



## LUIS BUÑUEL Y *UN PERRO ANDALUZ*: DEL POEMA A LA SECUENCIA<sup>1</sup>

SARA GONZÁLEZ ÁNGEL  
(sara.gonzalez.angel@gmail.com)  
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Recibido: 20/11/16. Aceptado: 02/02/17

### 1. Buñuel poeta surrealista

La adscripción de Buñuel al surrealismo no es un asunto controvertido en absoluto. De hecho, el propio Buñuel, en *Mi último suspiro*, se considera parte de la generación de vanguardistas gestada en la Residencia de Estudiantes, donde él estuvo en esa época: «A aquella generación famosa que, inmóvil y sin pestañear, está en todos los museos de cera de España, le sucedió la llamada generación de 1927, de la que yo formo parte» (Buñuel, 1995: 67). Cuando Buñuel se adscribe al 27, en modo alguno tiene intención de autorreivindicarse como miembro de ese grupo cerrado, sino, todo lo contrario, tiene la intención de autorreivindicarse como verdadero vanguardista y soplo fundamental de ese nuevo aire que recorrió Occidente; y lo consigue: no en vano, el

---

<sup>1</sup> La investigación que ha dado lugar a este artículo se ha llevado a cabo gracias a un contrato predoctoral FPI 2015 concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad financiado por el Fondo Social Europeo.



aragonés es conocido como el director de cine del movimiento. En este caso, la novedad no es, por tanto, su adscripción, sino su faceta literaria. Desde su juventud sintió la tentación de escribir: tenía cosas que decir y una predisposición natural al surrealismo. De hecho, fue el director de cine Jean Epstein quien descubrió sagazmente esta inclinación cuando el aragonés era su aprendiz. Le dijo: «Tenga cuidado. Advierto en usted tendencias surrealistas. Aléjese de esta gente» (Buñuel, 1995: 102).

Buñuel no se «alejó de esa gente» y contamos con una producción cinematográfica de corte surrealista de gran repercusión: *Un chien andalou*, *La Edad de Oro*<sup>2</sup>... Pero el sustrato surrealista ya se había consolidado antes de que vieran la luz las cintas nombradas. Un jovencísimo Luis Buñuel escribió unos pocos textos donde ensayaba los temas y las imágenes que utilizaría en su cine. Su producción literaria fue breve; sin embargo, y sobre todo los poemas, resultan clave para comprender los primeros metrajes del artista. Sin ir más lejos, el título de su único poemario –inconcluso– resulta algo más que elocuente, pues remite directamente al corto más famoso del autor: *Un chien andalou*. Entre el título del poemario y el del cortometraje tan solo hay un artículo de diferencia: determinado en el primer caso, indeterminado en el segundo<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Las películas de Buñuel fueron declaradamente surrealistas, como recoge Aranda: «*Un perro andaluz* (1929) supuso la extensión del surrealismo al cine. André Breton y su grupo aclamaron el filme como tal al ver sus ideas plasmadas en fotografía animada por primera vez. Es conocida la controversia a que dio lugar en la prensa europea, a la búsqueda de la interpretación de unos símbolos que en verdad no existían en el filme: en buena ortodoxia surrealista no eran admisibles, y sí las imágenes oníricas. Buñuel me contó que Dalí y él se contaban sus sueños de la noche anterior y escogían los más adecuados para filmar, quedando el guion con un cincuenta por ciento de los de cada uno. Con esto se acercaban lo más posible al «automatismo psíquico» exigido por Breton por entonces, ya que el cine, que necesitaba larga elaboración técnica, no permite más improvisación. [...] Aclamado como el primer filme no abstracto sin argumento. *Un perro andaluz* componía una exposición bastante exhaustiva de la famosa crisis de su generación, la del 27 a consecuencia de contracciones de clase, y del «complejo de castración» inherente, según Freud a los surrealistas» (Aranda, 1982: 148-149). Precisamente, Sklovski habla del cine sin argumento como ejemplo de cine poético, algo que no hace más que favorecer la idea de intermedialidad que se defiende en este trabajo: «Lo repito una vez más: existe un cine de prosa y un cine de poesía; en esto reside la diferencia fundamental entre los géneros, y lo que distingue a uno del otro no es el ritmo, o no exclusivamente el ritmo, sino la preponderancia de los momentos técnico-formales en el cine poético frente a los semánticos, teniendo en cuenta el hecho que los momentos formales sustituyen los semánticos, resolviendo la composición. El cine sin argumento es cine “poético”» (Sklovski, 1971: 87).

<sup>3</sup> Como el propio Buñuel pone de manifiesto en *Mi último suspiro*, sus inicios fueron de escritor; la vocación de cineasta se despertó después, en París. Ian Gibson observa esto con certeza al analizar una de los primeros textos literarios del aragonés: «“Una traición incalificable”, en sí y por su contenido, hace pensar que, a principios de 1922, baraja la posibilidad de una carrera literaria» (Gibson, 2013: 137). Más adelante, con el poemario *El perro andaluz* casi concluido, insiste una y otra vez a su amigo Pepín Bello

Este poemario, que nace al abrigo de la influencia de Ramón Gómez de la Serna, presenta un posicionamiento claro sobre qué son las vanguardias para el aragonés. Con estos textos, además, se diferencia de sus compañeros de la Residencia, quienes se acercaron de una manera muy distinta al surrealismo. Sobre este asunto, Sánchez Vidal escribe:

*Un perro andaluz* era el título que iba a llevar un libro de poemas (y probablemente narraciones) de Buñuel con el que se supone que trataría de marcar su posición netamente en la palestra literaria del momento. De haberse publicado en su día (1927) hubiera supuesto una auténtica bomba por su inequívoca apuesta por un surrealismo sin concesiones (Sánchez Vidal, 1982: 23).

La obra de Luis Buñuel se compuso en la estela del surrealismo francés, sin recurrir al distingo del surrealismo «fecho al hispánico modo» que solían practicar los declarados –o discutidos– surrealistas españoles e hispanoamericanos. El arte, la literatura, son expresiones del individuo y el individuo es un reflejo, entre otras cosas, de la sociedad en la que vive. Una corriente artística, literaria, que nazca fuera de España será, necesariamente, ejecutada por artistas españoles con los matices y diferencias que implican una traducción del tipo que sea. Esto ocurrió con las vanguardias que se importaron desde Europa, fundamentalmente con el futurismo y el surrealismo. En el caso del surrealismo, estas diferencias llegaron a formular un movimiento que, si bien debe mucho a su original francés, también es mucho lo que de él lo separa. Rafael de Cózar, antologado por Wentlaff-Eggebert en su compendio sobre las vanguardias españolas, se pronunciaba así sobre el tema:

Pero en España la vanguardia tiene en su conjunto características peculiares, que han provocado incluso la discusión sobre la existencia de un auténtico espíritu de ruptura a través de movimientos organizados que cumplan los presupuestos tradicionales de los ismos europeos. El citado carácter supranacional de la vanguardia permite esta observación comparada y, de ahí, por ejemplo, la actitud de los que opinan que no puede hablarse de un surrealismo estricto (concepto de ismo vanguardista de acuerdo con la ortodoxia del movimiento francés) (Wentlaff-Eggebert, 1999: 635-636).

Buñuel nunca consideró sus inicios en la Residencia de estudiantes como surrealistas, porque decía que «el surrealismo aún no existía» por entonces (Buñuel,

---

en que este se publicará pronto y a raíz de una carta de Buñuel a Dalí el 24 de junio de 1929 en la que se refiere a *Un perro andaluz* como «libro, revista y film» escribe Gibson lo siguiente: «Al parecer, a no ser que se tratara de otro proyecto, Buñuel no había perdido todavía la esperanza de ver publicado el libro cuyo título, *El perro andaluz*, con el cambio del artículo, ya había pasado a la película. Y tampoco de sacar en París la revista que habían anunciado él y Dalí unos meses antes. Pero ni el uno ni la otra verían la luz del día» (Gibson, 2013: 345).

1995: 86). Sin embargo, es en esa época cuando el propio Buñuel, Picasso y Dalí, enfocan de forma intuitiva su producción artística hacia la exploración de ciertos lugares que pronto defenderán como suyos. Escribe Joaquín Marco al respecto:

habrá que admitir como textos surrealistas “ortodoxos” los de Buñuel, Dalí y Picasso, únicos españoles, a mi entender, que merecen ser considerados como tales y que dan pie, al tiempo, a la diversidad lingüística y a la universalidad que buscaron los surrealistas franceses. Buñuel señala que fueron escritos “antes” de descubrir el surrealismo. Es posible que este estuviera latente, en un ambiente propicio, consecuencia de la descomposición del simbolismo y el atractivo que sobre él ejerció el sueño como fuente creativa (Marco, 2001: 35).

El propio Buñuel insiste sobre ello en sus memorias. De esta forma se clasifica él mismo en las vanguardias:

El movimiento al que yo, más o menos, me asimilaba, se llamaba *los Ultraístas* y pretendía ser la vanguardia más adelantada a la expresión artística. Conocíamos a Dada y a Cocteau y admirábamos a Marinetti. El surrealismo aún no existía (Buñuel, 1995: 86).

Pese a calificarse como ultraísta, Buñuel era un poeta surrealista. El de Calanda es un surrealista, un surrealista de verdad que se opone diametral y voluntariamente a esos «perros andaluces» que conviven con él en la Residencia de Estudiantes, que admira, pero a los que debe enfrentarse<sup>4</sup>. Buñuel no concibe el surrealismo sin el componente epatante, no es la vía de escape o la herramienta comunicativa que fue para quien no podía expresar su verdad abiertamente –Cernuda, Lorca, Aleixandre...–. Y sin embargo reconocía en ellos esa predisposición para el surrealismo que en él percibió Epstein y, desde París, trata de mostrar a sus compañeros la verdadera vanguardia, como recoge Sánchez Vidal:

Frente al Góngora-muro de contención, Buñuel lucha desde París con todas sus fuerzas por abrir los ojos a sus compañeros de la Residencia, remitiéndoles cartas en que explica cómo se accede a la escritura automática, enviándoles revistas y conferencias, dándoles cuenta de toda novedad aprovechable y tratando, en suma, de sacarles de lo que para él (situado en pleno corazón de las vanguardias europeas) no pasa de ser un cierto provincianismo) (Sánchez Vidal, 1982: 130).

Si observamos los textos del cineasta veremos que al surrealismo o al vanguardismo español –esteta, puro y aséptico, putrefacto y sentimental– se opone el

---

<sup>4</sup> Pone Gibson de relieve que, tal vez, lo que más agradara a Buñuel del surrealismo francés fueran sus métodos contundentes: «Cabe inferir que al León de Calanda, enemigo mortal, como Dalí y Lorca, de los «putrefactos» burgueses, fueran españoles o franceses, le encantaría la contundencia de los métodos surrealistas» (Gibson, 2013: 191).

vanguardismo francés –original, sucio, de la calle, verdadero–. Encontramos una oposición voluntaria entre la verdad del yo de los «putrefactos», como los llamaba junto con su amigo Dalí, que aspiran al vanguardismo, y la verdad universal de los auténticos vanguardistas. Buñuel llega a decir que el surrealismo de Alberti, Lorca y Aleixandre – nuestros grandes surrealistas –, no era surrealismo porque «el surrealismo es otra cosa». También Sánchez Vidal escribe sobre esta oposición entre ambas vanguardias que Buñuel tan pronto advirtió:

Buñuel entendió que la más sólida base de edificación literaria para un joven avanzado radicaba en Ramón Gómez de la Serna y no en Juan Ramón Jiménez. También dio por supuesto que sobraban todas las cautelas *neos*: ni neopopularismo, ni neogongorismo o demás repliegues casticistas o folklóricos. Como en tantas cosas, fue radical también en esto, y tras unos vacilantes inicios algo vencidos del lado del costumbrismo hispánico, se adhirió con fuerza a las fórmulas gregerísticas de Ramón (que nunca abandonaría, ni siquiera como cineasta), se internó en el ultraísmo anarquista y un buen día se encontró con que por ese camino había avanzado hasta posiciones que le hacían sentirse cómodo en el seno del surrealismo. Y si algún valedor e introductor tuvo ese movimiento en España, ese fue, sin duda, Luis Buñuel. También en lo literario (Sánchez Vidal, 1988: 96).

Es fundamental observar cómo se relacionan los surrealistas con la tradición, especialmente los españoles, a quien parece pesar como una losa. Picasso no se plantea en momento alguno romper o continuar con ella, simplemente crea utilizando la corriente con cuyas herramientas se encuentra más a gusto; aprovecha lo que la tradición le ofrece de forma sublime retorciéndola hasta hacerla pasar por un perfecto objeto vanguardista. Buñuel reniega de la tradición, pero su imaginario no consigue deshacerse de ella y en su último cine acaba volviendo la mirada a uno de sus grandes decantadores: Galdós<sup>5</sup>. Sin embargo, el cineasta insiste en la innegable evidencia de

---

<sup>5</sup> Las novelas de Galdós y la tradición cervantina que contienen consiguen fascinar al lector que, generación tras generación y hasta nuestros días, emprende su lectura. Este gusto por la novela galdosiana también se dio en las filas de las vanguardias: fue reivindicado por la facción menos elitista formada por los vanguardistas olvidados. En esta recepción de Galdós en la vanguardia es posible establecer dos calas de relieve: Gómez de la Serna y Buñuel. El primero incluye a Galdós en sus *Nuevos retratos contemporáneos*; el segundo lleva a la gran pantalla dos de sus novelas: *Tristana* y *Nazarín*; y lo tiene como referente en otro de sus filmes, *Viridiana*. Sin embargo, con la perspectiva del que se asoma a la literatura de hace cien años y el ánimo epatante de todo vanguardista, ni Ramón ni Buñuel, veneraron al escritor como otros hicieron con Góngora ni, por supuesto, lo dejaron salir ileso del combate. De este modo, Ramón escribe lo siguiente sobre el canario en el libro al que me he referido: «El isleño –más provinciano que ningún provinciano– si no tiene la condición poética –que nunca tuvo Galdós–, se queda en el primer matiz, y el primer matiz es poco en la presciencia literaria. ¡Qué de matices a diestro y siniestro hay en Quevedo y en Lope!» (Gómez de la Serna, 1990: 228). Por su parte, Buñuel modifica a su antojo las historias de las novelas adaptadas al cine en sus películas consiguiendo esos matices y esa profundidad de la que habla Gómez de la Serna y que dice no encontrar en Galdós. El resultado de los filmes es el equivalente visual a la obra literaria (Martínez Carazo, 1993: 365), sin perder de vista que la

cuánto bebe su obra de ese surrealismo en una reflexión que escribió sobre el cortometraje y que precedía al guion de *Un chien andalou*: «*Un perro andaluz* no existiría si no hubiese existido el movimiento llamado Surrealista. Tanto su «ideología», su motivación psíquica y el empleo sistemático de la imagen poética como arma subversiva, responden a las características de toda obra auténticamente surrealista» (Buñuel, 1995: 31-32).

En sus memorias deja patente, además, su afición por lo onírico y los sueños<sup>6</sup>, elementos clave de la corriente bretoniana y que demuestran lo interiorizado que Buñuel la tuvo:

Si me dijeran: te quedan veinte años de vida, ¿qué te gustaría hacer durante las veinticuatro horas de cada uno de los días que vas a vivir?, yo respondería: dadme dos horas de vida activa y veinte horas de sueños, con la condición de que luego pueda recordarlos; porque el sueño solo existe por el recuerdo que lo acaricia.

[...] Esta locura por los sueños, por el placer de soñar, que nunca he tratado de explicar, es una de las inclinaciones profundas que me han acercado al surrealismo (Buñuel, 1995: 105).

Como se indica en la cita anterior, Buñuel utilizó la escritura automática en su producción, o lo más parecido a esta técnica que en el cine podía aplicarse, algo que no todos los surrealistas «de verdad» podrían afirmar:

el papel de la escritura automática dentro del proceso creativo conjunto de una película, algo que, de entrada, resultaba muy complejo aplicado al cine. Pero, además, [...] evidencia su profundo conocimiento de las Vanguardias y de su vertiente cinematográfica. Compartió con ellas el valor concedido a la imagen como punto de partida y, sobre todo, insistió en el papel esencial de la segmentación y el montaje, materias para las que manejaba nociones defendidas tanto por los formalistas de la escuela soviética como por los miembros de la primera Vanguardia francesa (Martínez Herranz, 2009: 96).

Buñuel es, por tanto, un poeta surrealista, es un poeta cuyos textos deberían ser tenidos en cuenta en las historias de la literatura y cuya ausencia en las antologías del surrealismo resulta difícil de explicar (Sánchez Vidal, 1982: 119).

---

obra literaria ha reposado casi un siglo desde su escritura y que el lector que ahora se acerca a ella, Buñuel, es producto de un mundo completamente distinto al de Galdós, testigo de dos guerras mundiales, una guerra civil que le costó el exilio y un avance tecnológico sin parangón –avances entre los que se incluyen precisamente el nacimiento y rápido desarrollo del cine.

<sup>6</sup> «El psicoanálisis sería quizá el «único procedimiento» idóneo para investigar la simbología que acababa de negar [...]. ¿Cómo no sospechar que la negación de todo simbolismo en sus films era una estrategia para no tener que explicar que, en ellos, precisamente, daba rienda suelta a sus compulsiones, sus obsesiones o sus fantasías más secretas?» (Gibson, 2013: 281).

Pero, «¿qué valor pueden tener hoy sus escritos?», se plantea López Villegas; a lo que el propio crítico responde: «él mismo contestaría que el interés que puedan despertar en el lector está más bien motivado por cierta simpatía hacia su cine que por el verdadero valor de los mismos» (Buñuel, 2000: 15). Sin embargo, este interés va mucho más allá: el análisis, conocimiento y divulgación de estos poemas, como se viene insistiendo, resulta fundamental para completar el panorama de las vanguardias poéticas en España. Estos textos se presentan, por añadidura, como la prehistoria de un gran artista y son en extremo relevantes para comprender sus filmes, ya que lo que el director de cine plantea en imágenes estuvo antes puesto por escrito.

## **2. *Un perro andaluz* del poema a la secuencia: análisis comparado de los textos poéticos de Luis Buñuel**

La literatura y el cine son dos artes que comparten mucho y en estrecha relación histórica. Muy pronto los artistas vieron en las imágenes en movimiento una gran cantidad de nuevas posibilidades para expresar aquello que querían transmitir. Además, el papel principal de la imagen en el cine se relaciona directamente con la poesía, aunque este último sea el género literario al que menos atención parece haber prestado el séptimo arte<sup>7</sup>. La interrelación entre cine y literatura no es vana, ya que, a pesar de

---

<sup>7</sup> Hay un cine más formal, que podríamos llamar poético o, como lo denomina Pérez Bowie, «artístico», que presenta grandes similitudes con la poesía: «en el campo de la teoría cinematográfica han existido desde fechas muy tempranas intentos de definir la especificidad del cine a partir del reconocimiento de una dimensión «artística» de la que no participarían todos los filmes [...] al igual que existe un uso literario de la lengua que, de acuerdo con la teoría formalista, se manifiesta en el recurso a una serie de artificios destinados a garantizar la «perceptibilidad» de la forma del mensaje frente a sus contenidos, habría un uso «artístico» del cine caracterizado igualmente por la preeminencia de los elementos formales» (Pérez Bowie, 2008: 22). Este cine «artístico», como la literatura de vanguardia y, especialmente, la poesía, persigue la desautomatización del lenguaje –y las ideas– que proponían los formalistas rusos y que, para el caso de la producción cinematográfica, Pérez Bowie define así: «Sus defensores piensan en él como en un arte capaz de crear nuevas realidades en vez de limitarse a la reproducción fiel del mundo en torno; de romper con la lógica de la narración literaria y de sus servidumbres verbales para apelar a su poder de sugestión. Se trataba, en definitiva, de privilegiar la faceta desdeñada de la esencial ambivalencia de la imagen cinematográfica, insistiendo en su condición irrealista y evanescente en detrimento de su capacidad analógica, que era la que había garantizado su implantación masiva entre los públicos de todo el mundo y, consiguientemente, su conversión en una poderosa industria» (Pérez Bowie, 2008: 52). Pero, además, por ser un arte nuevo, que aún no ha sido utilizado para propagar ideales de ningún tipo, el cine se proclama como el lenguaje idóneo en el que la vanguardia puede verter todas sus ideas y todos sus mensajes: «El cine reunía todas las condiciones para

sus diferencias, ambas utilizan el mismo método de codificación (Monegal, 1993: 113-132). Tanto en la lengua como en el cine se elige la unidad –palabra, plano–, despreciando a las demás que figuran entre las posibles (paradigma); esta unidad, junto con otras elegidas, se relacionan y complementan en su sentido hasta formar otras mayores como una oración, un párrafo, un texto completo; una secuencia, una escena, una película. Teniendo en cuenta estas coincidencias, no es de extrañar que Buñuel defienda el cine como «instrumento de poesía», ya que ambos lenguajes, perfectamente equiparables, pueden utilizarse como medio de expresión del mismo mensaje. Esta posibilidad de comparación puede apreciarse en los dos «perros andaluces» de Buñuel: poemario y cortometraje.

El cine de Buñuel resulta de gran poesía: los elementos de su producción cinematográfica pierden el valor referencial y, como en sus poemas, las imágenes reemplazan a los sustantivos y estas son sometidas a estrategias de subversión poética<sup>8</sup>. Su obra se resiste a una lectura racional, a una traducción en términos de razonamiento discursivo, como describe el propio Buñuel:

Creo que el cine ejerce cierto poder hipnótico en el espectador. No hay más que mirar a la gente cuando sale a la calle, después de ver una película: callados, cabizbajos, ausentes. El público de teatro, de toros o de deporte, muestra mucha más energía y animación. La hipnosis cinematográfica, ligera e imperceptible, se debe sin duda, en primer lugar, a la oscuridad de la sala, pero también al cambio de planos y de luz y a los movimientos de la cámara, que debilitan el sentido crítico del espectador y ejercen sobre él una especie de fascinación y hasta de violación (Buñuel, 1995:79).

Pero esto no solo ocurre en el cine. También así se comporta la lírica. Cuando un poema cumple su función, el lector debe retirar la vista del texto, mirar al infinito, tomar aire y, en ese momento, si es ya capaz, retomar la lectura con el siguiente texto. En esta

---

captar esa visión de la realidad ante la que la literatura y las artes tradicionales, dependientes del viejo canon, se mostraban ineficaces» (Pérez Bowie, 2008: 113).

<sup>8</sup> En el cine de Buñuel, y en todo el cine calificado de «artístico», tal como lo describe de nuevo Pérez Bowie, se produce un proceso muy similar al de la formulación de la metáfora surrealista: «André Maurois, se refería a cómo mediante los acontecimientos presentados de modo arbitrario, despojados del sentido común, se libera al espectador de la necesidad de juzgar y se lo acerca a la emoción poética» (Pérez Bowie 2008: 57). Y, de hecho, este crítico señala la producción de corte surrealista como una rama del cine «artístico», rama en la que enmarca al propio Luis Buñuel: «Otra línea de cine experimental de signo muy distinto, vinculada al movimiento surrealista, es la de un cine caracterizado por su antirracionalismo, por la desconexión lógica entre las imágenes sucesivas, la recurrencia al absurdo y a las nuevas formas de la metáfora poética sin asignarles un contenido simbólico» (Pérez Bowie, 2008: 55).

misión de la poesía insiste Buñuel al relacionar su *Un chien andalou* con el proceder lírico:

Las fuentes en las que se inspira el film son las de la poesía, liberada del lastre de la razón, de la tradición y de la moral. Su propósito, provocar en el espectador reacciones instintivas de atracción o de repulsión. La experiencia ha demostrado que este objetivo fue plenamente conseguido (Buñuel. 2009: 31).

Tanto en el cine como en los textos, para Buñuel, y en esto vemos la influencia de Gómez de la Serna, lo surreal reside en lo concreto, no en lo abstracto, lo metafísico o lo etéreo –donde sí lo encontraban los surrealistas *fechos al hispánico modo*–: la realidad es una sucesión de fenómenos no interpretables donde los objetos gritan y llegan a cobrar un papel más importante que los hombres<sup>9</sup>. Esta poesía elimina la frontera que separa al sujeto del objeto. Mientras el hombre se cosifica, el objeto cobra papel protagonista y toma voz en sus versos y en sus imágenes. Por otro lado, la teoría de la relatividad atomiza el arte, que se vuelve fragmentario con nuevas perspectivas cada vez más agresivas –se aprecia esto en el uso de la técnica del *collage* y de la mutilación: unir lo que es dispar y separar lo que está naturalmente unido. Como ocurre en su cine, esta alteración del contenido semántico se produce sin transiciones. Se prefiere la acumulación y la superposición de significados e imágenes a la transformación sutil y elaborada de la metáfora tan del gusto de los llamados vanguardistas del 27. Buñuel desprecia la metáfora en pro de la fluidez y el impacto de la superposición y el encaje a la fuerza de las palabras, obligadas a ajustarse en el contexto. Por otro lado, la realidad que presenta en su poética ha herido de muerte al yo

---

<sup>9</sup> Gómez de la Serna encontraba, precisamente, que los hombres estaban al servicio del objeto y no al revés, como todos pensamos. Puesto que la aspiración máxima tanto del individuo como del objeto es el no ser, perder la función natural para la que alguien o algo ha sido creado es un gran paso hacia esa desintegración de la identidad. Los objetos encuentran su verdadero valor en la afuncionalidad y el individuo en la cosificación que puede conducir a la afuncionalidad. En esta línea Duchamp idea la máquina soltera, para las personas, y el «ready-made» para los objetos. Si el individuo debe aspirar a la no funcionalidad, debe aspirar a la no reproducción, ya que el fin último del ser humano es perpetuar la especie; para ello establece Duchamp el concepto de máquina soltera, que, como su propio nombre indica, aspira a la no unión ni compromiso con otro ser de su especie. Por otro lado encontramos que Duchamp crea el «ready-made» que consiste en sacar al objeto de su contexto original, perdiendo así su función y quedando «estéticamente anestesiado». Con ello, el artista pretende poner en valor las cualidades artísticas que cualquier objeto cotidiano tiene cambiando la perspectiva del receptor; este mismo procedimiento es el que sigue Ramón en sus greguerías.

y es necesario rasgar su ojo<sup>10</sup> para eliminar la barrera entre lo exterior (el objeto y la verdad filistea) y lo interior (el yo y la verdad universal).

Como puede haberse deducido ya de esta introducción al estilo de Buñuel, pese a construir el guion de la película junto con Dalí, es mucho lo que *Un chien andalou* debe al *Perro andaluz* que nunca se publicó. Como apunta Sánchez Vidal:

nos encontramos ante los inicios de una producción trunca y no sistemática, que vio trasvasados los mejores talentos y esfuerzos de su autor a favor del cine a partir de determinado momento. De ahí lo embrionario de muchas piezas, auténticos semilleros de imágenes, escenas y secuencias o películas enteras universalmente celebradas y que constituyen ya patrimonio irrenunciable del repertorio a través del cual se ha reconocido y expresado nuestro siglo (Sánchez Vidal, 1982:16).

El germen de *Un chien andalou* estaba, sin duda, en *El perro andaluz* poemario que concibió el aragonés en sus primeros coqueteos artísticos algunos años antes de emprender la filmación. No estoy en disposición de dudar de la estrecha colaboración de Dalí, pero sí me permito limitar un poco el proceso de creación del cortometraje atribuyendo exclusivamente a Buñuel la idea original<sup>11</sup>. Por otro lado, y tal como recoge Fuentes, la película bebe de un ambiente general en el que flotaba todo lo que en ella se expone:

Buñuel y Dalí en el guión, y posteriormente Buñuel en la filmación, se valen de intertextos del gran acervo cultural artístico, clásico y del establecimiento cultural, pintura, literatura y, especialmente poesía, para, en la absorción, crear un nuevo texto alternativo, con frecuencia opuesto al inicial (Fuentes, 2013:49).

Tanto en los poemas como en el filme observamos motivos obsesivos del cineasta, como son: la fragmentación del yo; el interés por el alma de los objetos que

---

<sup>10</sup> Dice Freud que ninguna mutilación causa tanto espanto como la de los ojos. El ojo es la frontera entre el yo y todo lo demás, es el órgano más perfecto de percepción y el que con más rapidez avisa de los peligros y, a menudo, el que con mayor frecuencia engaña. Sobre esto y su relación con las artes escribe Sánchez Vidal: «La intersección entre la percepción y la representación cabe situarla en el ojo. Para quien pinta, contempla una película o, simplemente, ve, se alza en ese punto una especie de aduana que vigila el intercambio entre los dos mundos que, a estas alturas, ya no controla en absoluto por el debilitamiento del yo: el de la realidad y el de la conciencia» (Sánchez Vidal, 1982: 58).

<sup>11</sup> De hecho, y en testimonio de Ana María Dalí, la mayor parte de las horas de trabajo del guion, tanto técnico como literario, las invierte Buñuel. Transcribo aquí la declaración citada a través de Gibson: «Luis era muy metódico y disfrutaba con su trabajo. Cada día, después de comer, se instalaba en la salita con su máquina de escribir y su paquete de cigarrillos Luky [*sic*] Strike y whisky White Horse. Estaba completamente absorto en su trabajo escribiendo a máquina hasta que le parecía haber logrado expresar plásticamente una escena o una idea. Entonces hacía una pausa, se fumaba un cigarrillo y bebía un poco de whisky, con *verdadero deleite*. Llamaba a Salvador para comentar lo que acababa de escribir; estaban un rato discutiendo y después de fumarse otro cigarrillo, para digerir la discusión, se ponía a escribir a máquina de nuevo» (Gibson, 2013: 278).

conduce a una cosificación de las personas y, por tanto, a la obsesión con el maniquí que tantos autores vanguardistas comparten<sup>12</sup>, en tanto que objeto antropomórfico por excelencia, y las mutilaciones, que cobran una importante relevancia estructural en sus creaciones a través del método del *collage*. Todo ello contribuye al extrañamiento y a epatar al lector/espectador pasivo.

La fragmentación o abolición del yo, además de en el gusto ramoniano por los objetos y lo pequeño –sobre todo los insectos–, se puede apreciar en la figura del doble, que podemos encontrar en las escenas de la lucha entre el ciclista y su doble depravado de *Un chien andalou* (*Un chien andalou*, 12:28-16:09)<sup>13</sup> y en la escena del personaje reconstruido con su ropa (*Un chien andalou*, 04:06-05:06). También se manifiesta en la artificialidad de los personajes que, pese al paso del tiempo no envejecen (y esto en *Un chien andalou* se hace de forma deliberada precisamente para deshumanizarlos y ridiculizar esa búsqueda imposible de la eterna juventud). Por otro lado, en el cortometraje no sabemos a quién corresponde la mirada de la cámara. El espectador está mirando a través de los ojos de más de un personaje a la vez y por ello no es capaz de identificarse con ninguno. En sus poemas podemos observar esta obsesión, que se transforma en duplicidad del yo-Buñuel, del que el propio autor escribe en tercera persona, como leemos en *Palacio de hielo*:

Cuando los soldados de Napoleón entraron en Zaragoza en la VIL ZARAGOZA, no encontraron más que viento por las desiertas calles. Solo en un charco croaban los ojos de Luis Buñuel. Los soldados de Napoleón los remataron a bayonetazos (Buñuel, 2000: 148).

Encontramos en el fragmento anterior la alusión a los ojos de Luis Buñuel que croan en un charco. Estos ojos, necesariamente mutilados, conducen a la famosa escena del ojo y la luna (*Un chien andalou*, 01:12-02:11) en la que puede observarse la fragmentación del yo entre el yo exterior y el interior. Buñuel, al seccionar el ojo, rompe esa barrera que delimita los dos yo. Como escribe Jenaro Talens:

---

<sup>12</sup> El maniquí supone la frontera entre el objeto y el sujeto, entre lo animado y lo inerte, y a la vez, es un elemento clave en la dialéctica entre verdad y apariencia. Además, el maniquí es la prueba de la necesidad del hombre de crear a su imagen y semejanza, como hiciera Dios en el Génesis (Sánchez Vidal, 1994: 119-121). Si Buñuel tiene la voluntad de subvertir la religión hasta sus últimas consecuencias, la presencia del maniquí es un gran aliado para erigir al hombre como verdadero dios creador.

<sup>13</sup> Al citar escenas del film indicaré el título de la película y los minutos de inicio y de fin.

Si Buñuel es el narrador de una historia, el seccionamiento del ojo está, asimismo, mostrándonos la necesidad de tachar la mirada convencional con que miramos el cine – y la realidad– para estar en condiciones a) de ver con ojos inocentes, y no manipulados su film, y b) de mirar la realidad, sobre la que, consciente o inconscientemente fundamentamos nuestros registros de interpretación, también con ojos nuevos (Talens, 1986:63).

En otros poemas también hay ojos tratados con violencia. En el citado anteriormente, una mujer arranca sin remordimiento los ojos del propio Buñuel y los lanza a un charco, donde habitarán como sapos: «La ventana se abre y aparece una dama que se da polisoir en las uñas. Cuando las considera suficientemente afiladas me saca los ojos y los arroja a la calle» (Buñuel, 2000-49).

También el interés por los objetos se hace patente tanto en las películas como en los poemas. Los objetos también han perdido su identidad y solo la recuperan por comparación o contraste con otros. De este modo, el piano ya no es un instrumento musical, sino un juez que media en la confrontación o un mero transportista de burros muertos y putrefactos (*Un chien andalou*, 10:50-11:00), escena que perfectamente puede leerse en clave crítica donde los curas y el piano, representantes de los modales, el saber estar y lo refinado, se mezclan con burros muertos que supuran fluidos diversos y que se convierten en la expresión de la verdadera cara de esas instituciones basadas en la apariencia.

Por otro lado, en los textos buñuelescos –tal como hace Gómez de la Serna en sus greguerías– los objetos se miran con extrañeza y quedan reformulados. Así, en *Instrumentación* (Buñuel, 2000:30), los violines son «señoritas cursis de la orquesta, insufribles y pedantes. Sierras de sonido»; las violas, «violines que llegaron ya a la menopausia. Estas solteronas conservan aún bien su voz de media tinta»; los violoncelos, «rumores de mar y de selva. Serenidad. Ojos profundos. Tienen la persuasión y la grandeza de los discursos de Jesús en el destierro»... Esta cosificación y pérdida de referencialidad llega al punto extremo de que en *Un chien andalou* no hay perros ni andaluces, como dice el propio Buñuel<sup>14</sup>. Esto mismo es lo que ocurre en su

---

<sup>14</sup> Sobre esta ausencia de perros y andaluces Jenaro Talens escribe: «El film, en ese sentido, no se titula *Un chien andalou*, sino que se llama así, como su director responde al nombre de Luis, [...] sin que el nombre implique otra cosa que la huella de un poder impuesto al objeto por quien se arroga su paternidad. [...] el film buñueliano no impone significados, sino que ofrece propuestas de sentido. El nombre no se

poemario, donde tampoco hay perros ni andaluces. Este es el culmen del recurso a la catacrexis que Buñuel lleva a cabo a lo largo de toda su obra, tanto lírica como cinematográfica y que vuelve, una vez más, a poner en estrecha relación poesía y cine. En apariencia encontramos tanto en su cine como en sus textos signos que no dicen nada. Y sin embargo son estos los más elocuentes, ya que denominan aquello que aún no tiene nombre, ampliando el significado del significante. Por esta razón precisamente resulta difícil el primer cine de Buñuel y por ello es de gran poesía: persiguen la misma finalidad. El desajuste semántico ha de ser trascendido (Monegal, 1993:154).

Además, tenemos elementos claramente irreverentes cuyo fin único es epatar. En su poesía encontramos citas tales como: «Recibí a mi hermana con los brazos en cruz, plenamente liberado, en medio de un silencio blanco y augusto de hostia» de *Redentora* (Buñuel, 2000: 145). O los versos «Dentro de unos instantes vendrán por la calle/ Dos salivas de la mano/ Conduciendo un colegio de niños sordomudos» (Buñuel, 2000: 144), que pueden relacionarse directamente de nuevo con la escena de los pianos, los burros y los maristas de *Un chien andalou* (*Un chien andalou*, 10:38-11:13).

Finalmente, con otra escena del cortometraje podemos también relacionar estos versos de gran erotismo: «es lástima que la estrella/ no supiera fecundar tus senos/ y que el pájaro de la lámpara de aceite/ la picotease como a una cáscara de cacahuete/ tus miradas y las mías dejaron en tu vientre/ un signo futuro y luminoso de multiplicación» (Buñuel, 2000: 140), de *Al meternos en el lecho*, fragmento que relaciono con la escena erótica en la que el doble del ciclista se abraza a la joven (*Un chien andalou*, 08:45-10:57). Pese a que el texto se presenta sosegado y la escena tiene una fuerte carga de violencia, en ambos lugares encontramos puntos en común: por un lado, los dos pasajes se concentran en los senos femeninos. Sin embargo, mientras que en el poema el encuentro sexual tiene su fruto, la relación que se recoge en el cortometraje es incompleta e insatisfactoria, tanto para el hombre –aparente eyaculador precoz–, como para la mujer –objeto pasivo para el disfrute del personaje masculino.

El lirismo de Buñuel en el cine resulta evidente. Como escribe Sánchez-Vidal:

---

integra como título, sino que se superpone como marca de la presencia ineludible de un sujeto enunciativo» (Talens, 1986: 50).

su matriz poética presente, sin solución de continuidad, tanto en el cine como en la plataforma literaria donde adquiere consistencia, reside en la mutilación de lo original y primigenio para recomponerlo mediante el collage en una nueva identidad que ha prescindido de su ubicación jerárquica primitiva (Sánchez Vidal, 1982: 64).

Esto ha podido comprobarse a través de la breve expedición arqueológica por los orígenes del surrealista de Calanda y para subrayar esta idea, transcribo aquí completo un de los poemas de *El perro andaluz* donde queda miniaturizado en un grano de arroz *Un chien andalou*, como ya vio en su momento Ian Gibson (2013: 290-291):

«El arco iris y la cataplasma»  
¿Cuántos maristas caben en una pasarela?  
¿Cuatro o cinco?  
¿Cuántas corcheas tiene un tenorio?  
1.230.424  
Estas preguntas son fáciles.  
¿Una tecla es un piojo?  
¿Me constiparé en los muslos de mi amante?  
¿Excomulgará el Papa a las embarazadas?  
¿Sabe cantar un policía?  
¿Los hipopótamos son felices?  
¿Los pederastas son marineros?  
Y estas preguntas, ¿son también fáciles?  
Dentro de unos instantes vendrán por la calle  
Dos salivas de la mano  
Conduciendo un colegio de niños sordomudos.  
¿Sería descortés si yo les vomitara un piano  
desde mi balcón? (Buñuel, 2000: 146).

Solo en este poema encontramos condensados todos los aspectos a los que me he referido a lo largo del epígrafe. Encontramos alusiones a la religión que rayan en el anticlericalismo: «¿Cuántos maristas caben en una pasarela?» o «Dentro de unos instantes vendrán por la calle/ Dos salivas de la mano/ Conduciendo un colegio de niños sordomudos», versos a los que ya me he referido con anterioridad. Podemos observar también cierta subversión y nihilización de la tradición literaria: «¿Cuántas corcheas tiene un tenorio?/ 1.230.424/ Estas preguntas son fáciles». El erotismo tiene cabida en estos versos de dos formas muy diferentes, con la alusión a los muslos de la amante y la de la excomunión de las embarazadas, por el «pecado» que es causa de dicha consecuencia. Incluso el absurdo y la desfuncionalización del objeto encuentran un lugar en este poema desembocando en la pregunta final en la que cada una de las palabras establece una relación sintagmática inesperada con la siguiente. Pese a que en este poema no se repiten aparentemente ninguno de los objetos o acciones de *Un chien andalou*, la tensa convivencia que tienen las imágenes en el texto, como en el filme, empujan a reproducir el segundo en la mente de forma simultánea a la lectura del

primero. Al finalizar el poema, no solo se han procesado las complicadas relaciones que en él se establecen, sino que, a la vez, se recuperan aquellas similares que aparecen en la película y que, conteniendo el sello indiscutible de Buñuel, remiten unas a otras. Podríamos hablar, incluso, de que se ha producido en la película un proceso de «recreación»<sup>15</sup>, tomando aquí terminología de la teoría polisistémica.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BUÑUEL, Luis (1995): *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza y Janés.
- BUÑUEL, Luis (2000): *Escritos de Luis Buñuel*, ed. M. López Villegas, Madrid, Páginas de espuma.
- BUÑUEL, Luis (2009): «Notas de Luis Buñuel sobre la realización de la película», en Agustín Sánchez Vidal, *Un perro andaluz ochenta años después. Luis Buñuel y Salvador Dalí*, Madrid, La Fábrica Editorial, pp. 31-34.
- BUÑUEL, Luis y Salvador DALÍ (1929): *Un chien andalou [cortometraje]*, Madrid, RTVE, en [<http://www.rtve.es/alacarta/videos/un-perro-andaluz/perro-andaluz/1570997/>] (Consultado: 01/06/2015).
- FUENTES, Víctor (2013): *Buñuel del surrealismo al terrorismo*, Sevilla, Renacimiento.
- GIBSON, Ian (2013): *Luis Buñuel. La forja de un cineasta universal (1900-1938)*, Madrid, Aguilar.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1990): *Nuevos retratos contemporáneos y Otros retratos*, Madrid, Aguilar.

---

<sup>15</sup> Es de nuevo Pérez Bowie quien da la clave para delimitar este término poco utilizado y, sin embargo, mucho más exacto que el tan popular «adaptación»: «Aunque la etiqueta “adaptación” sigue manteniéndose por razones de pura inercia, hay quien propone, con razones fundadas, sustituirla por la de «recreación», dado que en la transformación fílmica de un texto literario precedente no cabe hablar de la superioridad de este, sino de una igualdad entre leguajes diversos, por lo que el paso de una estructura significativa a otra implica también que se modifique la estructura de la significación» (Pérez Bowie, 2008: 186).

MARCO, Joaquín (2001): «Surrealismo y surrealismos en España», en Jaume Pont (ed.), *Surrealismo y literatura en España*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, pp. 33-40.

MARTÍNEZ-CARAZO, Cristina (1993): «*Tristana*: el discurso verbal frente al discurso visual», *Hispania*, vol. LXXVI, nº II, pp. 365-379.

MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo (2009): «Del *découpage* a la mariposa. Construyendo métodos y temas», en Agustín Sánchez Vidal, *Un perro andaluz ochenta años después. Luis Buñuel y Salvador Dalí*, Madrid, La Fábrica Editorial, pp. 95-111.

MONEGAL, Antonio (1993): *Luis Buñuel de la literatura al cine*, Barcelona, Anthropos.

PÉREZ BOWIE, José Antonio (2008): *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1982): «Sobre un ángel exterminador (La obra literaria de Luis Buñuel)», en Víctor García de la Concha (ed.), *El surrealismo*, Madrid, Taurus, pp. 119-139.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1988): *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*, Barcelona, Planeta.

TALENS, Jenaro (1986): *El ojo tachado: lectura de "Un chien andalou" de Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra.

WENTZLAFF-EGGEBERT, Christian (1990): *Las vanguardias literarias en España. Bibliografía y antología crítica*, Madrid, Iberoamericana.