

Los sueños de la razón. Goya+Buñuel.

Durante casi tres meses (del 3 de octubre al 30 de diciembre de 2018) ha permanecido abierta esta exposición que, sin lugar a dudas, se ha convertido por méritos propios en uno de los acontecimientos culturales del año, no solo en nuestra ciudad, sino en el conjunto del país puesto que tuvo una primera toma de contacto con el público en las salas del Museo Lázaro Galdiano de Madrid, en donde se inauguró el 13 de diciembre de 2017, siendo visitable hasta el 4 de marzo de 2018. Acontecimiento por la envergadura de los dos protagonistas sobre los que se reflexiona, Francisco de Goya y Luis Buñuel, y por la trascendencia de sus respectivos trabajos, desarrollados en dos épocas muy diferentes, pero especialmente convulsas y de cambio. La muestra ha sido comisariada por Amparo Martínez Herranz, profesora titular de Historia de Cine de la Universidad de Zaragoza, y José Ignacio Calvo Ruata, jefe del Servicio de Bienes Muebles de la Diputación Provincial de Zaragoza. Ambos son expertos conocedores de la trayectoria de los dos artistas protagonistas: la primera ha dedicado sendos estudios a varias películas de la etapa mejicana del calandino (*El gran calavera*, 1949; *Susana (demonio y carne)*, 1950; *Él*, 1953; *Ensayo de un crimen*, 1955, etc.), mientras que el segundo es un gran estudioso de la obra pictórica de los hermanos Bayeu (a Fray Manuel consagró su Tesis Doctoral), además de haber comprendido las relaciones entre éstos y su cuñado Goya, en el contexto de la pintura española del siglo XVIII. Este fundamento científico de total solvencia por parte de los comisarios garantiza la hondura de las ideas planteadas en cada una de las salas.

La exposición tiene la peculiaridad de presentarse

en dos sedes simultáneas, el Museo de Zaragoza y el Museo Goya. Colección Ibercaja-Museo Camón Aznar de la capital aragonesa. En este segundo espacio se dedica especial atención al proyecto de película que Buñuel desarrolló sobre la vida de Goya con motivo del encargo realizado por la Junta del Centenario que tenía como fin conmemorar el fallecimiento del pintor en 1928.

Cabe decir que, en ocasiones, una relación significativa entre artistas no es suficientemente conocida entre el gran público. Tales y sugerentes concomitancias son convenientemente explicadas en la exposición que nos ocupa. Esta muestra viene a cubrir esa posible carencia a través de un completo (y repleto) montaje de diversos materiales (cuadros, grabados, fotografías, libros, cartas, objetos [destaca en este sentido la navaja-crucifijo utilizada por Buñuel en *Viridiana* (1961)], guiones cinematográficos, fotogramas de determinadas películas, proyecciones, etc., procedentes, a su vez, de numerosas instituciones que los han prestado para el evento. Enfoque, por tanto, didáctico, en el mejor de los sentidos, es decir, no cerrado a conclusiones establecidas desde los promotores, sino abierto a la interpretación del visitante que, a buen seguro, descubrirá una buena cantidad de nexos de unión entre estos aragoneses universales. Y es que, en efecto, más allá de las más o menos evidentes coincidencias iconográficas que uno y otro pudieron incorporar en sus respectivos medios de expresión, y que importaba resaltar porque nos dan idea de la continuidad de una tradición cultural, se nos ofrecen quizás otra serie de aspectos que tienen que ver con las contradicciones surgidas en su seno, con los intentos de enfrentarse a los convencionalismos, tanto en el terreno artístico como en el social, y, en estrecha y enriquecedora simbiosis de ambos elementos, la utilización del arte como herramienta de denuncia de los males de la sociedad. Quizás sea ése el rasgo que, de manera más sintética, mejor identifique a los dos creadores. No obstante, y no dejando de ser llamativa la circunstancia, el cineasta renegaba de esta conexión con el pintor de Fuendetodos, como así se explicita

en uno de los textos que complementan bien los contenidos, a partir de una cita del guionista Jean-Claude Carrière, colaborador suyo en varias de sus películas de la segunda etapa francesa: “Sé que Buñuel estaba cansado, harto, de que se le comparara con Goya -aragonés como él, sordo como él, y también como él corrompido por los franceses (un afrancesado), pero ahora es ya imposible citar a uno sin pensar en el otro”. Esta colaboración entre Carrière y Buñuel se certifica con la inclusión en el montaje de algunas páginas del que sería el último guion coescrito entre los dos, *Agón*, iniciado hacia 1978, al que se suma un dibujo salido de la mano de Carrière, y que reproduce una imagen impactante contenida en el texto (la del Cristo que emerge del hongo nuclear). Estas páginas se hacen acompañar de otras de un nuevo guion que tampoco se llegó a filmar, titulado *Ilegible, hijo de flauta*, que sería escrito junto a Juan Larrea, partiendo de un texto suyo previo redactado hacia 1927-1928. Mención aparte merece el guion sobre la obra de Goya que Buñuel escribiría íntegramente, y del que luego hablaremos.

Abundando en esta idea del rechazo de Buñuel sobre sus vínculos con Goya, el realizador descartaba esta filiación en el reportaje-entrevista *Luis Buñuel. Cineaste de notre temps*, filmado en 1964. Ante la pregunta del crítico de cine André S. Labarthe “¿Cuál es su conexión con la cultura española, escritores o pintores españoles? ¿Se siente conectado a ellos?”, Buñuel respondía provocadoramente: “Personalmente, intelectualmente, no me siento conectado a lo español. (...) La gente siempre piensa en Goya. Ellos ven referencias a Goya en mis films. Es demasiado fácil...” Por el contrario, se veía más vinculado con los artistas de su tiempo, sus antiguos compañeros y amigos de la Residencia de Estudiantes (Salvador Dalí, Federico García Lorca, etc.), y sentía igualmente una íntima sintonía con los miembros de la Generación del 98 y del siglo XIX hispano, como Benito Pérez Galdós. De hecho, algunas de sus películas se basaron en textos del escritor canario, partiendo de la citada *Viridiana*,

y ya antes *Nazarín* (1958), y posteriormente *Tristana* (1970). Todo ello es convenientemente estudiado en la exposición.

La muestra se encabeza con dos retratos de los artistas: en la sede del Museo de Zaragoza encontramos el autorretrato de Goya pintado en 1815, custodiado en el Museo del Prado, junto a una fotografía de Buñuel tomada por Ramón Masats durante el rodaje de *Viridiana*. Esta imagen formó parte de otra exposición organizada por la profesora Amparo Martínez en el IAACC Pablo Serrano de Zaragoza, del 12 de julio al 3 de septiembre de 2017, y donde tuvimos la oportunidad de ver fotografías de Masats hasta entonces inéditas de estos días de trabajo del director aragonés y su equipo en una finca a las afueras de Madrid. Por su parte, las salas del Museo Goya están presididas por otro autorretrato de Goya fechado hacia 1775, perteneciente a la Colección Fundación Ibercaja, y por el célebre retrato fotográfico de Buñuel tomado por Man Ray en 1929, y que se localiza en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.

Seguidamente, en la sala del Museo de Zaragoza, encontramos un conjunto de obras (pinturas y grabados) que nos orientan acerca de los inicios y la formación del pintor: trabajos de carácter religioso (una *Virgen con el Niño*, de hacia 1772-1773), junto con grabados que son copias directas de obras velazqueñas (*Los borrachos*). Un artista en ciernes que miraba a otro consagrado, dos *maneras* que, con el tiempo, se van a identificar casi enfrentadas. Ramón María del Valle-Inclán, en una entrevista fechada el 7 de julio de 1927, publicada en *Heraldo de Madrid*, afirmaba que Goya “es el pintor español por excelencia, infinitamente más español que Velázquez”. El escritor gallego valoraba especialmente del primero la importancia de introducir lo grotesco en su pintura como modo de observación: “Al mundo creado le contempla con una mueca regocijada y trágica a la vez, con algo de conmisericordia” (Alesi, 2012: 123-145). La tradición era asimilada por el joven pintor aragonés, pero también se mostró

venerador de la heterodoxia a través del tratamiento expresionista de la luz y de las figuras, tal como lo llevó a cabo en sus grabados el holandés Rembrandt. De éste podemos contemplar *El descendimiento a la luz de la antorcha* (1654).

Sin dejar la técnica del grabado, hallamos una estampa del británico William Hogarth (*La boda*, 1735), artista del que tomó la voluntad de hacer crítica con este procedimiento, atacando alguno de los vicios y convenciones asentados en la sociedad de su momento, como los matrimonios de conveniencia o por interés. Ciertamente, este tema estará presente en numerosos grabados de la serie de *Los Caprichos* (1797-1799), como en el célebre *El sí pronuncian y la mano alargan al primero que llega* (*Capricho 2*). De esta primera serie de grabados, Ramón Gómez de la Serna, un destacado *goyista*, decía: “son periodismo, comentario y amenidad, contraste de lo real con lo imaginado, flotante sátira fácil de reproducir” (Gómez de la Serna, 1928: 91).

En paralelo, y como es lógico para articular la coherencia del discurso expositivo que pretende describir los vasos comunicantes entre pintor y cineasta, los primeros encargos profesionales de Luis Buñuel: la puesta en escena de *El retablo de Maese Pedro*, la ópera guiñolesca compuesta por Manuel de Falla, que se llevaría a la ciudad de Ámsterdam en abril de 1926. Junto con fotografías de rodaje de *La caída de la casa de Usher* (*La Chute de la maison Usher*, Jean Epstein, 1928), en que el calandino, ya establecido en París, trabajaría como ayudante de dirección. Poco después rodaría su ópera prima, *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1929), de la que se da cuenta mediante los primeros fotogramas de la cinta, que conforman la mítica secuencia de la disección del ojo. Esta escena, además de otras -el final impactante- de su segundo film, *La edad de oro* (*L'Âge d'or*, 1930), los momentos de tentación en *Simón del desierto* (1965), una particular reinterpretación de la *Última Cena* de Leonardo da Vinci en *La Vía Láctea* (*La Voiee lactée*, 1969) (ya anteriormente había

efectuado otra no menos polémica en *Viridiana*) son proyectadas en bucle en el arranque de la exposición. En todas ellas el componente irreverente y transgresor hacia la religión, dispuesto en paridad junto con la pulsión de los deseos, son los elementos substanciadores de sus argumentos. Algunas de estas ideas en Buñuel provienen de sus lecturas juveniles, como *Los infortunios de la virtud*, del Marqués de Sade, publicada inicialmente a finales del siglo XVIII. Queda constancia de ello con la edición en francés, de 1930, de esta obra *maldita*, y otros textos influyentes como la *Introduction au discours sur le peu de réalité*, de André Breton, el cual corrobora su inserción en el grupo surrealista. Igualmente hay espacio para grandes obras de la literatura española universal, como el *Quijote* de Cervantes, o las *Obras completas* de Benito Pérez Galdós. Pero si Buñuel se mostró admirador de todos estos literatos, no lo fue menos de cineastas que casi contemporáneamente estaban haciendo avanzar un medio expresivo joven, potencialmente lleno de posibilidades sobre todo para todo lo relacionado con la capacidad de ensoñación y de extrañamiento, gracias a la puesta en escena y a la aplicación de diferentes recursos visuales; de ahí que también aparezcan fragmentos de películas del propio Jean Epstein (la mencionada *Caída de la casa de Usher*), que ya apreció en el aragonés “tendencias surrealistas”, Fritz Lang (*Las tres luces*, *Der Müde Tod*, 1921), o Buster Keaton (*El moderno Sherlock Holmes*, *Sherlock Jr.*, 1924).

Volviendo con Goya, varios cuadros de las décadas de los 70 y 80, que forman parte habitualmente de las colecciones permanentes del Museo del Prado y del Museo de Zaragoza, parecen enfrentarnos a anodinas escenas de costumbres (*La letra con sangre entra*; *El albañil borracho*, etc.), pero contienen una importante carga crítica sobre los modos y las costumbres españolas. Intenciones que se profundizan en nuevos grabados de *Los Caprichos*, y en el explícito horror de los *Desastres de la guerra* (1808-1814), donde el artista atacó sin paliativos la sinrazón que se

desata en todas los conflictos armados.

A lo largo de la muestra, son constantes los parangones entre las obras plásticas y gráficas del de Fuendetodos y las películas, sobre todo a partir de fotogramas, del del Calanda; así, algunos grabados de *Los Caprichos*, los que redundan en el mayor absurdo, que es una forma de irreverencia a lo convencionalmente aceptado, como *Ya tienen asiento* (26) *Subir y bajar* (56) se hacen corresponder, por ejemplo, con ciertos fotogramas de *El fantasma de la libertad* (*Le Fantôme de la liberté*, 1974); en concreto con la escena en que un grupo de burgueses se reúnen en un salón sentados sobre inodoros. Esta película aparece glosada en varios momentos de la exposición, con fotogramas y la proyección de la escena relativa a los fusilamientos del comienzo, ambientados en la época de la invasión napoleónica (como refrenda el personaje que dice justo antes de morir "Vivan las caenasi"). Huelga decir que se trata de un homenaje expreso tanto al famoso lienzo goyesco como a algunos grabados de los *Desastres* que también evocan sucesos tan terribles.

El montaje expositivo se complementa con el audiovisual titulado *Los sueños de la razón*, dirigido por Ana Revilla e Ignacio Lacosta, donde diferentes expertos en la obra goyesca, como Manuela Mena, jefa de Conservación de Pintura del siglo XVIII y Goya del Museo del Prado, o Gonzalo M. Borrás Gualis, catedrático emérito de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, amén de otros especialistas en la trayectoria buñueliana, como el también catedrático Agustín Sánchez Vidal, prolífico autor de numerosos estudios sobre el calandino, a los cuales se suma el guionista y novelista Jean-Claude Carrière, dan su opinión sobre ambos genios.

Centrándonos ya en las salas del Museo Goya, se sigue insistiendo en las frecuentes similitudes iconográficas entre ambos artistas (como da a entender el título genérico de *Convergencias*), a partir del cotejo de obras pictóricas y gráficas con fotogramas y fotos-fijas de películas. En este

sentido, son muy variadas las temáticas que se abordan, desde los asuntos religiosos, reinterpretados bajo una óptica muy personal, exentos de trascendencia y volcados hacia la mundanidad, hasta todo lo relacionado con el deseo (en la anterior faceta cristalizará bajo la forma de la tentación, ilustrada bien en *Simón del desierto*, donde un sensual diablo (Silvia Pinal) provoca constantemente al santo eremita), expresado en títulos tan paradigmáticos como *Viridiana*.

Un film, como el anterior, que, a pesar de introducir un tema religioso -en este caso, la caridad-, esconde un tratamiento evidente del deseo, encarnado en la figura de D. Jaime (Fernando Rey), tío de la joven novicia. Por otra parte, esta película también desarrolla ciertos aspectos que se asocian a particulares tratamientos del realismo adscritos a la tradición hispánica, y que se clarifican en los personajes de los mendigos. Ello parte del propio texto galdosiano en que se basa, que es deudor -y continuador-, a su vez, de otras iconografías similares presentes en la pintura de Velázquez (sus bufones y mendigos), que serían copiados de nuevo por Goya (por ejemplo, en *Menipo, el filósofo*, datado hacia 1778, también expuesto), y que toma cuerpo en personajes inolvidables como el mendigo "El Poca" (Luis Heredia) comiendo judías, de la película de Buñuel, que parece recordar, en última instancia, al *Capricho 54 (El Vergonzoso)* de Francisco de Goya.

Más allá de todas estas imágenes, la segunda sede de la exposición *Goya+Buñuel. Los sueños de la razón* es importante debido a que se dedica, casi en exclusiva, a perfilar y a analizar las implicaciones del guion que Buñuel comenzó a escribir en 1926 sobre la vida y obra goyescas. Sin duda alguna, y como es lógico pensar, es el trabajo donde más impronta goyesca podemos advertir. Ello se percibe en la relación directa entre escenas contenidas en las páginas del guion, cedido para la ocasión por Filmoteca Española, y -una vez más- determinados grabados y/o obras pictóricas. Este interesantísimo texto, que ya ha sido estudiado por diferentes

autores (Borrás^[1], 1992; Lázaro y Sanz, 2017), no pretendía tanto construir una versión ajustada a los hechos históricos que rodearon a la vida del pintor, sino que, más bien, se dejó llevar por la visión más pintoresquista, muy deudora de la historiografía francesa (como el *Goya* de Laurent Matheron, publicado en 1858). Tal es así que su autor, Luis Buñuel, durante el proceso de documentación pidió una serie de estudios y otros materiales al librero León Sánchez Cuesta que redundaban en este enfoque esencialmente tópico, como consta del intercambio de cartas entre éste y el cineasta, expuestas igualmente en la sala, y que actualmente se custodian en el Archivo de la Residencia de Estudiantes. Del mismo modo, podemos revisar una serie de nuevas misivas entre Buñuel y la Junta del Centenario, en las que se informa del recibo de diversas cantidades a cuenta del trabajo realizado. Todo ello llegado del Archivo Histórico de la Universidad de Zaragoza, que alberga toda la documentación relativa a los actos en recuerdo del centenario del fallecimiento del pintor en 1928, y entre los cuales estuvo este proyecto de filmación de una película sobre Goya que nunca se llegó a culminar.

Las salas del Museo Goya acogen igualmente dos audiovisuales con fragmentos de algunas de las películas más *goyescas* de Buñuel (de nuevo, *El fantasma de la libertad*, entre otras), más el documental antes citado *Los sueños de la razón*.

Finalmente, no queremos dejar de mencionar que con motivo de la exposición se ha editado un extenso catálogo, que además de contener las principales obras expuestas, incluye un valioso conjunto de textos de renombrados especialistas en la materia, que arrojan un poco más de luz sobre las constantes creativas y personales de dos de las personalidades más sobresalientes de la cultura aragonesa, española y universal.

[\[1\]](#) Este mismo autor ha publicado el texto “De nuevo sobre el guion cinematográfico *Goya*, de Luis Buñuel”, en el catálogo de la exposición. El libro ha sido editado por el Gobierno de Aragón y la Fundación Bancaria Ibercaja, Zaragoza, 2017.