

UN CHIEN ANDALOU (1929)

La imagen de los burros podridos encima del piano pertenece al universo de ambos creadores, Buñuel y Dalí, que se refuerzan mutuamente. El piano burgués, que volverá a aparecer en

El ángel exterminador, *El discreto encanto de la burguesía*, *Tristana*, *El fantasma de la libertad* y otras, tiene una variante “religiosa” en el harmonium de *Viridiana*. En todas ellas se observa el carácter fúnebre y siniestro del piano y su relación con la muerte.

Las hormigas que corretean por la mano del protagonista para representar su deseo pertenecen a ese mismo tipo de asociación metafórico-greguerística que encaja en el mundo simbólico de ambos amigos, dada la afición de Buñuel a la entomología y la recurrencia de las hormigas en numerosos cuadros de Dalí: *El acomodo de los deseos* y *El enigma del deseo*, *El sueño*, *El gran masturbador*, *El juego lúgubre*, *Retrato de Paul Eluard*, *Combinaciones*, *La persistencia de la memoria*.

La transición entre la iconografía original de Millet y la escena final de *Un perro andaluz* puede observarse en la *Pareja con las cabezas llenas de nubes* de 1936, y en el *Ángelus sentado* *Ángelus de Gala* que sirve de fondo al *Retrato de Gala* de 1935.

La escena más famosa, en todo caso, procede de Buñuel, como bien se deduce de su presencia como actor. Se trata, naturalmente, de la primera del filme, en que se secciona con una navaja de afeitar el ojo de una mujer mientras la luna es atravesada por una nube. En todo caso, es una auténtica declaración de principios, un cegar la mirada externa para que surja la interna, una petición de un ojo distinto al habitual (Jean Vigo), una agresión a las convenciones del “siglo del ojo” (Brunius), un romper la barrera defensiva entre el sujeto y los objetos, entre la percepción y la representación.

El propio Buñuel ha admirado el ingenio de muchas de las interpretaciones que se han dado a su película, como la dada a la escena en que el joven intenta acercarse a la chica arrastrando unas cuerdas a las que van atados un par de corchos, dos calabazas, dos maristas y dos pianos con sendos burros: “Un capitán de Caballería de Zaragoza y un profesor alemán, y muchas otras personas coincidieron en las mismas significaciones. Las cuerdas: los impedimentos morales.



Los dos corchos: la frivolidad de la vida. Los dos calabazas: los testículos. Los curas: la religión. El piano: lirismo del amor. Y los burros: la muerte. En lugar de tratar de explicar las imágenes deberían aceptarse tal y como son”.

Por toda una ingente cantidad de aportaciones, *Un perro andaluz* difícilmente podía pasar desapercibida, dada su diferencia tan notoria respecto a los “vanguardistas”. Y así

fue. André Breton, que había anatematizado otras cintas que pretendían ser surrealistas, como *La coquille et le clergyman*, acogió en el seno del movimiento al filme y a su director, que inició una relación con el grupo parisino sin la cual no es posible pretender un entendimiento mediano de la obra del aragonés.

Lo cierto es que la cinta se hizo famosísima en toda Europa y dio una fama instantánea a Buñuel, de la que se beneficiaría ya para toda su vida.

Agustín Sánchez Vidal, *Luis Buñuel, Obra cinematográfica*, Ediciones J.C. <http://tallerdecineprosam.wordpress.com>

BUÑUEL OPINA:

Esta película nació de la confluencia de dos sueños. Dalí me invitó a pasar unos días en su casa y, al llegar a Figueras, le conté un sueño que había tenido poco 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?”

Una vez terminada y montada la película, ¿qué podíamos hacer con ella? Un día, en el Dôme, Thériade, de *Cahiers d'art*, que había oído hablar de *Un chien andalou*, me presentó a Man Ray. Éste había terminado hacía poco en Hyères, en casa de los Noailles, el rodaje de una película titulada *Les Mystères du château de Dé*

Los surrealistas, que no se consideraban terroristas, activistas armados, luchaban contra una sociedad a la que detestaban utilizando como arma principal el escándalo.

Luis Buñuel, *Mi último suspiro*, Plaza & Janés



LE FANTÔME DE LA LIBERTÉ (1974)

Penas terminado el rodaje de *El discreto encanto de la burguesía*, Buñuel anunció su propósito de hacer “un filme completamente libre”. Respecto al título, debe tenerse en cuenta que para Buñuel una de las principales enseñanzas que obtuvo del surrealismo fue la de que el hombre no era libre. Sólo era libre su imaginación.

El fantasma de la libertad presenta sus créditos sobre una reproducción del famoso cuadro de Goya, para ceder la acción al fusilamiento de un grupo de patriotas en Toledo. La narración “histórica” se interrumpe... y ya no se reanuda. En su lugar vemos a Verónica y Valeria alejarse hacia un tobogán, donde las aborda un hombre con aspecto de sátiro quien les muestra unas postales que, por inercia de nuestros convencionalismos, suponemos pornográficas. Las niñas van a su casa y se las enseñan a sus padres, que las examinan escandalizados y despiden a la criada.

No era fácil estructurar un guión de este tipo. Tuvieron que trabajar en tres libretos sucesivos, aunque las modificaciones, muy numerosas, permitirían hablar hasta de ocho versiones distintas. Algunos críticos le achacaron Buñuel una cierta blandura y complacencia consigo mismo. Buñuel aclaró este punto: “Digo ahora con humor lo que antes decía con violencia. Cada vez me siento menos inclinado hacia la violencia; actualmente el escándalo y la violencia privan en todas partes: guerras, revoluciones, terrorismo,... con lo cual el escándalo y la violencia ya no sirven para nada, han perdido su eficacia para nosotros, los artistas”.

En cuanto a la supuesta autocomplacencia de Buñuel, habría que hacer una observación, ya que, en efecto, cita palabras e imágenes suyas anteriores, empezando por el título, puesto en boca de un personaje de *La Vía Láctea*. Pero bien podemos considerar que el cineasta, en vez de recurrir a géneros preexistentes, como había hecho en México (sobre todo con el melodrama), utiliza como punto de partida el “género” *Buñuel*, un sistema propio de referencias ya asumido a estas alturas por el público, y al que tiene perfecto derecho a acceder al final de su carrera, como creador del mismo que es.

Por otro lado, ya *La edad de arose* había titulado, en un primer momento, *¡A bajo la Constitución!*. Ese título de *¡A bajo la Constitución!*, modificado, rebrotó en uno de los manejados para *El Discreto encanto...*: *¡A bajo Lenin o la Virgen a la cuadra!* “La Virgen a la cuadra” es grito que se oye en *El fantasma de la libertad* cantado por los soldados franceses, ya que pertenece a *La Carmagnole*. Además, la película se inicia con el cuadro de Goya el *Dos de mayo* (*Los fusilamientos de la Mondra*).

De hecho, en esta película aborda algunos de sus temas de mayor envergadura, en todos los órdenes. El mismo ha calificado de *tríplico* o trilogía el conjunto

formado por *La Vía Láctea*, *El discreto encanto de la burguesía* y *El fantasma de la libertad*, lo cual se observa, sin ir más lejos, en su libre estructura itinerante que, como se dijo al hablar de *La Vía Láctea*, parte de la novela picaresca y, más concretamente, del Gil Blas y de *El manuscrito encontrado en Zaragoza*.

No es difícil percibir el tríplico de películas citado como una exploración de esos tres temas inseparables: el azar, el misterio y la libertad. *La Vía Láctea* se dedica monográficamente al misterio, y no a uno cualquiera, sino a los que han provocado las herejías del cristianismo. El mismo Buñuel ha reconocido que *Simón del desierto* podía haber sido uno de los encuentros de *La Vía Láctea*. *El discreto encanto...* está centrado en las consecuencias de una azar adverso, que impide al grupo central algo tan sencillo como cenar juntos. Y *El fantasma de la libertad* desarrolla la precariedad de este atributo humano, tan brutalmente puesto en cuestión por el hispano grito de “¡Vivan las caenas!”. Pero en el fondo las tres son una celebración del azar en sus distintas consecuencias.

En uno de los guiones primitivos, el filme terminaba con la escena del encuentro de los dos jefes superiores de Policía, que se unían a los demás personajes en el momento de interpretar sobre un escenario la escena del fusilamiento a manos de las tropas napoleónicas con que se inicia la película. Pero a Buñuel le pareció muy artificioso y durante el rodaje lo cambió por el definitivo, que, en el fondo, no es sino una variante de sus típicos cierres de violencia callejera y “de revuelta” (el caso más claro puede ser *El ángel exterminador*). Además, este final es más abierto, evitando la estructura circular al estilo de *La Ronde* (1950), de Max Ophüls, con la que *El fantasma de la libertad* guarda algunas coincidencias estructurales.



Agustín Sánchez Vidal, *Luis Buñuel, Obra cinematográfica*, J.C, Madrid, 1984