas¹³⁹ y buscó un lugar seguro -Europa ya no lo era- para encontrar un buen porvenir y vivir holgadamente.

Por entonces, en EEUU se estaban haciendo varias películas sobre la Guerra Civil favorables a la República. El gobierno republicano mandó allí a Buñuel como consejero técnico encargado de supervisar esas películas que, como él mismo confiesa a Max, contenían «fallos tremendos de información» (1985a: 87). Uno de los puntos que no quedan claros en su biografía, por las contradicciones que mantuvo siempre, está en saber realmente quién tuvo la iniciativa de mandarlo a EEUU en plena contienda bélica. A Max le confiesa que fue él mismo el que propuso al embajador español en París por entonces,

¹³⁷ Antes de 1938 Buñuel realizó ya un primer viaje a Hollywood antes del estreno de *La edad de oro* (1930). Llegó a EEUU con un contrato de seis meses firmado con la Metro Golding Mayer. Pero solo estuvo allí cuatro, de diciembre de 1930 a finales de marzo de 1931 en calidad de «observador» del sistema de producción americano, pero no encajó bien allí (Fuentes 2000: 45).

¹³⁸ Pueden consultarse los ensayos que versan sobre este tema en el Apéndice III de esta tesis.

¹³⁹ «Total, que cuando llegué a Hollywood llamaron a mi quinta. Le escribí a Cruz Marín, que estaba de ministro en Washington, para ver qué hacía, y me dijo que me esperara o, mejor dicho, que esperara órdenes. Como es natural, no llegaron nunca, y allí me quedé...» (Aub 1985a: 93).

«En aquellos momentos tuve noticia de que había sido movilizada mi quinta. Tenía que ir al frente. Escribí a nuestro embajador en Washington para ponerme a su disposición, pidiéndole que me repatriase, así como a mi mujer. Me respondió diciendo que no era momento oportuno. La situación estaba poco clara. En cuanto se me necesitara, me avisarían» (Buñuel 2004: 174).

«Escribí una carta al embajador de nuestro gobierno en Washington, poniéndome a su disposición para ir al frente cuando convocaran a mi quinta. Estaba esperando que me respondieran cuando perdimos la guerra» (De la Colina, Pérez Turrent 1993: 41).

Pascua, ir gratis como consejero a Hollywood. Sin embargo, en *Mi último suspiro* y en *Buñuel por Buñuel* el cineasta se sincera y comenta que fue Pascua quien le propuso volver a EEUU y conseguir allí un contrato como *technical* o *historical advisor* (Buñuel 2004: 173; De la Colina, Pérez Turrent, 1993: 41).

Buñuel se vio sin trabajo ya que su labor de supervisar esas películas acabó con el final de la guerra. En una de las entrevistas con Tomás Pérez Turrent y José de la Colina el cineasta se sincera y cuenta cómo se sintió cuando en esta etapa de su vida:

Me encontré en los EEUU sin trabajo. En cine no podía trabajar porque tenía mala nota en Hollywood. Mi experiencia anterior, como ustedes recordarán, no era para recomendarme. Tampoco tenía yo un estado de ánimo que... En fin, después de cómo había acabado nuestra guerra, pocas cosas me importaban. Pude vivir gracias a unos pocos dólares que algunos amigos y la hermana de mi mujer me enviaron, diciéndome que los devolviera cuando pudiese. Y allí estaba yo, sitiado en una mala situación (1993: 42).

Al encontrarse sin trabajo fue a Nueva York donde conoció a Iris Barry¹⁴⁰. Allí realizó una ingente labor entre 1939 y 1941 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA), patrocinado por la Institución Rockefeller. Llegó a esta institución en un momento de eclosión del género documental¹⁴¹. El cineasta trabajaba como colaborador de un comité de propaganda antinazi creado por Nelson Rockefeller, llamado *Coordination of Inter-American Affaire* y destinado a los países de América Latina.

Max llega a imaginar cómo pudo ser esa llegada de Buñuel a Hollywood y cómo fue su posterior salida de la Metro Goldwyn Mayer. Para eso inventa una conversación entre una productora francesa, Denise Tual, que estuvo casada con el intérprete de *Un perro andaluz*, y el propio Buñuel (ADV. C. 16-3d). En la estrategia aubiana de mezclar la realidad con la ficción, esboza una breve conversación en la que deja entrever cómo Buñuel estaba haciéndose un hueco en el mundo del cine y dejando atrás su pasado surrealista:

Denise Tual en Hollywood en misión oficial para vender las películas prehechas durante la ocupación -sobre todo las de René Clair y Clement-. Llega a Hollywood invitada por el señor Meyer (M.G.M.). Visita en los estudios: ¡Buñuel! Limpiando su cuarto de montaje.

¹⁴⁰ BARRY, Iris: directora de la Film Library del Museo de Arte Moderno de Nueva York.

¹⁴¹ «El movimiento documental creado alrededor del Museo constituyó una eclosión de cultura y arte al servicio de un fin social y político sin paralelo en la historia del cine americano y -salvo la escuela rusa- en el cine mundial» (Aranda 1969: 170).

-¡Tú por aquí!
-Sí. Y se ha acabado el montaje.
-¿Qué vas a hacer?
-Ir a México.
-Yo también.
El Sr. Meyer espera.
-¿Cómo es posible que tengan un genio ahí limpiando un cuarto de montaje?
-Buñuel.
-¿Quién es?
-*La edad de oro*.
-¿*La edad de oro*?
-Sí. *Un perro andaluz*.
-No lo conozco.
-Cine de arte.
-No lo necesitamos.
-Pero llegará un día...
-Tardará mucho.

En Nueva York se dedicó a montar los documentales aludidos. Buñuel se encargaba de escoger qué documentales era conveniente mostrar en Sudamérica. Después, se doblaban en español y portugués, alternando el montaje, el comentario y la música. Estaba a punto de adquirir la ciudadanía norteamericana cuando se quedó sin trabajo. Por entonces, muchos empleados fueron denunciados públicamente por sus ideas políticas. Buñuel formaba parte de ese contexto:

Influidos por el neorrealismo italiano, los ambientes teatrales de los que muchos proceden y la escuela documentalista de Nueva York, levantan un ácido retrato de la sociedad contemporánea que les hará incurrir en las iras de los nuevos inquisidores [...]. Así fue cómo se estableció la ominosa práctica de las listas negras y un devastador clima de delaciones que clausuró traumáticamente la muy evidente renovación emprendida por el cine americano. Cuando la purga terminó, en 1951, más de trescientas personas habían sido despedidas... (Gubern 1976: 158).

Pero Buñuel siempre tuvo muy clara la idea de que su obligada dimisión del MOMA se debió a las declaraciones que hizo Dalí en su autobiografía:

En 1942 fui obligado a presentar mi dimisión porque yo era el autor de *L'âge d'or*. Miss Iris Barry aceptó mi dimisión con lágrimas en los ojos...

DONIOL-VALCROZE. – ¿Su salida del Museo tuvo relación directa con el libro de Dalí? ¿Fue por él por quien se supo que usted había hecho *L'âge d'or*?

BUÑUEL.-Sí (Bazin, Doniol-Valcroze 1954).

Del mismo modo, Dalí relataba su opinión sobre *La edad de oro* así:

Buñuel havia tot just acabat *L'âge d'or*. Vaig quedar terriblement decebut, car era una caricatura de les meues idees. El costat «catòlic» s'havia convertit en grollerament anticlerical i sense la poesia biològica que jo havia desitjat. La pel·lícula produí, però, una impressió considerable. Especialment l'escena d'amor insatisfet en què es veia l'heroi, defallit de desig insaciat, com xuclava eròticament el dit gros del peu d'un Apol·lo de marbre. Buñuel se n'anà immediatament cap a Hollywood, tot somiant conquestes, i l'estrena del film s'efectuà sense la seua presència (Dalí 2002: 704).

Y no dudó ni un momento en recrearse en el boicot que se produjo con la proyección de esta película en París y en la polémica suscitada que llevó a la prohibición de la exhibición de la película:

En aquest moment, obeint a un senyal convingut, un grup organitzat de *camelots du roi** (organització de joves nacionalistes, catòlics i monàrquics, pertanyent a l'*Action française*) començaren a llançar ampolles de tinta negra que es trencaven a la pantalla. Simultàniament, al crit de «A baix els boches!» van disparar els revòlvers a l'aire i van llançar tubs pudents i bombres lacrimògenes. Calguè interrompre la pel·lícula, mentre el públic era escomés a garrotades pels manifestants de l'*Action française* (Dalí 2002: 705).

Sin embargo, para muchos críticos las palabras de Dalí en su autobiografía eran insuficientes como para provocar su marcha del MOMA, donde estaba consolidando su posición, bajo la protección de Iris Barry y de Nelson Rockefeller. Sánchez Vidal destaca en diferentes trabajos que más allá de la denuncia pública que Dalí pudo manifestar al desvelar que el cineasta había hecho una película tan escandalosa como *L'âge d'or*, hay una explicación basada en las intrigas políticas premaccarthystas, que aumentarían después de la muerte del presidente Roosevelt en 1944, y que llegarían a su apogeo después del final de II Guerra Mundial.

Al leer *Luis Buñuel. Biografía crítica* (1969) Aub intentó indagar en este oscuro suceso y para ello buscó testigos y colaboradores adecuados. El interés que le suscitó este nuevo capítulo confuso en la vida de su protagonista lo llevó a seguirle la pista, como buen documentalista y biógrafo, hasta el mismo MOMA. Para eso, recurrió a la ayuda de

Roman Gubern¹⁴², quien rebuscó entre la documentación disponible y envió al escritor el 28 de octubre de 1971 diferente tipo de material, entre el que se encontraban las fotocopias de artículos publicados en los años 40 en el *Motion Pictures*, donde se hacía referencia a Buñuel¹⁴³.

Además, Gubern destacó en su carta la ausencia de pruebas y denuncias concluyentes sobre el director que pudieran relacionarle con la persecución maccarthysta:

Massachussets, Institut of Technolgy, Cambridge

28 de octubre de 1971

Mi querido amigo:

Recibí su carta de 5 de octubre el mismo día que salía para Nueva York, de manera que no le contesté, con la esperanza de poderlo hacer a mi regreso en posesión ya de algunos de los papeles de Luis Buñuel que me pedía. Fui directamente al grano, a la búsqueda de las polvorientas carpetas LUIS BUÑUEL archivadas en el Museo [...].

Referente a Buñuel y al macartismo, en las cartas que le adjunto verá los problemas que tuvo con un obispo (episodio que ignoraba completamente) y que preludiaron lo que vino luego. Pero tengo aquí a la vista las fotocopias de las actas del Congreso (*House Report* nº 2516 de 28 de diciembre de 1952) con todos los nombres denunciados públicamente en las sesiones de Washington y el nombre de Buñuel no figura entre ellos. Aunque esto no significaba que no existiesen denuncias o informes privados, o secretos contra él, pues Luis Buñuel trabajaba entonces en Warner BROS, si la memoria no me falla, y las denuncias en Warner Bross fueron especialmente duras, pues Jack Warner fue uno de los productores que peor se portó como explico en mi librito.

Pienso ir a Hollywood a principios de 1972 y tal vez pueda averiguar algo de este asunto [...] (ADV. C. 15-5/20¹⁴⁴).

Hasta el momento nadie ha presentado pruebas concluyentes de ello. Como señala Sánchez Vidal, parece que Buñuel fue más bien una víctima de los antecedentes de lo que más tarde iba a ser una «caza de brujas maccarthysta» (2004: 22). Su dimisión coincide con una decisión trascendental en la vida política de Nelson Rockefeller¹⁴⁵, para quien

¹⁴² Roman Gubern ha desarrollado una amplia actividad en la industria y la pedagogía cinematográficas, y como investigador del Massachusetts Institute of Technology, y ha ejercido como profesor de cinematografía en el California Institute of Technology (Pasadena) y en la Universidad Autónoma de Barcelona.

¹⁴³ Buñuel renunció a su trabajo. Sin dinero y sin proyectos acudió a una cena en casa del cineasta René Clair en la que se encontró con Denise Tual. Tual tenía el proyecto de producir una versión filmica de *La casa de Bernarda Alba* de Lorca y propuso a Buñuel que la dirigiese. Con ella emprendió su nueva etapa filmográfica rumbo a México.

¹⁴⁴ Esta carta no está en formato digital. Es una hoja mecanoscrita que se conserva en esta carpeta.

¹⁴⁵ ROCKEFELLER, Nelson: (1908-1979): político estadounidense y vicepresidente de los Estados Unidos entre 1974 y 1977. Fue Presidente del Museo de Arte Moderno de Nueva York a comienzos de la década de 1940.

trabajaría durante un tiempo. Rockefeller, en 1940, abordó con el presidente Lázaro Cárdenas la nacionalización de la Standard Oil en México, al tiempo que organizaba en Nueva York una exposición sobre la cultura primitiva de aquel país. Desde el MOMA siguieron ayudando a Buñuel, hasta que Iris Barry le sugirió que se trasladara a México porque Rockefeller había prometido abrirle las puertas en el mundo cinematográfico. Parece, pues, que salió del MOMA, no por una supuesta persecución, sino por un mejor porvenir.

Max Aub siguió buscando testimonios sobre esta etapa de su amigo y para ello contó con las declaraciones de algunos de sus colaboradores, entre los que se encuentra el director y productor Carlos Velo. Su entrevista fue publicada por Federico Álvarez, aunque suprimió pasajes en los que se habla de la caza de brujas a la que se enfrentó supuestamente Buñuel:

-¿Qué te contó de la etapa del Museo de Arte Moderno?

-Del Museo de Arte Moderno me contó la caza de brujas. Es decir, cuando tenía un puesto muy bueno en sentido económico.

-¿Vas a hablarme de Dalí?

-No, no

-¿Ah, no?

-Sino de una persecución que le hicieron a él ideológica en el Museo de Arte Moderno, antes de venir a México. Entonces eso me lo contó aquí como una cosa que le angustió mucho. No le gustaban los Estados Unidos, pero le gustaba la situación económica que tenía, ¿no? Fue víctima del maccarthysmo antes de su tiempo.

-Imposible¹⁴⁶.

-No sé si Dalí intervino o no intervino.

-No, no, yo eso sí lo sé¹⁴⁷.

(ADV. C. 24-25).

Para Max, que contaba con pruebas y testimonios que corroboraban la ausencia de fundamento de esta persecución de Buñuel previa a la etapa del maccarthysmo, era más probable, tal vez, que Dalí fuera el causante de posibles perjuicios a Buñuel con sus declaraciones. Sin embargo, cuando intenta que el propio Dalí le confirme que sus declaraciones fueron nefastas para el futuro en el cine norteamericano de su compañero de la Residencia, no consigue la confesión que buscaba:

¹⁴⁶ Max añade esta palabra a mano con bolígrafo.

¹⁴⁷ Esta frase está tachada en el mecanoscrito.

-En mil novecientos cuarenta y dos, en uno de tus libros hablaste muy mal de La edad de oro.
-Nunca dije nada en contra de La edad de oro. Lo único que ocurrió es que no estaba de acuerdo con Buñuel por el cambio de título; bajo la presión de los comunistas franceses cambió el título del filme, pero siempre he encontrado La edad de oro muy bueno como filme, me gusta mucho, aunque menos que Un perro andaluz. Un perro andaluz está mucho más logrado.
-¿Nunca dijiste nada en contra de La edad de oro?
-Nunca, nunca, nunca [...].
-Bueno, pero dijiste que había cosas referentes a temas religiosos con las que no estabas de acuerdo...
-Al contrario. A mí, todo lo que era sacrilego me gustaba mucho porque como soy católico, apostólico y romano, considero interesante el sacrilegio; pero fue Buñuel quien las suprimió aconsejado por los comunistas franceses, que estaban muy por Juana de Arco, se iban volviendo burgueses... Pero nunca he estado en contra de La edad de oro (Aub 1985a: 547).

Para la familia Buñuel-Rucar, a raíz de la declaración de Dalí, al cineasta siempre le habría costado trabajo conseguir la visa norteamericana, y tendría que sufrir la humillación de ser interrogado en un cuarto cuando iba de paso por este país. Como señala Jeanne Rucar en sus memorias, tras un encuentro fortuito en un café de Nueva York, el cineasta se dirigió a Dalí y le contó el grave problema en el que lo había metido al tacharle de comunista. Dalí le contestó: «Lo hice para divertirme» (Jeanne Rucar 1991: 75). A partir de aquí, jamás volvieron, a verse a pesar de los insistentes mensajes que el pintor le mandaría en diferentes telegramas.

Lo que es cierto es que la relación entre los dos artistas se rompió definitivamente con este suceso. Atrás dejaban la complicidad de la que habían surgido las imágenes de *Un perro andaluz*. Ya el supuesto intento de homicidio de Gala por parte de Buñuel determinaría un alejamiento definitivo que desembocaría en una oscura enemistad. Según Buñuel, tanto en *Conversaciones* como en sus memorias, un día, en Cadaqués, al entablar una fuerte discusión con la pareja, estuvo a punto de matar a Gala. El aragonés se le abalanzó al cuello para ahogarla, mientras que Dalí le suplicaba a Buñuel que no lo hiciera. Una escena digna de un plano buñuelesco.

Después de las desavenencias que manifestaron tras *La edad de oro*, decidieron escribir sus jóvenes memorias, quizás por miedo a lo que el uno pudiera decir del otro. Dalí siempre se defendió ante Buñuel arguyendo que había escrito sus memorias para su gloria personal. Y aunque nunca más volvieron a hablarse, no dejaron de estar atentos a todos los acontecimientos importantes de sus respectivas vidas:

-A pesar de estar siempre rodeado de gente es un hombre terriblemente solo. No tiene amigos: unos murieron y otros no quieren saber nada de Dalí. Por ejemplo, Buñuel. ¿Qué le pasó con Buñuel? ¿Por qué riñeron?

-No reñimos. Es Buñuel el que no quiere nada conmigo. Fue durante el rodaje de *El perro andaluz*: Buñuel tenía ideas comunistas. Hace poco me escribió una tarjeta; quería hacer la segunda parte de *El perro andaluz*. Nos comparaba con dos viejos molinos de aspas. Es una buena idea, de tantos años hacer la segunda parte... Pero no se realizará (Daudet 1970).

4.1.4. LA PERFECTA CASADA: JEANNE RUCAR.

Max: [...] Yo, efectivamente, estoy de acuerdo contigo en muchas cosas, pero creo que en parte *Él* es representativo de Buñuel en muchas cosas, no es que crea que Buñuel es un paranoico, pero que sí, que Buñuel es capaz de comportarse de una manera parecida con las mujeres porque, en el fondo creo que Buñuel si no las odia por lo menos desprecia a las mujeres en general...

Cesarman: O desconfía de ellas.

M. Aub: O desconfía de ellas, totalmente. En el fondo, Buñuel es un misógino y creo que en esta película hay muchas cosas, naturalmente muy aumentadas como siempre aumenta un lente de acercamiento como es el cine, pero del propio Buñuel frente a las mujeres (Conversación con Cesarman sobre *Él*, ADV. C. 14-7/6).

Su llegada a París en 1925 significó para Buñuel dos cosas: el aprendizaje de una nueva técnica poética llamada Surrealismo y el inicio de una relación con una mujer marcada por el silencio y el respeto.

Jeanne Rucar, aspirante a una de las mejores gimnastas y devota de su piano, era una joven muchacha parisina que se enamoró de un aragonés ávido de experiencias artísticas y personales renovadoras. Siempre estuvo en la sombra y desde allí conoció las dos caras de Luis Buñuel. Una pública y otra privada. Un Buñuel víctima del escándalo con sus primeras películas y parte de la historia al ser miembro del grupo surrealista. Y otro Buñuel más hermético, un anacoreta autoproclamado ateo y refugiado en su gruta en la que siempre le estaba esperando ella.

Esas dos caras del cineasta eran bien conocidas por Jeanne, que a sus ochenta y un años nos dio una imagen de la vida de su marido muy diferente a la que él mismo nos había acostumbrado. Desde una perspectiva familiar, Jeanne se centró en la faceta más privada y alejada del Buñuel público de *Un perro andaluz*, para dar a conocer la de un marido celoso, parco en palabras con su esposa, nada claro en sus confesiones sobre política y escueto en sus comentarios acerca del cine. Nunca le habló de problemas, se dedicó única y exclusivamente a protegerla. Sin embargo, como bien señala Marisol Marín del Campo en el prólogo a sus memorias «gracias a una mujer como Jeanne, Buñuel pudo ser BUÑUEL» (1991: 11). Siempre fue para los demás la eterna observadora de sus éxitos, la que vivió en un segundo plano en la casa que Buñuel convirtió en un hogar cerrado del que ella, tal vez, estaba presa. Siempre se arrepentiría de no haber estudiado Medicina o de no haber sobresalido como pianista¹⁴⁸, pero jamás se arrepentiría de haber dedicado su vida a ser la mujer de Luis Buñuel (Marín del Campo 1991: 12). Sin embargo, para Max, Jeanne no fue tan ignorante de las ideas y trabajos de su marido, y este, ni tan ogro ni «celoso español» como lo han dibujado: «Lo que sucede es que a los dos les gusta la vida que hacen» (1985a: 333).

Ya en 1968 Max busca en México su testimonio para dar a conocer una visión más cercana de su amigo. La conversación que mantiene con Jeanne el 17 de septiembre de ese año no es significativa por lo que dice o cuenta sobre el aragonés, sino más bien por lo que no dice. El escritor buscaba al principio de su aventura en este proyecto un testimonio fiable que resolviera las incógnitas que se iba encontrando a medida que hablaba con su personaje, y Jeanne era París, era la época de las Vanguardias, era *La edad de oro*, era la vivencia de un joven español en la ciudad del Surrealismo. París, cuando Max le pregunta por los comienzos de su relación, provoca en la memoria de la exgimnasta los recuerdos de Joaquín Peinado, Manuel Ángeles Ortiz o Paco García Lorca -los tres entrevistados por Aub-, los de la librería de Juanito Vicens en la Rue Gay-Lussac o los del día de su boda. Jeanne estaba indiscutiblemente ligada al círculo artístico y vanguardístico que envolvía al genio aragonés puesto que acudía al estudio de Peinado y Viñes donde también asistía Buñuel:

¹⁴⁸ El propio Buñuel se encargaría de que desistiera de su afición por la música y el piano, como así se lo hace saber Jeanne a Max Aub:

«-Pues sí, que desde entonces nunca me ha dejado que toque. Seguramente él vio a mi profesor de piano. Un día que estaba en casa, y había visita, mamá me dice: «Jeanne, toca su vals, el vals de Chopin». Y voy a tocar. Empiezo, y Luis se viene cerquita de mí y me dice. Para tocar así, mejor no. Y, ¡bumm!, me cierra el piano de golpe. Y no he tocado más. Luis va a decir que es mentira» (Aub 1985a: 331).

Apenas una semana después de mi llegada a París, estando en aquel estudio, vi llegar a tres simpáticas muchachas que estudiaban Anatomía en el barrio. Una se llamaba Jeanne Rucar. A mí me pareció muy guapa. Era natural del norte de Francia, conocía ya los medios españoles de París gracias a su costurera y practicaba la gimnasia rítmica (Buñuel 2004: 98).

Su silencio en cuanto las ideas políticas o estéticas de su marido sustituye lo que podía haber sido uno de los testimonios más fidedignos de *Buñuel: novela*. Resulta sorprendente para Max que aquella que colaboró en las dos obras más subversivas del cine de vanguardia, *Un perro andaluz* y de *La edad de oro*, en las que trabajó como extra en algunas escenas, decida no contar nada de aquello que su marido se cuidó mucho de no contar, quizás, como ella dice, porque él nunca le habló de temas laborales, políticos o artísticos, en definitiva, de aquello que formaba parte de su vida pública.

Luis necesitaba a su lado una mujer incapaz de cuestionarlo. Y lo consiguió. Por lo menos, eso es lo que nos ha dejado en sus memorias: una mujer que asumió el rol de *la perfecta casada* y vivió sin preguntarle, sin cuestionarle, sin esperar respuestas ante las múltiples dudas que debieron asaltarle, y que obtuvo a cambio, después de muchos años de verse sometida a su palabra, una declaración de amor escrita en una carta que ella misma encontró después de su muerte entre los papeles de su escritorio. En ella el cineasta le confesaba que había sido la mujer de su vida.

4.1.5. BUÑUEL: ESE OSCURO OBJETO DEL MIEDO.

4.1.5.1. SU RELACIÓN CON EL COMUNISMO:

El problema de Luis Buñuel y su relación con el comunismo (soviético) ha sido de los que me ha producido más incertidumbre en la búsqueda de la verdad acerca de él y su obra (ADV. C. 15-4/28).

Durante muchos años Luis Buñuel no quiso hablar de sus actividades entre 1936 y 1938, pero en 1970 «ya no le importa y hasta le divierte hablar de ello» (ADV. C. 15-4/32). La explicación de la inhibición que le suscitaron toda su vida los temas políticos tiene una razón de ser para Aub:

Me importa recalcar ese enfrentamiento de Buñuel con la política no por su caso personal sino porque es, precisamente por los mismos años, cuando se decide, en general, la actitud de la mayoría de nuestros contemporáneos intelectuales, principalmente españoles. (ADV. C. 15-4/29).

En 1971 Max escribe un ensayo titulado «Buñuel y el comunismo» para su obra, en el que refleja su confusión acerca de uno de los acontecimientos más oscuros de la vida del cineasta. En su búsqueda de la verdad, se encuentra ante un Buñuel que, durante los tres años de trabajo y de conversaciones llevadas a cabo hasta entonces, no varía en sus afirmaciones respecto a su relación con el comunismo: «No he pertenecido nunca al partido comunista. Ni al francés ni al español».

Según el escritor, en Buñuel comienza una época marcada por la ambigüedad política que arranca del XX Congreso del Partido Comunista de la URSS. Este congreso se celebró entre el 14 y el 26 de febrero de 1956. Fue el primer congreso celebrado después de la muerte de Stalin y el punto de partida de un proceso de *desestalinización*. Las primeras críticas directas al liderazgo de Stalin que aparecen en el *Discurso Secreto* que pronunció el nuevo dirigente Nikita Krushev. En este discurso, cuyo nombre oficial es *Acerca del culto a la personalidad y sus consecuencias*, se denunciaron los crímenes de Stalin y la represión durante la llamada Gran Purga en los años anteriores a la Segunda Guerra Mundial. En consecuencia, muchos de los partidos comunistas de todo el mundo que habían manifestado su apoyo incondicional a la política stalinista, adoptaron las posiciones reformistas de Krushev. Las excepciones fueron la República Popular China

y la República Popular de Albania, gobernadas por Mao Tse Tung y Enver Hoxha respectivamente: China siguió la ideología maoísta y Albania rechazó la condena del XX Congreso declarando así su fidelidad al gobierno de Stalin.

En este mismo ensayo, Max confiesa que, más allá de averiguar si Buñuel perteneció o no al PC, su intención es realmente desentrañar la verdad acerca de su relación, directa o indirecta, con el comunismo y su acuerdo con todas las posiciones del comunismo soviético durante veinte años. Haciendo balance, Max cree que Buñuel «ni será jamás anticomunista ni antisoviético», porque si lo fuera todo su mundo, toda la estructura de su vida, de su obra, todo su esfuerzo, se vendrían abajo: «Buñuel –dice- se aferra a su vieja seguridad: siempre valdrá moralmente más Rusia que los EEUU y partiendo de ahí, espíritu únicamente práctico, estará siempre con la URSS y contra sus adversarios». (ADV. C. 15-4/29).

En su afán de no discutir, de rehuir los problemas, de mantener su ambigüedad política de cara a sus amigos, sus familiares o sus seguidores, fue siempre conciliador de opiniones y creencias, y fiel a sus amigos a pesar de sus ideologías y de sus cambios políticos. Los más cercanos a Buñuel –de 1930 a 1971- pertenecían o habían pertenecido alguna vez a los partidos comunistas de sus países. Sus amigos de juventud siguieron perteneciendo al partido español y al francés, o según Max, «por lo menos ninguno de ellos es anticomunista». Sin embargo, nunca rompió sus relaciones con los excomunistas que habían sido sus amigos.

Pero Buñuel no solo manifestó ambigüedad a la hora de posicionarse políticamente ante su público. Su primer contacto con la muerte, siendo muy niño, reveló en él una personalidad dual y contradictoria con la que muchos años después Aub tendría que luchar para dar a conocer la vida de este genio. En uno de los paseos con su padre la brisa del aire trajo hasta él un olor nauseabundo y, a la vez, dulzón, que lo llevó hasta un olivar donde encontraría una de las imágenes más impactantes de su infancia. Allí, a unos metros de él, yacía un burro muerto, horriblemente hinchado y picoteado por voraces buitres. Con el tiempo, este recuerdo se trasladaría a *Las Hurdes*, donde esta vez la imagen del burro aparece picoteada por unas abejas.

El espeluznante espectáculo ante el que se encontraba le despertó dos sensaciones contradictorias: atracción y repulsión. Su padre lo agarró del brazo y bruscamente lo apartó de la escena sin percibir quizá que aquel niño que sujetaba fuertemente su mano había experimentado a la vez el placer y la angustia de la muerte. Pronto, Buñuel desarrollaría una actitud curiosa, atraída y entusiasmada por lo desconocido, pero

también, otra esquivada, huidiza, a veces, cobarde, con las situaciones conflictivas con las que se encontraría a su paso. Max tenía un reto: conocer a Buñuel significaba llegar a conocer lo desconocido. La fascinación del escritor por ese espíritu de contradicción en el cineasta lo llevó a investigar sobre su actitud en determinadas situaciones artísticas y políticas como las Vanguardias, la República, la Guerra Civil o la revolución estudiantil en Mayo de 1968.

En París se familiariza con las técnicas surrealistas, se afilia al grupo surrealista de Breton, realiza *Un chien andalou* (1929) y *L'âge d'or* (1930), vive la crisis de este grupo, el conflicto y la consecuente ruptura entre Breton y Aragon, sigue la Guerra Civil desde su puesto en la Embajada Española en esta ciudad, y acaba distanciándose de los surrealistas, aunque nunca llegaría a una ruptura formal con la técnica y la poética surrealistas, pero sí saldría del grupo, como señala Sánchez Vidal, al no estar de acuerdo con esa especie de aristocracia o élite intelectual, que los aislaba del mundo y los limitaba a su propia compañía (1999: 40-41). Por eso, París se convirtió en el centro de sus investigaciones y en cuanto su salud se lo permitió viajó a la capital parisina en mayo de 1969, cuando las escenas callejeras de un año antes parecían suscitar un nuevo episodio surrealista.

Max incide en dos aspectos enigmáticos de la hermética personalidad del cineasta a lo largo de las entrevistas que mantiene en estos años. Por un lado, el papel que desempeñó en la Guerra Civil y, por otro lado, si perteneció o no al Partido Comunista. A casi todos los entrevistados, incluido al propio Buñuel, les pregunta por sus inclinaciones políticas. Entre ellos se encuentran Jeanne Rucar, Federico Amérigo, Luis Quintanilla, Dalí, Louis Aragon, etc. Sus pesquisas evocan en muchas ocasiones las de un policía obstinado que persigue descubrir algún signo de culpabilidad en su sospechoso:

-¿Tú eras entonces miembro del Partido?

-No, no y no. Yo no pertencí nunca al Partido. Cuando fui con los demás a L'Huma para que les regañaran, Aragon dijo: Está aquí el compañero Buñuel, que nos acompaña. Que pase, dijo Legros. Pero no pertenecía al Partido (1985a: 72).

-¿Has pertenecido alguna vez al Partido Comunista francés?

-No, no y no, no he pertenecido nunca al Partido.

-Al español.

-Una vez asistí a una reunión de célula del Partido español, una célula que había en la Embajada en París, durante la guerra, para ver qué hacíamos con un hijo de puta socialista que había allí de secretario y nos hacía la vida imposible.

-Y no hiciste nada.

-No me acuerdo.

-¿Y del Partido Francés?

-Tampoco (1985a: 81).

A Max tan solo le quedaban dos testimonios supervivientes de la estirpe surrealista con los que contar para su libro: Aragon y Thirion. Federico Álvarez optó por dejar al margen la conversación con Thirion y publicar la de Aragon, centrada en el protagonismo de Buñuel dentro del círculo surrealista, en su posible pertenencia al Partido Comunista Francés y en su salida del grupo de Breton. La entrevista con Thirion está basada en un intercambio de ideas acerca de lo que supuso el Surrealismo para el arte, en su relación con Dadá y también, en la pertenencia al Partido Comunista. Puede ser que Federico prescindiera de la conversación de Thirion dado que en 1972 publicó *Révolution-naires sans révolution* que no agradó demasiado al gran amigo de Aub, Aragon, y tampoco al cineasta como así explica en *Mi último suspiro*:

Por supuesto, él se atribuía el mejor papel (aunque eso lo hacemos todos sin darnos cuenta) y revelaba ciertos detalles íntimos que me parecieron ofensivos e inútiles. Pero corroboro sin reserva lo que escribe acerca de André Breton. Después de la guerra, Sadoul me dijo que Thirion había «traicionado» por completo sus ideas y que, desde las filas gaullistas, era responsable de las tarifas del Metro (Buñuel 2004: 139).

En la conversación que mantiene con Aragon, Max vuelve a plantear las posibles ideas comunistas de su personaje. Aragon no tiene ningún reparo al afirmar que Buñuel perteneció al Partido Francés y que se marcharon por las mismas razones del grupo surrealista:

-Buñuel, según una revista española, perteneció al Partido Comunista español del treinta y dos al treinta y cinco. Yo quisiera saber si eso es exacto. No soy quien lo dice: está en la revista.

-Eso no me incumbe. No puedo saber si perteneció o no a un partido extranjero. Lo que sí sé es que perteneció al Partido Francés.

-Es exactamente lo que él contestó a Roces en el treinta y seis, cuando Roces le pidió que viniera a España. Le dijo: No; yo pertenezco al Partido francés. Hace falta que pida, etc.

-Que él perteneció al Partido Francés es verdad. En esa época sí estaba, y Buñuel salió del grupo surrealista al mismo tiempo que yo y por las mismas razones. (1985a: 361).

El autor de *Matisse: novela* insiste seguidamente en que en 1930, cuando volvió de Jarkov, decidió salir del grupo surrealista y Buñuel también. Además, afirma que lo hicieron por las mismas razones. El 6 de noviembre de 1930 Sadoul acompaña a Louis Aragon a Jarkov donde se celebraba el II Congreso de Escritores Revolucionarios. Firman un documento en el que reniegan del freudismo como forma de idealismo y del trotskismo, ambos considerados incompatibles con el «materialismo dialéctico». Esto significó renegar del segundo manifiesto surrealista y de su máximo representante: André Breton. A pesar de los intentos que hizo por retractarse, Aragon fue distanciándose cada vez más del grupo surrealista y de Breton. Sus vaivenes y actitudes fueron considerados por los surrealistas como una traición que acabaría con su salida definitiva del grupo.

El 15 de agosto de 1969 Max se encuentra en Roma con Alberti y posteriormente, redacta el texto «Alberti. Centenario de Góngora» (AMA. C. 24-10). Al final, una pequeña hoja aparte sin ninguna numeración recoge la opinión del poeta sobre la pertenencia de su amigo al partido comunista:

-Sí, yo sabía que había algo contra Buñuel en el partido, el 36. Pero no sabía exactamente qué; ni me importaba porque, al fin y al cabo, le conocía poco. Pero ahora, con lo que me cuentas del partido francés, lo comprendo todo. Es fenomenal. Claro. Eso no se le ocurre más que a Buñuel. Parece mentira, con lo fuerte que era. Yo me acuerdo de haberle visto en la Alianza de Intelectuales, al principio, pero ya en la segunda mitad de agosto o a principios de septiembre –creo- nos dijo que se iba a París, con una comisión misteriosa. Sí, sí: la conversación con Roces a fines del 36 en el George Sand pega muy bien. ¡No poder regresar a España por estar a las órdenes del partido francés y depender de él! Fenómeno... Es genial. Luis es genial. Y no me digas que sus cosas de espionaje tenían la menor importancia. Digo, creo.

En relación a las misiones de Buñuel fuera de España durante la Guerra Civil, que como bien señala Agustín Sánchez Vidal, «no están nada claras» (1999: 44) –en parte por la ambigüedad que el propio cineasta mantuvo cada vez que se le preguntaba acerca de este tema-, parece ser que cuidó desde su puesto en la Embajada Española en París del montaje del film de propaganda *España leal en armas* (1937). Cuando Federico Américo habla con Max el 13 de marzo de 1969 todavía Max no ha hablado con Luis sobre este tema y tiene dudas sobre si alguien le contará alguna vez fehacientemente cómo salió de Madrid en 1936 y a qué se dedicó a partir de ese momento:

« [Max Aub]: -[...] ¿Cómo sale Luis de Madrid en 1936?

[Federico Américo]: -No lo sé. Lo que sé, es que él sale de Madrid y sé que está en París. Él está muy nervioso porque cree que en cualquier momento dado –esto es confesión de Luis Buñuel-, él viviendo en París, lo van a obligar a entrar en España, en la Guerra Civil Española. Y entonces es cuando él planea, no sé como lo obtiene, salir a Estados Unidos y ponerse a trabajar en Estados Unidos en la Warner.

-No, de esto no sabes de la misa la mitad» (ADV. C. 14-7/3).

Para seguir indagando en ese trabajo para la Embajada Española de París, Max aprovecha su estancia en la capital francesa para buscar el testimonio de un pintor y muralista español, Luis Quintanilla, que le aclara algunos de estos asuntos gestionados por Buñuel durante la Guerra Civil y desde París. Aquí, rememorando viejos tiempos, Max se pone delante de un artista víctima del exilio como él, a sus «75 años, sordo, viviendo en una buhardilla con sus cuadros de los años norteamericanos (bastante buenos)» (ADV. C. 18-30).

Quintanilla, que empezó como cubista bajo la influencia de su amigo Juan Gris, desde el momento que se instauró la Segunda República decidió militar en el partido y asumir una serie de obligaciones: participó en el asalto al Cuartel de la Montaña, y vivió directamente la situación del Alcázar de Toledo. En 1937 recorre el frente realizando más de un centenar de dibujos, cuyo tema es la guerra. Esta serie de dibujos se expusieron posteriormente en el MOMA de Nueva York. La Fundación Rockefeller los mostró por EEUU durante un año y medio. Fueron publicados posteriormente en diferentes libros: *All the Braves* (1939) y *Franco's Black Spain* (1946). Además, en 1938 el gobierno de la República le encargó decorar el Pabellón Español de la Exposición Universal de Nueva York (1939). Su trabajo consistió en cinco enormes frescos¹⁴⁹ cuyo tema era la guerra civil, que nunca llegaron a exhibirse, debido a la derrota republicana.

Quintanilla, al servicio de la República, dirigió, además, una red de espionaje en la zona de Biarritz, en conexión con su amigo Luis Araquistáin¹⁵⁰, embajador en la capital francesa. El pintor confiesa a Max que Buñuel fue un engranaje más en la cadena de espionaje organizada por él mismo y que le sirvió de intermediario en sus asuntos

¹⁴⁹ *Dolor, Hambre, Destrucción, Fuga y Soldados.*

¹⁵⁰ ARAQUISTÁIN, Luis (1886-1959): periodista, escritor y militante socialista. Fue director de la revista *España* en 1916 y embajador de España en París hasta 1937. Sufrió el exilio como Max y Buñuel después de la Guerra Civil. Fue un hombre dedicado a la labor de propaganda de la República a través de actividades culturales como el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París.

clandestinos, aunque a veces su pasividad en algunas situaciones críticas fuera más que evidente:

QUINTANILLA- Pues, aquí, nos encontramos en la Embajada, y cuando vine a ocuparme- porque la finalidad mía, al empezar todo, era solamente tener un control en la frontera vasco-española, de la parte francesa y había que organizar un poco todo aquello y había que buscar medios para poder hacer un servicio de información – que corrientemente se llama espionaje, y es verdad- y entonces, en aquella Embajada me presentaron a Buñuel para que me pudiera ser útil... la utilidad de Buñuel, en lo que se relacionó con lo mío, y con el espionaje, se limitó a que él recogía los dineros que yo pedía desde Biarritz y me los mandaba. Y, de vez en cuando, por un servicio de clave que teníamos, dar algunas noticias directas importantes.

M.A.- No, él dice que no hizo nada. Yo no estoy nada convencido.

QUINTAN.- ¿Qué dice él que hizo?

M.A.- No, él dice que no hizo nada más que acordar...

QUINTAN.- Eso creo yo. Porque además, puedo recordar un detalle preciso. No sé si fue el comandante Ungría u otro que vino aquí y consiguió que nos sabotearan unos aviones, y yo avisé para que siguieran la pista y demás, efectivamente nos quedamos sin los aviones y por lo menos, Buñuel no hizo nada o no indicó que no era él el que debiera haberlo hecho (ADV. C. 18-30).

Por su parte, Buñuel no quiso dar explicaciones a Max sobre su labor en el espionaje. Sin embargo, años más tarde, en 1982, en *Mi último suspiro*, habla más libremente de algunas de estas actividades, quizás porque sabía que algún día Federico Álvarez iba a publicar el material maxaubiano y quién sabe si por miedo a lo que otros pudieran contar de él sobre este asunto se anticipó en sus memorias. Sus funciones se reducían a reunir todas las películas de propaganda republicana rodadas en España y de ocuparse de «informaciones» (Buñuel 2004: 186). Max escribirá en uno de sus ensayos:

De la misma manera que Buñuel buscó no tomar parte en la guerra de Marruecos, tampoco lo hizo en la guerra civil. Sin embargo, no por eso dejó de servir donde mejor suponía que podía hacerlo: en el servicio de información de la República. No se puede comprender la totalidad de su obra si no se tiene esto en cuenta. Araquistáin no tuvo mal ojo al llevárselo a París (tampoco hizo mal llevándome a mí). Buñuel prefirió no volver cuando Rocés (subsecretario de I.P.) se lo pidió, yo sí, iba a hacer teatro, hice cine. No nos debe pesar ni el uno ni el otro (ADV. C. 17-5/1).

Buñuel reconoce que estaba a cargo de un servicio de información para la República. La región de Biarritz y de Bayona estaba asediada por los fascistas, y ellos buscaban agentes secretos que les informasen. Se desplazó, incluso, a Estocolmo para ofrecer este papel a una bella sueca llamada Kareen, miembro del partido comunista, desde donde le enviaba todas las informaciones que llegaban a sus oídos (Buñuel 2004: 187). Estas y otras informaciones las transmitía directamente a Araquistáin. En definitiva, Buñuel hacía de intermediario para la Embajada, sin embargo, este no fue su único trabajo. En sus memorias dedica, incluso, unas líneas al pintor santanderino para recordar sus andanzas como guardaespaldas de Negrín. Y lo hace, justamente, refiriéndose erróneamente a él como «Quintilla»:

Una vez incluso, por propia iniciativa, serví de guardaespaldas de Negrín. En compañía del pintor socialista Quintilla, ambos armados, vigilamos a Negrín en la estación de Orsay, sin que él lo sospechara ni por un solo instante (Buñuel 2004: 195).

Como bien señala Quintanilla, la librería de rue Gay-Lussac¹⁵¹, les ayudó a recibir correspondencia general que les beneficiaría en sus servicios de espionaje. Su testimonio sirve a Max para tener en cuenta otras versiones. Buñuel le cuenta que entre sus cometidos para la Embajada estaba el lanzar globos con información propagandística sobre la República, pero Quintanilla rechaza esta idea afirmando que ellos «tenían que hacer cosas más serias, además, la propaganda era inútil» (ADV. C. 18-30).

El 18 de junio de 1969 en la buhardilla del santanderino en París ambos mantienen una larga conversación basada en las divertidas digresiones que dos personas con vivencias parecidas, de 75, Quintanilla, y 69 años, Max, mantienen acerca de acontecimientos pasados. Discuten sobre fechas y hechos relacionados con Dadá y a veces, incluso, el pintor abre la veda sobre ciertos temas de «cotilleo» y otras veces muestra las secuelas de una amnesia sufrida años atrás al olvidar los títulos de libros y de datos que pueden facilitar el trabajo al escritor, lo cual parece no gustarle y en ocasiones irritarle:

¹⁵¹ La librería de León Sánchez Cuesta (1892-1978) estaba situada en la calle Gay-Lussac, nº10. Sánchez Cuesta, conocido como «el librero de la generación del 27», convirtió sus librerías de Madrid y París en centros de difusión de la cultura y la literatura. Conoce a Juan Vicens en la Residencia de Estudiantes, quien más tarde se convierte en colaborador y socio de la librería. Esta se convirtió en una visita obligada para todos los españoles de paso por París y además, fue centro de reuniones y encuentros de los españoles residentes en París. Cuando decide regresar a Madrid, deja la librería en manos de Vicens, Gabriel Escribano, Jeanne y Georgette Rucar.

M.A.- Vamos a ver, ahora, lo que me has dicho de los dineros de Dadá, ¿es que tú crees que los dineros de Dadá venían de Alemania?

QUINTA- ¡Hombre eso está probado! ¿Tú no conoces la historia? Es muy interesante. No lo tengo aquí, me parece que esto ha pasado porque yo cuando tengo un libro, ya te digo, yo no tengo dinero para comprar libros,, nada más que pequeños libros.

M.A- Pero ¿qué libros?

QUINTA- De 8 a 10 francos

M.A- Pero ¿qué libros?

QUINTA- Unos libros sobre el surrealismo. Mira, es muy conocida la historia del cabaret Voltaire de Zurich. Pues ahí, empezó el Dadá, eso lo pagaba el cónsul alemán, era una reunión de pederastas, no, y el cónsul alemán que por lo visto organizaba aquellas magníficas cenas dormitorios donde bailaban vestidos de mujeres y luego se acostaban unos entre otros, es cuando salió esto, el Dadá y el hortera rumano, este, no me acuerdo el nombre...

M.A- ¡Tzara!

QUINTA- Eso, Tristan Tzara, pues se casó en París con una mujer rica y tenía una casa en Montmartre... (ADV. C. 18-30).

Desde 1958, Quintanilla, sumido en una profunda depresión, se instala definitivamente en París esperando la muerte de Franco. Regresa a España en 1976 y muere dos años más tarde. Antes de su muerte se preocupó en alguna ocasión por el proyecto de Max para el que había colaborado. Así, el 16 de enero de 1970, Quintanilla le escribe una carta preguntándole por el estado de su libro, aconsejándole que divulgue toda información que tenga a su disposición sobre las «actividades secretas» del cineasta:

¿Qué tal van tus estudios en torno a Buñuel? Te ruego que cuando los publiques no dejes de dármelos a conocer. Y respecto a sus dichos informativos de actividades secretas o de espionaje, en mi opinión, creo que debes divulgarlos cuidando no solo de incurrir en pifias históricas: irán bien con su carácter (ADV. C. 11-46/1).

Para Max no quedó claro el papel que desempeñó Buñuel según la perspectiva de quienes lo conocieron. Pero de los encuentros de Max con Buñuel y Quintanilla sí que podemos deducir algo importante. El escritor no llegaría a desvelar completamente la enigmática personalidad de su personaje, sin embargo, iba perfilando la personalidad de los «otros», de aquellos que vivieron vidas paralelas a la suya, de aquellos que iban a ser las voces que conformarían su novela. Y Quintanilla era uno de ellos.

Buñuel habla y recuerda en sus memorias, Max recurre al testimonio del pintor para su trabajo y este no duda en contar el lado oscuro del cineasta y recordarlo siempre desde las lagunas de la memoria. No obstante, hay algo más en ellos que la simple anécdota de unos hechos que sucedieron durante la guerra. En ellos, desde el desarraigo del exilio involuntario, está la necesidad de escribir para que los recuerdos de una época no desaparezcan. Son recuerdos contemplados desde la melancolía y el miedo a verlos desvanecerse en algún momento de sus vidas.

Quintanilla comenzó a redactar sus memorias, desde el dolor que supuso para él el exilio (López Sobrado 2006) y que lo condujo a una profunda depresión, a partir de la década de los cincuenta y finalizó su trabajo en París en septiembre de 1960 (Quintanilla 2004)¹⁵². Buñuel delega en Carrière para escribir sus memorias en un momento en el que se siente abandonado y familiarizado cada vez más con el pensamiento de la muerte. Y Max se siente angustiado los últimos años de su vida por la idea de no ver acabado su libro, y así lo deja anotado en sus cuadernos y en sus mecanoscritos.

Tanto Buñuel como Max o como Quintanilla necesitaban echar la mirada hacia atrás, pasar revista a una vida y a una historia desde un exilio marcado por la desolación. La enfermedad psíquica de Quintanilla lo animó a compaginar el pincel y los colores, con los que plasmaba las imágenes más dolorosas de la guerra, con las palabras con las que intentaba aferrarse a sus recuerdos. Buñuel, por su parte, optó por un retiro voluntario en su casa de México en el que tan solo le cabía esperar la muerte, recordando a los amigos que ya se habían marchado. Es entonces cuando decide anotar en un cuaderno, al que tituló *El libro de los muertos*, los nombres de esos amigos ya desaparecidos:

Desde hace algún tiempo, apunto en un cuaderno los nombres de mis amigos desaparecidos. Llamo a ese cuaderno *El libro de los muertos*. Lo hojeo con bastante frecuencia. Contiene centenares de nombres, unos al lado de los otros, por orden alfabético. Solo anoto los nombres de aquellos con los que he tenido, aunque solo fuera una vez, un verdadero contacto humano, y los miembros del grupo surrealista están marcados con una cruz roja. 1977-1978 fue para el grupo un año fatal: Man Ray, Calder, Max Ernst y Prévert desaparecieron en pocos meses. (Buñuel 2004: 301).

¹⁵² Quintanilla alternó el pincel con la pluma para escribir obras en las que se capta la tristeza de la guerra, como por ejemplo, *Los rehenes del Alcázar de Toledo* (1967).

Max, por su parte, y mientras se dedicaba a sacar adelante su proyecto literario, anotaba también cronológicamente los años en los que habían nacido y muerto los amigos de aquella época y de aquella generación¹⁵³:

Aunque Luis Buñuel nace en 1900, muchos de sus amigos son algo mayores, por eso, empiezo su cronología personal (suya) algunos años antes. No voy a poner por ejemplo, y no por sabidas, las fechas de nacimiento o muerte de Cervantes o de Sade, sí las de Moreno Villa, Aragon o García Lorca (ADV. C. 23-4).

En definitiva, la escritura es para los tres la mejor manera de reconstruir los trozos fragmentados de la memoria, del paso del tiempo y de los años vividos. Y el arte de cada uno les permitió no resignarse a olvidar la historia, o por lo menos, a recordarla de la manera que a ellos les hacía sentirse mejor en su día a día.

¹⁵³ Son 23 páginas de un cuaderno (ADV. C. 23-4) en las que recorre las fechas y acontecimientos más relevantes, al estilo de los anales de *Jusep Torres Campalans*. He aquí un ejemplo de esta cronología:

1882- Jean Giraudoux

1884-Nace José Carner, Sean O'Casey, León Felipe, Manuel Abril.

1885-Nace Mauriac J. Romain.

1887- Nace Moreno Villa.

1888-Pessoa, Roger Martín de Gard, B. Jarnés.

1889-Nace Alfonso Reyes, Pierre Reverdy.

Y así sigue una larga lista:

1898- Nace Federico García Lorca, J.V. Foix, Ferreira de Castro. V.Aleixandre, E. Hemingway, B. Brech, Concha Méndez,...*La barraca* de Blasco Ibáñez,...

1900- Nace Luis Buñuel, G. Seferis, J. Prevert, A. Casona, ...

1902- Muere E. Zola. Nacen Sándor, R. Alberti, Ángela Figuera, Claudio de la Torre,...

Cañas y Barro de Blasco Ibáñez, *Sonata de primavera*, de Valle.

1903-Orwell, Cadwell, Mihura, Rejano, González Ruano, *La paz del sendero* de Pérez de Ayala, *La noche del sábado* de Benavente, [...].

1925- *La agonía del cristianismo* de Unamuno, *La deshumanización del arte*, *El pensamiento de Cervantes*, *El obispo leproso* de Miró, *Versos humanos* de Gerardo Diego, *Literaturas europeas de vanguardia* de Guillermo de Torre.

1937-Abel Martín, Juan de Mairena de Machado.

1939-Muere Antonio Machado...».

4.1.5.2. MAYO DEL 68: ¿UN NUEVO SURREALISMO?

El año en el que Max comienza a organizar su proyecto literario se caracterizó fundamentalmente por una serie de revueltas estudiantiles en diferentes lugares del mundo como Praga, Berkeley, París o México que influirían en su trabajo y en su personaje.

En la primavera de 1968 se combinan cuatro elementos importantes para provocar un cambio social y político en la capital francesa: crisis, revuelta, huelga y revolución. A principios de 1968 surge una creciente preocupación entre los estudiantes franceses, quienes criticaban el sistema universitario que no daba salida al mundo laboral a un gran número de licenciados. Al mismo tiempo, grupos inspirados en la ideología anarquista, trotskista y maoísta, manifestaron su oposición frontal a la sociedad capitalista y al consumismo. Los sindicatos de estudiantes y profesores convocaron la huelga general. Durante una semana, las manifestaciones estudiantiles se convirtieron en verdaderas batallas campales con la policía en lugares tan emblemáticos como el Barrio Latino. El gobierno de De Gaulle se sintió desbordado y convocó elecciones generales, en las que el partido gaullista salió reforzado. Basado en estos resultados, De Gaulle quiso reformar la constitución francesa y propuso un referéndum nacional sobre la reforma del Senado. Sus propuestas fueron rechazadas y el 28 de abril de 1969 dimitió (Sáenz de Miera 1976).

Cuando Max se encuentra con fuerzas en junio de 1969¹⁵⁴ para emprender su viaje a Francia y recopilar información sobre Buñuel, estos sucesos están aún muy recientes y por eso, en sus conversaciones y en sus ensayos intentó teorizar sobre la posible raíz surrealista de los mismos. Las entrevistas con Aragon, Ado Kyrou, Marcelle Auclair o Denise Mascolo –estos dos últimos testimonios elididos por Álvarez- exponen ideas divergentes sobre esta posible influencia del Surrealismo en la revuelta estudiantil. Reconstruir la vida de un personaje tan contradictorio como Buñuel suponía al mismo tiempo partir a la vez de opiniones y situaciones distintas.

Para algunos de los entrevistados por Max, como Mascolo, el espíritu de mayo del 68 fue realmente el espíritu surrealista, y la revuelta entroncaría con el Surrealismo como movimiento subversivo y revolucionario:

¹⁵⁴ Max parte de México, después de haber aplazado en varias ocasiones su viaje, en abril de 1969, rumbo a Londres donde fue a pasar unos días con su hija. Pero su delicado estado de salud provocó su hospitalización y una prolongación de su estancia en la capital inglesa, donde se entrevista con Rafael Martínez Nadal el 29 de mayo, hasta que el 8 de junio emprende su viaje hacia París.

M. AUB: - ¿Crees que el dadaísmo y el surrealismo tuvieron influencia en los sucesos del año pasado en París?

D. MASCOLO: -Referente al dadaísmo, no lo sé; es un movimiento ante todo literario. Pero el surrealismo, sí. Creo que hay una parte esencial de lo que sucedió aquí en mayo que entronca con el surrealismo: la exigencia de una revolución absoluta, sin ninguna reserva en cuanto a las posibilidades o imposibilidades prácticas reales (ADV. C. 19-1/6).

Sin embargo, para Aragon, a pesar de este espíritu embriagador, los elementos que se revelaron fueron elementos más propios del Dadaísmo que del Surrealismo:

El surrealismo tuvo mucha importancia desde el punto de vista de la vida del espíritu y por consiguiente, en el sentido histórico, porque los surrealistas justamente rompieron con los dadaístas debido a que éstos eran partidarios de la tabla rasa, de suprimir todas las cosas del pasado. En este sentido, nuestros jóvenes amigos de mayo del sesenta y ocho revelaron muchos más elementos del movimiento Dadá que del Surrealismo (1985a: 363).

Marcele Auclair, en cambio, piensa que en mayo de 68 se produjo algo a la inversa. Los surrealistas fueron los que se aprovecharon de estos sucesos y no los estudiantes los que se beneficiaron de las ideas surrealistas, entre otras cosas porque el Surrealismo no fue un movimiento revolucionario, sino puramente literario:

-Según tú, la cosa ha sido al revés, es decir que han sido los surrealistas los que se han aprovechado de los acontecimientos de Mayo y no los acontecimientos de mayo los que han decantado de los surrealistas.

-Esto me parece clarísimo, clarísimo, porque si tú lo preguntas ahora a esos chicos, bueno, saben lo que es el surrealismo, pero conocerlo en su profundidad y el espíritu mismo que animaba a los surrealistas, no, y además los surrealistas eran más anárquicos y eran, tenían un desinterés por la cosa popular digamos, no era gente que se metía con la gente del pueblo, no era una cosa popular, era una especie de superaristocracia de la literatura. ¿No te parece?

-Sí, era una superaristocracia de la literatura [...].

-Entonces todo lo que se hizo, para ti, lo que se hizo durante el movimiento ¿fue una cosa revolucionaria que no tenía nada que ver con la literatura mientras que el movimiento surrealista es, ante todo, un movimiento literario?

-Bueno, los surrealistas qué han hecho, no han hecho ninguna revolución, han hecho revueltas, han hecho incidentes de café, digamos, pero no eran hombres de lucha, mano a mano, digamos.

-Estamos totalmente de acuerdo: entonces habrá que quitarles esa gloria de haber sido gentes muy importantes, te lo digo porque Buñuel cree en efecto, que el surrealismo tuvo importancia en los acontecimientos de Mayo.

-Pero, no sé si me equivoco, pero me parece que Aragon estuvo en una de esas grandes reuniones en tiempo de Mayo-junio y que casi lo sacaron a patadas (ADV. C. 18-21).

A partir de esta reflexión, Max siente curiosidad por saber si sus interlocutores creen en un Buñuel comprometido, activo en los acontecimientos políticos, no solo pasados, sino también coetáneos, o por el contrario, en un Buñuel esquivo y huidizo. Desde un principio, el escritor tiene claro a quién se enfrenta. Sabe que el cineasta siempre huye del compromiso y de los problemas sociales. Max observa y comenta: «Curioso este hombre partidario convencido de la revolución social violenta y dispuesto a salir corriendo a la primera escaramuza».

Y, cuando habla con él, comenta: «Siempre he pensado que en ti hay una dicotomía entre tu modo de pensar y lo que haces». Buñuel reconoce este hecho y le contesta: «Sí, es muy curioso, pero soy así [...]. Soy revolucionario, pero la revolución me espanta. Soy anarquista, pero estoy totalmente en contra de los anarquistas» (1985a: 149).

Luis sale de España en 1936 con Ricardo Muñoz Suay y se va a América en el 38 «cuando ve las cosas muy mal» (1985: 435). Según Max, mintió al decir que se marchó con una misión del Gobierno a EEUU ya que se va con el dinero de Sánchez Ventura¹⁵⁵ y con un contrato para el Museo de Arte Moderno. Para él, Buñuel nunca realizó películas sobre la guerra española para evitarse problemas y, algunas veces, duda incluso sobre su función a partir de 1938 en Hollywood como supervisor de películas a favor de la República. Desde esta perspectiva, su trabajo en EEUU simplemente fue una escapada hacia una vida más holgada:

Por eso nunca quiso (dice que ni siquiera se le ocurrió) hacer una película sobre «nuestra guerra» y dudo mucho que le llamaran –y fuera enviado por el gobierno republicano, en 1938, a Hollywood para supervisar películas a favor de los republicanos... Sencillamente vio que perdimos la guerra y se fue a ganar su vida a otra parte. Sin remordimientos (ADV. C. 15-4/5).

¹⁵⁵ SÁNCHEZ VENTURA, Rafael (1897-1980): doctor en Filosofía y Letras. Miembro de la Residencia de Estudiantes, formó parte de la cofradía de la Orden de Toledo creada por Buñuel. Fue ayudante de dirección en *Las Hurdes*. Colaboró en la sublevación de Jaca y ayudó a Ramón Acín, involucrado en esta sublevación, a exiliarse. Durante la guerra civil participó en actividades a favor de la República, perteneció a la Junta Nacional de Protección del Tesoro Artístico Español y fue secretario de la Embajada Española en París.

Durante los primeros días del movimiento de mayo a junio de 1968, se va a Bruselas¹⁵⁶, huyendo del clima revolucionario. Meses después, el espíritu estudiantil parisino impregna de ilusión y ganas de cambios a otros países, como México, que emprende otra revuelta estudiantil similar a la de París. Cuando Buñuel se está aún recuperando de los sucesos de París, y está rodando allí *La Vía Láctea*, le sorprenden los sucesos de Tlatelolco¹⁵⁷. Se pone tan nervioso que prohíbe a Jeanne, desde la distancia, abrir la puerta de casa. Su nerviosismo se muestra en una carta que escribe a Max el 6 de Octubre de 1968, cuatro días después de esos sucesos:

PARÍS 6 DE OCTUBRE 1968

Querido Max: calculo que entre el 20 y 25 de octubre iré a filmar a Santiago los dos o tres días de rodaje clandestino que tengo en España. Regresaré a París y permaneceré aquí hasta el 10 de noviembre. Mientras me arreglan las mezclas volveré a España turísticamente para una semana.

Nada que comentar sobre lo que ocurre en México. Veo su porvenir próximo PREÑADÍSIMO de amenazas.

Un abrazo

Luis (ADV. C. 3-15/6).

¹⁵⁶ «En el mes de mayo del 68, yo estoy en Londres terminando la película «de la Paz». Yo había salido de aquí, de México, sabía que había determinados alborotos en París y preocupado había hablado con Juan Luis Buñuel y con la familia Menache, no había comunicación, no se sabían noticias. Al llegar a Londres, me fue muy fácil comunicarme por teléfono con la familia Menache. Me dicen que, efectivamente, hay una serie de alborotos callejeros pero que están dominados por la policía, que no hay ningún peligro. Cuando me quiero comunicar con Luis Buñuel, me dicen que ha salido para Bélgica, que salió huyendo de París» (Federico Américo, ADV.C. 14-7/3).

¹⁵⁷ La matanza de Tlatelolco, ocurrida el 2 de octubre de 1968 en la Plaza de las Tres Culturas en el Barrio de Tlatelolco, México, fue una represión militar ordenada por el gobierno mexicano de Luis Echevarría contra los estudiantes. Todos los medios informativos estaban allí ya que se iban a celebrarse las Olimpiadas que comenzarían el día 12 de octubre. Fueron bautizadas como «La Olimpiada de la Paz». Críticos como Carlos Antonio Aguirre Rojas (2007) coinciden en hablar del movimiento de México dentro de un contexto universal de luchas sociales surgidas de las universidades:

«Yo creo que es muy evidente en México, Argentina, Francia, Estados Unidos o en cualquier lugar del planeta, que el 68 desplegó sus efectos sobre todo en los que son hoy los tres espacios de la reproducción cultural de la sociedad moderna. En primer lugar el espacio de la familia, en segundo el de la escuela y en tercero de los medios de comunicación. Si observamos cada uno de estos ámbitos con cuidado veremos que la historia de los mismos tiene un antes y un después a partir de ese corte del 68. Todas las transformaciones que se viven en la pedagogía, de los métodos de enseñanza, de lo que la escuela misma significa, la crítica de la escuela capitalista, de las jerarquías del saber-poder como crítico Michel Foucault es posterior del 68 y este es uno de sus efectos. Lo mismo en el ámbito de la familia, el modelo patriarcal, machista, monógamo de la familia se pone en cuestión de 68 y suceden otras formas de familia como las comunas hippies y se desarrolla un muy fuerte movimiento feminista que rompe de una manera importante las bases del machismo y el patriarcalismo, y redefine los roles de todos los miembros de la familia. Y finalmente, los medios de comunicación, que tenían un papel secundario y marginal en la sociedad siendo simples medios de entretenimiento, se vuelven después de 68 mecanismos que son formadores de opinión y que incluso manipulan la información hasta el grado de desinformar a la gente».

Max contesta rápidamente a su amigo y en esta carta intenta tranquilizarle y restar importancia a los hechos:

9 DE OCTUBRE DE 1968

Querido Luis:

Momentos después de que echaran la carta que te escribí ayer referente a mi imposibilidad física para reunirme contigo, me llega la tuya del 6 y quiero ponerte dos letras para tranquilizarte en cuanto a lo que ha sucedido aquí. Es lamentable, es triste, es imbécil, es cruel, es absurdo, pero no tendrá – por el momento, y por un momento muy largo- ninguna repercusión ni el ambiente está, como suponen en el resto del mundo debido a las informaciones, «preñado» de amenazas.

No te preocupes y hasta pronto. Un gran abrazo (ADV. C. 3-15/7).

Más allá de la fobia familiar por las arañas, Buñuel era un hombre perseguido por otra clase de miedo: el miedo a la muerte. Y este pavor se acrecentó y se mantuvo hasta el final de sus días. Ricardo Muñoz Suay confiesa a Max que sus más allegados tuvieron siempre la imagen de Luis huyendo (1985: 436). Una impresión justificada como producto de una educación religiosa, conservadora y familiar. Sin embargo, esta actitud es curiosa para el escritor. La imagen de un Buñuel revolucionario-artista-liberal frente a otro Buñuel íntimo-conservador-burgués le resulta un tanto incomprensible, y así se lo hace saber a Suay. Le sorprende que una persona tenga ese pavor terrible hacia la muerte violenta, cuando uno de sus mayores placeres son las armas (1985: 435).

Esa contradicción es fundamental en su vida, según Max, y trató de superarla artísticamente mediante el Surrealismo (1985: 437). Sin embargo, no lo conseguiría. Max llega a pensar que el surrealismo de Buñuel se reduce a sus dos primeras películas, y que después ya fue algo adicional, solamente un motivo para esconder el sentido social de las otras películas que vinieron a partir de *Los olvidados*:

-[...] No solamente eso, sino que he llegado a pensar que, dejando aparte las dos primeras películas, en todas las demás el surrealismo es una cosa pegada, puesta ahí, para que no digan que no es surrealista. Es una especie de biombo puesto para esconder el sentido social que es el sentido más profundo de todas las otras películas de Buñuel de *Los olvidados* en adelante. Vamos, mejor dicho, dando un salto más tremebundo, desde *Las Hurdes* hasta la que vaya a hacer ahora, como salga la *Tristana* (1985a: 439).

En alguno de los ensayos que escribe a partir de 1970, separa la personalidad de Buñuel en tres partes: Buñuel-anarquista, cercano a las ideas de los estudiantes del Barrio

Latino, Buñuel-comunista, que está de acuerdo con el PCF, y Buñuel-burgués, que cree que la única salida al conflicto es la huida fortuita. A partir de aquí, intenta solucionar el problema de su personaje pensando en él no como pura contradicción, sino únicamente como la suma de estos tres elementos: anarquismo, comunismo y conservadurismo. Se obtiene así una imagen prismática de Buñuel. El 24 de marzo de 1970 Max ya habría comprendido que su amigo era el resultado de un cúmulo de paradojas y escribe así en sus diarios:

No tendrá de particular (como representante de su tiempo) que Buñuel sea a la vez comunista y anarquista, comunista y surrealista, surrealista y anarquista. Valiente y cobarde. Tal vez en estos hechos básicos está la total normalidad en que se produce su obra, en la total normalidad –siguiendo las circunstancias- en que discurre su vida (2003b: 458).

A partir de esas paradojas, Max intenta hacer de su vida una novela, de él mismo un personaje, y de su historia una ficción. Intenta crear un personaje que sea a la vez «Luis Buñuel el que hizo *La edad de oro* y *La Vía Láctea*» (ADV. C. 15-4/7), y un personaje desconocido, perfilando su contradictoria personalidad por medio de un estudio de su obra que fuera de lo general, de lo conocido, de lo que el público ve en la pantalla, al Luis Buñuel-personaje, a lo particular, a lo desconocido¹⁵⁸, a lo que nadie ve. Desde sus primeras películas hasta *Tristana*, Buñuel experimentó los cambios normales de un hombre de su tiempo, sin embargo, su manera de ser se mantuvo siempre intacta:

París, mayo 1968. Su primer entusiasmo un día, su huida al día siguiente. No es contradicción, sino al contrario, seguir fiel a sí mismo. No puede estar de acuerdo con su yo profundo y subconsciente que de estar de acuerdo con la subversión anarquistoide de los estudiantes, prevé la reacción de los comunistas (por lo menos de la dirección de PCF que vislumbra su inteligencia). Está de acuerdo con ella antes de que tome cuerpo. Huye, no quiere discutir. No es miedo, es precaución. Buñuel, anarquista está, a ojos cerrados, de acuerdo con los estudiantes del Barrio Latino. Buñuel, comunista estará de acuerdo con la línea oficial del PCF. Buñuel, burgués se refugia en Bruselas con su productor. No hay contradicción, sino suma [...]. Una personalidad de una pieza se hunde como

¹⁵⁸ En uno de sus ensayos (ADV. C. 15-4/7) desarrolla esta idea en relación a una cita de Boris Scholozer: «Explicar la obra por el hombre equivale, en resumidas cuentas, a explicar lo conocido por lo desconocido». Es lo que realmente quería hacer en su obra: explicar lo conocido por lo desconocido, explicar con palabras la obra para después llegar al personaje: «Por eso, título mejor que subtítulo este libro novela, intentando hacer de Buñuel un personaje. Un personaje que sea, a su vez, Luis Buñuel el que hizo *La edad de oro* y *La Vía Láctea*» (ADV. C. 15-4/7).

plomo o se deja arrastrar por la corriente. Buñuel no es de una pieza, no es monolítico y se agarra desesperadamente a las orillas de la vida («Buñuel y la alienación», ADV. C. 15-4/7).

Para Max, expresarse con palabras o con imágenes es justamente explicar aquello que es desconocido, que puede producir miedo, dudas, incertidumbre y, por eso, se convirtió en crítico de su obra, realizó un estudio de sus películas y del cine contemporáneo intentando comprender la identidad de Buñuel.

V. MAX AUB, CRÍTICO DE BUÑUEL.

5.1. MAX AUB, CRÍTICO DE LA OBRA LITERARIA DE BUÑUEL

Las musas detestan a los que se creen poetas por haber llegado con jadeos y suma fatiga a escribir un soneto o unas décimas. Todas las explicaciones serán pocas para convencer a ese desdichado de que la poesía o secreción de las musas es cosa mucho más fina, sutil y deliciosa que todo eso. Es algo que viene a uno como el efluvio del espíritu santo, no que sale de la retórica, los preceptos y las formas consagradas (Moreno Villa 1976: 73).

La poesía es saber, sí, pero saber enlazar, relacionar, fundir con lo que se llama gracia –gracia espiritual- lo que jamás se había conectado [...]. Por eso es, ante todo, verbo. Verbo feliz, acierto verbal. Lo cual no tiene nada que ver con las bellas palabras (Moreno Villa 1976: 73).

Max Aub dejó sobre su mesa de trabajo una gran cantidad de papeles entre los que se encontraban los textos literarios de Luis Buñuel. Sin embargo, al otorgar prioridad a su obra filmica o a la historia del arte del siglo XX, no pudo empezar la tarea de crítico de la obra literaria de Buñuel.

Max recopiló los escritos literarios del cineasta, pero no elaboró escritura crítica alguna sobre ellos. Entre los documentos del proyecto, incluso en las cartas con amigos y compañeros de Buñuel, podemos encontrarnos referencias a estos textos¹⁵⁹, pero no se lleva a cabo una crítica literaria de ellos¹⁶⁰. Aunque Max no tuvo tiempo de enfrentarse a esta labor, también debemos tener en cuenta que por entonces ya habían sido publicados muchos de los textos literarios de Buñuel por críticos como Aranda (1970) o Kyrrou (1962). En cualquier caso, si comparamos los estudios de Aranda y Kyrrou con los textos que tenía el escritor entre sus papeles para la obra, podemos observar que Max disponía de textos literarios de Buñuel que hasta el momento no se habían publicado.

¹⁵⁹ Véase, por ejemplo, la conversación entre Max Aub y Buñuel, cinta nº 25 cara A, sobre «Una jirafa» (Anexo II).

¹⁶⁰ En una carta a Juan Larrea, el 24 de febrero de 1970, Max comenta: «[...] Figúrate que yo tengo más números de *La Gaceta Literaria* aquí, que ninguno de nuestros amigos o ex en España. Tendré que pedir algún material complementario a Washington. Los comentarios los dejo para el otro mundo» (C. 8/26).

Se preocupó de pedir a sus amigos de generación textos del joven Buñuel, de fotocopiar los escritos que se encontraban en las bibliotecas españolas más importantes en sus viajes a España (1969, 1972), y de pedirselos al propio Buñuel. Sin embargo, el duro trabajo y el esfuerzo que le exigía su proyecto le quitó tiempo para centrarse en el estudio de estos textos.

J. Francisco Aranda se le adelantó en 1970 con su *Luis Buñuel. Biografía crítica*, en que publicó una importante parte de los textos de Buñuel¹⁶¹. Años antes, en 1962, el crítico francés Ado Kyrou también había dado a conocer algunos de ellos¹⁶². Pero no será hasta los años 80 cuando realmente salga a la luz prácticamente toda la obra literaria de Buñuel.

En 1982 Sánchez Vidal publica *Luis Buñuel. Obra literaria*. El libro contiene, además de las notas y la extensa introducción, dieciséis *Primeros escritos* (1922-1927), la obra de teatro *Hamlet* (1927), diez de los veintidós poemas previstos para el libro *Un perro andaluz* (1927), *Una jirafa* (1933), trece *Escritos cinematográficos* (1926-1928), la conferencia «El cine, instrumento de poesía» (1958), la sinopsis de *La duquesa de Alba y Goya* (1937), la escena «Alucinaciones en torno a una mano muerta» (1944), el guion de «Ilegible, hijo de flauta» (escrito con Juan Larrea, 1947) y el artículo «Recuerdos medievales del Bajo Aragón» (1976).

Y en 1985, en *Recordando a Luis Buñuel*, Pedro C. García Buñuel ofreció una selección de textos, en la que se incluyen algunos desconocidos como el cuento *El ciego de las tortugas*.

Años más tarde, Manuel López Villegas da a conocer *Escritos de Luis Buñuel* (2000). Respecto al libro de Sánchez Vidal (1982), se añaden fragmentos de un diario personal de 1913-1914, la «Autobiografía» que escribió en 1939 para conseguir trabajo en Los Ángeles y el texto también autobiográfico «Pesimismo» (1980). A la conferencia «El cine, instrumento de poesía» (1958) se suma «El guiñol» (1922) y *Tierra sin pan* (1940). A los *Primeros escritos* (1922-1927) se añade *El ciego de las tortugas*, relato que ya había rescatado Pedro Christian García Buñuel en *Recordando a Luis Buñuel* (1985), del que también procede la mayor parte de los textos agregados a la edición de 2000. Además, se incluyen las respuestas que Buñuel dio a una encuesta sobre el amor del

¹⁶¹ Aranda incluye textos surrealistas de Buñuel como «Palacio de Hielo» (1924), «Proyecto de cuento» (1927), «Una historia decente» (1927) o «Una jirafa» (1933). Pero también incluye guiones como el de «Ilegible hijo de flauta» (1947).

¹⁶² Kyrou tan solo publica los textos surrealistas «Sur l'amour», «Une girafe», «Lettre Pépin», «Decoupage», los films *Un perro andaluz* y *La edad de oro*, *Nazarín* (diálogo) y *Viridiana* (diálogo).

grupo surrealista en 1929. Se amplían los *Escritos cinematográficos* con tres textos más: dos sobre *Viridiana* (1961) sin fechar y una carta de rectificación a una revista de cine, de 1967. Respecto a los guiones cinematográficos, este libro no incluye *La duquesa de Alba* y *Goya* (1937) pero aporta el de la película *Un perro andaluz*, publicado ya en 1929, un texto de Buñuel para acompañar la proyección de su película *La edad de oro* (1930), el comentario de *Tierra sin pan* (1932), veintitrés *Gags* (1944) y una carta de Buñuel a Juan Larrea de 1957 sobre *Ilegible, hijo de flauta*. Finalmente, se copia el último capítulo de las memorias *Mi último suspiro* (1982), titulado «El canto del cisne». No se incluye el artículo «Recuerdos medievales del Bajo Aragón» (1976), que sí aparece en el libro de 1982.

Uno de los libros más manejados por Aub para su *Buñuel* fue el de Aranda (1970). Su estancia en España tuvo como objetivo prioritario el recopilar documentación sobre su personaje que pensaba incorporar de alguna manera en su obra. Estuvo en Zaragoza, visitó el pueblo de Buñuel y se puso en contacto con aquellas personas que podían proporcionarle la información necesaria para avanzar en su proyecto. Aranda fue uno de ellos y se encontraron en Zaragoza entre los días 11, 12 y 13 de octubre¹⁶³:

10 de febrero de 1970

Querido J. Francisco Aranda:

Quisiera que estas líneas fuesen naturalmente para usted pero también para Matilde y sus padres y sus tías y todos los amigos de Zaragoza, para hacerles llegar mi más cordial recuerdo.

Como es natural, quisiera un favor. Si se lo pido a Luisa y si está todavía en Madrid porque Jane está desde hace 20 días sin noticias –corro el peligro de que sencillamente se le olvide. Y la cosa es muy sencilla. El día que fuimos a Calanda vi en el escaparate de una tienda un libro, que no debe de ser extraordinario, acerca del propio Calanda. Me gustaría mucho que si alguien de la familia va por allí, me lo hiciese llegar, aunque fuese por correo.

Aquí estoy trabajando en el famoso libro y nos acordamos muchas veces de los buenos ratos pasados en Zaragoza.

Abrazos de los dos para los dos (A.M.A. C. 1/36-2).

Aranda, fue víctima, como Aub, de la vigilancia de Buñuel para ver qué ponía exactamente en su libro y, por eso, fue revisando todo aquello que iba escribiendo, igual que en su día lo hizo con el escritor y con Álvarez. Max, que aprovechó su estancia en

¹⁶³ «ZARAGOZA, 11,12 Y 13 DE OCTUBRE:

[...] Fuimos a Zaragoza –buen hotel-, a Calanda, a Fox- precioso, limpio, encalado- a Alcañiz, magnífica ciudad –excelente comida, cenamos de vuelta en Zaragoza, paseamos un poco por lo que es y lo que fue y regresamos a Madrid al caer la noche del lunes» (Aub 1995: 425).

España para visitar las bibliotecas y hemerotecas, y poder fotocopiar y transcribir algunos de los textos literarios buñuelescos, le pidió permiso a Aranda para poder recogerlos de su libro, a la vez que le pidió también las fotografías que publicó en su *Biografía crítica*. Aranda le advirtió de las reticencias del cineasta a la hora de ver publicados sus textos en esta biografía:

9 de marzo de 1970

Por supuesto le autorizo a transcribir cuanto le plazca de mi texto, mencionando el origen. En cuanto a los textos de Buñuel, inéditos hasta mi libro, la autorización depende de él, y supongo no tendrá usted dificultad en obtenerla; aunque debo advertirle que a mí sí que me costó conseguir su permiso y que ahora, al ver el libro impreso, ha vuelto a quejarse y tuve que recordarle que él los había autorizado y expurgado a su gusto (A.M.A. C.1/36-4).

Esas reticencias, a las que Sánchez Vidal también aludió en su momento (1982: 16), se debían fundamentalmente a ese miedo a la hora de enfrentarse a la escritura que lo acompañó siempre. Como más de una vez confirmó él mismo, a Buñuel no le gustaba su escritura, su letra. Detestaba escribir a mano y prefería redactar su correspondencia a máquina, tecleando con dos dedos:

¿Le gustaba escribir? No creo. Era un hombre de silencios, de meditación. Durante el trabajo sobre el guion, se encontraba tremendamente a gusto con los múltiples juegos y laberintos de su imaginación. Vivía ahí los mejores momentos de su vida. Le gustaba reír, jugar, improvisar, contar historias –a veces la misma historia varias veces en un mismo día, pero con sutiles variaciones-. La pesadez del rodaje, que aceptaba como una carga necesaria (que realizaba lo más rápido posible), le aburría un poco (López Villegas 2000: 9).

El propio Buñuel aseguró a Max que como escritor no es que fuera malo, «sino sumamente lento» (Aub 1985a: 58). «Hubiera dado todo gustoso a cambio de ser escritor –confiesa Buñuel. Es lo que realmente me hubiera gustado ser [...]. Pero no valgo para escribir. Me repito. Lo que a un escritor le cuesta dos minutos, a mí me cuesta dos horas» (Sánchez Vidal 1988). Admirador de la poesía surrealista, fue un escritor que se encontró de pronto con un medio de expresión en el que no había pensado (ADV. C. 14-5/5). Sus propios compañeros de la Residencia eran conscientes de esta dificultad. Así, Rafael Alberti señala:

-[...] Sé que a él le costaba un gran trabajo escribir y sufría muchísimo, y se pasaba las noches en un... Lo contaban, contaban en broma Federico y los demás. Luis Buñuel escribiendo sus cosas literarias con un gran dolor, un gran, gran esfuerzo, ¿verdad? Hasta que insensiblemente él fue poco a poco descubriendo su verdadero camino, ¿verdad? Y entonces empezó a hacer esa cosa de crítica, y me acuerdo que preparaba, en el año veintiocho, un *Goya* que le daba mucho que hacer, que llegó a escribir un enorme guion con gran dificultad, ¿verdad? Y que yo se lo he visto a veces en la Arrumbambaya o en la Granja llevar él, el guion, muy largo, porque se acercaba el centenario de Goya, el año veintiocho. Y creo que fue una película que no se hizo (Cinta nº 10, cara A).

A medida que Max Aub avanzó en su trabajo y recopiló los textos, iban surgiéndoles nuevas ideas, como la de realizar un libro sobre los tres únicos poetas que consideraba genuinamente surrealistas. Canedo le ofrece esta oportunidad y así se lo hace saber a sus amigos María Teresa y Rafael Alberti:

26 de marzo de 1970

Queridos María Teresa y Rafael:

[...] Trabajando en el surrealismo me di cuenta que no había más que tres poetas auténticamente surrealistas en España –si poetas se los puede llamar: Picasso, Buñuel y Dalí.

Canedo ha saltado de alegría al pensar que yo podría hacer una antología de esos tres locos. Y a mí no me parece mal. Luis está de acuerdo: Dalí no es problema. Tampoco lo es Pablo más que en un aspecto: que dé por escrito la autorización más adelante, no estaría mal que le sacarais en papelito el que me autorizara a hacerlo. No le escribo porque sé que es inútil, a pesar de nuestra vieja amistad. No incluyo a Larrea, porque Juan no es surrealista, ni lo fue nunca. Era, a lo sumo, creacionista [...].

(C. 1-10/75)

La idea principal de Max fue recopilar todos estos textos, ya fueran a través de Aranda, de Buñuel, del archivo personal del Muñoz Suay¹⁶⁴ o de bibliotecas. Pero no llegó nunca a elaborar escritura crítica alguna sobre ellos. Por tanto, podemos decir que no llegó a ejercer de crítico literario de los escritos de Buñuel.

A pesar de ello, lo que está claro es que Max se hizo con los primeros textos del joven Buñuel, y algunos de esos textos estaban inéditos hasta ese momento¹⁶⁵.

¹⁶⁴ «Arco Iris y la cataplasma», del libro *Un perro andaluz* (1927) (ADV. C. 16-1/2); «Decoupage o segmentación cinegráfica», *La Gaceta Literaria*, nº43, 1928 (ADV. C. 16-1/14); «Carta a José Bello en el día de San Valero», 1927 (ADV. C. 16-1/6); «Juana de Arco», de Carl Dreyer, *La Gaceta Literaria*, nº43, 1928 (ADV. C. 16-1/10); «La agradable consigna de Santa Huesca» (ADV. C. 16-1/5).

¹⁶⁵ «Nuestros poetas y el cine» (1928), «Bacanal» (1929), «Redentora» (1929), «Olor de Santidad» (1929), «Pájaro de angustia» (1929), «Una traición incalificable» (1922), «Al meternos en el lecho» (1927), «Me gustaría para mí» (1927), «Polisoir milagroso» (1927), «Suburbios» (1923), «Menaige a trois» (1927), «No

Los textos con los que contaba el escritor para su proyecto se pueden encontrar en los archivos de la Fundación Max Aub bajo la siguiente catalogación:

- «Palacio de hielo», *Helix*, nº 4, Vilafranca del Penedés, 1925 (ADV.16-2/20 y ADV.16-2/24).
- «El cine, instrumento de poesía», *Cuadernos de cine de la Universidad de México*, nº 4, México, 1958. Conferencia de Luis Buñuel en México. «Lo cómico en el cinema», *La Gaceta Literaria*, nº 56, Madrid, 1929 (ADV. C. 16-2/13).
- «*La Dama de las camelias*», *La Gaceta Literaria*, nº 24, Madrid, 1927 (ADV. 16-2/16; ADV. C. 16-1/11).
- «Una jirafa », publicado en francés en *Le Surréalisme au Service de la Revolution*, nº 6, 1933 (ADV. 19-48; 19-65).
- Illisible, fils de flûte, Positif*, nº 50, París, 1963 (ADV. 19-45).
- «*Instrumentación*», *Horizonte*, nº 2, Madrid, 30 de noviembre de 1922 (ADV. 17-6/23; ADV.18-49).
- «*Metrópolis*», *La Gaceta Literaria*, nº 9, Madrid, 1927 (ADV.16-2/34 o ADV. 16/2-4).
- «Napoleón Bonaparte», *Cahiers d'art*, nº 3, París, 1927 (ADV. 17-6/24).
- «Una noche en el «Studio des Ursulines»» *La Gaceta literaria*, nº 2, Madrid, 1927 (ADV. 16/2-19 y ADV.16/2-33).
- «Olor de santidad», *La Gaceta Literaria*, nº 51, Madrid, 1929 (ADV. 18-9; ADV.19-43).
- «Pájaro de angustia» (ADV. 16-2/23; 19-42).
- «Del plano fotogénico», *La Gaceta Literaria*, nº 7, Madrid, 1927 (ADV. 16-2/15; 16-2/32).
- «Por qué no uso reloj», *Alfar*, nº 29, La Coruña, 1923 (ADV. C. 16-2).
- «Redentora», *La Gaceta Literaria*, nº 50, Madrid, 1929 (ADV. 17-6/22 y ADV. 18-9).
- «Bacanal», *La Gaceta Literaria*, nº 50, Madrid, 1929 (ADV. 18-9 y ADV. 19-44).
- «Suburbios», *Horizonte*, nº 4, Madrid, 1923 (ADV. 16/2-21 y ADV.19-51).
- «Una traición incalificable», *Ultra*, nº 23, Madrid, 1922 (ADV. 19-62).
- «Menage a trois», 1927 (ADV. 19-63).
- «Al meternos en el lecho» (ADV. 19-38).

me parece ni bien ni mal» (1927), «Caballería rusticana» (1927), y la pieza teatral *Hamlet* (1927), inédita hasta la publicación de Sánchez Vidal (1982).

- «Polisoir milagroso» (ADV.19-39).
- «Me gustaría para mí» (ADV.19-40).
- «Variaciones sobre el bigote de Menjou», *Cahiers d'art*, París, 1927 (ADV. 19-46).
- «Nuestros poetas y el cine», *La Gaceta Literaria*, nº43, 1928 (ADV.18-9).
- «*La duquesa de Alba y Goya* », 1928 (ADV. 19-46).
- «No me parece ni bien ni mal», 1927 (ADV. 19-35).
- «Arco Iris y la cataplasma» (1927) (ADV. C. 16-1/2)
- «Decoupage o segmentación cinegráfica», *La Gaceta Literaria*, nº43, 1928 (ADV. C. 16-1/14).
- «Carta a José Bello en el día de San Valero», 1927 (ADV. C. 16-1/6).
- «Juana de Arco», *La Gaceta Literaria*, Nº43, 1928 (ADV. C 16-1/10).
- «La agradable consigna de Santa Huesca», 1927 (ADV. C. 16-1/5).
- «Caballería rusticana» (ADV. C 16-1).
- «Noticias de Hollywood», 1928 (ADV. C 16-1).
- «Proyecto de cuento», 1927 (ADV. C 16-1).

- «Una historia decente», 1927 (ADV. C 16-1).
- «Sobre el amor», 1929 (ADV. C. 16-1).

A pesar de haber escrito textos literarios, y de considerarse «ágrafo», Buñuel fue además un gran lector, un lector incansable a lo largo de toda su vida. Como Aub, buscó en la lectura un refugio para hacer frente a la vida. En muchas ocasiones hacía alarde de su conocimiento lector citando y aludiendo a algunos de sus libros favoritos, como por ejemplo, *El Monje* (1796) de Matthew Lewis, *Historia de los heterodoxos españoles* (1880-1882) de Menéndez Pelayo, *Cumbres Borrascosas* (1847) de Emily Brontë, o toda la obra del Marqués de Sade y de Benito Pérez Galdós. Algunos de estos libros fueron adaptados al cine por él mismo y otros le sirvieron como documentación o inspiración para sus películas.

A Buñuel le preocupaba mucho lo que Max podía publicar, pero aún más le preocupaba la publicación de su obra literaria. Al no ver esos textos publicados, en 1980 Buñuel se interesó por el paradero de algunos que había dejado a Max para su proyecto, y así se lo manifestó a Sánchez Vidal cuando estaba colaborando con él en la preparación de su *Obra literaria* (1982):

En junio de 1980, tras quince días de estancia en su casa mexicana de la Cerrada Félix Cuevas para preparar la edición de su *Obra Literaria*, me despedí de Luis Buñuel antes de regresar a España. Fue la ocasión de preguntarle si tenía algún encargo que hacerme. Efectivamente, había algo que quería saber. Don Luis estaba muy interesado por el libro que Max Aub tramaba sobre él y, conocedor de mis relaciones con Editorial Aguilar (donde yo acababa de publicar las *Poesías Completas* de Miguel Hernández), me pidió que averiguara el paradero y destino del original de Aub, donde, por otro lado debían encontrarse algunos de los escritos de juventud que Buñuel echaba de menos entre sus papeles. (Sánchez Vidal 1996: 753).

Max no llegó a abordar la crítica literaria de los textos buñuelescos. En cambio, sí que dejó constancia entre sus papeles de un gran material que sacaba a la luz una parte muy poco conocida del escritor: su faceta como crítico de cine.

5.2. UN MAX AUB POCO CONOCIDO: EL CRÍTICO DE CINE.

Hemos sido la única generación, o por lo menos la primera, que se ha educado en el cine. La de ahora crece con la televisión, que es otra cosa. Las anteriores con los folletines.

(Aub 1985a: 58)

Su obra es una expresión, tan valedera como las mejores para intentar comprender el tiempo en que vivimos, en que viví.

(ADV.C. 15-4/22)

El cine es el nuevo opio de los pueblos. A los gobiernos les conviene mucho: la juventud se ocupa menos de política y los políticos se enamoran de las actrices, halagados por la propaganda [...]. La cámara cinematográfica adopta el punto de vista de Dios y se pasea en absoluta libertad por los salones más exclusivos, en las recámaras más cerradas, enseña en monstruosos acercamientos las prácticas amorosas, muestra las últimas modas lucidas por modelos de primer orden, transporta al público a París, a Londres, a los últimos de nuestro asendereado globo. ¿Quién no va a estar encantado con ese programa? (Aub 1952).

Antes de *Buñuel: novela* el cine no era un mundo inexplorado para Max Aub. En 1938 y 1939 formó parte del equipo de filmación de *Sierra de Teruel*, a las órdenes de André Malraux en Cataluña. Pero fue en México donde explotó verdaderamente esta faceta. En su exilio trabajó como guionista, traductor, reseñista, prologuista, en numerosas películas. Se afilió pronto al Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica. Poco después fue nombrado secretario de la Comisión Nacional de Cinematografía e inició, además, una larga trayectoria como profesor de filmografía en el Instituto Cinematográfico de México, y de historia del teatro en la Universidad Nacional Autónoma de México. A pesar de que el cine era relativamente joven en el momento en el que Max y otros de su generación tuvieron que exiliarse a México, la mayoría de aquellos jóvenes contaban con un bagaje que afianzaron en este país de acogida. La industria mexicana consiguió que muchos de ellos crecieran y maduraran con nuevas producciones cinematográficas. De esta manera, Max pasó a formar parte de la historia del cine republicano en el exilio.

Eugenia Meyer (2007a) reproduce sus trabajos filmográficos:

- 1939: *Espoir (La esperanza) o Sierra de Teruel* (dir. André Malraux). Max Aub colaboró en el guion.
- 1943, *Distinto amanecer* (dirigido por Julio Bracho); algunas ideas para el argumento de esta película se tomaron de *La vida conyugal*, de Aub.
- El globo de Cantolla* (dir. Gilberto Martínez Solares); Aub adaptó el argumento de Alberto Quintero Álvarez.
- 1944, *La monja Alférez* (dir. E. Gómez Muriel); Aub, junto con Eduardo Ugarte, adaptó el argumento de Marco Aurelio Galindo.
- 1944, *Amok* (dir. Antonio Momplet); Aub colaboró en los diálogos del argumento basado en la obra homónima de Stefan Zweig.
- 1944, *Marina* (dir. Jaime Salvador); Aub, el director y Neftalí Beltrán adaptaron el argumento, basado en la ópera-zarzuela de Francisco Camprodón y Emilio Arrieta.
- 1945, *Soltera y con gemelos* (dir. Jaime Salvador); Aub y María Gesa escribieron el argumento.
- 1945, *La viuda celosa* (dir. Fernando Cortés); Aub fue coautor, coadaptador y dialoguista del argumento basado en *La viuda valenciana*, de Lope de Vega.
- 1946, *Sinfonía de una vida* (dir. Celestino Gorostiza); Aub y el director adaptaron el argumento de María Gesa y Pablo González.
- 1946, *El sexo fuerte* (dir. Emilio Gómez Muriel); Aub, junto con Humberto Gómez Landero, adaptó el argumento de Miguel Morayta y Agustín M. Carnicero.
- 1946, *Hijos de la mala vida / Lo primero es vivir* (dir. Rafael E. Portas); Aub adaptó el argumento de Julia Guzmán.
- 1946, *Contra la ley de Dios / La mujer de mi historia* (dir. Adolfo Fernández Bustamante); Aub y el propio director adaptaron el argumento de María Gesa.
- 1947, *Barrio de pasiones / Hilo de sangre / La calle de las pasiones* (dir. Adolfo Fernández Bustamante); Aub, el director y Miguel Sakino adaptaron el argumento basado en el cuento «La Mansa», de Fiodor Dostoievski.
- 1947, *Otoño en primavera* (dir. Adolfo Fernández Bustamante); Aub y el propio director adaptaron el argumento de este último.
- 1948, *Ave de paso* (dir. Celestino Gorostiza); Aub y el propio director adaptaron el argumento de María Gesa.
- 1949, *Al caer la tarde* (dir. Rafael E. Portas); Aub y el director adaptaron el argumento de Ladislao López Negrete.

-1949, *Mariachis* (dir. Adolfo Fernández Bustamante): Aub y el director adaptaron el argumento original de este último.

-1949, *El charro y la dama / La dama y el charro* (dir. Fernando Cortés); Aub escribió el argumento inspirado en *La fierecilla domada*, de William Shakespeare.

-1949, *Esposa o amante / Lluvia de abuelos* (dir. Adolfo Fernández Bustamante); Aub, el director y Rafael M. Saavedra adaptaron el argumento del segundo.

-1949, *La rebelión de los fantasmas* (dir. Adolfo Fernández Bustamante); Aub y el propio director escribieron el argumento e hicieron la adaptación basados en una idea de Enrique Castañeda.

-1950, *Los olvidados* (dir. Luis Buñuel); Aub colaboró en la estructuración del argumento junto con Buñuel, Luis Alcoriza, Juan Larrea y *Pedro de Urdimalas*.

-1950, *Para que la cuña apriete* (dir. Rafael E. Portas); Aub y el propio director adaptaron el argumento de Ladislao López Negrete.

-1950, *Pata de palo* (dir. Emilio Gómez Muriel); Aub y Mauricio Magdaleno escribieron el argumento.

-1950, *Entre tu amor y el cielo / Los caminos de Dios / Caminos de redención* (dir. Emilio Gómez Muriel); Aub y Mauricio Magdaleno adaptaron el argumento basado en *El Místico*, de Santiago Rusino.

-1950, *Historia de un corazón* (dir. Julio Bracho); Aub, el director y Mauricio Magdaleno adaptaron el argumento original del segundo.

-1951, *Cárcel de mujeres* (dir. Miguel M. Delgado); Aub y Mauricio Magdaleno adaptaron el argumento de Rogelio Barriga Rivas.

-1952, *La segunda mujer / Desengaño / Caminos de la carne* (dir. José Díaz Morales); Aub y Mauricio Magdaleno escribieron el argumento, mientras que en la adaptación colaboraron también José Díaz Morales y Carlos San Pelayo.

-1952, *Ley fuga* (dir. Emilio Gómez Muriel); Aub y Mauricio Magdaleno escribieron el argumento y lo adaptaron.

-1954, *La desconocida* (dir. Chano Urueta); Aub y Mauricio de la Serna escribieron el argumento, mientras que en la adaptación colaboraron también Alejandro y Marco Aurelio Galindo y Dino Maiuri. -1965, *Amor, amor, amor*; Aub intervino como actor (junto con un grupo de intelectuales y artistas como Luis Villoro, Víctor Blanco, Antonio Alatorre, Ignacio Villarreal, Margit Frenk, Juan José Gurrola y Juan Soriano) en uno de los cuatro cuentos que integran esta película: «La Sunamita» (dir. Héctor Mendoza); los

tres cuentos restantes fueron «La viuda» (dir. Benito Alazraki), «Lola de mi vida» (dir. Miguel Barbacana Ponce) y «Las dos Elevas» (dir. José Luis Ibáñez).

-1971, *El naufrago de la calle de La Providencia* (dirs. Arturo Ripstein y Rafael Castañedo); medimetro de 50 minutos en el que Aub participó como actor, junto con Luis Buñuel, Carlos Fuentes, Julio Alejandro, Carlos Savage y Lilia Prado.

-1971, *Triángulo* (dir. Alejandro Galindo); basada en la pieza teatral *Deseada*, de Aub.

Después de su muerte, el cine aún se benefició de la creatividad maxaubiana con producciones como *Triángulo* (1974), de Alejandro Galindo, basada en *Deseada*; *Soldados* (1978), de Alfonso Ungría basada en *Las buenas intenciones*; *La virgen de la lujuria* (2002), de Arturo Ripstein, basada en el relato *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*, también en el origen del documental *Los que quisieron matar a Franco* (2006), de Pedro Costa y José Ramón Da Cruz; *Crímenes ejemplares* que sirvió de base al film homónimo (1983) de Mariano Barroso, de Mariano Barroso, de *Menos nove (Minus nine)* (1997), de Rita Nunes, y de *Delitti esemplari* (2001) de Andrea Graziosi. En 2001 se realizó el documental de Televisión Española *Max Aub. Un escritor en su laberinto*, de Lorenzo Soler, protagonizado por Juan Echanove.

A pesar de esta experiencia en el cine, *Buñuel* era un proyecto difícil y complicado. Debía mostrar su capacidad para investigar el mundo del cine y relacionar todo ello con el *microuniverso buñuelesco*, contando, además, con la probada maestría en la mentira que exhibía su personaje. Max se sentó como un director de cine detrás de una cámara, situando el enfoque, observando a sus personajes, para después realizar el montaje de las diferentes escenas, de los diferentes planos que había obtenido al cabo de los años.

Las primeras películas de Buñuel no reflejan un ambiente proletario, ni una constante lucha por la supervivencia, sino un ambiente entre la aristocracia más refinada y una burguesía pudiente. Únicamente, en *Las Hurdes* (1930) y en *Los olvidados* (1950) Buñuel recurre a una clase social diferente. Max cree que en *Las Hurdes* Buñuel se olvida de la burguesía de *Un perro andaluz* y cambia de escenario, centrando su atención en un ambiente mísero pero visto «desde fuera como ejemplo de la falta de organización social pero como tragedia vivida por seres atrasados» (ADV. C. 15-1). En *Los olvidados* se

preocupa de la delincuencia infantil mexicana y sitúa al Jaibo como el eje estructurador de una película más allá del realismo, una película cuya realidad es «insoportable»¹⁶⁶.

En este sentido, Max considera que Buñuel está más cerca de la literatura que ningún otro cineasta contemporáneo. Nunca se ha interesado por la estética formal de sus películas, sino que ha buscado siempre, y según el momento, «ideas que son las de nuestro tiempo», dice Max. Ideas de «izquierda» que con el tiempo han ido transformándose en el cineasta. En su evolución posterior no cambiará la estética en sus películas, pero sí cambiará en lo referente a la política. Con el Surrealismo Buñuel buscó teóricamente la revolución, y poco a poco fue convenciéndose de «la ineficacia de la obra de arte –o de lo que se tiene por tal- sobre el pensamiento y el quehacer revolucionario de las masas» (ADV. C. 15-1/3).

Buñuel también cambiará de ambientes en sus películas. Los ambientes picarescos y pobres de *Las Hurdes*, de *Los olvidados* y de *La Vía Láctea*, se contrapondrán con la alta burguesía de *El ángel exterminador* (1962) o de *Él* (1953). En este sentido, en uno de sus ensayos, «Buñuel y la novela picaresca», Max establece parangón entre Buñuel y Quevedo en cuanto al trato de sus personajes:

Cuando Luis deja atrás su vida surrealista, podemos suponer sin dificultad que va a entrar en un nuevo período que ya hemos visto en *Tierra sin pan*. Sus primeras películas de la época madrileña ya se inclinan hacia un tipo que ha de perdurar en todo lo largo de su obra: el pícaro. Pícaro es *Don Quintín*; pícaro hay en *La hija de Juan Simón*, en *Quién me quiere a mí*, en *Centinela alerta*. Pícaro será *El Gran Calavera*, pícaros habrá en *Los olvidados*, pícaros en *Susana*, en *Subida al cielo* [...] (ADV. C. 15-3/6).

Pero, además, Aub recurre a la evidencia en sus películas de su experiencia en la Entomología y la Fisiología. Para alguno de los entrevistados, concretamente quienes pertenecían al mundo científico y que lo conocieron, Buñuel utilizaba la cámara como un microscopio, como si sus personajes fueran pequeños insectos susceptibles de ser analizados, estableciéndose así una asociación entre la entomología y su manera de hacer cine:

-Doctor, eh, tal como hablamos ayer por teléfono, yo le indiqué a usted la idea de que Buñuel tenía la cámara un poco como se maneja un microscopio, y que consideraba un poco los hombres como si

¹⁶⁶ PAZ, Octavio, «Los olvidados», en *Las peras del olmo*. Cita recogida en la transcripción que hace Max de este capítulo (ADV. 15-1/19).

fuesen insectos. Y que esto se debía a que Buñuel desde su más tierna edad, más tierna infancia, había sentido hacia los insectos un interés apasionante [...]. Yo quisiera que usted me dijera lo que recuerda de Buñuel, lo mismo como estudiante que como residente. Y si piensa usted, sobre todo, si mi relación entomología-cine es valedera o no.

- [...] Pero personalmente, tengo la misma impresión que usted tiene. Que en Buñuel se advierte, en todas las cosas que yo conozco de él, una preocupación no ya por los insectos sino una preocupación por los fenómenos de la naturaleza. Encuadrando al hombre dentro de un ser viviente que se debate en un medio que unas veces asemeja su comportamiento con unas especies animales y otras con las de otras. Es decir, que él encuentra al hombre encuadrado en un ambiente natural en el cual posiblemente, sus aficiones entomológicas le podrían dar argumentos para explicarse ciertos fenómenos conductuales humanos. Por ejemplo, el gregarismo, propio de los insectos; la crueldad, propia también de algunos insectos; en fin, una serie de fenómenos de tipo natural que indudablemente pueden ser encuadrados no solamente en el orden animal inferior sino también en el orden animal superior. Es decir que el hombre en su comportamiento muchas veces da la impresión de un animal desvalido, de un animal que necesita protección. Y en ese sentido, el comportamiento del hombre como ser viviente no difiere mucho de otra especie de animales (Conversación con el doctor Puche, ADV. C. 18-28).

-Y que, naturalmente, como ya le he dicho antes, Cajal tomaba los problemas desde su origen, y entonces estudiaba la estructura ocular en las distintas especies animales. Y es muy posible que en aquel momento, curioseando en el Museo de Historia Natural y curioseando en el Instituto de Investigaciones Biológicas que tenía don Santiago, pues, se hubiera interesado por el tema de la fisiología y de la histología ocular (Conversación con el doctor Puche, ADV. C. 18-28).

Max Aub dejó sobre su mesa diversos ensayos sobre cine que Federico Álvarez obvió para la edición de 1985, y que esbozan lo que iba a ser su labor como crítico de la obra de Buñuel. En estas páginas intentaremos acercarnos a sus películas y su trabajo desde la perspectiva maxaubiana.

5.2.1. EL DESPERTAR DEL GENIO BUÑUELESCO.

Su primer contacto con el cine fue a los ocho años. En 1908 un jovencísimo Luis Buñuel pasea con su *nurse* por las calles de Zaragoza. Al escuchar el sonido de un organillo, se fija en dos hombres que intentan atraer la mirada del transeúnte bulliciosamente. Allí, en el interior de un local llamado «Farrucini», Luis presencia su primera película de dibujos, sus primeras imágenes, las de un cerdo envuelto en una bufanda tricolor cantando, mientras que un fonógrafo colocado detrás de la pantalla deja oír la canción. Una película en colores, pintada imagen a imagen, que se convierte en una atracción de feria, en un simple descubrimiento más de la técnica. Pero para ese niño, que no se suelta de la mano de su nurse, esa atracción de feria dio paso a *la fascinación por el objeto deseado*.

A partir de aquí, Zaragoza abrió sus puertas a la nueva tecnología con novedosas salas de cine. Como señala Buñuel en sus memorias, el nuevo arte se estaba constituyendo como una forma narrativa incomprensible para un público que necesitaba de la presencia de la figura del «explicador», para comentar la acción de pie al lado de la pantalla:

El cine constituía una forma narrativa tan nueva e insólita que la inmensa mayoría del público no acertaba a comprender lo que veía en la pantalla ni a establecer una relación entre los hechos. Nosotros nos hemos acostumbrado insensiblemente al lenguaje cinematográfico, al montaje, a la acción simultánea o sucesiva e incluso al salto atrás. Al público de aquella época, le costaba descifrar el nuevo lenguaje.

De ahí la presencia del explicador. (Buñuel 2004: 39).

Tardó en encontrar una vocación definida, pero al final, *Las tres luces* (1921), de Fritz Lang, abrieron la puerta al ingenio buñuelesco. Una película en la que la Muerte deja que dos amantes revivan tres veces su destino en la China medieval, la Venecia renacentista y el Bagdad de Harum al-Raschid. Max considera que de esta película, heredera del expresionismo alemán, nace su afición al cine. Así comienza *la revelación del objeto deseado* para Buñuel.

Al verla no le impresionaron las tres historias intercaladas, sino la figura de la Muerte, su llegada a la aldea flamenca, el diálogo con la muchacha y el Muro de los Muertos. A partir de aquí quiso hacer cine, vio «la posibilidad de hacer llegar su manera de entender el mundo a los demás» (Aub 1985a: 57).

En la Residencia de Estudiantes Buñuel jugó un papel importante para el cine español de vanguardia que se desarrolló en los años 20. En algunas sesiones de la Residencia y en el Cine Club Español de la revista *La Gaceta Literaria* había presentado las obras más características de las tendencias experimentales que estaban naciendo en Europa. Surgieron otros cines-clubs, a los que hay que incorporar las Misiones Pedagógicas, que recorrían los pueblos españoles con equipos ambulantes de cine con una clara intención de difusión cultural. Algunos realizadores participaron en estas misiones, como Arturo Ruiz Castillo, Carlos Velo y Gonzalo Menéndez Pidal, rodando documentales que, junto a *Las Hurdes*, crearon la base para una escuela nacional (Gubern 1971: 137). Más tarde coordinaría la productora Filmófono, como productor ejecutivo y socio junto a los Urgoiti, donde se realizarían en cine comedias, dramas, zarzuelas y obras de género chico como *Don Quintín el Amargao* (1951). A partir de aquí, comienza para Buñuel la *adquisición de la experiencia* en el mundo del cine.

Tanto Max como Luis están de acuerdo en creer que con el cine nació un nuevo arte con el que se educaron por casualidad. Para la gente no «era más que un nuevo avance tecnológico, hasta que un día se entendió que era un arte que debía ponerse al servicio de la expresión –del expresionismo- y de la poesía tal y como la entendían en los años 20. Y así nació el cine de arte» (Aub 1985a: 60).

Sus películas pueden dividirse en tres períodos más o menos definidos: el estrictamente surrealista, sus películas mexicanas y el cine que dirigió en Francia y también en España. México se convirtió en el eje central de su filmografía. Es en el exilio y en el éxito de su etapa mexicana donde comienza su *consagración como artista*.

A continuación reproducimos la filmografía de Buñuel:

- Un chien andalou* (Francia, 1929).
- L'âge d'or* (Francia, 1930).
- Las Hurdes/ Tierra sin pan* (España, 1932).
- Gran Casino* (México, 1947).
- El gran calavera* (México, 1949).
- Los olvidados* (México, 1950).
- Susana* (México, 1950).
- La hija del engaño* (México, 1951).
- Una mujer sin amor* (México, 1951).
- Subida al cielo* (México, 1952).
- El bruto* (México, 1952).

- Robinson Crusoe* (México, 1952).
- Él* (México, 1953).
- La ilusión viaja en tranvía* (México, 1953).
- Abismos de pasión* (México, 1954).
- El río y la muerte* (México, 1954).
- Ensayo de un crimen* (México, 1955).
- Cela s'appelle l'aurore* (Francia, 1955).
- La mort en ce jardin* (Francia, 1956).
- Nazarín* (México, 1958).
- La fièvre monte à El Pao* (Francia, 1959).
- La joven* (México, 1960).
- Viridiana* (España, 1961).
- El ángel exterminador* (México, 1962).
- Journal d'une femme de chambre* (Francia, 1964).
- Simón del desierto* (México, 1965).
- Belle de jour* (Francia, 1967).
- La Voie Lactée* (Francia, 1969).
- Tristana* (España, 1970).
- Le charme discret de la bourgeoisie* (Francia, 1972).
- Le fantôme de la liberté* (Francia, 1974).
- Cet obscur objet du désir* (Francia, 1977).

Como ayudante de dirección:

- Mauprat* (Francia, 1926, dir. Jean Epstein).
- La sirène des tropiques* (Francia, 1927, dir. Henri Etiévant).
- La chute de la Maison Usher* (Francia, 1928, dir. Jean Epstein).

Como productor ejecutivo y supervisor:

- La hija de Juan Simón* (España, 1935, dir. José Luis Sáenz de Heredia).
- ¿Quién me quiere a mí?* (España, 1936, dir. José Luis Sáenz de Heredia).
- ¡Centinela alerta!* (España, 1936, dir. Jean Grémillon).
- España leal en armas* (España, 1937, dir. Jean-Paul Le Chanois).

Como actor en películas no realizadas por él:

- Llanto por un bandido* (España, 1963, dir. Carlos Saura).
- En este pueblo no hay ladrones* (México, 1964, dir. Alberto Isaac).

Como guionista:

-*Si usted no puede, yo sí* (México, 1951, dir. Julián Soler).

-*El monje* (Francia, 1972, dir. A. Kyrrou).

Muchos de los colaboradores de Buñuel aseguraban que era el productor perfecto, o como confesó Federico Américo, un productor nato. Dirigía sus películas controlando siempre los días y las horas que iba a tardar en acabarlas y nunca perdía el tiempo en escenas que para él no valían la pena¹⁶⁷.

El cine no es únicamente una máquina para reproducir la vida, señala Max en uno de sus ensayos. Las películas no reproducen los acontecimientos tal y como sucedieron, sino que crean otros, otros acontecimientos imaginarios: «Están hechos más de nuestros sueños que de escenas de nuestra vida cotidiana» (ADV. C. 15-2/27).

Desde su punto de vista, el cineasta recreó, según el momento, una realidad que jamás dejó de ser fruto de su imaginario. En sus películas los personajes adquieren un cariz emblemático. Para Max el acercamiento de la cámara, los primeros planos, sirven para transformar a los personajes. Buñuel no siente la necesidad de hacer primeros planos porque él no quiere transformar a sus personajes. En cualquier caso, los pocos acercamientos que realiza en algunas de sus películas (el ojo cortado con la navaja en *Un perro andaluz*, la gallina que mira al mendigo maltratado en *Los olvidados*) tienen un único objetivo, expresar su pensamiento:

Buñuel no transforma sus personajes, por eso quizá no siente la necesidad de primeros planos. En toda su obra los grandes acercamientos son contados y solo sirven en casos extremos para dar al público una explicación de su propio pensamiento mucho más que no la reacción del personaje. En el fondo, las reacciones de los personajes le tienen sin cuidado; lo que le importa es expresar su propio pensamiento (ADV. C. 15-2).

El escritor considera que el cine, desde sus comienzos, ha tenido fines propagandísticos (políticos, religiosos, artísticos). Pero Buñuel no se adhirió a esta idea propagandística. Lejos de dejar entrever en sus películas una ideología política clara, dotó

¹⁶⁷ «En todas las películas que he trabajado con él, siempre he observado que es el hombre exacto para dirigir desde el punto de vista de no perder el tiempo y de hacer la escena que quiere. Dice: acabaré esta película el día 25 a las 5 y media de la tarde. Además, no pierde el tiempo. Si él ve que una idea suya no da resultado en pantalla o que no vale la pena perder el tiempo haciéndola, él prefiere la cosa, digamos natural y rápida que se proyecte mejor, que no estar rebuscando la manera de contarla cinematográficamente. Eso siempre lo hace» (Conversación con Federico Américo, ADV. C. 14-7/3).

a sus personajes de la ausencia de rasgos políticos. Fiel a su idea de permanecer en la clandestinidad cuando las cosas se ponían feas, Buñuel crea personajes «culpables o víctimas» de la contemporánea organización social, pero nunca revolucionarios (ADV. C. 15-4/5).

José de la Colina, en la conversación que mantiene con el escritor, confiesa que Buñuel aportó al mundo del cine *sus personajes*. La clave de las películas de su obra última (*Tristana, La Vía Láctea*) está en esos personajes, sumergidos en un micromundo, en los que indirectamente el propio Buñuel vive y en ellos se refleja:

-En su última obra, por ejemplo, el personaje de don Lope estoy seguro que es el otro yo de Buñuel, si no es su verdadero yo.

-Sigo creyendo que la novela, el cine, el teatro no es ni juegos con el tiempo ni con el lenguaje ni con el estilo ni nada, sino hacer unos personajes corpóreos, unos personajes que uno crea. Y eso es lo que me entusiasma de él.

-Estoy totalmente de acuerdo contigo. Él dice que, efectivamente, le ha dicho todo el mundo que él es don Lope. Lo malo es que no es cierto: él es don Lope, él es Tristana y él es Saturno, sobre todo. Y además, eso sucede en todas sus películas: él es Nazarín, y en *La Vía láctea* es el desconocido tumbado en la cama y es los dos pícaros que van por la carretera. Buñuel es todo eso (ADV. C. 14-7/7).

El estudio minucioso del cine buñuelesco permite a Aub dividir su producción cinematográfica en relación a tres aspectos bien delimitados en sus ensayos críticos, que a continuación desarrollaremos:

- A. Cine de arte /cine comercial.
- B. Cine surrealista.
- C. Cine y religión.

5.2.2. CINE DE ARTE/ CINE COMERCIAL¹⁶⁸.

Para Max el cine se divide en dos grandes grupos: el de las películas de «arte» y el de las películas «comerciales». Las películas de arte son las películas de autor y las comerciales son el resultado del trabajo de un grupo de personas. Lo compara con la pintura. Un cromó o un retrato por sí solos no son arte, pero sí lo es un Rubens o un Picasso. En el cine ocurre lo mismo. La firma del autor condiciona la categoría de la película. Cuando hablamos de una película de Chaplin o de Buñuel sabemos a qué atenemos desde el principio. Sin embargo, el cine es más complejo porque debemos tener en cuenta el mundo de la industria. Para Max las grandes realizaciones de su tiempo, *Los diez mandamientos* (1956), *Ben Hur* (1959) o *Lo que el viento se llevó* (1939), que han pasado al mundo de la historia del cine como grandes obras cinematográficas, forman una categoría que no tiene nada que ver con el cine de arte, sino más bien con el mundo de la industria: «Queramos o no el cine es un arte y una industria nuevos, nacidos con el siglo XX» (ADV. C. 15-2).

El niño que quedó impactado con la primera película que vio se hizo cineasta sin saberlo y sin proponérselo. Según Aub, el ser director profesional le vino de sus cincuenta años en adelante. Justamente las tres películas que le dieron fama universal a sus 28, 30 y 32 años, no dejan de ser un mero trabajo «de aficionado», «de surrealista», es decir, «de hombre a quien le está prohibido el éxito» (ADV. C. 15-2). Pero como sin éxito, destaca Max, hoy en día no hay un cineasta posible, la carrera cinematográfica de Buñuel empieza en la década de los 50 con *Los olvidados*, película comercial que dejó relegadas a un segundo plano a sus tres primeras realizaciones, «juegos no ya de «señoritos» sino de señores: la señora de Buñuel, el vizconde de Noailles, el anarquista ganador de lotería, Ramón Acín¹⁶⁹» (ADV. C. 15-2). *Un perro andaluz* no dejó de ser el sueño de dos

¹⁶⁸ Max escribe ensayos reflexionando sobre el mundo del cine y sobre el cine de Buñuel. En el archivo de la Fundación se pueden encontrar la mayoría de estos documentos en la caja 15, carpeta 2. Federico Álvarez clasificó la mayoría de ellos por temas (política, cine, biografía, religión) para emprender la tarea como editor. Así, al margen de estos documentos o en las mismas carpetas escribió a lápiz el tema sobre el que versaban. Sin embargo, no incluyó ninguno de estos ensayos críticos en *Conversaciones con Buñuel*, quizás porque una vez que entra en contacto profundamente con todos los papeles el investigador se da cuenta de la difícil tarea de recomponer ese rompecabezas que dejó incompleto el escritor. Los ensayos son, a mi modo de ver, el material más complicado para fechar, para ordenar y para hacer un estudio crítico. Para comentar la perspectiva de Max como crítico de cine nos hemos centrado fundamentalmente en estos documentos.

¹⁶⁹ ACÍN, Ramón (1888-1936): pintor vanguardista y dibujante que colaboró activamente con caricaturas e ilustraciones en la prensa local. Colaboró con Buñuel en *Las Hurdes*, proporcionándole el dinero de un bote de lotería que había ganado recientemente. Era miembro destacado de la CNT de Huesca y encargado de organizar una huelga por la sublevación en apoyo de la sublevación de Jaca de Galán. La sublevación

jóvenes promesas que con cierto concepto del mundo y de la vida tambalearon las premisas del arte moderno contando con la incomprensión y la intolerancia de los demás. *La edad de oro* casi no se proyectó. Y el fracaso de *Las Hurdes*, única película de Buñuel que se hizo durante la República, inacabada y prohibida por «denigrar a España», le hizo pensar que ya no podía hacer nada en el cine, y desde ese momento se dedicó a hacer cine comercial hasta el principio de la guerra, eso sí, «un poco avergonzado» (Aub 1985: 77).

Para entender este cambio hay que pasar de *Tierra sin pan* (1932) a *Los olvidados* (1950) y *Don Quintín el amargao* (1951). En 1932 tras el documental sobre España, que lo situaba en una posición política, «a pesar de que era algo más que hacer política», Buñuel ya había acabado con los surrealistas, pero no con el Surrealismo. Las discusiones entre unos y otros, la trayectoria de Dalí, e incluso del propio Breton, ya no le interesaban. Gracias a los escándalos de *Un perro andaluz* y de *La edad de oro* consigue trabajo bien remunerado en compañías norteamericanas como la Warner Brothers, la Paramount o la Metro Godwyn Mayer, haciendo trabajos sin importancia pero que le permitirían vivir muy bien.

Una ciática que lo inmovilizó durante casi tres meses lo llevó a leer la obra de Arniches. Junto con su amigo Ricardo Urgoiti¹⁷⁰ pone el dinero para crear Filmófono, que comienza su actividad con la adaptación de *Don Quintín el amargao*, de Arniches, en 1935. Posteriormente, en 1951, ya en México, Buñuel plantea nuevamente a Urgoiti la realización de la película *La hija del engaño*, título con que Oscar Dancigers bautizó esta nueva versión de Arniches y Estremera de *Don Quintín el amargao*. Con ella ganaron mucho dinero y obtuvieron un éxito colosal, dando así el paso decisivo hacia el cine comercial.

Por entonces, Buñuel ya había probado el éxito con *Los olvidados*¹⁷¹ (1950). El gusto por disfrazarse y ocultarse bajo la apariencia de otros, experimentando así emociones y

fracasó y tuvo que marcharse al exilio. Pero la proclamación de la II República lo hace regresar a España. Fue fusilado el 6 de agosto de 1936. Ricardo Muñoz Suay narra así su historia en *Conversaciones con Buñuel*: «El 18 de julio o el 19, Acín se escondió en Huesca. La Guardia Civil detuvo a su esposa y la amenazó con fusilarla si no se presentaba su marido. Al día siguiente se presentó Ramón Acín y fue fusilado con su esposa. Luis Buñuel manda actualmente, a las dos hijas huérfanas, a Huesca, dinero» (1985a: 423).

¹⁷⁰ URGOITI, Ricardo (1900-1979): estudió Ingeniería de Caminos y completó sus estudios en Estados Unidos. Entre sus múltiples inquietudes está la conquista de campeonatos nacionales en especialidades deportivas como el esquí o la creación de partituras musicales. Se introdujo en el mundo de las telecomunicaciones fundando Unión Radio donde participó también como locutor. Fue uno de los socios de Filmófono junto a Buñuel. Tras la Guerra Civil se exilia a Argentina donde permanece allí unos años hasta que en 1943 regresa a España y se entrega de lleno a la fabricación de antibióticos con gran éxito.

¹⁷¹ El 13 de marzo de 1969 Max mantiene una conversación con Federico Amérigo (gerente de producción de *Los olvidados*) en la que explica cómo surgió la idea de rodar *Los olvidados*. Anteriormente, Buñuel

sensaciones diferentes, no perteneció solamente a la etapa como residente. Durante cinco o seis meses se dedicó a recorrer los arrabales más pobres y *olvidados* de México vestido con ropas viejas, oculto entre la gente, observando y mirando, haciendo preguntas, escuchando los registros lingüísticos de estos barrios. En veintiún días la rodó y estuvo en cartel apenas cuatro días, suscitando todo tipo de polémica y de declaraciones de aquellos que se sentían indignados después de salir de la sala. A esas reacciones a las que tuvo que enfrentarse nuevamente les da una clara explicación en sus memorias: «Uno de los grandes problemas de México, hoy como ayer, es un nacionalismo llevado hasta el extremo que delata un profundo complejo de inferioridad. Sindicatos y asociaciones diversas pidieron inmediatamente mi expulsión» (Buñuel 2004: 235).

Pero los adversarios de la película no se quedaron solamente en México. En París todos los surrealistas amigos de Buñuel la habían visto en el Studio 28 y el propio Sadoul se reunió con él para avisarle de que el partido comunista le había prohibido expresamente hablar de ella al ser una «película burguesa¹⁷²». Todo cambió después del festival de Cannes en que el poeta Octavio Paz distribuyó a la puerta de la sala un artículo que había escrito. La película obtuvo un gran éxito y críticas positivas, aparte de recibir el Premio de Dirección. Buñuel entraba así definitivamente en la espiral del cine comercial. Para la crítica, *Los olvidados* supuso la «resurrección del aragonés» (Aranda 1969: 193).

Según Aranda, con esta película entró en una nueva etapa que para muchos era totalmente contradictoria a la anterior, a la de *Un perro andaluz* y *La edad de oro*, pero para otros «demostraba que las teorías y la dialéctica de la primera época eran válidas en

había escrito junto a Larrea el argumento de una película que iba a titularse *¡Mi huerfanito jefe!*, sobre un niño vendedor de loterías. El productor Oscar Dancigers propuso a Buñuel cambiar el argumento, centrarse en los niños más pobres de México, después de haber visto un día en el cine *El limpiabotas*. Buñuel aceptó el proyecto como director con la condición de que fueran niños que a él le interesaran. Así que decidió estudiar los expedientes de tribunales de menores como La Escuela Granja. Todo lo que hay en esta película surgió de los expedientes que tuvo en sus manos. Como confiesa Denise Marion a Max (ADC. 19-1/1), Dancigers le dejó hacer lo que quiso en esta película, sin embargo, se opuso a la realización de una escena: «Existe en México la estructura, en cierto modo de un rascacielos que se había construido el armazón y a consecuencia del hundimiento de terreno interrumpieron la construcción. Este armazón subsiste, los departamentos están sin puertas y en consecuencia no están ocupados. Buñuel había propuesto que en una de las secuencias de *Los olvidados* apareciese el rascacielos, vacío, como último plano, y en cada uno de los departamentos hubiese habido un músico; de modo que la centena de músicos haya compuesto una orquesta sinfónica que hubiese interpretado una de las sinfonías de Beethoven».

¹⁷² Buñuel explica en sus memorias algunas de las escenas que les parecieron de moral burguesa. Por ejemplo, la escena en la que se ve a través del cristal de una tienda a uno de los jóvenes abordado por un pederasta que le hace proposiciones. Llega entonces un policía y el pederasta huye. Para ellos el policía desempeñaba aquí un papel útil. Buñuel contestó de la siguiente manera. «Tampoco creo que individualmente un policía tenga siempre que ser un mal hombre. El policía podrá ser todo lo policía que quiera y mañana pegar a unos estudiantes que hacen una manifestación, pero puede estar bien un día en que a usted lo asalten y él llegue a impedirlo. En esa escena que molestaba a Sadoul no he puesto amor a la policía. Además, el policía no detiene al pederasta» (Pérez Turrent, De la Colina, 1993: 54).

el presente» (1969: 193). Después de tantos años de silencio, reapareció para revisar la validez de muchos aspectos del Surrealismo¹⁷³ y comprobar hasta qué punto eran todavía aplicables a la nueva realidad. A partir de aquí, consiguió reafirmar esta concepción en sus películas posteriores. Max Aub tuvo la suerte de participar en esta resurrección, colaborando en esta película. Por eso, es importante tener en cuenta el contexto en el que surge.

Veintiún mil exiliados españoles, aproximadamente, fueron acogidos en México gracias a la llamada del presidente Lázaro Cárdenas, consciente de la debilidad demográfica que asolaba a su país frente a EEUU, «para tener técnicos y profesionales preparados» (Sánchez Vidal 2004: 26). Para los exiliados que se dedicaban al mundo del cine (Larrea, Pittaluga, Ugarte, Velo, Alcoriza, Massip, Altolaguirre, Aub, Buñuel,...) esta nueva situación no fue nada fácil y tuvieron que adaptarse poco a poco. Con las presidencias de Madero, Obregón, Calles y Cárdenas, el país emprendió una política desarrollista que desembocó en la presidencia de Miguel Alemán (1946-1952). Así comenzó la Edad de Oro del cine mexicano. Uno de los géneros cinematográficos de esta época fue el «arrabalismo», al cual pertenece *Los olvidados*:

Hay multitud de detalles en *Los olvidados* que remiten a ese desarrollismo impulsado por el sexenio alemanista, solo que visto de un modo crítico a través de sus márgenes suburbanos [...]. Debajo de ese barniz de aparente progreso, se desvelaba la supervivencia de los más profundos atavismos tribales (Sánchez Vidal 2004: 28).

Max Aub trabajó dos semanas en el guion. Su colaboración, como la de Larrea, no fue acreditada por razones sindicales: «Yo no la firmé –dice Max al psicoanalista Cesarman– porque no quise pagar mi porcentaje al sindicato» (ADV. C. 17-2/3). Sus nombres en los títulos de crédito fueron olvidados y en alguna ocasión Max se lo recordó a algunos de sus entrevistados. Sin embargo, Buñuel confiesa a José de la Colina: «Empecé a trabajar con Luis Alcoriza, pero él tenía que cumplir con otro contrato y seguí escribiendo con Larrea y Max Aub [...]. Luego no sé por qué, los nombres de estos colaboradores, excepto el de Alcoriza, no aparecieron en los créditos» (De la Colina, Turrent 1993: 49).

Los olvidados acabó teniendo un gran éxito en México. Sin embargo, en España, al retraso del estreno de la película, se sumó el desconocimiento de aquellos jóvenes que

¹⁷³ En alguna ocasión Buñuel confesó que *Los olvidados* era un film de lucha social. Sin embargo, ese realismo fue compaginado a la perfección por ese gusto que tenía por lo irracional que puede aparecer en todo. Las referencias surrealistas no iban a ser olvidadas como algunos críticos pensaron en esta película.

entraban en la sala de proyección, como señala José Luis Pérez Gallego, ignorantes de quién era Buñuel y qué significaba *Los olvidados* para el mundo del cine:

Aub: -El público no sabía quién era.

Pérez Gallego: -Pues yo creo que en gran parte sí, no sabía quién era. Y además hay un gran desconocimiento de Buñuel, en el sentido de que creen que es un autor escandaloso. Que no pasan de ahí de considerar que es solo un señor, que sencillamente hace un cine y hace un gran cine. Y después de esta especie de fracaso digamos comercial de *Los olvidados*, es curioso que poco a poco las demás películas van teniendo más éxito en España. Pero claro, son películas que llegan muy tarde (ADV. C. 18-31).

En *Los olvidados* Buñuel se consolida como un cineasta dado a la improvisación cinematográfica. Para Max esa es la grandeza de Buñuel. Su improvisación es resultado de su manera surrealista de ver la realidad. A Buñuel le gustaba improvisar escenas como la de la gallina que aparece en *Los olvidados*. Amérigo confiesa a Max que Buñuel paralizó el rodaje de la escena en la que iban a aparecer frente a una estructura de hierro donde los muchachos golpean al ciego y le rompen el tambor. En ese momento, y sin que apareciera reflejado en el script, Buñuel pide una gallina. Después de varios días consiguieron lo que se propuso desde el principio que la cara de la gallina y la del ciego coincidieran enfrente (ADV. C. 14-7/3).

Octavio Paz escribió sobre *Los olvidados* que más allá de ser un film documental, una película de tesis o de propaganda, es una película donde si bien la miseria y el abandono podían ser propios de cualquier parte del mundo, no era ciertamente con el sentido que le daba Buñuel, no con la pasión de la tradición del arte español:

Ese mendigo ciego ya lo hemos visto en la picaresca española. Esas mujeres, esos borrachos, esos cretinos, esos asesinos, esos inocentes, los hemos visto en Quevedo y en Galdós, los vislumbramos en Cervantes, los han retratado Velázquez y Murillo. Esos palos –palos de ciego- son los mismos que se oyen en todo el teatro español. Y los niños, los olvidados, su mitología, su rebeldía pasiva, su lealtad suicida, su dulzura que relampaguea, su ternura llena de ferocidades exquisitas, su desgarrada afirmación de sí mismos para la muerte, su búsqueda sin fin de la comunión –aún a través del crimen- no son ni pueden ser sino mexicanos (ADV. C. 15-1/8).

Sin embargo, si dejamos a un lado tantas conjeturas como ha podido suscitar esta película, la opinión del cineasta se impone sobre cualquier análisis crítico. Para él *Los*

olvidados era simplemente un film de lucha social, una obra realista, comprometida, que continuaba el camino abierto por *Las Hurdes*:

Los olvidados es efectivamente un film de lucha social. Porque me creo simplemente honesto conmigo mismo, yo tenía que hacer una obra de tipo social. Sé que voy en esa dirección. Aparte de eso, yo no he querido hacer de ninguna manera un film de tesis (Aranda 1969: 187).

A pesar de la libertad de la que hace uso en sus películas, Buñuel realmente hace vivir a sus personajes en la condena, en la ausencia de libertad. Y esta idea que se convierte en el eje central de sus películas empieza ya a planear en sus films más vanguardistas.

5.2.3. CINE SURREALISTA.

-A mí me interesa la obra de Luis como representante de la época y, sobre todo buscando una explicación de cómo, en un siglo como el nuestro que se preciaba de exactitud, del «adelanto» de la ciencia, el éxito ha sido el de un arte totalmente ilógico, irracional (Conversación con Manuel Fontanals, AMA. C. 24-16, ADV. C. 14-7/12).

Max destacó diferentes cualidades de Buñuel como director de cine. Para él, fue el primer hombre que empleó el cine para demostrar lo absurdo de la organización del mundo, alguien que supo utilizar a la perfección el cine para demostrar la discontinuidad del progreso del hombre y para reflejar la injusticia del sistema social burgués. Y, por tanto, el origen de su trabajo, de su técnica, de esa reivindicación y rebeldía ante el mundo, debe buscarse en la estética vanguardista y, fundamentalmente, en el Surrealismo.

El Surrealismo, influenciado por el movimiento Dadá, empieza a despegar, en torno a 1920, con André Breton a la cabeza, y en 1924 se dará a conocer a todo el mundo por medio del *Primer Manifiesto Surrealista*. Desde entonces, las experiencias surrealistas con el espiritismo, la hipnosis y la escritura automática se difundieron por las calles, los cafés o los interiores privados parisinos. En España, en la Residencia de Estudiantes, unos jovencísimos Buñuel, Dalí, Lorca, Bello o Alberti ya estaban poniendo en práctica, sin saberlo, un cierto espíritu surrealista en la Residencia.

El Surrealismo pasó por diferentes etapas en las que la conciencia revolucionaria fue adquiriendo mayor relevancia. Los primeros años de la actividad surrealista cambiaron la sensibilidad de la época e hicieron surgir una nueva pintura y poesía. Sin embargo, al período que surge después del *Primer Manifiesto* le sucede otro basado en las preocupaciones sociales. La revolución surrealista se convirtió en «el surrealismo al servicio de la revolución». Este hecho provocó el rechazo de muchos revolucionarios políticos que creían en la imposibilidad de unir las ideas del surrealismo con la política. De aquí derivaron rupturas en el seno del grupo surrealista. Entre ellas la de Breton y Aragon. Pronto algunos surrealistas se dieron cuenta de la imposibilidad de participar directamente en la lucha social. En relación a este tema Octavio Paz cita a Breton en *La búsqueda del comienzo*:

La historia dirá si esos que reivindican hoy el monopolio de la transformación social del mundo, trabajan por la liberación del hombre o lo entregan a una esclavitud peor [...]. El surrealismo, como movimiento definido y organizado en vista de una voluntad de emancipación más amplia, no pudo encontrar un punto de inserción en su sistema (Paz 1983: 39).

En este sentido Max apunta que el Surrealismo «se trataba teóricamente de una revolución: por primera vez se fundaba la poesía –el lenguaje poético– en el inconsciente. La poesía dejaba de ser el privilegio de seres excepcionales, de un idioma culto; se iniciaría la era del dominio común de la poesía» (Aub 1966 vol. II: 294). Pero inevitablemente el movimiento dio un giro y Max explica seguidamente:

Esa fue la teoría, pero llevada –naturalmente a la práctica por seres escogidos, la poesía –y la pintura– se hicieron todavía más incomprensibles para la mayoría. En esta contradicción está el motivo que llevó a algunos adeptos de primera hora al comunismo: de ellos, Aragon y Eluard influirían también en España (1966 vol. II: 294).

En España no hubo una vanguardia entendida como la de París ya que la actitud rupturista de vanguardia no fue tan radical como en Francia. Por eso, para algunos hubo renovación más que vanguardia¹⁷⁴. En todo caso hubo artistas españoles impulsados por

¹⁷⁴ El debate sobre si hubo o no Surrealismo en España ha sido extenso. Aquí citamos una relación de los estudios más relevantes sobre este tema (Juan Manuel Bonet 2007):

-Morris, C.B. (1972): *Surrealism and Spain (1920-1936)*, Oxford, Cambridge University Press.

-Ille, P. (1972): *Los surrealistas españoles*, Madrid, Taurus.

-Bodini, V. (1971): *Los poetas surrealistas españoles*, Barcelona, Tusquets.

-(1982): *El surrealismo*, Madrid, Taurus, coord. Víctor de la Concha.

afán de renovación que viajaron a la capital parisina para intentar impregnarse de las nuevas formas artísticas. Ortega y Gasset, en un artículo que publicó en *El Sol*, el 26 de junio de 1925, con motivo de la Exposición de Artistas Ibéricos, «El arte en presente y en pretérito», escribía sobre los artistas jóvenes lo siguiente: «No tienen un arte, solo un intento hacia él».

El inicio de esta actividad renovadora debemos buscarlo en la Tertulia del Pombo de Gómez de la Serna, convertido en punto de encuentro de escritores y artistas. En los años 20 se concentra también esa renovación en el Ateneo de Madrid y en la Residencia de Estudiantes, donde empieza a estar presente el surrealismo no solo en las primeras obras de Buñuel, Dalí y Lorca, sino también en las conferencias de Aragon («Surréalisme», 1925). A partir de aquí, la actividad artística más interesante se concentró en Barcelona, donde Picabia¹⁷⁵ marcó un nuevo rumbo al arte ibérico con la publicación en 1917 de los primeros números de la revista *391*:

Hay, en el primer tercio del siglo XX, en España, dos fechas que señalan un cambio en lo profundo de las obras artísticas: la guerra de 1914 y la proclamación de la Barcelona República [...] La guerra lleva los ismos a España –de mano de Picabia, en Barcelona; de Huidobro en Madrid. Quiero señalar ya la importancia directa de Hispanoamérica en este hecho. Una parte del arte y de la literatura española de esa época viene a ser lo que fue por la influencia de Darío, Huidobro y Picabia, mientras el resto del mundo sufre al mismo tiempo la impronta de Picasso, Ramón, Miró o Dalí. Buñuel, entre esas aguas broncas, pasará alegremente sus tiempos de aprendizaje (ADV. C. 15-3).

Max estudia el contexto cultural de una época que él conoció muy bien. Ese estudio y conocimiento le ayudan a explicar el sentido de la obra surrealista de su amigo a partir de determinados recursos.

En *La búsqueda del comienzo (escritos sobre el surrealismo)* Octavio Paz destaca la fuerza del surrealismo para convertirse en una empresa revolucionaria que aspiraba a transformar la realidad y, así, obligarla a ser ella misma (1983: 32). Con el Surrealismo la

-García Gallego, J. (1984): *La recepción de surrealismo en España*, Granada, Antonio Ubago.

-García Gallego, J. (1989): *Bibliografía y crítica del surrealismo y la generación del 27*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27.

¹⁷⁵ PICABIA, Francis (1879-1953): pintor vanguardista francés. En 1910 inicia su amistad con Marcel Duchamp y, a través de él y de su hermano Jaques Villon, se integra en el llamado Grupo de Puteaux. Su consagración como vanguardista se dará en Nueva York en la exposición Armory Show donde expuso 16 telas abstractas en la galería 291 del fotógrafo Alfred Stieglitz. En 1916 llega a Barcelona y aquí publicará su revista dadaísta *391*. A partir de 1917, empieza a compaginar la pintura con la poesía y establece contacto con Tristan Tzara y el dadaísmo. Entre 1920 y 1924, Picabia será, junto con Tzara, Breton y otros próximos a la revista *Littérature*, un personaje clave en el futuro del dadaísmo en París.

realidad se *subjetiviza*, y subvierte así nuestra conciencia de ella. Esta subversión debe conseguirse por medio de la búsqueda de lo insólito. Los recursos para la aparición de lo insólito son los siguientes:

1. *Inundación de imágenes destinadas a quebrantar la realidad*. El sueño y los estados de locura facilitan este tipo de imágenes que en Breton y Eluard abrieron la puerta al pensamiento de los enfermos mentales en *La Inmaculada Concepción*, y en Dalí la paranoia crítica.
2. *Desplazamiento de un objeto ordinario de su mundo habitual*: «el encuentro de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección» (1983: 35). Duchamp, por ejemplo, creó los *ready made* con los que intentó provocar una indiferencia en el público hasta conseguir la ausencia de emociones y sensaciones estéticas. En 1913 montó una rueda de bicicleta puesta al revés sobre un taburete y en 1914 eligió su primer *ready made*, un botellero del Bazar de l'Hotel de Ville. En otra ocasión colocó un perchero en una exposición provocando el asombro del público asistente cuando colgaron sus abrigos en él sin reconocer ese perchero como una obra más de las allí expuestas.
3. *Humor*.

La finalidad de estos recursos es abolir la realidad que nos ha sido impuesta como verdadera. De esta manera «el objeto se subjetiviza y el yo se disgrega». Esta destrucción del yo se puede conseguir a través de varias técnicas:

1. La escritura automática: según Breton, la escritura automática es uno de los modos más seguros «para devolver a la palabra humana su inocencia y su poder creador originales». Así, André Breton define el surrealismo como:

Automatismo psíquico, mediante el cual se pretende expresar, sea verbalmente, por escrito o de otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento con ausencia de toda vigilancia ejercida por la razón, fuera de toda preocupación estética o moral (Breton 1924).

2. Las imágenes.

A partir de la combinación de estos elementos, Max intentó comprender en sus ensayos el cine de Buñuel. El aragonés buscó lo insólito en sus películas y también, en todos sus escritos literarios, a partir del encadenamiento de imágenes desprendidas de la realidad, de la representación de la escritura automática simbolizada en la sucesión de gags, y también del humor. Nunca se desprendió de las raíces surrealistas ni siquiera en sus películas más realistas. Todas son el fruto de sus sueños, de su irracionalidad, de sus reminiscencias adolescentes e infantiles, puro surrealismo escondido bajo las exigencias comerciales de cada momento. En *Los olvidados*, por ejemplo, Buñuel introduce un sueño en el que la madre del protagonista se levanta flotando de su cama y se acerca a él. De repente, le da un trozo enorme de carne con nervios colgando que hace despertarse al niño con un grito de horror. Una escena típica de Buñuel que precisamente podría haber aparecido en *Un perro andaluz* o en *La edad de oro*.

Consciente de la importancia del surrealismo en las primeras películas de Buñuel, Max, en uno de sus ensayos, reivindica el éxito de otras, que quizás no fueron acompañadas de los escándalos que le otorgaron la fama indiscutible a las primeras, pero sí marcadas por un interés social que se demostró en las taquillas: «El que crea que su obra se queda en los cine-clubes lo traiciona. Pasó con *La edad de oro* porque las condiciones históricas eran otras. *Viridiana* o *Nazarín* fueron vistas por cientos de miles de personas».

Las conversaciones con algunos de los colaboradores o amigos del cineasta le ayudan en este sentido. Manuel Fontanals, por ejemplo, entrevistado por Aub el 5 de octubre de 1968 (AMA. C. 24-16, ADV. C. 14-7/12) manifiesta su opinión respecto a la contradicción existente y evidente entre la vida burguesa del cineasta y su obra. Para Fontanals, Dalí y Buñuel tienen una misma línea en común, «los dos se defienden con la verdad, para desvalorizarla»:

Por ejemplo, Dalí, dice: - Ah, no. Yo amo el dinero, yo soy... Se anticipa... Pero al decirlo sientes que se desvaloriza. Y a Buñuel le pasa lo mismo. Yo he leído que decía: - No, yo soy burgués. Es una especie de autodefensa, para que no se lo echen en cara como reproche. Entonces los dos, fíjate que coinciden: avaricia-codicia (ADV. C. 14-7/12).

Al final, la obra de Buñuel no puede entenderse a través de los ojos de Max sin la concepción teórica del surrealismo.

Tanto en las conversaciones como en los ensayos se plantea la preocupación de Max por delimitar y valorar el Surrealismo (Anexo III). Las conversaciones evocan la incorporación de Buñuel al grupo parisino hacia 1928, sus figuras representativas (Breton, Péret, Éluard, Aragon, Crével, Sadoul, Unik, Magritte, Max Ernst, Dalí), los actos surrealistas en los que participó, especialmente de los estrenos privados de *La edad de oro* y de *Un perro andaluz* y su despedida del grupo surrealista. Sin embargo, esa despedida fue una despedida de los surrealistas, nunca de las ideas del surrealismo, según declaraciones del propio Buñuel que confiesa a Max «Soy más surrealista que nunca. La única literatura, la única poesía que me gusta es la surrealista. La única pintura que me gusta es la surrealista». Pero ese mismo Buñuel es el que también decía a Max que le apasionaban las novelas de Galdós, o que renegaba de los surrealistas o de la pintura surrealista (1985a: 72).

En algunos de sus ensayos sobre el Surrealismo Max llegará a decir que Buñuel no es surrealista, pero en otros momentos afirmará que es el único poeta surrealista en España, junto a Picasso y Dalí:

Buñuel no es «surrealista». Es un director de cine que siente un inmenso respeto por el surrealismo, que lo introduce cuando puede en sus obras pero no menos que la fantasía lúgubre o la imaginación. Buñuel tiene ante todo, un concepto ético¹⁷⁶ de la vida que corresponde con el de los surrealistas (a caballo entre anarquista y romanismo), y que gusta de la vida burguesa -en su sentido de estricta comodidad-. -. Refleja la encrucijada de su tiempo. No puede creer -aun deseándolo- en la libertad porque tiene un concepto pesimista de la sociedad. Que crea en el hombre, es otro problema: dependerá de cuál, de las circunstancias, de su humor. Pero siempre será -a pesar de su simpatía- un asunto perdido, siempre tropezará con la vejez, la ambición, cualquier accidente-. Nunca se sentirá pues más a gusto que en la acusación y la sátira: el Arte no significará nada para él. Vivirá en una casa corriente, entre muebles cómodos y vulgares. Solo cuidará y pulirá sus armas, descargadas.

Refleja la encrucijada de su tiempo. No puede creer -aun deseándolo- en la libertad porque tiene un concepto pesimista de la sociedad. Que crea en el hombre, es otro problema: dependerá de cuál, de las circunstancias, de su humor. Pero siempre será -a pesar de su simpatía- un asunto perdido, siempre tropezará con la vejez, la ambición, cualquier accidente-. Nunca se sentirá pues más a gusto que en la acusación y la sátira: el Arte no significará nada para él. Vivirá en una casa corriente, entre muebles cómodos y vulgares. Solo cuidará y pulirá sus armas, descargadas.

La película que esté haciendo será siempre «la última». Imagen terrible de nuestro tiempo: (+) hasta la aparición, en 1928, de *Un perro andaluz* y aun después (aparte de unas páginas de *L'amour fou*, no volverá a tratar el tema (ADV. C. 15-6/29).

¹⁷⁶ «La diferencia fundamental entre, por un lado, el surrealismo y el dadaísmo en el que tiene sus raíces, y por otro la vanguardia (cubismo, futurismo, expresionismo) está en que el dadaísmo y el surrealismo no son intrínsecamente movimientos artísticos, sino éticos» (ADV. C. 15-6).

De hecho no hay poetas ni pintores ni teóricos del surrealismo en España hasta que surgen, influenciados por París Buñuel y Dalí. Ni Hinojosa ni Federico García Lorca ni Rafael Alberti son poetas surrealistas en ningún momento debido a que jamás se dejan avasallar por el inconsciente. Siempre saben lo que hacen y el realismo español es más fuerte que su tal vez posible voluntad de expresarse al nuevo modo. Tampoco lo es Juan Larrea, fiel al creacionismo de Vicente Huidobro. De hecho, el surrealismo, a pesar de sus raíces americanas será un producto europeo <y> los únicos poetas surrealistas -poetas autores de poemas serán Picasso, Buñuel y Dalí. Lo que no quiere decir que no pueda encontrar aquí y allá, algún poema suelto de otros. Pero esos «otros» escribirán más bajo la influencia de ligazones de imágenes dispares o disparatadas -hijas del simbolismo- que no dejándole paso al subconsciente. No es ningún reproche sino el dar cuenta de una imposibilidad manifiesta de los escritores en español para oponerse a los dictados de la razón. Picasso, Buñuel y Dalí, que no son escritores en el estricto sentido de la palabra, sí lo logran porque tienen en los ojos en la configuración de su inteligencia el medio necesario para, en algún momento, poder prescindir de la lógica, de la razón no buscando más que asociaciones que nada tengan que ver con la lógica y sí únicamente con el empuje del subconsciente.

(ADV.C .15-6/5).

Para Max el surrealismo desemboca sin posibilidad de otra salida en la política. Por eso, dirá que toda la obra de Buñuel es política «aunque el propio realizador asegure, faltando a la verdad, que le tiene sin cuidado». Su obra se vuelve contra las normas burguesas, contra la condición religiosa, contra la patria, la familia, todo lo que nos rodea, «sin dejar de gozar personalmente de sus privilegios, para realzar más si fuera posible, las contradicciones de su propia manera de ser» (ADV C. 15-1):

El surrealismo es un movimiento híbrido como pocos: revolucionario llevado a cabo totalmente por burgueses ricos, que tienen tiempo para dedicarse a escribir, imprimir, repartir folletos: dinero para presentar exposiciones y más dinero para manifestaciones que acaba en destrucciones locales que hay que reparar a sus costas. Estamos muy lejos de los tiempos «heroicos» del Montmartre del *Bateau Lavoir*, del cubismo. El surrealismo es la faz de un movimiento político, no artístico (que surge, naturalmente, enseguida, pero después). Picasso se hará comunista; Breton, Aragon, Tzara lo son sin saberlo o sabiéndolo. Los cubistas, Appolinaire incluso, quieren sacudir el árbol del arte; Tzara, tumbarlo todo; Aragon, Breton oír los oráculos de Moscú a través del viento y el suelo. No dejar un burgués sano; ellos, burgueses.

Esa contradicción llevará a Eluard a los mares del sur, Breton a la astrología, Crevel al suicidio, Aragón a la ortodoxia, Buñuel al cine comercial (como productor). La vida, más fuerte, que ellos los devolverá con ayuda del surrealismo- a sí mismos (ADV. C.15-6).

En esos mismos ensayos analiza las diferencias entre Dadá y el Surrealismo, «ambos expresión literaria del nihilismo», el Ultraísmo y el Creacionismo o las diferencias entre la vanguardia parisina y la española.

Finalmente, Max llega a reflexionar sobre el surrealismo y su llegada a México, país en el que ambos están exiliados. Aunque en México no hubiera un movimiento surrealista propiamente dicho –señala Max-, sí pueden detectarse muchos de sus síntomas por separado, y «un cierto caldo de cultivo» (ADV. C. 15-2, p. 27). Artaud llega en 1936 a México para dar tres conferencias «Surrealismo y revolución», «El hombre contra el destino», «El teatro y los dioses». Breton llega en 1937. Organizaron una muestra para 1940 en la Galería de Arte Mexicano a cargo de W. Paalen y César Moro en la que participaron Picasso, Miró, Dalí, Ernst, Picabia, Moreno Villa, entre otros. Pero Sánchez Vidal afirma que Buñuel no se sumó a esos esfuerzos ya que el Surrealismo «se encaminaba hacia los manuales de historia del arte como parte de la pátina cultural que el siglo iba dejando atrás» (2004: 28).

5. 2. 4. CINE Y RELIGIÓN.

5.2.4.1. MOSÉN VICENTE ALLANEGUI / ARTELA LUSUVIAGA.

Es que las bromas pesadas, cuanto más pesadas, más le gustan. Está engañando a todo el mundo desde hace años, haciendo creer que la religión para él no significa nada. Que él es un ateo espantoso (Conversación con Alicia Buñuel y Leonardo Buñuel, 1985a: 171).

Ateo declarado «gracias a Dios», como dijo en alguna ocasión, jamás renegó de sus raíces¹⁷⁷. A lo largo de sus cincuenta años de carrera como cineasta cultivó su fama de anticlerical, como parte de la revuelta contra los valores del modo de vida burgués del siglo XX. Fiel a su personalidad contradictoria, defendió el modelo de vida burgués en la privacidad, rechazándolo a la vez en sus películas donde muestra el espíritu revolucionario y una especial visión de la libertad, del erotismo o de la irracionalidad.

En 1969, después del estreno de *La Vía Láctea*, Buñuel afirma que es «más surrealista y más ateo que nunca». En más de una ocasión, en sus conversaciones, Max suscita la relación entre la religión y el cine de Buñuel. Contrapone el ateísmo del que hace alarde con la presencia de lo religioso, que impregna sus películas. Consecuentemente, entre 1969 y 1971, escribe una serie de ensayos críticos sobre su cine que están cargados de reflexiones sobre este aspecto.

En primer lugar, hay una teoría fundamental que sustenta todo el compendio de ensayos a los que hemos podido tener acceso. Para Max, el error de cualquier crítico que quiera acercarse a la obra del cineasta está en considerarlo, tal y como Buñuel se declaró, ateo. Utilizar la palabra ateo para definir a su personaje implica caer en una serie de errores. Max considera que «más que un ateo, Buñuel es un hereje». Y si entendemos su herejía cinematográfica, entenderemos, pues, la herejía de su vida.

Ser ateo implica no creer en la existencia de Dios, no creer en que hay algo que da un orden al caos en el que vivimos. Sin embargo, lo que caracteriza al cine buñuelesco es justamente la protesta contra ese «Algo» con el que no se está conforme. Buñuel lo

¹⁷⁷ Formado por los jesuitas, y marcado por la lectura de *El origen de las especies* (1859) de Darwin, abandonó la fe en su juventud. Pero nunca se desentendió del sonido de los tambores de Calanda en Semana Santa, que lo acompañó durante toda su filmografía, ni de su fijación desde niño por la Virgen, cuya imagen afloró en algunos de sus sueños.

aborda desde diferentes perspectivas: desde la miseria del mundo de los niños huérfanos de *Los olvidados*, pasando por el acercamiento a una religiosidad crística como *Nazarín*, hasta llegar a *Viridiana*, donde la caridad cristiana se enfrenta a un mundo inexplicable a partir de la religión, o a *Simón del Desierto*, donde se establece la dialéctica entre lo espiritual y lo material, cuestionando el papel del santo en una sociedad donde lo sagrado ha quedado totalmente relegado.

La religión se convierte en un tema generacional y cultural. A pesar de que Buñuel se considere ateo, Max duda de ese ateísmo al postular que lo irracional, lo surrealista, jamás puede ser ateo, es más, que en general las artes del siglo XX no pueden ser ateas:

Las artes del siglo XX serán budistas, librepensadoras, soroásticas, fetichistas, antropomórficas, totemistas, místicas deístas polideístas, escépticas, irreverentes –hasta X volterianas–, blasfemas, panteístas, disparatadas, ilógicas, absurdas, extravagantes, contradictorias, pero difícilmente ateas (ADV. 14-5/10).

Para el escritor hay un hecho evidente. Si Buñuel fuese ateo, no sería el autor de las películas que llevó a cabo. Es obvio que su trabajo cinematográfico supone una protesta, pero protestar implica alzarse contra «Algo» que en el caso de Buñuel le fue inculcado desde la cuna:

Sin embargo, Buñuel se ha pasado la vida reprochándole a Dios el haber permitido que la sociedad se organizara tal y como lo está. Toda su obra es protesta y cuando se protesta es evidente que se alza contra algo. Si se protestara contra la nada sería darse un alias del creador. Contra Algo. Buñuel clama contra la figura de ese Algo que le metieron en el caletre cuando era niño (ADV. C. 14-5/10).

La palabra ateo agudiza aún más la complejidad de su personalidad y de su trabajo y, por eso, quizás, sea una palabra inapropiada. Según Max, el mejor sustantivo que caracteriza su obra y su personalidad es el de «hereje»¹⁷⁸. Un hereje necesita tener fe para después ser capaz de transgredir sus creencias y de complacerse con estas transgresiones. Buñuel es capaz de hacerlo. Pero además, su afición por el tema de la herejía tiene un fuerte matiz ideológico:

¹⁷⁸ Por ejemplo, esa herejía podríamos verla en *Nazarín*. Con la ayuda de su amigo y productor Julio Alejandro, Buñuel introdujo una serie de cambios respecto a la obra original galdosiana. El principal, la ambientación de la película en la época de la dictadura de Porfirio Díaz (1830-1915), militar y político mexicano que ocupó el cargo de Presidente de México en dos ocasiones (la primera, 1877-1880, y la segunda, 1884-1911) En la alucinación de uno de los personajes de la película, Andara, Buñuel ataca la iconografía crística convencional al presentar a un Cristo crucificado que ríe descaradamente.

Me interesaron las herejías como me interesan las inconformidades del espíritu humano, sea en religión, en cultura o en política. Un grupo crea una doctrina y a ella se adhieren miles y miles de individuos. Luego, comienzan a surgir los disidentes que creen en todo lo que predica la religión, menos en un punto o en varios. Son castigados, echados del grupo, se les persigue, y aparecen los enfrentamientos sectarios, en los que se odia más al discrepante que al enemigo declarado (citado en Cervantes-Ortiz 2004: 5)

Fue un hereje, pero un hereje religioso, político y artístico. Se adhirió al grupo surrealista y formó parte, pese a sus reticencias a la hora de reconocerlo, del partido comunista, y se convirtió en un disidente al creer lo que estas ideologías promulgaban, discrepando en algún punto que no llegó nunca a convencerle.

En 1932 Buñuel ya había abandonado el grupo surrealista, pero lo hizo sin renunciar completamente a sus postulados e «integrándolos en las nuevas circunstancias, en un contexto que necesitaba más calma y racionalidad que escándalos vanguardistas» (Sánchez Vidal 2004: 28).

En 1953 cuando se encontraba rodando *La ilusión viaja en tranvía* Buñuel pone de manifiesto esta actitud en una entrevista:

Yo ya no soy surrealista porque no pertenezco a ningún grupo. El cambio de vida y las necesidades han hecho que no me interese pertenecer a ningún grupo. La reacción surrealista correspondió a determinada realidad; ahora comprende que no se puede enfrentar la realidad exclusivamente con el surrealismo. Pero, aunque ya no pertenezco a grupo alguno la educación, la disciplina surrealista están en mí. El surrealismo fracasó como revolución –una revolución no la pueden hacer treinta y tres individuos-; pero se integró a la vida en general. Por eso hoy podemos afirmar que el surrealismo era lo que faltaba para completar nuestra visión de la realidad, ya que esta encierra un sentido terrible y extraordinario que hay que descubrir. No soy un surrealista porque el surrealismo como escuela ya ha cumplido su cometido, ya ha dejado su huevo (citado en Sánchez Vidal 2004: 28).

Además, la mayoría de los problemas de las películas de Buñuel surgen del *misterio* y, a su vez, «se convierten en tragedias o en farsa bajo la presencia, verdadera y falsa, de Dios» (ADV. C. 14-5/8). Sus películas no son más que el resultado de una combinación entre el *misterio*, *las tragedias* y *el ateísmo*:

El misterio primero –representado ante todo por los insectos-, las tragedias que engendran la mala condición de los hombres (y) el ateísmo son las tres fuerzas que, conjugadas, dan al cine de Buñuel –

que jamás busca imponerse por la técnica sino al contrario pasar desapercibido- el impacto que le han llevado al puesto que naturalmente ocupa en la historia del cine (ADV. C. 14-5/8).

Hay una fe que mueve el ingenio buñuelesco, sin embargo, Max no se atreve a asegurar de qué fe se trata. Descarta la idea de que sea la fe en Dios o la fe total en los hombres. Es algo más. Es una fe difícil de entender, a la que acaba determinando como *la fe en el misterio*. Para Buñuel, mientras se crea en ese misterio, hay arte, hay poesía, hay cine:

Se trata de la fe en algo imposible de determinar con claridad. Es una fe negativa. Es la fe del misterio. Es la fe en la no-fe. No es la fe en el caos, lo que no llevaría a la anarquía. Le ronda. No es la fe en la fuerza, que también lo resolvería. Es la seguridad del dolor humano, del infierno, de la blasfemia y del humor que rezuma el tener la seguridad de que estos elementos existen como existen el diálogo con Dios- aunque Dios no exista- los simbolismos, la fraternidad y la seguridad de que Cristo representa la hez de la humanidad. Son aseveraciones difíciles de conjugar. Sin embargo, forman el sustrato de la obra de Luis Buñuel (ADV. C. 14-5/8).

A lo largo de la historia las clases sociales más altas encontraron en la religión una de las maneras de defender mejor sus riquezas y sus bienes ya que siempre tuvieron a las iglesias de su parte. Sin embargo, para Max, el mérito de Buñuel, marxista y anarquista, moral y amoral, revolucionario y rico, está justamente «en separar su desesperación metafísica de su vida acomodada y manifestar su escepticismo y su pesimismo en obras de arte que le atañen en su pensamiento y no en su vida física» (ADV. C. 14-5/10). Siempre le gustó divertirse con esa apariencia contradictoria, le gustó disfrazarse, engañar, tomar el pelo, pero eso sí, sin que sus preocupaciones dejaran de ser auténticas, aunque sí pasajeras. Y «tuvo la suerte de tener la edad del invento que iba a permitir –por una serie imprevisible de circunstancias (como siempre)- expresarse de la única manera que le convenía» (ADV. C. 14-5/10).

Los personajes en sus películas, aún siendo buenos, están condenados. El sonido ancestral de las campanas de Calanda augura en las películas de Buñuel esa no-salvación de la que Max habla en algunos de sus ensayos:

Todo el mundo de Buñuel, siendo bueno –ciegos aparte- está condenado. No hay salvación y no la hay porque Dios es malvado [...]. No hay salvación posible [...] La tragedia de los personajes de Buñuel – que son él- es que no creyendo en Dios, sabiendo que Dios es producto humano, no puede salvarse ni

creyendo en la obra de los hombres, de ahí la verdadera tragedia de tantos intelectuales de su tiempo que representa oscuramente (ADV. C. 14-5/14).

Sin embargo, el escritor cree que el paso del tiempo puso en evidencia a un Buñuel mucho más comprensivo de lo que pudiera creerse con el orden religioso. El Buñuel de *La edad de oro* (1930) donde se ve a Cristo salir del castillo de Sade, o el Buñuel de *Viridiana* (1961) donde la escena de una cena de mendigos en la que uno de ellos, ciego, ocupa el puesto central emulando a Cristo, desaparece para traer a un nuevo Buñuel en *La Vía Láctea* (1969), que realiza un acercamiento a la imagen de Cristo más suave, nada que ver con el Cristo burlón que ríe en *Nazarín* (1958). Y es que Buñuel nunca olvidó sus orígenes. Fascinado por el misterio de la fe, nunca se posicionó en contra de ella, aunque tampoco la compartió. A lo largo de su vida y de su trabajo estuvo entre creer y no creer. Suscitó todo tipo de opiniones relativas a su ateísmo, o mejor dicho, a su herejía, y muchos consideran la blasfemia como uno de los ingredientes más importantes de sus películas más polémicas. Sin embargo, su cine calificado de ateo, o hereje, no es más que el resultado de una dialéctica de «voces internas» que acompañaban al cineasta en esa especie de autoexilio espiritual que comenzó a sus catorce años cuando perdió el respeto a los milagros y los misterios. Max ya señalaba que era imposible descubrir en su amigo un odio profundo en la fe o algo semejante. Su educación católica le sirvió para concebir una obra y un pensamiento basado en la rebeldía contra el racionalismo moderno y sus consecuencias (positivismo, materialismo, cientificismo) a favor de una defensa incondicional del misterio último de la realidad. Por eso, siempre tuvo entre sus amigos a sacerdotes. Entre ellos el Padre Artela Lusuviaga y el Padre Julián Pablo, a quienes Max recurrió para su proyecto (ADV. C. 18-35, 19-2/6).

En *Conversaciones con Buñuel* Federico Álvarez publica una entrevista muy peculiar entre un representante de la Iglesia y el cineasta: Mosén Vicente Allanegui¹⁷⁹, sacerdote calandino, autor de la «marcha palillera» del Viernes Santo en Calanda, músico, poeta, médico y pedagogo que realizó a lo largo de su vida una productiva labor en pro de las tradiciones del pueblo, sobre todo, de la Semana Santa, es el elegido para dar un testimonio y una perspectiva diferente sobre sus películas. El sacerdote, que recuperó la costumbre de tocar los tambores en Calanda en Viernes Santo, interroga a Buñuel sobre

¹⁷⁹ A principios del siglo XX fundó la Cofradía de la Dolorosa, organizó muchos de los actuales ritos y costumbres del Viernes Santo y junto con otros tamborileros compuso el redoble de la «marcha palillera». Su principal labor fue la de recopilar la historia de Calanda contada por sus antecesores en un manuscrito que el Ayuntamiento editó hace años.

aquellas películas en las que el tema religioso es tratado con mayor profundidad: *Nazarín* (1958), *Viridiana* (1961), *Simón del desierto* (1964) y *La Vía Láctea* (1969).

Mosén Vicente murió en 1948 dejando en el corazón de los calandinos los redobles de los tambores cada Viernes Santo. Pero, sobre todo, dejó un imborrable y entrañable recuerdo en el cineasta, que le dedica unas palabras en sus memorias:

Existe en varios pueblos de Aragón una costumbre que tal vez sea única en el mundo, la de los tambores del Viernes Santo. Se tocan tambores en Alcañiz y en Híjar. Pero en ningún sitio, con una fuerza tan misteriosa e irresistible como en Calanda. Esta costumbre, que se remonta a finales del siglo XVIII, se había perdido hacia 1900. Un cura de Calanda, mosén Vicente Allanegui, la resucitó (2004: 25).

Podemos decir que los tambores de Calanda, junto a la particular devoción que sentía por la Virgen, son las más peculiares manifestaciones de fe en la obra de Buñuel. Recordar a Allanegui no era solamente evocar las emociones y sensaciones que gracias a él revivían cada año en Buñuel al escuchar el sonido de Semana Santa, sino que además, hubiera supuesto un nuevo juego maxaubiano de las falsificaciones al que estamos acostumbrados. Así, a primera vista, el lector cree que el Max autor y personaje, entrevistador de Torres Campalans en México, propulsor de un pintor cuyas pinturas son del propio autor, intentó hacer un guiño al lector en *Buñuel: novela* para hacerle partícipe de su arte de narrar. Podría haber sido una broma literaria más que iba a mezclarse con la verosimilitud de los recortes de prensa acumulados, las grabaciones, los ensayos, los artículos leídos y estudiados, el universo de lo verosímil, en suma. Según la publicación de Álvarez, Mosén Vicente Allanegui es entrevistado por Max cuando ya estaba muerto y su entrevista es presentada al lector como una entrevista más. Sin embargo, no es así.

El objetivo del escritor siempre fue dar a este lector una interpretación múltiple de lo que fue Luis Buñuel, persiguiendo su peculiar verdad a través de los ojos de otros, apoyándose en la interpretación de aquellos que compartieron una misma realidad, y la conversación con el sacerdote calandino colaboraba en esta caleidoscópica visión, otorgándonos una perspectiva y opinión particulares. Pero no es un engaño más del universo maxaubiano. No es Max quien engaña al lector, sino su yerno. Una confusión, un error, un descuido, hace que la ilusión de un posible apócrifo se desvanezca. Mosén Vicente Allanegui no aparece entre los papeles preparatorios para la obra ya que esa

entrevista publicada por Álvarez pertenece a otro entrevistado, también religioso: el padre Artela Lusuviaga.

-Prosiga con lo que me estaba diciendo de *Simón del Desierto*, que me interesa mucho. Es decir, no está terminado, pero ¿cómo lo hubiera terminado?

-No. Yo no tengo esto a la mano, que me ofende mucho. Parece que estoy hablando a muchas personas: «Respetable público, en estos momentos». De manera que no. Me parece que...

-Debería tener usted uno moderno, que se pusiera así, medio oculto por ahí, que no tuviera que tenerlo frente a la boca.

-No. Lo que pasa es que, como tengo poca vista, yo... Voy a ponerlo más alto. Ahora así grabará mejor. Usted hable. Tiene buena voz. ¿Cómo hubiera terminado usted *Simón del Desierto*? (CINTA N° 7, CARA A; Aub 1985a: 487).

Max desaparece en esta conversación y relega su poder demiúrgico en este jesuita. Ahora es él quien realiza las preguntas pertinentes al cineasta, aunque Buñuel logre intercambiar los papeles en alguna ocasión, logrando que Lusuviaga sea el entrevistado y confiese desde una perspectiva más cercana y humilde que la Iglesia ha ido cambiando la imagen de Dios con el tiempo, pero, a pesar de esto, uno de los mayores errores cometidos, y lo comenta en reiteradas ocasiones, es que los mismos miembros de la Iglesia han sido los que realmente han distorsionado esa imagen, haciendo que la gente fuera perdiendo cada vez más la fe. Y esta idea no solamente se la «confiesa» a Buñuel. En la conversación parece que en algún momento hay una tercera persona en el lugar donde se está realizando la entrevista. La hermana de Buñuel, Conchita, está «escondida» en algún lugar siendo testigo de este encuentro y escuchando las reflexiones, más que de su hermano, de Lusuviaga:

-[...] Yo creo que Dios es distinto de como lo imaginamos nosotros. Es totalmente distinto. Por eso su hermana Conchita... ¿Está aquí Conchita? ¿No está Conchita aquí?

-Sí.

-Pues he de hablar con ella. Un día fui a verle a usted a casa de Leonardo, y usted no estaba. Salió ella y me dijo: «Hombre, tengo mucho gusto en conocerle, padre.» Y me dice: «Si la Iglesia hubiera cambiado hace cincuenta años, hace treinta, como ha cambiado ahora, yo no hubiera perdido la fe.» Y entonces le dije yo: «Usted en lo que no cree es en los curas.» Porque tengo metido en la cabeza que lo que hemos hecho es desfigurar la idea y el rostro de Dios (1985a: 495).

Por su parte, Buñuel, muy irritado con algunos principios eclesiásticos como el del pecado mortal, llega a comentar que la Iglesia ha intentado adaptarse a los cambios de cada época, pero siempre, a la «zaga»:

-Pero eso indica cómo la Iglesia va a la zaga. En vez de ir a la cabeza, va a la zaga. Y cuando ve que los descubrimientos científicos, el estado del espíritu del siglo, lo que sea, va hacia delante, pues rápidamente intenta adaptarse a eso, ¿verdad?; pero siempre se queda un poco a la zaga (1985a: 495).

Max hace sentarse a su personaje frente a un representante de uno de sus miedos más patentes, el de la fe. Arteta Lusviaga le hace entrega de un regalo para que tenga un recuerdo suyo: el catecismo holandés¹⁸⁰. Con este simbólico obsequio el sacerdote intenta hacerle ver que la enseñanza de la fe cristiana ha cambiado, que la fe es más sencilla de lo que el ser humano la ha hecho, y «que Dios es amor». El jesuita asume que la responsabilidad de haber extendido una imagen de Dios distorsionada la tienen los sacerdotes y católicos:

-[...] Así que ahora están dando la otra versión, que Dios es todo amor. Que me lo hubieran dicho de pequeño.

-Exactamente. Mire, yo creo...

-A mí no... Dios es todo justiciero y feroz, me han dicho. Así ha sido, sin prejuicios.

-Bueno, mire, es que creo que hemos dado nosotros, los sacerdotes y los católicos, hemos dado un rostro de Dios desfigurado. Yo tengo fe. Cuando me muera y vea cómo es Dios, estoy seguro de que será muy distinto de como a mí me lo han pintado y de como yo había creído que era, ¿no? O sea, que un poco de culpa tenemos nosotros, que hemos dado un rostro de Dios desfigurado. Dios no es así, seguro (1985a: 494).

Para él, sus películas, sátiras de la religión, le han hecho pensar y reflexionar sobre la vida religiosa y clerical desde la respetabilidad:

-Y pienso que usted es verdad que hace una sátira de la religión, ¿eh? Sin quererlo la hace. Pero no falta al respeto. Yo creo que usted no falta al respeto.

-No, no. Sin embargo, tengo humor.

¹⁸⁰ También llamado *Nuevo Catecismo de Adultos* (1969) que dio un enfoque nuevo de la fe. Sus postulados parte del misterio del hombre y de la existencia humana. Una nueva perspectiva planteada desde una serie de preguntas que invitan a la reflexión: ¿Qué es el hombre?, ¿Qué sentido tiene la vida?, ¿Qué sentido tiene el mundo? Lusviaga regala a Buñuel un catecismo nuevo, una nueva manera de enseñar la religión, una nueva «pedagogía de la fe» (1985a: 493).

-Sí, eso. Pero resulta una sátira de cierta vida religiosa y clerical. Y nos hace pensar a nosotros, pues en este aspecto tiene razón. Porque, francamente, hay cosas que no van bien, ¿no? Y, en ese aspecto, hace bien su cine. No digo yo que vaya a pensar en lo que dice Carrière en el artículo ese: que muchos curas, después de ver *La Vía Láctea*, tirarán la sotana al bulevar (497).

La elección de incluir esta entrevista en *Conversaciones con Buñuel* nos proporciona una visión diferente de Buñuel. Un Buñuel dialogante con la Iglesia, con un representante de ella, un humilde sacerdote, tolerante ante las ideas del cineasta, muy respetuoso con ellas, y que difícilmente se indigna o se ruboriza ante sus planteamientos¹⁸¹. Se incluye simbólicamente entre las conversaciones de los colaboradores del cineasta, que se centran fundamentalmente en un estudio crítico de su obra cinematográfica. Su especial sencillez lo convierte en un personaje idóneo para sentarse ante Buñuel. Como representante de la fe cristiana, intenta comentar con él los «pecados» de sus películas, aunque eso sí, sin ningún afán de proselitismo como le dirá cuando le hace entrega de ese manual de catecismo que puede llegar a hacerle cambiar su opinión sobre la Iglesia y la fe. Un sacerdote que al ver *La Vía Láctea*, se da cuenta de que la fe es algo más sencillo de lo que el hombre la ha hecho (1985a: 493).

La publicación de esta entrevista contribuye así a esa heterogeneidad de voces que el escritor consideró como la base de la gestación de su libro. El testimonio de sus entrevistados, los diferentes puntos de vista que pueden aportar sobre un mismo tema, es el eje de articulación para realizar una aproximación al cine y a la vida de Luis Buñuel. Con esta confusión, Federico Álvarez es el que lleva al lector a la frontera entre la ficción y la realidad, Allanegui existió, fue alguien vinculado a los recuerdos de Buñuel como se puede leer en sus memorias, pero su testimonio perteneció a otra persona.

¹⁸¹ Sobre Jesús, Buñuel dice:

«[...] Aceptemos que a los veintidós años se casó y se separó de su mujer, la perdió o lo que sea. Y que luego, pues siguió su camino, su vida, teóricamente, claro está. Todo eso es problemático.

-No lo creo.

-No, absurdo no es.

-Hombre...

-Es improbable pero absurdo no es.

-Es decir, para un católico sería absurdo desde el momento que tenemos esa fe, la de que Cristo es Dios» (1985a: 496).

5.2.4.2 . BUÑUEL Y EL MARQUÉS DE SADE.

-Háblame del anarquismo y del influjo de Sade en el surrealismo.

-A los veintiocho años yo era anarquista y el descubrimiento de Sade fue para mí absolutamente extraordinario. No tuvo nada que ver con la erotología, sino con el pensamiento ateo. Resulta que lo que había sucedido hasta aquel momento, es que pura y sencillamente me habían ocultado la libertad, me habían engañado totalmente referente a lo que era la religión y, sobre todo, acerca de la moral. Yo era ateo, había perdido la fe, pero la había reemplazado con el liberalismo, con el anarquismo, con el sentido de la bondad innata del hombre, y en el fondo estaba convencido de que el ser humano tenía una predisposición a la bondad echada a perder por la organización del mundo, por el capital, y de pronto descubrí que todo eso no era nada, que todo eso podía existir (y si no eso, otra cosa), y que nada, absolutamente nada, debía tenerse en cuenta como no fuese la total libertad con que si le diera la gana podía moverse el hombre, y que no había bien y que no había mal. Lo extraordinario es que entonces, el veintinueve, es cuando comprendí la razón de ser de mi afición, de mi gusto, de mi total compenetración con el surrealismo. Sade influyó más que nadie, no solo en mí, sino en los surrealistas, en el surrealismo (1985a: 68-69).

«Buñuel no es Sade», afirmará Max en uno de sus ensayos. Sade es aristócrata y Buñuel, burgués. El cineasta es ateo por influencia de la época como Sade, pero vivieron dos épocas muy distintas determinadas además por la clase social a la que pertenecieron. Max cree que mientras la vida de Buñuel es una lucha constante con la fe, un intento frustrado de vencer la filosofía católica de su educación burguesa, para Sade el problema central es el placer. Además, Buñuel creerá en la posibilidad de la justicia, Sade no.

A pesar de estas diferencias estudiadas por el escritor, el conocimiento de Sade a sus veintiocho años marcó la trayectoria personal y profesional del cineasta. El surrealismo le reveló el pensamiento del Marqués. Para muchos, según Max, la fama de Sade procede del erotismo, «del sadismo», y esa es la única influencia que se ha querido sobreentender en la obra de Buñuel. Sin embargo, el escritor considera que la influencia del marqués, no solo en el cineasta, sino también en los surrealistas, no es únicamente la erótica¹⁸², sino

¹⁸² «De hecho los surrealistas se hacen revolucionarios leyendo a Sade, pero no por sus excrecencias sexuales y locuras de este género sino por sus ideas políticas que tragan por «le petit bout de la lorgnette» [...]. Solo a Buñuel van a impresionar ambas faces de Sade. A Buñuel y a Dalí. A un Dalí virgen y deseoso de ser mártir. Los surrealistas serán todos ellos de lo más burgués y «decente» en su vida sexual (dejando

también la política. Las películas de Buñuel, carentes de erotismo –dirá Max-, con efímeras escenas referentes a la sexualidad, con crueles imágenes que pasan veladamente por el objetivo de una cámara, se mezclan con las ideas de liberalismo y de anticlericalismo que germinan en el siglo XIX gracias al Marqués y se consolidan en el siglo XX con el Surrealismo:

Hoy día el sadismo está totalmente fuera de la vida del mundo; la obra de Sade fue escrita para su tiempo y es, ante todo, una obra política que corresponde totalmente con la revolución francesa, yendo más allá en cuanto al aspecto religioso. De Sade había de salir todo el liberalismo y el anticlericalismo del siglo XIX sin que fuera necesario el conocimiento directo de su obra. Ni en el poder ni en la oposición, los revolucionarios que compartían sus ideas morales juzgaron nunca necesario el conocimiento directo de *Justina* o de *Julieta* (ADV. C. 15-4/695).

Max es consciente de que el escaso número de lectores de Sade no alcanzó a ver la repercusión moral de su obra. Su utopía social se fundamentó en dos conceptos: naturaleza y libertad. El comportamiento de las personas debería estar regido por las leyes de la naturaleza, reprimidas por las instituciones sociales y religiosas. Además, la naturaleza se rige por las leyes de la irracionalidad y del exceso, a los que las normas sociales les ponen freno para evitar la tendencia natural hacia el crimen en toda persona.

Las ideas sadianas -la negación de todo principio moral, la igualdad entre el bien y el mal, su pesimismo en la manera de entender el mundo, la idea de que Dios no ha podido existir nunca y de que jamás ha existido razón alguna a favor del bien o del mal, su creencia en el ser y en la nada, en el crimen por el crimen, la carencia del sentido de la medida y del límite- conforman la personalidad de un escritor «imaginacionista» que disfruta con la recreación en el mal.

El siglo XIX se benefició de sus ideas, que propiciaban el liberalismo y el anticlericalismo, y en el siglo XX, las costumbres más libres y la influencia del anarquismo favorecieron «la venta bajo mano» de cortas ediciones para que generaciones posteriores al dadaísmo, como las de los surrealistas, se interesaran por su obra. En los años 70, cuando Max escribe los ensayos dedicados a la relación Sade-Buñuel, se queja de la abundancia de ediciones de sus obras en las que se ha escogido lo escatológico y lo pornográfico, consiguiendo así que lo político pase a ser historia pasada. Max quiere que

aparte Chirico, Max Ernst, Eluard, Dalí [...]. Buñuel no se oculta de su poco apetito sexual y de que todo el sexualismo de su obra es puramente cerebral (como el de Sade, por otra parte)» (ADV. C. 15-4/697).

se recupere su vertiente política, que se profundice en sus ideas económicas, sociales y políticas. Solo así podría entenderse su influencia en la obra cinematográfica buñuelasca.

Como bien señala Octavio Paz, «el razonamiento que preside a toda la obra de Sade puede reducirse a esta idea: el hombre es sus instintos y el verdadero nombre de lo que llamamos Dios es miedo y deseo mutilado [...] la razón misma no es sino instinto que se sabe instinto y que tiene miedo de serlo» (ADV. C. 15-1/28). Y Buñuel puso en práctica esta idea en su producción cinematográfica. Así, tomando estas palabras transformadas en imagen, Buñuel finaliza su película *La edad de oro* con una cruz barrida por el viento. En esta película introdujo por primera vez en su obra una secuencia que remite a una novela filosófica que Sade escribió durante uno de sus muchos cautiverios¹⁸³ (Sade 2004), y que el italiano Pasolini versionó en 1975 en la película *Saló o las 120 jornadas de Sodoma*. El amante entra enfurecido en la habitación de la mujer a la que ama. «Un fundido en negro sirve para indicar el paso del hombre «a través de» ella, de modo que en el siguiente plano le vemos de espaldas, alejándose hacia la cama de la mujer, tras haber adoptado la película el punto de vista de su sexo» (Sánchez Vidal 1999: 139). Inmediatamente después, el amante destroza la almohada de la cama y arroja por la ventana un árbol en llamas, una jirafa, un obispo, para acabar con una cita de la novela:

Para celebrar la más bestial de las orgías se habían encerrado en este castillo inexpugnable, ciento veinte días antes, cuatro criminales profundos y reconocidos, sin otra ley que la de su depravación, degenerados sin Dios, sin principios, sin religión, el menor de los cuales está manchado de más infamia de la que podrías enumerar, a cuyos ojos la vida de una mujer, qué digo de una mujer, de todas las que habitan la superficie del mundo, les resulta tan indiferente como la destrucción de una mosca. Habían introducido con ellos en el castillo, solo para servir a sus inmundos designios, a ocho maravillosas jóvenes, ocho espléndidas adolescentes y para que su imaginación ya excesivamente corrompida fuera continuamente excitada, también habían llevado cuatro mujeres depravadas que alimentaban incesantemente con sus relatos la voluptuosidad criminal de los cuatro monstruos. He aquí la salida del castillo de Selliny de los cuatro sobrevivientes de las criminales orgías. El primero y el principal de los cuatro organizadores, el duque de Blangis (ADV. C. 15-4)

Y no solamente aparece al final la referencia a Sade. Los protagonistas del film tratan de reencontrarse a lo largo de toda la película, pero se encuentran con una serie de obstáculos sociales (por ejemplo, unos policías se llevan al hombre y unas monjas, a la

¹⁸³ El lugar de redacción de esta obra fue una celda de la Bastilla, donde pasó casi la mitad de su vida. En ausencia de otro tipo de material, la escribió, con una letra muy pequeña, en un rollo continuo de 12 metros de largo, durante 37 noches.

mujer). Dentro de las bases de la sociedad convencional, la represión del deseo asegura la perpetuidad de ese sistema social. Sin embargo, Buñuel propone a la manera más sadiana una solución a este dilema: el triunfo del *amor fou* supondría la liberación del hombre, la vuelta a la Naturaleza y a sus instintos, en definitiva, a su edad de oro.

Según Sánchez Vidal (1994), la admiración que siente Buñuel por Sade llega hasta tal punto de suscitarle la idea de una moral nueva, una moral de cambio frente a la moral cristiana. Y esto solamente se consigue con la imaginación. Para Max, Buñuel sería otro «imaginacionista». A Buñuel le fascinaba la idea de concebir la imaginación como único instrumento de liberación del hombre y lo pone en práctica en sus películas. Una imaginación sin límites políticos, sociales o religiosos, una imaginación que deja caer al hombre en un estado de enajenación que permite crear una serie de fantasías relacionadas con el sexo y la muerte que no dejan de ser, simplemente, juegos de la imaginación. En Buñuel comienza esa puesta en práctica de la imaginación sadiana en *La edad de oro* y continúa en *Viridiana*, donde la ensoñación se hace explícita en la fantasía de quebrantar la dignidad de una monja sedada, reminiscencia de un sueño de juventud en el que Buñuel, enamorado de la reina Victoria Eugenia, imaginaba que la sedaba y se acostaba con ella:

-Evidentemente siempre salen en mis películas recuerdos de mi niñez o de mi juventud, por lo menos están en la base de muchas de ellas. Por ejemplo, lo del narcótico que don Lope le hace tomar a Viridiana. Todo esto viene de un sueño de mi juventud. Yo estaba enamorado de la reina Victoria Eugenia, como supongo todos los de mi edad, una rubia, extranjera, guapísima. Entonces yo pensaba, antes de dormirme, o durmiéndome, o dormido, quién sabe cómo, que yo le daba un somnífero y entonces –claro que no estaba el rey- me acostaba con ella (Aub 1985a: 45).

Y pasa por *La Vía Láctea*, un recorrido por las herejías del cristianismo en el que se ponen de manifiesto diferentes cuestiones teológicas basadas en seis misterios:

- La Eucaristía.
- El origen del Mal.
- La naturaleza de Cristo.
- La Trinidad.
- La Gracia y la Libertad.
- Los misterios Marianos.

Los dos peregrinos que aparecen en la película intentan conseguir alguna limosna del *mâitre* de un restaurante donde los empleados están discutiendo sobre la existencia de Dios. Entonces, se cita un pasaje del Salmo 13 versículo 1: «Insensato el que dice en su corazón: No hay Dios ». Esta cita enlaza con la siguiente escena en la que aparece el cautivo Marqués de Sade en una de sus celdas acompañado por una joven muchacha llamada Teresa a la que reprende por defender la idea de que «Dios existe» y con la que se ensañará minutos después en este calabozo:

No hay Dios. Todas las afirmaciones parten de un principio falso, Teresa. Todas se basan en la absurda necesidad de un Dios creador, pero ese creador jamás ha existido. No hay una sola religión que no lleve el emblema de la impostura y de la estupidez. Pero si alguna de ellas merece más particularmente nuestro odio y nuestro desprecio es esta religión bárbara del cristianismo sobre la cual hoy tanto se discute. Tú crees en un Dios vengativo. Desengáñate, Teresa, y abre los ojos ese Dios que tú tanto te forjas es una quimera, una ilusión que solamente se alberga en las cabezas de los locos. Es un fantasma inventado por la maldad de los hombres [...]. Si fuera verdad que Dios existe habría menos maldad en la Tierra (ADV. C. 15-4).

Sin embargo, la diferencia entre Buñuel y Sade está en el límite que existe en el cineasta y que no se da en el pensamiento sadiano. Mientras Sade destruye a Dios y no respeta la figura del hombre, Buñuel confía en un hombre no asediado por la idea de Dios y libre de cualquier atadura social o religiosa.

Max recurrió también a las opiniones de sus interlocutores para contrastar sus ideas sobre la influencia de Sade en Buñuel. Uno de ellos es un dominico, pintor y cineasta, que lo acompañó en la recta final de su vida, el Padre Julián Pablo:

A veces transcurre una semana entera sin que reciba ninguna visita. Me siento abandonado. Entonces llega alguien a quien no esperaba, a quien no he visto desde hace algún tiempo [...]. Entre ellos, Alcoriza, que antaño trabajó conmigo como guionista [...]. Y también el padre Julián, un dominico moderno, excelente pintor y grabador, autor de dos singulares películas. En varias ocasiones hemos charlado sobre la fe y la existencia de Dios. Como en mi casa tropieza con un ateísmo sin fisuras, un día me dijo:

-Antes de conocerlo, había veces en que sentía vacilar mi fe. Desde que hablamos juntos se ha reafirmado (Buñuel 2004: 300).

Por un lado, el padre Julián confirma a Max el 17 de febrero de 1972 que «es imposible comprender a Buñuel sin Sade» (ADV. C. 18-35/1). Tras momentos

compartidos con el cineasta en sus rodajes y en su casa, llega a la conclusión, y así se lo hace saber a Max, después de una conversación mantenida con él en una jornada de rodaje de *La Vía Láctea*, que todos los argumentos que defendían su tesis sobre la existencia de Dios y su ateísmo no eran de «su propia cosecha», sino de índole sadiana:

Todo lo fuerte que Buñuel pueda decir de Dios, está en Sade. Todo argumento contra la existencia de Dios es de Sade. Solo conociendo a Sade se puede uno imaginar y saber su influencia sobre Buñuel. Esta anécdota sobre la existencia de Dios y sobre la posible creencia o no creencia de Buñuel, creo que toda la vida ha mantenido a Buñuel a un nivel racional. Y tomada la argumentación estrictamente del marqués de Sade (ADV. C. 18-35/1).

Por otro lado, reconoce en Buñuel dos vertientes -la personal y la profesional- y decide centrarse en la faceta personal donde distingue a un Buñuel «estrictamente religioso pero a un nivel inconsciente» (ADV.C. 18-35/1). Según el dominico, mientras el Buñuel que despertó al mundo del arte, un mundo más allá del que fue educado, con una sensibilidad innovadora, distinta, con la del surrealismo, se ve influido por el fuerte ateísmo de la época, que se transforma en él en un «ateísmo racional», hay otro Buñuel más personal donde «el amor, la delicadeza y hasta la ternura de ciertos temas religiosos, que tocan íntimamente su vida personal, muestra que en Buñuel hay una religiosidad, aunque no se pueda hablar de un teísmo» (ADV. C. 18-35/2). Ahora bien, el hablar de religiosidad implica el creer en algo de alguna forma. Sin embargo, para el Padre Julián:

Ese creer en algo no se puede precisar en Buñuel dado que existe esa estructura racional de tipo Sade, que evita o lo traiciona a que bajo ningún nivel aparezca eso en qué creer, la cosa concreta o ese concreto en el cual pueda creer. Pero a nivel emocional, existe una religiosidad y un fervor religioso que es lo más admirable en lo que yo sé de Buñuel y en el trato con él, lo más admirable ese fervor religioso (ADV. C. 18-35/2).

El escritor insiste en su conversación con el dominico en que este ateísmo racional y esa religiosidad en el ámbito de lo personal se dan únicamente en sus primeras películas, en aquellas puramente surrealistas, ya que a partir de *Los olvidados* comienza el cine comercial de Buñuel, en el que el surrealismo adquiere otro matiz. Según Max, es un surrealismo marcado por el marxismo, en el que la pérdida de contacto directa con el surrealismo podría afectar a su ateísmo.

El dominico confiesa al escritor que no hay ningún cineasta en el mundo que maneje como Buñuel el erotismo con la cámara. Precisamente, considera que esa esencia erótica que aparece en la obra buñuelesca está en relación con lo religioso, con la idea de Dios, con la idea de la blasfemia, de lo prohibido, y «sin esa idea de Dios de lo religioso –dice el Padre Julián-, no existiría ese erotismo en la obra de Sade». «Para Buñuel –sigue diciendo- erotismo tiene que tener esa relación con algo misterioso; mezclarlo, ponerlo en relación con algo que no está al alcance del hombre pero que es obsesión del hombre: el misterio de la vida o el misterio de un Dios» (ADV. C. 18-35/6).

Buñuel siempre bromeó sobre sus últimas horas de vida con sus amigos y familiares. Contaba que siempre imaginaba que llamaba a sus viejos amigos ateos. Sentados alrededor de su lecho, entristecidos, esperan su final. Pero, de repente, ven aparecer a un sacerdote al que el propio Buñuel ha mandado llamar. Con gran escándalo de sus amigos, se confiesa y pide la absolución de sus pecados, recibiendo la Extremaunción minutos antes de lanzar su último suspiro (2004: 302). Aunque no deja de ser una broma buñuelesca más, la presencia de este dominico en su casa, en su habitación, departiendo con él a solas, sin la presencia de su mujer ni ninguno de sus hijos o amigos, hace pensar en la posibilidad de que quizás el padre Julián fuera ese confesor que hubiera escandalizado a su entorno más cercano. Sin embargo, Jeanne afirma en sus memorias «No creo que en sus últimos meses se haya confesado con el padre Julián. Él decía: «Soy ateo gracias a Dios». Desde luego que no recibió los últimos sacramentos» (Rucar 1991: 130). Recuerda al dominico con nostalgia¹⁸⁴, lo defiende de las especulaciones de la gente al decir de él que era «raro» (1991: 129) y le agradece todo lo que hizo por ellos. Las visitas del padre Julián sacaban a Buñuel de su monótona rutina marcada por un delicado estado de salud en la recta final de su vida y le daban la oportunidad de evadirse un rato de esa difícil realidad. El dominico informaba a Jeanne de lo que hablaban tantas horas, y además, «Luis sabe de religión más que yo –le decía a Jeanne-: discute de teología, santología, mariología. Conoce a fondo sus creencias, sus doctrinas» (1991: 130).

Buñuel fue incinerado y Jeanne no dejó que nadie de la prensa o extraños fueran al velatorio. No asistió a la cremación, pero sí lo hicieron su hijo Rafael, una vecina y el

¹⁸⁴ «Conocimos al padre Julián en la boda de Alatríste con Sonia Infante. Es hijo de españoles (su padre puso panaderías en México). Se hizo amigo nuestro, en especial de Luis. La primera vez que lo vi de sotana fue en el velorio de su madre, pues a casa siempre viene de laico. Él se portó de maravilla cuando Luis enfermó; a diario venía a visitarlo, sus visitas le hicieron mucho bien. A las cinco de la tarde Luis miraba el reloj, si a las cinco y cinco no había llegado el padre, Luis comenzaba a inquietarse: «¿A qué hora vendrá?». Era rara la vez que se le hacía tarde, conocía la puntualidad exacta de Luis y procuraba estar a punto» (Rucar 1991: 129).

padre Julián Pablo. Quién se quedó con las cenizas o el lugar donde fueron a parar, sigue siendo una incógnita hoy por hoy: «No quiero que se sepa –afirma Jeanne- en dónde están los restos de Luis, es un secreto» (1991: 133). Algunos señalan al Padre Julián como el responsable del lugar de esas cenizas (Tuckman 2004).

En cualquier caso, fuera o no ese redentor de sus últimos días, Max lo tuvo en mente a la hora de elaborar su libro. Contó con su testimonio y mantuvo una conversación con el dominico que se conserva en el archivo de la Fundación en dos mecanoscritos, datada el 17 de febrero de 1972 (ADV. C. 18-35, ADV. C. 19-2/5, cintas nº 22 B-2, Nº23 A, B-A). Sin embargo, Federico Álvarez publicó esta entrevista como si fuera de Artela Lusuviaga¹⁸⁵ (1985a: 469-484).

¹⁸⁵ Existe una conversación grabada entre el jesuita y Buñuel que Federico Álvarez no reprodujo y que nosotros adjuntamos como material inédito para el libro.

VI. LA DIFÍCIL RECONSTRUCCIÓN DE LA OBRA PÓSTUMA DE MAX AUB. EL TRABAJO DE UN EDITOR. CRITERIOS DE EDICIÓN.

En una de las fases de elaboración del proyecto Max fue consciente de que su obra estaba adquiriendo tales magnitudes y dimensiones que de alguna manera el principal objetivo, que era Buñuel, su obra y su generación, se iba difuminando poco a poco, incluso, desapareciendo, especialmente en sus textos ensayísticos. Con *Buñuel: novela* analizaba la vida de Buñuel, pero también su propia historia. Quizás, es aquí donde ese trasunto de sí mismo respecto a sus otras obras literarias adquiere más fuerza y mayor relevancia. El Max autor y narrador, abandonaba a veces su papel demiúrgico y externo para meterse de lleno en la acción, convirtiéndose así en un mero personaje que distendidamente, en la mayoría de los casos, valoraba, reflexionaba, opinaba, narraba y comentaba momentos de la vida de Buñuel que eran también sus momentos. De esta manera, escribir sobre su amigo le dio la posibilidad de volver a España, recordar el pasado desde la perspectiva de quien ve de cerca el final de su vida y de su historia, y una excusa para intentar de nuevo introducirse en el mundo de la literatura como algo más que un escritor transterrado, como un gran cronista de toda una generación.

Estaba tan involucrado en la historia que trataba de recomponer a un personaje que le diera una última posibilidad de reencontrarse con las cenizas de su pasado y con las sensaciones y emociones que, gracias a amigos, colaboradores y conocidos de los dos, volvían a reavivarse a sus 72 años. Buñuel le volvió a ilusionar, literariamente hablando, le dio ganas y fuerzas para enfrentarse a un reto nada fácil para él por todo el contexto en el que se veía envuelto: su enfermedad, los viajes, otros proyectos literarios que sacar adelante, etc. Mirar a los ojos de Buñuel en San José de Purúa o en Madrid era mirar a sus propios ojos y confirmar que desde las palabras y los recuerdos se puede evitar caer en el olvido y vivir de nuevo el pasado, aunque sea desde la nostalgia.

Como a Max, en muchos momentos de mi investigación, la reconstrucción de las piezas de *Buñuel: novela* me desbordaba. He podido sentir esa sensación que debió de experimentar el escritor al no ver acabada nunca su obra porque siempre surgían hilos de los que tirar para poder construir algo grande, y lo más seguro es que Federico Álvarez,

primer editor de los materiales de esta obra, también lo experimentara al pasar cada hoja que había en la mesa de trabajo de su suegro y al escuchar cada conversación grabada.

Hoy por hoy, viendo el final de mi trabajo de investigación y de mi tesis, puedo decir que la tarea de Federico o de cualquier editor que se preste a la dura labor de reconstrucción del proyecto buñuelesco es una tarea ardua y complicada, y a la vez muy gratificante ya que el estudio de todos los documentos implica una labor de preparación y aprendizaje en diferentes campos: el cine, el arte, el contexto histórico, la literatura. La vorágine de documentos que he manejado a lo largo de estos años (cintas, transcripciones, mecanoscritos, artículos de prensa fotocopiados, ensayos, conversaciones, cartas, recortes de prensa) demuestran las ganas que tuvo Max de que su obra saliera adelante, pero también que ese ímpetu con el que afrontaba cada escrito, cada conversación, ese afán de erudición y de abarcarlo todo, dificultó en gran medida las posibilidades de que algún día la obra viera la luz.

Reconstruyamos ahora la historia del proyecto tal como ha llegado hasta nosotros para poder explicar al lector, a continuación, cuál ha sido nuestra orientación y nuestra aportación.

En 1972 Aub ya tenía prácticamente elaborado todo el material para su libro, solo había que darle forma. Elaboró, incluso, dos tipos de proyecto de índice. En el aparentemente primero de ellos, escrito en una nota manuscrita sin datar, esbozaba una trayectoria literaria centrada en la biografía y obra de Buñuel, teniendo como telón de fondo la época del siglo XX:

BUÑUEL

- I. Telón de fondo: el siglo XX según sus sucesos
- II. Aragón, la familia, la niñez. Los estudios primeros, Calanda y Zaragoza. Las edades de piedra y tierra.
- III. La Residencia de Estudiantes.
- IV. París, 1925
- V. *El perro andaluz*
- VI. *La edad de oro*
- VII. *Tierra sin pan*
- VIII. Las guerras
- IX. *Los olvidados*
- X. Pequeña historia parcial de cine mexicano

XI. Galdós y Buñuel

XII. La gloria

En el segundo proyecto de índice, aparecido en el cuaderno manuscrito de 1971 (AMA. C. 23-3) y dividido en 6 apartados, profundizó más en el aspecto epocal, histórico, político y cultural del siglo XX. Al transcribir el proyecto de índice del cuaderno manuscrito al mecanoscrito, el escritor amplió algunos de sus epígrafes, quedando definitivamente de la siguiente manera:

I. Prólogos.

II. La época:

- a) 1900-1914. Los hechos. (El modernismo y su muerte. El cubismo, el expresionismo como últimas manifestaciones del siglo XIX. El anarquismo)
- b) 1914-1918. Los hechos. (El nacimiento de una nueva manera. El dadaísmo en Nueva York y Zurich. El creacionismo)
- c) 1918-1928. Los hechos. (El Dadaísmo en París. El ultraísmo en Madrid. El surrealismo. El comunismo)
- d) 1928-1931. Los hechos. (Historia del cine mudo. Buñuel y Dalí. La aparición del sonido. La República Española. Hollywood).
- e) 1931-1939. Los hechos (Vida y muerte de la República Española)
- f) 1939-1945. Los hechos. (La Segunda Guerra Mundial. El Museo de Arte Moderno de Nueva York).
- g) 1945-1950. Los hechos (Nueva York. Hollywood. La guerra fría. México. Los tiempos difíciles. Los olvidados)
- h) 1950-1960. Los hechos. (La vuelta a la luz de la fama. París, otra vez)
- i) 1960-1970. Los hechos (México, de nuevo. España, otra vez)

III. Los antecedentes y fundamentos de algunas de las características del arte del siglo XX:

- a) El manierismo
- b) El hermetismo
- c) El psicoanálisis
- d) El anarquismo

- e) El comunismo

IV. Los ismos según sus teorías

- a) El cubismo
- b) Ramón Gómez de la Serna
- c) El dadaísmo y el ultraísmo, sus orígenes americanos
- d) El surrealismo
- e) El nuevo realismo

V. La vida de Luis Buñuel:

- a) Según los acontecimientos del siglo XX
- b) Según su familia
- c) Según sus amigos
- d) Según sus colaboradores
- e) Según él mismo
- f) A mi parecer

VI. La obra según sus películas principales y sus críticos:

- 1) El poeta:

Madrid. La Residencia de Estudiantes. Federico García Lorca. El ultraísmo. Salvador Dalí.

París. El cine, Fritz Lang. El surrealismo.

- 2) Las películas:

El perro andaluz.

La edad de oro

Tierra sin pan

Las películas madrileñas

Las guerras (los documentales), el trabajo en Nueva York y Hollywood

Primeras películas mexicanas

Los olvidados

Nazarín

Viridiana

Las películas francesas

El ángel exterminador

Simeón del desierto (México) y *La Vía Láctea* (París)

Tristana (Toledo)

Los proyectos (pasado y futuro)

VII. Resumen y conclusiones:

Las líneas actuales del arte del siglo XX según la obra y la vida de Luis Buñuel.

En estos textos, a medida que desarrollaba su trabajo y crecía el material acumulado, iba concretando para sí la estructura de su libro. El segundo índice, mucho más elaborado que el primero, estructuraba el contenido del libro desde un punto de vista analítico, que se contraponía a la idea original de escribir una obra inscrita en un género híbrido, crónica y biografía a la vez que novela.

Pero Federico Álvarez subrayó en su informe para preparar la obra que ese proyecto de índice no correspondía «a algunas de las ideas todavía vagamente expuestas en sus – indudablemente- prólogos posteriores» (ADV. C. 14-1/3), vinculados al proyecto de escribir esa especie de biografía novelada. Sin embargo, según los datos cronológicos de que disponemos Aub ya había mostrado su intención de dotar a su libro de un carácter novelesco, antes del índice aparecido en el cuaderno de 1971:

1970 (2ª mitad)¹⁸⁶

Buñuel novela: un nuevo género

Este libro no será un ensayo, tal como los definía Georges Luckàcs –que acaba de morir- es decir una forma intermediaria entre la literatura y la filosofía. Será más bien un texto entre la historia, la vida y el arte; tal como se inscribe en el título: una novela. No será la historia de Luis Buñuel, no será un estudio sobre el siglo XX, sino algo híbrido como han venido a ser hoy, en general, las obras de arte: teatro que no es teatro, novela que no es novela, poesía que no es poesía (ADV. C. 14-8/7).

¹⁸⁶ La fecha es de Federico Álvarez y el título está escrito por Aub.

Pero además, ya en 1969 aparece una nota prologal en la que Aub presenta su idea de escribir una novela sobre la vida de Buñuel, aunque el año y el título del escrito aparecen tachados:

BUÑUEL, 1969

PRÓLOGO

[Vida: novela]

Todo hombre que vive va, de hecho, escribiendo una novela. A medida que he ido acercándome a la vida y la obra de Luis Buñuel y la he conocido mejor, más ganas he tenido de llamar a este libro novela. No porque lo sea la suya sino porque este ha sido casi siempre mi método (ADV. C. 14-8).

Hasta aquí, Max Aub. A partir de aquí, Federico Álvarez. Respetando la idea misma que el autor señalaba en sus notas prologales, configurar un libro distinto en el que Luis Buñuel-personaje sirviera de catalizador de su obra y de su época, Federico Álvarez se aventuró a la tarea de «armar, cortar y montar» el material a la manera del documental cinematográfico. Sin embargo, su primera idea de selección y publicación sufrió una serie de cambios.

En 1973, unos meses después de la muerte de su suegro, elaboró un informe¹⁸⁷ acerca del estado en el que se encontraba el material para *Buñuel: novela*. Quiso tener en cuenta todo el material autógrafo y documental que Aub había dejado dispuesto para la publicación de la obra inconclusa. El problema general que se planteó fue dónde y cuándo «cortar y montar». A grandes rasgos señaló tres tipos de escritura con una doble división en cada uno de ellos:

1. Diálogo

- con Luis Buñuel
- con familiares, amigos y colaboradores

2. Ensayo

- referencia ensayística, reflexión, comentario
- ensayo propiamente dicho

3. Documento

- textual (manifiesto, artículo, frase suelta)
- gráfico (protagonista y personajes, películas, etc).

¹⁸⁷ «SITUACIÓN DE LOS ORIGINALES DEL LIBRO *BUÑUEL, NOVELA*, DE MAX AUB» (ADV. C. 14-1/3) y (ADV. C. 14-1/4).

A partir de aquí, estableció en un principio, las estructuras de contenido y formato que siguen:

I. La época

Antecedentes (herencia) políticos, sociales, estéticos.

(Por ejemplo, en el tercer aspecto. El problema manierismo-barroco, clasicismo-romanticismo, expresionismo-impresionismo, etc.)

El paso del XIX al XX. Historia política. Ismos políticos y estéticos. Dadaísmo, surrealismo, etc. Anarquismo, comunismo, etc.

Nacimiento y breve historia del cine mudo. Su importancia.

II. Buñuel: vida y obra

Infancia y adolescencia (Calanda. Zaragoza)

-Según familiares y amigos

-Según el propio Buñuel

-A mi parecer (texto de Max Aub)

Juventud (Madrid, Toledo, París). Residencia de estudiantes. Universidad.

Relaciones. Aficiones. Amores.

-Según familiares y amigos

-Según el propio Buñuel

-A mi parecer

Obras (París. Madrid). *Un perro andaluz. La edad de oro. Tierra sin pan*

(Amigos. Trabajo. Política. Ideas)

-Según amigos

-Según Buñuel

-A mi parecer

Las guerras (España. Francia. EEUU) La guerra civil. La guerra mundial. Museo

de Arte Moderno. Hollywood

-Según amigos

-Según Buñuel

-A mi parecer

Segunda etapa cinematográfica. México. De *Los olvidados* a *Nazarín*

-Según amigos

-Según Buñuel

-A mi parecer

España de nuevo. De *Viridiana* a *Tristana*

-Según amigos

-Según Buñuel

-A mi parecer

Últimas películas. De *Belle de Jour* a *La vía láctea*

-Según amigos

-Según Buñuel

-A mi parecer

Buñuel, hoy. Retrato. Planes. Ideas...

III. Apéndices. Documentación. Filmografía. Bibliografía

Diez años después, optó por publicar simplemente una selección de conversaciones, calificadas por él mismo en ese informe como «material original y vivo». Consideró el alto valor documental y biográfico de las entrevistas entre las que destacó la participación directa del autor y su personaje, donde la agudeza e ironía de las entrevistas entre ambos impregnarían el texto de un gran atractivo literario. Finalmente, proyectó la selección de unas 500 páginas para su publicación: 250 basadas en las conversaciones de Luis Buñuel y otras 250 en las entrevistas restantes (ADV. C. 14-1/3). De esas últimas 250 páginas consideró que no todas las conversaciones con familiares, amigos y colaboradores tenían el mismo interés e inició su tarea de selección. Pero pronto se enfrentó al difícil trabajo de ordenar todos los textos, considerando los proyectos índices que su suegro había dejado preparados antes de morir.

Si la idea del escritor fue escribir una novela al estilo de *Jusep Torres Campalans*, el abundante material ensayístico, desviado muchas veces de este objetivo literario, dificultó a Federico Álvarez ordenar los papeles maxaubianos combinando los escritos puramente biográficos con aquellos que recomponían una historia de las ideas estéticas del siglo XX.

Pero hubo, además, otras dificultades. En especial, las entrevistas que deberían haber estado y no llegaron a estar. Federico Álvarez estudió cada entrevista realizada por Aub enumerándola y ordenándola en un inventario recogido en dos cuartillas pequeñas (ADV. C. 14-1), con su correspondiente fecha, al menos en aquellas en las que se tenía constancia del día de la entrevista. En esas dos hojas aparece también un listado de personas entre las que se encuentran algunos entrevistados cuyas entrevistas no aparecen registradas ni en forma mecanoscrita ni en grabación magnetofónica. Esas entrevistas no fueron publicadas, y de ellas tan solo tenemos constancia a partir de las notas de Federico

Álvarez. Algunos de estos testimonios, potencialmente muy interesantes, fueron protagonizados por Max Ernst, el 19 de noviembre de 1969, ese mismo día se entrevista con Aragon y con Alejo Carpentier; por Jean-Claude Carrière, entrevistado también durante ese viaje a Francia, en 1969, quien participó en los guiones de películas de Buñuel como *Diario de una camarera* (1974), *Belle de jour* (1967), *La Vía Láctea* (1969), *El discreto encanto de la burguesía* (1972), *El fantasma de la libertad* (1974) y *Ese oscuro objeto de deseo* (1977); por Wenceslao Roces, entrevistado el 13 de marzo de 1970; y por Sánchez Ventura¹⁸⁸ -formado en la Residencia de Estudiantes, ayudante de dirección, junto a Pierre Unik, en el documental *Tierra sin pan*, consejero de la embajada española de París durante la guerra civil, en la que coincidió con Aub y exiliado en Santo Domingo, Cuba y México.

Por otro lado, Sánchez Vidal (1996) se sorprendía de que Luis Alcoriza, uno de los grandes colaboradores del aragonés en la realización de los guiones de sus películas más importantes, no apareciera como testimonio en *Conversaciones* cuando «solo él podría dar cuenta de una determinada vertiente de su personalidad» (1996: 761). Esa colaboración se extiende a lo largo de los años 50 y 60 en películas como *El gran calavera* (1949), *Los olvidados* (1950), *Don Quintín el amargao* (1951), *El Bruto* (1952), *Él* (1953), *La ilusión viaja en tranvía* (1953), *El río y la muerte* (1954), *La muerte en este jardín* (1956), *Los ambiciosos* (1959) o *El ángel exterminador* (1962). Para Sánchez Vidal, Alcoriza se hizo de rogar al respecto, como él mismo pudo comprobar en alguna ocasión en México al preguntarle por su encuentro con Aub. Solía contestar que se reservaba ese material para unas memorias que, al final, no debió de redactar (1996: 761). Asimismo, apunta en nota a pie de página que quizás la entrevista con el productor no llegó a ser elaborada de cara a *Buñuel: novela* como la de otros amigos o colaboradores:

O quizá es que la entrevista con Alcoriza no tuvo tiempo de ser elaborada de cara a su Luis *Buñuel: novela*, como sucedió con otro de sus colaboradores, Jean-Claude Carrière, quien fue entrevistado, pero sin que se recogiese su testimonio. El tercero de sus más importantes guionistas, Julio Alejandro, sí que aparece en las *Conversaciones*. Luis Alcoriza, Jean-Claude Carrière y Pepín Bello constituyen, por el contrario, algunas de las más clamorosas ausencias testimoniales de dicho libro, a pesar de que Max Aub entrevistó a los tres (Sánchez Vidal 1996: 762).

¹⁸⁸ Sánchez Ventura regresó a España también en 1969 y de su encuentro y entrevista dejó constancia el escritor en su diario español *La gallina ciega* el 3 de octubre en Madrid: «A la una, tal como convinimos por teléfono: Sánchez Ventura que, además, vive a dos pasos. Pero aunque fuera a miles: como siempre lastimero pero puntual. No hay sorpresa. Acabamos de pasar más de una semana juntos en Ginebra. Añádase México, París y, en la sombra de los años idos, esto: Madrid» (1995: 336).

En realidad el escritor entrevistó y grabó a Alcoriza sin llegar a transcribir su conversación sobre *El Bruto* y otras películas de Buñuel en las que participó. Su conversación queda grabada en la cinta nº 42, cara B. Aunque el encuentro con Alcoriza no se lleve a cabo hasta 1970, Aub ya planeó la entrevista con el colaborador del cineasta en su cuaderno de 1968 (C. 23-2):

Hablo con Luis Alcoriza, le pediré a Buñuel permiso para contármelo «todo». Se refiere a los altibajos de las películas, las crisis psicológicas y políticas de Luis. Para nada a su vida particular: -desde el punto de vista sexual, Luis es un niño (44).

Fue una entrevista realizada antes del 21 de diciembre de 1970, día en el que Max escribe a Luis Buñuel y le informa sobre su encuentro con su colaborador, calificándolo de «esfinge» y aludiendo así metafórica e irónicamente a lo que podría haber sido una interesante entrevista, tan esperada desde el 68: «Ya verás qué cosas he descubierto en *El Bruto*. Por fin, habló la esfinge Alcoriza, sin novedad digna de mencionar» (AMA. C. 1-3/9). Max esperaba algo más de esa entrevista, pero no fue así. Quizás, el hecho de darle poca importancia a esta conversación con la frase «sin novedad digna de mencionar», llevó a Federico Álvarez a prescindir de su testimonio y a introducir aquellas entrevistas, que aportaban más información, y sobre todo, nueva para el escritor, de otros colaboradores del aragonés, como Carlos Velo o Julio Alejandro, que junto a Manuel Altolaguirre, el propio Alcoriza y Luis Buñuel, pertenecieron a un grupo de exiliados españoles que contribuyeron desde esta posición de forma importante «a la renovación del cine mexicano y a su éxito en Europa al introducir nuevos tratamientos de los modelos habituales en esa cinematografía» (Vázquez 2000: 31).

Alcoriza trabajó con Buñuel en numerosas películas como *El Bruto* o *Los olvidados*. En *Los olvidados* el guionista se dio cuenta de que en Buñuel veía a alguien más que a un director de cine al que respetar y con el que trabajar. Por eso, ante Max, y dejando a un lado su experiencia en el cine junto a Buñuel, no duda en profesarle unas entrañables palabras a quien llegó a considerar como a un padre:

-[...] Al día siguiente vino a mi casa, empezamos a hablar y naturalmente, en ese momento dejé yo de existir prácticamente porque me dominó por completo y me incliné, no, no, me incliné ante su maravillosa inteligencia que ha tenido pues, no en mí como cineasta porque nunca me ha dado clases de cine, sino en mi manera de pensar y mi manera de ver las cosas [...]. Siempre es una guía que me sirve porque es un hombre de una gran integridad, con una gran visión, una gran sensibilidad para

muchas cosas sobre todo cuando las puede ver objetivamente, cuando él no está involucrado en ellas, entonces puede cambiar, pero cuando no puede ver una cosa objetivamente siempre tiene una posición muy honesta y muy justa que vale la pena de seguir y naturalmente de ..., a partir de eso, me recomendó libros, me contó mil cosas, me, me descubrió un mundo que yo intuía pero que no sabía por donde buscar bien y sí ha sido pues un verdadero padre y ha tenido una influencia capital en mí, en cada pequeña manifestación de mi vida y que la sigue teniendo aunque estemos siete años sin vernos, ¿no?, inevitablemente... (Cinta nº 42, cara B).

El caso de Pepín Bello merece especial atención. A Agustín Sánchez Vidal le sorprende, y con razón, que una de las voces testimoniales del espíritu de una época y miembro de uno de los cuartetos más representativos del espíritu libre y estudiantil de la Residencia (Lorca, Dalí, Buñuel y Bello), no estuviera presente en la publicación de 1985 cuando, según él, en realidad, sí que fue entrevistado. Sin embargo, era imposible que constara su testimonio en su proyecto, ya que a lo largo de nuestra investigación no hemos encontrado ninguna transcripción ni cinta en la que quedara patente el testimonio de este miembro de la cofradía de Toledo creada por el *condestable* Buñuel en 1923. En realidad, la «no-conversación» con Bello abre la puerta a un grupo de entrevistas deseadas y planificadas pero nunca llevadas a cabo. Así, por ejemplo, se lo comenta a alguno de los entrevistados:

-Porque Pepín es, es, es, es maravilloso. Pepín y toda la familia saben de Buñuel horrores. Sí, sí. Y cuenta cosas, cuenta cosas muy, muy graciosas. Muy graciosas. ¿Pepín qué puede estar haciendo en Huesca? ¿Trabajando?

-Está con su, su...

-Con su hermano.

-Con su hermano, en la finca de su hermano.

-¡Ah! Pero habrá ido por veraneo o una cosa así.

-Sí, sí.

-¡Ah! Bueno.

-Pero alarga sus veraneos, como ves...

-¿Sí?

-...de una manera realmente...

-¡Ah! Sí, bueno, pero eso se le llama y viene, y viene. De esa época residencial creo que es la más, el que puede contar cosas más, más sabrosas ¿sabes?

-Sí.

-Sí. Porque es curioso, un muchacho como Pepín, que no pudo ser nada, aparte de inteligente y de estar siempre... Ha tenido mucha influencia sobre todos ellos, mucho. Esas botaratadas que decía, si quieres, y bromas y... Pero mucho, mucho influyó Pepín, mucho. No se ha quedado nada, no. Ni terminó la carrera de médico siquiera, ¿no? Pero, en esa época, yo creo que, que influyó mucho sobre, sobre muchos, sobre todos ellos.

-Yo haré lo posible por verle.

-Sí. Debes, debes.

-¿Cuándo vuelve?

-Debes de buscarlo. Yo creo que si tú le llamas, pues, vendría él, adelantaría algo.

-Él no tiene teléfono allá.

-¿No?

-No.

-Era muy amigo de Garrigues.

-Sí.

-Porque él ha trabajado con los Garrigues, le han dado algún asuntejo de esos de negocios y ha estado...

-Bueno, pues vamos a ver. Bueno, a ver que, qué otro día se nos ocurre más (Conversación de Santiago Ontañón, cinta Nº 6, CARA B).

También Gustavo Durán iba a ser uno de los entrevistados, pero murió en Atenas el 26 de marzo de 1969¹⁸⁹, antes de que el escritor pudiera desplazarse a Europa.

Todas ellas fueron conversaciones con las que contaba para la reconstrucción de una época, pero que, sin embargo, siempre quedaron en papel mojado por diferentes motivos. En el caso de Bello su intención de entrevistarle queda plasmada ya en agosto de 1968 cuando en el inicio del cuaderno (C. 23-3) lo incluye en la lista de los testimonios necesarios e imprescindibles para su *Buñuel: novela*, junto a Concha Méndez, Juan Larrea, Rafael Alberti, Salvador Dalí, Louis Aragon y Philippe Soupault¹⁹⁰. Sin embargo, en su viaje a España en 1969 su encuentro nunca pudo realizarse y así se lo hizo saber a J. Francisco Aranda el 27 de febrero de 1970:

¹⁸⁹ «29 de marzo de 1969: Noticia de la muerte de Gustavo Durán. Lo siento por él. ¿Dónde le enterrará? Lo siento por mí: se me fue Victoriano Terrazas y el que debía darme dentro de un mes viejas noticias de la juventud de Buñuel» (Aub 1998: 439).

¹⁹⁰ Philippe Soupault tampoco llegó a ser entrevistado.

Querido amigo:

Me trajeron su libro. Lo leí de corrido y siento mucho no haber visto, las pruebas, tal como me había prometido Esther para rectificarle unos pequeños errores de fechas, pero dejando esas minucias aparte, su libro me parece muy interesante y, desde luego, para mí es fundamental entre otras cosas porque a pesar de mi interés no pude hablar con Pepín Bello que se quedó en Huesca hasta después de mi marcha. Le voy a escribir a ver si se decide a precisarme algunas cosas¹⁹¹ (AMA. C.1-36/3).

En 1972, de regreso a nuestro país, insiste en concertar una entrevista con Bello, sin embargo, en una nota de diario manifiesta: «Nadie ha sabido darme el teléfono de Pepín Bello, a pesar de mis insistencias» (1998: 512).

Finalmente, han de tenerse en cuenta los errores cometidos en el proceso de la edición de Federico Álvarez. Errores que pueden clasificarse de la siguiente manera: errores en la fecha de la conversación con Dalí, pero también errores en la atribución de conversaciones como ocurre en el caso de Eduardo Ducay o Artela Lusuviaga. Asimismo, como en las conversaciones con Buñuel o los prólogos, las entrevistas con otras personas no están exentas de correcciones y eliminaciones de comentarios que afectan a terceras personas:

M.A.: - Otro verdad, que no tiene ni mucho menos el nombre que merece es Garfias.

R.A.: - Ah, Pedro Garfias. Mira, ya ves tú yo siempre pienso que es una injusticia muy grande pero que en parte la gente tiene un poco de culpa de no tener la extensión de nombre que debió de haber tenido. La tenía, pero pudo haberla tenido más. Pero él conspiraba un poco contra eso. Y Pedro Garfias, que aunque era un hombre tan bien dotado y un tan buen poeta, ha sido también un hombre muy dejado, que no le ha importado esto, que se ha diluido en otras cosas, que ha bebido de una manera exagerada y que al final se ha perdido, ¿verdad? Ahora van a publicar en México o han publicado una especie de obra más o menos completa (Conversación con Rafael Alberti, ADV. C. 24-9).

En resumen, Federico Álvarez hizo una labor decisiva al darnos a conocer la obra póstuma de Max Aub, y planificó su trabajo de edición como se puede leer en el documento que dejó escrito sobre los originales del libro¹⁹². Pero como editor, tomó sus

¹⁹¹ En la Fundación no hemos encontrado ninguna muestra de la posible correspondencia entre Pepín Bello y Max Aub.

¹⁹² «SITUACIÓN DE LOS ORIGINALES DEL LIBRO BUÑUEL, NOVELA, DE MAX AUB» (ADV. C. 14-1/3, ADV. C. 14-1/4, ADV. C. 14-1/3).

opciones de forma determinantes para el resultado, la de prescindir de los textos ensayísticos y del material de recortes y fotocopias de prensa del que disponía el escritor, acotando así únicamente una parte del trabajo del escritor. Intentó centrarse en aquellas conversaciones que más cerca estaban del planteamiento primigenio de Max para reconstruir las voces de una época y de una generación. Sin lugar a dudas, las conversaciones constituyen el núcleo de lo que habría sido el libro. Los ensayos no estaban completamente corregidos ni estructurados para haberlos insertado en la edición de 1985.

Dejando a un lado cuál habría sido el resultado final, una vez analizados los materiales que el escritor tenía a su disposición, cotejados con los utilizados por Federico Álvarez para la publicación de *Conversaciones con Buñuel* y elaborado un diagnóstico crítico sobre los materiales no utilizados, los materiales insuficientemente elaborados en la publicación, los problemas de ordenación y estructura de esos materiales, materiales que permanecen inéditos y cuya relevancia exigiría una incorporación al libro, podríamos pensar, una vez llegados a este punto, en la necesidad de elaborar un proyecto de libro que surgiese como consecuencia del anterior diagnóstico crítico, y que tuviera como objetivo sacar a la luz el máximo posible de los materiales textuales elaborados por Max, completando así aquel primer intento –parece que insuficiente- de Federico Álvarez de ofrecer al público el libro en el que Max Aub puso sus esfuerzos de los últimos años de su vida. Nuestro estudio en estos años nos ha llevado a una labor minuciosa de cotejo de documentos, de reconstrucción de investigaciones, de análisis de erudición maxaubiana, que presuponen un libro sumamente interesante y valioso. Y, desde luego, excepcional.

Después de más de ocho años de trabajo, podemos ofrecer al lector maxaubiano, y no maxaubiano, un ingente material que en 2005 ya catalogamos de la siguiente manera:

A. MATERIAL AUTÓGRAFO:

A.1. ESCRITO:

A.1.2. MANUSCRITOS:

a) CARTAS:

Correspondencia de Max Aub con personas a las que entrevistó y con otras con las que por diversos motivos nunca llegó a encontrarse, pero con las que intercambiaba información acerca de su proyecto buñuelesco. En estas cartas el escritor da noticia de sus planes de viaje a Europa, su estado de ánimo durante los años en los que trabajó en el libro, y además, pide colaboración a los receptores de sus cartas que se convierten en un

vehículo de transmisión de información literaria, de intercambio de opiniones y recuerdos acerca de Buñuel y su época, de referencias bibliográficas, de artículos y fotografías utilizados tanto para la incorporación inmediata en su libro, como para su uso personal y documental.

b) CUADERNOS:

Entre las cajas encontramos tres cuadernos manuscritos, C. 23-2, C. 23-4 y C. 23-3, datados en 1968, [1970] y 1971, respectivamente, en los que encontramos desde transcripciones de conversaciones hasta escritos y ensayos del autor sobre el surrealismo y el dadaísmo -muchos de ellos pasaron a ser mecanografiados-, anotaciones prologales e incluso, las posibles preguntas que a partir de agosto de 1968 empieza a elaborar para el cineasta.

A.1.3. MECANOSCRITOS: podemos hacer un alcance aproximado del número de mecanoscritos que se encuentran en la Fundación consultados para nuestro trabajo de investigación y que están catalogados en el Anexo I. En total hemos podido contabilizar 527 documentos¹⁹³. De esos 527 documentos hay aproximadamente 415 (78,7) pasados a formato mecanoscrito (conversaciones, ensayos, recortes de prensa, artículos de libros pasados a máquina).

A.1.4. IMPRESOS:

Tan solo hay dos textos del propio autor sobre Buñuel que fueron publicados: «Las verdaderas relaciones de Luis Buñuel con la Virgen del Pilar» *Ínsula*, nº 284-85, 13 de mayo de 1970, y «Largo pie para una fotografía de Luis Buñuel por las calles de México», *Ínsula*, nº 320-321, publicado en 1973.

A.2. AUDIO: disponemos de 43 cintas en total.

B. MATERIAL NO AUTÓGRAFO:

B.1. ARTÍCULOS DE DIARIO Y REVISTAS REPRODUCIDOS: fotocopiados o transcritos a máquina.

B.2. RECORTES DE PRENSA Y REVISTAS: sobre Buñuel, su época, o a veces, indirectamente relacionados con el tema del libro.

B.3. TEXTOS ORIGINALES DE LUIS BUÑUEL: primeras poesías y artículos, cartas, conferencias, algunos textos inéditos en aquellos momentos del archivo de Ricardo Muñoz Suay, conferencias en México, guiones de películas como *Tierra sin pan* o *Ilegible, hijo de flauta*.

¹⁹³ No contamos las copias corregidas del mismo documento.

B.4. TEXTOS DE OTROS AUTORES SOBRE BUÑUEL O LA ÉPOCA: textos ya publicados que en la mayoría de los casos sirvieron al escritor para su documentación y citas bibliográficas.

B.5. CARTAS: los receptores de las cartas maxaubianas colaboraron en el proceso de gestación del libro en la medida en que se convirtieron en portadores y transmisores de información documental que hacían llegar al autor a través de sus cartas.

Esta catalogación fue imprescindible para poder adentrarnos en los documentos de *Buñuel: novela*. Pudimos discernir desde un primer momento los documentos autógrafos y no-autógrafos, para después ir analizando las cintas y los mecanoscritos de ensayos y conversaciones que constituían la parte fundamental del trabajo. Las cartas, las notas de diario, los cuadernos, nos sirvieron para datar muchas conversaciones. Además, el material no-autógrafo, como fotocopias o recortes de prensa, que están en buen estado, nos ha sido escaneado gracias a la Fundación Max Aub y lo aportamos como documentación bibliográfica y hemerográfica en formato digital ya que formó parte del proceso de trabajo.

Por un lado, presentamos un primer anexo donde se recoge la catalogación previa de todos esos materiales. Su elaboración ha sido necesaria para poder profundizar en todos los documentos y ponerlos a disposición de futuras investigaciones. En un segundo anexo se incluyen los materiales –fundamentalmente conversaciones- que se publicaron en 1985, pero que en esta tesis reproducimos íntegramente, realizando un cotejo y restituyendo aquellos fragmentos elididos o que ofrecen variantes respecto a los publicados, ya sea en grabaciones o mecanoscritos. Y por último, un tercer anexo donde, y ahí reside la importancia de esta tarea investigadora, se saca a la luz los materiales inéditos y que fueron excluidos de la edición de Álvarez.

Para la publicación de todos estos materiales hemos tenido en cuenta una serie de criterios editoriales que pasamos a destacar a continuación:

1. CRITERIOS GENERALES:

- a. Los textos que a continuación se presentan han sido transcritos sin ningún tipo de modificación respecto al original.
- b. Las interpolaciones manuscritas en los mecanoscritos se transcriben con el siguiente símbolo: < >.

c. Las tachaduras aparecen señaladas: [].

2. CRITERIOS DE LAS CONVERSACIONES:

En sus notas de diario o en sus cuadernos el escritor solía dejar registradas las fechas y los lugares en los que se llevaron a cabo las conversaciones. Esas notas nos sirvieron en un primer momento para datar esas conversaciones y trazar el recorrido que hizo por Europa para entrevistarse con amigos, familiares y colaboradores de Buñuel. Hemos considerado conveniente incorporar al texto de estas conversaciones la fecha exacta o aproximada que se deduce de esas notas manuscritas, puesto que permite trazar claramente el calendario y el mapa de su trabajo.

Las conversaciones se encuentran registradas en grabaciones de cintas magnetofónicas, cuadernos y en mecanoscritos. Hemos manejado diversos formatos: audio, mecanoscritos y formato digitalizado para las transcripciones literales de las conversaciones. A continuación, pasamos a detallar los criterios que hemos seguido para la edición de este material:

.a. Grabaciones:

La mayoría de las entrevistas que mantuvo a lo largo del período de elaboración de su libro están transcritas literalmente, sin embargo, hay una serie de conversaciones de las que no hay cinta magnetofónica, pero sí transcripción, como ocurre en numerosas conversaciones con Buñuel, y viceversa, conversaciones que tienen grabación, pero no transcripción, como por ejemplo, las entrevistas con Luis Alcoriza o las de los críticos españoles de cine en el exilio mexicano como Emilio García Riera o José de la Colina. No obstante, Max Aub llegó a transformar la mayor parte de este material oral en material escrito y así lo hemos respetado en la mayoría de los casos, por tanto, cuando disponemos de la revisión escrita de Max la reproducimos como tal en los Anexos, y cuando no lo hizo, reproducimos el material oral.

Federico Álvarez solía utilizar los mecanoscritos corregidos por Max -de los que algunas veces, encontramos, incluso, varias copias corregidas- salvo que no existiera el mecanoscrito y entonces recurría a la grabación como es el caso de las conversaciones con Eduardo Ducay o Conchita Buñuel, y era él mismo, por tanto, el que tenía que revisar, cortar, seleccionar o incluso, añadir para dar sentido a lo expuesto. En las

conversaciones transcritas por Max, Álvarez fue casi siempre fiel a lo que su suegro dejó corregido¹⁹⁴.

En los casos en los que no hay prueba mecanoscrita nos han servido las transcripciones literales que la Fundación ha realizado de las grabaciones para dar a conocer una serie de testimonios que han permanecido ocultos hasta el momento. La relevancia de estas transcripciones, que hemos revisado y corregido, radica en el hecho de que en ellas está la verdadera esencia del proyecto de Aub. Pero no solo esas transcripciones literales las aportamos en aquellos casos en los que no encontramos mecanoscrito, sino también en aquellos que aportan un contenido más amplio que los mecanoscritos cortados y seleccionados por Max o por Álvarez, y en aquellos que ejemplifican a la perfección esa reproducción del carácter oral y coloquial predominante en la mayoría de las conversaciones. Con estas reproducciones el lector puede ver cómo Max era capaz de trabajar e investigar para su proyecto mientras mantenía conversaciones comiendo en una cafetería, en la calle, o incluso, en algún viaje en coche como sucede en la conversación con Gustavo Pittaluga, su esposa, Ana María Custodio, Max Aub y su mujer, Peua, mientras intentan averiguar la localización exacta de una serie de calles y lugares de los que están hablando:

-En portugués, (*SE OYE DE FONDO A A.M^a*. que dice: «Estos son los cinturones de...» (*INAUDIBLE*), en castellano y en italiano, creo yo también. (*SE OYE DE FONDO A A.M^a*: «Pero yo cuando voy por carretera...») Pues eso, sobre todo estaban dirigidos a Hispanoamérica, y eran, (*SE OYE DE FONDO A A.M^a.C.*: «...todo el viaje ajustao (ajustado)») eran films de propaganda de guerra, (*SE OYE DE FONDO A A.M^a.C.*: «... apretarme el cinturón...») que allí se pulían, (*SE OYE UN GOLPE*) (*SE OYE DE FONDO A A.M^a.C.*: «El cinturón sí») se rehacían, se volvían a montar, se... Y en fin, se, se hacían, pues en realidad se hacían muy bien, ¿pa (para) qué nos vamos a...? (*MURMULLO DE FONDO*).

M.A.: ¿Estuvo allí hasta el momento del libro de Dalí, o antes?¹⁹⁵ (*DE FONDO A.M^a.C.*: «Y además mira, como somos dos...») ¡Ya, cállense! (*DE FONDO A.M^a.C.*: «Y lo lógico...»)

G.P.: Esto, (*RÍE*) este. (*DE FONDO P.B.*: «Nos dice que nos callemos») El libro de Dalí coincidió con la salida, sí. El libro de Dalí fue realmente la...

G.P.: Suspende un poquito esto, porque es que ahora...

¹⁹⁴ En alguna ocasión, como apuntamos y señalamos en notas a pie de página en los Anexos II y III, Álvarez corrige y elimina fragmentos.

¹⁹⁵ En las siguientes intervenciones se pueden contemplar variaciones respecto a *Conversaciones con Buñuel* (p. 366).

M.A.: Es un, verdaderamente, es un prodigio de paisaje, aquí en el [Parc Doré]

A.M^a.C.: Es un prodigio, sí. Es un prodigio de paisaje.

G.P.: Esto es increíble.

M.A.: No hay nada, nada. ¿Qué?

G.P.: Es increíble.

A.M^a.C.: Y además, fíjate, prodigio de...

G.P.: Yo aquí vengo todos los días, eh.

A.M^a.C.: Esos...

M.A.: ¿Vienes todos los días?

G.P.: Todos los días, aquí.

A.M^a.C.: No todos los días, no, pero...

G.P.: Tres veces por semana, vamos, por supuesto.

A.M^a.C.: Siempre. Venimos mucho por aquí, por la casa de campo.

G.P.: Después de almorzar a dar un paseo aquí, maravilloso (CINTA N^o 6).

Al transcribir esas grabaciones íntegramente estamos de alguna manera siguiendo el modelo de proceso de trabajo de Max. Cuando el escritor se sentaba delante de alguien para conversar, lo hacía normalmente en un ambiente distendido, relajado, íntimo y personal, y en esas grabaciones se recuperan esos momentos vividos a partir de expresiones desenfadadas y propias del estilo coloquial. Álvarez prescindió de esos coloquialismos muchas veces, y otras los conservó, por ejemplo, en la conversación con el dueño de la gasolinera de Calanda.

Las conversaciones con Buñuel fueron publicadas prácticamente en su totalidad por Álvarez. Nosotros, en Anexo II, reproducimos la transcripción de esas grabaciones que se conservan en el archivo de la Fundación.

En cuanto al resto de las conversaciones con amigos, colaboradores y familiares del aragonés podemos decir que aquí las damos a conocer todas y cada una de ellas, comparando además con lo publicado por Federico. Además, incluimos siempre a pie de página notas biográficas de los entrevistados.

b. Mecanoscritos:

En cuanto a los criterios que utilizó Max para transcribir las conversaciones podemos decir que principalmente corregía las agramaticalidades, las incorrecciones léxicas y sintácticas, y los coloquialismos y vulgarismos, como las terminaciones en *-ao* de los participios en *-ado*, tendencia muy extendida en el propio Max y en la mayoría de los interlocutores (en las transcripciones literales de las grabaciones que no tienen mecanoscritos, hemos conservado la forma en *-ao* pero entre paréntesis escribimos la forma correcta).

En esos mecanoscritos Max solía eliminar los nombres de los interlocutores –en cada intervención- en la mayoría de las conversaciones y en otras los conservaba. Nosotros solo los introducimos en las transcripciones íntegras de las cintas, siguiendo los criterios de transcripción de la Fundación. Las fechas las eliminó en muchos de ellos y en otras las conservó, nosotros las ponemos siempre entre corchetes. Además, Max trabajó con conversaciones transcritas en francés (por ejemplo, la de Silbermann o Dancingers), y aunque Álvarez las tradujo, nosotros las reproducimos en francés.

3. LOS ENSAYOS:

En los mecanoscritos se aprecian unas referencias temáticas que nos ha ayudado a clasificar el material. De hecho, en las carpetas en las que se encuentran estos documentos, ya se indica esa agrupación temática, que va desde «el arte y las vanguardias», «la época», «el ultraísmo», «el surrealismo», «el cine», «la religión», hasta «la biografía del cineasta» o los «prólogos». Hemos creído conveniente respetar esta clasificación para presentar los ensayos.

Es frecuente en los mecanoscritos el uso del subrayado para la mención de títulos; en nuestro caso estos fragmentos han sido transcritos en cursiva.

VII. EL FINAL DE UN LARGO CAMINO.

Hace unos años, probablemente, no podría haber imaginado que el final de esta tesis iba a llegar. Muchas circunstancias han rodeado mi proceso de trabajo, al igual que en su día otras muy diferentes envolvieron el de Max Aub. Como él, llegué a pensar que nunca daría forma definitiva estas páginas, sin embargo, el final ya ha llegado y espero que con nuestra labor podamos abrir nuevas e interesantes líneas de investigación maxaubiana.

Me gustaría resaltar, brevemente, las dificultades a las que me he enfrentado en estos largos años de investigación respecto a la labor de recopilación de material. Dada la enorme extensión de la documentación a la que me enfrenté, en un primer momento me vi obligada a transcribir yo misma una gran parte del material que en los Anexos presentamos. Asumí, durante mucho tiempo, un rol de «copista» de conversaciones, de cartas, de ensayos, para después pasar, con los años, a la obtención de material fotocopiado y proporcionado por la Fundación Max Aub.

En la última parte de mi estudio, y ante la dificultad de desplazarme a Segorbe por diferentes motivos personales, he contado con la colaboración indispensable de la archivera M^a José Calpe para la consecución final de las transcripciones literales de las grabaciones en formato digital y para el escaneo de material hermerográfico y bibliográfico. Todos los documentos, excepto los del Anexo IV, han sido pasados a formato Word.

El resultado, aquí está, y el lector tendrá que valorar y opinar sobre lo que aquí exponemos y damos a conocer. Con todos los materiales indispensables para la obra que aquí presentamos quizás podremos valorar si lo que dejó Max Aub antes de morir en todas esas carpetas y documentos apilados en su mesa de trabajo eran realmente los materiales para una novela, o si todo el proyecto se quedó en un formidable reto literario de alcance imposible.

Para Max, Buñuel era el espejo donde mirarse: era una vida, unas ideas, un arte, que ambos compartieron. Pero sobre todo, ambos hacían lo que de verdad querían hacer, con mayor o menor acogimiento entre el público. Compartieron su afición al cine, su gusto por la literatura, y ambos construyeron un modelo transgresor con el que abrirse paso en la historia del arte y de la literatura. Desarrollaron una particular forma de ver el mundo y de enfrentarse a la vida, pero siempre con el mismo telón de fondo que es el que realmente nos ayuda a comprender sus obras y lo que dejaron como legado.

Finalmente, me gustaría dedicar las últimas palabras de este trabajo a mi director de tesis, Joan Oleza, la persona que desde hace mucho tiempo confió en mí para este proyecto y que gracias a él he podido profundizar en el arte de las Vanguardias, en el contexto histórico del siglo XX y adquirir aspectos críticos sobre el mundo del cine. A él debo agradecerle el que *Buñuel: novela* haya sido para mí un verdadero reto literario al que enfrentarme día a día y al que sí que hemos dado alcance en este trabajo.

Elisabeth Antequera Berral

VIII. BIBLIOGRAFÍA.

1. Fuentes primarias:

1.1. Textos de Max Aub:

(1948): «La última novela de Malraux» por «El Criticón», en *Últimas Noticias*, segunda edición, México, 18 de junio.

(1952): «Elogio del cine», por *El Escolástico*, en *Diógenes, Moral y Luz, Semanario de cultura, de política, de información y buen humor*, México, 30 de mayo de, p. 26.

(1966): *Manual de historia de la literatura española*, tomo II, México, De Lope de Vega a nuestros días.

(1967): *Hablo como hombre*, México, Joaquín Mortiz.

(1969): *Enero en Cuba*, colección *Obras incompletas de Max Aub*, México, Joaquín Mortiz.

(1971a): *El teatro español sacado a la luz de las tinieblas de nuestro tiempo. Discurso leído por su autor en el acto de su recepción académica el día 12 de diciembre de 1956. Contestación de Juan Chabás y Martí*, Madrid, Tipografía de Archivos, Olózaga I, 1956 (en realidad, México, 1971, reproducido en España por la revista Triunfo, 507 (17 de mayo de 1972, pp. 1-12).

(1971b): «Una cena en Madrid en 1969», México, *Cuadernos Hispanoamericanos*, enero-febrero.

(1973): «Largo pie para una fotografía de Luis Buñuel por las calles de México», México, *Ínsula*, nº 320-321, julio- agosto, p. 3.

(1985a): *Conversaciones con Buñuel seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés*, Madrid, Aguilar, con Prólogo «Al lector» de Federico Álvarez.

(1985b): *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña*, Barcelona, Salvat.

(1995): *La gallina ciega*, Barcelona, Alba Editorial.

(1998): *Diarios (1939-1972)*, ed. de Manuel Aznar Soler, Barcelona, Alba Editorial.

(1999): *Jusep Torres Campalans*, Barcelona, Destino.

(2001): *Obra Poética Completa*, ed. de Arcadio López-Casanova, Valencia, Biblioteca Valenciana, pp. 414-416.

(2002): *Imposible Sinaí*, estudio e introducción de Eleanor Londero, Segorbe, Fundación Max Aub.

- (2003a): *El cerco*, ed. Silvia Monti, Segorbe, Fundación Max Aub.
- (2003b): *Nuevos diarios inéditos (1939-1972)*, ed. de Manuel Aznar Soler, Sevilla, Biblioteca del exilio.
- (2004): *Discurso de la novela española contemporánea*, Segorbe, Fundación Max Aub.
- (2005): «Discurso acerca de *Sierra de Teruel*», en *Textos sobre artes*, ed. de Manuel García, Valencia, Denes, pp. 125-140.
- (2006): *Obras completas. Teatro mayor*, vol. VIII, dirigido por Joan Oleza, Valencia, Biblioteca Valenciana.
- (2007a): *Los tiempos mexicanos. Legado periodístico*, ed. Eugenia Meyer, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- (2007b): *Max Aub - Ignacio Soldevila Durante. Epistolario 1954-1972*, ed. Javier Lluch, Segorbe, Fundación Max Aub - Biblioteca Valenciana.

1.2. Otros autores:

- ADES, D. (1975): *El dadá y el surrealismo*, Barcelona, Labor.
- ALBERTI, R. (1998): *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia*, en *Obras completas. Poesía 1939-1963*, II, Madrid, Aguilar.
- _____ (2002): *La arboleda perdida*, Madrid, Alianza Editorial.
- ALONSO, C. (1994): «Max Aub y Ortega: punto de ruptura», Madrid, *Ínsula*, nº 569, mayo, pp.10-12.
- AMESTOY, I. (2002): «Una casa con pedigrí», *Paisajes desde el Tren*, Madrid, febrero.
- ANTEQUERA BERRAL, E. (2006): «Luis Buñuel, novela de Max Aub: un testimonio generacional», en *Campus Stellae: haciendo camino en la investigación literaria*, vol. II, , Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 132-140
- ARAGON, L. (1971): *Henry Matisse, roman*, París, Gallimard.
- ARANDA, J. F. (1957): «Buñuel español», *Cinema 57*, París, nº 23.
- _____ (1969): *Luis Buñuel. Biografía crítica*, Barcelona, Lumen.
- _____ (1981): *El surrealismo español*, Barcelona, Lumen.
- AYALA, F. (2006): *Recuerdos y olvidos (1906-2006)*, Madrid, Alianza Editorial.
- AZAÑA, M. (1968): *Memorias políticas y de guerra, Obras completas*, México, Ediciones Oasis.
- AZNAR SOLER, M. (1993): «Política y literatura en Max Aub», Actas del Primer Congreso Internacional, *Max Aub y el Laberinto español*, 1993, pp. 568-614.

_____ (2002): «Memoria y olvido de la Guerra Civil en los diarios de Max Aub», Madrid, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 623, mayo, pp. 37-43.

_____ (2003): *Los laberintos del exilio. Diecisiete estudios sobre la obra literaria de Max Aub*, Madrid, Biblioteca del exilio.

AZORÍN, (1971): *La generación de 1898. Clásicos y modernos*, Buenos Aires, Losada.

BAZIN, A., DONIOL-VALCROZE, J. (1954): «Entretien avec Luis Buñuel», París, *Cahiers du Cinéma*, nº 36, junio, pp. 2-14.

BONET, J.M. (2007): *Diccionario de las Vanguardias en España (1907-1936)*, Madrid, Alianza Editorial.

BOZAL, V. (1965): *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura (1900-1939)*, vol. I, Madrid, Espasa Calpe.

BRETON, A. (1969): *Manifiesto del Surrealismo*, ed. Andrés Bosch, Madrid, Guadarrama.

_____ (1992): *Manifiestos del Surrealismo*, ed. Aldo Pellegrini, Buenos Aires, Argonauta.

BRIHUEGA, J. (1989): *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Madrid, Istmo.

BUÑUEL, L. (2004): *Mi último suspiro*, Barcelona, De Bolsillo.

CABRERA INFANTE, G. (1963): *Un oficio del siglo XX*, La Habana, Ediciones R.

CALVO REVILLA, A. (1995): «Ficción y realidad en *Jusep Torres Camapalans*», Universidad San Pablo-CEU de Madrid, en *La novela histórica a finales del siglo XX. Actas del V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, Cuenca, UNED, 3-6 de julio, pp. 351-358.

CANAVAGGIO, J. (1995): *Historia de la literatura española. El siglo XX*, tomo VI, edición a cargo de Rosa Navarro Durán, Barcelona, Ariel.

CASTILLO, D. y SARDÁ, M. (2007): *Conversaciones con Pepín Bello*, Barcelona, Anagrama.

CAUDET, F. (1999): «Max Aub: Enero sin nombre», en ed. Ignacio Soldevila, Dolores Fernández *Max Aub: 25 años después*, Madrid, Editorial Complutense, pp. 185-208.

_____ (2005): *El exilio republicano de 1939*, Madrid, Cátedra.

CESARMAN, F. (1975): *El ojo de Buñuel desde una butaca*, Universidad de Michigan, Anagrama.

CISTERÓ, A. (2008): *Campo de Esperanza*, Barcelona, Col·lecció Medirerrània.

- DALÍ, S. (2003): *Vida secreta en Textos autobiográficos*, vol. I, Edicions Destino, Fundació Gala-Salvador Dalí.
- DAUDET, E. (1970): «Dalí», en *Los domingos de ABC. Suplemento Semanal*, p. 43.
- DE LA COLINA, J. y PÉREZ TURRENT, T. (1986): *Prohibido asomarse al interior*, México, Joaquín Mortiz-Planeta, 1986.
- DE LA COLINA, J. y PÉREZ TURRENT, T. (1993): *Buñuel por Buñuel*, Plot, Madrid.
- DEL POZO, R. (1969): «Se inició el rodaje de *Tristana*. Luis Buñuel dirige en Toledo», *Pueblo*, 29 de octubre, p. 22.
- DE TORRE, G. (1925): *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Caro Raggio, 1925, reedición: *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 1971.
- DESCHAMP ROSAS, E. (1969): «Buñuel visto por Max Aub», México, *Excelsior*, 16 de febrero, ADV. C. 16-2.
- DE TORRE, G. (1925): *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Caro Raggio (nueva edición: *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 1971, 3 volúmenes.
- EMBEITIA, M. (1967): «Conversación con Max Aub», México, en *Siempre!*, nº 291, 13 de Septiembre.
- FERNÁNDEZ BRASO, M. (1969): «Las distintas actividades de los escritores que vuelven», Madrid, *ABC*, 13 de noviembre.
- FUENTES, C. (1970): «Encuentros con Luis Buñuel», México, *La Cultura en México*, Suplemento de *Siempre!*, nº 428, 22 de abril.
- FUENTES, V. (1996): «*Buñuel: novela*. Una excavación crítica-dialógica», en Cecilio Alonso ed., *Max Aub y el laberinto español*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, vol. II, pp. 769-778.
- _____ (2000): *Los mundos de Buñuel*, Madrid, Akal.
- GÁLVEZ, A. y BENAYOUN, R. (1970): *Luis Buñuel*, París, Le Terrain Vague.
- GARCÍA, P. (1985): *Recordando a Luis Buñuel*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza.
- GARCÍA RIERA, E. (1986): *Historia documental del cine mexicano*, México, Era, 9 vol.
- GARCIA DE VALDEAVELLANO, L. (1972): «Un educador humanista: Alberto Jiménez Fraud y la Residencia de Estudiantes», estudio introductorio a la obra de Jiménez Fraud *La Residencia de Estudiantes. Visita a Maquiavelo*, Barcelona, Ariel, pp. 9-58.
- GIMÉNEZ-FRONTIN, J.L. (1983): *El surrealismo en torno al movimiento bretoniano*, Barcelona, Montesinos.

- GONZÁLEZ SANCHÍS, M.A. (1999): «Max Aub, peregrino con su patria. (Escritor valenciano, español universal)», en *Max Aub: veinticinco años después*, dir. Ignacio Soldevila Durante y Dolores Fernández, Madrid, Editorial Complutense, pp. 225-270.
- GOÑI, J. (1984): «Max Aub y Luis Buñuel. Dos españoles cara a cara», Madrid, *Cambio 16*, nº 680, 10 de diciembre, pp. 3-4.
- GUBERN, R. (1971): *Historia del cine*, Barcelona, Lumen.
- _____ (1976): *El cine español en el exilio*, Barcelona, Lumen.
- HERRERA-NAVARRO, J. (2002): «Los momentos decisivos de Buñuel en USA: 1938-1940», *Artigrama*, nº 17, pp. 553-570.
- JIMÉNEZ FRAUD, A. (1971): *Historia de la Universidad Española*, Madrid, Alianza Editorial.
- KYROU, A. (1962a): *Luis Buñuel, Cinéma d'aujourd'hui*, París, Seghers.
- _____ (1962b): *Luis Buñuel: écrits surréalistes. Extraits de films témoignages. Filmographie. Bibliographie. Documents iconographiques*, [Vienne], Seghers.
- _____ (1963): *Luis Buñuel: an introduction*, Nueva York, Simon and Schuster.
- LAÍN ENTRALGO, P. (1959). *La generación del noventa y ocho*, Madrid, Espasa-Calpe.
- _____ (1993): *La Edad de Plata de la cultura española (1898-1936)*, coordinación y prólogo, Madrid, Espasa Calpe, Ministerio de Educación y Ciencia.
- LEWIS, O. (1965): *Los hijos de Sánchez*, México, Joaquín Mortiz.
- LÓPEZ SOBRADO, E. (2002): «El pintor Quintanilla, espía en la Embajada», Cantabria, *Pluma y pincel*, nº 9, pp. 37-41.
- LÓPEZ VILLEGAS, M. (2000): *Escritos de Luis Buñuel*, con prólogo Jean-Claude Carrière, Fundidos en negro, Madrid.
- LUENGO TEIXIDOR, F. (1996): *Espías en la Embajada. Los servicios de información secreta republicanos en Francia durante la Guerra Civil*, Bilbao, Universidad del País Vasco.
- MALGAT, G. (2007): *Max Aub y Francia o la esperanza traicionada*, Sevilla, Biblioteca del exilio.
- _____ (2010): *André Malraux y Max Aub. La República Española, crisol de una amistad. Cartas, notas y testimonios (1938-1972)*, Lleida, Pagès editors-Universitat de Lleida.
- MALRAUX, A. (1968): *Sierra de Teruel*, prólogo y traducción de Max Aub, México, Ediciones Era.
- MARICHAL, J. (1990): «Prólogo» a Manuel Azaña, en *Obras Completas*, Madrid, Giner.

- MARRA-LÓPEZ, J.R. (1963): *Narrativa española fuera de España: 1939-1961*, Madrid, Guadarrama.
- MELO, J. V. (1967): «Algunos posibles enfoques para un futuro retrato de Max Aub», en *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!*, México, N° 291, 13 de septiembre, p. II.
- MICHEL, M. (1963): *El cine y el hombre contemporáneo*, México, Universidad Veracruzana.
- MOIX, A. M. (1973): «Max Aub», en *24 x 24*, Barcelona, Ediciones de Bolsillo, pp. 39-44.
- MONEGAL, A. (1993): *Luis Buñuel: de la literatura al cine: una poética del objeto*, Barcelona, Anthropos.
- MONTI, S. (2003): «Más allá del exilio. El teatro escrito en el exilio que no trata del exilio», *Homenaje a Max Aub*, México, Congreso Internacional, pp. 159-165.
- MORENO VILLA, J. (1976): *Vida en claro: autobiografía*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- NADEAU, M. (1972): *Historia del surrealismo*, Barcelona, Ariel.
- OLAYA VILLAR, M. D. (1991): «Alberto Jiménez Fraud y la Residencia de Estudiantes», *Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, n° 5, pp. 101-110.
- OLEZA, J. (1993): «Luis Álvarez Petreña o la tragicomedia del yo», *Max Aub y el laberinto español. Actas del Congreso Internacional*, Valencia, tomo I, pp. 93-122.
- _____ (1994): «Max Aub entre vanguardia, realismo y postmodernidad», en *Ínsula*, n° 569, pp. 1-13.
- _____ (2003a): «Antagonismo de apócrifos», *Blanco y Negro Cultural*, 25 de enero, p. 6.
- _____ (2003b): «Jusep Torres Campalans o la emancipación del apócrifo», en Tomás, Facundo ed. *La novela de artista*, Valencia, Biblioteca Valenciana, pp. 301-330.
- _____ (2004): «Max Aub entre Petreña y Buñuel: estrategias del antagonismo», *Actas del Homenaje a Max Aub. Congreso Internacional*, México, Colegio de México, pp. 10-39.
- _____ (2006): «Rafael Alberti, Max Aub, Pablo Picasso: urdimbres», contribución a *Max Aub: testigo del siglo XX. Congreso Internacional del centenario*, *El Correo de Euclides*, Segorbe, Anuario científico de la Fundación Max Aub, N° 1, pp. 188-205.

ORTEGA Y GASSET, J. (1989): «Vieja y nueva política», en *Obras Completas*, vol. I, Alianza, Madrid, pp. 267-299.

_____ (1930): «El error Berenguer», *El Sol*, 15 de noviembre de 1930.

PAZ, O. (1983): *La búsqueda del comienzo (escritos sobre el surrealismo)*, Madrid, Espiral.

PERALTA GILABERT, R. (2007): *Manuel Fontanals, escenógrafo. Teatro, cine y exilio*, Madrid, Fundamentos.

PÉREZ BOWIE, J. A. (1993): «Max Aub: los límites de la ficción», en AA.VV, *Max Aub y el laberinto español. Actas del Congreso Internacional*, Valencia, 1993, pp. 369-382.

_____ (2003): «Sobre el compromiso de Max Aub: la literatura como rebelión y como revelación», *Revista de Occidente*, nº 265, pp. 39-52.

PÉREZ COTERILLO, M. (1972): «Max Aub habla de Buñuel», *Reseña*, nº 57, julio-agosto, pp. 53-55.

PFLÜGER SAMPER, J. E. (2001): «La generación política de 1914», *Revista de Estudios Políticos (Nueva Época)*, núm. 112, Abril-Junio, pp. 179-199.

QUINTANILLA, L. (2004): *Pasatiempo. La vida de un pintor*, ed. y estudio introductorio de Esther López Sobrado, Madrid, Ediciones de Castro.

QUIÑONES, J. (2007): *Max Aub, novela*, Barcelona, Edhasa.

RIAMBAU, E. (2007): *Ricardo Muñoz Suay. Una vida en sombras*, Valencia, ed. de la Filmoteca, IVAC.

RODRÍGUEZ, J. (2006): «Paralelo Buñuel-Aub», en *Escritores, editores y revistas del exilio republicano español de 1939*, ed. Manuel Aznar Soler, Sevilla, Renacimiento, pp. 299-312.

ROSELL, M. (2009): «Aproximaciones al apócrifo en la órbita de Max Aub: del modelo francés a las últimas manifestaciones peninsulares», *Revista de Literatura*, julio-diciembre, vol. LXXI, nº 142, pp. 525-564.

_____ (2011): *La dimensión apócrifa de la modernidad: la escritura de Max Aub*, Tesis Doctoral (Doctorado Europeo), dirigida por Joan Oleza, presentada en la Universitat de València.

_____ (2012): *Los poetas apócrifos de Max Aub*, Valencia, PUV.

RUCAR, J. (1991): *Memorias de una mujer sin piano*, ed. de Marisol Martín del Campo, Madrid, Alianza Editorial, 1991.

SADE, M. (2004): *Las 120 jornadas de Sodoma*, Madrid, Akal.

- SÁENZ DE MIERA, A. (1976): *La crisis social en mayo del 68 en Francia*, Madrid, Ibérico Europea.
- SÁENZ, P. (1998): «De ambigüedades y violaciones en el arte de narrar: la novela de Max Aub», Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Birmingham, 21-26, am Vol. 5, págs. 237-242.
- SÁNCHEZ VIDAL, A. (1982): *Luis Buñuel. Obra literaria*, Zaragoza, Herald de Aragón.
- _____ (1984): *Luis Buñuel. Obra cinematográfica*, Madrid, Ediciones JC.
- _____ (1985): *Vida y opiniones de Luis Buñuel*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses.
- _____ (1988): *Buñuel, Lorca y Dalí: el enigma sin fin*, Barcelona, Planeta.
- _____ (1996): «Luis Buñuel: novela», en Cecilio Alonso ed., *Max Aub y el laberinto español*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, vol. II, pp. 753-768.
- _____ (1999): *Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra.
- _____ (2004): «Buñuel en México. El exilio español y la diáspora surrealista», *Los olvidados. Una película de Luis Buñuel*, México, Fundación Televisa.
- SOLDEVILA DURANTE, I. (1973): *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica.
- _____ (2003): *El compromiso de la imaginación*, Valencia, Biblioteca Valenciana.
- SOLER SASERA, E. (2011): *Max Aub, crítico literario: opciones y funciones de la crítica*, Tesis Doctoral, dirigida por Joan Oleza, presentada en la Universitat de València.
- SORIA OLMEDO, A. (1998): *Vanguardismo y crítica literaria en España*, Madrid, Ediciones Istmo.
- TUCKMAN, J. (2004): «Las inquietas cenizas de Luis Buñuel», *El mundo digital*, nº 5500, 31 de diciembre.
- VÁZQUEZ, J. (2000): «Introducción» a *Luis Buñuel. El ojo de la libertad*, Madrid, Residencia de Estudiantes.
- VEIRA, M. (1969): «Max Aub hará un libro sobre Luis Buñuel y «su generación»», Barcelona, *Novedades*, 11 de septiembre de 1969.
- «Max Aub. El exilio no influyó en mi literatura, sino la guerra», *Nuevo Diario*, Suplemento Dominical, Madrid, 28 de septiembre, pp.6-7.
- «El movimiento del 68: un legado perdurable», entrevista con el doctor Carlos Aguirre, *Revista Ciudad Norte*, 31, México, Octubre 2007.

2. Recursos digitales:

ALBERICH, F. (2000): «*Sierra de Teruel: una coproducción circunstancial*», publicado en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, www.cervantesvirtual.com/obra/sierra-de-teruel-una-coproduccion-circunstancial.

BELDA, R.M. (2003): «Imposible Sinaí: un manifiesto poético contra las guerras a propósito del conflicto árabe-israelí», Valencia, *Actas del Congreso Internacional del Centenario Max Aub, testigo del siglo XX*, www.uv.es/Entresiglos/max.

CANDEL VILA, X. (2003): «La poética realista de Max Aub en el contexto de la Modernidad literaria», Valencia, *Actas del Congreso Internacional del Centenario Max Aub, testigo del siglo XX*, www.uv.es/Entresiglos/max.

CERVANTES-ORTIZ, L. (2004): «El cine teológico e iconoclasta de Luis Buñuel. A 20 años de su muerte», en *Signos de vida*, www.cenpromex.org.mx/revista.

FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, D. (2002): «Max Aub y Francia: sorda, ciega y muda», *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia*, eds. Alicia Alted Vigil y Manuel Aznar Soler, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, www.cervantesvirtual.com/literatura-y-cultura-del-exilio-espanol.

ORELLANA, J. (2000): «Buñuel y los mitos de un centenario», *Alfa y Omega*, nº 199, 10 de noviembre, p. 28, www.alfayomega.es/alfayome/menu/pasados/revistas.

3. Fuentes documentales. Archivo de la Diputación de Valencia (ADV) y archivo de la Fundación Max Aub (AMA):

3. 1. ADV. C.14-1 / 14-8:

- a) C.14-1: Situación de los originales del libro y proyectos de índice.
- b) C.14-2 /14-3: Entrevistas con Buñuel.
- c) C.14-4: Artículos de prensa, escritos de Max Aub sobre Buñuel y escritos de otros autores: artículos y recortes de prensa, poemas, cartas.
- d) C.14-5: Escritos de Aub sobre Buñuel-religión.
- e) C.14-6: Artículos de prensa, escritos de Max Aub y otros escritores sobre Buñuel.
- f) C.14-7: Entrevistas con amigos y colaboradores del cineasta aragonés.

g) C.14-8: Prólogos del libro.

3. 2. ADV. C.15:

a) C.15-1: Recortes de prensa y artículos sobre Buñuel de otros autores.

b) C.15-2: Escritos de Aub sobre el arte, el cine y Buñuel.

c) C.15-3: Textos y notas de Max Aub sobre el Manierismo, el Creacionismo y Buñuel.

d) C.15-4: Textos de Aub sobre Buñuel-política: marxismo, surrealismo, comunismo.

e) C.15-5: Artículos de prensa y documentos de la época sobre Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo.

f) C.15-6: Escritos del autor sobre el Ultraísmo, el Creacionismo, Ramón Gómez de la Serna y el Surrealismo en España.

3. 3. ADV. C.16:

a) C.16-2: Artículos de prensa y documentos sobre Buñuel, artículos de Max publicados en prensa sobre el cineasta, textos literarios del aragonés y entrevistas realizadas a amigos y colaboradores.

3. 4. ADV. C.17:

a) C.17-5: Textos de Max Aub sobre la biografía de su personaje. Se incluyen aquí los extractos y las citas que transcribió de libros que tenía para su uso y documentación de la época y de la biografía como *Vida en claro* de José Moreno Villa o *Vida secreta de Salvador Dalí*.

b) C.17-6: Textos de Aub sobre Buñuel, fotocopias de artículos de prensa, documentos de otros autores, textos literarios de Buñuel.

3.5. ADV. C.18: Fotocopias de artículos publicados en *La Gaceta Literaria*, conversaciones con Buñuel, poemas del cineasta aparecidos en revistas literarias.

3.6. ADV. C.19:

a) C.19-3: Entrevistas, textos literarios de Buñuel, notas y artículos de Aub sobre el cineasta, recortes de prensa, sinopsis de guiones, cartas, fotocopia de textos de Buñuel.

b) C.19-4: Entrevistas con Buñuel.

c) C.19-5: Textos sobre el Surrealismo.

d) C.19-6: Conversaciones con el cineasta.

3.7. AMA. C.23: Cuadernos manuscritos sobre el libro donde se recogen conversaciones, posibles preguntas para hacer a Buñuel, reflexiones sobre las Vanguardias, notas prologales, textos mecanoscritos de Aub sobre la biografía, época

y obra de su personaje, artículos de Aub, cartas de Luis Buñuel con Pierre Unik y León Sánchez Cuesta, traducción de textos de Georges Sadoul, y el proyecto de índice para el libro.

3.8. AMA. C.24: conversaciones mantenidas por Aub con amigos, familiares y colaboradores del cineasta aragonés.

3.9. ARCHIVO DIGITALIZADO: EPISTOLARIO. Aquí podemos encontrar la correspondencia que mantuvo durante el período de elaboración del libro con amigos, familiares y colaboradores del cineasta que aportan información sobre el proceso de gestación del libro.

3.10. MATERIAL AUDIO: en el archivo de la Fundación Max Aub disponemos de 43 grabaciones con amigos, colaboradores, familiares y con el propio Buñuel.