CURSO 1999-2000

Tradiciones poéticas españolas en este fin de siglo

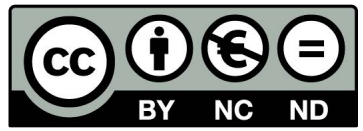
V

Luis Buñuel
El cine, instrumento de poesía

REVISTA DE POESÍA

NÚMERO 45

La versión original y completa de esta obra debe consultarse en:
https://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/2812



Esta obra está sujeta a la licencia CC BY-NC-ND 4.0 Internacional de Creative Commons que determina lo siguiente:

- BY (Reconocimiento): Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.

- NC (No comercial): La explotación de la obra queda limitada a usos no comerciales.

- ND (Sin obras derivadas): La autorización para explotar la obra no incluye la transformación para crear una obra derivada.

Para ver una copia de esta licencia, visite https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es.

TRADICIONES POÉTICAS ESPAÑOLAS EN ESTE FIN DE SIGLO

V. Luis Buñuel
El cine, instrumento de poesía

(PÁGINA EN BLANCO)

CRÍTICA

BUÑUEL, LITERATO

La escritura, y las otras artes surrealistas, salvo practicadas por algunos españoles, no fue raro que cojearan, a mi parecer y sin perjuicio de sus fulguraciones, por el lado de una excesiva abstracción, teniendo siempre algo de evanescente, evaporado o incorpóreo. Tal característica y el *diktat* del automatismo a toda costa, imposible por mucho que el tozudo Bretón se empeñara en él hasta la muerte, hacen que hoy no afrontemos sin tedio la mayoría de aquellos testimonios, que se pretendieron artefactos incendiarios y dinamiteros.

Dalí y Buñuel, sin embargo, más que Miró, Domínguez o Granell, al operar con elementos figurativos muy recortados en la luz y al negarse el primero a toda abstracción, han llevado las de ganar o se han librado de la quema. Dalí, hasta la guerra civil, su único periodo pictórico que a mi me interesa, y todo Buñuel, sin apenas excepción, lucen cada día más lozanos y estimulantes. Su hiperrealismo hipnagógico, vítreo y alucinatorio mucho más que *su super*realismo, y el personal sentido del humor, de tintes fuertes o duros, tienen que ver con el talante de sus autores no menos que con el medio cultural, climático y hasta alimenticio de sus lugares de origen.

Buñuel confesó alguna vez que, dentro del grupo, sintonizaba con la poesía, más que con la persona, de Benjamin Pèret, el cual compartía con él esa contundencia y fisicidad del objeto, junto a un humor agresivo en las antípodas de lo blanco o sobreentendido. Podría decirse, pues, que a Buñuel, pues de él tratamos, le importó siempre más, y con una fidelidad que no conoció fallas, la proclama bretoniana de que «la belleza sería convulsiva o no sería», con todos los distingos algo escolásticos que el Papa del movimiento introdujo en «El amor loco». Característica aquélla que se antepuso al ornirismo o al citado automatismo puro.

Esa estrategia aparecería en su condición de cineasta, cono en la decreciente, con los años, de espectador en las salas: en conversación de sobremesa, un amigo mío le oyó comentar una de las raras películas que aceptaba ver, de la siguiente forma: «Empezó bien, pero muy pronto, mi querido amigo X, el protagonista se instaló en una silla y allí se jodió todo». La propuesta había dejado de ser convulsa o urticante, que no son conceptos exactamente sinóni-

mos de dinámica, Si llegó a verla ¿qué pensaría el viejo primer espada de «Gertrud», la pieza final, soberana y estática, de su amado Dreyer, al menos cuando filmó «La Pasión de Juana de Arco»?

Pero no es ocasión de seguir con el cine de Buñuel o con sus preferencias, tanto y tan solventemente estudiados. Me gustaría, más bien, en la medida en que yo lo pueda ser, apuntar un par de glosas casi telegráficas a la faceta —escasa pero muy valiosa— de Don Luis como escritor, oficio éste para el que nunca se creyó dotado como se cuida de confesar en el primer párrafo de sus memorias, dictadas o relatadas a Carrière, como es sabido.

Curioseando de nuevo aquí y allá en los textos de distintas épocas que tan bien recopiló, prologó y anotó Agustín Sánchez Vidal en 1982, encontramos, por ejemplo, que la docena de poemas en prosa y verso de finales de los años veinte, sobre ostentar aquél marchamo de la extrema precisión figurativa y estar atravesados por motivos anticlericales y antiautoritarios, tan característicos de él, no desmerecen, a mi juicio, de textos coetáneos de practicantes españoles del surrealismo y más aún, como ocurre con escritos de ese tiempo de Dalí, los superan en brío, capacidad de sorpresa, gracia y descaro. En algún poema asoma la condición primordial de creador de imágenes cinematográficas del aragonés. Y al igual que Orson Welles en la novela que sirvió de base a su film ««Mister Arkadin», se deslizan incisos que son puros movimientos de cámara, en éste o planos, en aquél, que pudieran haber aparecido en la pantalla cuando se realizó «La edad de oro» años después. Es el caso de éstos dos versos, que no son sino un gesto «convulso» más:

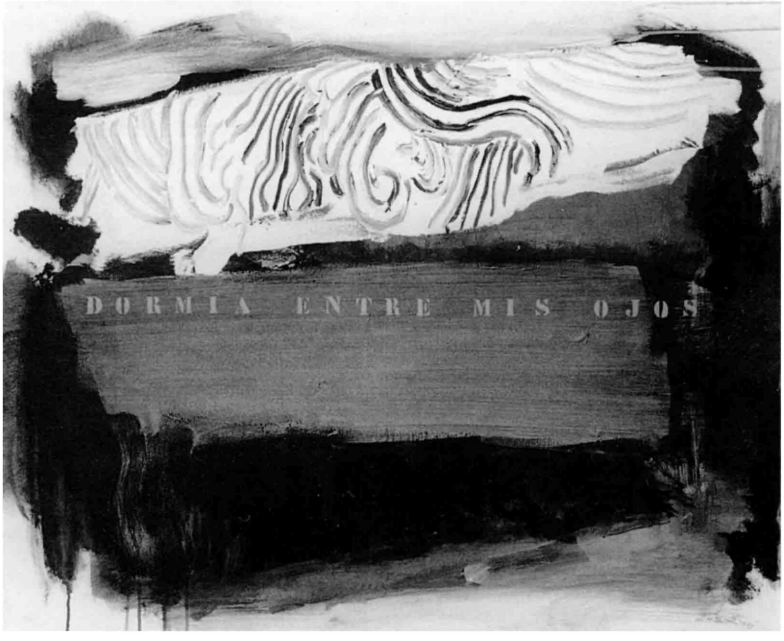
¿Sería descortés si yo les vomitara un piano
desde mi balcón?

Pocos textos son, sin embargo. ¿Habría más y debemos lamentar el repetido expurgo de libros, revistas, cartas y papeles, que la madre del cineasta hizo en su piso de Madrid, una vez ésta en las garras del *fascio,* para evitar eventuales represalias, no sobre él, ya fuera, sino sobre la familia? Melancólicas no menos que inútiles conjeturas.

Aunque Buñuel, como Borges, cosa no común, hayan esquivado el paso por el purgatorio que a tantos creadores amenaza tras la muerte, no se puede decir que corran tiempos en que su manera de pensar y sentir tenga mucho hueco. Todo lo contrario. Precisamente por ello tengo por más valiosas hoy que en 1982, cuando salieron a la luz en «Mi último suspiro», las líneas siguientes, que abundan en la dichosa «convulsión» que era para él arte, otra forma de nombrar la decencia personal. Párrafo que, además, argumenta con ejemplos del oficio literario y así dice: «Hoy es de buen tono declararse antimaniqueo.

El primer escritorcillo que escriba un primer librito nos advierte que, a sus ojos, no hay cosa peor que el maniqueísmo (sin saber muy bien, por otra parte, de qué se trata). Ésta moda se ha hecho tan común, que a veces me asaltan sinceros deseos de proclamarme maniqueo, y obrar en consecuencia». Tal como han ido las cosas desde entonces, seguro, segurísimo, que hubiera obrado.

ANTONIO MARTÍNEZ SARRIÓN


DORMIA ENTRE MIS OJOS

RAMÓN, LORCA, BUÑUEL, DALÍ: A VUELTAS ENTRE EL CINE Y LA LITERATURA *

Para toda una generación de escritores y artistas españoles, Ramón Gómez de la Serna fue el descubridor de otra manera de ver las cosas: menos patética, menos literaturizada, má visula, más atrevida. Los primeros escritos de Luis Buñuel, que Agustín Sánchez Vidal recogió al editar su *Obra literaria* en 1982, reflejan esa deuda capital. No fue el único... En nombre de todos aquellos amigos, el comediógrafo y cinesta Edgar Neville escribía en el número monográfico que la revista *Índice* le consagró en 1955: «Sus greguerías fueron el clarín alegre que nos llamó al combate y el campamento de esta nueva legión fue el café de Pombo, y allí aprendimos a discernir mejor sobre los valores estsséticos y literarios del pasado y del presente, y aprendimos también la tolerancia, no hacia lo «putrefacto», sino hacia los intentos por buscar fórmulas sin contaminar con el ayer (...) Y la verdad es que lo echamos atrozmente de menos, y cada vez se comprende más cuán necesario es un buque nodriza de esa categoría para las nuevas generaciones, que creen a los diecinueve años que lo importantes es ponerse muy serios y muy tristes porque se ha tenido «una idea» y, después de hablar con otro, convencerse los dos de que tienen «una misión»...».

Pero en el cruce de Ramón con tres de aquellos jóvenes —me refiero a Buñuel, Lorca y Dalí, tan definitivamente juntos después de la monografía ejemplar de Sánchez Vidal en 1986— se encierra quizá algo más. El destino de los hijos de familia que salen vanguardistas tiene siempre algo de indeleblemente reconocible, como sucede, de un modo u otro, en los cuatro casos: atractivos y algo inmaduros, en ellos duran más los fértiles recuerdos e imágenes de la niñez, resulta más nítida e ingenua la crueldad y viene a ser algo menos rencorosa, sin mengua de su violencia, la subversión; lo trágico se encubre siempre con algo de peculiar y hasta egoísta sentido del humor y un cierto aire de travesura infantil se mantiene en ellos hasta fechas muy tardías. Era lo que correspondía al heredero de una típica *souche* de funcionarios del estado liberal, como fue el caso de Ramón (su padre llegó a ser director General en el «gobierno largo» de Canalejas); lo esperable en el retoño de una familia de propietarios de la vega granadina (a los que había enriquecido el cultivo de la remolacha azucarera), como sucedió con Federico García Lorca; lo que tocaba a Luis Buñuel, hijo de un comerciante calandino que hizo fortuna en América, y al niño —Salvador Dalí— del excéntrico notario de Figueras que puso a su hijo el nombre que ya había llevado un hermano que murió al nacer.

Cualquier lector de Ramón percibe que la greguerías más felices tuvieron como marco habitual de referencia el mundo confortablemente burgués heredado del siglo XIX: sus interiores a media luz, sus muebles pesados y lóbregos, los espejos, los armarios. Es el mundo infantil de los nacidos entre 1888 —el año de Ramón— y 1900 —el de Buñuel—: el mundo anterior a la guerra de 1914 que para todos ellos trajo la explosión vanguardista y la sacralización del desorden del espíritu. Pero también la desazón del orden familiar perdido. Y no en vano, tal abigarramiento entre lo sentimental y lo cruel, típico de Ramón Gómez de la Serna, recuerda tanto la complacencia en el universo recargado y burgués que Buñuel dinamitó en obras tan diversas como *Cumbres borrascosas, El ángel exterminador, El diario de una camarera* o *El discreto encanto de la burguesía*. Sólo quien ha vivido desde dentro las convenciones y la tensión, la hipocresía y los buenos modos de la vida buguesa, puede escribir relatos tan dolorosos como *La viuda blanca y negra* y *La malicia de las acacias,* de Ramón, o puede realizar una versión tan destructiva del tema de *La femme et le pantin* como fue *Ese oscuro objeto del deseo.* Pero lo mismo sucede en Dalí y en Lorca. El pintor acabó naufragando en los delirios *modern style* de su infancia (jamás ha habido estilo más obediente a la intimidad de una burguesía nacional en auge) y creando como marcas de identidad un niño desnudo que levanta la orilla del mar o un reiterado ensueño masturbatorio: emblemas de quien no quire salir del mismo útero que profana y que, ya al final de su vida, cobraron escenografía propia en el delirio del Museo de Figueras. En Lorca, donde son frecuentes las mismas tentaciones masoquistas (y donde la burla de lo burgués *belle époque* comparece ya en muchas de las *Canciones*), el enternecedor fondo burgués de *Doña Rosita la soltera* se tiñe de melancolía un poco hipócrita, casi a la par que el horizonte de vieja burguesía campesina de *La casa de Bernarda Alba* se entenebrece de represión y rebeldía sacrificada.

En su novela de 1922, *El incongruente,* Ramón inventó uno de sus personajes más felices y delatores: el joven desocupado que se sumerge, entre involuntario y cómplice, en un mundo absurdo. «Todo lo que estaba en el mundo como un cabo suelto de rota continuidad —escribe Ramón acerca de su Gustavo—; todo lo que andaba buscando un heredero, un compañero, un continuador, una aproximación, como la trompa del destino, como los sutiles tentáculos de esos animales gelatinosos y transparentes que se mueven continuamente buscando al incongruente que por allí pase; todo eso tanteaba en el aire, buscándole a él, y por eso se le ceñía tanto cuando creía haberle encontrado». Fue el primero de aquellos «hombres perdidos» —el más significativo y trágico fue el de la novela homónima de 1945— que Ramón concibió. Pero, ¿no son también «incongruentes» u «hombres perdidos» el joven protagonista

de *Le chien andalou,* o el amante de *L'Age d'Or,* o el Archibaldo de *La vida criminal del Archibaldo de la Cruz* (quien al incinerar el maniquí que reproduce los rasgos de Miroslawa parece rendir un homenaje muy directo al Ramón que siempre tuvo en su despacho un maniquí femenino de cera al que vestía con todo cuidado)? ¿Y no hay algo de esa tragedia de la incongruencia y del tiempo en el personaje cental de *Así que pasen cinco años* de Federico García Lorca?

Los caminos de la novela, de los versos o de los dramas cinematográficos se confunden muy a menudo: son, a fin de cuentas, modulaciones de la misma poesía. Y la poesía es simplemente la forma del deseo.

JOSÉ-CARLOS MAINER

* Este texto es una redacción ligeramente ampliada del último apartado, «Ramón, el buque nodriza», del artículo del autor, «Los herederos de Ramón Gómez de la Serna», en el catálago de la exposición *Luis Buñuel. El ojo de la libertad,* Comisario J. J. Váquez, Diputación de Huesca-Ibercaja, Huesca, 1999, pp. 47-63.

UN PERRO ANDALUZ Y LA POÉTICA DE LUIS BUÑUEL *

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 lieraria del momento. De haberse publicado en su día (1927) hubiera supuesto una auténtica bomba por su inequívoca apuesta por un surrealismo sin concesiones. Puntualmente o con cierto retraso sí que aparecieron, sin embargo, algunas de sus piezas por separado en revistas de gran audiencia. Pero ello diluyó el vigoroso conjunto de 22 poemas y su capacidad de incidencia, máxime cuando al poco tiempo el resonante escándalo que producía la película del mismo título borraba la imagen de un Buñuel escritor.

El libro iba a titularse en un principio *Polismos*. Esto es: «varios *ismos*», reconociendo, con su habitual y abierta franqueza, lo que otros negaban por prurito de originalidad: que se trataba del punto de convergencia de varias tendencias vanguardistas a la búsqueda de un tiempo perdido y de un zócalo de despegue para una voz personal.

La dependencia de la película respecto al libro que vampirizó, es considerable, y no sólo se refiere al título, aunque esta coincidencia muestre elocuentemente la encrucijada en que se debate Buñuel entre 1927 y 1928, al amparar el mismo título un libro y un film: 1927 es el año de *Un perro andaluz* literario; 1928 de *Un perro andaluz* cinematográfico. Mientras los antiguos compañeros de la Residencia andan ocupados con un Góngora que Buñuel no duda en calificar, provocadoramente, como «la bestia más inmunda que ha parido madre», él se adentraba de lleno en el surrealismo y quemaba etapas rápidamente, rechanzado el magisterio de Ortega y Juan Ramón Jiménez. Lo peculiar de su mundo poético asombrará a media Europa a través de la película, pro se perfilaba ya en los escritos de que ésta, en gran parte, deriva.

Alberti ha evocado la presencia catalizadora de Buñuel en esos momentos decisivos: «En medio de estos días y de este campo de batalla, no literaria ya sino verdadera, apareció, como un cometa, Luis Buñuel (...) Llegaba para mostrar su primera película, hecha en colaboración con Salvador Dalí (...) El film impresionó, desconcertando a muchos y estremeciendo a todos en sus asientos aquella imagen de la luna, partida en dos por una nube, que conduce inmediatamente a la otra, tremenda, del ojo cortado por una navaja de afeitar (...) Fue significativa la revelación de esta película en coincidencia con un Madrid ya enfebrecido, no lejos de las vísperas de grandes acontecimientos políticos. Aquel inmenso vendaval que nos agitaba iba flechado hacia una brecha,

por la que tantos saldríamos con la conciencia clara, diluidas las sombras del hondo pozo de tinieblas en que habíamos caído esos últimos años. Por esa misma brecha de *Un perro andaluz* y *La edad de oro* —las dos obras maestras del cine surrealista— saldría Luis Buñuel a *Tierra sin pan*».

Por supuesto que la gravitación de las películas de Buñuel puede sorprenderse en la obra de casi todos los asistentes a aquella sesión. Y, si no, veánse este par de ejemplos del propio Alberti:

> *¿He olvidado que mis axilas eran un pozo de hormigas...?*
> *Sangran ojos de mulos cruzados de escalofríos.*

Pero no sólo influyó la película, sino la propia obra literaria de la que aquélla derivaba como se indicó, porque la escena inicial de la mutilación del ojo estaba ya preludiada en «Palacio de hielo», donde «en un charco croaban los ojos de Luis Buñuel. Los soldados de Napoleón los remataron a bayonetazos». Y a la zaga del texto buñuelesco Alberti escribiría: «Creemos que te llamas Aurelio y que tus ojos de asco los hemos visto derramarse sobre una muchedumbre de ranas en cualquier plaza pública» *(Con los zapatos puestos tengo que morir. Elegía cívica).* O, más explícitamente: «No lejos de los charcos incapaces de guardar una nube, / unos ojos perdidos» («Los ángeles muertos»). Y es que Buñuel, junto con Dalí (su primer y aventajado discípulo en los quehaceres surrealistas, en cierto modo) también había contribuído a introducir la escritura automática en la literatura española como una posición de avanzadilla desde el ultraísmo, en compañía de Larrea.

* * *

No han faltado críticos que han atribuido el éxito de la carrera de Buñuel al acierto inicial de la escena del ojo seccionado de *Un perro andaluz,* desconociendo que ya estaba en su obra literaria. Pues bien, con independencia de lo que pudiera haber de exagerado en tal afirmación, lo cierto es que ahí está en embrión el núcleo de su poética enunciado contundente y vigorosamente, en esa escena que elimina la frontera que separa al sujeto del objeto y, en consecuencia, la capacidad de ordenación cartesiana del espacio-tiempo, la salvaguardia de la propia identidad en el control del correcto tráfico entre el mundo exterior y el interior, que tras esa agresión se mezclan amenazadoramente y proliferan en un interminable naufragio, que es casi universal *diluvio* (título de uno de los primeros textos surrealistas de Buñuel).

Carlos Fuentes ha caracterizado la matriz poética del cine de Buñuel con una precisión y hondura difíciles de superar, utilizando nociones similares a las de «fotogenia», «extrañamiento», «collage», mutilación y cosificación: «La

unidad del cine de Buñuel nace de un conflicto entre la manera de ver las cosas y las cosas vistas (...) Pródiga en instantes de poesía asociativa, la dialéctica de Buñuel es inseparable de cierta visión central del surrealismo: reunir los opuestos. En Buñuel, esa reunión tiene lugar, se hace visible y concreta para los sentidos, aunque fuera de los sentidos. La reunión tiene lugar fuera del yo: es un reconocimiento del mundo. Pero depende, al mismo tiempo, de una manera personal de percibir lo real. Así, el cine de Buñuel es fiel a su conflicto de origen: una lucha entre dos estilos de la mirada y, a través de una u otra percepción, entre la decisión de conectarse con el mundo o de rehusar ese vínculo».

«Su percepción de los objetos es una crítica de la sociedad», concluye el escritor mejicano sin desarrollar esta afirmación cuyas razones, no obstante, pueden adivinarse, porque toda redefinición de identidades es un cuestionamiento de orígenes, filiaciones, pertenencias y, en definitiva, de propiedades, acumulaciones y acotamientos indebidos o abusivos. El «extrañamiento» en el plano social ha sido caracterizado por Buñuel muy netamente: «El pensamiento que me sigue guiando hoy, a los setenta y cinco años, es el mismo que me guió a los veintisiete años. Es una idea de Engels. El artista describe las relaciones sociales auténticas con el objeto de destruir las ideas convencionales de esas relaciones, poner en crisis el optimismo del mundo burgués y obligar al público a dudar de la perennidad del orden establecido».

AGUSTÍN SÁNCHEZ VIDAL

* Este texto es un extracto de la introducción al libro *Luis Buñuel. Obra literaria* (Introducción y notas de Agustín Sánchez Vidal), Zaragoza, Ediciones de Heraldo de Aragón, 1982.

EL GRAN MONTAJE

Desde su nacimiento, pocos fueron los que ignoraron el papel que el cine estaba llamado a desempeñar en el arte y, lo que es más significativo y trascendente, en nuestras vidas. Intelectuales, escritores y artistas eran conscientes del importante lugar que la última invención bautizada por Riccioto Canudo como Séptimo Arte tenía reservado: «el cine triunfa, nos dota de un sentido más» proclama Soupault en 1929; «el cine lo ha trastocado todo», reconocía André Salmon en su libro de 1932 sobre Marlène Dietrich; «nunca ningún medio de expresión despertó tantas esperanzas como el cine» escribía Benjamin Péret en 1951. La exaltación inicial fue tanto mayor como el escepticismo que oscureció el horizonte de aquellos testigos presenciales a medida que los años y las oportunidades transcurrían, arrinconando proyectos y guiones cinematográficos que fueron reciclándose según los casos en cinepoemas y novelas cinematográficas: *La Fin du monde filmé par l'Ange N.D.,* publicada en 1919 por Blaise Cendrars; *Donogoo-Tonka ou les miracles de la science* en 1919, de Jules Romains, realizada de acuerdo con las directrices formales de un guión, se transforma en *Donogoo,* representación teatral de 1930; Paul Dermé plasma su idea de una concepción «visual» de la escritura en un trabajo revelador titulado igualmente *FILMS* (1919), y conjuga los poemas con diálogos que vuelven a recordarnos la relación teatral y cinematográfica; Romain Rolland y *La Révolte des machines ou la pensée déchainée* (1921), *Pulchérie veut une auto. Film* (1923) de Péret, *Cagliostro* (1923) de Huidobro.

Yvan Goll ofrece un volumen bajo el título de *La Chaplinade ou Charlot poète* (1923), calificado por el mismo de «poème cinématographique», donde revela su intención de reunir en el mismo intento una composición poética con soluciones formales introducidas por el cine; *L'Autre aile «roman visuel»* (1924) de Canudo, *La Loi d'accommodation chez les borgnes* (1928) de Francis Picabia, el *Viaje a la luna* (1929) de Federico García Lorca, *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (1929) de Rafael Alberti, los que Ramón Gómez de la Serna publicó en 1930 en *La Revue du Cinéma:* «Le Papier d'Appel», «Et la Victime?», «Celui qui Mangea un Eil de Poisson», «Le Cheval Vide», son algunos de los muchos ejemplos que revelan el entusiasmo y la entrega de poetas y novelistas dispuestos a montarse en el tren de la producción cinematográfica con obras pensadas para una industria que crecería espectacularmente, sin embargo, de espaldas a sus expectativas.

Para los poetas en particular, el cine significó una fuente de procedimientos que contribuía a una renovación sin precedentes de la ortodoxia literaria: El Séptimo Arte llevaba la «marca de la evolución de la sensibilidad poética»

(Georges Ribemont-Dessaignes, 1946). Enseguida escritores y algunos cineastas atribuyeron al nuevo arte cualidades que lo vinculaban con la poesía de múltiples maneras. Considerado como «uno de los primeros modos de poesía mecánica» (1923) por Robert Desnos y «el medio de expresión poética más poderoso» (1926) según Epstein, para Marcel Gromaire «una film es un poema que se desarrolla en períodos preparatorios, en precisas ondas, concluye y vuelve a empezar sin afectar a su unidad» (1919), y Elie Faure califica las películas de «poemas plásticos» (1922).

Los primeros entusiasmos fueron dejando paso a matizaciones que pronto cobraron el dejo amargo de quienes se saben irremediablemente traicionados por una amante idolatrada e ingrata. Junto a esa «idolatría de los amigos del séptimo arte que profesan una especia de mesianismo» que André Levinson constataba a finales de los años veinte, Léon Moussinac distinguía hacia la misma época entre un cine descriptivo y vulgar (que de alguna manera terminaría ganando la partida) y otro capaz de mostrar y comentar estados de ánimo en tanto que máxima expresión a la que podía aspirar, o lo que es lo mismo, una «poesía» del cine. Para André Maurois se trataba de un conflicto entre el cine de intriga y el cine poético, para quien el interés que la historia pudiera suscitar acercaba el film a la novela y daban ganas de «saltarse las descripciones» (1927). Antonin Artaud ha sido probablemente el intelectual que con más convencimiento defendió las posibilidades de un cine poético y peor suerte corrieron sus ilusiones, desbaratadas por un medio que se inventaba a sí mismo sin la ayuda de la poesía.

También Luis Buñuel habla en 1927 del «gran poema del plano» al referirse a las innovaciones exclusivamente cinematográficas de Griffith. Muy al tanto de la incidencia ejercida «por el cine —por el gran plano— sobre las artes y la literatura» se atreve incluso a invertir los términos imaginando una imposible influencia de los «primeros planos greguerísticos» de Ramón Gómez de la Serna en los hallazgos del cineasta americano.

Esta concepción del cine como «instrumento de poesía, con todo lo que esta palabra pueda contener de sentido libertador, de subversión de la realidad, de umbral al mundo maravilloso del subconsciente, de inconformidad con la estrecha sociedad que nos rodea», cambia sustancialmente en Buñuel, como en el resto de sus contemporáneos, dejando paso a un sentimiento abiertamente crítico que refleja la decepción que el cine produjo en quienes lo recibieron como una fuente de posibilidades malogradas: «en ninguna de las artes tradicionales existe una desproporción tan grande entre posibilidad y realización», declaraba en su conferencia *El cine, instrumento de poesía* (1895).

Los recursos que la vanguardia descubrió en el nuevo arte son puestos «al servicio de una historia estúpida, notable por su bajeza moral», continúa. A la industria del cine le preocupan poco las propuestas experimentales de unos poetas condenados desde el principio a desempeñar el papel de comparsas alrededor de un pastel tan apetecible como prohibido: «ya tienen buen cuidado autores, directores y productores —se lamenta Buñuel— de no turbar nuestra tranquilidad abriendo la ventana maravillosa del mundo libertador de la poesía».

El medio de expresión que más profundamente sintonizó con las ambiciones vanguardistas y su literatura, cuyas novelas y poemas incorporaron entusiastas los hallazgos técnicos del cine, creció adoptando el modelo naturalista en fondo y forma, repitiendo «hasta el infinito las mismas historias que se cansó de contar el siglo XIX y que aún se siguen repitiendo en la novela contemporánea —señala Buñuel—», de acuerdo con la articulación narrativa que hoy conocemos y consumimos hasta el aburrimiento exquisito, muy lejos de las ambiciones —indigestas salvo excepciones, en honor a la verdad— que los artistas e intelectuales de la vanguardia atribuyeron a un cine que renunció a su tutela para hacerse mayor y de la cinematográfica mayoría. Que no cunda el pánico.

ANTONIO ANSÓN

CEGÁNDOME EN ROJO LOS OJOS

LA TRANSGRESIÓN POÉTICA EN EL CINE DE LUIS BUÑUEL

Vivimos, probablemente, tiempos de penuria para la poesía. No ya porque como cauce de expresión literaria tenga pocos lectores, puesto que de hecho su consumo siempre ha sido minoritario, especialmente en las culturas donde ha dejado de circular oralmente. La precariedad actual a la que me refiero afecta sobre todo a la poesía tal como la entendía Buñuel: como exploración del límite del decir, como vehículo del enigma. Como decía Federico García Lorca, la poesía es «lo imposible hecho posible». Y aquí los tres términos de esta sintética ecuación son relevantes: lo inefable y elusivo, por un lado; su materialización expresiva, por el otro, y el hacer, la factura, el artificio, es decir, el arte, que comunica ambos extremos. Esta manera de concebir la poesía es la que permite que se halle presente no sólo en poemas, sino también en la novela, el teatro, la pintura o el cine. De ahí que Joan Miró dijera de los dibujos de Lorca: «me parecen obra de un poeta, que es el mayor elogio que pudo hacer a toda expresión plástica». Y es sobre todo en los discursos de mayor difusión, como la novela y el cine, donde la poesía corre el riesgo de ser derrotada, en la medida en que se impone una narratividad prosaica. Esto que podríamos llamar la hegemonía de la prosa, que ha llegado a alcanzar a unos cuantos poetas, presupone que todo es decible, que todo cabe en el lenguaje, lo cual tiene como consecuencia nefasta el que sólo se diga aquello que efectivamente cabe dentro de las convenciones discursivas establecidas, con lo cual se simplifica un mundo que es más complejo que el lenguaje mediante el que damos cuenta de él.

Este abaratamiento del mundo, su escamoteo a la capacidad reveladora de la poesía, es en el cine más evidente que en ningún otro medio. La denuncia de Buñuel en su conferencia «El cine, instrumento de poesía», está hoy tan vigente como cuando la pronunció:

«Una persona medianamente culta arrojaría con desdén el libro que contuviese alguno de los argumentos que nos relatan las más grandes películas. Sin embargo, sentada cómodamente en la sala a oscuras, deslumbrada por la luz y el movimiento que ejercen un poder casi hipnótico sobre ella, atraída por el interés del rostro humano y los cambios fulgurantes de lugar, esa misma persona, casi culta, acepta plácidamente los tópicos más desprestigiados».

«El misterio, elemento esencial en toda obra de arte, falta, por lo general, en las películas. Ya tienen buen cuidado autores, directores y productores de

no turbar nuestra tranquilidad abriendo la ventana maravillosa de la pantalla al mundo libertador de la poesía».

La poesía, para Buñuel, está vinculada al misterio, es decir, a algo oculto, no evidente. No deja de ser una idea romántica, y no debe sorprendernos, porque el eco del Romanticismo es patente en las vanguardias, especialmente en el surrealismo, y resuena aún en nuestros días. Pero la poesía de la que aquí hablamos no debe identificarse con un lirismo de tintes sentimentales. Es algo mucho más violento y desgarrado, que ha de provocar desasosiego. Y sobre todo no debe identificarse con el punto de vista subjetivo, propio del discurso lírico, porque la poesía, tal como la practica Buñuel, abre la puerta a una perspectiva, si no exactamente «deshumanizada», a la manera en que lo entendía Ortega, por lo menos agudamente materialista. Es una poesía anclada en la materialidad de las cosas, que abre una brecha en la plácida y conformista sensación de que entendemos el mundo que habitamos. En este sentido, para Buñuel, el gesto poético tiene efectos subversivos.

Esta perspectiva exenta de la subjetividad humanista se muestra particularmente idónea en el discurso cinematográfico, que por sus propias características tiende a evitar la enunciación en primera persona. Es una poesía escrita con las imágenes del mundo. Hace años desarrollé la argumentación, propuesta ya antes por Agustín Sánchez Vidal —de cuya investigación nos hemos alimentado tantos buñuelistas—, de que Buñuel utiliza los objetos como vehículo poético. Creo que es importante subrayar que su poesía emana justamente del silencio de dichos objetos.

La poesía no sólo es la música de las palabras, habita además el silencio. Es producto del hueco elocuente en el que el sentido se sugiere sin decirse. De ahí su asociación con el misterio, con lo callado y oculto. La leemos entre líneas en el poema y en la imagen opaca del objeto en el cine. La cosa no nos dice su sentido, de hecho no lo tiene, sencillamente es. Y de este modo proyectamos en ella un sentido que en el fondo está siempre formulado en forma de pregunta, limitado por interrogantes. La respuesta a la pregunta «¿qué significa esto?» nunca es del todo definitiva en poesía, ni ante el cine de Buñuel, que la suscita a cada paso.

Esta indeterminación abre la brecha subversiva a la que me he referido, en la que se inscribe la poesía. Así el funcionamiento del registro poético en el cine está directamente vinculado a una quiebra, a una fisura en el tejido narrativo: se da en forma de discontinuidad, es decir, en forma de transgresión de la norma más elemental de construcción de sentido en el discurso cinematográfico. La sucesión es interpretada como asociación semántica. En la medida en que la continuidad en la secuencia cinematográfica es una de las con-

venciones en las que se apoya la ilusión de realidad, cabría decir, extrapolando, que es un recurso «prosaico». Esto no significa que el recurso poético exija necesariamente el desmantelamiento de la ilusión de realidad mediante un corte ilógico o irracionalista, o mediante la introducción de un elemento incongruente con la diégesis. La poesía no es obligatoriamente lo contrario de la prosa, puede darse, como ya he dicho, incorporada a ésta. Basta introducir una discontinuidad semántica, dar paso a la duda y al desconcierto, para que se abra el espacio del silencio.

Nos movemos en la comodidad de lo familiar, de lo previsible. La poesía logra arrebatarnos de la familiaridad mediante la transgresión de la norma. Este extrañamiento enlaza con el que los formalistas rusos definían como rasgo propio de la función poética del lenguaje. Y, en su aplicación por Buñuel, constituye una transgresión en el sentido en que entendía el término Georges Bataille: un levantamiento o desobediencia parcial de la norma, que no acaba con la misma sino que la pone en evidencia. La poesía en el cine, como en el poema, tiene la capacidad de generar nuevas convenciones y reglas propias de cada obra, cuya validez significativa está restringida a ese contexto específico en el que aparecen, pero que, sin embargo, necesitan apoyarse en algún marco interpretativo que el espectador comparta, aunque sea para chocar contra sus expectativas habituales. De ahí que la poesía surja en las películas de Buñuel sin negar la narratividad, limitándose a transgredirla. Probablemente nos pondríamos de acuerdo en que *Un perro andaluz* es a la vez la más poética y la más transgresora de sus películas (aunque en transgresión ideológica gana la competencia *La edad de oro),* pero incluso ahí se mantiene parcialmente el simulacro de un hilo narrativo. Sin embargo, la poesía está presente en prácticamente todas sus películas, en mayor o menor grado, conviviendo con la economía narrativa e incluso con las convenciones del melodrama. En una jornada anterior de «Poesía en el Campus», sobre poesía y cine, Carmen Peña citaba como recurso poético de Buñuel el uso de dos actrices distintas para interpretar un mismo papel en *Ese oscuro objeto del deseo.* Por coyuntural que fuera la causa, tal patente transgresión de la norma pone de manifiesto el espacio de indeterminación en el que se inscribe el silencio habitado por la poesía. El desafío a la interpretación, que requiere una lectura poética, no está encarnado en una u otra actriz, sino en la fisura que la conjunción de ambas introduce en la identidad del personaje. He ahí la brecha en el sentido, el misterio que el espectador es invitado a afrontar y que nunca acaba de desvelarse del todo.

Por último, esta presencia de la poesía, y el que muchas de las películas de Buñuel sean adaptaciones de obras literarias, no debe confundirse con una caracterización de su cine como un cine literario. No lo es, si por tal cosa en-

tendemos un cine de filiación literaria o al servicio de la literatura. Por el contrario, cabe decir que el cine de Buñuel no obedece otras leyes que las propiamente cinematográficas, en la medida en que el repertorio de signos y formas al que recurre para construir su discurso, y en especial su uso de los objetos, es específico del cine, y además porque muchos de sus gestos creativos se han convertido en inaugurales dentro de la tradición cinematográfica. Su deuda con la literatura es de otro tipo, tal vez no mayor que la que tiene el cine mismo como arte. Una deuda que se expresa en la común aspiración de ambas artes, la literatura y el cine, a la poesía, entendida como tensión y lucha por hacer hablar al silencio, por decir lo indecible o hacer visible lo invisible.

ANTONIO MONEGAL

SOLO EN UN CHARCO CREABAN LOS OJOS DE LUIS BUÑUEL

ANTOLOGÍA *

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?

* Poemas del libro *Un perro andaluz* (1927).

PÁJARO DE ANGUSTIA

Un plesiosauro dormía entre mis ojos
mientras la música ardía en una lámpara
y el paisaje sentía una pasión de Tristán e Iseo.

Tu cuerpo se ajustaba al mío
como una mano se ajusta a lo que quiere ocultar,
despellejada
me mostraba tus músculos de madera
y los ramilletes de lujuria,
que podrían hacerse con tus venas.

Se oía un galope de bisontes en celo
entre nuestros pelos que temblaban como las hojas de un jardín;
todos los diálogos de amor se parecen,
todos tienen acordes delirantes,
pero el pecho aplastado
por una música de recuerdos seculares;
luego viene la oración y el viento,
el viento que teje sonidos en punta
de una dulzura de sangre,
de aullidos hechos carne.

¿Qué anhelos, qué deseos de mares rotos
cconvertidos en níquel
o en un canto ecuménico de lo que pudo ser tragedia,
nacerán, los pájaros de nuestras bocas juntas,
mientras la muerte nos entra por los pies?

Tendida como un puente de besos de piedra dio la una.
Las dos volaron con las manos cruzadas sobre el pecho.
Las tres se oían más lejanas que la muerte.
Las cuatro ya temblaban de alba.
Las cinco trazaban con compás el círculo transmisor del día.

A las seis se oyeron las cabrillas de los alpes
conducidas por los monjes al altar.

CRECIA EL ODIO EN LOS OJOS DE MI ESPECTADOR

EL CINE, INSTRUMENTO DE POESÍA *

El grupo de jóvenes que forman la Dirección de Difusión Cultural se acercó a mí para pedirme una conferencia. Aunque agradecí debidamente la atención de que me hacían objeto, mi respuesta fue negativa: aparte de que no poseo ninguna de las cualidades que requiere un conferenciante, siento un pudor especial de hablar en público. Fatalmente, el que diserta atrae la atención colectiva de sus oyentes, sintiéndose blanco de sus miradas. En mi caso, no puedo evitar una cierta confusión ante el temor de que puedan creerme un poco, digamos, exhibicionista. Aunque esta idea mía sobre el conferenciante pueda ser exagerada o falsa, al hecho de sentirla como verdadera me obligó a suplicar que mi período de exhibición fuera lo más corto posible, y propuse la constitución de una Mesa Redonda, en la que unos cuantos amigos, pertenecientes a distintas actividades artísticas e intelectuales, pudiéramos discutir en familia algunos de los problemas que atañen al llamado séptimo arte: así se acordó que el tema fuera el de «el cine como expresión artística», o más concretamente, como instrumento de poesía, con todo lo que esta palabra puede contener de sentido libertador, de subversión de la realidad, de umbral al mundo maravilloso del subconsciente, de inconformidad con la estrecha sociedad que nos rodea.

Ha dicho Octavio Paz: «Basta que un hombre encadenado cierre sus ojos para que pueda hacer estallar el mundo», y yo, parafraseando, agrego: bastaría que el párpado blanco de la pantalla pudiera reflejar la luz que le es propia, para que hiciera saltar el universo. Mas, por el momento, podemos dormir tranquilos, pues la luz cinematográfica está convenientemente dosificada y encadenada. En ninguna de la artes tradicionales existe una desproporción tan grande entre posibilidad y realización como en el cine. Por actuar de una manera directa sobre el espectador, presentándole seres y cosas concretas, por aislarlo, gracias al silencio, a la oscuridad, de lo que pudiéramos llamar su habitat psíquico, el cine es capaz de arrebatarlo como ninguna otra expresión humana. Pero como ninguna otra es capaz de embrutecerlo. Por desgracia, la gran mayoría de los cines actuales parecen no tener más misión que ésa: las pantallas de hacen gala del vacío moral e intelectual en que prospera el cine, que se limita a imitar la novela o el teatro, con la diferencia de que sus medios son menos ricos para expresar psicologías; repiten hasta el infinito las mismas historias que se cansó de contar el siglo XIX y que aún se siguen repitiendo en la novela contemporánea.

Una persona medianamente culta arrojaría con desdén el libro que contuviese alguno de los argumentos que nos relatan las más grandes películas. Sin

embargo, sentada cómodamente en la sala a oscuras, deslumbrada por la luz y el movimiento que ejercen un poder casi hipnótico sobre ella, atraída por el interés del rostro humano y los cambios fulgurantes de lugar, esa misma persona, casi culta, acepta plácidamente los tópicos más desprestigiados.

El espectador de cine, en virtud de esa clase o de esa especie de inhibición hipnogógica, pierde un porcentaje elevado de sus facultades intelectivas. Pondré un ejemplo concreto: la película titulada *Detective Story o Antesala del infierno.* La estructuración de su argumento es perfecta, el director magnífico, los actores extraordinarios, la realización genial, etc., etc. Pues bien, todo ese talento, todo ese *savoir faire,* toda la complicación que supone la máquina del film, fue puesta al servicio de una historia estúpida, notable por su bajeza moral. Me viene a la mente aquella máquina extraordinaria del Opus II, aparato gigantesco, fabricado con el mejor acero, de mil engranajes complicados, tubos, manómetros, cuadrantes, exacto como un reloj, imponente como un transatlántico, que servía únicamente para timbrar la correspondencia.

El misterio, elemento esencial en toda obra de arte, falta, por lo general, en las películas. Ya tienen buen cuidado autores, directores y productores de no turbar nuestra tranquilidad abriendo la ventana maravillosa de la pantalla al mundo libertador de la poesía. Prefieren reflejar en aquélla los temas que pudieran ser continuación de nuestra vida ordinaria, repetir mil veces el mismo drama, hacernos olvidar las penosas horas del trabajo cotidiano. Y todo esto, como es natural, bien sancionado por la moral consuetudinaria, por la censura gubernamental e internacional, por la religión, presidido por el buen gusto y aderezado con humor blanco y otros prosaicos imperativos de la realidad.

Si deseamos ver buen cine, raramente lo encontraremos en las grandes producciones o en aquellas otras que vienen sancionadas por la crítica y el consenso de los públicos. La historia particular, el drama privado de un individuo, creo que no puede interesar a nadie digno de vivir su época; si el espectador se hace partícipe de las alegrías, tristezas o angustias de algún personaje de la pantalla, deberá ser porque ve reflejadas en aquél las alegrías, tristezas o angustias de toda la sociedad, y, por tanto, las suyas propias. La falta de trabajo, la inseguridad de la vida, el temor a la guerra, la injusticia social, etc., son cosas que, por afectar a todos los hombres de hoy, afectan también al espectador; pero que el señor X no sea feliz en su hogar y se busque una amiga para distraerse, a la que, finalmente, abandonará para reunirse con su abnegada esposa, es algo moral y edificante, sin duda, pero nos deja completamente indiferentes.

A veces la esencia cinematográfica brota insólitamente de un film anodino, de una comedia bufa o de un burdo folletín. Man Ray ha dicho, en una frase

llena de significación: «los peores films que haya podido ver, aquéllos que me hacen dormir profundamente, contienen siempre cinco minutos maravillosos, y los mejores, los más celebrados, cuentan solamente con cinco minutos que valgan la pena: o sea, que tanto en los buenos como en los malos films, y por encina y a pesar de las buenas intenciones de sus realizadores, la poesía cinematográfica pugna por salir a la superficie y manifestarse».

El cine es un arma maravillosa y peligrosa si la maneja un espíritu libre. Es el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto. El mecanismo productor de imágenes cinematográficas, por su manera de funcionar, es, entre todos los medios de expresión humana, el que más se parece al de la mente del hombre, o mejor aún, el que mejor imita el funcionamiento de la mente en estado de sueño. B. Brunius nos hace observar que la noche paulatina que invade la sala equivale a cerrar los ojos: entonces, comienza en la pantalla, y en el hombre, la incursión por la noche de la inconsciencia; las imágenes, como en el sueño, aparecen y desaparecen a través de disolvencias y oscurecimientos; el tiempo y el espacio se hacen flexibles, se encogen y alargan a su voluntad, el orden cronológico y los valores relativos de duración no responden ya a la realidad; la acción de un círculo es transcurrir, en unos minutos o en varios siglos; los movimientos aceleran los retardos.

El cine parece haberse inventado para expresar la vida subconsciente, que tan profundamente penetra por sus raíces, la poesía; sin embargo, casi nunca se le emplea para esos fines. Entre las tendencias modernas del cine, la más conocida es la llamada neorrealista. Sus films presentan ante los ojos del espectador trozos de la vida real, con personajes tomados de la calle e incluso con edificios e interiores auténticos. Salvo excepciones, y cito especialmente *Ladrón de bicicletas,* no ha hecho nada el neorrealismo para que resalte en sus films lo que es propio del cine, quiero decir, el misterio y lo fantástico. ¿De qué nos sirve todo ese ropaje de vista si las situaciones, los móviles que animan a los personajes, sus reacciones, los argumentos mismos están calcados de la literatura más sentimental y conformista? La única aportación interesante que nos ha traído, no el neorrealismo, sino Zavattini personalmente, es la elevación al rango de categoría dramática del acto anodino. En *Humberto D.,* una de las películas más interesantes que ha producido el neorrealismo, una criada de servicio, durante todo un rollo, o sea, durante diez minutos, realiza actos que hasta hace poco hubieran podido parecer indignos de la pantalla. Vemos entrar a la sirvienta a la cocina, encender su fogón, poner la olla a calentar, echar repetidas veces un jarro de agua a una línea de hormigas que avanza en formación india hacia las viandas, dar el termómetro a un viejo que se siente febril, etc., etc. A pesar de lo trivial de estas situaciones, esas maniobras se siguen con interés y hasta con suspense.

El neorrealismo ha introducido en la expresión cinematográfica algunos elementos que enriquecen su lenguaje, pero nada más. La realidad neorrealista es incompleta, oficial; sobre todo razonable; pero la poesía, el misterio, lo que completa y amplía la realidad tangente, falta en absoluto en sus producciones. Confunde la fantasía irónica con lo fantástico y el humor negro.

«Lo más admirable de lo fantástico —ha dicho André Breton— es que lo fantástico no existe, todo es real». Hablando con el propio Zavattini hace algún tiempo, expresaba mi inconformidad con el neorrealismo: estábamos comiendo juntos, y el primer ejemplo que se me ocurrió fue el vaso de vino en el que me hallaba bebiendo. Para un neorrealista, le dije, un vaso es un vaso y nada más que eso: veremos cómo lo sacan del armario, lo llenan de bebida, lo llevan a lavar a la cocina, en donde lo rompe la criada, la cual podrá ser despedida de la casa o no, etc. Pero ese mismo vaso contemplado por distintos hombres puede ser mil cosas distintas, porque cada uno de ellos carga de afectividad lo que contempla, y ninguno lo ve tal como es, sino como sus deseos y su estado de ánimo quieran verlo. Yo propugno por un cine que me haga ver esa clase de vasos, porque ese cine me dará una visión integral de la realidad, acrecentará mi conocimiento de las cosas y de los seres y me abrirá el mundo maravilloso de los desconocido, de lo que no puedo leer en la prensa diaria ni encontrar en la calle.

No crean por cuanto llevo dicho que sólo propugno un cine dedicado exclusivamente a la expresión de lo fantástico y del misterio, por un cine escapista, que, desdeñoso de nuestra realidad cotidiana, pretendiera sumergirnos en el mundo inconsciente del sueño. Aunque muy brevemente, he indicado hace poco la importancia capital que le doy al film que trate sobre los problemas fundamentales del hombre actual, no considerado aisladamente, como caso particular, sino en sus relaciones con los demás hombres. Hago mías las palabras de Emers, que define así la función de un novelista (léase para el caso la de un creador cinematográfico): «El novelista habrá cumplido honradamente cuando, a través de una pintura de las relaciones sociales auténticas, destruya las funciones convencionales sobre la naturaleza de dichas relaciones, quebrante el optimismo del mundo burgués y obligue a dudar al lector de la perennidad del orden existente, incluso aunque no nos señale directamente una conclusión, incluso aunque no tome partido ostensiblemente».

LUIS BUÑUEL

* Conferencia de Luis Buñuel, publicada en la revista *Universidad de México*, diciembre 1958.

BIBLIOGRAFÍA

La bibliografía que ha generado la figura y la obra de Luis Buñuel es vastísima y continúa ampliándose con aportaciones de nuevos investigadores que trabajan en distintas áreas culturales. En esta selección se reúnen únicamente ensayos y estudios críticos referidos a la actividad literaria de Luis Buñuel y a los vínculos de su obra cinematográfica con la poesía. Si el debate sobre las posibilidades de un «cine de poesía» parece hoy un tanto marginal, la obra del cineasta aragonés vuelve siempre a suscitarlo y ha sido muchas veces punto de referencia para otros modos de entender la dimensión poética del cine —como en el caso de Cocteau, Pasolini o Tarkovski. Este apéndice bibliográfico quiere ofrecer tan sólo una información complementaria al tema tratado en esta edición de *Poesía en el Campus,* sin ningún afán de exhaustividad.

* * *

ARTAUD, Antonin, *El cine,* Madrid, Alianza, 1973.

BERTHIER, Nancy, «El ojo mutilado en *Un perro andaluz:* acto de nacimiento del cine como instrumento de poesía», AA.VV, *Los paréntesis de la mirada,* Diputación Provincial de Teruel, Museo de Teruel, 1993, pp. 39-47.

BRUNIUS, J, B., «Sur *L'Age d'or* et *Le Sang d'un poète», Les cahiers de la cinémathèque,* núms. 30-31, 1980, p. 88.

COCTEAU, Jean, *Entretiens sur le cinématographe,* París, Pierre Belfond, 1973.

DEMEURE, Jacques, «Luis Buñuel, poète de la cruauté», *Positif,* 10, 1954, pp. 41-44.

EPSTEIN, Jean, *Ecrits sur le cinéma 1921-1953,* 2 vols., París, Seghers, 1975.

FOUQUE-GRUGNARDI, A., «Buñuel poète», *Etudes Cinématographiques,* núms. 20-21, 1962, pp. 23-32.

FUENTES, Víctor, *Buñuel: Cine y literatura,* Barcelona, Salvat, 1989.

GAUTHIER, Guy, «Le cinématographe entre le monde et l'autre monde», en Claude Murcia y Jean Lelaidier (eds.), *Littérature et Cinéma,* Poitiers, La licorne, 1992, pp. 81-94.

GUBERN, Roman, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine,* Barcelona, Anagrama, 1999.

HAMMOND, Paul (ed.), *The Shadow and Its Sadhow: Surrealist Writings on Cinema,* London, British Film Institute, 1978.

KYROU, Ado, *Le surréalisme au cinéma,* París, Arcanes, 1953.

— *Luis Buñuel,* París, Seghers, 1962.

LIEBMAN, Stuart, «*Un Chien andalou:* The Talking Cure», en Rudolf E. Kuenzli (ed.), *Dada and Surrealist Film,* New York, Willis Locker & Owens, 1987, pp. 143-158.

MISTRAL, Gabriela, «The Poet's Attitude toward the Movies», en W. J, Perelman (ed.), *The Movies on Trial,* New York, Macmillan, 1936.

MITRY, Jean, *Historia del cine experimental,* Valencia, Fernando Torres Editor, 1974.

MONEGAL, Antonio, *Luis Buñuel de la literatura al cine. Una poética del objeto,* Barcelona, Antropos, 1993.

— *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias artísticas,* Madrid, Tecnos, 1988 (pp. 83-105).

MONTES, Eugenio, «Un chien andalou», *La Gaceta Literaria,* núm. 60, 15 de junio de 1929.

PASOLINI, Pier Paolo, «Cine de poesía» <1965>, en *Pier Paolo Pasolini contra Eric Rohmer. Cine de poesía contra cine de prosa,* Barcelona, Anagrama, 1976.

PAZ, Octavio, «El poeta Buñuel», <1951>, *Las peras al olmo,* Barcelona, Seix Barral, 1971.

Poesía y Cine, núm. 36 de *Poesía en el Campus,* Universidad de Zaragoza, 1996-97.

PUYAL, Alfonso, «¡Vaya marista! La versión literaria de *Un perro andaluz», Cuadernos de la Academia,* núm. 5, mayo 1999, pp. 237-255.

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

— «Juan Larrea y Luis Buñuel: convergencias y divergencias en torno a *Ilegible hijo de flauta»,* en J. M. Díaz de Gereñu (ed.), *Al amor de Larrea,* Valencia, Pretextos, 1985, pp. 121-145.

— «Buñuel, escritor», *Turia,* núm. 50, 1999, pp. 158-163.

SPITZ, Jacques, «La poésie au cinéma», *La Revue du Cinéma,* enero, 1931.

TALENS, Jenaro, *El ojo tachado. Lectura de Un chien andalou,* Madrid, Cátedra, 1986.

TARKOVSKI, Andrei, *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética en el cine* <1984>, Madrid, Rialp, 1991.

VERDONE, Mario (ed.), *Poemi e scenari cinematografici d'avanguardia,* Roma, Officina, 1975.

VIRMAUX, Alain and Odette, *Les Surréalistes et le cinéma,* París, Seghers, 1976.

WEISS, Peter, «El cine de vanguardia», *Informes,* Madrid, Alianza, 1969.

— «Luis Buñuel», *Filmkritik,* núm. 25, 1981, pp. 273-282.

WILLIAMS, Linda, «Dream Rhetoric and Film Rhetoric: Metaphor and Metonomy in *Un chien andalou*», *Semiotica,* núm. 33, 1981, pp. 86-103.

CARMEN PEÑA ARDID

(PÁGINA EN BLANCO)

ÍNDICE

CRÍTICA 3

Antonio Martínez Sarrión: Buñuel, literato 3

José-Carlos Mainer: Ramón, Lorca, Buñuel, Dalí: a vueltas entre el cine y la literatura 7

Agustín Sánchez Vidal: *Un perro andaluz* y la poética de Luis Buñuel 10

Antonio Ansón: El gran montaje 13

Antonio Monegal: La transgresión poética en el cine de Luis Buñuel 17

ANTOLOGÍA 22

El arco iris y la cataplasma 22
Pájaro de angustia 23
El cine, instrumento de poesía 25

BIBLIOGRAFÍA (por Carmen Peña Ardid) 29

(PÁGINA EN BLANCO)

POESÍA EN EL CAMPUS

Coordinadora
MARÍA-ÁNGELES NAVAL

Este número 45 ha sido realizado
bajo la dirección
de
CARMEN PEÑA

Diseño e ilustraciones
JOSÉ-LUIS CANO

Agradecimiento
A Pedro C. García Buñuel, por el permiso
para reproducir los textos de Luis Buñuel

Impreso en Octavio y Félez, S.A.
San Juan de la Peña, 160-168 - 50.015 Zaragoza
D.L.: Z. 646/99

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
Secretariado de Actividades Culturales
Vicerrectorado de Extensión Universitaria