

“UN CHIEN ANDALOU”: El subconsciente filmado y su incidencia plástica en la obra de Salvador Dalí

POR FERNANDO MARTÍN MARTÍN

“La memoria es invadida constantemente por la imaginación y el ensueño y, puesto que existe la tentación de creer en la realidad de lo imaginario, acabamos por hacer una verdad de nuestra mentira. Lo cual, por otra parte, no tiene sino una importancia relativa, ya que tan vital y personal es la una como la otra”. “Si, el surrealismo es lo único que vale la pena en este mundo. ¿Cómo voy a creer en unos y otros si todos llevan la bomba atómica para destruir el mundo”.

Luis Buñuel

“Yo nací, ¡respetadme!, con el cine”

Rafael Alberti.

La película “Un chien andalou” no sólo es la primera expresión surrealista en este género tan representativo del siglo XX, película que tanto para Luis Buñuel como para Salvador Dalí, sus creadores, marcó para siempre en sus respectivas trayectorias, sino que en el caso del pintor, constituye una de las fuentes iconográficas más importantes para conocer la obra realizada en la década de los 30, sin duda la de mayor trascendencia. El presente ensayo tiene como objetivo primordial el análisis y estudio comparativo entre la película y la estética daliniana.

The film “Un chien andalou”, a decisively prominent and eternal landmark in the careers of both Luis Buñuel and Salvador Dalí, is not only the first expression of surrealism –the genre that so very much characterizes XXth-century art, but, in the case of Dalí, it is also one of the most important iconographic sources if we wish to know his production during the 1930s, undoubtedly considered as the most important. The primary aim of the present essay is to analyse and study the possible comparisons between this film and dalinian aesthetics.

EL CINE Y EL SURREALISMO

De todos los medios de expresión artísticos que actualmente existen y se identifican de un modo con nuestro tiempo, el cine es el que pese a su juventud ha tenido una mayor evolución y desarrollo, aportando y a su vez recibiendo, desde muy pronto el influjo de los movimientos de vanguardia que han tenido lugar en la primera mitad del S. XX, pudiéndose establecer una serie de paralelismos entre los diferentes lenguajes estéticos y el cinematográfico. Así pues, si el Impresionismo a través de la sensibilidad individual traduce subjetivamente los componentes de la luz, el Cubismo rompe los esquemas de la pintura tradicional, el Expresionismo disloca la perspectiva como consecuencia de un estado de ánimo abatido y el Futurismo eleva implícito el deseo y la idea dinámica de la imagen, el séptimo arte prácticamente recoge y cultiva todas estas innovaciones formales aplicándolas a su praxis, por lo que puede hablarse con propiedad de un cine naturalista, expresionista, abstracto, etc... La posición del cine con respecto a las demás artes visuales es privilegiada, reuniéndose en él imagen en movimiento, sonido y color, elementos todos de la realidad que al ser fotografiados dan testimonio de una época, de una circunstancia o de una vida. El cine brinda la oportunidad de enfrentarse con la realidad, yendo desde la simple captación subjetiva de un determinado hecho, hasta la impresión fiel y subjetiva del mismo.

Gracias a la vanguardia, el cine dejó de ser considerado como un medio de distracción y espectáculo, para ser concebido como un instrumento capaz de experimentar, sugerir y expresar sensaciones. Con ello el cine se convirtió en el símbolo por antonomasia del arte moderno. Marinetti, en su manifiesto del cine futurista, exclama, “convenceos de que solamente a través del cine se conseguirá el objetivo de la “poliexpresión”, meta hacia la que tienden las investigaciones artísticas modernas. Por su parte, el poeta Rafael Alberti, dice: “el cine, sobre todo, entre otros inventos de la vida moderna, era el que más me arrebatava, sintiendo que con él había nacido algo que tenía una nueva visión, un nuevo sentimiento que a la larga arrumbaría de una vez al viejo mundo, desmoronado ya entre las ruinas de la guerra europea.”¹

El cine es así mismo un magnífico y eficaz instrumento de provocación y de lucha capaz de levantar reacciones y hacer reflexiones ante determinadas imágenes. El crítico Jacques Brunius en su libro sobre el cine marginal, comenta a propósito del estreno de “El Acorazado Potemkin” en París, “Cuando los marineros tiran al mar a los oficiales que querían hacerles comer carne podrida, estallan unos aplausos. Se enciende la luz. Los culpables son denunciados por sus vecinos: es el grupo surrealista. Se les hace expulsar por al policía”.²

Las relaciones entre los surrealistas y el cine, fueron siempre intensas y entusiastas pese a que el número de películas que pueden admitirse dentro de esta corriente, han sido en realidad muy pocas, contrariamente a la cantidad de textos dedicados al nuevo

1. Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, Barcelona, 1976, Pág. 214.

2. Jacques B. Brunius, *En marge du Cinéma française*, París, 1954, Pág. 63.

y revolucionario arte. El interés de los surrealistas por el cine queda perfectamente reflejado en sus declaraciones, escritos y colaboraciones directas, en calidad de guionistas o bien sirviendo sus obras, sean literarias o pictóricas, como motivo de inspiración para la realización de una película. En el segundo manifiesto, Bretón reconoce al cine como otro medio más junto con el libro y el cuadro para efectuar una actividad surrealista, llegando incluso él a participar al lado de Paul Eluard y Man Ray en el guión de la inacabada película “Ensayo de simulación del delirio cinematográfico” de la que existen referencias gráficas publicadas en “Cahiers d’Art” del año 1936.³

Antonin Artaud, autor del guión “La concha y el reverendo”, 1927, realizada por Germain Dulac, respondiendo a una encuesta sobre qué tipo de películas le gustan y cuales le gustaría hacer responde, “Me gusta el cine. Me gusta todo tipo de films. Pero todos los tipos de films están todavía por crear. Creo que el cine puede admitir más que un género concreto de films: únicamente aquel en que sean utilizados todos los medios de acción sensual del cine. El cine implica un subversión total de los valores, un trastoque completo de la óptica, de la perspectiva, de la lógica. Es más excitante que el fósforo, más acuciante que el amor.

No es posible ocuparse de destruir su poder de galvanización por el empleo de temas que neutralizan sus efectos y que pertenecen al teatro. Revindico, pues, los films fantasmagóricos, “poéticos”, en el sentido denso, filosófico de la palabra, films psíquicos”.⁴

Un poema de Robert Desnos, autor así mismo de los guiones “La rebelión del Carnicero” y “Los dieciocho segundos”, sirve a Man Ray para realizar “La estrella de mar” 1929, una de las películas que tuvo un mayor impacto dentro de los círculos de vanguardia. Con posterioridad, éste gran pintor y magnífico fotógrafo, dirige “Los Misterios del Castillo de Dados” gracias al mecenazgo del vizconde de Noailles. Benjamín Péret, por citar a otro de los grandes poetas surrealistas, escribe “Pulchérie verit une automidi”, título que no pasará a las pantallas.⁵

Ado Kyrrou afirma de manera categórica, “el cine es surrealista en su esencia, pues en él todo es posible”. Efectivamente ningún otro medio artístico que el cine, con sus enormes posibilidades técnicas que hacían tan viable poner en práctica las leyes surrealistas sobre el subconsciente, pero es que además el cine es el que más se asemeja en su mecanismo a la mente del hombre, el que de una manera más idónea imita el funcionamiento de la mente en estado de sueño. El cine, dice Buñuel, “es el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto”.⁶

3. Véase Ado Kyrrou, **Le Surréalisme au Cinéma**, París, 1963.

4. Antonin Artaud, **El Cine**, Madrid, 1973, Pág. 7.

5. Otras películas de Man Ray, en realidad medimétrajes, “Retorno a la razón”, 1923, junto a Rigaud y “A Emack Bakia”, 1926, título vasco que significa “No me estorbes”.

6. Luis Buñuel “El cine instrumento de poesía” en **Luis Buñuel obra literaria**, recogido por Agustín Sánchez Vidal, Zaragoza, 1982, Pág. 185.

El cine para los surrealistas presentaba una serie de características muy afines a su concepción de la realidad y la existencia, como es su poder hipnótico, su capacidad de fascinación para el espectador que sumido en el silencio y la oscuridad de la sala en actitud relajante se abandona al bombardeo de imágenes, identificándose y haciendo suyas las historias o vicisitudes del personaje, haciéndole soñar despierto y apartándolo de la vida cotidiana. Desde un punto de vista meramente técnico, el cine permite un conjunto de alternativas parangonables a las situaciones que experimentamos durante el sueño, tales como la ruptura temporal y espacial con arreglo a un orden cronológico, fusión de imágenes (transparencias/ sobreimpresiones), desarrollo de acciones simultáneas en un mismo contexto, así como la unión de lo real con lo fantástico. La misma sensación angustiosa de lentitud que se vive ante el eminente peligro, se traduce visualmente gracias al recurso del “ralenti”.

Las preferencias de los surrealistas en materia de cine se inclinaban sobre todo por las películas más triviales, por los melodramas, así como una sentida admiración por los héroes del cine cómico americano, Búster Keaton, Hnos Marx, Ben Turpín, Charlot, Harold Lloyd, Fatty, etc..., personajes marginados y perseguidos por la sociedad por no aceptar un orden y unas reglas a su ideología. Michel Leris nos dice “Muchas tardes las pasábamos en el cine. Nos gustaban sobre todo las comedias americanas, superficialmente elegantes, o bien esas películas violentas en las que aparece gente muy decente y se pierde, o gente perdida que se recupera y termina en los brazos de una mujer ideal luego de haber arrastrado la más miserable de las vidas, héroe temerario para quien el extravío y la rehabilitación constituyen la misma cosa, puesto, que en uno y otro caso, se trata del mismo relato elemental que lo saca a uno “fuera de sí mismo”.⁷

Ciertas películas expresionistas como “El Gabinete del Doctor Caligari” 1919, de Robert Wiene, “Nosferatu”, 1922, de f.w. Murnau, o esa fantástica y trágica historia de amor entre un gorila y una mujer que parece hacer verosímil ese “amour fou” que supera los obstáculos de las repugnancias físicas, gozaron también de la admiración de los surrealistas. Sobre esta última y célebre película de B. Schoedsack y M. Cooper, se cuenta la anécdota de que un día un grupo de jóvenes le pusieron a Paul Eluard la presidencia de un cine-club, a lo cual contestó el poeta, “De acuerdo, ¿pero pasarán King Kong?”.⁸

Del mismo modo que los surrealistas gustaban de ir por algunos pasajes o lugares de París, sin un rumbo trazado de antemano, en busca de ese encuentro maravilloso propiciado por el azar, una de sus costumbres consistían en entrar a un cine cuando la película ya estaba empezada y salirse sin que ésta hubiese finalizado empalmándola con otra. Su elección era totalmente gratuita, prescindiendo de la calidad del film, lo que les interesaba, o mejor lo que pretendían, era recibir el impacto de las imágenes en su mente sin ninguna razón lógica, sirviéndoles de pretexto para establecer

7. Michel Leris, **La edad del Hombre**, Barcelona, 1976, Pág. 194.

8. Véase Roman Gubern, **Homenaje a King Kong**, Barcelona, 1974, Pág.13.

asociaciones equivalentes a un "collage" mental cuya mezcla de imágenes hacía subvertir su significado propiciando lo maravilloso y la sorpresa.

Francisco Aranda, uno de los máximos especialistas sobre cine y en particular de la figura de Luis Buñuel, ha dicho, "el cine surrealista se llama Luis Buñuel", aseveración unánimemente compartida por la mayoría de la crítica e historiadores del séptimo arte, pues en realidad antes que el cineasta aragonés diese la primera vuelta a la manivela para rodar "Un Perro Andaluz", no puede hablarse de un cine surrealista ortodoxo, a excepción de el film antes aludido de "La concha y el reverendo", siendo significativo que Breton una vez visto "Un Perro Andaluz" exclamase "este sí es un film surrealista".⁹ No obstante –y tal como los especialistas lo han entendido– pueden señalarse algunos precedentes cinematográficos surrealistas debidos a autores afiliados al dadaísmo. Se tratan por lo general de películas experimentales, de un "cine puro o absoluto", como se denominaba entonces, en donde priva la investigación de la imagen visual, sin argumento, –Ferdinand Leger llega a exclamar "el error del cine es el guión"–, la narración o historia concebida de una manera lógica y ordenada, es sustituida por situaciones, por indagaciones sobre el movimiento rítmico de las formas puras, tal como el pintor sueco Vicking Eggeling hizo en "Symphonie diagonale", 1923, y más tarde harían Hans Richter con "Ritmos", 1923, Man Ray con "Emack Bakia", 1926, Marcel Duchamps con "Anemic Cinema", 1926, o Ferdinand Leger en "Ballet mecánico", 1926.¹⁰ A cerca de este tipo de películas y su clasificación estilística, bueno es tener presente las palabras certeras de Alain Virmaux: "Ocurre que cines y cine-clubs, presentan bajo la etiqueta "surrealismo" un cierto número de cortometrajes realizados alrededor del año 1925, y el público se ha acostumbrado a tomar como surrealista a toda esta "vanguardia" muda. En realidad, hay un abuso de lenguaje: una buena parte de esos films son de inspiración dadaísta. Confusión excusable: vistos desde las estrellas, tanto Dadá como el Surrealismo pueden muy bien aparecer como dos etapas de un mismo movimiento revolucionario; no solamente tienen una gran cantidad de puntos comunes, sino que se encuentran en sus filas los mismos hombres. Tratándose de films, no será siempre fácil determinar si tal obra es más dadaísta que surrealista."¹¹

Entre las películas realizadas antes de "Un Perro Andaluz", 1928, si hay una obra que puede considerarse como antecedente del surrealismo cinematográfico, esta es sin duda, "Entreacto", 1924, obra clásica estrenada en el Teatro de los Campos Elíseos de París, en Octubre de ese mismo año, que tuvo una especial incidencia en los círculos vanguardistas más atentos. "Entreacto" es un film de René Clair y Francis Picabia según guión de este último, que se proyectaba durante los descansos de un espectáculo titulado "Relax", ballet instantaneísta en dos actos basados también en un texto y escenografía

9. Recogido por Francisco Aranda, en **Luis Buñuel, Biografía crítica**, Barcelona, 1970, Pág.66. Del mismo autor véase también **El Surrealismo Español**, Barcelona, 1981.

Sobre la película "La Concha y el Reverendo" de Germanine Dulac y –Dartaud, véase el libro señalado en la nota (4).

10. Véase Jean Mytri, **Historia del Cine Experimental**, Valencia, 1974.

11. Citado por Jean Mytri, *Ibidum*, Pág. 156.

de Picabia a cargo de los Ballets Suecos dirigidos por Rolf de Maré. Como se podía leer en el programa de mano que se entregaba al público al presenciar “Relax”, Picabia manifestaba lo siguiente: “Le di a René Clair un pequeño e insignificante guión: **traduce nuestros sueños y los acontecimientos no materializados que ocurren en nuestro cerebro**, ¿Para qué contar lo que todo el mundo ve o puede ver cada día? “Entreacto” es un auténtico entreacto, un entreacto en el aburrimiento de la vida monótona y de las convenciones llenas de hipócrita y ridículo respeto. “Entreacto” es un anuncio a favor de los placeres de hoy, un anuncio también, si queréis del arte del anuncio”. Por su parte René Clair añadía, “El cine no es en estos momentos nada más que un “devenir”. A la gente cultivada le gustan poco los cine-novelas, ¿pero es posible afirmar que las cine-novelas tienen menos valor artístico que tal o cual película “para la élite”. ¿En nombre de qué podéis juzgar vosotros, espíritus delicados, el delirante caos de imágenes que amenazan al mundo con una medida nueva? (...) Aquí está el “Entreacto”, que pretende dar a la imagen un nuevo valor. Es original de Francis Picabia, que tanto ha hecho por la liberación de la palabra y de la imagen. En “Entreacto”, la imagen desviada de su deber de significar, nace a “una existencia concreta”. Nada me parece más respetuoso con el porvenir del cine que estos balbuceos visuales cuya armonía se debe a Picabia. Mi tarea se ha limitado a realizar técnicamente sus planes. Le agradezco –y también a Rolf de Maré– la alegría que este trabajo le ha hecho experimentar. La indignación de ciertas personas no será para mí una recompensa más agradable que la satisfacción que ambos me han manifestado”.¹²

Como prevé René Clair en este texto reproducido, la reacción ante esta película no se hizo esperar, provocando el consiguiente escándalo en la prensa y entre el público, que la recibió con ruidos, silbidos y protestas, un escándalo que se constituyó en el antecedente de otros que se producían aún con mayor virulencia como se verá al referirme a “La Edad de Oro”.¹³

“Entreacto” fue interpretada entre otros “actores” por Francis Picabia, Man Ray, Marcel Duchamps y Erick Satie, autor este último de la partitura musical del film, con lo cual se puso de relieve una vez más, la colaboración entre diversos artistas procedentes de distintas áreas, rasgo éste típico de la vanguardia. De esta forma, y como se verá en las dos primeras películas de Buñuel, éste contó igualmente a la hora de hacer el reparto con la participación voluntaria de pintores y ceramistas. La verdadera

12. Francis Picabia, “Escritos” en *Rev. Poesía*, Nº 16, Madrid, 1978, Pág. 47.

13. René Clair, bajo el título de “Entracte” en *Cinéma d’hier, cinéma d’aujourd’hui*, París, 1970, Págs. 27 y 28, ha dejado constancia del escándalo con estas palabras: “Desde la aparición de las primeras imágenes un rumor de risas y gruñidos confusos se desprendió de la masa de espectadores.... Así se anunció la tormenta que muy pronto estallaría. Alaridos y silbidos se mezclaban con las melodiosas bufonadas de Satie, que sin duda, apreciaba como experto el sonoro esfuerzo que los protestarios aportaban a su música... y cuando toda la sala se sintió arrebatada con el “Scenicrailway” del Luna Parck, los aullidos llevaron al desorden a su punto máximo y también nuestra complacencia. Imperturbable, embravecido el gesto y con semblante severo, Roger Désormiere, parecía simultáneamente dirigir la orquesta y descargar con su batuta imperiosa un burlesco huracán. Así nació entre el ruido y la feria, aquel pequeño film cuyo final obtuvo tantos aplausos como abucheos y silbidos”.

clave de "Entreacto" como ha visto George Sadoul, "es la poesía dadaísta, su gusto por las metáforas sorprendentes o mitificadoras", siendo de destacar en este sentido las secuencias relativas al cortejo fúnebre y las de la bailarina que de manera intermitente aparece en el film, hasta que al final descubrimos su auténtica personalidad.¹⁴

Después de ver al comienzo de la película como Erick Satie y Francis Picabia disparan al "ralentí" un cañón que apunta al espectador, y a Marcel Duchamps y Man Ray jugando tranquilamente una partida de ajedrez en una terraza, hasta que el chorro de agua lanzado por Picabia interrumpe la acción, aparece un carro funerario tirado por un camello que parte con su féretro seguido por un grupo de señores distinguidos, que sin embargo y pese a la seriedad del acto, no dudan de tomar un trozo de corona mortuoria y llevárselo a la boca, pues es de pan. Poco a poco, observamos como la comitiva tiene que hacer grandes esfuerzos para seguir el coche fúnebre que paulatinamente va tomando cada vez mayor velocidad hasta que se desprende el conductor y la caja de muertos salta, precipitándose a un campo. Estas vertiginosas imágenes, se van alternado con una bailarina vista siempre desde abajo sobre un cristal transparente que salta continuamente. Sus movimientos ascendentes despiertan el deseo sexual del espectador, hasta que descubre que la grácil bailarina es en realidad un hombre barbudo y con gafas al que no se le ha visto la cara. Estos hechos, así como otros de la película impregnados de espíritu burlesco e ironía, en los que se nos narra una "historia" absurda a ritmo sincopado, es lo que confiere a "Entreacto" ese carácter singular capaz en su especial humor, ridiculizar las convicciones y la moral burguesa, —dice Jean Mitry— realiza prácticamente, en una euforia de los sentidos y del espíritu la perfecta unión del surrealismo y de las experiencias funambulescas de Mack Sennet. Esta armonía y su misma perfección la convierten en una obra maestra.¹⁵

LUIS BUÑUEL Y LA GACETA LITERARIA

Desde que en 1929, Luis Buñuel diera a conocer en París "Un Perro Andaluz", y al año siguiente "La Edad de Oro", su nombre pasó a formar parte con todos los honores al surrealismo. Anteriormente he citado la afortunada frase de Francisco Aranda, "el cine surrealista se llama Buñuel", y esto no sólo es verdad por haber creado dos obras todavía hoy no superadas, sino sobre todo, porque Buñuel ha sabido mantenerse fiel a unos principios y a un compromiso a lo largo de su vida perfectamente reflejado en casi todas sus películas. A cerca de su actitud, Buñuel le decía en 1977 con ocasión de ser entrevistado por el gran crítico francés André Bazin, "No, no reniego nada de ella en absoluto. El surrealismo me reveló que en la vida, hay un sentido moral que el hombre no puede dejar de tomar. Gracias a él, descubrí por primera vez que el hombre no era libre. Creía en la libertad total del hombre pero vi en el surrealismo una disciplina

14. George Sadoul, *Historia del Cine*, México, 1979, Pág. 179.

15. Jean Mytri, Op. cit., Pág. 120.

a seguir. Esto fue una gran lección en mi vida y también un gran paso maravilloso y poético”.¹⁶

Nacido el 22 de Febrero de 1900 en el pueblo aragonés de Calanda (Teruel), Luis Buñuel Portolés, pertenece a una familia numerosa acomodada. Su padre, Leonardo Buñuel, era un rico terrateniente que una vez regresado de la guerra de Cuba se estableció en Zaragoza casándose en segundas nupcias con María Portolés, que le daría siete hijos, siendo Luis el mayor de todos. Después de acabar sus estudios de bachiller en el colegio de los jesuitas de Zaragoza, decide marcharse a Madrid instalándose en la Residencia de Estudiantes para cursar la carrera de Ingeniero Agrónomo, siguiendo la voluntad de su padre, pero pronto la deja y se matricula en Filosofía y Letras para abandonarla un año después, trasladándose a París por primera vez. Buñuel tiene 25 años.¹⁷

La decisión del autor de “Viridiana” de ir a París, no fue un acto precipitado, sino una consecuencia directa de los casi 9 años en que Buñuel permaneció en la Residencia de Estudiantes –1917/24– relacionándose y conviviendo con una serie de personas que como él mismo ha confesado, fue determinante para su formación y posterior dirección vital. “En la Residencia de Estudiantes –dice Buñuel– me encontré ante una elección ineludible. En aquella elección influyeron el ambiente en que vivía, el movimiento literario que existía en Madrid en aquellos momentos y el encuentro con unos excelentes amigos”.¹⁸ Estos amigos a los que hace alusión Buñuel en sus memorias, no son otros que García Lorca, Dalí, Hinojosa, Moreno Villa, José Bello, Alberti, Garfias, Ramón Gómez de la Serna, Guillén, etc... Refiriéndose al primero de los nombrados, Buñuel dice estas sentidas palabras “Con su trato fui transformándome poco a poco ante un mundo nuevo que él iba revelándome día tras día (...) Lorca me hizo descubrir la poesía, en especial la poesía española, me hizo leer “La Leyenda Dorada”, el primer libro en que encontré algo acerca de San Simón el Estilita, que más tarde devino “Simón del desierto”.¹⁹

Aunque la afición de Buñuel por el cine se había ya manifestado en Madrid, fue sobre todo a raíz de su estancia en París a partir de 1925 cuando esta inclinación hacia el séptimo arte se transformó en profesión. Su frecuencia a los locales cinematográficos –hasta tres veces al día– como el “Vieux Colombier” o el famoso “Studio des Ursulines”, le permitieron visionar una serie de películas que influyeron en su importante propósito de dedicarse al cine, siendo concretamente el film de Fritz Lang “Der müde Tod” (Las tres luces, 1921) el que determinó su definitiva vocación.

Luis Buñuel fue presentado a Breton y a otros miembros surrealistas por su compatriota Joan Miró en el Café Cyrano de la place Blanche, poco antes de que tuviese lugar el estreno de “Un Perro Andaluz” en el Studio de las Ursulinas, obra por la cual él y Salvador Dalí pasaron automáticamente a formar parte del grupo oficial de

16. André Bazán, “Conversación con Luis Buñuel” en *El Cine de la Crueldad*, Bilbao, 1977, Pág. 122.

17. Véase el mencionado libro de J. Francisco Aranda, *Luis Buñuel, Biografía Crítica*.

18. Luis Buñuel, *Mi último suspiro*, Barcelona, 1982, Pág. 57.

19. *Ibidum*, Págs. 64-65.

surrealismo juntamente con otros pintores y escritores que se incorporaron aquel año de 1929.²⁰

“Yo le debo mucho a Giménez Caballero”, con esta declaración de reconocimiento pronunciado por Luis Buñuel en sus memorias, el gran director rinde justo homenaje a una de las personas que más hizo por el cine de vanguardia en España y su divulgación entre las nuevas generaciones; Generaciones que como en el caso concreto de la del 27, el cine tuvo en ella una repercusión capital. Ernesto Jiménez Caballero creó el primer cine-club de España, impulsando una serie de actividades cinematográficas gracias a las cuales se dio a conocer Buñuel. Fue precisamente el autor de “Genio de España” quien desde las páginas de “La Gaceta Literaria”, presentó a Buñuel al público, como organizador de los programas del cine y asiduo colaborador de la revista, he aquí sus palabras “Como director de La Gaceta Literaria –como amigo y como admirador– tengo el gusto de hacer avanzar a un gros plan de evidencia, a Luis Buñuel: cineasta. (A Luis Buñuel, operador de esta hoja cinemática, que periódicamente iremos ofreciendo a nuestros lectores).

¿Quién es Luis Buñuel? ... Luis Buñuel es un nombre de “nuevo” que está inscrito en nuestro calendario con dos signos: unos de admiración y otro de interrogación. Así, ¡Buñuel! La admiración corresponde porque ha realizado ya lo que hasta ahora ninguno de nuestros cineastas se atrevió: pensionarse a sí mismo en Altos Estudios de Cinemateca. Plantarse en las sedes más finas del séptimo arte y tomar ante el écran apuntes con la humildad de un aplicado escolar. Luis Buñuel es un de esos jóvenes que yo he llamado con frase que está haciendo fortuna “normaliens” procedentes del gran hogar de cultura de la Residencia de Estudiantes madrileña. Marchó a París, en pos del Cinema con la misma fe que marchase un Ortega a Hamburgo y allí está ahora. Preparado... Preparando ¿El qué? Sabemos que se va a adelantar con un film propio, que va a filmar a Gómez de la Serna, que ensaya literatura... Sus primicias de técnico, ofrecidas esta primavera en la Sociedad de Cursos y Conferencias a propósito de films de vanguardia (que comentaremos oportunamente) nos hacen ya afirmar esta esperanza.

Luis Buñuel, aragonés. Un cíclope. Tallado en planos recios. Con una silueta herática y un rostro litográfico”.²¹

Entre las múltiples empresas que bajo el clima cultural creado por “La Gaceta Literaria” se desarrollaron, hay que destacar de manera particular, como ya he dicho, la fundación por Ernesto Giménez Caballero en 1928 del primer cine-club habido en España y uno de los primeros de Europa, cuyo objetivo específico era dar a conocer películas que por su carácter minoritario era de difícil exhibición en las salas comerciales.²² Este cine-club juntamente con las proyecciones dirigidas por Luis Buñuel en

20. Algunos de estos nuevos miembros fueron Georges Hugnet, René Chart, Georges Sodoul, André Tirón, etc...

21. Ernesto Giménez Caballero, “El Cineasta Buñuel” en *La Gaceta Literaria*, nº 24, Madrid, 1927.

22. Las Primeras salas de cines comerciales de Europa que se dedicaron a ofrecer películas con un criterio colectivo y a modo de Cine-Clubs, nacieron en París concretamente en 1925, ene el Théâtre le Vieux

al Residencia de Estudiantes, hicieron posible, tal como “la Gaceta Literaria” afirmó, “la primera escuela cinematográfica española”, en la que se formaron nombres tan significativos de la crítica e historia de nuestro cine como Juan Piqueras, Miguel Pérez Ferrero, Luis Gómez Mesa, César Arconada, Manuel Villegas López... sin olvidar al propio Giménez Caballero autor de libros como “El cine y la cultura humana”, 1944 y de cortometrajes tan importantes como “Esencia de Verbena”, 1929, “Noticario”, 1929, “Escuela de trabajadores de Barcelona”, 1930 o “Los judíos sefardíes españoles”, 1930. Sobre los dos primeros documentales, Giménez Caballero nos comenta “realicé mi Esencia de Verbena, que sigue aún proyectándose, (en doce imágenes) con actores como Ramón Gómez de la Serna que hacía de pim-pam-pum y de torero. También un “Noticario” en el que se incluían secuencias como las del famoso almuerzo en la calle Canarias, 41, (hoy 45), sede de “La Gaceta Literaria” y de nuestra imprenta, y en el que congregué las tres generaciones del 98, del 15 y del 27, para filmarles en mi azotea. Al Conde Keyserling, Menéndez Pidal, Pío Baroja, Américo Castro, Pedro Salinas, Marichalar, García Gómez, Sain Rodríguez, y en admirable compañía, un Alberti, un Benjamín, un Ledesma Ramos y un Arconada. (...) Así mismo, este film incluía a Salvador Dalí sin bigote y a Gala, en mi casa ante el histórico cementerio de San Nicolás donde estaba enterrado Larra, y vinieron a honrarle la generación del 98”.²³

Aunque la primera sesión inaugural del Cine-Club, tuvo lugar el 23 de Diciembre de 1928 en el cine “Callao” —la Gaceta Literaria carecía de local apropiado— con la película de Jean Epstein “La caída de la casa Usher”, en la que por cierto Buñuel colaboró en calidad de segundo ayudante de dirección, el origen de la creación de un cine-club en Madrid se anunció ya en “La Gaceta Literaria” a principios de ese mismo año, en el ejemplar número cuarenta y tres dedicado monográficamente al cine. En este número extraordinario se establecen las bases, cuotas y programación cinematográfica para el interés de los futuros socios, juntamente con artículos debidos a Jean Epstein, Jaume Miratvilles, Guillermo de la Torre, Francisco G. Gorsio y Luis Buñuel, éste último con un espléndido trabajo sobre la película de Carl Th. Dreyer “La pasión de Juana de Arco”.²⁴

Los pases cinematográficos patrocinados por el Cine-Club, tenían lugar generalmente las mañanas de los domingos en diferentes cines públicos cedidos para este tipo de actividades, como el ya mencionado cine “Callao” o el cine “Goya” o el “Palacio

Colombies y un poco más tarde en el Studio des Ursulines, siendo en el Llamado Étude Cine Latin creado por el español Luis Durán, el tercer Cine-Club que abrió sus Puertas en 1926. Con posterioridad y ya de vuelta a España, Durán crea el segundo Cine-Club, Después de el de Madrid, el célebre “Mirador” de Barcelona en 1929, animado entre otras Personalidades por Guillermo Días Plaja, Sebastián Gasch, Joseph Palau, Jauma Miratvilles, etc.

Véase para mayor información el libro de Francisco Aranda, **Cinema de Vanguardia en España**, Lisboa, 1953.

23. Ernesto Giménez Caballero, **Memorias de Dictador**, Barcelona, 1979, Pág. 60.

24. Editorial “Convocatoria a los cineastas” en **La Gaceta Literaria**, Octubre, nº 43, Madrid, 1928.

de la Prensa". Estas sesiones, solían ir acompañadas de presentaciones a cargo de personalidades cuyo interés por el cine era notorio. Así intervinieron en ellas a parte de Giménez Caballero y Luis Buñuel, personalidades del mundo de las letras como Ramón Gómez de la Serna —el cual presentó "El cantor de Jazz", 1927, de Al Jonson, con el rostro pintado de negro como el protagonista—, Eugenio Montes, Julio Álvarez del Valle, Benjamín Jarnes, Pío Baroja, Luis Araquistain, Miguel Pérez Ferrero, García Lorca y Rafael Alberti. Acerca de estas intervenciones, Luis Gómez Mesa, uno de los teóricos y críticos de cine más importantes con los que contó "La Gaceta Literaria", juntamente con Juan Piqueras fundador éste de la revista "Nuestro Cinema" 1932-35, nos informa "No eran conferencias ni disertaciones, sino charlas breves y sustanciosas, aplausos y protestas, pateos y silbidos".²⁵ Como he dicho, Rafael Alberti presentó una de esas sesiones leyendo unos poemas dedicados a Búster Keaton, Harry Langdon, Charlot y Ben Turpin, con motivo de celebrarse la primera antología de cine cómico en Europa organizada por Buñuel. En el programa de mano de esta velada se podían leer unas declaraciones de Buñuel, que decían: "la gente es tan absurda, tiene tantos prejuicios que cree que Fausto y Potemkin, etc..., son superiores a esas bufonías que no son tales y que yo les llamaría la nueva poesía". La equivalente surrealista en Cinema se encuentra ÚNICAMENTE en esos films. Mucho más surrealistas que los de Man Ray.²⁶

La atracción que de forma particular sintió la generación del 27 hacia el cine, y en general de toda la juventud española en estos años cruciales para la cultura, se debe en gran parte a la actitud desplegada por Giménez Caballero a través de su Cine-Club y "La Gaceta Literaria". El resultado de esta labor queda magníficamente evidenciado en una serie de obras donde el tema cinematográfico es el protagonista absoluto. Rafael Alberti escribe "Yo era un tonto, y con lo que he visto me ha hecho dos tontos", 1929, homenaje a los héroes del cine cómico, Federico García Lorca no sólo llega a hacer en su corta pieza teatral un sentido y lírico tributo a uno de los humoristas más grandes de todos los tiempos: "El Paseo de Búster Keaton", 1928, sino que llegó a realizar un guión cinematográfico titulado "Viaje a la luna", 1929 en donde pone de manifiesto la influencia ejercida de "Un Perro Andaluz", realizada por sus entrañables amigos Buñuel y Dalí.²⁷

Entre los escritores cabe destacar en primar término a Ramón Gómez de la Serna con su libro "Cinelandia", 1923, a César Arconada con "Tres cómicos el Cine", 1931, "Vida de Greta Garbo", 1932, Carranque de los Ríos "Cinematógrafo", 1936, Francisco Ayala, "Indagación al cine", 1929, Antonio Espina, "Lo cómico contemporáneo", 1928, Benjamín Jarnés "Cita de ensueños", 1936, Carlos Fernández Cuenca "Fotogenia y Arte", 1927, y "Panorama del cine en Rusia", 1930, Manuel Villegas López "Espectos y sombras", 1935, Joseph Palau "El cine y revolució", 1932 y

25. Véase el notable trabajo de Luis Gómez Mesa "La Generación cinematográfica del 27, Luis Buñuel, su gran figura", en *Cinema* 2002, Marzo nº37, Madrid, 1978, Pág. 58.

26. Luis Buñuel, "Lo Cómico en el cine", en *La Gaceta Literaria*, nº56, Mayo, Madrid, 1929.

27. Véase a propósito de este guión, Rafael Utrera, *García Lorca y el Cinema*, Sevilla, 1982.

Guillermo Díaz-Plaja “Una cultura del cinema (introducción a una estética del film)”, 1930, etc...²⁸

EL SUBCONSCIENTE FILMADO: “UN PERRO ANDALUZ”

La vanguardia cinematográfica sustentada en gran parte por las experimentaciones abstractas del cine alemán y el “cine puro” francés, consiguió entre otras cosas “marginar” la película de argumento, abriendo nuevas vías creativas que situarán a este medio, a la misma altura en cuanto a innovación, que el sufrido en el resto de las artes plásticas. Mientras los diferentes movimientos o “ismos” surgidos desde principio de siglo, tenían casi todos una “versión fílmica” de sus postuladas estéticas- El Expresionismo alemán; “El Gabinete del Doctor Caligari” de Robert Wiene 1918, el Futurismo: “Pérfido encanto”, 1916, de Antón G. Bragaglia, el Dadaísmo: “Entreacto” de René Clair y Francis Picabia, 1924 e incluso la incipiente tendencia de Abstracción estaba representada por los films de Hans Riche –el Surrealismo tuvo que esperar a que Buñuel juntamente con Dalí hicieran “Un Perro Andaluz”, 1929, y “La Edad de Oro”, 1930, obras ambas, que con una riqueza plástica notable, sacaron por primera vez a la luz, el complejo mundo interior del pensamiento humano, llevando a la pantalla los impulsos, deseos y emociones del subconsciente. Con “Un Perro Andaluz” y “La Edad de Oro”, sus creadores lograron de un golpe, un doble y meritorio objetivo, por un lado se llevó la estética surrealista al cine y por otro, se contribuyó de manera eficaz a su extensión universal.

Paul Ilie, refiriéndose a “Un Perro Andaluz” ha dicho: “Fue esta obra la que provocó la experiencia más traumática en el conjunto del arte surrealista europeo”, afirmación categórica igualmente válida para “La Edad de Oro” y en cierto modo, también al tercer film de Buñuel, “Hurdes, tierra sin pan”.²⁹ Desde la perspectiva surrealista, las películas citadas componen un tríptico que de manera sorprendente se adaptan y coinciden que dicho movimiento tuvo. De esta forma y teniendo presente el Primer Manifiesto y lo que Maurice Nadeau denomina como “época de los sueños”, a “Un Perro Andaluz”, 1929; al Segundo Manifiesto o “período razonador”, tendría su representatividad en “La Edad de Oro”, 1930; y con la idea expresada de “Al servicio de la revolución”, “Hurdes, Tierra sin pan”, 1932.³⁰

28. Véase el citado artículo de Luis Gómez de Mesa nota (25).

29. Paul Ilie, *Los Surrealistas Españoles*, Madrid, 1972, Pág. 253.

30. La bibliografía sobre Luis Buñuel es una de las más abundantes como corresponde a uno de los directores más importantes que existen actualmente. Ante la imposibilidad de reflejarla, únicamente apunto aquella manejada en ese trabajo: J. Francisco Aranda, *Luis Buñuel, Biografía Crítica*, Barcelona, 1969; Raimond Durgnat, *Luis Buñuel*, Madrid, 1973; Manuel Alcalá, *Buñuel, cine e ideología*, Madrid, 1973; Ado Kyrou, *Buñuel*, París, 1970; Freddy Buache, *Luis Buñuel*, 1976, Madrid; Varios, *Buñuel*, Buenos Aires, 1978; Fernando Cesareman, *El ojo de Buñuel, psicoanálisis desde una butaca*, Barcelona, 1976; Varios, *La Imaginación en Libertad (homenaje a Luis Buñuel)*, Universidad Complutense, Madrid,

UN PERRO ANDALUZ

a. Origen

“Un Perro Andaluz”, realizada en 1928 y estrenada en Junio de 1929 en el Studio Ursulines de París, es una película debida a la conjunción de dos personas unidas por una fuerte amistad y un mismo espíritu que lograron una obra maestra: Luis Buñuel y Salvador Dalí.

La colaboración entre un director de cine y un pintor, no era la primera vez que se producía ni sería la última, recuérdese el trabajo de René Clair y Francis Picabia en “Entreacto”. Este primer dato da pie a comentar una de las cuestiones más polémicas y que es frecuente que surjan cuando algo alcanza el éxito y poseen una doble paternidad. Habitualmente, entre los historiadores de cine a la hora de comentar “Un Perro Andaluz”, conceden una contribución mínima a Dalí, enfatizando la de Buñuel, circunstancia que también puede apreciarse cuando se ha abordado “Entreacto” donde todos los elogios se volcaban hacia René Clair. De este modo Francisco Aranda escribe “Al computar “Un Chien Andalou” con la obra de Buñuel y las de Dalí, vemos que no sólo los valores cinematográficos proceden del cineasta”.³¹ Este juicio, como otros expresados en parecidos términos, no puede admitirse de ningún otro modo. “Un Perro Andaluz”, contrariamente a “La Edad de Oro” en la que sí es verdad que la intervención de Dalí fue escasa, es un película perteneciente a los dos, si bien, y como es lógico, el tratamiento cinematográfico se debe a Luis Buñuel: picados, fundidos, sobreimpresiones, ralentí, encadenados, etc... La puesta en escena de gran parte del film posee la influencia plástica de Dalí, como se verá al hacer el análisis de algunas secuencias, mientras que el argumento o guión pertenece por igual a ambos. He aquí, sus testimonios:

Luis Buñuel: “Esta película –“Un Perro Andaluz”– nació de la confluencia de dos sueños. Dalí, me invitó a pasar unos días en su casa, y al llegar a Figueras, yo le conté un sueño que había tenido poso antes, en el que una nube desflecada cortaba la luna y una cuchilla de afeitar hendía un ojo. Él, a su vez, me dijo que la noche anterior había visto en sueños una mano llena de hormigas y añadió: ¡¿ Y si partiendo de esto, hiciéramos una película?! En un principio me quedé indeciso, pero pronto pusimos manos a la obra en Figueras. Escribimos el guión en menos de una semana, siguiendo una regla muy simple adoptada de común acuerdo: no aceptar idea ni imagen alguna que pudiera dar lugar a una explicación racional, psicológica o cultural. Abrir

1981; Luis Buñuel, *Mi último suspiro*, Barcelona, 1982, Luis Buñuel, *Un Perro Andaluz y La Edad de Oro*, México, 1971.

Revistas *Cinema* 2002, N° 37, Marzo, Madrid, 1978.

Nuestro Cine, N° 96, Abril, Madrid, 1970.

31. J. Francisco Aranda, *Op. Cit.*, Pág. 77.

todas las puertas a lo irracional. No admitir más que las imágenes que nos impresionaran, sin tratar de averiguar por qué.

En ningún momento se suscitó entre nosotros ni la menor discusión. Fue una semana de identificación completa. Uno decía por ejemplo: “El hombre saca un contrabajo, “no”, respondía el otro. Y el que había propuesto la idea aceptaba de inmediato la negativa. Le parecía justa. Por el contrario, cuando la imagen que uno proponía, era aceptada por el otro, inmediatamente nos parecía luminosa, indiscutible y al momento entraba en el guión”.³²

Salvador Dalí: “Fue en esta época cuando Luis Buñuel me esbozó un día una idea que tenía para una película que deseaba hacer, y para la cual su madre le iba a dejar dinero. Su idea, parecíame sumamente mediocre. Era vanguardia de una clase increíblemente ingenua, y el escenario consistía en la edición de un periódico que se animaba con la visualización de las noticias, notas cómicas, etc... Al final se veía el periódico en cuestión tirado en la acera y echado al arroyo por la escoba de un camarero. Este final, tan banal y barato, en su sentimentalismo me repugnaba, y le dije que su film no tenía el menor interés pero que yo, en cambio, acababa de describir un escenario, breve pero genial, que era todo lo contrario del cine corriente. Era cierto. El escenario estaba escrito. Recibí un telegrama de Buñuel, anunciándome que venía a Figueras. Se entusiasmó inmediatamente con mi escenario y decidimos trabajar en colaboración para darle forma. Juntos elaboramos varias ideas secundarias y también el título –iba a llamarse “Le Chien Andalou”–. Partió Buñuel llevando consigo todo el material necesario. Comprometiéndose además, a tomar a su cargo la dirección, el reparto de papeles, la presentación, etc... Pero algún tiempo después fui yo también a París, y estuve en estrecho contacto con la confección de la película, y tomé parte en su dirección, por medio de conferencias que teníamos cada tarde. Buñuel, automáticamente y sin réplica, aceptaba la menor de mis indicaciones; sabía por experiencia que nunca me equivocaba en tales cosas”.³³

Leyendo estas declaraciones, creemos que toda duda acerca de la autoría de la película queda descartada. Es interesante, subrayar como el sistema de trabajo de Buñuel y Dalí en la elaboración del guión no es otro que el equivalente a la escritura automática tan ejercitada por los surrealistas.

32. Luis Buñuel, Op. Cit., Págs. 102-103.

33. Salvador Dalí, **Vida Secreta de Salvador Dalí**, Buenos Aires, 1944, Pág. 288. La idea primitiva de Buñuel a la que hace referencia Dalí no es otra que el proyecto de hacer una película según un guión de Ramón Gómez de la Serna, sobre las noticias de un periódico y que llevaría el título de “El Mundo por diez céntimos”, proyecto que no se llevó a efecto nunca.

b. Título

Otro de los aspectos que también han causado controversia entre los investigadores y sobre todo en el público, es el enigmático título de la película: "Un Perro Andaluz", pues ciertamente en ella, no existe la menor alusión visual a andaluces ni a perros. La explicación es sencilla, como en tantas obras pictóricas, el título nada tiene que ver con el contenido, constituyendo una creación literaria independiente y las más de las veces poética, relacionada con las experiencias automáticas, teniendo un fin de contraste y sorpresa para el espectador entre lo que se lee y lo que se le muestra. El mismo Buñuel nos lo explica: "Existe una costumbre surrealista del título que consiste en encontrar una palabra o un grupo de palabras inesperadas que dan una visión nueva de un cuadro o de un lienzo. Yo he intentado varias veces aplicarla al cine, en "Un Chien Andalou" y "La Edad de Oro", por supuesto, pero también en "El Ángel Exterminador".³⁴

En el caso concreto de "Un Perro Andaluz", el origen de su título se encuentra en un texto del propio Buñuel y a la iniciativa de Dalí. "El título –dice Buñuel- fue un problema. Pensamos en muchos "Defense de sepencher à le exterior" (Prohibido asomarse al exterior, un aviso muy frecuente en Francia). Después se pensó en su antítesis "Prohibido asomarse al interior" pero no estábamos conformes. Dalí entonces, se enteró del título de un libro olvidado de poemas míos "Un Perro Andaluz". "¡Ése es el título!" exclamó Dalí, y así fue".³⁵

REPERCUSIÓN EN ESPAÑA DE "UN PERRO ANDALUZ"

El estreno de "Un Pero Andaluz" se efectuó en España por primera vez el ocho de Diciembre de 1929 en la Sala Goya de Madrid en las sesiones de Cine-Club organizadas por la Gaceta Literaria, contando con la presencia del propio Buñuel. Sobre el impacto y eco causado entre el público español son varios y valiosos los testimonios

34. Luis Buñuel, Op. cit., Pág.21.

35. Declaraciones de Luis Buñuel a la Rev. "Nuevo Cine", N° 4-5, México, XI, 1961.

Reproducidas en el prólogo a los guiones "Un Perro Andaluz" y "La Edad de Oro", por José de la Colina, titulado "El Díptico surrealista de Luis Buñuel" en el libro de Luis Buñuel, **Un Perro Andaluz y La Edad de Oro** (Guines), México, 1971, Pág.7.

El libro al que se refiere Buñuel, fue escrito hacia 1927 teniendo primitivamente el título de "Polismos", en el cual se recogía una serie de nuevos poemas de evidente carácter surrealista como "Bacanal", "El Arco Iris y la Cataplasma" o "Palacio de Hielo". (Véase la antología literaria recopilada por Agustín Sánchez Vidal).

Por último, y en relación también al título "Un Perro Andaluz" y a la suspicacia surgida a raíz de su interpretación por García Lorca como una alusión hacia él y al "Grupo de Mediodía", como ha pretendido J. F. Aranda en su libro sobre el cineasta. Buñuel lo ha Desmentido categóricamente como Agustín Vidal ha recogido en su estudio, Pág.32.

que poseemos, empecemos por el de Giménez Caballero, a cuya instancia se trajo la película: “Su “Chien Andalou” provocó en la Sala Goya tal escándalo que hubo desmayos e intervino la guardia civil”.³⁶ Rafael Alberti, uno de los asistentes de excepción nos dice: “Luis Buñuel venía de París, la cabeza rapada, el rostro aún más fuerte, más redondos y salidos los ojos. Llegaba para mostrar su primera película, hecha en colaboración con Salvador Dalí fue una de las inolvidables sesiones del Cine-Club que dirigía su propio fundador: el entonces ya tarado Giménez Caballero. El film impresionó, desconcertando a muchos y estremeciendo a todos en sus asientos aquella imagen de luna partida en dos por una nube que cubre inmediatamente a la otra, tremenda, del ojo cortado por una navaja de afeitar. Cuando el público, sobreco-gido, pidió luego a Buñuel unas palabras explicativas, recuerdo que éste, incorporándose un momento dijo, más o menos, desde su palco: “Se trata solamente de un desesperado, un apasionado llamamiento al crimen”.³⁷

Por su parte, Agustín de Foxá, en su espléndida novela de corte histórico “Madrid, de corte a cheka”, relata así lo ocurrido comentando también en primer lugar “La Edad de Oro”: “Al día siguiente se reunían todos en el “Cine de la Prensa”. Acudían intelectuales y damas de izquierdas. Vibraba en el telón de plata la última cinta de Buñuel. Aquél hombre abrutado y encrespado cabello había fotografiado el subconsciente. Todo era turbio, como entre incienso, gasas de sueño o fondo de mar; alcobas lentas de soltera, con tormentas en los espejos del tocador y una pesada vaca lechera con un cencerro sobre el edredón de la cama nupcial, simbolizando el aburrimiento. Y escorpiones en la costa de la isla, en cuyos acantilados cantaban entre el viento y las gaviotas unos esqueletos revestidos de obispos, con báculos recargados y mitras sobre las calaveras. En los descansos se hablaba de Freud, de Picasso, de los amigos de París (...) Proyectaban después “Un Chien Andalou”. El público se escalofriaba, haciendo crujir sus butacas, cuando un ojo enorme aparecía y lo rasgaba fríamente una navaja de afeitar, saltando sobre la acera las gotas de líquido del cristalino. Se oían gritos histéricos”.³⁸

Entre las reseñas aparecidas en publicaciones periódicas, cabe destacar por su interés, las realizadas por Joan Ramon Masoliner en la revista de vanguardia catalana “Helix”, cuyos comentarios en torno a la película sirven para incidir u profundizar en el fenómeno surrealista en general.³⁹

36. Ernesto Giménez Caballero. Op. Cit., Pág.62.

37. Rafael Alberti. Op. Cit., Pág. 252.

38. Agustín de Foxá, **Madrid de corte a cheka**, Madrid, 1976, Págs. 138-139.

39. Joan Ramón Masoliner, “Un Chien Andalou” (Film de Luis Buñuel y Salvador Dalí) en **Helix**, nº7, Villafranca del Penedés, 1929, Pág.7. En esta revista, en el nº10, Marzo de 1930, Pág.47 y II, bajo el título “La Bête Andalouse de Luis Buñuel y Salvador Dalí”.

d. Análisis

Incontables, y desde todas las ópticas han sido las interpretaciones que se han realizado de "Un Perro Andaluz", a partir de su primera proyección en 1929, hasta nuestros días. Luis Buñuel, como tantos autores al serles preguntados por sus obras se ha mostrado reacio a dar explicaciones sobre todo desde el punto de vista simbólico y psicoanalítico. Su más conocida y escueta respuesta ha sido la aparecida en su día en las palabras preliminares al guión en "La Revolution Surréaliste": "Una desesperada llamada al crimen". Con posterioridad, ha sido más explícito declarando: "Aunque me valí de elementos oníricos, el film no es la descripción de un sueño. Por el contrario, el medio ambiente y los personajes son tipos reales. Su diferencia fundamental con otras películas reside en el hecho de que las funciones de sus protagonistas están animadas por impulsos, cuyas fuentes primordiales se confunden con la irracionalidad, las cuales son y por su parte, la de la poesía. A veces, estos caracteres actúan enigmáticamente, hasta donde el complejo patológico-psíquico puede ser enigmático (...) Esta película iba dirigida a los sentimientos de inconsciente humano y, por lo tanto su valor es universal, aunque resulte desagradable a cierto grupo de la sociedad aferrado a los principios puritanos de la moral".⁴⁰

Por su parte, Salvador Dalí, recalcando la intención del filme añade: "Quebrar la inquietud mental del espectador y poner en evidencia la principal convicción que anima el conjunto del pensamiento surrealista: El valor todo poderoso del deseo".⁴¹

Aunque aparentemente nada en "Un Perro Andaluz" simboliza algo en concreto, tal como ha manifestado Buñuel, la verdad es que en ella, y pese a la opinión de sus autores, existen multitud de símbolos que son esencialmente la objetivación de los deseos presentados irracionalmente. El análisis de una película de las características de ésta, nunca puede ser unilateral, admitiendo siempre varias lecturas y significados polivalentes. Desde esta perspectiva, mi objetivo fundamental es tratar de interpretar el significado de las escenas, no sólo a la luz de los datos y juicios emitidos en trabajos de reconocida solvencia, sino teniendo presente el evidente paralelismo visual que contienen gran parte de sus fotogramas con la pintura de Dalí –uno de los autores del film, no se olvide– que en este sentido hay que reconocer que la riqueza plástica del film viene determinada por la estética del pintor.

- a) "Un balcón en la noche. Un hombre afila su navaja ante el balcón. El hombre contempla el cielo a través de los cristales y ve... Una nube ligera que avanza hacia la luna llena. Luego una cabeza de muchacha, con los ojos muy abiertos. La navaja

40. Recogido por Fernando Cesareman en *El ojo de Buñuel, psicoanálisis desde una butaca*, Barcelona, 1976, Págs. 70-71

41. Recogido por J. F. Aranda en *Luis Buñuel, biografía crítica*, Barcelona, 1969, Pág. 87.

avanza hacia uno de los ojos. La nubecilla pasa ahora delante de la luna. La afilada hoja atraviesa el ojo de la muchacha, cortándolo”.⁴²

Comentario

La primera imagen que ve el público en “Un Perro Andaluz” no es otra que la del propio Luis Buñuel poniendo a punto el instrumento con el que va a cometer su sádico acto. El hecho de que en una película aparezca el director ya tenía el precedente de “Entreacto”, en donde Francis Picabia abre la secuencia del comienzo del film. Desde el punto de vista documental, no deja de tener su importancia contar con este espléndido retrato de un Buñuel en plena juventud a la edad de 28 años. La costumbre de salir un director en sus películas no es frecuente, pero sí tiene sus partidarios como en los casos proverbiales de Alfred Hitchcock u Orson Welles, por citar a dos maestros del séptimo arte.

Sin duda, entre las miles de imágenes que se han rodado a lo largo de la historia del cine, la secuencia de la disección del ojo posee un difícil parangón. Una de las distintas interpretaciones de carácter simbólico que se ha dado acerca de la disección del ojo con la navaja, está en ver en ello una alegoría sexual de penetración, en la que la navaja asume la función de pene y el ojo de vagina.⁴³ Esta interpretación, como otras de parecida índole, en donde se pretende otorgar un significado trascendente que va más allá del evidenciado en la propia imagen, carece en mi opinión de fundamento. El objetivo de Buñuel al iniciar la película con este clímax brutal –rompiendo con ello las reglas rítmicas de ordenación de un filme– no es otro que el de producir un shock en el espectador, el de herir su sensibilidad hasta el punto de que la sacudida psíquica le deje en un “estado catártico” –por emplear las palabras exactas de Buñuel– capaz como para que a partir de aquí asimile el discurso visual del resto de la película. Hay que cegar el ojo físico con el fin de suprimir la visión de la realidad que nos proporcionan los sentidos y volver la “mirada” al interior, permitiendo la libre asociación de ideas. Con ello y como dice Peter Weiss, “al espectador se le sumerge en emociones vehementes, desbordantes en las que un vigor primitivo se yergue sin cesar contra los poderes de la ley moral”.⁴⁴

El choque psíquico que la disección del ojo causa en nuestra sensibilidad, puede comparársela con la que experimenta ante la visión del cuadro “El perverso polimorfo”, también conocido como “El niño búlgaro comiendo ratas”, 1939, de S. Dalí. La imagen candorosa e inocente del rubio y bello niño, queda bárbaramente contrastada al contemplar como de su boca prende ensangrentada una repulsiva y peluda rata.

42. Los textos que preceden a los comentarios pertenecen al guión original exactamente como apareció publicado en “La Révolution Surrealiste”, Nº 12-15, Diciembre, París, 1929, Págs. 34-37.

43. Véase la obra ya citada de Fernando Cesareman, Págs. 61 y 72.

44. Peter Weiss, *Informes*, Madrid, 1974, Pág.20.

La idea de la disección del ojo, sabemos por el propio Buñuel que partió de él y no de Dalí, como algunos críticos han apuntado⁴⁵ La prefiguración de esta imagen se encuentra en un fragmento del poema escrito por Buñuel en 1927 bajo el título de "Palacio de Hielo", dado a conocer en la revista "Helix" dos años más tarde: "Cuando los soldados de Napoleón entraron en Zaragoza, en la VIL ZARAGOZA, no encontraron más que viento en las desérticas calles. Sólo en un charco croaban os ojos de Luis Buñuel. Los soldados de Napoleón **los remataron a bayonetazos**".⁴⁶

Bastantes años después, Salvador Dalí, trató de resucitar la irritante imagen de la disección del ojo al hacer los decorados para la película de Hitchcock "Recuerda", 1945. Para esta ocasión, Dalí diseñó varios glóbulos oculares teniendo algunos unas tijeras clavadas. Estas decorados, como otros pensados para "Recuerda", no llegaron a emplearse al rodar el film, conociéndose gracias a los testimonios fotográficos.⁴⁷

- b) "Un personaje vestido con traje gris oscuro, aparece montado en bicicleta. Tiene la cabeza, los hombros y la cintura rodeados de manteles blancos. Sobre su pecho sujeta con correas una caja rectangular diagonalmente rayada de negro y blanco".

Comentario

Uno de los rasgos más característicos del surrealismo es la ambigüedad en los personajes, situaciones y cosas presentadas, como negación a ser identificadas unilateralmente en un contexto concreto. Esta indeterminación, en cuanto a los posibles significados, se aprecia en toda la película, empezando por el protagonista principal: el ciclista, cuya equívoca personalidad sexual queda expresada exteriormente por su extraña indumentaria e incluso en la propia apariencia física del actor, encarnado magistralmente por el malogrado Pierre Bacheff del que Dalí nos dice: "Tenía exactamente el aspecto físico del adolescente con quien yo soñara yo para el héroe. Ya en

45. J. F. Aranda, basándose en la utilización frecuente de ojos en los cuadros de Dalí, atribuye la idea a éste.

Ver su obra. Op. Cit., Pág.93.

46. Luis Buñuel, "Palacio de Hielo" en **Helix**, nº4, Villafranca del Penedés, 1929, Pág.5.

47. Véase James Bigwood "Cinquante ans de cinéma daliénien" en **Salvador Dalí**, 1920-80.

Catálogo. Retrospectiva celebrada en el Centro Georges Pompidou, Tomo I, París, 1980, Págs. 342-353.

Luis Revengá, "Imágenes de un enigma: Dalí", catálogo. Retrospectiva.

Salvador Dalí 1914-83, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, y Palacio Real de Pedralbes, Barcelona, 1983, Págs. 50-51.

La relación de Dalí con el cine parte de sus años madrileños en la Residencia de Estudiantes cuando conoce a Buñuel y asiste a la película proyectada en el Cine-Club fundado por E. G. Caballero. Esta afición hacia el cine queda testimoniada en primer lugar por algunos artículos como el escrito para "La Gaceta Literaria" titulado "Film-Arte, Film-antiartístico", dedicado precisamente a su amigo L. Buñuel. Después de haber colaborado en los guiones de "Un Perro Andaluz" y "La Edad de Oro" hace él sólo "Babaono", 1932, -existe traducción al castellano, Ed. Labor, Barcelona, 1978-. Con posterioridad, y al lado de Robert Decharmes escribe "La aventura prodigiosa de la Encajera y el Rinoceronte", 1954, cuyo guión permanece inédito. En 1975, hace el guión para "Impresiones de la Alta Mongolia", dirigida por José Montes.

aquel tiempo, había empezado a tomar drogas y olía constantemente a éter. Apenas estaba terminando nuestro film, cuando se suicidó”.⁴⁸

El uso de los mantelitos como símbolo de la feminidad, ya hemos visto al estudiar la obra pictórica de Dalí, como reaparece en “Seis apariciones de Lenin sobre el piano”, 1931. El resto de los accesorios que lleva el ciclista como la enigmática caja a rayas, puede interpretarse como todo objeto que sirve para contener algo, como un símbolo maternal o el mismo cuerpo femenino que encierra la “corbata-pene”.

- c) “En medio está sentada una muchacha vestida de colores vivos; lee atentamente un libro. Se estremece repentinamente; escucha con curiosidad y se deshace del libro arrojándolo sobre el diván cercano. El libro queda abierto. En una de sus páginas se ve un grabado, “La Encajera de Vermeer””.

Comentario:

La aparición de “La Encajera” de Vermeer en “Un Perro Andaluz” no es más que el primer homenaje público que Dalí tributa a uno de sus pintores favoritos por el que siente una más sincera admiración. Sobre el célebre personaje del maestro holandés, Dalí no solo establecerá toda una original “teoría filosófica”, sino que ésta se verá materializada en un buen número de cuadros cuyo tema está dedicado a “La Encajera”: “Pintura paranoica de la Encajera de Vermeer”, 1955. Esta predilección y entusiasmo llevarán incluso a Dalí en 1945, a realizar un guión en colaboración de Robert Decharmes titulado “La Aventura prodigiosa de la Encajera y el Rinoceronte”, del que solo se ha llegado a rodar parte, existiendo algunos documentos fotográficos como ese en que se ve al pintor catalán delante de un caballete dibujando a “La Encajera” en el zoológico de Barcelona frente a un rinoceronte.⁴⁹

- d) “Sin el menor asombro –la muchacha, Simone Marevil–, ve al ciclista, esta vez sin accesorio alguno, que observa atentamente algo que tiene en la mano derecha. Hay mucho de angustia en esta intensa atención. Primer plano de la mano, en cuya palma pululan hormigas que surgen e un agujero negro. Ninguna caé. (...) La mano del ciclista, aunque logró pasar por la rendija, queda atrapada, cogida por la muñeca. En el interior de la recámara, cerrada cada vez más la puerta, la muchacha mira la mano que se contrae dolorosamente con lentitud, y las hormigas que reaparecen y se desparraman por la puerta”

Comentario:

La imagen de unas hormigas saliendo de la palma de una mano, fue fruto de la visión tenida por Dalí. Esta insólita aparición, la vemos por dos veces a lo largo de

48. Salvador Dalí. Op. Cit., Pág. 296.

49. Véase Catálogo. Georges Pompidou. Tomo I, Pág. 355.

la película, teniendo ambas significados diferentes. En la primera ocasión se trata de la transcripción del sueño con toda la carga de perturbación y alucinación que posee dicha imagen. La obsesión de Dalí hacia las hormigas, sólo tiene equivalente en su aversión por los saltamontes constituyendo una de las iconografías que más a menudo pueden verse en sus composiciones, recuérdese por citar un cuadro en el que se encuentran representados los dos insectos: “El Gran Masturbador”, 1929.

En el segundo caso, y de acuerdo a la acción que se desarrolla en la película –al protagonista le cierran la puerta pillándole la mano– su razón o propósito es la de visualizar el dolor mediante una metáfora genial: cuando nos herimos decimos, “siento un hormiguelo”.

En 1935, la revista semanal norteamericana “American Weekly”, publicará en sus páginas una serie de dibujos y bocetos de Dalí que ilustran una historia de amor pasional concebida de forma surrealista, en donde aparece el mismo tema de la mano cubierta de hormigas.

Como mera anécdota, diré que las hormigas que se utilizaron en el rodaje de “Un Perro Andaluz” proceden de la Sierra de Guadarrama, y fueron enviadas a París en un trozo de pino perforado a petición de Buñuel por su amigo el gran documentalista Carlos Velo, pues según palabras de Buñuel, “Las hormigas francesas no sabían “actuar” y eran poco viriles”.⁵⁰

- e) “En el centro del círculo, una joven intenta recoger con un bastón, una mano cortada de uñas pintadas que se halla en el suelo. Uno de los agentes se le acerca y la sermonea vivamente; se agacha y recoge la mano, la envuelve cuidadosamente y la mete en la caja que llevaba el ciclista”.

Comentario:

Esta secuencia de la joven con un palo jugueteando con una mano amputada, es una de las más inquietantes y sugerentes de la película. Su visión despierta en el espectador reacciones contradictorias de rechazo y emoción. La ambigüedad de sentimientos se refleja en el propio personaje cuyo aspecto físico es el de un andrógino de rostro dulce y expresión melancólica. El morboso entretenimiento al que se dedica con el palo tocando las protuberancias viscosas de la mano cercenada, y su posterior atropello por un coche, origina en el protagonista (el ciclista) un incontrolable deseo lujurioso hacia la muchacha, que junto a él ha contemplado el accidente. Si tenemos en cuenta lo sucedido hasta el momento en la película, observaremos que se dan dos paralelismos claros entre el ciclista y el andrógino, esto es el instinto de agresividad (zanatos), surgen junto al sexual (eros). Los dos sufren un accidente y ambos poseen una sexualidad indefinida por cuya condición son castigados actuando la mano como símbolo claro de masturbación.

50. Esther Ferrer, “Los Tambores de Calanda, Rabal y las hormigas españolas protagonizan el Homenaje a Buñuel en París” en *El País*, 19, Noviembre, Madrid, 1982.

Técnicamente, en esta secuencia, se destaca el uso que hace Buñuel con la cámara en sus “picados” y “contrapicados”.

- f) “Entonces con la decisión de un hombre que está en su derecho, el personaje se acerca a la joven y, después de haberla mirado lascivamente en el blanco de los ojos, le toma los senos a través de la tela. Primer plano de manos lascivas sobre los senos. Éstos emergen del vestido. Se ve entonces una terrible expresión de angustia, casi Mortal, reflejándose en los rasgos del personaje. Una baba sanguinolenta le mana de la boca y cae sobre los senos desnudos de la joven. Los senos desaparecen para transformarse en muslos, que siguen siendo palpados por el personaje. La expresión de éste ha cambiado. Sus ojos brillan de maldad y de lujuria. Su boca, muy abierta, se cierra minúscula, como contraída por un esfínter.

Comentario:

La muerte del andrógino provoca en el ciclista un irrefrenable impulso sexual hacia la muchacha. Este deseo erótico –iniciado con el acercamiento de él hacia ella, semejante a unos pasos de baile– en su materialización no es gratificante, provocando en el un estado mezcla de éxtasis y al mismo tiempo de angustia. “El ser humano tiene a menudo deseos; pero el lastre de sus obstáculos internos le impide consumirlos, o bien le lleva a una lucha entre esas fuerzas antagónicas, en las cuales a veces sucumbe a la represión y, a veces, consigue triunfar en su deseo, generalmente acompañado de agresión y siempre de sentimiento de culpa e incluso del castigo de ésta”.⁵¹

El interés de la secuencia, no sólo se basa en la franqueza y verismo en que se nos muestra una relación erótica sino también en la manera en que su intérprete, Pierre Batcheff, ha sabido reflejar un estado conflictivo interno a través de un rostro. El dramatismo y tensión de la escena, le viene subrayado –como en otros momentos de la película– por la sabida utilización de la música, una música sincopada y nerviosa de un tango argentino, puesta en oposición a las situaciones de relax y serenidad en las que entonces se oyen los compases de “Tristán e Isolda” de Wagner.⁵²

- g) “La muchacha, pegada a la pared, observa, espantada, las maniobras de su agresor. Éste avanza hacia ella arrastrando penosamente lo que está atado al extremo de las cuerdas. Primero, se ve pasar un corcho, luego un melón, dos hermanos de las Escuelas Cristianas y por fin, dos magníficos pianos de cola. Los pianos están atestados de carroña de burros. Cuando unos de los pianos pasa delante del objetivo, se ve una gran cabeza de burro reclinada sobre el teclado.

51. Fernando Cesarman. Op. Cit., Pág.79.

52. La sonorización de “Un Perro Andalúz” se efectuó en 1960, teniendo en cuenta la realizada por Buñuel con discos el día de su estreno en París, el año 1929.

Comentario:

"El rodado de la escena de los asnos podridos y los pianos –dice Dalí– fue una hermosa vista, hay que decirlo. Yo "arreglé" la putrefacción de los asnos con grandes tarros de pegajosa cola que les eché encima. Asimismo, vacié sus órbitas y las ensanché con cortes de tijera. Del mismo modo abrí furiosamente sus bocas, para que se vieran mejor sus blancas hileras de dientes, y añadí varias mandíbulas a cada boca, de modo que pareciese que, a pesar de estarse pudriendo los asnos, estaban aún vomitando algo más de su propia muerte, sobre esas hileras de dientes formados por las teclas de los negros pianos. El efecto total era tan lúgubre como 50 ataúdes amontonados en un solo cuarto".⁵³

Leyendo esta descripción de Dalí me trae el recuerdo de Soutine a la hora de pintar una de sus múltiples versiones sobre "El Buey desollado" inspirada en la célebre composición de Rembrandt, por lo que habiendo traído a su estudio de Montmartre un buey muerto, iba todos los días a la carnicería a adquirir sangre con la que untaba después al animal, para conseguir un mayor realismo, mientras el proceso de putrefacción hacía que el hedor despedido provocara las protestas de los vecinos.

El tema del asno podrido de tan visible repercusión en la obra surrealista inicial de Dalí en los años que van de 1928 a 1930 tiene su origen en las conversaciones mantenidas durante la estancia de Buñuel y Dalí en la Residencia de Estudiantes; entre sus amigos Juan Vicens, Lorca y José Bello, éste último inventor de la expresión "carnuzo", sinónimo de putrefacción y decadencia. Recuérdese que fue precisamente con motivo del homenaje a Góngora en el año 1927, cuando Alberti, Hinojosa, Gerardo Diego, Sánchez Mejías y Dalí realizan un "Auto de fe" en contra de los detractores del autor de "Soledades", dando ocasión al pintor a que leyera su poema precisamente titulado "El Asno Podrido".⁵⁴

Sin embargo, la imagen del asno podrido parece que tuvo una realidad más tangible según el testimonio de Juan Vicens. Resulta que durante uno de los largos paseos que gustaban hacer el llamado "Grupo de la Residencia" por las sierras rocosas y pobres de los alrededores de Madrid, vieron un osario en donde los campesinos dejaban pudrirse a sus animales muertos por enfermedad o accidente, existiendo allí con frecuencia burros muertos. La visión de aquella carroña en estado de descomposición, impresionó enormemente a Dalí y a Buñuel, así como al resto de sus compañeros, los cuales desde entonces hicieron de aquella experiencia un tema preferente en sus conversaciones.⁵⁵

En cuanto a la simbología de la barroca escena en donde el ciclista aparece arrastrando con esfuerzo un trozo de corcho de éstos que sirven como boyas de pesca y que Dalí ya incorporó en uno de sus cuadros –"Desnudo Femenino", también conocido

53. Salvador Dalí. Op. Cit., Págs. 297-298.

54. J. F. Aranda en *El Surrealismo Español* Op. Cit., Pág.68.

55. Véase el prólogo de Georges Sadoul para el libro de Luis Buñuel *Viridiana*, (Guión), México, 1971, Pág. 21.

como “Torso” 1927, Colección Petit, París–, los dos hermanos de las Escuelas Cristianas –interpretado por el propio Dalí y Jauma Miratvilles– (clara referencia a su vida escolar en el centro religioso citado), y dos pianos de cola con sendos burros encima. La más adecuada interpretación es ver en todos estos objetos y personajes la serie de obstáculos que se interponen y pesan en el hombre a la hora de querer consumir su deseo sexual. Desde un análisis psicoanalítico, su traducción simbólica es la que sigue: El amor (simbolizado por el impulso del ciclista) y la sexualidad (los corchos) son interpuestos (las cuerdas) por los prejuicios religiosos (Hnos. de las Escuelas Cristianas) y la educación burguesa (pianos) la cual es sinónimo de podredumbre (burros en descomposición).⁵⁶

La referencia plástica más clara que ha hecho Dalí de esta secuencia aparece en su obra “Guillermo Tell”, 1930, en donde entre otros personajes, vemos un piano con un asno muerto encima en idéntica posición al de la película. Otros cuadros que representan la imagen de un asno son: “El Asno podrido”, 1928, “Cenicitas”, 1928, “La Vaca Espectral”, 1928 y “El Espectro de la Tarde”, 1930.

- h) “En el desarrollo, cerca de la puerta de entrada al apartamento, un nuevo personaje, visto de espaldas, acaba de detenerse. Oprime el botón del timbre del apartamento donde suceden los acontecimientos. No se ve ni el timbre ni el martillo electrónico de la campanilla, sino, en el lugar que le correspondería, a través de agujeros practicados en la puerta, dos manos que agitan una coctelera de plata.

Comentario:

Esta original visualización del sonido, representa el único rasgo de humor existente en toda la película, constituyendo una especie de pausa o momento de distensión en medio de la tensión.

A partir de ahora, con la llegada del nuevo personaje, la relación dual entre el ciclista y la muchacha se vuelve “triangular”, asumiendo cada uno un papel definido. La chica, antes pasiva y contraria a toda solicitud, se torna complaciente. El ciclista se debate una vez más ante su doble personalidad. El tercer personaje no es más que la encarnación del “otro yo” del ciclista, de ahí que físicamente tenga los mismos rasgos, una especie de conciencia hacia la otra personalidad femenina y débil que es amonestada con autoridad. Su censura empieza por el despoje al ciclista de sus atributos femeninos (mantelito de tela), para después castigarle contra la pared.

- i) “El recién llegado va hasta el fondo de la habitación, precedido por la cámara en plano americano. Un pupitre, hacia el cual se dirige el individuo entra en el encuadre. Dos libros y diversos objetos escolares en el pupitre: sus posiciones y su sentido moral se determinan cuidadosamente”

56. Interpretación recogida por G. Sadoul en su *Historia del Cine Mundial*, México, 1979, Pág. 181.

Comentario:

La aparición del pupitre con sus habituales enseres, no es más que una vocación de la infancia y la inocencia perdida. El ciclista, al ser castigado de cara a la pared y con los brazos en cruz a la manera que se hace en la escuela, mediante este gesto expía su culpa y se redime. El nuevo personaje, hace las veces de maestro o de padre autoritario que castiga su personalidad femenina.⁵⁷

- j) "El personaje castigado (el ciclista) tiene ahora una expresión aguda y astuta. Se vuelve hacia el recién llegado. Los libros que sostiene se convierten en revólveres. El recién llegado lo mira con ternura, sentimiento que aumenta por momentos. El personaje de los mantelitos amenazando al otro con sus armas, lo fuerza a ponerse "manos arriba" y, a pesar de que es obedecido, descarga sus revólveres. En plano americano, el recién llegado cae mortalmente herido, contrayendo dolorosamente los rasgos. De lejos, se ve caer al herido, que ya no está en la habitación, sino en un parque. A su lado, está sentada, inmóvil, y vista de espaldas, una mujer con los hombros desnudos, ligeramente inclinada hacia delante. Vista lejana. Algunos paseantes y guardianes se precipitan hacia él para socorrerlo. Lo levantan en sus brazos y lo llevan a través del bosque. Hacer intervenir al cojo apasionado".

Comentario:

Dejando a un lado la ingeniosa metamorfosis de unos libros en revólveres, toda la secuencia contiene en su puesta en escena, abundantes elementos surrealistas. En primer lugar, vemos a cámara lenta como el tercer personaje cae mortalmente herido, no dentro de la habitación donde se ha producido el asesinato, sino en un parque, produciéndose una deliberada confusión espacio-temporal. Alteración espacial que se repetirá en otro momento posterior del film, concretamente cuando la muchacha al salir del apartamento se encuentra no en la escalera, como sería lógico, sino en mitad de una playa. Esta ambigüedad espacial puede apreciarse en buen número de composiciones surrealistas, recuérdese la obra de René Magritte "Los Signos de la Tarde", 1926 o por citar un cuadro de Dalí bien conocido "Seis apariciones de Lenin sobre un piano", 1933, en el cual puede observarse como la puerta entreabierta de la desnuda habitación donde está el extraño personaje frente al piano, comunica directamente a un desértico paisaje de altas rocas.

En segundo término, el personaje al caer en el parque, lo hace junto a una mujer vista de espaldas, imagen que trae al pensamiento el cuadro de Dalí "El destete del mueble alimento", 1934, inspirado en la mujer que a orillas del mar remienda las redes.

57. Fernando Cesarman identifica este tercer personaje con la figura del padre punitivo que reprende al hijo por sus impulsos incestuosos y personalidad femenina.

Imagen sumamente interesante es la secuencia del traslado del personaje muerto por los paseantes que han acudido en su auxilio a través del parque. Si observamos atentamente, comprobaremos que la posición adoptada en su transporte guarda una estrecha similitud a la composición formada en los pasos de Semana Santa que representan la “Deposición en el sepulcro del Cuerpo de Cristo” a la manera –por poner un ejemplo cercano– como lo hace Pedro Roldán en el Retablo de La Iglesia de la Caridad de Sevilla, pero visto perpendicularmente, en vez de frontalmente como es costumbre en la iconografía religiosa. Esta parodia en cierto modo irreverente, anuncia ya la faceta crítica de Buñuel hacia el Cristianismo y el clero, puesta de manifiesto en gran parte de sus películas. Piénsese en algunas escenas de “La Edad de Oro”, 1930, (obispos pudriéndose, Custodias en al calle); de “Viridiana”, 1961 (escena de los mendigos parodiando la Santa Cena de Leonardo da Vinci); de “Nazarín”, 1958, (Cristo representado como *Ecce Homo*” en el cuarto existente en la habitación de Nazarín, aparece riéndose), por no hablar de aquellas películas cuyos títulos son ya lo suficientemente explícitos en cuanto al tema que contienen: “El Ángel Exterminador”, 1962, “Simón del Desierto”, 1965, “La Vía Láctea”, 1969.⁵⁸

Detalle que tampoco debe pasar inadvertido teniendo en cuenta la estética de Buñuel, es la aparición ya también en este primer film, de un impedido físico, esto es, la presencia en el cortejo fúnebre de un cojo. Recuérdese como en el guión se especifica claramente “hacer intervenir al cojo apasionado”. En realidad, la intervención en la película es mínima, pero de la misma forma que se produce en la escena comentada anteriormente, una premonición de la actitud religiosa de Buñuel, el hecho de la existencia en la película de un cojo prelude la aparición frecuente en sus films de tullidos, enanos, deformes, que se justifican como choque de la realidad patética en contraposición con el ideal subjetivo.

- k) “(De nuevo en la habitación. Interior) Aparece la muchacha que ya conocemos. Cierra la puerta a su espalda y mira muy atentamente a la pared contra la que se encuentra el asesino. El hombre ya no está allí. La pared se ve intacta, sin muebles ni adornos.(Panorámica).La joven hace un gesto de impaciencia y despecho. Se ve de nuevo el muro, en medio del cual hay una manchita negra. Esta manchita, vista de cerca, es una mariposa “cabeza de muerto”. La mariposa en primerísimo plano. La calavera de las alas de la mariposa cubre toda la pantalla. En plano americano, aparece el ciclista que se lleva rápidamente la mano a la boca como si fuera a perder los dientes. La joven lo mira desdeñosamente. Cuando el personaje

58. Para la escena comentada de “Nazarín”, Buñuel tomó un cuadro real de Rafael Monasterio, pintor venezolano que representa tal como se ve en la película, a Cristo riendo, bajo la advocación del pasaje de la pasión “*Ecce Homo*”.

Una reproducción de esta obra puede consultarse en el libro de Xavier Domingo *Erótica Hispánica*, París, 1972, Pág. 239.

La idea de “Cristo riendo a carcajadas” ya aparece en el texto de Luis Buñuel de carácter surrealista, “La Jirafa”, escrito en 1930.

retira su mano, se ve que la boca ha desaparecido. La joven parece decirle: “Bueno, ¿Y después, qué?”, y se retoca con su barra de carmín. Se ve de nuevo la cabeza del personaje. En el lugar donde estaba la boca comienzan a crecer pelos. La muchacha, al advertirlo, ahoga un grito y se mira vivamente la axila, que está completamente depilada”.

Comentario:

Fernando Cesareman, en su notable trabajo sobre la obra de Luis Buñuel nos dice textualmente: “la mariposa-calavera, simboliza los órganos genitales femeninos. También se utiliza como objeto fóbico, asociado con temores de castración y como presagio de muerte. Enfatizar este símbolo significa que la provocación de la mujer se intensifica; asimismo el deseo sexual del hombre aumenta hasta alucinar los genitales femeninos en esa imagen”.⁵⁹

En mi opinión, esta interpretación es válida únicamente en cuanto al simbolismo de mariposas como premonición de muerte, simbolismo por lo demás bastante obvio, dadas las características especiales de este lepidóptero al que precisamente se conoce vulgarmente como “mariposa de la muerte”. En el contexto de la película, constituye un signo trágico más que acompaña de modo permanente la omnipotencia del deseo sentido por el protagonista. El hecho de que Buñuel utilizase esta vez una mariposa, no debe extrañarnos conociendo sus aficiones por la entomología y su inclinación hacia las Ciencias Naturales fomentada desde la época de estudiante en la Residencia de Estudiantes al lado del profesor Ignacio Bolívar, “el más célebre ortopteróptero del mundo en aquella época”, en palabras del propio cineasta.⁶⁰

La pérdida de la boca y su inmediato recubrimiento de pelos en el ciclista, se nos presenta como otra metáfora visualizada del deseo de posesión, provocando el desplazamiento de las vellosidades axilares de la muchacha a su boca, frustrándose una vez más la ansiada relación sexual. Plásticamente la representación de personajes sin boca lo encontramos también en algunos cuadros de Dalí como el denominado “El Sueño”, 1931, donde un rostro femenino de cabello petrificado y tipología que recuerda a las iconografías del “Divino Morales”, carece de boca y en su lugar, pululan hormigas.

Otra mutación de pelos axilares, aparece al principio del film, esta vez metamorfoseándose en erizo de mar, con un evidente sentido sádico al ver en las suaves vellosidades punzantes, púas que disipan todo deseo.

- 1) “Despectivamente, (la muchacha) saca la lengua, se pone un chal sobre los hombros y, abriendo la puerta, pasa a la habitación contigua, que es una playa. Junto al mar, espera un tercer personaje. Se saludan amablemente y se pasean al borde de la playa. Plano de sus piernas y de las olas que se rompen a sus pies. La cámara se desplaza siguiéndolos. Las olas lanzan a sus pies suavemente, primero las correas,

59. Fernando Cesarman. Op. Cit., Pág. 84.

60. Luis Buñuel. Op. Cit., Pág. 56.

luego la caja rayada, los mantelitos, la bicicleta. Esta toma, continúa un instante sin que el mar arroje nada. Continúan su paseo por la playa, esfumándose poco a poco mientras en el cielo aparece esta palabra: PRIMAVERA. Todo ha cambiado. Ahora se ve un desierto sin horizonte. Plantados en el centro, enterrados, en la arena hasta el pecho, se ve al personaje principal y a la joven, ciegos con la ropa desgarrada, devorados por los rayos del sol y por un enjambre de insectos”.

Comentario:

Aunque no se refleja en el texto del guión, cuando la muchacha sale a la playa y se encuentra con el tercer personaje, éste parece haberla estado esperando desde hacía mucho tiempo, mostrándose impaciente. Al dirigirse ella hacia él, en un primer plano de gran efecto visual, sólo percibimos el brazo de él que le enseña el reloj, la cámara únicamente recoge el rostro de ella visto de perfil y el brazo con el puño cerrado, como si se dispusiese a darle un puñetazo. Este efecto de agresividad pronto se disipa y la pareja enlazada por la cintura emprende gozosa un paseo por la orilla del mar. En el transcurso de su caminata, ven la caja de rayas diagonales, mantelitos y correas y demás accesorios tirados en la arena que reaparecen como símbolos de un pasado cuyo olvido es imposible. Al final, esta unión tampoco podrá consumarse víctima de la impotencia ante los prejuicios y tabúes sociales que le conducen a su mutua destrucción.

La imagen de los dos personajes enterrados en la arena, tiene también como hemos visto en otros fotogramas de la película su “réplica” pictórica en la obra de Dalí: “Remordimiento o la Esfinge clavada en la arena.”, 1931, o en el boceto para los ballets rusos de Montecarlo titulado “Bacanal”, 1938.

“Un Perro Andaluz”, concebida en su estructura narrativa a modo de una obra teatral formada por un prólogo o exposición (“Érase un vez”), un nudo expresado en tres subtítulos (“Ocho años después”, “Hacia las tres de la mañana”, “Dieciséis años antes” y un epílogo “En Primavera”), es una historia de “amor”, una historia pesimista en la que se nos cuenta la relación entre un hombre y una mujer y su impotencia, su fracaso, por conseguir una auténtica unión conforme al impulso de sus deseos mil veces insatisfechos, en su intento se autoaniquilan.

Se ha dicho que con motivo de presentar Luis Buñuel esta película en el Cine-Club madrileño y en otras salas de España, como la del cine Alambra de Zaragoza el 27 de Abril de 1930, dijo: “Lo que quiero es que este film no os guste, que se proteste. Sentiría que os agradase”.⁶¹

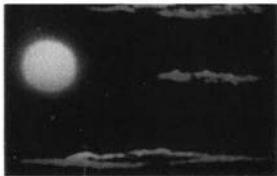
61. Véase Manuel Pérez Lizano, *El Surrealismo Aragonés, 1929-1979*, Zaragoza, 1980, Pág. 19.



1 Fotograma 1: Luis Buñuel, actor de "Un Chien Andalou", 1929.



Salvador Dalí:
Retrato de Buñuel, 1924.



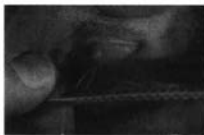
2 Luis Buñuel: «Le Chien Andalou», 1929.



Mantegna: «El Tránsito de la Virgen». 1463. M. Del Prado.



3 Dirección del ojo de Simone Mauriel.



El ojo Cortado.



El Perverso Polimorfo.
Dalí 1939.



4 Fotograma: Homenaje a *La encajera* de Vermeer.



Vermeer de Delf: *La encajera*.
1664.



6 *Ciclista por una calle desierta*.
Buñuel 1929.



apariciones de Lenin sobre un Piano.
Dalí 1931.



6 Buñuel, *Un Chien andalou*. 1928.
Asno putrefacto.



El enigma de Guillermo Tell.
Dalí. 1930.



7 Buñuel 1929. *Mano perforada por Hormigas*



Dalí. Dibujos de 1935.



8 Espalda femenina y manos. Fotograma, Buñuel.



Dalí. *El destete del mueble alimento*, 1934



9 Buñuel. Fotograma. Supresión de la boca.
1929.



Salvador Dalí: *El sueño*. 1931



10 Traslado de cadáver como en el
Descendimiento.



Santo Entierro. Pedro Roldán. 1670.
Sevilla.



11 Buñuel. Personas enterradas en la arena.



Salvador Dalí. *Tristán e Isolda*. 1944.