

## Luis Buñuel y Andrés Caicedo: autobiografía del pretender en los umbrales de Hollywood

Matías Martínez Abeijón  
Southern Utah University

El relato de la biografía propia es un terreno pantanoso en el que la atribución de autoría, autoridad y verdad no siempre es fácil de dirimir. El “pacto autobiográfico” al que, de manera seminal, hacía referencia Philippe Lejeune es, en muchas ocasiones, un ente ideal al que las circunstancias no se adaptan con naturalidad. Tanto Luis Buñuel como Andrés Caicedo manifestaron durante sus vidas la voluntad de controlar la manera en la que sus historias personales habían de ser públicamente narradas después de su muerte, un impulso que es el característico de la escritura autobiográfica. Sin embargo, los textos que han dejado sobre sí mismos no se corresponden en absoluto con la identidad de autor, narrador y protagonista que canónicamente caracteriza el género autobiográfico. En el caso de Buñuel, la que se considera su autobiografía oficial, *Mi último suspiro*, es el fruto de una serie de conversaciones con el guionista Jean-Claude Carrière. En lo que atañe a Caicedo, una gran parte del acceso público a su biografía se realiza a través de su propia voz, cautivada por el género epistolar, y mediada a través de las diversas antologías y selecciones. Al respecto de la relación entre cine y biografía, incluyendo su período en Hollywood, son imprescindibles las selecciones realizadas en dos volúmenes por Luis Ospina bajo el epígrafe *Cartas de un cinéfilo*.<sup>1</sup> No existe un texto similar a *Mi último suspiro*, en el que Caicedo recapitule sobre la que fue su vida. Quizás el ejemplo más conseguido de otorgar un sentido biográfico, de conjunto, a su ingente producción textual, sea la labor de Alberto Fuguet con *Mi cuerpo es una celda*. Mas, la referencia a una llamada “autobiografía” no ha de llamar a engaño, se trata de un texto en el que, en sus propias palabras, Fuguet “compila/monta” (257), es decir, (re)crea una variedad de textos del autor caleño.

Aunque Buñuel y Caicedo son creadores de obras que plantan la semilla, bien de una nueva conciencia literaria con *Que viva la música* en el caso de Caicedo,<sup>2</sup> bien de un nuevo entender de la cinematografía tanto con *Un chien andalou* como con su etapa mexicana en lo que atañe a Buñuel, ahí terminan las similitudes biográficas obvias. Buñuel alcanzó la plenitud de su carrera aprendiendo a manejar de manera eficiente las vertientes industrial y creativa del mundo

---

<sup>1</sup> En adelante, se hace referencia al primer volumen recopilado por Ospina, *Cartas de un cinéfilo 1971-1973*, como a *Cartas I* y al segundo volumen, *Cartas de un cinéfilo 1974-1976*, como a *Cartas II*.

<sup>2</sup> A este respecto, Caicedo ha sido calificado como “el hermano mayor de McOndo, el link perdido al siglo XXI” (Fuguet 262).

cinematográfico tanto en México como en Europa, mientras que la trayectoria de Caicedo fue otra, cuyo final es de sobra conocido.<sup>3</sup> Sin embargo, hay otro aspecto en el que ambos coinciden, esto es, su incapacidad para penetrar en la industria cinematográfica hollywoodiense. Este trabajo aspira a poner de relieve los obstáculos análogos con los que ambos se enfrentaron en su experiencia hollywoodiense, a pesar del cuarto de siglo que media entre sus estancias californianas. Además de documentar los puntos en común en los que concurren sus experiencias norteamericanas, se hace alusión a cómo el conocimiento cercano que ambos adquieren de la realidad de Hollywood enriquece su trayectoria posterior. Este enriquecimiento no provee directamente ni del mimetismo ni del rechazo de lo que allí observan, sino que se manifiesta en la aparición de una actitud más práctica hacia la vertiente comercial e industrial del medio cinematográfico, lejos de artificiales dicotomías entre lo mercantilista y lo cultural, el internacionalismo y lo nacional, lo comercial y lo vanguardista, entre otras.

A su llegada a los Estados Unidos, Buñuel (en su segunda estancia) y Caicedo se aproximan a la meca de la industria cinematográfica norteamericana, siguiendo las palabras del mismo Buñuel, con la intención “pretender”: “Voy a Hollywood con la *pretensión* de encontrar trabajo si posible [*sic*] en los filmes que se hagan sobre España” (Herrera-Navarro 554, énfasis mío). Parafraseando las definiciones de este término desde el *Tesoro de la lengua* de Covarrubias hasta el Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia, ambos autores “quieren ser o conseguir algo”, “procuran alcanzar alguna cosa” o van a “hacer diligencias para conseguir algo”. Ese “algo”, esa “cosa”, es integrarse con éxito en la industria cinematográfica estadounidense, para lo que presumen que sus conocimientos técnicos y artísticos del medio les van a servir, no otorgando el mismo peso a sus carencias en aspectos como la lengua, red de contactos, etc.

En el caso de Buñuel, éste indica en su autobiografía que “Trabajaría durante toda la guerra en Hollywood” (208) y que, en su estadía definitiva, entre 1944 y 1946, “el primer años [*sic*], viví normalmente de mi trabajo. El segundo, perdido ese trabajo, viví de lo que había ahorrado de las ganancias obtenidas en el año anterior” (219). Sin embargo, la correspondencia personal con Urgoiti no deja lugar para semejantes triunfos, haciendo referencia en una carta

---

<sup>3</sup> Son abundantes las referencias al significado de la muerte de Caicedo, en sí misma y para su literatura. Entre las múltiples aproximaciones, destaca el trabajo de Felipe Van der Huck por su cuestionamiento de la manera en la que “su suicidio se ha convertido en el gesto que condensa el sentido de su vida y de su producción literaria, es decir, en el gesto que organiza su pasado” (111).

fechada en 1940 a que “Desde que llegué a América no he ganado un solo céntimo” (Herrera-Navarro 562) antes de discutir con su amigo la posibilidad de abandonar Hollywood para integrarse en Argentina a proyectos que le resulten más satisfactorios desde el punto de vista pecuniario.

En la preparación de Caicedo para dar el salto a Hollywood desde la casa de su hermana en Houston, se observa una combinación de entusiasmo, confianza en sí mismo e ingenuidad, derrochados a partes iguales. Sirvan como ejemplo una carta a Luis Ospina en la que hace referencia a sus expectativas de vender su trabajo en Hollywood:

He terminado ya de escribir un guión: *La estirpe sin nombre*, que ya se está traduciendo; en inglés se llamaría *The Nameless Offspring*. Hoy comienzo a redactar *The Shadow over Innsmouth* sobre un cuento de Lovecraft. Con esos dos guiones viajaré a Los Ángeles. Yo creo que es posible que me los compren. (*Cartas I 29*)

Y véase ahora su carta a Isaac León Frías, escrita dieciocho días más tarde que la anterior, en la que su proyecto ha avanzado hasta el punto de fantasear respecto a la manera en la que Roger Corman va a estar interesado en su trabajo.

He escrito un guión (ya traducido) de terror, llamado *La estirpe sin nombre*. Mañana terminaré de redactar otro, *La sombra sobre Innsmouth* sobre un cuento de H.P. Lovecraft. Ese será mi stock para Los Ángeles; me llegaré hasta el edificio de American International (que queda en Sunset Boulevard) y preguntaré por Corman, a ver si se interesa por los guiones. Son mejores que cualquier película de terror que hayas visto en estos últimos 3 años... (*Cartas I 35-36*)

Obviamente, la relación que pretende establecer con Corman no se basa en ninguna clase de conocimiento personal entre ambos o, mucho menos, en una relación de negocios con el mismo, sino en una afinidad común en el gusto por “ecos de horror y fantasmagoría”, de cuya presencia en la obra de Caicedo, acompañados de “los vampiros y las flagelaciones dentales [...] con un aire siniestro, teñido de cinefilia, y visos de truculencia”, Héctor Fernández L’Hoeste hace responsable directo a Corman (248). Sin embargo, la influencia determinante del mítico director y productor en la formación de Caicedo resultará ser una moneda de poco valor en Hollywood.

Escapando de la Guerra Civil a finales de los treinta y, unos años más tarde, acosado por la percepción pública de su posible asociación con el comunismo durante los años anteriores a la

Guerra Civil española, Buñuel intentará encontrar en Los Ángeles un modo de subsistencia para sí mismo y para su familia. Frente a la frivolidad que en su biografía muestra hacia la primera visita a finales en 1930, sufragada por la Metro Goldwyn Mayer a instancias de sus mecenas franceses (Buñuel 145-154), en su segunda estancia en los Estados Unidos su correspondencia muestra primero entusiasmo y, luego, un cierto nivel de desesperación ante la dificultad para encontrar empleo. Caicedo también marcha a la ciudad de Los Ángeles por la importancia que otorga a la producción y a la distribución, haciendo alusión a cómo hay mejores lugares (Nueva York y París en su opinión) si lo que se trata es de ver cine (*Cartas I* 45).

Una mirada al conjunto de la escritura de Caicedo muestra la presencia sistemática de figuras de la cultura popular urbana que, en ocasiones, actúan como una suerte de arquetipos cuya mención es suficiente para que sus lectores comprendan la carga semántica asociada con el significante en cuestión (véase, por ejemplo, su fascinación con *Lilith* de Robert Rossen que aparece tanto en su crítica cinematográfica como en su producción de ficción).<sup>4</sup> Lo que llama la atención es que esta misma clase de sistema referencial se puede encontrar también en las memorias de Buñuel. Véanse, por ejemplo, los comentarios que este último hace en referencia a una conversación en Hollywood con el productor de Josef von Sternberg. El productor del filme intenta establecer la originalidad del tema tratado, a lo que Buñuel responde que las historias narradas por el director en cuestión son “melodramas baratos, de historias triviales que él transforma con su dirección” y que “a los cinco minutos de película yo ya sabía que la iban a fusilar” (151). La afinidad con un público conocedor de los clichés de género se enfatiza en texto autobiográfico mediante la inclusión de un amigo en la anécdota relatada. Éste, dormido cuando Buñuel llega a casa con el productor, es despertado y, cuando se le comienza a contar la trama del filme, dice antes de volverse a dormir, enfatizando lo previsible del desenlace: “Corta. Al final la fusilan” (152). Es así como la mención a un determinado director, una determinada actriz, etc., vuelve previsible la acción y la significación para aquéllos que conocen el código referencial.

Este conocimiento del sistema de significados y referencias, con frecuencia una suerte de atajo al mundo de las constantes de género, no es suficiente para facilitar su entrada en un

---

<sup>4</sup> Para adquirir conciencia de la dimensión que la presencia de esta clase de referencias en el trabajo de Caicedo, sobre todo en el campo de lo musical, véase el desglose que Sandro Romero Rey realiza en “Toda la música de *¿Que viva la música!*”, artículo compilado en el volumen *Andrés Caicedo o la muerte sin sosiego*. Para un estudio del proceso de significación y resignificación asociados con las referencias, véase el artículo “Andrés Caicedo en clave urbana” de Nelson Antonio Gómez Serrudo (218-220).

sistema industrial en el que ambos, de distintos modos, no podrán sino llegar a la conclusión de que lo puramente cinematográfico, es lo secundario. La correspondencia de uno y otro, así como *Mi último suspiro*, dejan ver su tropiezo con un mundo que les cierra sus puertas. Caicedo, más dado a la autocrítica pública que Buñuel, lo sintetizará magistralmente en una carta a Miguel González que la que reconoce tener “la convicción de que mi error, se esconde [...] [en] que traté de aplicar a la vida «real» las leyes del «film»” (*Cartas I* 46). Aunque son ambos capaces de manejar las expectativas que el trabajo de un determinado guionista, director o actor genera, esta clase de conocimiento resulta insuficiente e, incluso, irrelevante, cuando se lo compara con los obstáculos a los que se enfrentan. En suma, frente al conocimiento y el dominio de los códigos cinematográficos (y en el caso de Buñuel, de la producción cinematográfica), ante ellos se abre un mundo en el que son determinantes la barrera idiomática, la falta de contactos, las circunstancias políticas y, al cabo, una cierta extrañeza ante el sistema de producción y escritura de guiones en los EE.UU.

Por ejemplo, la barrera idiomática se aparece ante sus carreras como un gran obstáculo, con más peso que cualquier conocimiento sobre cine del que dispongan. En el caso de Buñuel, durante su primera visita a Hollywood, invitado por la Metro Goldwyn Mayer, se le provee un pase para que pueda visitar los estudios y, en palabras del delegado general de la MGM, pueda “aprender la magnífica técnica americana, la primera del mundo” (Buñuel 145). Sin embargo, a pesar de su pase, el hecho de que durante el primer rodaje al que asiste le hablen en inglés y no pueda contestar a una pregunta elemental resulta en que lo expulsen del rodaje (147). Como consecuencia, en adelante, según su propio testimonio, se limitará a permanecer “tranquilamente en mi casa y no acercarme por los estudios más que el sábado, para cobrar” (147-148). En lo que atañe a Caicedo, cuando hace balance de su fracaso en Hollywood, la cuestión lingüística es reconocida como una de las decisivas. Por ejemplo, en una carta a Luis Ospina desde Los Ángeles alude a cómo incluso lectores con una predisposición positiva hacia su trabajo se encuentran con dificultades para descifrar unos diálogos que “no estaban del todo bien traducidos” (*Cartas I* 40). Cuando en carta a Miguel González, ya de vuelta en Houston, recuente su experiencia hollywoodiense en su conjunto, aludirá al fracaso de su “pretender” debido a que, entre otros, “hubo argumentos de mala traducción (lo que es un hecho)” (*Cartas I* 44).

A la hora de clasificar la producción cinematográfica, Thomas Elsaesser hace referencia a la existencia de dos polos para la producción fílmica, el llamado “modo de producción cultural”,

asociado tradicionalmente con el mecenazgo, las aspiraciones artísticas y la construcción de identidades nacionales, y el llamado “modo de producción comercial”, en el que el beneficio económico sería central y del que Hollywood sería la epítome en el mundo occidental (41-42). En las cartas en las que Buñuel hace referencia a sus deseos de integrarse en la maquinaria de producción hollywoodiense, el director aragonés se muestra consciente y conocedor de esta clase de divisiones. Por ejemplo, a principios de los años treinta, antes de ir a Hollywood, pide permiso al grupo surrealista antes de aceptar la invitación de la MGM, y parece preocuparse, ante todo, de su credibilidad como artista. Sin embargo, cuando vuelve a los Estados Unidos durante la Guerra Civil, la vertiente comercial e industrial de Hollywood es lo que le atrae, estando familiarizado con esta perspectiva debido a su labor, entonces reciente, como director de producción de la empresa Filmófono. En su correspondencia con Ricardo Urgoiti, su antiguo socio en la citada productora durante la época republicana, se puede apreciar esta distinción respecto a la existencia de filmes que podríamos considerar asociados con un “modo de producción cultural” (que asocia con su propio nombre, como autor), así como la disposición de Buñuel a distanciarse de éstos y ponerse al servicio de un cine realizado de la manera más pura posible dentro del “modo de producción comercial”. Véanse a este respecto sus palabras en carta a Urgoiti, en la que afirma que “quisiera ser otra vez filmofonista pero ahora como director o como lo que sea. Buñuel ha muerto y puedo ser un Durán cualquiera director. Ya sin prejuicios artísticos creo que puedo ser más útil que antes” (Herrera-Navarro 559).

En lo que atañe a Caicedo, éste también parece consciente de la necesidad de trabajar desde una visión comercial del cine en su viaje a Hollywood. Las propuestas que construye durante su tiempo en los Estados Unidos, los guiones completos de *The Shadow over Innsmouth* y *The Nameless Offspring*, así como el tratamiento *Suzie Bloom's Lovers*, son construidas, al menos en lo que atañe a la visión que Caicedo tiene de su propio trabajo, desde el punto de vista de un cine de género y, por lo tanto, con una vertiente comercial evidente. Los dos primeros son caracterizados como “guiones de horror” (*Cartas I* 51) y el tercero como un *western*.

Con todo, una mirada al contenido “genérico” de los textos de Caicedo y a las críticas de Buñuel a lo previsible de la acción en los filmes de Hollywood podría caracterizarse también dentro del marco dinámico y cambiante de qué se entiende por “género” en el ámbito de lo fílmico. A lo largo de la historia, este término ha sido un significante sobre el que rara vez ha existido consenso respecto a sus connotaciones para un determinado tiempo y lugar. De hecho,

Rick Altman, en su detallado estudio *Film/Genre*, hace referencia a que, cuando se habla de “género cinematográfico”, se está haciendo referencia, cuando menos, a cuatro campos de significado: una fórmula para la producción industrial, un principio estructural, una etiqueta que facilita la distribución y la exhibición, así como un contrato con los espectadores (14). En la época clásica de Hollywood, los géneros parecen corresponderse con “*the legion of techniques whereby writers are trained to respect current standards of cultural acceptability*” (Altman 3). Pero, en realidad, la noción de género vive en una permanente tensión entre lo estático y lo dinámico. Es así que resulta difícil, en ocasiones, interpretar y comprender cuáles son los estándares genéricos aceptables para una determinada industria en un contexto geográfico e histórico específico. Nótese aquí las críticas, desdeñadas por Caicedo, respecto a la “imposibilidad de que suceda, en un país de habla sajona, el argumento” de sus guiones (*Cartas I 44*). Por un lado, como indica Román Gubern, “todo género es, por definición, un estereotipo cultural, un modelo sujeto a determinadas reglas más o menos fijas en el curso de un período o ciclo histórico-cultural” (*Mensajes 261*). Mas, al tiempo, otro de los críticos más influyentes, Steve Neale, alerta de lo absurdo de asociar lo genérico con una aproximación estática, previsible y reaccionaria a la realidad, en la medida en la que los “*genres are, nevertheless, best understood as processes. These processes may, for sure, be dominated by repetition, but they are also marked fundamentally by difference, variation and change*” (170). Una mirada a la práctica creativa de Buñuel y Caicedo los acerca a una visión de lo genérico como un espacio dinámico para la creación, no como un corsé estático. Por ejemplo, en la trama del *western* de Caicedo, el despliegue de violencia de género hacia el personaje de Suzie se corresponde con las expectativas. Por el contrario, la idea de una relación sexual a tres bandas, unida al homoerotismo entre Bud y Anthony, se integran más en la noción de variación y diferencia, que en las expectativas de comportamiento tradicionalmente asociadas con el género por la industria y la audiencia.<sup>5</sup> Por su parte, la creación fílmica de Buñuel se basa, en gran medida, en emplear su conocimiento de las constantes de género para llevar los lugares comunes de esta clase de cine a un lugar en el que éstos se vuelven insostenibles. Incluso en su etapa más comercial como director de producción en Filmófono, Víctor Fuentes hace alusión a cómo Buñuel “supo ver las posibilidades de un cine popular, comercial, de géneros, *puesto al servicio de unos fines*

---

<sup>5</sup> El propio Caicedo en esa misma carta a Miguel González indica la presencia de “comodidad y catolicismo y corrupción y pena” en el ámbito de los escritores que él etiqueta como el “Gay Power” (*Cartas I 45*)

*culturales-morales distintos a los convencionales*” (56, énfasis mío). Uno de los grandes beneficios del cine de género más tradicional es que facilita el proceso de identificación para la industria, la audiencia y la crítica debido a lo que Barry Keith Grant caracteriza como “*their reliance on communally shared conventions that brings genre films so close so often to our continual negotiations between the world and the self*” (117). Sin embargo, Caicedo y Buñuel parecen tener una concepción más sofisticada del género y sus convenciones. Emplean éstos como un marco temático y técnico, una colección de motivos y lugares comunes que consideran, de manera legítima, al servicio de sus intereses creativos. Nada más lejos de un espacio para permitir el acomodo de un público que se sienta permanentemente satisfecho.<sup>6</sup>

Otro aspecto que contribuye a explicar la limitada carrera de ambos en Hollywood es el contexto político. Buñuel indica en *Mi último suspiro* cómo llega a los Estados Unidos en su segundo viaje en un momento en el que las políticas de Estados Unidos respecto a la Guerra Civil se encuentran en permanente cambio. Su condición de intelectual provocador que ha cortejado ideologías de izquierda y la provocación como modo de vida lo convierten en incómodo. En Hollywood, los proyectos presentando a la II República con una luz positiva se van a abandonar cuando se vea la evolución del curso del conflicto (208). Su ideología también lo convertirá en unapestado en Hollywood, en cuya lista negra permanecerá por tiempo indefinido (227). Los escritos de Caicedo durante su tiempo en Hollywood lo muestran en una posición incómoda respecto a las políticas de identidad locales. No es parte de los autores-intelectuales que estudian en la University of California-Los Angeles, que consideran a la industria de Hollywood incompatible con su libertad creativa. Tampoco parece cómodo con las políticas de identidad sexual en la industria, haciendo referencia al perjuicio que le supone el no considerarse “gay”.

“I wish you were gay” me dijo uno de los escritores esos “—cause I know a lot of people who have beautiful houses and a lot of money”. Yo les dije hombre sí, pero eso no me aseguraría que yo pudiera vender mi *script*. La mierda, hermano.

“It’s a shame. Everybody here in Hollywood is gay” (*Cartas I* 43)

Como conclusión, la incapacidad de Buñuel y Caicedo para integrarse en el sistema de producción americano, cuando uno mira sus escritos inmediatamente posteriores a esta época

---

<sup>6</sup> Para una visión tradicional y conservadora de qué es un género cinematográfico, véase el trabajo de Judith Hess Wright, quien hace referencia cómo “*Genre films produce satisfaction rather than action, pity and fear rather than revolt*” (Hess Wright 41).



(Caicedo) o respecto a este período (Buñuel), parece haber tenido una dimensión formativa que trasciende cualquier percepción de fracaso. A simple vista, parecería que su disposición a participar en un sistema de géneros tradicional no mereciese la atención de una industria que sí parece dispuesta, en el caso de Buñuel, a robarle motivos de sus proyectos, como la “mano viva” (Buñuel 221), un motivo que recuperará para la producción de *El ángel exterminador*. El tiempo se habría encargado de hacer conscientes al aragonés y al caleño de que acumular un conocimiento enciclopédico del cine hollywoodiense y el gusto de éste por las constantes de género no les garantiza un espacio en el panteón de la fama. Mas, sin rechazar el cine de Hollywood, se aprecian indicios claros en los textos de ambos de que el distanciamiento ha tenido una dimensión positiva para sus carreras. Al cabo, ambos manifestarán en adelante simpatía por un cine posibilista, en el que se aúnen medios técnicos y económicos con las ambiciones artísticas. En el caso de Buñuel, esto se puede apreciar tanto en la evolución de su etapa mexicana como en su etapa francesa, equiparando el haberse mantenido al margen de la industria norteamericana con el peaje que ha pagado por su libertad creativa. En sus memorias, expresa duda respecto a si debería haber realizado mayores esfuerzos por trabajar en Hollywood: “Cuando me preguntan si no lamento no haberme convertido en un director hollywoodiense, como muchos otros directores llegados de Europa, respondo que no lo sé”. Sin embargo, parece una duda más retórica que real pues, acto seguido, hace referencia a una conversación con Nicholas Ray en la que, interrogado sobre la manera en la que “se las arregla [...] para realizar películas tan interesantes con presupuestos tan pequeños”, responde que, al no trabajar en Hollywood, “la modestia de mis presupuestos era también la condición de mi libertad” (222).

En el caso de Caicedo, después de abandonar Hollywood, se calificará a sí mismo como “un mejor teórico”, cuyo gusto por el cine se ha incrementado (*Cartas I* 46). Respecto a lo que la proyección de su práctica cinematográfica podría haber sido, sólo cabe conjeturar. Sin embargo, los textos al respecto que ha dejado llevan a pensar en una trayectoria caracterizada por un posibilismo análogo al de Buñuel. Es así como en el texto escrito por Caicedo en una clínica de rehabilitación en Bogotá en 1976, el escritor caleño muestra interés en la redacción de un ensayo programático que se titule *Por un “cine imperfecto”* (Fuguet 277).<sup>7</sup> En una de sus últimas cartas antes de abandonar Los Ángeles, Caicedo aconseja a Luis Ospina pragmatismo, indicándole que

---

<sup>7</sup> Caicedo hace referencia a que se trata de una paráfrasis del título de un artículo del crítico cubano Julio García Espinoza (Fuguet 277).

es su criterio que “si no puedo ver lo que quisiera más vale que me guste lo que veo” después de hacer referencia a la dimensión material e innegablemente mercantilista del medio cinematográfico. Afirma Caicedo que “no es una cosa ideal lo que pretendo, es un objeto, un objeto comercial” (*Cartas I* 43). Esta clase de visión acabará por trascender su aproximación al cine como creador para acabar siendo parte de su visión del proyecto editorial de la revista *Ojo al cine*. Es así que, en una carta a Miguel Marías hace alusión en términos cinematográficos a la experiencia de encontrar patrocinador para el tercer número de la revista. Indica así que “hemos conseguido productor, es decir, una persona que dio así nomás los ochenta mil pesos necesarios para la financiación y, de hecho, el hombre espera recuperar el dinero invertido” (*Cartas II* 31). Emplea la misma terminología cinematográfica al hacer referencia al hecho en carta a Jaime Manrique Ardila, ante el que se pregunta si “¿Puedes creer que este último volumen fue producido por un paisa lanzado y aventurero?” antes de afirmar que la profesionalización “es la única forma” (*Cartas II* 32).<sup>8</sup>

El paso por Hollywood, sin que importe el cuarto de siglo que separa la estancia de uno y otro, supone para Buñuel y Caicedo el abandono definitivo de una producción caracterizada por el mecenazgo. Éste había caracterizado su aproximación al rodaje de *Un chien andalou* (bajo el patrocinio de su madre), *La edad de oro* (con el apoyo económico de los Noailles) y *Las Hurdes. Tierra sin pan* (cuyo rodaje se pagó con un dinero de su amigo Ramón Acín). Su trabajo con la productora Filmófono muestra a un cineasta incapaz de comprometer su nombre en una noción de autoría que no cumpla sus criterios creativos de manera total y absoluta. Tras la “continuación y fin” de su experiencia en Hollywood (Buñuel 219-222), se puede observar en Buñuel a un cineasta que no depende del mecenazgo para llevar a cabo la realización de sus proyectos creativos, pero que tampoco se avergüenza de la dimensión comercial de éstos. Respecto a Caicedo, la publicación de cuentos con el apoyo de su madre y la fervorosa ingenuidad de su visita a los Estados Unidos dejan paso, al menos en su correspondencia, a una conciencia más pragmática del funcionamiento comercial del mundo de la producción cinematográfica y editorial.

---

<sup>8</sup> Este énfasis un tanto voluntarista en la profesionalización de la revista *Ojo al cine* como medida con el futuro en mente, que se refleja en su correspondencia es, además, consistente con el argumento propuesto por Felipe Van der Huck de que el suicidio de Caicedo “está muy lejos de ser el gesto inequívoco y casi tranquilo en que se lo ha convertido” (112) y el comentario de Gustavo Arango de que este “gesto final no parece de verdad la culminación de una determinación lúcida” (301).

## Obras citadas

- Altman, Rick. *Film/Genre*. Londres: British Film Institute, 1999. Impreso.
- Arango, Gustavo. "La muerte en el texto: el autor como personaje absurdo en *Noche sin fortuna*, de Andrés Caicedo." *La estela de Caicedo. Miradas críticas*. Eds. Juan Duchesne Winter y Felipe Gómez Gutiérrez. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana-Universidad de Pittsburgh, 2009. 293-310. Impreso.
- Buñuel, Luis. *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza & Janés, 2001. Impreso.
- Caicedo, Andrés. *Cartas de un cinéfilo 1971-1973*. Ed. Luis Ospina. Bogotá: Cinemateca Distrital, 2007. Web. 10 oct. 2010.
- . *Cartas de un cinéfilo 1974-1976*. Ed. Luis Ospina. Bogotá: Cinemateca Distrital, 2007. Web. 10 oct. 2010.
- Covarrubias, Sebastián. "Pretender." *Tesoro de la lengua castellana o española*. 1611 Google Books. Web. 30 jun. 2011.
- Elsaesser, Thomas. *New German Cinema. A History*. New Brunswick NJ: Rutgers UP, 1989.
- Fernández L'Hoeste, Héctor. "Delirios de modernidad (y violencia): premonitorios destellos de Hollywood en la obra de Andrés Caicedo." *La estela de Caicedo. Miradas críticas*. Eds. Juan Duchesne Winter y Felipe Gómez Gutiérrez. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana-Universidad de Pittsburgh, 2009. 245-259. Impreso.
- Fuentes, Víctor. *Los mundos de Buñuel*. Madrid: Akal, 2000. Impreso
- Fuguet, Alberto y Andrés Caicedo. *Mi cuerpo es una celda*. Bogotá: Norma, 2008. Impreso
- Gómez Serrudo, Nelson Antonio. "Andrés Caicedo en clave urbana." *La estela de Caicedo. Miradas críticas*. Eds. Juan Duchesne Winter y Felipe Gómez Gutiérrez. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana-Universidad de Pittsburgh, 2009. 209-225. Impreso.
- Grant, Barry Keith. "Experience and Meaning in Genre Films". *Film Genre Reader II*. Ed. Barry Keith Grant. Austin: U of Texas P, 1995. 114-128. Impreso.
- Gubern, Román. *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Barcelona: Lumen, 1974. Impreso.
- Herrera-Navarro, Javier. "Los momentos decisivos de Buñuel en USA: 1938-1940." *Antigramas* 17 (2002): 553-570. Web. 30 jun. 2011.
- Hess Wright, Judith. "Genre Films and the Status Quo." *Film Genre Reader II*. Ed. Barry Keith Grant. Austin: U of Texas P, 1995. 41-49. Impreso.

- Lejeune, Philippe. *On Autobiography*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1989. Impreso.
- Lilith*. Dir. Robert Rossen. Int. Warren Beatty, Jean Seberg, Peter Fonda y Kim Hunter. Columbia, 1964. Filme.
- Neale, Stephen. "Questions of Genre." *Film Genre Reader II*. Ed. Barry Keith Grant. Austin: U of Texas P, 1995. 159-183. Impreso.
- "Pretender." *Diccionario de la Real Academia Española*. 22a. ed. 2001. Web. 30 jun. 2011.
- Romero Rey, Sandro. *Andrés Caicedo o la muerte sin sosiego*. Bogotá: Norma, 2007. Impreso.
- Van der Huck, Felipe. "Andrés Caicedo: suicidio y consagración." *La estela de Caicedo. Miradas críticas*. Eds. Juan Duchesne Winter y Felipe Gómez Gutiérrez. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana-Universidad de Pittsburgh, 2009. 111-134. Impreso.