

Cine

www.elpais.com

Luis Buñuel: del surrealismo al cine.

Los perros, el amor y la muerte

Mauricio Durán Castro
Director Cine-Club,
Universidad Central

“Bello como el encuentro fortuito de un paraguas y una máquina de coser en una mesa de disección”.

Lautréamont

“El surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación desdeñadas hasta la aparición del mismo, y en el libre ejercicio del pensamiento”.

A. Breton

No se puede clasificar a don Luis Buñuel exclusivamente como un artista del grupo surrealista de Andre Breton, pues mucho antes de su presentación en 1929 ya formaba parte de la tradición del mejor anarquismo español, del grupo de estudiantes de las residencias en Madrid, donde convivió con García Lorca y Dalí, y del descubrimiento de Ramón Gómez de la Serna, quien por primera vez habló en España del cine como “la verdadera revolución en el tiempo y en el espacio de unas mentes nacientes a unas nuevas libertades”¹. A su lado, Buñuel se apasiona por el cine: dicta conferencias en Madrid y muestra varias películas de la vanguardia parisina, como *Entreacto*, de Clair y Picabia, *La Fille de l'eau*, de Jean Renoir o *Rien que les heures*, de

Cavalcanti. Se propone, además, realizar un guión con el mismo Gómez de la Serna antes de su famoso *Perro andaluz*, titulado *El mundo por diez céntimos*. De 1925 a 1929 Buñuel vive entre Madrid y París, donde visita constantemente la sala de cine de las “Ursulines”, escribe para *Cahiers d'Art*, trabaja como asistente de dirección de Jean Epsteins en *La caída de la casa Usher*, realiza *El perro andaluz* (“Un chien andalou”) y conoce, finalmente, gracias a Man Ray y pese a los consejos de Epstein, al grupo surrealista de Breton. En París, durante 1929, con dinero de su madre y un guión realizado en colaboración con Dalí, dirigió esta primera película que dio conocer su nombre ante el mundo del cine, el arte y el surrealismo y que, posteriormente, reconocería como su manifiesto cinematográfico del surrealismo. A su exhibición en la sala “Ursulines” asistió el grupo surrealista en pleno, y luego fue proyectada durante nueve meses consecutivos en el “Estudio 26”.

Las aportaciones individuales de Dalí y Buñuel a *El perro andaluz* nunca se han establecido con certeza, ya que ambos artistas se atribuyeron para sí la autoría total de la obra. Sin embargo, no es difícil reconocer en la cinta muchas imágenes que reaparecen en la iconografía

¹Emilio Sanz de Soto, en Antonio Bonet, *El surrealismo*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1983, p. 98.

de Dalí, así como también algunas de las obsesiones del posterior cine de Buñuel. Se sabe que ambos se propusieron el ejercicio surrealista de imaginar siempre una escena que no tuviera nada que ver con la anterior. De esta manera, la película se presenta como una historia, si cabe la palabra, totalmente sorprendente e impredecible, una serie de imágenes que se relacionan no en continuidad sino en discontinuidad con la narración. Tales imágenes aparecen como en un sueño, en el que sólo al despertar el soñante puede organizar un relato; de la misma manera que sólo hasta el final de la proyección de esta película el espectador podría intentar organizar un relato, seleccionando y añadiendo otras imágenes, produciendo su propio montaje mental dentro de esta absurda asociación de ideas, buscando interpretar las obsesiones de Buñuel y de Dalí desde las suyas. A partir del montaje cinematográfico de *El perro andaluz*, que algunos juzgan caprichoso, se moviliza un nuevo montaje en la mente del espectador, llamando a la “libre asociación de imágenes” exigida también por el *Manifiesto surrealista* de Breton. Sin embargo, pese a lo “absurda” o a lo “caprichosa” que pueda parecernos la película, siempre reaparecen los

elementos de una “loca historia de amor”, con asesinato incluido. Toda obra surrealista contiene un significado por revelarse, como en los sueños, lo que Breton llamaba el “Misterio” que se descubre al despertarnos.

La primera imagen golpea con su crueldad al espectador: alguien –interpretado por el mismo Buñuel– afila una navaja y luego corta el ojo de una mujer dejando que el globo ocular se vacíe. Al instante brota un torrente de imágenes que, como un fluido narrativo, arrastra al espectador entre sus corrientes encontradas de amor y de muerte: las pulsiones de “eros” y de “tánatos”. En esa perturbadora secuencia inicial se quiere cortar también la retina del espectador para obligarlo a mirar hacia su interior. Cuenta Buñuel que en las discusiones con Dalí acerca del título de la película dudaron siempre entre “Prohibido asomarse al exterior” y “Prohibido asomarse al interior”, hasta que se decidieron por el nombre de un libro de poemas que el cineasta nunca publicó: “Un perro andaluz”. Se dudó entre “asomarse al interior” o “al exterior”, pero nunca en dejar de violentar la mirada del espectador: ese corte al ojo de la mujer –como al mismo ojo del mirón– permite que el mundo “exterior” y el de las

•

Las aportaciones individuales de Dalí y Buñuel a *El perro andaluz* nunca se han establecido con certeza, ya que ambos artistas se atribuyeron para sí la autoría total de la obra.

•

imágenes del “interior” de la mente se confundan en uno solo, ese misterioso y tenebroso umbral que separa —y une— lo consciente de lo inconsciente. Años más tarde, Buñuel declararía: “Si se le permitiera, el cine sería el ojo de la libertad. Por el momento, podemos dormir tranquilos. La mirada libre del cine está bien dosificada por el conformismo del público y por los intereses comerciales de los productores. El día que el ojo del cine realmente vea y nos permita ver, el mundo estallará en llamas”².

Esta frase contundente, junto con la incendiaria imagen del principio de *El perro andaluz*, explica el credo filosófico y cinematográfico de Buñuel y del surrealismo: “hacer ver”. El aragonés siempre buscó realizar un cine que “realmente viera y nos permitiera ver” (en algunas de sus películas posteriores, la aversión a los ciegos o las curaciones milagrosas de la visión parecen confirmar este propósito). *El perro andaluz* prosigue con un inventario de citas freudianas teñidas del negro humor del aragonés: las ataduras de la conciencia en forma de burros y de jesuitas, las pulsiones asesinas contra el otro que parece ser el padre, las incontrollables pulsiones eróticas, los fetichismos sexuales, los fragmentos de cuerpos, las citas incumplidas y los reclamos, las cajas misteriosas, la imagen de la encajera de Vermeer; imágenes que seguirán apareciendo en las siguientes películas de este indisciplinado alumno de jesuitas.

De nuevo, el “amor loco”, el padre, los deseos de muerte y los puntapiés a los símbolos institucionales regresan en la segunda película que Buñuel realiza para el vizconde de Noialles. En esta historia, en que dos amantes deciden ignorar el mundo para devorarse entre ellos, se

permite incluir, además, fragmentos de un documental sobre las costumbres eróticas de los alacranes, una secuencia donde un grupo de combatientes subversivos se extingue entre la fatiga y el delirio, imágenes milagrosas de unos cardenales momificados, un documento sobre una “edad de oro” vinculada a la fundación de Roma y, finalmente, un aparte de *Las jornadas de Sodoma*, del venerado marqués de Sade; cuando salen los cuatro pervertidos nobles tras el encierro de 120 días en el castillo de Selliny, pero donde Buñuel se descara haciendo que se reconozca entre ellos la figura de Cristo. Según su director, en esta película no intervino Dalí; sin embargo, la “jirafa ardiendo”, los “cardenales pudriéndose” y, sobre todo, el tema de los “amantes que se devoran” (motivo de *Canibalismo otoñal*, pintado por Dalí en 1936), permiten recordar a su ex socio. En este cuadro una pareja se abraza mientras, con tenedores y cucharas, saca apetitosos bocados de su prójimo. Las dos figuras, que reposan en un armario con cajones llenos de cubiertos y con hormigas que les disputan la merienda, evocan con facilidad la escena de la película en la que los dos amantes, en éxtasis erótico, se empiezan a comer sus dedos y manos: imágenes comunes a estos dos compañeros juveniles que se convertirían en acérrimos enemigos.

Al éxito de *El perro andaluz* le siguió el escándalo de *La edad de oro*, que indignó al público burgués europeo hasta el extremo de asaltar y destruir la sala donde se exhibía, como si de un acto surrealista se tratara. El vizconde de Noialles decidió entonces guardar las dos copias de la película, que sólo volvieron a ser vistas varias décadas después. Ante sus provocadoras imágenes de incuestionable fuerza y contenido surrealistas, Breton dijo:

²Citado en el prólogo de Carlos Fuentes a F. Cesarman, *El ojo de Buñuel, psicoanálisis desde una butaca*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1976, p. 9.

“Este film sigue siendo hoy la única empresa de exaltación del amor total como yo lo considero, y las violentas reacciones a las cuales han dado lugar sus representaciones en París sólo han podido fortalecerme en la consciencia de su incomparable valor”³.

•

De la misma
manera que se
condenó al “poeta-
asesino” a
postergar
incesantemente su
mejor día,
Hollywood —la
fábrica de sueños—
continuó, en
algunas secuencias
de sus películas,
los experimentos
surrealistas, pero
justificándolos
como sueños o
visiones dentro de
su realismo
industrial.

•

Buñuel se vio obligado a abandonar Francia, luego intentó trabajar en los Estados Unidos y, finalmente, pudo realizar otra película en España, en 1932: el documental *Las Hurdes (Tierra sin pan)*. Después de esta película, que denuncia la miseria de un pueblo olvidado por Dios y por los hombres, se instala en México y debe esperar hasta 1950 para volver a realizar una película tan personal como las primeras: *Los olvidados*. Los escándalos lo seguirán frecuentando en México y en su regreso final a Europa, legitimando una obra atrevida que no cesa de revelarnos la posibilidad de otra realidad y el absurdo de la nuestra. En sus memorias Buñuel recuerda lo que le dijera Breton en el 68: “Querido amigo, ya nadie se escandaliza de nada”, y lo que dijera en sus años surrealistas: “El gesto surrealista más simple consiste en salir a la calle revólver en mano y disparar al azar contra la gente”⁴. Este mismo gesto es el del “poeta-asesino”, personaje con que empieza *El fantasma de la libertad*. (“Le fantôme de la liberté”, 1974) y que, posteriormente, la sociedad condena a vivir el mejor de sus días por toda la eternidad.

De la misma manera que se condenó al “poeta-asesino” a postergar incesantemente su mejor día, Hollywood —la fábrica de sueños— continuó, en algunas secuencias de sus películas, los experimentos surrealistas, pero justificándolos como sueños o visiones dentro de su realismo industrial. Sin embargo, algunos géneros del cine norteamericano, como advertía Artaud, poseen escenas del mejor surrealismo. Debería hacerse un montaje con ellas, descontextualizándolas de sus aburridos dramas y asociándolas a otras. En ellas cabrían secuencias de directores asalariados de la industria, como Tod Browning, James Whale,

³L. Buñuel, *Un perro andaluz / La edad de oro*, México, Ediciones Era S. A., 1971, p. 168.

⁴L. Buñuel, *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza y Janés editores S. A., 1992, p. 149.

Stanley Donnen, Vicente Minelli o Tex Avery; de cómicos como los hermanos Marx, W. C. Fields o Jerry Lewis, y otras escenas de directores mucho más reconocidos por la crítica cinematográfica, como Alfred Hitchcock, Orson Welles, Ingmar Bergman o Federico Fellini. La fantasía cinematográfica llega así a confundirse con la poesía surrealista, la industria con la vanguardia, de la misma manera que en el arte pop se terminaron conjugando el "mal gusto" con esta tradición inaugurada por Breton. Porque de ninguna manera deben estar lejos, en los principios surrealistas, la valoración del

gusto popular y la desacralización del Arte "con mayúsculas".

Entre esta interminable lista de nombres de hombres asombrosos por su imaginación, el de don Luis Buñuel se sale de toda categoría: ni surrealista, ni fantástico, ni poeta, ni cinematografista, ni boxeador; más bien un anarquista y un moralista a la vez, un visionario que no creyó en el mundo de los hombres, pero sí en el poder de la invencible imaginación del hombre libre para destruir este mundo en procura de otro mejor.

hojas Universitarias.....