

PEDRO POYATO

Vanguardia cinematográfica española, Buñuel y Dalí.

El caso de Un Chien andalou

Para Luisa, in memoriam

Frente a la fecunda actividad cultural desarrollada en campos como la literatura y las artes plásticas, la producción cinematográfica española de vanguardia de los años veinte del pasado siglo fue prácticamente nula. Es verdad que hubo algunas rarezas y obras atípicas, como *El sexto sentido* (Nemesio Sobrevila, 1929) y *Esencia de verbena* (Ernesto Giménez Caballero, 1930), cortometraje mudo que sería sonorizado en 1947 por la voz de su propio director, entre otras, pero en ningún caso se trata de películas que, con voluntad transgresora o experimental, combatieran el modo de representación narrativo al modo en que lo hicieron, por ejemplo, las cintas de Dziga Vertov, Walter Ruttmann o Man Ray, por citar tres casos representativos de la vanguardia europea de los años veinte. Román Gubern¹ ha desgranado las razones de esta carencia del cine español, entre ellas la débil consistencia teórica de las reflexiones estéticas que en la España de entonces se hacían en torno al cine, derivada de una falta de tradición de este tipo de estudios, por un lado, y de las dificultades de penetración en nuestro país de las más importantes teorías cinematográficas europeas, por otro. Igualmente, la España de la época, a diferencia de lo que sucedía en Francia y Alemania, sobre todo, carecía de infraestructuras cinematográficas – hasta bien avanzada la década de los años treinta, con la fundación de *Filmófono* y de *Cifesa*, no puede hablarse de la existencia de una industria de cine en España – que posibilitaran al cineasta el poder contar con cualificados equipos técnicos para la producción de la película. A ello hay que añadir también la ausencia de mecenas – las producciones europeas de vanguardia eran en la mayoría de los casos fruto del mecenazgo de aristócratas cultos –, en parte motivada, Gubern lo ha remarcado, por el traslado, como consecuencia del centralismo impuesto por la dictadura primorriverista, de la capitalidad cinematográfica de Barcelona a Madrid, ciudad ésta sin tradición de mecenazgo, al contrario que Barcelona, donde residía una burguesía ilustrada que había ejercido estas funciones en diversos campos artísticos como la arquitectura o la música, entre otros.

Este desolador panorama obligaría a Luis Buñuel, único cineasta español de clara vocación vanguardista, a emigrar a París. Con las doce mil quinientas pesetas que le quedaban de las veinticinco mil que le dio su madre², Buñuel emprendió en la capital francesa su tarea como

¹ GUBERN (1999, 154-8).

² PÉREZ TURRENT – DE LA COLINA (1993, 24).

realizador alquilando para ello los estudios franceses *Billancourt-Epinay*, que pusieron a su disposición a técnicos tan prestigiosos como el cámara Albert Duverger o el escenógrafo Pierre Schildknecht. Fue así como pudo rodar *Un Chien andalou*, película que, además de realizada en estudios de París con profesionales franceses, escribe su título e intertítulos originales también en francés. Ahora bien, este primer filme de Buñuel, francés desde el punto de vista administrativo, como acabamos de señalar, y edificado a partir de presupuestos surrealistas, movimiento de cuna igualmente francesa – aunque ya veremos de qué surrealismo se trata –, acusa sin embargo una marcada impronta hispana; impronta que por lo demás se va a ver extraordinariamente potenciada en *L'Age d'or*, por más que esta segunda producción buñueliana fuera proclamada por Breton como el filme surrealista (francés) por excelencia.

Lo español, en efecto, impregna el trazado surrealista de *Un Chien andalou* hasta configurar un discurso que Eugenio Montes supo leer con agudeza en un artículo publicado en *La Gaceta Literaria*, al poco tiempo de estrenado el filme:

Un Chien andalou se ha situado resueltamente al margen de lo que se llama buen gusto, al margen de lo bonito [...], de lo francés [...] No busquéis rosas de Francia. España no es jardín [...] Las rosas del desierto son los burros podridos [...] Nada de decorativismo. Lo español es lo esencial. No lo refinado. España no refina. No falsifica³.

Llama de este modo la atención Montes sobre lo español del filme – «las rosas del desierto son los burros podridos» – que él sitúa al margen de lo refinado francés y del buen gusto, al margen de lo bonito. En efecto, el “feísmo” español tiñe *Un Chien andalou*, como teñirá después con mayor intensidad aún *L'Age d'or*. Nos encontramos, pues, ante una película administrativamente francesa, alumbrada a la luz del surrealismo, pero en la que la huella de lo hispano se hace presente a través, sobre todo, como más adelante se verá, de elementos que, como esos burros podridos de los que habla Montes, aparecen vinculados al ámbito de lo rural más primitivo.

Es así como lo español, ausente, como hemos visto, de lo que propiamente fue el proceso de producción cinematográfica de las vanguardias históricas, se hizo sin embargo presente en ellas por otras vías, no de producción tecnológica, sino de producción estética de los filmes, como es el caso señalado de las producciones surrealistas francesas de Luis Buñuel. En este trabajo queremos ocuparnos de la primera de esas producciones, la conocida *Un Chien andalou*, una película insistentemente trabajada por los analistas e historiadores cinematográficos, pero sobre la que, como sucede con las grandes obras, siempre hay algo que decir, tanta es su riqueza textual. En efecto, *Un Chien andalou* acusa, como no podía ser de otro modo, dada la personalidad de sus guionistas,

³ MONTES (1929, 1).

Salvador Dalí y Luis Buñuel, especialmente de este último, una impronta hispana que, como se ha dicho más arriba, se inscribe en la película por la senda del feísmo. Analizaremos esta presencia de lo feo en el filme, pero antes, y al hilo de esa aludida co-presencia de Buñuel y Dalí en la elaboración del guión, reflexionaremos en torno a un tema muy debatido pero no por ello menos confuso – especialmente en el caso que nos ocupa – como es el proceso de gestación y autoría de un filme a partir de la escritura de su guión, aun tratándose de un filme surrealista. Esta reflexión habrá de llevarnos hasta los procedimientos que transforman la matriz literaria del guión en formas cinematográficas, lo que nos permitirá constatar la proximidad de esos procedimientos con los trabajados por René Magritte en su obra pictórica, proximidad que comienza ya en el propio título dado a la obra, como veremos más adelante, en el epígrafe a ello dedicado. Luego de prestar atención a algunas de las imágenes más pregnantes del filme, como la inevitable del ojo cortado por la navaja barbera, imagen sobre la que en esta ocasión reflexionaremos a partir de su filiación con determinados pasajes de la obra escrita anterior tanto de Buñuel como de Dalí, concluiremos con el estudio de algunos de los procedimientos de formalización de *Un Chien andalou* a partir, en primer lugar, de lo escrito en el guión del filme – podremos constatar así lo que media del guión al filme –, y, en segundo lugar, a partir de lo ya trabajado por otras metodologías de análisis interesadas en rastrear la búsqueda del origen de algunos los motivos conjugados en determinados fragmentos del filme.

Encuentro de Buñuel con Dalí en París: el guión surrealista

A pesar de su admiración por el ultraísmo y por algunos de sus representantes como Pedro Garfias, fue Ramón Gómez de la Serna quien ejerció una influencia más poderosa en el Buñuel literario de los comienzos, como puede constatarse en los textos “Una traición incalificable” (*Ultra*, febrero de 1922) e “Instrumentación” (*Horizonte*, noviembre de 1922), plagados de greguerías, que es, como se sabe, la figura nuclear en la producción literaria ramoniana. Pero a raíz de su viaje a París, en enero de 1925, Buñuel empieza a sentirse atraído por los postulados más radicales del surrealismo, y fruto de ello serían sus poemas literarios agrupados en *Un perro andaluz*, donde, como ha señalado Antonio Monegal, se traslucen las influencias de la obra de Benjamín Péret:

En la atracción de Buñuel por Péret juega un papel importante el humor que los caracteriza a ambos, pero además se ha dicho acertadamente de Péret que “él ha practicado más que ningún otro de los surrealistas la regla de la yuxtaposición de las realidades distantes” (Balakian). Este procedimiento de asociación, por encadenado de las imágenes y desajuste entre la sintaxis y el

significado, es el que revela un mayor paralelismo entre ciertos poemas del *Gran Jeu* y de *Un perro andaluz*⁴.

Mas no por ello Buñuel se olvidará del todo de Gómez de la Serna, como lo demuestra el hecho de que contara con él para la producción del que iba a ser su primer filme, *El mundo por diez céntimos*, a la postre frustrado. La cinta, que visualizaba las noticias publicadas en un periódico a partir de seis cuentos de Ramón, tenía un precedente en *Las tijeras*, un artículo publicado en *La Gaceta Literaria*, en 1927, donde Gómez de la Serna elogiaba las tijeras que recortan las noticias de los periódicos. No está de más recordar aquí que el cine había interesado desde siempre a Gómez de la Serna, hasta el punto de convertirlo en protagonista central de algunas de sus novelas, como *El incongruente* (1922), un relato presurrealista que, en una notable operación de *metalepsis*, escenifica la ósmosis entre la realidad habitada por el espectador y la ficción habitada por el personaje; tema que, en el ámbito cinematográfico, sería posteriormente trabajado en filmes como *El moderno Sherlock Holmes* (*Sherlock Holmes Jr.*, Keaton, 1924), algunos de cuyos procedimientos cinematográficos de formalización serían a su vez heredados, precisamente, por el mismo Buñuel en *Un Chien andalou*⁵.

Pero, en todo caso, cuando Buñuel decide cambiar la pluma por la cámara la persona más decisiva para él en esta nueva etapa iba a ser Salvador Dalí, quien, al cabo de algunos años de fuerte vinculación con Federico García Lorca, opta por viajar a París para reunirse de nuevo con Buñuel, amigo común desde los famosos años de convivencia en la Residencia de Estudiantes madrileña. Al poco de instalarse en París, en julio de 1928, Dalí escribe unas líneas a Lorca donde, además de criticar con dureza su *Romancero gitano*, le manifiesta la atracción que en esos momentos ejerce sobre él el movimiento surrealista («El surrealismo es algo vivo. Ya ves que no hablo de él como antes...»⁶); atracción que se hace bien patente en la adaptación que lleva a cabo de su famosa teoría de la “Santa Objetividad” – teoría que, en sintonía con otras europeas de índole futurista, realizaba un encendido elogio de los poderes de la nueva máquina de ojo de cristal – al ideario surrealista, y que le lleva a proclamar:

El dato fotográfico es el vehículo más seguro de la poesía y el proceso más ágil para la captación de las más delicadas ósmosis que se establecen entre la realidad y la suprarrealidad⁷.

Sin embargo, pese a estas posibilidades que ve en la fotografía y, por extensión, en el cinematógrafo, Dalí no cultivaría jamás estos medios (de «cineasta sin filmes» lo tacharía

⁴ MONEGAL (1993, 59).

⁵ Nos hemos ocupado de ello en POYATO (2006, 166s.).

⁶ SÁNCHEZ VIDAL (1988, 77s.).

⁷ DALÍ (1929, 91).

oportunamente Félix Fanés⁸). La intervención de Dalí en el proceso creativo de *Un Chien andalou* se limitó a aportar ideas – determinantes, sin duda – para la confección del guión del filme, pero su contribución fue prácticamente nula en lo que se refiere a la “puesta en imágenes” del guión⁹, que es cuando propiamente cristaliza el filme como texto destinado a su visionado por el espectador. Ello no ha impedido sin embargo a Dalí autoproclamarse «inventor» del filme surrealista, como así lo recoge la carta que le escribe a Buñuel con motivo de sentirse defraudado por no figurar su nombre en los créditos de *L'Age d'or*:

Sin mí no hubiera habido esos filmes, acuérdate de tus proyectos avanguardistas y Gómez de la Serna, contemporáneos a cuando yo escribí la primera versión del *Chien* en la cual el film surrealista era inventado por primera vez¹⁰.

Pero la escritura del guión – de esa primera versión del *Chien* que dice Dalí – no es el filme, ni, por ello mismo, el guionista es su autor. Jean Mitry se ha referido a este asunto a propósito de las adaptaciones literarias al cine:

Un guión, aun perfecto, si bien es *la idea* del film y hasta la idea formal de este film, no es nunca más que un *propósito*. Un film sólo existe en el celuloide¹¹.

Y más adelante:

Cuando un film atestigua una estética y revela una personalidad no es difícil señalar que esta personalidad es *siempre* la del realizador. Lo que obliga a afirmar que el autor de un film es quien compone la materia visual, la forma –esto es tan cierto que las imágenes son, en nuestro caso, lo que las palabras en una novela y las notas en una partitura¹².

Y finalmente:

[...] *un autor es mucho menos quien imagina una historia que quien le da una forma y un estilo*
[...] El guionista no podrá creerse autor de un film cuyas situaciones y personajes haya imaginado sino el día en que lo realice él mismo o vigile su ejecución muy de cerca¹³. (Todas las cursivas son del autor)

⁸ FANÉS (1991, 169).

⁹ El mismo Buñuel (PÉREZ TURRENT – DE LA COLINA [1993, 24]) ha significado que la intervención de Dalí durante la filmación de *Un Chien andalou* se limitó a poner pez al burro que aparece sobre el piano para fingir putrefacción.

¹⁰ El contenido completo de la carta se recoge en SÁNCHEZ VIDAL (1988, 250).

¹¹ MITRY (1999, 30).

¹² *Ibid.* 36.

¹³ *Ibid.* 37.

Como con toda claridad apunta Mitry, el filme solo es filme cuando el realizador transmuta, plasmándolas en el celuloide, las palabras del guión en formas cinematográficas. Esta operación convierte al realizador, lo apunta también Mitry, en el verdadero autor del filme. Por ello, escribir – o co-escribir, como es el caso – el guión, por muy importante que éste sea en el proceso de producción cinematográfica, no es hacer el filme, aun en el caso de que éste sea surrealista. Algunos estudiosos, sin embargo, han venido a dar en este sentido la razón a Dalí como creador del filme surrealista. Por ejemplo Román Gubern, quien, después de apuntar la imposibilidad de gestación de un cine surrealista en razón de su compleja y laboriosa mediación tecnológica (en las fases de rodaje y de montaje), opuesta al espontaneísmo de la escritura automática, concluye que la «gestación del cine surrealista queda confinada propiamente al estadio de la escritura de sus guiones»¹⁴. Por mi parte, pienso que el proceso de creación cinematográfico surrealista no tiene porqué quedar confinado a la escritura del guión: de hecho, *Un Chien andalou* pone en práctica toda una gama de procedimientos de formalización – esos procedimientos que transforman la matriz literaria del guión en materia visual, en formas cinematográficas – genuinamente surrealistas, aunque se trata de procedimientos vinculados no al automatismo, sino a esos otros movimientos de dinamitación del sentido que en el campo de la pintura, por ejemplo, trabajó René Magritte. Pienso, en definitiva, que *Un Chien andalou* es un-filme-surrealista-de-Buñuel; otra cosa, desde luego importante en el proceso de producción cinematográfica, es que Dalí participara con su ingenio en la escritura de ese texto intermedio, de transición, que es el guión; texto cuyo destino no es otro que ser convertido, o más exactamente, *transformado* – por el creador del filme – en imágenes cinematográficas. Más adelante volveré sobre este mismo tema.

Gestación y título de *Un Chien andalou*

El guión de *Un Chien andalou*, como así recogen los testimonios tanto de Buñuel como de Dalí, fue realizado en tan solo seis días, dada la armonía que entonces existía entre ambos. El mismo Buñuel, en carta a Pepín Bello fechada el 10 de febrero de 1929, lo destacaba cuando advertía sobre la gran trascendencia del guión recién concluido:

Con Dalí, más unidos que nunca, hemos trabajado en íntima colaboración para fabricar un guión estupendo sin antecedentes en la historia del cine. Es algo gordo [...] Comenzaré a impresionar en el mes de marzo...¹⁵

¹⁴ GUBERN (1999, 153).

¹⁵ SÁNCHEZ VIDAL (1988, 189).

Palabras que, como puede constatarse, dan cumplida cuenta de cómo el filme tiene dos guionistas, Dalí y Buñuel, y un solo realizador, Buñuel. *Un Chien andalou* se impresionó – en palabras de Buñuel – en abril de 1929 y se estrenó en París en junio de ese mismo año, cosechando un gran éxito. A raíz del estreno, Buñuel y Dalí fueron admitidos en el grupo surrealista, al que ya se habían acercado con anterioridad, pero manteniendo siempre una marcada distancia con respecto a sus manifiestos, como de ello queda constancia en un anuncio publicado en *La Gaceta Literaria* referido a la creación de una revista dirigida por el tándem Buñuel-Dalí; revista que era allí definida como «órgano de un grupo restringido más o menos afín al surrealismo pero con un espíritu netamente antifrancés»¹⁶. El proyecto, finalmente, no cristalizó, pero Buñuel y Dalí pudieron dar buena cuenta de su “antifrancesismo” en el filme *Un Chien andalou*, donde lo refinado parisino se torna en un “primitivismo baturro” que aflora, como se ha dicho, a través de elementos propios del ámbito rural y donde lo “putrefacto”, término que sus autores habían acuñado durante su estancia en la Residencia de Estudiantes, adquiere, como se verá, una especial relevancia.

En cuanto al título del filme finalmente elegido, “Un Chien andalou”, el mismo pone de manifiesto una relación en principio gratuita – no hay en la película perro alguno como tampoco la menor alusión a lo andaluz – entre la obra y estos términos lingüísticos que se supone la designan. Esta categoría de títulos aparentemente no-motivados fue también trabajada, como apuntábamos, por Magritte – he aquí la primera conexión entre el texto buñueliano y el magrittiano – en muchas de sus obras, y a las que el pintor belga aplicó la máxima:

Los títulos de los cuadros no son explicaciones, y los cuadros no son ilustraciones del título. La relación entre ambos es de naturaleza poética¹⁷.

Y tratando de profundizar un poco más acerca de esa relación poética entre título y obra, Magritte apostillaba:

A veces [en la elección de un título] están en juego ciertos atributos de los textos que con motivo de acontecimientos extraordinarios imposibles de aclarar racionalmente, llegan a presentirse¹⁸.

Los títulos surrealistas no son pues gratuitos, sino que cabe esperar de ellos un sentido, una vinculación – anudada a un deseo inconsciente – a la obra en cuestión. ¿Cuál es entonces ese sentido en el caso de *Un Chien andalou*? ¿de qué tipo de vinculación entre título y obra se trata? ¿dónde se fundamenta esa vinculación? En lo que sigue, trataremos de arrojar alguna luz sobre estas

¹⁶ Sección “Anuncios”, en *La Gaceta Literaria*. 55. Abril 1929. 7.

¹⁷ En PAQUET (2000, 23).

¹⁸ *Ibid.*

y otras cuestiones referidas a las motivaciones *inconscientes* que llevaron a nombrar el filme como *Un Chien andalou*.

Es bien sabido que Federico García Lorca se sintió aludido como ese perro andaluz que intitulaba el filme¹⁹. Y no iba descaminado del todo Lorca – por mucho que Buñuel lo negara – en esa apreciación, mucho más si tenemos en cuenta, primero, que en la Residencia de Estudiantes, Buñuel, Dalí y Pepín Bello entre otros amigos, llamaban «perros andaluces» a los béticos de la Residencia, poetas simbolistas insensibles a la poesía preconizada por Buñuel²⁰, y segundo, que poco antes de la redacción del guión del filme, Buñuel y Dalí – como así recogen las cartas enviadas tanto por éste a Lorca, que ha sido referida más arriba, como por aquél a Bello, dos meses después de la anterior – criticaron con dureza el *Romancero gitano* despreciando abiertamente el andalucismo asumido por el poeta. En este sentido, el título *Un Chien andalou* puede considerarse una cita (despectiva) a la persona de Lorca. Pero lo interesante es que esta alusión al poeta andaluz no está descolgada de las imágenes del filme, sino que se descubre *trabada*, poéticamente vinculada – por decirlo en las palabras de Magritte – a ellas. En efecto, en un reciente y pormenorizado análisis, González Requena ha demostrado que el prólogo del *Un Chien andalou*²¹, además de constituirse en una respuesta – entre burlona y agresiva – a “Ribereñas”, poema que sirve de apertura al grupo poemático de Lorca titulado *Juegos. Dedicados a la cabeza de Luis Buñuel*, se estructura a partir de imágenes extraordinariamente próximas a las de otro poema lorquiano, *Nocturnos de la ventana*. Ello, como atinadamente apunta González Requena, permite formular la hipótesis de que Buñuel hubo de inspirarse en él cuando diseñó el prólogo del filme. La poesía lorquiana se descubre de este modo presente en *Un Chien andalou* como fuente de la que brota el impulso creativo buñueliano. Y así, el nombre de Lorca, además de al título del filme, se manifiesta vinculado a la génesis misma de sus imágenes, y por tanto a la carne y sangre del cuerpo del texto²².

Ha sido, pues, necesario acudir al contexto y a la genealogía de las imágenes del texto buñueliano para descubrir cómo es la figura de Federico García Lorca, poeta a la vez despreciado – como así recoge el título del filme – y admirado – como lo demuestra el hecho de convertirse en fuente del proceso creativo de *Un Chien andalou*²³ – lo que, abrochando título y obra, permite determinar el tipo de relación – poética – que existe entre uno y otra.

¹⁹ «Buñuel ha hecho una peliculita, se llama *Un chien andalou*, y el *chien* soy yo». En BUÑUEL (1982, 183).

²⁰ Como así recoge ARANDA (1975, 65).

²¹ GONZÁLEZ REQUENA (2008, 9-40).

²² Ian Gibson ha situado esta vinculación entre el Lorca del título y el de las imágenes a otro nivel – menos profundo –, concretamente en «los rasgos del protagonista masculino del filme – homosexual o impotente o las dos cosas a la vez (Buñuel decía que Lorca era homosexual)». En GIBSON (1997, 277).

²³ Mucho después, Buñuel reconocería en su autobiografía su deuda con Lorca. En BUÑUEL (1982, 184).

El ojo cortado

La navaja avanza hacia uno de los ojos de la muchacha [...] La afilada hoja atraviesa el ojo de la muchacha, cortándolo.

He aquí, en las palabras del guión original, el atentado brutal que preside el arranque de *Un Chien andalou*; palabras cuya puesta en forma cinematográfica convierten esta apertura en una de las más densas y pregnantes que el cine ha conocido. Antonio Muñoz Molina recordaba en un artículo reciente la formidable capacidad de *pegada* que todavía hoy conservan estas imágenes:

Cada vez que la mano levanta el párpado de un ojo y se ve la navaja cortando por la mitad el globo blanco y trémulo se repite la misma exclamación, el rumor del aire hinchando los pulmones. Ochenta años de imágenes acumuladas de violencia cada vez más explícita, de barroca pornografía de vísceras arrancadas, explosiones de sangre, cuerpos despedazados, no han podido amortiguar ni una parte mínima de la capacidad de estremecer de este plano tan simple, en el que no cuesta nada advertir que el ojo que corta la cuchilla es el de una vaca muerta²⁴.

Y más adelante, en este mismo texto, Muñoz Molina confiesa que lo que más le gusta de Dalí en el cine no se sabe hasta qué punto es suyo o en qué medida pertenece al talento de Buñuel. Cuestión ésta que, precisamente en este caso del ojo cortado, no parece demasiado difícil de resolver si acudimos para ello a la obra primera de ambos creadores. Rastreando en esa obra anterior, puede constatarse que este corte al ojo cinematográfico encuentra una línea de filiación en los textos literarios que tanto Dalí como Buñuel cultivaron previamente. Así en “Palacio de hielo”, texto publicado por Buñuel en *Hélix n° 4*, de mayo de 1929, puede leerse:

La ventana se abre y aparece una dama que se da que se da *polisoir* en las uñas. Cuando las considera suficientemente afiladas me saca los ojos y los arroja a la calle. Quedan mis órbitas solas [...] Cuando los soldados de Napoleón entraron en Zaragoza, en la *vil Zaragoza*, no encontraron más que viento por las desiertas calles. Sólo en un charco croaban los ojos de Luis Buñuel. Los soldados de Napoleón los remataron a bayonetazos²⁵.

Por su parte, Dalí en “Mi amiga en la playa”, escrito publicado en *L'Amie de les Arts n° 19*, de octubre de 1927, decía:

²⁴ MUÑOZ MOLINA (2008, 12).

²⁵ BUÑUEL (2000, 149).

A mi amada le gusta la blandura soñolienta de los lavabos y la suavidad de los cortes, delgados como cabellos, del escalpelo en la pupila combada, ahora hinchada para la extracción de una catarata²⁶.

De la comparación entre ambos textos, a propósito de las agresiones al ojo que uno y otro describen, se colige lo que media de Buñuel a Dalí: frente a la delicadeza y refinamiento de éste cuando habla del escalpelo en la pupila combada para la extracción de la catarata, aparece la brutalidad, violencia y crueldad de aquél en su descripción de los ojos primero sacados de las órbitas y luego rematados a golpes de bayoneta. Es claro que la apertura de *Un Chien andalou* sigue esta línea última de agresión violentísima, en el límite mismo de lo insoportable, al ojo, ahora cortado por el lacerante filo de una cuchilla barbera²⁷. El sin-sentido de esta operación, extraordinariamente potenciado por los poderes de la fotografía (el espectador ve cómo estalla el globo ocular de la mujer, a través de una imagen cuyo referente real – y da igual, como señala Muñoz Molina, que el mismo sea el ojo de una vaca muerta – aparece adherido a ella) resulta sin embargo en parte suavizado por el trabajo de la metáfora: una rima visual vincula el movimiento de una nube intersectando la luna llena con el movimiento de la aguzada navaja barbera perforando la pupila ocular²⁸. Pero en todo caso la crueldad fotográfica de la imagen se impone sobre la metáfora visual asociada, como el mismo Buñuel significaría al explicar que el objetivo primero de esta apertura no era otro que «producir al espectador un choque casi traumático, en el mismo comienzo del filme»²⁹, en lo que no es sino una violenta puesta en práctica de esa pretensión fundamental de las vanguardias históricas consistente en provocar en el espectador nuevos estados de conciencia.

Procedimientos de puesta en forma

Refiriéndose a las dos primeras películas de Buñuel, *Un Chien andalou* y *L'Age d'or*, dice Agustín Sánchez Vidal:

Películas cuyo carácter surrealista nadie ha puesto en duda, antes que sobre la escritura automática u otras técnicas generadas por el cenáculo parisino, se articulan sobre ingredientes que proceden de [...] la paranoia-crítica de Dalí - enhebrando imágenes independientes, y hasta heterogéneas, para crear una secuencia en continuidad³⁰.

²⁶ En DALÍ (1927, 97).

²⁷ Esta mutilación, en la apertura misma de la obra buñueliana, abre por cierto un ámbito de agresión al cuerpo de la mujer que encontrará su eco más sonoro en la amputación de la pierna de Tristana, en *Tristana* (1970).

²⁸ Un análisis de estas imágenes puede encontrarse en POYATO (2008, 39-48).

²⁹ En ARANDA (1975, 102).

³⁰ SÁNCHEZ VIDAL (2002, 212).

Obsérvese cómo Sánchez Vidal se aparta aquí de lo señalado por Gubern al apuntar que el carácter surrealista de *Un Chien andalou* se articula a partir de procedimientos relacionados con la paranoia-crítica antes que con el automatismo. En efecto, *Un Chien andalou*, sin duda el filme surrealista por excelencia, por mucho que todos los pronunciamientos bretonianos recayeran en *L'Age d'or*, se articula a partir de mecanismos, si no vinculados a la escritura automática o a otros al uso del cenáculo parisino, sí ejemplarmente surrealistas, aunque en mi opinión más próximos, como apuntaba más atrás y podrá comprobarse en lo que sigue, a los formulados por Magritte que a los propios de la paranoia-crítica daliniana.

Por su parte, Simón Marchán Fiz, en un artículo de hace unos años señalaba, a propósito de la obra pictórica magrittiana:

En la destrucción del imperio de la lógica y los hábitos acostumbrados de visión [Magritte] confluía con sus amigos [surrealistas], pero se distanciaba de ellos en la exploración de otros territorios³¹.

Y bien, la exploración de estos nuevos territorios que apunta aquí Marchán Fiz llevó a Magritte a unas composiciones pictóricas elaboradas a partir de elementos que, representados en su exactitud fotográfica, daban, como el propio pintor significó³², al «extrañamiento» de la conjunción entre ellos – pues de esa conjunción brota el estallido del sentido – su máximo grado de eficacia. Basta con detenerse en la obra magrittiana para comprobar cómo la realidad en ella representada (con un alto grado de iconicidad, en efecto) ha sufrido sorprendentes mutaciones que para nada afectan a sus componentes, sino a la relación que éstos mantienen entre sí; relación en torno a la que se movilizan dialécticas tan extrañas como subversivas entre pares semánticos del tipo figura / fondo; exterior / interior; presencia / ausencia; etc.

Pues bien, estos mismos procedimientos, aunque ahora elaborados a partir de parámetros cinematográficos, no pictóricos, son los que vertebran *Un Chien andalou*, como puede comprobarse, por caso, en el fragmento donde un ciclista vestido con manteletes pedalea una bicicleta. El fragmento aparece así descrito en el guión:

Un personaje, vestido con traje gris oscuro, aparece en bicicleta. Tiene la cabeza, la espalda y la cintura rodeados de manteletas de tela blanca [...] El personaje, visto de espaldas hasta los muslos en P.A. sobreimpresión en sentido longitudinal de la calle por la que circula de espaldas a la cámara. El personaje avanza hacia la cámara hasta que la caja rayada esté en G.P.³³.

³¹ MARCHÁN FIZ (2002, 288).

³² MAGRITTE (1977, 83).

³³ BUÑUEL (2000, 152).

Si atendemos ahora a la puesta en imágenes de este texto anterior recogido en el guión, la misma puede ser descrita como sigue. A un plano medio frontal del ciclista, le sigue otro de éste dándonos la espalda y en el que, por efectos de la sobreimpresión, el cuerpo del ciclista, en primer término, deja ver el fondo sobre el que su figura se recorta. Pero este plano se continúa con otro, éste no recogido en el guión – el guión no es el filme, ya lo decíamos –, en el que la figura del ciclista tapa ahora no sólo la parte del fondo sobre la que su cuerpo se interpone, sino el fondo en su totalidad, que resulta así ennegrecido. Tras este plano, retorna el mismo frontal anterior con el ciclista avanzando hacia la cámara, tal como describe el guión.

¿Qué supone ese plano añadido? Basta leerlo en su literalidad para constatar que prolonga la (ilógica) relación figura / fondo del plano anterior. En efecto, ambos planos, así unidos, son la consecuencia de un procedimiento de formalización que, atentando contra la relación figura / fondo, llevan a una imagen *nueva*, a una representación de la realidad *otra* a la consensuada. Procedimiento que puede ser puesto en relación con el que, en el ámbito pictórico, estructura *Firma en blanco* (Magritte, 1965), imagen en la que puede observarse cómo, también contra toda lógica, dos franjas visuales, una de ellas correspondiente al delgado tronco de un árbol ubicado en segundo término, y la otra al paisaje del fondo, se imponen visualmente sobre las correspondientes franjas de una figura, una mujer a caballo, que ésta habría de mantener ocultas. Lo visible deviene no-visible y lo no-visible deviene visible, tal es lo que muestra una imagen que, como sucedía en el fragmento anterior de *Un Chien andalou*, ha sido formalizada a partir de la relación subversiva entre la figura y el fondo.

Matar al “doble”

Existen exhaustivos estudios analíticos de *Un Chien andalou* destinados a buscar el sentido de algunos de sus fragmentos en aspectos extratextuales generalmente referidos a experiencias vividas – o fantaseadas, tanto da – por sus escritores, que las proyectarían así en el filme. Pero se trata en todo caso de estudios que apenas dicen nada sobre los mecanismos de puesta en forma de esas “proyecciones”, asunto éste importante porque en el análisis de un filme no se trata sólo de encontrar y justificar sus temas o motivos, esto es, de justificar el “qué” se dice y “dónde” tiene su origen, sino de hacer emerger el “cómo” se declina eso que se dice, esto es, de rendir cuentas de los procedimientos que posibilitan su aparición en el ámbito de lo visual – o audiovisual –, esto es, en el correspondiente texto filmico.

En *Un Chien andalou*, el intertítulo “Hacia las tres de la mañana” da paso a un fragmento que comienza con el plano de un individuo (lo llamaremos el recién llegado), de espaldas a cámara, llamando al timbre de la casa ante cuya puerta se encuentra. Ya en el interior de la casa, el recién

llegado obliga a levantarse al protagonista, que yace en la cama vestido con ropas femeninas, y, tras amonestarlo, le arranca con violencia las manteletas, que arroja por la ventana. Desposeído también de la cajita que guardaba y de unas correas que se resistía a entregar, el protagonista es finalmente castigado a ponerse de cara a la pared con los brazos en cruz. El recién llegado, que hasta este momento ha dado la espalda al espectador, se gira mostrando a cámara por primera vez sus facciones, que se descubren idénticas a las del otro personaje. En este punto, el guión original del filme hace el siguiente comentario: «No son más que uno, sólo que el recién llegado tiene un aire más joven y más patético, como debía ser el otro hace muchos años»³⁴. Posteriormente, el recién llegado coloca un libro en cada una de las manos del protagonista, obligándolo a permanecer de cara a la pared. Pero he aquí que éste se vuelve hacia su sosia y con los libros súbitamente convertidos en pistolas, lo acribilla a tiros: mortalmente herido, el recién llegado cae al suelo de un parque, no sin antes dejar sus manos resbalar por la espalda desnuda de una mujer.

Hasta aquí la descripción de un fragmento en el que Román Gubern ha visto, a partir de un estudio analítico en la línea que antes señalaba, la escenificación del fantasma del doble daliniano, un fantasma familiar que obsesionó durante mucho tiempo a Dalí, que se sentía como un doble de su hermano fallecido. La historia es bien conocida: Salvador, primogénito del matrimonio Dalí, murió poco antes de cumplir dos años. A los nueve meses de este fallecimiento, nació el futuro pintor, a quien le fue dado el mismo nombre de su hermano muerto. Este hecho marcaría profundamente a Dalí, que en numerosas ocasiones se refirió a ello en términos como: «Mi hermano era probablemente una primera versión de mí mismo»³⁵, o como «He nacido doble, con un hermano de más que he tenido que matar para adquirir mi propio lugar, mi propio derecho a mi propia muerte»³⁶. Desde este punto de vista, Gubern ha señalado que es pertinente observar en el fragmento que:

El Dalí desvirilizado o feminizado, despojado violentamente de las prendas que connotan su inmadurez, asesina en la escena a su otro yo adulto que había irrumpido en su cuarto (¿al primogénito?) para seguir una vida autónoma sin él³⁷.

Al margen de que el guión del filme comente, como hemos señalado, que el recién llegado es el más joven – algo que por cierto parecen desmentir las imágenes –, la lectura del fragmento realizada por Gubern resulta en todo caso de una gran sagacidad e interés, pero se trata de una lectura que busca – y encuentra – el sentido del fragmento filmico en un acontecimiento “exterior” a

³⁴ *Ibid.* 156.

³⁵ DALÍ (1942, 2).

³⁶ DALÍ (1973, 16).

³⁷ GUBERN (1999, 407).

las imágenes – exterior al texto, por tanto –, concretamente en una experiencia fantaseada por uno de sus guionistas. Por ello, el ejercicio anterior puede – y debe, como argumentaba más atrás – ser completado delectando la puesta en forma filmica de esa fantasía, escudriñando los mecanismos cinematográficos que la vuelven visible, esto es, analizando el “cómo” la dice el texto. Atendamos, pues, ahora a esta vía analítica.

El intertítulo “Dieciséis años antes” – una marca más, como el resto de los intertítulos que aparecen a lo largo del filme, de la “acronología” del relato – irrumpe ahora durante el desarrollo del fragmento filmico, interrumpiéndolo, pero no para dar paso a las imágenes correspondientes a la analepsis anotada, sino a las de la misma acción anterior, que prosigue exactamente allí donde fue interrumpida, aunque sobre esta *continuidad* narrativa se acusa la ruptura discursiva introducida por la filmación a cámara lenta y por el difuminado fotográfico – el *flou* – de la imagen. Así pues, la relación entre el cartel “Dieciséis años antes” y las imágenes que siguen, es de naturaleza poética, no narrativa: en vez de introducir una ruptura en el orden espacio-temporal del relato, que es a lo que alude el cartel, lo hace en el del discurso, concretamente en el tiempo interior al desarrollo de la acción, dislocado por medio de la cámara lenta, y en el espacio donde esa acción tiene lugar, el cual se torna más opaco como consecuencia de la “niebla” introducida por el *flou*.

Y luego, cuando tras la metamorfosis objetual que convierte los libros en pistolas, el recién llegado es tiroteado, la caída mortal de éste comienza en la habitación donde tiene lugar la acción y finaliza en un parque, según un procedimiento de dislocación espacial que una vez más encontrará su intertexto en Magritte, en obras como *El imperio de las luces* (1954), pintura donde el paisaje iluminado por un cielo diurno, aparece en su parte inferior bañado por luz nocturna. Decía Magritte que «esta simultaneidad del día y la noche tiene el poder de asombrarnos y cautivarnos; poder al que yo llamo poesía»³⁸. Pues bien, este mismo poder *poético*, también derivado de una coexistencia imposible de fragmentos espaciales, aunque no sustentada en la luz que los ilumina, sino en la acción – formalizada por el montaje – del protagonista desplomándose, es el de las imágenes del fragmento anterior de *Un Chien andalou*³⁹.

³⁸ PAQUET (2000, 7).

³⁹ Esta colisión sintáctica espacial aparecerá también, tal es su recurrencia, en *L'Age d'or* cuando, hacia el final del filme, el protagonista, Gaston Modot, arroja por el balcón de la gran mansión urbana una jirafa de cartón y ésta concluye su caída, no en el suelo del exterior, sino en un trozo de mar rodeado de rocalla.

Feísmo hispano: lo putrefacto

En el segmento central del filme, cuando el protagonista se acerca a la mujer para materializar su instinto sexual, una pesada carga se lo impide. Dos de los elementos que componen dicha carga son, por orden de aparición, un piano de cola sobre cuyo teclado abierto aparece depositada la cabeza de un burro muerto en estado de descomposición, y dos curas yacentes, a sus negras sotanas varias cuerdas anudadas tirando de ellos. Así visualizados, como represores del instinto sexual de la pareja, la cultura burguesa y la religión resultan violentamente agredidos, al ser tachada de “putrefacta”, la primera, y ridiculizada, la segunda.

El burro podrido, que había sido durante la estancia de los guionistas del filme en la Residencia de Estudiantes el referente del que surgió la categoría de lo putrefacto para referirse a una cultura en fase de descomposición, formaba parte del imaginario de Buñuel, como se deduce de las palabras del propio cineasta:

Recuerdo que a veces acompañaba a mi padre en sus caminatas, cuando íbamos a algunas de las fincas. Un día, sentimos un olor terrible en uno de aquellos olivares. Un olor a putrefacción. «¿Qué será?» Mi padre se quedó atrás fumando un cigarrillo. Yo me metí entre los olivos y vi un inmenso animal rodeado de unos buitres enormes, que parecían curas. Los campesinos, cuando las bestias de labor morían, las dejaban al aire libre para que al pudrirse abonasen la tierra⁴⁰.

En este sentido, la iconografía del burro putrefacto, que también había aparecido en la obra pictórica de Dalí, así en *La miel es más dulce que la sangre* (1927) y en *El asno podrido* (1928), se remonta, como ha señalado Román Gubern⁴¹, a una cultura indígena de raíces rurales muy primitivas, probablemente vinculadas al medievalismo, cuyas sociedades agrarias realizaban estas operaciones de conexión entre la muerte (los cadáveres animales) y la renovación (el abono como fecundador de la tierra). Esta vinculación con la cultura rural arcaica como fuente iconográfica buñueliana y daliniana se establece también a través de lo excremental, pues, al igual que los cadáveres de animales, las deyecciones, animales y humanas, eran también utilizadas como abono. Y así, lo putrefacto, que aparece en este fragmento de *Un Chien andalou*, y lo excremental, que lo hará en algunos de *L'Age d'or*, irrigan estas primeras obras cinematográficas de Buñuel tiñéndolas de un feísmo hispano que las sitúa en las antípodas del refinamiento que caracterizó al surrealismo parisino⁴².

⁴⁰ PÉREZ TURRENT – DE LA COLINA (1993, 15).

⁴¹ GUBERN (1999, 44).

⁴² Y que por cierto nada gustarían a Breton, quien se sintió especialmente molesto, según recordaría Dalí, por los excrementos que manchan los calzoncillos del personaje de su obra *El juego lúgubre* (1929) que aparece a la derecha de

Hay quien ha visto en la imagen del burro putrefacto de *Un Chien andalou* una alusión a Platero, el burro protagonista del relato de Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*, mucho más teniendo en cuenta que durante la redacción del guión del filme, Buñuel y Dalí remitieron al poeta onubense una provocativa carta donde, entre otras lindezas, tachaban esta obra suya de «cadavérica»⁴³. Sea o no Platero, el burro muerto, que formaba parte, como hemos antes hemos señalado, del imaginario buñueliano, volvería a aparecer después en *Las Hurdes / Tierra sin pan* (1932), en esta ocasión devorado por enjambres de abejas. En cuanto al piano, ya se le había “indigestado” previamente a Buñuel, Gubern lo ha señalado⁴⁴, como de ello deja constancia «El arco iris y la cataplasma» (1927), uno de los poemas incluidos en su texto literario *Un perro andaluz*, donde se dice: «¿Sería descortés si yo vomitara un piano desde mi balcón?». Pues bien, en el filme, sobre ese mismo piano “indigesto” aparece una gran cabeza podrida de burro, en un subversivo y violento *collage* visual a través del cual la cultura refinada y burguesa es convertida en detrito.

Pero, como ante decía, lo carroñero, además de descalificar a la cultura burguesa, se abrocha aquí con lo anticatólico – al igual que en el recuerdo evocado por Buñuel, donde los buitres alrededor de la bestia de labor muerta «parecían curas» – escenificado cómicamente a través de los dos curas maniatados arrastrados por el suelo, en una estructura dual que también retomará *L'Age d'or* para vincularla en este caso con lo excremental, como sucede cuando, al poco de comenzar el filme, sobre un grupo de cadáveres podridos de prelados católicos, se coloca la primera piedra – una argamasa visualmente próxima a un mojón excrementicio – sobre la que se levantará la sede secular de la Iglesia.

Pedro Poyato Sánchez

Universidad de Córdoba

Departamento de Historia del Arte, Arqueología y Música

Plaza del Cardenal Salazar, s/n

E – 14071 Córdoba

aalposap@uco.es

la composición. Ninguna noticia hay, que yo sepa, sobre las posibles quejas del gran “pope” Breton a propósito de *L'Age d'or*, donde sin embargo la presencia de lo excremental es extraordinaria, como se verá.

⁴³ Buñuel, en carta a Pepín Bello, datada en febrero de 1929, le adjunta lo escrito a JRJ (cf. SÁNCHEZ VIDAL [1988, 189]). Dalí, por su parte, contó a Max Aub, según declaraciones recogidas más adelante en este mismo texto (191), además de que JRJ fue elegido de entre una terna de nombres propuestos, cómo con esa carta pretendían «crear una especie de subversión moral, únicamente para provocar una reacción que diera que hablar».

⁴⁴ GUBERN (1999, 403).

Bibliografía

Anuncios (1929). En *La Gaceta Literaria*. 55. 7.

Aranda, J.F. (1975) *Luis Buñuel, biografía crítica*. Barcelona. Lumen.

Buñuel, L. (1982) *Mi último suspiro*. Barcelona. Plaza y Janés.

Buñuel, L. (2000) Palacio de hielo. En López Villegas, M. (ed.) *Escritos de Luis Buñuel*. Madrid. Páginas de Espuma. 149.

Dalí, S. (1927) Mi amiga en la playa. En David, Y (ed.) (1996) *¿Buñuel! La mirada del siglo*. Madrid. Ministerio de Educación y Cultura. 97.

Dalí, S. (1929) La dada fotográfica. En *Gaceta de les Arts*. 6. 90-1.

Dalí, S. (1942) *The Secret Life of Salvador Dalí*. Nueva York. The Dial Press.

Dalí, S. (1973) *Comment on devient Dalí*. París. Robert Laffont.

Fanés, F. (1991) Salvador Dalí, cineasta sin films. En Pérez Perucha, J. (ed.) *Surrealistas, surrealismo y cinema*. Barcelona. Fundació La Caixa. 169-84.

Gibson, I. (1997) *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca. 1898-1936*, 1997. Barcelona. Plaza y Janés.

González Requena, J. (2008) *Amor loco en el jardín. La diosa que habita el cine de Luis Buñuel*. Madrid. Abada Eds.

Gubern, R. (1999) *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona. Anagrama.

Magritte, R. (1977) La ligne de la vie. En Scutenaire, L. (ed.) *Avec Magritte*. Bruselas. Lebeer – Hossmann. 65-97.

Marchán Fiz, S. (2002) Las palabras, las imágenes y las cosas: René Magritte. En Manuel Bonet, J. (ed.) *El Surrealismo y sus imágenes*. Madrid. Fundación Cultural Mapfre Vida. 281-309.

Mitry, J. (1999) *Estética y psicología del cine*. Volumen I. Madrid. Siglo XXI (5ª edición).

Monegal, A. (1993) *Luis Buñuel, de la literatura al cine. Una poética del objeto*. Barcelona. Anthropos.

Montes, E. (1929) Un Chien andalou. En *La Gaceta Literaria*. 60. 15 junio. 1-3.

Muñoz Molina, A. (2008) Oro y bisuterías de Dalí. En *El País, Babelia*. 868. 12 julio. 12.

Paquet, M. (2000) *René Magritte*. Madrid. Taschen.

Pérez Turrent, T., De la Colina, J. (1993) *Buñuel por Buñuel*. Madrid. Plot.

Poyato, P. (2006) *Introducción a la teoría y análisis de la imagen fo-cinema-tográfica*. Granada. Grupo Editorial Universitario.

Poyato, P. (2008) *Las imágenes cinematográficas de Luis Buñuel (2ª edición corregida y ampliada)*. Valladolid. Caja España.

Sánchez Vidal, A. (1988) *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*. Barcelona. Planeta.

Sánchez Vidal, A. (2002) El Surrealismo en el cine. En Manuel Bonet, J. (ed.) *El Surrealismo y sus imágenes*. Madrid. Fundación Cultural Mapfre Vida. 281-309.