

Apostillas a *Un perro andaluz*, una película de Luis Buñuel*

Jaime Álvarez Cifuentes

Breve historia del filme

El 6 de junio de 1929, bajo una primaveral noche francesa, Pablo Picasso, André Breton, Jean Cocteau, René Magritte y otras grandes figuras de la élite artística e intelectual —que con el correr del tiempo se convirtieron en prominentes íconos de la cultural mundial— asistieron a un cine parisino, llamado *Studio des Ursulines*, para ver la premier de una película dirigida por el entonces joven, desconocido y casi recién llegado a Francia Luis Buñuel. La película se titulaba *Un chien andalou* (*Un perro andaluz*, en español) y su génesis debe rastrearse varios años antes. En buena medida, esa búsqueda ha de hacerse en clave literaria.

A principios de la década de los veinte, Buñuel conoció a Salvador Dalí y a Federico García Lorca en la residencia de estudiantes madrileña. Los tres trabaron amistad y fueron camaradas durante varios años. Ya para 1929, la relación de Buñuel y Dalí con García Lorca se había deteriorado casi por completo. Entre otras razones, por la publicación de *Romancero Gitano* de Lorca, considerado un libro anticuado y obsoleto por el cineasta y el pintor. Tanto Buñuel como Dalí tenían delirios de vanguardistas y, por tal razón, ese mismo año de 1929, ambos ya vivían en París. La capital francesa era por entonces el ágora donde confluían y conversaban las vanguardias artísticas de mayor prestigio en todo Europa.

Influenciados por el surrealismo, que para la época era la vanguardia más boyante, Buñuel y Dalí comenzaron a escribir un guión inspirados por un par de sueños que cada uno había tenido por aparte. Dalí soñó con hormigas que pululaban en la palma de su mano y Buñuel lo hizo con una navaja que cortaba la luna. En dos secuencias diferentes de la película, vemos ambos sueños representados, el de las hormigas de una manera fiel y literal; mientras que en el filme, en oposición al sueño de Buñuel, la luna no es cortada por una navaja, sino por una nube. La navaja se usa

* Este texto fue leído para la ponencia homónima, hecha en el marco del VII Simposio de Estudios Literarios: diálogos transatlánticos, celebrado en octubre del 2021 en la Universidad Pontificia Bolivariana, sede Medellín

para diseccionar un ojo.

El título que en primera instancia pensaron los dos amigos para la película fue *El marista de la ballesta*, tomándolo de un caligrama homónimo, cuyo autor es Pepín Bello, otro compañero de la residencia de estudiantes de Madrid. Como segunda opción, Buñuel y Dalí barajaron el nombre *Es peligroso asomarse al interior*, jugando con la frase que se leía a modo de advertencia en los trenes parisinos: «Es peligroso asomarse al exterior». Al final, el nombre definitivo fue *Un perro andaluz*, porque ni los perros ni Andalucía tienen relación alguna con la película. García Lorca, que era andaluz, se sintió aludido con el nombre y desdeñó la obra. Buñuel, sin embargo, siempre negó que el título tuviera algo que ver con el poeta, alegando que *Un perro andaluz* se llamaba un poemario suyo, que tenía listo desde 1927.

El rodaje duró quince días y fue financiado con veinticinco mil pesetas que aportó la madre de Buñuel. Tras su estreno en *Studio des Ursulines*, la película se proyectó durante nueve meses ininterrumpidos en *Studio 28*, otro cine de París.

El trabajo fue aplaudido por Breton, quien había publicado el manifiesto surrealista en 1924 y era considerado fundador y líder del movimiento. Gracias al éxito de su obra, los jóvenes Buñuel y Dalí fueron acogidos con entusiasmo por la élite cultural parisina en general y por el grupo surrealista en particular. Hoy en día, *Un perro andaluz* aún se considera la película surrealista más significativa y continúa siendo controversial por sus imágenes impactantes y por el particular manejo del tiempo dramático.

Algo parecido a la trama

No quiero hablar largo y tendido de la trama para no caer en posibles *spoilers*, pero debo decir que la película contiene una de las secuencias más icónicas del cine. No solo del cine surrealista, sino de todo el cine: el personaje interpretado por Buñuel afila una navaja de afeitar mientras observa la luna, la cual es cortada por una puntiaguda nube. Entonces, el hombre entra en la casa y, a semejanza de la nube, corta horizontalmente el ojo de una mujer.

El primer plano de *Un perro andaluz* es un fondo negro sobre el cual está escrito un intertítulo, el más universal de todos para iniciar una historia, «Había una vez». A renglón seguido, viene la secuencia del corte del ojo. Aparece, luego, un segundo intertítulo, de carácter temporal, que dice: «Ocho años después». Asistimos, entonces, a las peripecias de un arlequín ciclista y a la desafortunada caída que sufre en uno de sus paseos. Asimismo, hacen su primera aparición estelar las hormigas pululando en la palma de la mano del protagonista. A lo largo del metraje, que apenas se extiende por poco más de veinte minutos, aparecerán otros textos aclaratorios que ubican la acción temporalmente como: «Dieciséis años antes», y uno de especial importancia, porque nos hace pensar en el horario en el que se sueña: «Alrededor de las tres de la mañana».

Ya hacia el final, el último intertítulo nos ubica: «En primavera», y da paso al cierre de la película. Antes de esto, hemos atestiguado, eso sí, secuencias tan bizarras como la del protagonista que arrastra un par de pianos, valiéndose de sogas, o la de una mujer estática, atropellada en la vía pública.

Estos son los espacios, los personajes y los textos que nos ofrece la obra de Buñuel. Más arriba, hablé del miedo de hacer un posible *spoiler*, pero, como reconocerá cualquiera que haya visto la película, es imposible recoger en una sinopsis *Un perro andaluz*. Sin embargo, en los apartados siguientes de este texto, algo intentaré desvelar sobre el mítico filme.

De *El perro andaluz* a *Un perro andaluz*

Los años comprendidos entre 1922 y 1929 fueron para Buñuel una época de prolífica actividad literaria. Publicó textos en varias revistas importantes de la generación del 27; incursionó en la poesía, la prosa poética y los relatos breves. Además, por supuesto, escribió artículos sobre cine, tanto de corte crítico como en torno a cuestiones técnicas. Solo hasta 1930, con la aparición de *La edad de oro* —también escrita junto a Salvador Dalí—, se dedicó plenamente a la actividad cinematográfica.

Hacia 1927, Buñuel tenía lista una serie de diez escritos. Algunos de ellos eran poemas y otros, aunque prosa, eran más poéticos que narrativos. En cualquier caso, quiso publicarlos primero bajo el título de *Polismos*, pero prefirió cambiarlo por *El perro andaluz*. La publicación no llegó a consumarse y de los diez textos solo aparecieron algunos, de forma individual y dispersa, en revistas, especialmente, *La Gaceta Literaria*.

Es evidente que del título tentativo *El perro andaluz* surgió el nombre definitivo de la película, tras cambiar el artículo definido por el indefinido. Pero los textos de Buñuel no influenciaron la película solo en este aspecto, sino que también lo hicieron a nivel de contenido, pues en varias secuencias pueden rastrearse elementos que ya aparecían, incluso con mucho protagonismo, en los poemas previos.

Por ejemplo, en *El arco iris y la cataplasma* uno de los versos dice: «vomitará un piano desde mi balcón». En la película, una de las secuencias más surrealistas es en la que el protagonista arrastra con gran esfuerzo, valiéndose de sogas, dos pianos sobre los que yacen animales muertos y ensangrentados. Esta secuencia, además, transcurre en un segundo piso, en una casa con balcón. Por otra parte, en el poema titulado *Bacanal*, que apareció en *La Gaceta Literaria* en 1929 y cuyo título es muy grecorromano para un autor tan «moderno», un verso dice: «al morir se lo comieron unas hormigas alegres». En el filme, decenas de hormigas pululan en las manos del protagonista en un par de ocasiones. Según refirió el mismo Buñuel años más tarde, la presencia de las hormigas fue una idea que provino del sueño de Dalí, sin embargo, estos animalitos también se

encuentran pululando en la obra literaria previa del cineasta.

En un tercer poema, titulado *No me parece ni bien ni mal*, Buñuel escribe: «Yo creo que he de morir / con las manos hundidas en el lodo de los caminos». En la última secuencia de la película, justo después del intertítulo que anuncia «En primavera», dos personajes aparecen muertos; de ellos solo se ven los torsos, pues el resto del cuerpo está hundido en lodo, y con esta imagen siniestra finaliza el filme, que había tenido un comienzo no mucho más amable. Por último, en el texto titulado *Palacio de hielo*, también publicado en 1929 y que es una prosa poética en lugar de un poema versificado, se lee: «[...] aparece una dama que se da *polissoir* [entiéndase: se pule] en las uñas. Cuando las considera suficientemente afiladas me saca los ojos y los arroja a la calle». Una clara relación con la escena de la navaja cortando el ojo de la mujer. Por un lado, la fragilidad de los ojos y, por el otro, el implacable corte de objetos afilados; en el poema son uñas y en la película, una navaja. Además, llama la atención el galicismo del que echa mano Buñuel: *polissoir*, en lugar de decir «se pule» o una expresión equivalente. Ya para esta época, el cineasta se estaba afrancesando. Más tarde, a partir de los cincuenta, sin ser menos surrealista, también iba a mexicanizarse.

Antecedentes: la poesía y el psicoanálisis

En la época de Homero, más tarde en la de Virgilio e incluso en la de Dante, la poesía era narrativa: grandes obras épicas, de miles de versos, escritas con una métrica perfecta y con pies muy estrictos. Sin embargo —y aquí no me llamaré a mentiras— el vínculo entre poesía y narración se ha ido rompiendo progresivamente. Es verdad que aún en nuestros días aparecen icónicos poemas narrativos: *La tierra baldía* de T.S. Eliot, por ejemplo, o *Piedra de Sol* de Octavio Paz, para citar una obra castellana y aún más, de origen mexicano, país que terminaría por adoptar a un Buñuel censurado en la España franquista; pero a pesar de estas excepciones, nos encontramos lejos de las grandes epepeyas antiguas y medievales.

Ahora, la poesía aparece, más bien, como un texto atemporal, predominantemente descriptivo y carente de acciones, de trama. En nuestros días, tanto por estilo como por extensión, se entiende que en la mayoría de los casos, la poesía no cuenta una historia, en suma, no narra. *Un perro andaluz*, como lo hemos visto más arriba, toma elementos de varios poemas escritos años antes por el mismo cineasta. Pero no solo de ellos, sino también de otras fuentes poéticas se nutre. Por ejemplo, toma elementos del caligrama, considerando el título de uno de ellos para el nombre de la película, y de la greguería, inventada —si es que en arte y en literatura se inventa— por Ramón Gómez de la Serna, y que estaba de moda entre los círculos literarios españoles en la época en la que Buñuel concebía, aún sin saberlo, la idea de su película.

En todo caso, *Un perro andaluz*, por todos sus antecedentes poéticos y por su

intención surrealista, es decir, de filmar el inconsciente (como, por ejemplo, más tarde Dalí quiso pintar el inconsciente o Breton, poco antes, escribirlo) no se constituye como una película narrativa, al menos no en el sentido clásico. No quiero decir con esto que el filme no cuente nada, sino que, por el contrario, cuenta muchas cosas, pero ese contar se hace desde un lenguaje que aspira a imitar el de los sueños, o sea, a ser un torrente de imágenes dispersas, automatizadas hasta cierto punto, término que les encantaba a los surrealistas. No es descabellado afirmar que la *opera prima* de Buñuel es un poema frente a una cámara, cuyo elemento principal reside en las imágenes, más que en la historia, y en las sensaciones casi instintivas que provocan, más que en una comprensión y un análisis racional.

Además de los antecedentes artísticos, el psicoanálisis, de corte más científico (o pseudocientífico, en opinión de muchos), también influyó en *Un perro andaluz* como lo hizo en todas las obras surrealistas desde que Breton publicara el famoso manifiesto. En los veinte, el psicoanálisis estaba de moda en Europa. Cuando salió la película de Buñuel, por ejemplo, James Joyce estaba escribiendo *Finnegans Wake*, obra en la que intenta, echando mano de todo recurso literario habido y por haber, imitar el lenguaje de los sueños.

El hecho es que la intelectualidad europea estaba intrigada con ese concepto enigmático que era —y sigue siendo— el inconsciente, y querían tomarlo como tema o inspiración para sus obras. Buñuel, en menor medida y sin tanta rigurosidad, quiso hacer en su primera película lo mismo que Joyce en su última novela: valerse del lenguaje de los sueños. Esto lo vemos claramente en los intertítulos que mencioné más arriba («Ocho años después», «Dieciséis años antes»), pues el tiempo de los sueños no es lineal, sino simultáneo; una aglutinación temporal de pasado, presente y futuro, que pierde todo sentido. Buñuel quiso retratar esto en su obra, nacida de dos sueños, y quizá por esto mismo casi incomprensible para todo hombre despierto.

Referencias

- Cinéfilos. (23 de febrero del 2017). *Un perro andaluz Luis Buñuel 1929*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=vNJwPrAxB4&t=496s>.
- González Ángel, S. (2017). Luis Buñuel y *Un perro andaluz*: del poema a la secuencia. *Cuadernos de Aleph*, 9, 78-93. <https://idus.us.es/handle/11441/59213>.
- Sensacine. (23 de abril del 2020). *Érase una vez el cine: los años 20*. [Archivo de video]. https://www.youtube.com/watch?v=p23jE__PHGI.