

# Noche, luna, navaja. La huella de Lorca en el origen del cine de Luis Buñuel

Jesús González Requena

*Universidad Complutense de Madrid*



“UN CHIEN ANDALOU”

¿Por qué el título del primer –y netamente surrealista– film de Buñuel?

*Un Chien Andalou*, es, al menos aparentemente, un título incierto, ambiguo, sorprendente. Quizás, se dice, gratuito. Y, en

cualquier caso, se añade, surrealista<sup>1</sup>. Sin duda, lo es, pues es el título de un film surrealista. Pero el caso es que cuando eso se afirma, cuando de un texto como ese, como mejor explicación, se dice que es surrealista, esta palabra actúa, finalmente, como una etiqueta que lejos de explicar nada, enmascara la cuestión con una falsa respuesta.

Se afirma entonces, que, precisamente, no existiría motivo alguno para él: que fue elegido porque sí, de manera azarosa. Se trataría entonces, se dice, de un gesto que no tendría otro sentido que el afán de desconcertar y provocar característico de los surrealistas.

Una explicación, por más que extendida, que resulta poco rigurosa: si lo propio de las obras surrealistas fuera su gratuidad, el sinsentido de sus elementos –y el título es precisamente eso: el elemento inicial de un texto–, difícilmente podríamos reconocerlas como tales, es decir, como obras de arte.

---

<sup>1</sup> Es nada menos que André Breton quien así lo certifica: “Aún hoy sigo pensando que *Un perro andaluz* y *La edad de oro* son las dos únicas películas totalmente surrealistas” (David 1996: 35).

### **Absurdo/Surrealismo**

¿Un título elegido al azar, sin otro sentido que el típico afán surrealista del desconcierto y la provocación?

A poco que la examinemos detenidamente constataremos que ésta es, en sí misma, cuando menos, una argumentación contradictoria; pues finalmente propone, no un sentido, sino dos: en primer lugar, la búsqueda de la provocación, y en segundo, más allá de ésta, la producción de un efecto de ausencia de sentido; y, en esa misma medida, la voluntad de producir una quiebra en el orden del buen sentido— ese buen sentido que soporta las evidencias sobre las que se asienta, y se protege, nuestra vida cotidiana.

Pero conviene añadir en seguida que no se reduce a eso el proyecto surrealista. Tal caracterización sería, en cambio, más apropiada para la literatura del absurdo que fue, en los años sesenta, uno de los efectos del pensamiento existencialista: en Ionesco o Beckett, por ejemplo. Pero, incluso allí, el absurdo, el sinsentido, no es sin más lo que caracteriza a los elementos del texto. Pues no hay texto en la simple acumulación de elementos escogidos al azar, sin sentido. Por el contrario: lo que convoca la literatura del absurdo es, en cambio, la provocación, en el lector, de la experiencia de la quiebra del sentido. Hace falta, para ello, por tanto, que los elementos del texto se ordenen sobre cierto patrón de coherencia en el que, en un momento dado, el sinsentido puede emerger. Y, cuando esto se produce, para nada se agota en una humorada azarosa e intranscendente, por el contrario, constituye el núcleo de una meditación densamente metafísica: la del sinsentido mismo del mundo. Y eso, aunque nos protejamos de ello objetivándolo como una corriente artística, es algo que tiene que ver con nuestras experiencias personales más angustiantes. Pero para el surrealismo el absurdo no era un fin, sino un medio; para ellos, quebrar el orden convencional de la significación era la vía, el procedimiento, para hacer emerger otro sentido, más profundo, ligado, como se sabe, al deseo y al inconsciente. O dicho en otros términos: no buscaban el azar sino que lo utilizaban como medio para hacer emerger ese otro sentido, oscuro, violento, pulsional, que ellos atribuían al deseo inconsciente.

Sus asociaciones libres, su escritura automática y sus cadáveres exquisitos constituían por eso procedimientos destinados a provocar esa emergencia. El propio Breton, lo afirmaba expresamente: la suya era



una "actividad ultra-confusional que toma sus fuentes en una idea obsesionante" (Breton, citado en Aranda 1975: 96).

El surrealista parte pues de la vivencia de estar habitado por algo que no entiende, pero que le afecta con una intensidad propiamente obsesionante. Los procedimientos de asociación libre tienen por objeto, pues, permitir que eso logre escribirse, cristalice como escritura. Por ello, en el trabajo del surrealista hay un segundo momento de selección entre ese material que ha surgido sea del sueño o de las asociaciones libres. Nadie lo ha descrito mejor que Dalí, que es, como se sabe, coautor de los guiones de *Un perro andaluz* y de *La edad de oro*: "La paranoia-crítica — bajo tal expresión denominaba al procedimiento de escritura surrealista — está basada en la objetivación crítica y sistemática de las asociaciones e interpretaciones delirantes" (Dalí, citado en Aranda 1975: 96).

Se trataba, pues, nada menos que una objetivación crítica y sistemática de esos materiales. Es decir, de un trabajo, de selección y ordenamiento. Y bien ¿por qué no interrogar a los títulos de estos films en esos términos que le son propios? ¿Por qué no, en suma, tomarlos en serio?, queremos decir, con una seriedad al menos tan intensa como la de aquellos artistas que militaban en las filas del surrealismo. Incluso en el caso en el que Buñuel y Dalí los hubieran elegido al azar, como resultado de un acto de escritura automática, debería esperarse de él un sentido, y no cualquiera, sino uno ligado a su deseo inconsciente.

### Historia de un título

El testimonio del propio Buñuel informa que la cuestión del título de *Un perro andaluz* no fue sin más resuelta al albur, sino asumida, propiamente, como un problema:

El título fue un problema. Pensamos en muchos. *Défense de se pencher à l'exterieur*. Después se pensó en su antítesis: *Prohibido asomarse al interior*. Pero no estábamos conformes. Dalí se enteró entonces del título de un libro olvidado de poemas míos: *El perro andaluz*. ¡Ese es el título!, exclamó Dalí. Y así fue (Buñuel, citado en Aranda 1975: 85)<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> "Lo íbamos a titular *El marista de la ballesta*, pero, por el momento, tiene como título provisional *Dangereux de se pencher en dedans*" ("Carta a José Bello", 10-2-1929, citado en Aranda 1975: 83).

Más tarde habremos de ocuparnos de estos títulos provisionales. Por ahora, conformémonos con añadir que la idea del feliz encuentro del título idóneo es subrayada por Buñuel en otro lugar:

El título de mi libro de ahora es *El perro andaluz*, que nos hizo reír de risa a Dalí y a mí cuando lo encontramos. He de advertir que no sale un perro en todo el libro. Pero queda muy bien y muy dócil. Además de risueño es idiota (Buñuel: "Carta a José Bello" 10-2-1929, citado en Aranda 1975: 83).

La jovialidad de estas expresiones no debe velarnos la conciencia, en Buñuel, de que el título emergía como resultado de la puesta en marcha del procedimiento surrealista, tal y como es definido por Dalí como método paranoico crítico: procedente de la asociación libre, es objeto de un trabajo de selección, en la medida en que se percibe en él la densidad suficiente. Lo que, además, se ve acentuado por el hecho mismo de la insistencia con la que Buñuel se aferró a ese título: si surgió al albur de la escritura automática, en cualquier caso, lo retuvo, lo reutilizó en el film. Algo, en él, le atraía poderosamente por cierto que no sólo a él. Pues, como él mismo dijo:

El título tuvo la virtud de llegar a ser una obsesión para algunas personas, entre otras el escritor americano Miller, quien, sin conocerme, me escribió una extraordinaria carta, que todavía conservo, sobre su obsesión" (Citado en Aranda 1975: 81).

Así pues, algo, en ese título, atraía poderosamente también al propio Buñuel. Pero, ¿qué?

### **Lorca y Buñuel**

El caso es que alguien reconoció en ese título un sentido: y ese alguien fue, nada más y nada menos que Federico García Lorca.

Es sabido que Lorca se sintió aludido —y, en esa misma medida, ofendido y dolorido— por el título de *Un perro andaluz*. Para él era evidente, en suma, que él mismo era ese "perro andaluz". ¿En que se fundaba tal convicción? Nunca lo dijo. Pero debemos ver en ello una confirmación suplementaria de su afirmación pues, dado el carácter del poeta, esa ausencia de argumentación parece indicar que se sentía herido en sus sentimientos más íntimos. Sin embargo, por lo que se refiere



a Buñuel, éste siempre negó que el título en cuestión tuviera por objeto aludir al poeta.

¿Era sincero Buñuel en esas reiteradas afirmaciones? Hay motivo para formular esta pregunta pues Buñuel mentía con facilidad con respecto a su obra —como, por lo demás, parece que hacía igualmente su padre con las suyas, pero no vamos a detenernos ahora en esto.

¿Era sincero? Seguramente nunca lo sabremos pero, en cualquier caso, eso poco puede importarnos pues, incluso en el caso en que lo fuera, ello sólo nos informaría de su intención consciente. Y, como ya hemos señalado, la escritura surrealista poca importancia concede a los planes y las intenciones conscientes de los artistas. Por el contrario, su procedimiento constructivo buscaba que fuera el inconsciente mismo el que tomara la palabra. En cualquier caso, es necesario recordar que Buñuel reconocería, más tarde, aunque de manera vaga, la gran deuda artística contraída por su obra con Lorca.

### Lorca, Buñuel, Dalí

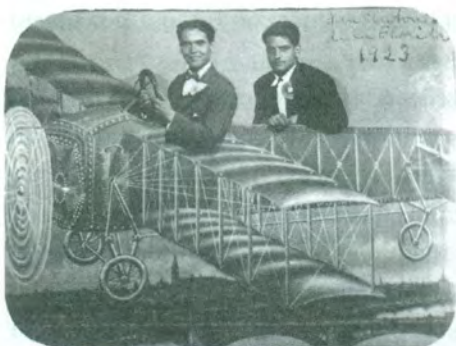
Es de sobre conocida la intensa amistad que durante cierto tiempo unió a Federico García Lorca, Luis Buñuel y Salvador Dalí. Hoy en día se va sabiendo ya que, además, fue una relación no sólo jovial, sino también —como todas, por lo demás— apasionadamente conflictiva que se dibujaba como un triángulo de afectos en conflicto<sup>3</sup>.

Una fotografía ilustra emblemáticamente la intensa amistad entre Lorca y Buñuel: ambos montados en un avión pintado de feria: Lorca pilota: lleva feliz a su amigo Buñuel.

Resulta difícil no pensar que ese reconocido homosexual que era Lorca fuera insensible al varonil atractivo, de sobra declarado entonces,

---

<sup>3</sup> “Cabe suponer que cuando Lorca conoce por vez primera a Dalí, durante los primeros meses de 1923, el pintor y Luis Buñuel ya han iniciado su amistad, aunque no hay información al respecto ni en la *Vida secreta de Salvador Dalí* ni en *Mi último suspiro*, de Buñuel, libros ambos que suelen carecer de precisión cronológica. Cabe suponer también que, antes de conocer a Lorca personalmente, Dalí habría oído hablar de él en la Residencia, y mucho, y tal vez asimismo de labios de Eduardo Marquina, valedor del joven pintor en Madrid. De todos modos sabemos que Buñuel, Dalí y Lorca no tardaron en convertirse prácticamente en inseparables, formando, junto con Pepín Bello —que, según éste, desempeñaba entre ellos «un modestísimo papel de enlace»— el núcleo de uno de los grupos más vitales de la «Resi»” (Gibson 1989: 157).



de Luis Buñuel. Por otra, parte, Dalí sugiere haberse sentido deseado por Lorca cuando éste fuera su invitado en Cadaqués—

donde, por cierto, también habría de invitar a Buñuel: hay suficiente material fotográfico de entonces, sus cuerpos jóvenes y sensuales bajo el sol mediterráneo...





Pero quizás resulten más expresivas estas dos fotos, probablemente realizadas por la hermana de Dalí, y que a través de ella parecen devolvernos el juego de sus miradas de entonces en plano/contraplano.

Finalmente, reiteradas declaraciones de Buñuel describen su primer período de colaboración cinematográfica con Dalí como de una excepcional intimidad:

Con Dalí, más unidos que nunca, hemos trabajado en íntima colaboración para fabricar un *scénario* estupendo, sin antecedentes en la historia del cine. Es algo gordo (...) (“Carta a José Bello” en Aranda 1975: 83).

En cuanto al argumento del *Perro* puede decirse que es obra de ambos. En algunas cosas trabajamos muy unidos. De hecho Dalí y yo éramos uña y carne por aquella época. Luego él conoció a Gala y se casó con ella y ella le transformó. Pero el film me pertenece (...) (Citado en Aranda 1975: 84).

Es difícil no percibir cómo en este triángulo de afectos Lorca ocupaba el eslabón más débil. Y esa debilidad hubo de manifestarse con especial agudeza en el período mismo que precedió al nacimiento de *Un perro andaluz*. Pues la intensa intimidad entre Buñuel y Dalí que acabamos de describir, tenía lugar en París, la meca del arte por aquel entonces, mientras que Lorca permanecía en España.

Fue en esta época cuando Buñuel y Dalí criticaron agriamente el *Romancero gitano* de Lorca: despreciaban su interés por el folklore, a la



vez que rechazaban, con variados sarcasmos, el andalucismo asumido del poeta. Resulta evidente que la moral surrealista —no forzamos los términos: los surrealistas, y el propio Buñuel, hablaban de las radicales exigencias morales de la poética surrealista— hacía fácil y justificaba ideológicamente su

menosprecio hacia Lorca, también, a la vez, hacia ese poeta homosexual que, en algún momento, hubo de turbarles con su deseo. Por otra parte, ¿no podríamos notar un eco de ello en la caracterización que, como viéramos, hiciera Buñuel de ese título, el de *El perro andaluz*, que le hiciera a él y a su amigo Dalí mear de risa?: “queda muy bien y muy

dócil. Además de risueño es idiota "(“Carta a José Bello”, citado en Aranda 1975: 83-84).

Alguien agradable, dócil y risueño: ¿no era así, después de todo, el poeta? Carecía, desde luego, de la acritud agresiva de muchos de sus compañeros de generación. Y lo de idiota, ¿no puede corresponder a una imagen peyorativa de su ingenuidad? ¿Es decir, después de todo, de su desarmada bondad? En cierto sentido, Federico García Lorca podía ser contemplado como idiota, no menos que Liov Nikoláyevich Mischkin, el protagonista de esa desgarradora novela mayor de Dostoievski que tenía por título precisamente éste: *El idiota* (Dostoievski [1868] 1991).

### **Del contexto al texto: *Juegos. Dedicados a la cabeza de Luis Buñuel***

Este es, pues, el contexto general en el que Lorca se reconoce insultado, despreciado, como el perro andaluz. Pero es hora ya de que pasemos del contexto al texto, de la consideración de las anécdotas biográficas al análisis textual.

A ese toro, a ese varonil campeón de boxeo que fuera Luis Buñuel, hubo de dedicarle Lorca un grupo de poemas llamado *Juegos*, cuya dedicatoria reza así: “Dedicados a la cabeza de Luis Buñuel. En grand plain (sic)”.

Anotemos, en primer lugar, que la referencia al cine es redundante: Buñuel, su cabeza, en primer plano.

El poema que lo abre se titula “Ribereñas (Con acompañamiento de campanas)”:

Dicen que tienes cara  
(balalín)  
de luna llena.  
(balalán)  
Cuantas campanas ¿oyes?  
(balalín)  
No me dejan.  
(¡balalán!)  
Pero tus ojos... ¡Ah!  
(balalín.)  
...perdona, tus ojeras...  
(balalán)



y esa risa de oro  
 (balalín)  
 y esa... no puedo, esa...  
 (balalán.)  
 Su duro miriñaque  
 Las campanas golpean.  
 ¡Oh tu encanto secreto!..., tu...  
 (balalín)  
 lín  
 lín  
 lín...  
 Dispensa.

Sin duda es visible la humorada, la *coña*, si se nos permite una expresión que no desentona con los usos, entre joviales y ácidos, de los jóvenes de la Residencia de Estudiantes. Se trata, en cualquier caso, de una humorada que se conforma como un galanteo erótico.

tus ojos  
 esa risa de oro  
 y esa... no puedo, esa...  
 (balalán.)

La cosa, decimos, tiene su *coña*, con tanto balalín y balalán que conduce a esa... no nombrada cosa que constituye su encanto secreto y que finalmente se nombra como tu... balalín, lín, lín, lín.

Dicen que tienes cara  
 (balalín)  
 de luna llena.  
 (balalán)

Se le dice a Buñuel que su cara — pues, ¿de quien iba a ser la cara a la que se alude en un poema que ostenta la dedicatoria a la cabeza de Luis Buñuel, en gran primer plano? — es como una luna llena<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Buñuel afirmó haber recibido otro poema dedicado de Lorca en el que también la luna llena se encuentra presente:

*La primera verbena que Dios envía  
 Es la de San Antonio de la Florida,  
 Luis: en el encanto de la madrugada  
 Canta mi amistad siempre florecida,  
 la luna grande luce y rueda*

Y, como se sabe, la luna, y la luna llena, es algo extraordinariamente importante en el universo poético de Federico García Lorca.

¿Tiene Buñuel cara de luna llena? Veámoslo en imágenes.



El caso es que Lorca dice mirar a Buñuel con la intensidad con la que se mira a la luna llena. Y que es, legiones de poetas lo atestiguan, y no solo el propio Lorca, la intensidad misma del deseo. Por lo demás, el “dispensa” que cierra el poema es ambivalente: certifica la humorada,

desde luego, pero también puede ser leído como el gesto de pudor del que sabe que su deseo ha de ser rechazado.

No es difícil imaginar la indignación con la que el varonil boxeador aragonés debió recibir estos poemas. Máxime si se tiene en cuenta que otro poema del grupo lleva por título la “Canción del mariquita”.

### **El perro andaluz: la respuesta buñuelesca**

Pues bien, esta es la hipótesis que queremos proponer: que es posible leer el comienzo de *El perro andaluz* como una respuesta a Ribereñas;

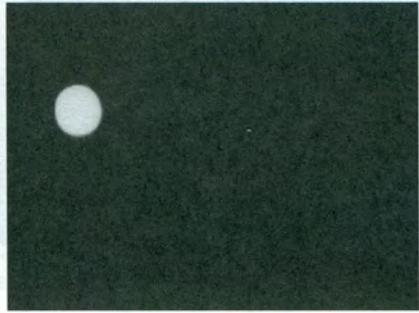
---

*por las altas nubes tranquilas,  
mi corazón luce y rueda  
en la noche verde y amarilla,  
Luis, mi amistad apasionada  
hace una trenza con la brisa,  
El niño toca el pianillo  
triste, sin una sonrisa,  
bajo los arcos de papel  
estrecho tu mano amiga* (Buñuel 1982: 65-66).



desde luego una cargada de una acritud del todo inexistente en aquello a lo que replica: árida, brusca y bizarra, propiamente buñuelesca.

Precisamente: esa cabeza en gran primer plano de Buñuel, con sus acentuadas ojeras, confrontada a la luna, que abre el film.



En todo caso ¿no es ése uno de los temas plásticos esenciales en el arranque de *Un perro andaluz*? la luna. Y, más en concreto, la luna llena. El caso es que al comienzo de *Un perro andaluz* hay un hombre y una mujer,



una luna llena y una navaja de afeitar.



Y, en él, es el propio Buñuel quien infringe el corte, a quien mira con deseo a la luna llena.



A la mujer... pero también, quizás, al propio Lorca<sup>5</sup>.  
Por lo demás, las ojeras de esos ojos,

Pero tus ojos... ¡Ah!

(balalín.)

...perdona, tus ojeras...

(balalán)

se imponen como las del Buñuel que se hace presente, en gran primer plano de su sólida y lunar cabeza, en el comienzo de la secuencia.



<sup>5</sup> Buñuel describió así su descubrimiento de la homosexualidad del poeta granadino: "Estábamos sentados en el refectorio, uno al lado del otro, frente a la mesa presidencial en la que aquel día comían Unamuno, Eugenio d'Ors y don Alberto, nuestro director. Después de la sopa, dije, a Federico en voz baja:

—Vamos fuera. Tengo que hablarte de algo muy grave.

Un poco sorprendido, accede. Nos levantamos.

Nos dan permiso para salir antes de terminar. Nos vamos a una taberna cercana. Una vez allí, digo a Federico que voy a batirme con Martín Domínguez, el vasco.

—¿Por qué?— me pregunta Lorca.

Yo vacilo un momento, no sé como expresarme y a quemarropa le pregunto:

—¿Es verdad que eres maricón?

Él se levanta, herido en lo más vivo, y me dice:

—Tú y yo hemos terminado.

Y se va.

Desde luego, nos reconciliamos aquella misma noche (Buñuel 1982: 72).



*Un perro andaluz y Nocturnos de la ventana*

Pero si esto fuera todo, sería muy poco: no más que un motivo anecdótico de las imágenes que abren *Un perro andaluz*.

Pero la cosa alcanzaría una dimensión totalmente diferente si pudiéramos demostrar que estas imágenes, sin duda unas de las que más intensa huella han dejado en los espectadores de todos los tiempos, no sólo respondieran, entre burlonas y agresivas, a los *Juegos. Dedicados a la cabeza de Luis Buñuel*, sino que además, lo hicieran inspirándose, de una manera a veces sorprendentemente literal, en otro poema de Federico García Lorca.

Pues bien, eso es, precisamente, lo que, en lo que sigue, trataremos de demostrar: que la extraordinaria proximidad de esta célebre secuencia con el poema lorquiano "Nocturnos de la ventana" permite formular la hipótesis de que Buñuel hubo de inspirarse en él, conciente o inconscientemente, cuando diseñó y rodó aquella<sup>6</sup>.

"Nocturnos de la ventana". A la memoria de José Ciría y Escalante, Poeta (Residencia de Estudiantes 1923).

1

Alta va la luna.

Bajo corre el viento.

(Mis largas miradas,  
exploran el cielo.)

Luna sobre el agua.

Luna bajo el viento.

(Mis cortas miradas,  
exploran el suelo.)

Las voces de dos niñas

Venían. Sin esfuerzo,

De la luna del agua,

Me fui a la del cielo.

2

Un brazo de la noche

Entra por mi ventana.

Un gran brazo moreno

Con pulseras de agua.

---

<sup>6</sup> La huella de Lorca en el cine: la más intensa, y marcada, y que se da en uno de los momentos y en unas de las imágenes más fulgurantes de la historia del cine.

Sobre un cristal azul  
Jugaba al río mi alma.  
Los instantes heridos  
Por el reloj... pasaban.

3

Asomo la cabeza  
Por mi ventana, y veo  
Cómo quiere cortarla  
La cuchilla del viento.

En esta guillotina  
Invisible, yo he puesto  
La cabeza sin ojos  
De todos mis deseos.  
Y un olor de limón  
Llenó el instante inmenso,  
Mientras se convertía  
En flor de gasa el viento.

4

Al estanque se le ha muerto  
Hoy una niña de agua.  
Está fuera del estanque,  
Sobre el suelo amortajada.

De la cabeza a sus muslos  
Un pez la cruza, llamándola.  
El viento le dice "niña",  
Mas no puede despertarla.  
El estanque tiene suelta  
Su cabellera de algas  
Y al aire sus grises tetas  
Estremecidas de ranas.

Dios te salve. Rezaremos  
A Nuestra Señora del Agua  
Por la niña del estanque  
Muerta bajo las manzanas.  
Yo luego pondré a su lado  
Dos pequeñas calabazas  
Para que se tenga a flote,  
¡ay!, sobre la mar salada.



### La mirada, el plano/contraplano, el punto de vista

Nos permitiremos analizar el poema con las herramientas del análisis fílmico—¿por qué no hacerlo?— a fin de cuentas, éste se ha nutrido durante décadas con herramientas procedentes del análisis literario. Pero hay, desde luego, un motivo suplementario. Pues el poema habla, casi desde su mismo inicio, de la mirada.

Alta va la luna.  
Bajo corre el viento.  
(Mis largas miradas,  
exploran el cielo.)

De la mirada, es decir, de eso mismo que se tematiza tan acentuada como hirientemente en el comienzo de *Un perro andaluz*. Podríamos decir que sus dos primeras estrofas se articularan sobre la lógica del plano contraplano, por *raccord* de mirada, generándose así la construcción de un punto de vista. Al plano de lo mirado:

Alta va la luna.  
Bajo corre el viento.

Corresponde el plano de quien lo mira:

(Mis largas miradas,  
exploran el cielo.)

Pero se trata de una especial construcción de punto de vista: el primer plano, el de lo mirado, es en un principio enunciado al modo no subjetivo, y sólo, con la llegada del segundo plano, resulta modalizado, a posteriori, como plano subjetivo, haciendo emerger así la enunciación subjetiva, y, con ella, la presencia de un sujeto enunciator del poema, que dice yo y cuyo punto de vista compartimos. De manera que este carácter de subjetivo del primer plano se establece a posteriori, con la llegada del segundo. Pues el poema podría habérsenos ofrecido así:

Mis largas miradas,  
exploran el cielo  
Ven que alta va la luna.  
Y bajo corre el viento.

Pero no, el tempo del poema quiere confrontarnos primero de manera directa con esa luna que va alta y ese viento que corre bajo para,

sólo más tarde, hacer emerger al poeta mismo como mediador de esa imagen y como sujeto de esa mirada. Y por cierto que el paréntesis que ciñe esta segunda estrofa no sólo introduce un gesto de pudor del sujeto que habla, sino que también escribe esa diferencia de tempo como una diferencia de nivel: sólo cuando hemos hecho nuestra esa imagen del cielo, de la luna y el viento, el poeta escribe, en un nivel más hondo, su presencia: nos hace, en cierto modo, reconocer, en nosotros, su voz. Una voz que pretende dar palabras a una experiencia que, después de todo, ha sido también nuestra — pues, ¿quién no ha mirado alguna vez la luna llena mientras el viento golpeaba su rostro, en la ventana?

Nos detenemos en ello no sólo porque, como ya hemos señalado, el acto de mirar protagoniza también de inmediato el comienzo del film de Buñuel, sino porque, además, el film participa de la misma estructura: al plano de lo mirado sigue, aquí como allí, el plano del que mira.



Y al igual que allí se manifestaba la presencia del poeta, aquí es la del cineasta la que se hace presente en el segundo plano, como sujeto, también, de la mirada. De manera que, en ambos casos, emerge, en el comienzo del texto, un yo que mira y dice mirar.

### **Inversión**

Los párrafos tres y cuatro del poema repiten el procedimiento: se prolonga la articulación plano/contraplano, pero a la vez trazan una diferencia de índole espacial, que se manifiesta tanto en lo que se refiere a la distancia como a la angulación:

Luna sobre el agua.  
Luna bajo el viento.  
(Mis cortas miradas,  
exploran el suelo.)



En primer lugar, un cambio por lo que se refiere a la distancia: lo corto de las miradas de ahora contra lo largo de las de antes. Y, simultáneamente, un cambio de angulación: ahora no se mira hacia arriba del cielo, sino hacia el abajo del suelo. ¿Que sucede en el film? Exactamente lo mismo, solo que al revés: primero las miradas cortas, próximas, hacia abajo.



Y, a la vez, como en el poema, no alcanzando lo más bajo, el suelo, sino deteniéndose también sobre una superficie brillante: esta vez la navaja, el brillo de su filo —pero veremos pronto aparecer el cuchillo en el poema. Pues esto comparten el agua y el cuchillo: poseer superficies reflectantes.

Y en segundo lugar, de nuevo, como en el poema, por el procedimiento del plano contraplano, el film cambia de angulación, el plano subjetivo ya no lo es de la navaja, sino que, más largo, explora el cielo y mira la luna.



Pues es un hecho que, en un primer momento, ante la ventana, en el balcón, está sólo Buñuel dirigiendo su mirada hacia la luna.



### Diferencias

Pero no debemos perder de vista las diferencias. En el film, el cineasta no sólo comparece como sujeto de la contemplación y la mirada, sino también como sujeto de un acto que sugiere preceder a otro, más enérgico y decisivo: afila la cuchilla de afeitar. Por parte del poema, hay que anotar que esa luna sobre el agua, que se encuentra ya no sobre sino bajo el viento, es pues una luna reflejada en el agua. De manera que la luna se duplica, se refleja en el espejo constituido por la superficie de ésta.

Diferencias, sí, pero ¿hasta qué punto?

El quinto párrafo, que cierra la primera de las cuatro partes de las que consta el poema, versa todo el sobre ese movimiento que hemos detectado como de cambio de angulación:

(5)

Las voces de dos niñas  
Venían. Sin esfuerzo,  
De la luna del agua,  
Me fui a la del cielo.

De arriba abajo, del cielo al suelo, de la luna del agua a la luna del cielo. Pero esta vez, en ese movimiento aparecen nuevas figuras que, en un primero momento, parecen competir con la del poeta: esas voces de dos niñas que venían. Basta con quitar, no escuchar el punto, para entender que son las voces de esas dos niñas las que sin esfuerzo van de la luna del agua a la del cielo.

### Dos niñas, luna, mujer

¿Quiénes son esas niñas? Sólo sabremos algo más de ellas cuando en la cuarta parte del poema una de ellas —sólo una— aparezca muerta, a la vez que calificada primero como niña del agua y, luego, como niña del estanque. Así en la estrofa 12:



(12)

Al estanque se le ha muerto  
Hoy una niña de agua.  
Está fuera del estanque,  
Sobre el suelo amortajada.

Y en la 15:

(15)

Dios te salve. Rezaremos  
A Nuestra Señora del Agua  
Por la niña del estanque  
Muerta bajo las manzanas.

En el film, en el lugar y en el momento en que estas dos niñas aparecen, lo que aparece es, en cambio, una mujer.



Y frente al dinamismo de aquellas, encarnadas en el movimiento de ascenso y descenso, el estatismo de esta mujer, sentada en el balcón, y que, conviene añadirlo, ni siquiera mira la luna. ¿Cesaría entonces, aquí, el paralelismo entre el poema y el film? Pensamos que no.

Lo que nos confunde es la idea de poner en correspondencia a esas dos niñas del poema con la mujer del film. Pues si las niñas ascienden y descienden, conectan a la luna sobre el agua con la luna bajo el viento, la mujer, en cambio, como acabo de señalar, ni siquiera mira a la luna. Sencillamente está ahí, quieta, pasiva.

Pero, ¿no es así como se ofrece, en la distancia, la luna llena?



¿Nos habremos apresurado, entonces, al afirmar que nada, en el film, correspondía a ese desdoblamiento de la luna en dos, la que está en el cielo y la que se refleja en el agua? Pues, en cierto modo, al reflejo de la luna en el agua corresponde, en el film, el reflejo de la luna en el rostro de la mujer: sobre ese reflejo, en la cadencia de esa comparación, tendrá lugar la articulación decisiva de la secuencia. Y sobre ella, añadámoslo enseguida, se construirá su metáfora y su atracción (en el sentido de Eisenstein).

Las voces de dos niñas  
Venían. Sin esfuerzo,  
De la luna del agua,  
Me fui a la del cielo.

Las voces de las dos niñas podrían ser entonces las de los dos grandes ojos de la mujer del film — pues hay en ella dos niñas, que son las de sus ojos.



Y así, sin esfuerzo, con la agilidad del *raccord* que conecta el plano con el contraplano, vamos, si no de la luna del agua hasta la del cielo, si del rostro de la mujer a la luna del cielo de la que es, en el film, reflejo.





**Viento, luna, ventana: el brazo de la noche**

(6)

Un brazo de la noche  
Entra por mi ventana.

(7)

Un gran brazo moreno  
Con pulseras de agua.

(8)

Sobre un cristal azul  
Jugaba al río mi alma.  
Los instantes heridos  
Por el reloj... pasaban.

Hay una imagen sensorial para esto: el viento que, en la noche, entra por la ventana golpeándole a uno en su habitación, a oscuras, sólo iluminado, pero es mucho, por la luz plateada de la luna llena. Y por la intensa luz oscura que emana del poema, debemos pensar en una hora avanzada de la noche, la luna muy alta ya, tal y como nos la muestra el film de Buñuel. Noche, quizás, de insomnio. Pero de ese especial insomnio que provoca a veces el deseo.

El brazo de la noche  
ese gran brazo moreno

abraza, agarra al poeta y hacia la noche atrae. Es moreno, negro, por ser de la noche, pero es a la vez brillante como todo lo que toca la luz de la luna llena, y por eso está ceñido por pulseras de agua.

Domina pues, del lado del poeta, la pasividad: solo el juego del alma del que contempla, desde la ventana, estremecido por el frescor de la próxima madrugada, esa luna que cifra todos los anhelos, reflejada en el cristal azul del estanque<sup>7</sup>: allí, con ella, jugaba al río el alma, es decir: sobre ella el alma vertía su deseo.

Y por cierto que hay ahí un reloj—el espacio representado sigue poblándose cadenciosamente: siempre deslumbrante el arte figurativo

---

<sup>7</sup> Pues frente a la ventana debe haber un estanque en el que la luna se refleja. Aun cuando eso sólo se confirmará mucho más tarde, en la cuarta parte, final del poema, allí donde el poeta nos dice que

*Al estanque se le ha muerto  
Hoy una niña de agua.*

lorquiano—, un reloj, decimos, que nombra la herida:

Los instantes heridos  
Por el reloj... pasaban.

### **Hombre, noche, luna, brazo, navaja**

Pues bien, en el film concurren los mismos elementos: un hombre en la noche que contempla la luna,



pero, antes que él incluso, en el comienzo mismo del film, un brazo fuerte, moreno, junto a la ventana.



Y, por eso, el brillo que imaginamos en esas pulseras de agua lo concebimos próximo al del reflejo de la luna en la navaja. Los mismos elementos, entonces, pero una opuesta posición y actitud. Frente a la pasividad del poeta, la actividad, en extremo violenta, del cineasta.

### **Un suceso, a la vez deseado y terrible**

En cualquier caso, en el poema como en el film, se hace presente la intuición de que el suceso, a la vez deseado y terrible, se aproxima. Por lo que se refiere al poema, lo precede, desde luego, la intensidad del anhe-

lo. Pero del anhelo que anuncia un acto donde la angustia se desencadena en vértigo y pánico:

Asomo la cabeza  
 Por mi ventana, y veo  
 Cómo quiere cortarla  
 La cuchilla del viento.

El deseo, pues, de asomarse, salir allí fuera, —Défense de se pencher à l'extérieur. Después se pensó en su antítesis: prohibido asomarse al interior— saltar al estanque, abrazarse a la luna llena; y, de inmediato, una visión en la que el poeta se contempla desde fuera: el viento hecho cuchilla quiere cortar su cabeza.

Ahí, decimos, se anuncia el acto: en ese momento culminante en el que el poema acusa, a la vez que desplaza, el encuentro del deseo y la muerte, atisbado en el filo de esa

guillotina invisible,  
 en la que ha  
 puesto la cabeza sin ojos  
 de todos sus deseos.

La plenitud de la visión conduce a la ceguera.

Deslumbrante cadena de metáforas por las que, como decíamos, el poema designa a la vez que desplaza un acto nunca nombrado: la cuchilla del viento —¿del deseo hecho acto?— guillotina en cuyo filo el deseo, hasta aquí convocado por la mirada, da paso a una visión de lo invisible —no forzamos las palabras ni jugamos a las paradojas fáciles— como han señalado poetas y místicos, es lo propio de las visiones el que nadie sea capaz de explicar lo que ve en ellas. Por eso, decíamos, en la cadena metafórica el acto parece posponerse hasta que, de pronto, una nueva estrofa proclama que su consumación, sin que sepamos cuando no cómo, ya ha tenido lugar:

Y un olor de limón  
 Llenó el instante inmenso,  
 Mientras se convertía  
 En flor de gasa el viento.



### Cómo quiere cortarla la cuchilla del viento

Diríase que el film procede por el modo de una transcripción visual literal del poema:

Asomo la cabeza  
Por mi ventana, y veo  
Cómo quiere cortarla  
La cuchilla del viento.

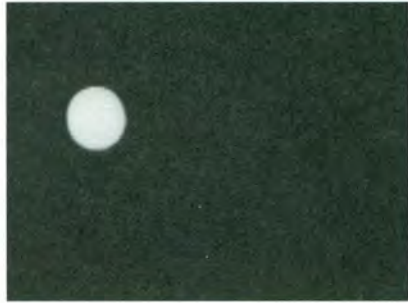
Quiere cortarla — ¿a la cabeza o a la luna? — la cuchilla del viento. Pero, recordémoslo, el viento, en el poema, se ha encarnado en un brazo y ese brazo, en el film, afilaba y sostiene una navaja.



Con literalidad, decimos, pues la metáfora, en el film, se realiza: se materializa en un acto esta vez preciso e inequívocamente localizado.



El viento se escribe así, con precisión, como la fuerza que anima esas nubes afiladamente delgadas que, en la imagen, cortan la luna.



### Nube y gasa. Olor del limón, instante inmenso

Mas no se piense que esa nube es añadida por el film en independencia del texto del poema: pues no sólo visualiza el viento del que el poema nos habla, sino que está escrita poco más adelante en el poema mismo:

Y un olor de limón  
Llenó el instante inmenso,  
Mientras se convertía  
En flor de gasa el viento.

Es pues el poema el que convierte el viento en flor de gasa: la nube está ya ahí dibujada. Pero incluso el paso al acto mismo ¿es que no se encuentra también él, a su manera, escrito en el poema? ¿De dónde, si no, procedería el ácido olor de limón que llena el instante inmenso? Precisamente: se trata del instante inmenso del acto desencadenado.

Pues de hecho, en el resonar del poema, la aparición de la palabra guillotina, diríase que convierte en acto ese querer cortarla la cuchilla



del viento. Pues la guillotina es más que cuchilla afilada: es el acto mismo del corte mortal lo que la constituye en tal. Y bien:

En esta guillotina  
Invisible, yo he puesto  
La cabeza sin ojos  
De todos mis deseos.

¿Invisible? Cuando menos, en las imágenes del film, generadora de invisibilidad, pues generadora de una cabeza sin ojos. Precisamente la de todos mis deseos, la de esos deseos que, en su radicalidad, apuntan más allá de toda figura, fuera pues del ámbito de lo visible, hacia el fondo mismo de lo real.

Y queda, en ambos casos, un resto: en el poema, el cadáver de esa niña, con todos los rasgos de haber sido violada, como en el film lo ha sido la mirada del espectador. Y en el film, diríase, esa cadena incesante de desencuentros que se suceden sin lograr jamás conducir a ningún sitio.



Esas escenas, en suma, donde, como también sucederá en *La edad de oro*, se invoca una y otra vez un deseo que sólo comparece como mascarada.

### **Referencias bibliográficas**

- Aranda, J. Francisco. [1969] 1975. *Luis Buñuel. Biografía crítica*. Barcelona: Lumen.
- Breton, André. [1951] 1996. "Desesperada y apasionada". En Yasha David (ed.), 13-69.
- Buñuel, Luis: [1982] 1996. *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza y Janés.
- David, Yasha (ed.). 1996. *¿Buñuel! La mirada del siglo*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Dostoievski, Fedor. [1868] 1991. "El idiota". En *Obras Completas*. Tomo II. México: Aguilar.
- Gibson, Ian: 1989. *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca. 1898-1936*, Barcelona: Plaza & Janés.



**Noche, luna, navaja. La huella de Lorca en el origen del cine de Buñuel**, en Gastón Llo (Ed.): Buñuel. **El imaginario transcultural / L'Imaginaire transculturel / The Transcultural Imaginary**, Université d'Ottawa, Ottawa, (2001) 2003.

[www.gonzalezrequena.com](http://www.gonzalezrequena.com)