Fèlix Fanés

ANTES DE LAS HURDES

Durante su estancia en Cadaqués con motivo del rodaje de *L'Âge d'or* Luis Buñuel realizó una pequeña película que tenía al padre de Salvador Dalí como protagonista. La cinta permaneció durante casi sesenta años escondida en la casa de veraneo que la familia del pintor poseía en la playa del Llané. Ignorada por todos, empezando por el propio Buñuel, que nunca habló de ella, la existencia del film no fue revelada hasta 1988 cuando la hermana de Dalí, Anna Maria, mostró a un grupo de visitantes (el hispanista Ian Gibson, el crítico de arte Santos Torroella y el historiador de cine Román Gubern) un bote de galletas con unos metros de película dentro.[1] Con todo, no fue hasta la muerte de la propietaria que se pudo tener acceso al contenido de aquella lata. Y aún no enseguida. Después de un proceso largo y laborioso, los herederos depositaron la cinta en un archivo público —la Filmoteca de Catalunya—, con lo cual el film pasaba a ser accesible. No obstante, si exceptuamos una breve mención en la biografía sobre Dalí de Ian Gibson, y un comentario algo más jugoso, pero también de pasada, que Paul Hammond incluyó en su ensayo sobre *L'Âge d'or*,[2] nadie se ha preocupado seriamente de estudiar esta cinta, que, por el mero hecho de

(1) R. Gubern, «El hallazgo de un inédito de Buñuel sobre Dalí», *El País*, 27 de julio de 1989.
(2) I. Gibson, *La vida desaforada de Salvador Dalí*, Barcelona, 1998 (1997), p. 341 y P. Hammond, *L'âge d'or*, Londres, 1997, p. 7 y ss.

tratarse de un inédito de Buñuel, parece que debería haber merecido mejor suerte. Las páginas que siguen intentarán poner remedio, aunque sea de manera provisional, a esta situación. Con ese objetivo, describiré físicamente la película, intentaré situarla en el tiempo, y finalmente aduciré algunas de las razones por las que Buñuel podría haberse sentido tentado de realizarla.

I

La caja de galletas que Anna Maria Dalí mostró a sus visitantes contenía —lo sabemos ahora— dos rollos de película que una vez empalmados suman 83,2 m de cinta positiva de 35 mm, de nitrato de celulosa, en blanco y negro, y muda.[3] Quizás lo más relevante del film sea que presenta visibles los empalmes que unen los diversos planos, circunstancia que nos permite suponer que nos encontramos ante una primera copia (o «copión») extraída del negativo. En circunstancias normales, esa copia de trabajo sólo se utiliza para la realización del montaje, que, una vez concluido, se traslada al negativo, a partir del cual se extraen las copias para la exhibición. En este caso, sin embargo —y de ahí los empalmes que presenta la película—, no se habría pasado de ese momento inicial. La igualación de luz que presenta la cinta —impropia de este tipo de copias de trabajo— nos permite suponer que el «copión» ya se tiró en el laboratorio con toda intención como copia «definitiva».

Del estudio del film también se deduce que para su rodaje se utilizaron dos rollos de película Kodak diferentes. Con el primero se cubrió aproximadamente el 50 % del metraje y con el segundo, la otra mitad. Puede afirmarse, así mismo, que la película se proyectó en alguna ocasión, según se desprende de las quemaduras que aparecen en un par de fotogramas, si bien no debieron ser muchas,

(3) Agradezco la atención que me han dedicado Mariona Bruzzo y en general el personal de la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya (Barcelona). Casi todos los comentarios técnicos sobre el film están en deuda con las informaciones que me han suministrado. Especialmente valiosa ha sido la ayuda de Rosa Cardona.

dado el buen estado de conservación del resto de la cinta. Por otra parte, de la lectura de la numeración impresa en los bordes se puede deducir que Buñuel rodó los planos con una continuidad casi absoluta, planteamiento que le permitió confeccionar el montaje definitivo (un mero ajuste del inicio y el final de cada plano) aprovechando casi todo el material filmado.

Que la película fuera ejecutada de esta manera se debe, sin duda, a un afán de ahorro. Si la hipótesis de la que partimos es correcta —que Buñuel realizó la película aprovechando cinta virgen procedente del rodaje de *L'Âge d'or*— es lógico que intentara economizar tanto como le fuera posible: al fin y al cabo, estaba utilizando un material que había sido adquirido con otros fines y el cineasta era muy escrupuloso respecto a estos asuntos según puede deducirse de su correspondencia con los Noailles.[4] Pero al margen del problema del ahorro, su actitud presenta un segundo aspecto que no debemos ignorar. Rodando en continuidad los planos, montándolos prácticamente en el momento del rodaje, estaba llevando a la práctica lo que era su concepción básica del cine.

Buñuel, en efecto, partía del principio que una película se basa en una «segmentación» de la realidad —lo que él denominaba «découpage»—, que el director tenía que tener en la cabeza antes de iniciar el rodaje: «la película se proyecta por primera vez en el cerebro del cineasta», escribía en 1928.[5] Para Buñuel el «découpage» consistía en una traducción de la realidad mediante pedazos — un fraccionamiento «ideal», inmanente a la noción de film. Sin esa «segmentación» no podría haber «creación», y, de hecho, cualquier enfrentamiento cinematográfico con la realidad comportaba un ejercicio de esa naturaleza. Las ideas cinematográficas que parecen guiar el trabajo de «découpage» más que de montaje («operación delicada, mas sumamente manual») que descubrimos en la pequeña

(4) J.-M. Bouhours/N. Schoeller, *L'Âge d'or. Correspondance Luis Buñuel-Charles de Noailles. Lettres et documents (1929-1976)*, Centre Georges Pompidou, París, 1993, p. 66.
(5) L. Buñuel, «Decoupage o segmentación cinematográfica», *La Gaceta Literaria*, 43, 1 de octubre de 1928.

película que estamos estudiando constituirían un dato a añadir a los muchos que irán saliendo y que apuntan la posibilidad que nos hallemos ante un trabajo de un valor y significación más complejos de lo que hubiera podido parecer a primera vista.

II

La película depositada en la Filmoteca de Catalunya, a la que se ha dado el título de *Menjant garotes* (Comiendo erizos), se desglosa en quince planos que pueden ser agrupados en cinco secuencias. En la primera, formada por cuatro planos, se ve a la señora Catalina Domènech, segunda esposa del notario Dalí y hermana de la primera mujer (Felipa Domènech), fallecida unos años antes. A causa de ese parentesco se la conocía como la «Tieta» (tía en catalán). En el plano de obertura de la secuencia, la cámara, situada en el interior de la casa de veraneo de la familia, filma la entonces madrastra de Salvador Dalí sentada en un balancín con un libro sobre el regazo al lado de un gran ventanal que da sobre la playa. Sobre el alféizar puede verse un tocadiscos portátil, sin duda un signo, junto al libro, de un determinado nivel cultural (pero también de una cierta posición económica: los tocadiscos portátiles no estaban al alcance de cualquiera en la España de los años veinte). En el plano siguiente, desde el punto de vista formal idéntico al anterior, con lo que el cambio de imagen presenta una cierta brusquedad visual, aparece el notario Dalí, quien, aureolado por el contraluz, se sitúa, desde la parte exterior de la casa, ante el gran ventanal. Una vez ha puesto en marcha el aparato musical, y después de recoger unos papeles del alféizar, se dirige hacia la entrada de la casa. Al mismo tiempo que inicia este gesto descubrimos una nueva figura reflejada en los vidrios de la puerta; una figura que podría ser Luis Buñuel dirigiendo la escena (pese a que no tenemos una certeza absoluta de que se trate del cineasta). A continuación vemos al padre del pintor que, en nuevo cambio de plano, entra en la habitación y se dirige hacia donde se halla la «Tieta». En el plano siguiente contemplamos a ambos

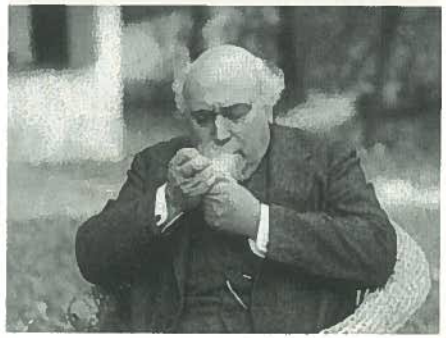
Menjant Garotes. De arriba a abajo, planos 2, 3 y 4.

Menjant Garotes. Detalle del Plano 2

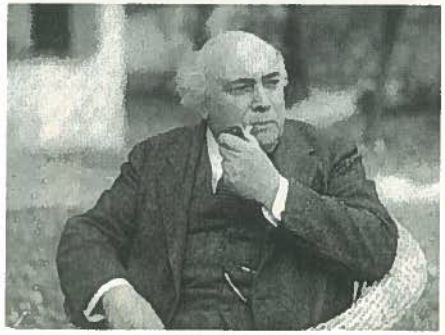
personajes, sentados uno al lado del otro, en sus respectivos balancines. Ahora la cámara los enfoca, a través de la ventana, desde el exterior de la casa. Podemos observar que los papeles recogidos por el notario Dalí son en realidad una revista y no cualquiera: se trata de la famosa publicación editada en París por Christian Zervos, *Cahiers d'Art*. El notario la hojea y muestra algunas páginas a la «Tieta». El ejemplar que Salvador Dalí padre tiene en las manos corresponde al número 6 del año 1929. En este número había un largo artículo sobre la obra de Picasso, al que corres-

Menjant Garotes. Detalle del Plano 4.

Menjant Garotes. Plano 5.



Menjant Garotes. Plano 6 A.

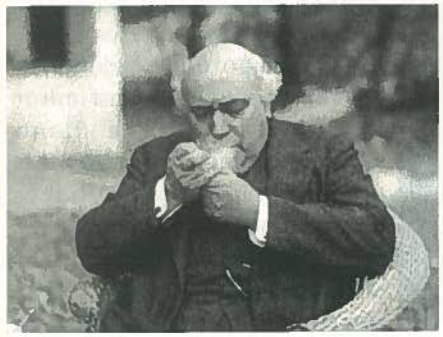


Menjant Garotes. Plano 6 B.

ponden precisamente las páginas que está mostrando.

La secuencia siguiente la componen cinco planos. La cámara se sitúa en una posición parecida a la de la última imagen, aunque algo más alejada de la casa. En primer término se halla una mesita servida para tomar café y dos sillas de mimbre. El notario Dalí y su esposa salen de la casa y avanzan hasta sentarse en este primer término. La «Tieta» empieza a servir el café, pero el notario la interrumpe para servirse él mismo. En este momento se produce un cambio de plano: vemos al padre Dalí, más de

Menjant Garotes. Plano 7.



Menjant Garotes. Plano 8.

Menjant Garotes. Plano 9.

Salvador Dalí, *Retrato de mi padre*, 1925. Museu d'Art Modern, Barcelona.

cerca, encendiendo una pipa. La imagen recuerda el retrato que le hizo Dalí en 1925. Una vez efectuada esta labor, el notario dirige los ojos hacia la izquierda. Nuevo cambio de plano. Vemos ahora lo que está mirando el señor Dalí: unos chicos correteando por la playa. Una panorámica nos conduce hacia la derecha. Allí, un hombre sobre una roca pesca erizos de mar con una caña. Nuevo corte y primer plano del notario fumando, como el que ya habíamos visto. A continuación, un quinto cambio de plano en el

Menjant Garotes. Plano 10.

Menjant Garotes. Plano 11.

Menjant Garotes. Plano 12.

que se nos muestra de manera oblicua al notario y la «Tieta».

Acto seguido empieza una nueva secuencia subdividida en tres planos, que transcurre en el jardín que se eleva en sucesivas terrazas por detrás de la casa. En un plano inicial entra por la izquierda el señor Dalí que trepa por la pendiente hasta encontrarse con la «Tieta» que se hallaba a medio camino. Después pasean juntos al tiempo que se detienen de vez en cuando para mirar las plantas. En el plano siguiente puede verse los dos personajes regando. El tercer plano es un picado que recoge la casa al fondo y el notario y su esposa subiendo por el jardín siempre con la regadera en la mano. En un momento determinado se detienen y se dirigen hacia la derecha para sentarse en una mesa que se encuentra en el rellano.

Viene a continuación la secuencia que clausura el film. Se compone de tres planos. En el primero se ve a la «Tieta» y el notario sentados frente a frente en la mesa que acabamos de mencionar, ahora pro-

vista de una botella de vino y cubierta por una montaña de erizos. La «Tieta» sirve vino a su marido y le pasa los erizos que él abre y devora. Viene a continuación un primerísimo plano de las manos del notario abriendo un erizo y rebañando su carne. Un tercer plano, idéntico al primero, en el que vemos al notario comiendo y bebiendo mientras la «Tieta» lo mira, cierra esta última secuencia.

Menjant Garotes. Plano 13.

Menjant Garotes. Plano 14.

Menjant Garotes. Plano 15.

III

La alimentación, de la manera que es presentada al final de la película, se convierte en un material simbólico muy poderoso. Recordemos que los erizos ya habían sido utilizados por Buñuel —en colaboración con Dalí— en *Un chien andalou*. En una secuencia del film podían verse, encadenados, los planos siguientes: una mano de cuyo centro salen hormigas; una axila con su correspondiente pilosidad; un erizo; y, finalmente, una chica que remueve con un palo una mano cortada. Las imágenes

Un chien andalou (1929).

Un chien andalou (1929).

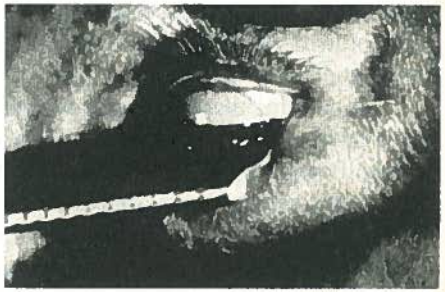
Un chien andalou (1929).

que integran esta hipnótica secuencia presentan un claro contenido sexual, relacionado, no obstante, más con el temor que con el placer. Los pelos del sobaco pueden ser entendidos como una sustitución por analogía del sexo femenino, que, al transformarse en un erizo, con sus pinchos ocultos e hirientes al mismo tiempo, pone al descubierto el sentimiento de temor que inspira. De la visión de los genitales femeninos surge, como había explicado Freud, el miedo a la castración, de cuyo fantasma tenemos un eco —siempre en la mencionada secuencia— en la mano cortada que la chica hurga con un palo, así como en la otra mano no menos cercenada (mediante el montaje), que aparece al inicio, con las hormigas que salen de ella, símbolo de lo descompuesto; es decir, de amputación y de muerte.

En la secuencia rodada en el Llané no solamente aparece un erizo, sino que, recordémoslo, se nos muestra también un cuchillo amenazador. Así pues, en la estrechez espacial

del primerísimo plano, coexiste la representación simbólica del sexo femenino (el erizo) y de un instrumento fálico (el cuchillo), que es al mismo tiempo pene y arma agresora; una imagen que presenta muchas similitudes con otro plano de *Un chien andalou*: la navaja y el ojo cortado que abren el film; plano leído con frecuencia también como una alusión al fantasma fundacional de la castración.

Un chien andalou (1929).



Un chien andalou (1929).

Sean cuales sean las relaciones iconográficas entre estas imágenes, lo cierto es que el plano del erizo y el cuchillo tiñe toda la secuencia de una tonalidad alegórica que se proyecta hacia el resto del film. Asociando la alimentación a la sexualidad, o mejor aún: la nutrición a la ausencia de pene, Buñuel abre la película hacia otros territorios en los que la significación de los objetos no es manifiesta sino que aparece oculta bajo diversas capas de sentido. Lo que había arrancado con brío, como un documento trivial sobre el veraneo, desemboca finalmente en esa orgía alimenticia que es también una orgía de signos. Puede decirse que la última secuencia orienta al conjunto de la cinta hacia nuevos parajes, cuya compleja significación trataré de explicar en las próximas páginas.

IV

Al principio de este escrito daba por sentado que Luis Buñuel había rodado el pequeño film sobre la familia Dalí durante su estancia en Cadaqués con motivo de la filmación de *L'Âge d'or*. La razón de este convencimiento procede una vez más del estudio de la película. Por suerte, la cinta que se conserva presenta los números del pietaje (una circunstancia que no se da siempre en las copias positivas). Esto nos permite comparar esa numeración con la del negativo de *L'Âge d'or y* comprobar que existe una correlación casi exacta entre ambas.[6] A partir de esta coincidencia podemos afirmar con un grado de probabilidad muy alta que si Buñuel estuvo en Cadaqués aproximadamente entre el 3 y el 10 de abril de 1930 para el rodaje de algunas secuencias del film producido por los Noailles, en algún momento de ese lapso de tiempo debió filmar la cinta que estamos comentando.

Con todo, algunos interrogantes siguen abiertos. De la semana que Buñuel y su equipo pasaron en Cadaqués sabemos algunas cosas. Por ejemplo, que el plan de trabajo era muy apretado. Se filmaron las secuencias —o parte de las secuencias— con las que se abre *L'Âge d'or*: los bandidos, el desembarco de los «mallorquines», los obispos descompuestos, la fundación de Roma. También sabemos que se encontraron con unas condiciones climáticas adversas para el rodaje de exteriores. «Buñuel est très ennuyé parcequ'il pleut», escribió desde Cadaqués Mariberthe Aureche, la mujer de Max Ernst, a los Noailles. Y Buñuel corrobora: «Temps infame, très ennuyé».[7] Pese a que el tiempo mejoró pronto («Le beau temps est

(6) El negativo de *L'Âge d'or* se halla depositado en los archivos de la Cinémathèque Française (Bois d'Arcy). El film se rodó utilizando película Agfa y Kodak, de lo que se deduce que Buñuel hizo cuanto pudo para ahorrar. Cuando hablo de coincidencia en la numeración, me refiero naturalmente a los fragmentos rodados con película Kodak. Debo a la amabilidad de Jean-Michel Bouhours, conservador del Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou, la posibilidad de haber efectuado estas decisivas comprobaciones a partir del negativo del film.
(7) En J.-M. Bouhours/N. Schoeller, *o. cit.*, aparecen diversas menciones a esta cuestión. Por ejemplo en p. 58

venu. Tout marche bien», informaba la mencionada Mariberthe Aureche), no por ello podemos dejar de preguntarnos: si al número e importancia de las secuencias que se debía rodar le sumamos la adversidad climática inicial, ¿por qué razón Buñuel, a quien no parece que le sobrara el tiempo, se entretuvo en filmar a la familia Dalí?

No lo sabemos. Tan sólo podemos efectuar conjeturas. Es probable que el cineasta, del mismo modo que durante el rodaje de *Las Hurdes* repartía comida entre los hambrientos habitantes del lugar con el fin de conseguir su colaboración,[8] en Cadaqués, con parecido propósito, intentara halagar a una personalidad local tan relevante como el notario. La pequeña película sería entonces el precio a pagar para ganarse la confianza de un hombre con fama de brusco, omnímodo, y pedantesco,[9] que acaba de romper con su hijo y que detestaba al grupo surrealista, pero que, al mismo tiempo, solía establecer extrañas —por equívocas— relaciones con los amigos del joven pintor. Ya había sucedido con García Lorca y volvería a pasar con Buñuel. En efecto, cuando en los meses anteriores al rodaje de *L'Âge d'or* los conflictos entre padre e hijo les llevaron a la ruptura, el notario eligió al cineasta como confidente. Esa intimidad inesperada —no ajena al desarrollo de esta historia— tuvo lugar en el siguiente contexto.

Después de pelearse con el padre, y con la ayuda económica de los vizcondes de Noailles, los mecenas de *L'Âge d'or*, Dalí adquirió una barraca de pescadores en Port Lligat. El gesto de independencia enfureció al notario que envió una carta a Luis Buñuel para que transmitiera diversas amenazas a su hijo. Sería mejor que no volviera a presentarse en Cadaqués —advertía a Buñuel— porque de hacerlo «no podrá permanecer en dicho pueblo ni tan siquiera dos o tres horas». La manera de justificar esa posición era simple: «Cadaqués es mi refugio espiritual» y «mi tranquilidad de espíritu se perturba con la presencia de mi hijo en dicho pueblo».

(8) A. Sánchez Vidal, «De las Hurdes a Tierra sin pan», en VV. AA., *Las Hurdes. Un documental de Luis Buñuel*, MEIAC, 1999, p. 38-75.
(9) J. Pla, *Obra completa*, vol. 44, Barcelona, 1984, p. 121.

Para evitar que esa paz fuera truncada, el padre de Dalí estaba dispuesto a recurrir a cualquier medio, incluida la violencia física: «será preciso que nos demos los dos de palos para ver quién gana y le advierto que como quiero ganar a toda costa procuraré la ventaja de mi parte».[10] De la carta pueden sacarse dos conclusiones. Una: la obcecación —y ¿por qué no decirlo? la brutalidad— del personaje; y dos: los abundantes resortes que controlaba del poder local (incluida la Guardia Civil). Dadas esas circunstancias, si el notario Dalí en algún momento llegaba a sospechar que Buñuel era más fiel a su hijo que a él mismo, el rodaje de *L'Âge d'or* podía convertirse en una aventura muy complicada. Ante ese riesgo no debe sorprendernos que el cineasta buscara algún tipo de complicidad con el personaje. Inicialmente éste debió ser el origen de la pequeña película.

Ahora bien, aceptando lo razonable de esta explicación, quizás no justifique completamente el importante gasto de energía, tiempo y dinero que supuso rodarla. Sobre todo porque, como ya hemos visto, en vez de limitarse a impresionar unos metros de película sobre la vida familiar del padre Dalí, lo que hizo el director fue construir un discurso que, pese a su brevedad, no ahorra complejos juegos con el sentido. Sin duda debieron existir otras razones, sin duda poderosas, que le empujaron a realizar aquel esfuerzo. Quizás una que no debe olvidarse fuera el interés de Buñuel por ciertos aspectos de la realidad. Lo que podríamos denominar su vertiente «documentalista» (que Buñuel mostrará, poco tiempo después, en *Las Hurdes. Tierra sin pan*). Pero ese concepto de «documental» podía ser entendido entonces de maneras muy distintas.

V

Por ejemplo, aparece con frecuencia en los escritos de Salvador Dalí de aquellos años. Para el pintor, el termino «documental» representa una prolongación de su ideario antiartístico, en la medida

(10) M. Aguer y F. Fanés, «Illustrated Biography», en VV. AA., *Salvador Dali. Early Years*, Hayward Gallery, Londres, 1994, pp. 17-48.

que puede ser entendido como el registro no subjetivo, no humanístico, de los hechos de la realidad. La mirada «documentalista» de Buñuel comparte algunas de estas posiciones. Pero mientras que para el pintor el registro objetivo de la realidad suele focalizarse en mundos primitivos situados en el espacio del inconsciente, para Buñuel —y de ahí la naturaleza antropológica de su mirada— los universos arcaicos deben buscarse en la realidad social; unos universos sobre los que fijará —como por otra parte Dalí— una mirada nada inocente: atraído —como él mismo escribe— por «los tipos abyectos», «las escenas repulsivas», «las pasiones primarias» se sentirá «admirado y repugnado al mismo tiempo» por «lo más bajo, feo, vil y corrompido de los hombres». Buñuel comprenderá, además, que la mirada «naturalista», derivada de la novela del XIX, aplicada a estos «hechos» terribles, sólo consigue debilitar su fuerza. Por ello elegirá un punto de vista frío y distante, si se puede decir así, «científico», para representarlos.[11]

Esta manera de mirar de Buñuel, que habría podido estar influida por el importante movimiento de renovación de la antropología francesa iniciado durante los años veinte, presenta, no obstante, algunas características propias. La base del trabajo etnográfico y de la reflexión antropológica es la distancia. Los europeos vuelven los ojos hacia los pueblos primitivos para, a través del conocimiento del Otro, descubrir nuevos datos sobre sí mismos: sus orígenes, principalmente. Pero en Buñuel esa «distancia» es muy particular. En *Las Hurdes* el cineasta no estudia las costumbres de una tribu de aborígenes de Oceanía, pongamos por caso, sino que lanza una ojeada sobre el primitivismo europeo o, para ser más precisos, sobre el primitivismo español. Se podrá argumentar que la operación, teniendo en cuenta el atraso de la zona estudiada, no comporta forzosamente proximidad sino todo lo contrario: era tan elevado el subdesarrollo de la región extremeña que, pese a hallarse situada geográficamente hablando en Europa, desde el punto de vista cultural podría compa-

(11) L. Buñuel, «Una noche en el "Studio des Ursulines"», *La Gaceta Literaria*, 2, 15 de enero de 1927.

rarse a la más remota población africana. Pero si este razonamiento es aceptable, no puede ignorarse un segundo dato, quizás más decisivo en el momento de valorar esa distancia —o ausencia de distancia— que convierte a Buñuel en un etnógrafo muy especial. Si las Hurdes, pese a encontrarse en Europa, podían ser consideradas como una región remota, Buñuel, aunque vivía en Europa, se empeñaba en buscarse a sí mismo unas raíces lejanas, hincadas en lo primitivo y lo arcaico. En sus memorias, aunque se trate de un texto a consultar siempre con precauciones, el cineasta sitúa su lugar de nacimiento en una distante sociedad medieval, «aislada e inmóvil, en la que... el respeto y la subordinación del pueblo trabajador a los grandes señores, a los terratenientes, profundamente arraigados en las antiguas costumbres, parecían inmutables». Para acabar recordando que «la vida se desarrollaba, horizontal y monótona, definitivamente ordenada y dirigida por las campanas de la iglesia del Pilar».[12]

Como ha señalado Jordana Mendelson en los movimientos renovadores que tienen lugar en España durante los años veinte y treinta destaca una persistente moda cultural centrada en la investigación etnográfica sobre los propios orígenes.[13] En Cataluña, instituciones como el Arxiu d'Etnografia i Folklore, y en el resto de España, proyectos como el Museo del Pueblo Español, para citar sólo algunos

(12) L. Buñuel, *Mi último suspiro*, Barcelona, 1987 (1982), p. 16. El texto imprescindible sobre las relaciones entre etnografía y surrealismo es J. Clifford, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography*, Cambridge, 1988. En M. Ibarz, *Buñuel documental. Tierra sin pan y su tiempo*, Zaragoza, 1999, aparecen algunos comentarios interesantes al respecto. Sin embargo, la relación de Buñuel con la etnografía francesa es un tema a explorar, que deberíamos conocer mejor. Por ejemplo, sus contactos con Georges-Henry Rivière, un personaje decisivo, puesto que le habría presentado los Noailles (L. Buñuel, *o. cit.* p. 136) y que fue uno de los fundadores del Musée de l'Homme, además amigo de Georges Bataille y de Michel Leiris, y por ello colaborador de la revista *Documents*. También debe tomarse en consideración su amistad con el mencionado Leiris, uno de los impulsores de la misión Dakar-Djibouti, con la que probablemente Buñuel tuvo más relación de la que él siempre ha reconocido. Se trata, en fin, de cuestiones abiertas sobre las que tenemos una gran ignorancia.

(13) J. Mendelson, *From Documents to Monuments: The Representation of Spain and the Avant-garde in the 1930s*, Tesis de doctorado. Yale University, 1999.

ejemplos, reflejan el afán de esos grupos renovadores —cultos y progresistas— por construir una nueva imagen de la nación —catalana, española—, por cuyo motivo hacen acopio de materiales que les permita edificar, a través de la indagación de los orígenes, del estudio de lo primitivo y lo intacto que se halla en la base de cada sociedad, una nueva identidad. Buñuel, que se situaba intelectualmente en una posición cercana a los grupos impulsores de esos proyectos, no realiza, sin embargo, el mismo recorrido ni se fija tampoco unos objetivos idénticos. Si el punto de partida es parecido —contemplar desde la distancia del progreso y la evolución urbana lo que de primitivo e intacto conserva las sociedades modernas—, la finalidad en la documentación de los orígenes difiere, en cambio, enormemente. Allí donde unos buscan la armonización entre aquellos inicios y la evolución del grupo en pos de la modernidad, el cineasta intenta encontrar las grietas, las hendiduras, las brechas, a través de las cuales emerge, pese a esa modernidad, lo primitivo que la sustenta, a veces hasta invadirla por completo.

Esa decantación de Buñuel hacia lo originario y arcaico fue detectada enseguida. Para la crítica francesa, uno de los atractivos principales de *Un chien andalou* era su «españolidad», es decir, su manera de ser brutal, directa, sin mistificaciones. En el fondo, buena parte de los razonamientos intelectuales que se utilizaron para juzgar a Dalí y Buñuel arrancan del cliché romántico —y no sólo romántico— de España como país a explorar a causa de sus costumbres inusuales y bárbaras. Pero a diferencia de Bataille cuando viaja a la Península, primero como Lord Auch, en *L'Histoire de l'oeil*, y después ya como Bataille, en *Le bleu du ciel*, que convierte el exceso español en tema literario, Buñuel, como apuntaron los críticos de la época, es él mismo ese exceso.[14] Lo que contempla es originario,

(14) Sobre la reacción de la crítica francesa ante el film puede consultarse F. Fanés, *Salvador Dalí. La construcción de la imagen 1925-1930*, Madrid, 1999, pp. 143 y ss. Sobre el concepto de «exceso» en el arte español véase el trabajo pionero de A. González García, «La noche española», *El Paseante*, pp. 18-19, 1991, p. 68-79 y también J. J. Lahuerta, «Gaudí, Dalí: las afinidades electivas», en F. Fanés (ed), *Dalí. Arquitectura*, La Pedrera, Barcelona, 1996, pp. 50-59.

primitivo, cruel; pero su mirada no lo es menos. Quiero decir con eso que la distancia del cineasta no se fundamenta exclusivamente en el trabajo científico del etnógrafo, sino que se levanta sobre una base más compleja, compuesta de proximidad y lejanía, de diferenciación y similitud. Lo que James F. Lastra denomina el «rechazo de una posición estable».[15]

VI

La disgresión sirve para fundamentar la hipótesis de la que parto: si el cineasta, pese a la falta de tiempo y de material, dedicó unos metros de cinta y unas horas a filmar al padre de Dalí, y si efectuó esa pequeña obra de una manera tan compleja, aun a pesar de las obvias limitaciones del proyecto, fue sobre todo porque había descubierto en el notario algo digno de ser estudiado. El señor Dalí, para Buñuel, debía representar esa extraña mezcla de modernidad y primitivismo que él parece buscar afanosamente en el mundo contemporáneo. O aún mejor, uno de esos islotes de violencia soterrada, uno de esos trazos de mundos originarios perdidos, que de vez en cuando emergen sorprendentemente, e incluso poéticamente, entre los signos diversos y efímeros de una modernidad insatisfactoria. En la fascinación que ejercía sobre el cineasta lo primitivo y lo arcaico debería buscarse, pues, el motor que puso en marcha la película. Del mismo modo debe entenderse que fue su afán documental y antropológico lo que le decidió a filmarla. En la figura del notario probablemente Buñuel descubrió uno de esos jefes de la «horda» que defienden a sangre y fuego su supremacía frente a la violencia filial que acaba por vencerlos y devorarlos.[16] Un puñado de tensiones que el cineasta se encargó de tamizar a través de un acto ritual: la filmación de una ceremonia de exorcismo. Para comprender mejor el objetivo de «neutralización» al que aspira el film y el camino de «inmolación» por el que transita, debemos recordar aunque sea brevemente el contexto en el que la cinta tuvo lugar. Especialmente, en lo que atañe a las relaciones entre los Dalí, padre e hijo.

(15) J. F. Lastra, «Why Is This Absurd Picture Here? Ethnology / Equivocation / Buñuel», *October*, 89, verano 1999, pp. 51-68.
(16) S. Freud, *Totem y tabú* (1913), *Obras completas*, Madrid, 1968, vol. II, p. 588.

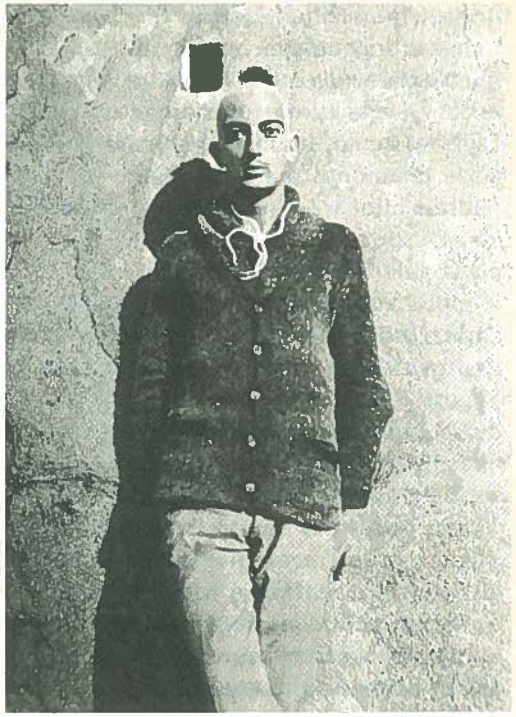
Salvador Dalí, *Le Sacré Coeur* (1929), Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou, París.

Después de la exposición en la galería Goemans de París —el debut del pintor en la capital francesa—, Gala y Salvador Dalí marcharon hacia Sitges. A finales de noviembre de 1929 se separaron. Mientras ella regresaba a París, el pintor se dirigía a Figueras a encontrarse con Luis Buñuel, con quien estaba escribiendo el guión de *L'Âge d'or*. Allí padre e hijo se pelearon. Según Dalí las razones fueron económicas. Según Buñuel la causa que originó la controversia procedía de un cuadro exhibido en Barcelona en el que el pintor había escrito «Escupo en el retrato de mi madre».[17]

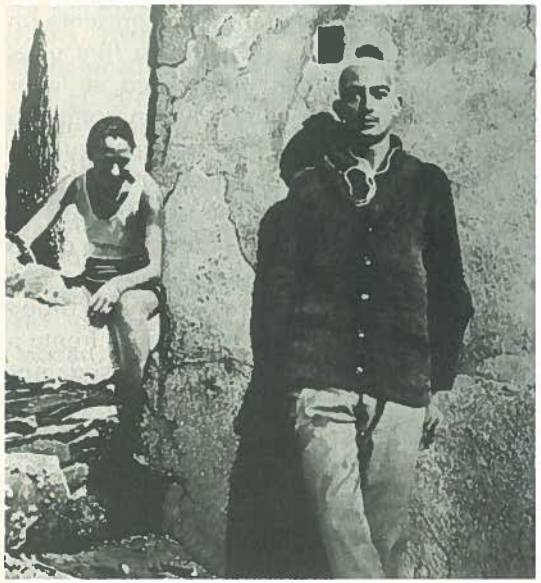
Dalí, ciertamente, había expuesto un óleo en la galería Goemans —y no en Barcelona, como afirma Buñuel—, *Le Sacré Coeur*, en el que podía leerse: «Je crache par plaisir sur le portrait de ma mère», gesto que enfureció al padre, si no en este momento, en uno de inmediato posterior; no importa demasiado. Lo que cuenta, en cambio, es que, después de la pelea, Dalí y Buñuel se marcharon a Cadaqués, a la casa familiar del Llané, para continuar trabajando en

(17) La versión de Dalí puede leerse en S. Dalí, *Vida secreta*, Barcelona, 1981 (1942), pp. 268 y 269. La de Buñuel en L. Buñuel, *o. cit.*, p. 137.

el proyecto financiado por los Noailles. Pero la cadena de acontecimientos no se detiene aquí. Mientras se hallaba en Cadaqués, Dalí recibió una carta de su padre en la que (ahora sí: ruptura definitiva) le comunicaba que había sido desheredado.


Luis Buñuel, *Salvador Dalí* (1929).

Ante el ataque —en el acto de desheredarle, el progenitor le rechazaba, le excluía, le aniquilaba—, el pintor realizó un fastuoso ceremonial de «compensación» que sin duda a alguien como Buñuel, que procedía también, como ya he indicado, de un mundo primitivo en el que la vida, los símbolos y los rituales se encontraban estrechamente entrelazados, tenía que cautivar y sorprender al mismo tiempo. Dalí se cortó el cabello al cero y a continuación fue a enterrar los mechones de pelo en la arena del Llané. Es decir, con su gesto se desprendía de su «fuerza» (con otras palabras: inscribía simbólicamente la agresión del padre en su cuerpo como una castración) y la enterraba en la playa del Llané, el *locus* familiar, en un nuevo gesto de atribución al padre de la pérdida. Para remachar el clavo, se colocó encima de la cabeza rasurada un erizo y así, en esta posición, fue fotografiado por Luis Buñuel; fotografía que se publicó en forma de fotomontaje en su primer


Salvador Dalí, fotomontaje para *La femme visible* (1930).

libro, *La femme visible* (fotomontaje en el que esta imagen aparece junto a una fotografía de Gala, la hechicera que le curará de la terrible «herida», la «sangrante» mutilación, infligida por el padre). Con el erizo sobre la cabeza, Dalí se representaba como Guillermo Tell, o mejor dicho, como hijo de Guillermo Tell, un personaje que ya había empezado a aparecer en su obra y que, a partir de este momento, ocupará un lugar muy destacado en su sistema iconográfico. En la relectura que entonces efectúa de Edipo, mito fundacional, además de tragedia clásica, en el que se entrecruzan incesto y parricidio, Dalí encarna la conflictiva relación con el padre a través de la figura del héroe suizo, que presenta la particularidad de desplazar e invertir la gesta original de la horda caníbal devorando el padre, por la acción del padre comiéndose al hijo, acto de destrucción metonímicamente representado por la manzana en la cabeza del muchacho, que el padre debe atravesar con su flecha, castrándole y sodomizándole, que diría Crevel, al mismo tiempo. Al colocarse un erizo sobre la cabeza rapada al cero Dalí se representa según los elementos escénicos más descollantes del mito recreado por él mismo; es decir, a punto de ser devorado —o ya devorado— por el padre, gran engullidor de erizos (como se puede comprobar en la película).

El gesto de Dalí fotografiado por Buñuel tan sólo representa un eslabón de esta cadena de signos. Al rodar su pequeño film unos meses después, el cineasta prosigue su trabajo etnográfico, su labor de documentación. Ha descubierto que se halla ante un complejo ritual de exorcismo en el que las dos partes intentan apaciguar la violencia, tratan de impedir que la destrucción se lleve a cabo abiertamente, como esos escorpiones atacándose al principio de *L'Âge d'or*. Si admitimos con Girad que el rito es la repetición de un primer linchamiento espontáneo («Toute practique rituelle... a son origine dans un meutre *reel*») que ha servido para devolver el orden a la comunidad en la medida que ha permitido reconstruir, frente a la víctima expiatoria, y a su alrededor, la unidad perdida,[18] si damos por buena esta definición, también podemos aceptar que su actualización consiste en un trabajo de puesta en escena a través de cuyos elementos se conjura la violencia amenazadora, se canaliza simbólicamente su poder destructivo y se consigue, por este camino, restablecer una cierta armonía. Ese, en todo caso, es el juego de máscaras al que se enfrenta Buñuel, quizás él mismo no completamente ajeno a esa violencia «sacrificial». Para fundamentar esas suposiciones, debemos analizar de nuevo algunos elementos y pasajes de la pequeña película.

VII

En primer lugar, el escenario y los personajes. Recordemos que la filmación se realizó en su totalidad en los «dominios» del notario; y utilizo la palabra «dominios» a consciencia: la casa del Llané, con el jardín y la playa enfrente, es el territorio en el que Dalí padre ejerce su poder omnímodo; con otras palabras, es el lugar desde donde construye «su felicidad», como muy explícitamente lo afirmaba en la carta enviada a Buñuel.

En estos «dominios», habitados también por la omnipresente «Tieta», aparecen algunos signos que no podemos ignorar: me refiero a la presencia de objetos culturales, principalmente dos, ya mencionados: la música y el arte.

(18) R. Girard, *La violence et le sacré*, París, 1972, pp. 89 y 143.

Salvador Dalí, *Burócrata y fonógrafo* (*ca.* 1933). Colección privada.

En el caso de la música, pese a que no sabemos la clase de disco que está sonando, por el ambiente de la escena (libros, balancines, etc.) podemos suponer que se trata de alguna obra clásica. El notario Dalí y la «Tieta» deben estar escuchando Mozart, Bach o Beethoven. Como señalaba al principio, la música sirve para expresar un determinado nivel cultural y social. Pero ¿sólo eso? Sin duda, también constituye un elemento básico de la «felicidad» del notario. Hasta el punto que su hijo le retratará poco tiempo después bajo la forma hiriente de un «burócrata medio» en el acto de rebañar un tocadiscos portátil; representación absurda si no entendemos la obsesión del padre Dalí por la música, obsesión que le llevaba a considerarla un alimento tan substancial como el mismo pan. El tocadiscos, en consecuencia, en tanto que metonimia de ese elemento básico de la felicidad del padre que es la música, se convierte en símbolo de «todo» lo que se halla «amenazado» —amenazado, claro está, por el hijo—. En efecto, Salvador Dalí había escrito en *L'Amic de les Arts*: «La música, los conciertos, son para mí sinónimo del máximo aburrimiento».[19] El pintor, como por otra parte Breton, odiaba la música. El tocadiscos, pues, no es un signo inocente, sino una encarnación de la «amenaza», del «peligro», contra el que el padre quiere protegerse; como lo es muy probablemente tam-

(19) S. Dalí, «Sempre per damunt de la música, Harry Langdon», *L'Amic de les Arts*, 31, 31 de marzo de 1929.

bién la presencia de *Cahiers d'art*. Inicialmente la revista juega un papel, como la música, de representación de la alta cultura. Pero, como en el caso anterior, esta presencia es ambivalente.

Ya he señalado al principio que en aquel número de la publicación de Zervos aparecía un largo ensayo sobre Picasso. Mostrando tan enfáticamente a la «Tieta» —y a la cámara— las páginas de este artículo ¿no querría el notario establecer un comparación hiriente entre la grandeza del pintor reconocido mundialmente y el pintorcillo, su hijo, que necesita recurrir a todo tipo de extravagancias para llamar la atención en los ambientes de París, hasta el punto de escribir en una obra «Escupo sobre el retrato de mi madre»? Podría ser. Pero aún hay una segunda explicación posible, para justificar la presencia de *Cahiers d'art* en el film: más aún que la música, la revista de Zervos representa al hijo, la «presencia» del hijo y sobre todo su «amenaza».

No es difícil demostrar que Salvador Dalí era un lector asiduo —asiduo y atento— de *Cahiers d'art*, al menos entre el año de salida de la publicación y el momento en que se marchó a París. Y por razones obvias. El periódico de Zervos no sólo suministraba una excelente información sobre lo que sucedía en el mundo del arte, sino que, en ciertos aspectos, puede ser considerado como el continuador de *L'Esprit Nouveau*, la revista que tanto había admirado el pintor. El recurso a la publicación debe entenderse entonces como una referencia a ese hijo temido, a su «amenaza». Dalí pintor no aparece físicamente en la película, pero a través de diversos signos, la música que odiaba, la revista de arte que leía apasionadamente, podríamos decir que se halla presente *in absentia*. Si el conjunto del film, como tiendo a suponer, es una ceremonia de exorcismo frente a él, en tanto que temida reencarnación de la horda parricida, los elementos presentados en la escena inicial, en las imágenes que abren el film, son muy importantes. La «ausencia» que contiene, determinada por esos signos culturales, «marca», como las imágenes finales, el «orden» del relato. Tendríamos entonces que en la pequeña película, al comienzo, se convoca el «peligro» (secuencia primera). Después se describe

lo que se quiere proteger: el hogar, el «dominio», la «felicidad» (secuencias segunda, tercera y cuarta). Y finalmente se destruye simbólicamente lo que amenaza y perturba ese mundo (secuencia última: el notario comiendo erizos, esto es, zampándose metafórica y metonímicamente a su hijo).

Ciertamente, a la vista de la fotografía de Dalí realizada por Buñuel, y aceptando la significación de aquel erizo sobre el cráneo rasurado del pintor, las imágenes finales del film deben entenderse como la culminación del conjunto de signos hasta ahora esparcidos, por aquí y por allí: los planos representando la montaña de rizos encima de la mesa y el espectáculo bárbaro del padre devorándolos, no pueden ser leídos sin recordar la manzana-erizo en la cabeza del hijo indefenso, mostrándosenos entonces el notario como un Guillermo Tell pantagruélico, feroz, terrible, que devora su propia criatura, que destruye su propia obra. Una escena «abyecta», «repulsiva» y «primaria»; una escena de linchamiento simbólico, de muerte ritualizada, que Buñuel supo filmar con la distancia y la pasión características de su mirada «documental».