



Alfonso Puyal

**«¡Vaya marista!», la versión literaria de
«Un perro andaluz»**

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Alfonso Puyal

«¡Vaya marista!», la versión literaria de «Un perro andaluz»

Si el guión no es aún película en un sentido estricto, sí es un documento imprescindible para calibrar el sentido de las imágenes puestas en escena. La improvisación -esto lo saben bien los productores- no es rutina habitual en la elaboración de un film. El rodaje, por tanto, se ciñe a la versión definitiva del guión. Pero ¿qué ocurre con los pasos intermedios? En ellos se encuentran ideas descartadas, planos desechados o secuencias no del todo desarrolladas. Una vez producido el film, las imágenes trasladadas al papel se convierten en un material valiosísimo para ulteriores interpretaciones. Esas páginas, escritas con el fin de visualizar una escena fílmica, cobran especial relevancia desde el momento en que se quiere analizar el alcance de las imágenes impresionadas sobre la película.

Es ahí donde radica el interés del escenario original de *Un chien andalou*; obra no carente de interrogantes de orden iconográfico y, sobre todo, relevante a la hora de conocer el proceso creativo de un cineasta y un pintor. Gran parte de las imágenes y metáforas desplegadas en este cortometraje está repleta de claves que pueden ser mejor entendidas a partir del guión. El escenario original, germen de *Un perro andaluz*, puede ser estudiado desde dos enfoques, el literario y el pre-fílmico. Este último viene determinado, obviamente, por tratarse de un texto «cinográfico», empleando la terminología del momento, y también por el uso generalizado de los recursos técnicos disponibles por entonces (planificación, encadenado, *floú*, iris, ralenti) y ampliamente desplegados por la escuela francesa, de la que Buñuel aprendió.

Poema cinematográfico

El enfoque literario está más que justificado por varias razones: la primera, que tanto Dalí como Buñuel poseen sus respectivas trayectorias literarias, volcadas, por cierto, en muchos de los planos de la película; la segunda, que desde 1927 Buñuel tenía en mente la publicación de un libro de poemas y narraciones titulado inicialmente *Polismos* y después *Un perro andaluz*; la tercera, que el propio Buñuel se toma la redacción del guión, además de pauta visual para el film, como un texto poético. Su estilo responde a piezas anteriores

que no estaban destinadas para la pantalla. ¿Escritura cinematográfica o film poético?, entre estos dos polos debe ser atendido *Un perro andaluz*. Conozcamos un antecedente del Buñuel teórico:

"De todos los poetas, ¿no es el creacionista el que se halla más cerca de lo fotogénico, el de poesía más cinematográfica? Sus versos actúan por grandes planos como el cine. Cójase, si no, un poema; pónganse números de orden delante de cada verso, y lo habremos transformado en escenario."

Lo cierto es que la película nace claramente de un texto escrito con vocación literaria. Salvador Dalí, en su primer libro de memorias, pone el acento en este hecho afirmando que la película ya estaba escrita por el pintor cuando Buñuel llega a Figueras:

"Acababa de escribir un escenario, breve pero genial, que era todo lo contrario del cine corriente. Era cierto, el escenario estaba escrito. (...) Se entusiasmó inmediatamente con mi escenario y decidimos trabajar en colaboración para darle forma. Juntos elaboramos varias ideas secundarias y también el título."

Además están los testimonios de Buñuel sobre la elaboración del guión, así como sus «Notas sobre la realización de *Un perro andaluz*», en las que insiste en el «uso sistemático de la imagen poética»:

«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.»

Eugenio Montes, uno de los primeros cronistas del film, lo consideró «el mejor poema de la lírica española contemporánea». La crítica actual ha sido igualmente unánime: Agustín Sánchez Vidal sostiene que fue «concebido de forma poética»; Antonio Monegal, que «supo así aportar a un medio generalmente catalogado como prosaico una dimensión que difumina sus límites y lo vincula a la poesía». Apreciaciones estas que aluden a las imágenes, cuando la carga poética se encontraba ya en el escenario original. En más de un aspecto, el primer guión de *Un perro andaluz* puede contemplarse como la versión literaria del film. Y es de aquí de donde parte el presente trabajo.

Algunos teóricos han reprochado al film, precisamente, el origen literario de esas imágenes, viendo en él una adaptación visual de referentes literarios o verbales. Stuart Liebman propone: «Si Dalí y Buñuel estaban preocupados por las posibilidades que daba dicha adaptación, entonces se puede esperar a encontrar ejemplos en los que gestos, imágenes e incluso secuencias enteras estaban creados por el hallazgo de formas visuales a través de expresiones verbales.» Años atrás, Jean Mitry había hecho parecida observación: «Por lo demás, el principal defecto reside en que las imágenes son 'literarias' antes que cinematográficas.»

A la hora de analizar el proceso escrito de *Un perro andaluz*, nos encontramos con varios estadios: 1) El escenario original mecanografiado (*So*), compuesto conjuntamente por Dalí y Buñuel, aunque redactado por este último; 2) las correcciones manuscritas (*Sc*); 3) el desglose elaborado por Buñuel para el rodaje (*D*), y 4) los dos guiones publicados en revistas francesas tras el estreno de la película (*G*). Finalmente el film, con los añadidos y supresiones respecto a las versiones del guión. El documento menos estudiado, *So*, aporta datos nuevos, habida cuenta de que en él hay imágenes que se desecharon del resto del proceso creativo. El escenario conlleva variantes de índole paleográfico, debidas a las correcciones hechas a mano sobre el mecanoescrito.

Habría que empezar por el título primigenio: ¡*Vaya marista!* En *Sc* aparece tachado y, de hecho, ni Buñuel ni Dalí lo mencionarán en sus declaraciones. El desarrollo del título de esta obra siguió sufriendo numerosos cambios: «El título fue un problema», reconocería Buñuel. Según se desprende de diversas fuentes, después se llamaría *La marista en la ballesta* (carta de Buñuel a Pepín Bello, París, 10 de febrero de 1929), para pasar a otro título provisional: *Prohibido asomarse al interior*, que a su vez había partido del aviso *Défense de se pencher à l'extérieur* (entrevista en *Nuevo Cine*, 50, México, 1966). El título *Dangereux de se pencher en dedans* está tachado del desglose y corregido por *Le chien andalou*. En los créditos del film se titularía definitivamente *Un chien andalou*. Las razones del título, tan discutidas a raíz de la supuesta implicación de Federico García Lorca en el mismo, quedan explicadas en diferentes declaraciones:

«El título tuvo la virtud de llegar a ser una obsesión para algunas personas, entre otras el escritor americano [Henry] Miller» («Autobiography of Luis Buñuel», Los Angeles, 28 de julio de 1939).

«El título del film no es arbitrario o resultado de una broma. Posee una estrecha relación subconsciente con el argumento. (...) Como nota curiosa puede decirse aquí que ha llegado a producir obsesiones en ciertos espectadores, cosa que no ocurriría si fuese un título arbitrario» («Notas sobre la realización de *Un perro andaluz*»).

Lo siguiente que se desprende del escenario original es que dos de sus imágenes más emblemáticas e impactantes no aparecen. Se trata del prólogo (el ojo cortado) y el epílogo (los amantes enterrados en la arena), que se incluyeron y filmaron al final del núcleo central. Sí aparece el epílogo añadido en *Sc*. El prólogo no aparecerá hasta el *découpage* y en el orden de planificación figura al final del mismo -números 121 a 127-, por lo cual el prólogo no sólo se pensó, sino que se rodó después. En *So*, el relato se inicia con el personaje en bicicleta y se clausura con la pareja en la playa.

Otro detalle, más anecdótico, se escapa a la percepción de la proyección cinematográfica y sólo el congelado de la imagen permite apreciarlo. Al comienzo del film, la protagonista lanza sobre el diván un libro con la reproducción de *La encajera* de Vermeer. En *So* se lee, aunque tachado, «libro de cocina». Pues bien, a la luz de la restauración de la película, se ha descubierto que tal libro es un tratado de labores femeninas del siglo pasado, *Travaux d'achèvement*. Ello responde al alto nivel de precisión subliminal que el primer Buñuel alcanza. Conviene advertir que el siguiente plano, presente

en *So*, pone en cuestión la ausencia de artificiosidad técnica de la que Buñuel hace gala, y engarza directamente con las influencias que ejercían sobre él los recursos técnicos tan propios de la vanguardia fílmica, de la que tanto Buñuel como Dalí renegaban de forma categórica.

«Se ve: el balcón por una de cuyas hojas se ve la circulación de la calle. Pasan tranvías, gentes, [autos](#), etc. Pero van desapareciendo apenas llegan a pasar al campo de visión comprendido en la otra hoja. En ésta, la calle se halla completamente vacía. Sólo en el centro, de pie, inmóvil, con las patas colgando, se halla un carnuzo muerto muchos días antes. Plano *rapproché* de esta visión.»

Lo primero que llama la atención es que este plano compositivo, de gran complejidad visual, requiere la sobreimpresión, artificio que en principio chocaba con la falta de retórica del cineasta. Además, concluye con un plano de acercamiento. Dicha imagen, descartada en *Sc*, está repleta de imágenes poéticas y, aunque su fin último era la pantalla, el escenario entero rezuma literatura, muy en consonancia con los escritos de Buñuel. Basta con acudir a otro conjunto de planos que sí llegó al film y que supone toda una lección de imaginaria poética gravitando en torno a la metáfora. En *So* se lee:

«Primer plano de la mano en cuyo centro bullen las hormigas que salen de un agujero negro. Ninguna de ellas, sin embargo, se desparrama.

Encadenado con el pelo axilar de una muchacha tendida en la arena soleada.

Encadenado con un equino cuyas púas oscilan levemente.

Encadenado con la cabeza de otra chica en picado violentísimo y cercada por el iris.

Se abre el iris viéndose que esta nueva muchacha se halla en medio de un grupo de gentes que intentan forzar la línea de orden establecida por los guardias.»

Aparte de su autonomía como pieza literaria, esta serie de planos encadenados atiende también a una necesidad visual: la similitud morfológica entre los elementos del principio y final de cada plano: hormigas / pelo axilar ; axila / erizo, y erizo / cabeza de chica cercada por el iris. Buñuel rodará este segmento de *Un perro andaluz* con escrupulosa fidelidad, menos un recurso que tacha de *So*: «... excepto el círculo del iris, el resto de la pantalla en blanco». Otro poeta con incursiones efectivas en el cinema, Robert Desnos, basó visualmente su escenario *Medianoche a las catorce horas* (1925) en la aparición recurrente de figuras circulares; un Desnos que también dedicaría un elogioso artículo a *Un chien andalou* en la revista *Le Merle* (28 de junio de 1929).

Van entresacándose así, a lo largo de *So*, numerosas licencias poéticas que obviamente exceden los límites de la escritura cinematográfica. Algunas de ellas no fueron

puestas en escena; otras, con variaciones, siguiendo un poco la consigna de los surrealistas: «... el cine es la puesta en práctica del azar»:

«(...) sin hacer un gesto, pero con los ojos muy abiertos y un aire agorero que viene a querer expresar 'en este momento va a ocurrir algo verdaderamente extraordinario'.

(Sobre el pupitre, dos libros y diversos objetos de escolar cuya posición y sentido moral se determinarán cuidadosamente.)

Una mano vuelta hacia él con temblor de agua.»

Imagen esta última que, de no ser incluida también en el desglose, no se sabría con certeza su significado. E«N.º 90. La mano vuelta hacia él, con un temblor de agua.

N.º 91. *Ralenti* sobre agua agitada, o sobre olas producidas por la caída de una piedra, o sobre ambas dos cosas.» n efecto, en *D* especifica:

El párrafo está tachado con la anotación manuscrita «no hecho». Curiosamente, se advierte cómo las imágenes descartadas contienen lo que podrían denominarse figuras de poetización visual: dobles imágenes, evanescencias o cámara lenta. Aunque más adelante se verá cómo el realizador acude a estos artificios con más asiduidad de la que han apuntado los buñuelistas.

Las cotas de precisión visual de Buñuel quedan patentes en tres llamadas que añade en *Sc* para dejar dramáticamente pulida la escena; precisiones, por otro lado, difíciles de advertir en la película. Otra vez, el estilo literario se impone sobre el cinematográfico. Se trata de la secuencia donde la pareja protagonista mira por la ventana a la joven andrógina:

"Téngase en cuenta que, al entregar el guardia la caja a la muchacha, ésta está invadida por una emoción extraordinaria, que la aísla completamente de todo. Hállase como invadida por los efluvios de una música religiosa y lejana, tal vez la música oída en el fondo más remoto de su infancia. Cuando el guardia entregue la caja a la muchacha, los dos personajes del balcón, él y ella, aparecen invadidos por la misma emoción, una emoción hasta las lágrimas. Incluso sus cabezas se mueven como siguiendo el ritmo de aquella música inapreciable. La muchacha que había quedado sola ya en el centro de la calle sigue como clavada en su sitio, en un estado de inhibición absoluta. Pasan vertiginosamente los autos. De pronto uno de ellos pasa sobre su cuerpo destrozándolo."

El epílogo del film -añadido en *Sc*- constituye otro buen ejemplo de escritura cinemática. Qué mejor final para un cuento de Buñuel que aquel que cierra *Un chien andalou*:

"Todo ha cambiado. Ahora es un desierto sin horizonte. Clavados en el centro, enterrados por la arena hasta el pecho, aparece el personaje principal y la muchacha, sin ojos, desgarradas las vestiduras, comidos por un enjambre de sol y de insectos."

Si ya se han comentado los títulos del film en tanto que componentes del aparato literario del escenario, ahora tocaría el turno a los intertítulos. En una entrevista realizada en Figueras, recién escrita la película, Buñuel responde:

"Se trata de un film con argumento. Tendrá rótulos y constituirá un intento de cinema parlante."

Las tres afirmaciones, que en un principio resultan chocantes, no dejan de ser coherentes en última instancia. Que el film sigue un argumento resulta poco menos que paradójico, sobre todo cuando los dos sostienen en otro lugar que es un "intento sin precedentes en la historia del cinema, por estar tan lejos del film ordinario". La entrevista citada aclara este extremo: "Toda la película es una serie de hechos normales que dan la impresión de anormalidad. No son hechos arbitrarios, pues todos tienen su razón de existir, pero la manera de engarzarse entre sí y de truncarse nos produce una impresión tormentosa."

En definitiva, el film acomete una inicial superación de la narrativa para después producirse, en palabras de Bertetto, "la reaparición del espectro narrativo en el desorden recualificado del organismo fílmico (...) ya que la estructura de experimentación onírica, o la escritura automática, tienden a unir los materiales en un proceso que está espacial y a la vez temporalmente concatenado".

En ¡Vaya marista!, únicamente hay un rótulo, aquel que aparece antes del último plano: "¿Que me he caído, quizás...?" La frase, curiosamente, no se incluye en el cortometraje. El resto de intertítulos se irá añadiendo en los sucesivos tratamientos (Sc, D, F y G). El desarrollo de los rótulos en cada una de las versiones de Un perro andaluz queda del siguiente modo:

	So	D	Sc	F	G
"Érase una vez..." (Prólogo)	-	-	+	+	+
"Ocho años después"	-	+	+	+	+
"Hacia las tres de la madrugada"	-	+	-	+	+
"Dieciséis años antes"	-	+	+	+	+
"¿Que me he caído, quizás?" (Fin)	+	-	+	-	-
"En la primavera" (Epílogo)	-	+	-	+	+

Si los rótulos en el cine narrativo sirven para engranar planos o secuencias, ciertamente Un perro andaluz echa por tierra la regla. De los seis cartones, cuatro son referencias temporales que no hacen más que romper, mediante saltos, la ilación cronológica del film; otro es parte de un diálogo sin pie ni respuesta. "Érase una vez..." parece el encabezamiento más adecuado para abrir una historia. Para Jenaro Talens, "corresponde a la articulación misma del hecho de contar", pero lo que hace justamente es lo contrario: utilizar la tradición con el fin de echarla por tierra.

Retomando la entrevista, ¿qué quería decir Buñuel con "un intento de cine parlante"? De mención es la acotación de sonido a la que iba a ser una cinta muda: "Música: muerte de Tristán e Iseo" (tachada en Sc). Bien es sabido que el cineasta sonorizaría el film, originariamente en directo y en 1960 sobre la copia distribuida por el productor del film, Pierre Braunberger. Otra referencia sería el "ruido visual" que el mudo utilizaba para sugerir efectos sonoros. Se trata del gag -al que dedica un extenso párrafo- en el que un personaje toca el timbre y se ven dos brazos que agitan una coctelera en vez de la

campanilla, que sería lo habitual, "como suelen serlo en los films ordinarios los timbres que hacen sonar los personajes". En una entrevista hecha por Luis Gómez Mesa, preguntado sobre el advenimiento del parlante, respondería con un "pero siempre habrá un cine silencioso, un cine-cine" (Popular Film, núm. 128, 10 de enero de 1929). Para terminar con la cuestión del sonido, hay que recordar que, en 1930, La edad de oro (L'âge d'or) incorporaría el sistema Tobis. Una banda sonora que contenía diálogos (entre el protagonista y el ministro), músicas (Wagner, tambores de Calanda) y efectos (cisterna del baño, explosión), algo aún infrecuente en la producción europea.

Esa alusión a los "films ordinarios" del gag se repite en otro guiño hecho al mundo del cine: "gesto traidor de película en el personaje". Ello sin duda refuerza el valor literario que subyace en estas descripciones, del todo gratuitas en un guión cinematográfico, mas pertinentes en un texto de índole vanguardista. No se olvide el grado de penetración del cinema en la vida artística y literaria, un medio muy bien acogido por los autores españoles hasta el punto de poder hablar del cine como elemento catalizador entre las vanguardias españolas. Guillermo de Torre y otros poetas del 27 serían algunos de sus exponentes en la vertiente literaria, hasta llegar a una "generación cinematográfica del 27", como tan certeramente apuntara Gómez Mesa.

Los escenarios publicados

Tras el estreno de Un chien andalou (6 de junio de 1929), en el Studio des Ursulines de París, la polémica suscitada por la proyección de la película se amplió a la publicación del escenario. Variétés (Revue mensuelle illustrée de l'esprit contemporain) preparaba para ese mismo mes de junio un número especial dedicado al surrealismo. Fue cuando Paul Éluard pidió a Buñuel el guión de la película, a lo que el cineasta contestó que ya lo había entregado a Gallimard, que editaba La Revue du Cinéma. La iniciativa de Buñuel provocó un incidente con el grupo surrealista. El escenario saldrá publicado en noviembre con la siguiente nota de la redacción:

"El texto que reproducimos aquí es el escenario de Chien andalou y no el desglose, movimiento por movimiento, que sirvió durante la realización del film y que tendría cerca de 60 páginas en nuestra revista. Las anotaciones G.P. (primer plano), P.A. (plano americano), encadenado, etc., que se encontrarán a lo largo del relato, marcan solamente los detalles de la puesta en imágenes de los autores y fijadas por ellos mismos."

La nota, meramente indicativa, constata la existencia del découpage y la decisión de publicar el escenario; es decir, lo que se ha venido en denominar aquí la "versión literaria" de la película. (En el número 9 de La Revue du Cinéma (1930) saldrá "Chiffres", unos escenarios firmados por Ramón Gómez de la Serna. Estos argumentos eran fruto del proyecto que desde 1927 mantenía con Buñuel; primero bajo el título de El mundo por diez céntimos y después Caprichos. Buñuel finalmente desistió por mediación de Dalí, decidiéndose en favor de Un perro andaluz.)

El escenario se publica un mes más tarde en la última entrega de La Révolution Surréaliste, pero no en Variétés como asegura Buñuel en sus memorias. El guión viene encabezado por un prólogo con una fuerte carga ideológica:

"La publicación de este escenario es la única autorizada por mí. Expresa, sin reservas de ningún género, mi completa adhesión al pensamiento y la actividad surrealistas. Un perro andaluz no existiría si el surrealismo no existiera. Un film de éxito, la mayoría de los espectadores pensará eso. Pero qué puedo hacer yo contra los fervientes de toda novedad, aunque ésta ultraje sus más profundas convicciones; contra una prensa vendida o insincera, contra esa multitud imbécil que encuentra bello o poético aquello que, en el fondo, no es más que un desesperado, un apasionado llamamiento al crimen."

Nótese que esta especie de declaración de intenciones vuelve a mencionar el componente poético; esta vez para arremeter contra él, y lo hace con un marcado tono provocador. En realidad, el cine de poesía fue una constante búsqueda en el realizador. Sólo hay que leer la introducción a la *Ilegible, hijo de flauta* (versión de 1947), guión escrito en colaboración con Juan Larrea, o la conferencia pronunciada en 1958 «El cine, instrumento de poesía».

Todo lo expuesto nos lleva a cotejar el escenario original corregido (*Sc*) y los guiones publicados (*G*). En líneas generales, no hay mayores diferencias entre ambos textos. Lo extraño es que, con el film terminado, no hiciera las correcciones correspondientes. El hecho es que Buñuel quiso mantener la versión literaria de su película sacrificando la fidelidad al montaje final. De esta manera, en *G* se conservan detalles que no aparecen en la cinta:

«Las ancas de los burros se enredan por todo. La luz que pende del techo empujada por un zancarrón queda balanceándose hasta el fin de estas escenas. Hacer intervenir al cojo apasionado.»

Se deduce sin dificultad que *Sc* tuvo diferentes momentos de corrección -hay anotaciones autógrafas a lápiz y a pluma-, pero ¿cuándo se hicieron dichas correcciones? Los añadidos pudieron ser hechos: a) después del desglose y destinados al rodaje, ya que hay variantes importantes entre ambos; o b) para la traducción y publicación en las revistas mencionadas, una vez acabada la producción.

Film poemático

El procedimiento para atribuir valores poéticos a la imagen en movimiento es terreno farragoso. Desde un enfoque riguroso, levantar un entramado teórico que demuestre empíricamente las relaciones intrínsecas entre una composición poética y un montaje fílmico es tarea poco menos que inalcanzable. Por tanto, habría que acotar el concepto a todos aquellos poetas que escriben textos para la pantalla o emprenden de una u otra

manera la práctica cinematográfica, incluyendo también la «práctica de la teoría». También se ampliaría a los realizadores y artistas plásticos que ensayaron este cine, en la mayoría de los casos en colaboración estrecha con literatos (Cendrars, Soupault, Artaud). En el caso de Dalí y Buñuel, ellos se acercaron al cine desde la poesía y la pintura. Los cineastas de la vanguardia francesa descubrieron que el film debía asentarse en una suerte de construcción visual, concebida en el guión y hecha efectiva en el montaje. La «cinegrafía», la ordenación del material fílmico al que se le confiere una estructura rítmica, era el término empleado para explicar los ensayos que por entonces avanzaban los realizadores, y que hizo pensar a Germaine Dulac en la búsqueda de un «poema sinfónico de imágenes». Mientras unos autores consideraban la incorporación de las figuras visuales a la continuidad narrativa del film, los más radicales veían en el movimiento de las formas -abstractas o no- el objeto mismo del film. En ambos casos compartían la fascinación por el efectismo técnico.

La correspondencia del metro y la cesura del poema con la fragmentación de los espacios y tiempos del film, se llevaría a cabo mediante el empleo de figuras cuya finalidad última sería la yuxtaposición de los elementos, así como la distorsión del material filmado. Los tropos poéticos se convertirían en puntos de vista insólitos; variedad en la posición de la cámara; corte rápido de planos; fundidos, encadenados y sobreimpresiones; velocidad de cámara lenta; imágenes deformadas o desenfocadas, etc. Pero el gran hallazgo que llenó de aura poética al cine fue la imagen del objeto fragmentado, aislado de todo contexto y ampliado en planos cortos. Ahí radicaba la poeticidad del cine: revalorizar un objeto o una parte del cuerpo para después elevarlo a la categoría de abstracto. Aquí se encontraría una de las claves del siempre ambiguo concepto de cine-poesía. A propósito de algunas condiciones de la fotogenia, Jean Epstein, el primer maestro de Buñuel, dejó escrito en 1924: «El cine es el medio más poderoso de poesía, el medio más real de lo irreal, de lo 'surreal', como hubiera dicho Apollinaire».

Para dotar de ese lirismo al cinematógrafo, escritores y artistas tuvieron que aliarse con directores y técnicos. El problema es que la amplitud de miras del cine con vocación poética afectó, junto al llamado impresionismo francés, a gran parte del film no-representacional del periodo mudo: cine puro; cine absoluto; sinfonías visuales y metropolitanas; dadaísmo y surrealismo cinematográficos, y cine abstracto, entre otras modalidades de la vanguardia. La destrucción de la narratividad: ésa parecía ser, en último término, la clave para hallar la función poética en la vanguardia cinematográfica.

En medio de ese ambiente se encontraba Luis Buñuel -Dalí también estaba sobradamente informado- y sus vínculos con la vanguardia del cine no dejarán de ser ambivalentes.

Una fuente menciona que en 1928 Buñuel colaboró con Dulac en sus cortos más experimentales; algo que chocaría con la postura antiesteticista que mantenía el director hacia la vanguardia fílmica. Además, el primer proyecto de Buñuel parece ser que iba en la línea de *Rien que les heures* (1926) de Alberto Cavalcanti.

En carta a Dalí (París, 24 junio) y estrenado *Un perro andaluz*, le habla de las sesiones privadas en la mansión de los vizcondes de Noailles (2 y 3 de julio). También le

comenta el futuro estreno en el Studio 28 de Jean Mauclair (1 de octubre) y de la buena acogida de los surrealistas:

«El sábado me pidieron prestado el film para completar una sesión que organizaban en el Studio 28 Antonin Artaud y Roger Vitrac. La sala estuvo llena. El público (muy heterogéneo) reaccionó maravillosamente (...) Después vino el film del pobre Deslaw, que fue silbado. Se oían voces tomándole el pelo y diciendo: 'Esto es vanguardia'. Quedé convencido que la gente odia las casas patas arriba, y las ruedas de [autos](#) que pasan.»

Durante la explotación de *La edad de oro*, escribirá a su mecenas, Charles de Noailles: «... cualquier cosa menos la vanguardia»; se refería a su intención de acceder a salas comerciales antes que a las alternativas. Las demás manifestaciones de Buñuel cuestionando la vanguardia fílmica revelan la faceta teórica del realizador:

"Una variedad de este último [cine puro] son los films absolutos de Eggeling, Sinfonía diagonal, o los de Ruttman, en los cuales sólo luces y sombras de variable densidad, interposiciones y yuxtaposiciones de volúmenes, geometrías móviles, son objeto para el artista. Aquí todo está deshumanizado. No se puede llevar más lejos el apartamiento de la naturaleza. Resulta curioso que estos ensayos -no muy conseguidos- daten de 1919" ("Del plano fotogénico", 1927). "Históricamente, este film representa una reacción violenta contra el entonces llamado 'Cine de vanguardia', que se dirigía exclusivamente a la sensibilidad artística o a la razón del espectador, con sus juegos de luces y sombras, sus efectos fotográficos, su preocupación por el montaje rítmico y rebuscada técnica, y que a veces hacía gala de un humor perfectamente 'convencional y razonable'. A este cine vanguardista pertenecen los Ruttman, Cavalcanti, Man Ray, Dziga Vertov, René Clair, Dulac, Ivens, etc." ("Notas sobre la realización de Un perro andaluz"). "Antes del advenimiento del parlante hubo algunas tentativas de ese género [film poético]. Se llamaban films de vanguardia a todos aquellos que rozaban, aunque sólo fuera someramente, el plano poético, o que intentaban salirse del terreno tan trillado del realismo" ("Introducción a Ilegible, hijo de flauta", 1947).

Las críticas desfavorables a los artificios cinemáticos lanzadas por Buñuel serán secundadas por Salvador Dalí en similares términos:

"Nuestro film, realizado al margen de toda intención estética, no tiene nada que ver con ninguno de los intentos del denominado cine puro. Por el contrario, lo único importante de la película es aquello que en ella ocurre" ("Un chien andalou", 1929). "El cine enfila deliberadamente el camino absurdo y estúpido de lo abstracto. Crea un lenguaje aburrido basado en una abrumadora retórica visual de carácter casi exclusivamente musical, que culmina en la utilización ritmada de los grandes planos, de los travellings, de las sobreimpresiones, de un divisionismo monstruoso del desglose, de una espiritualidad alusiva y sentimental del montaje y de otras mil torpezas que, pasando por lamentables films anteriores al sonoro de todos los países del mundo y tendiendo a un cine cada vez más cine (films de vanguardia, especialmente belgas), habrían conducido, sin la repentina intervención de la película sonora, al auténtico 'cine puro'; es decir, a una vergüenza más

confortable y más total, si cabe, que la pintura pura... propia y justamente dicha"
("Compendio de una historia crítica del cine", 1932).

Los autores de *Un perro andaluz* pergeñaron el film, desde su concepción, bajo la premisa de la sobriedad estilística. Con todo, hay cierta contradicción, legítima en cualquier caso. Y es que la aparente simplicidad de factura queda enrarecida por unos estilemas que, en otro contexto, ellos mismos calificarían de sospechosos. Era inevitable, Buñuel había trabajado para ellos (Epstein, Feyder, Etiévant). El cineasta no tenía por menos que estar imbuido de la vanguardia narrativa del cine francés. En efecto, una lectura atenta del escenario de *Un perro andaluz* -y se trata sólo del primer tratamiento- arroja un pequeño repertorio de juegos formales. En *Sc* hay cuatro encadenados; dos sobreimpresiones -una de ellas, el rótulo final-; un picado; tres ralentís; dos *flous*; un iris, y tres *travellings* -uno explícito y dos sugeridos-. El rechazo de Buñuel hacia la riqueza de recursos queda así puesto en entredicho.

Regresando al asunto que nos ocupa, la versión literaria, uno de los elementos que hacen confluír poesía y cine en el texto de *¡Vaya marista!* es la inclusión de anotaciones técnicas en un escenario que no implica desglose. Aparte de los indicados, el escenario original especifica cinco primeros planos (*GP*) y tres planos americanos (*PA*); al igual que un *PI*, que no se ha podido determinar. Las expresiones «aparato», «plano», «entra en campo», «campo de visión» se suceden en una obra cargada de poesía. De igual modo procedieron Dalí, con *Babaouo* (1932), y García Lorca, con *Viaje a la Luna* (1929-30), otros dos poemas cinemáticos que no llegaron a rodarse. Del guión de Lorca, ignoraba su existencia. Sí tuvo noticia del primero, dado que Dalí envió a Buñuel un ejemplar poco tiempo después de publicarse en Francia el libro, «algunos de cuyos pasajes me parecen divertidos. La parte teórica es más bien extravagante».

En uno de sus artículos teóricos, escrito para el número monográfico «Cinema 1928» en *La Gaceta Literaria*, el director en ciernes discernía tres momentos en el proceso cinematográfico: escenario, desglose y montaje:

"La intuición del film, el embrión fotogénico, palpita ya en esa operación llamada *découpage*. Segmentación. (...) Ese paisaje, para ser recreado por el cinema, necesitará segmentarse en cincuenta, cien y más trozos. Todos ellos se sucederán después para componer así la entidad film, compuesta de segmentos materiales (montaje) y de segmentos ideales (*découpage*)."

El entusiasmo expresado un año antes sobre el poema convertido en escenario (ver *supra*, nota 1) ha pasado a queja ante la falta de rigor cometida entre los profanos, quienes se limitan a «la simple imposición de números en orden delante de cada párrafo de su *scénario*». *¡Vaya marista!* no lleva números de orden, y Buñuel fue bastante fiel a sí mismo cuando desarrolló los «segmentos ideales» del *découpage*. En él se cuentan 127 planos, número inferior con respecto a los «segmentos materiales» del montaje. En su lectura de *Un chien andalou*, Jenaro Talens establece 290 planos; diferencia explicable si se piensa que Buñuel no consideraba tanto los planos de montaje como los de rodaje.

Nos encontramos, pues, ante un texto empapado de intención poética antes de traducirse en imágenes. *¡Vaya marista!* ha devenido así en una versión literaria del film para el que fue compuesto. Detrás de esta transposición cinemática se adivina la posibilidad de convertir el cine en lo que Cocteau definiría como «medio para la poesía». Una vez filmadas, sus imágenes han pasado a instalarse con plenos poderes en la cultura visual.

Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

Súmese como **voluntario** o **donante** , para promover el crecimiento y la difusión de la **Biblioteca Virtual Universal**.

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente **enlace**.



editorial del cardo