

Buñuel y Dalí en la estación surrealista

Juan Antonio Ramírez¹

Durante la última década se ha publicado una literatura abundantísima que intenta explicar toda la trayectoria de Buñuel, Lorca y Dalí de acuerdo con lo que pasó en la Residencia de Estudiantes. Si bien comparto la idea en líneas generales, considero ese factor menos importante de lo que se pretende. No hace mucho, leyendo la biografía de Dalí escrita por Ian Gibson, me pregunté cuánto tiempo fue residente: sucede que el pintor estuvo allí tan sólo un curso y luego algunos meses, a diferencia de sus compañeros, moradores de la Residencia durante varios años. A mi modo de ver, se ha exagerado muchísimo el periodo que pasó Dalí en la institución, quizá porque resulta muy tentador situar a las tres personalidades como si fuesen un triángulo equilátero: una amistad trilateral y equiparable entre un pintor, un cineasta y un escritor.

Si estudiásemos el proceso con mayor atención, descubriríamos que éste no fue tan lineal, y quizás una cronología mensual de su etapa como residentes nos revelaría que no hubo tanta convivencia entre los tres en aquel lugar. En síntesis, hubo un primer momento en que Dalí, recién llegado, trabó amistad con Federico, quien ya debía ser amigo de Buñuel, y una segunda etapa en que este último se va fijando en el pintor. Pero, en gran medida, este periodo transcurre cuando Dalí ya no habita en la Residencia. Nótese un detalle: Buñuel comparte sus juegos de provocación con Dalí, cuando éste se aleja de Federico. Al escudriñar los entresijos del tema, la biografía escrita por Gibson es curiosa, porque nos quiere hacer creer que Dalí estuvo toda su vida obsesionado por Lorca, lo cual puede ser cierto, pero quizá no de un modo tan extremado. Habría que ampliar la hipótesis y contemplar cuánto hubo en Dalí de fijación por Buñuel y viceversa.

El cineasta era un gran amigo del disfraz, y algo de ello hay en su libro de recuerdos *Mi último suspiro* (1982). Sin embargo, en esta labor de reconstruir literariamente su existencia, halló un gran maestro en Dalí, quien había publicado en los años cuarenta su famosa *Vida secreta*, donde

¹ Catedrático de Historia del Arte en la Universidad Autónoma de Madrid. Autor de los libros *La arquitectura en el cine: Hollywood, la edad de oro* (1986), *Duchamp, el amor y la muerte, incluso* (1993) y *La metáfora de la colmena* (1998).

mostraba cómo se falsifica una vida, cómo se reinventa y manipula con el fin de crear un híbrido entre la fábula y la memoria. De algún modo, la vida es una creación, y en ese deseo de romper las fronteras entre el arte y lo vivido, ambos descubrieron un espacio privilegiado en la autobiografía. Por lo demás, los dos amigos decidieron hacer de su imagen pública una cuidada elaboración, lo cual es claro en Dalí, y se puede considerar en Buñuel, sobre todo en esa faceta de aragonés tozudo, un tanto brutal, propenso a las bromas terribles.

Su irrupción en el corazón del surrealismo es como una puñalada certera. Tanto es así que se ha llegado a especular con la posibilidad de que Dalí, en su fuero interno, aspirase a liderar el movimiento. No hay pruebas muy evidentes de tal deseo, pero argumentos no le faltaban: ambos habían penetrado en el núcleo duro surrealista en 1929, tras la primera exposición de Dalí en París y, sobre todo, después del estreno de *Un perro andaluz*. Sin embargo, ni Buñuel ni Salvador poseían la capacidad organizativa y el sentido estratégico necesarios para gestionar un grupo disciplinado.

El surrealismo era inicialmente un asunto de literatos. Tomemos, por ejemplo, la técnica del automatismo, pensada en principio para las letras. Como es obvio, los surrealistas también estaban interesados por las artes visuales; no en vano se fijaron en la pintura, y de ahí pasaron a practicar la escultura y la fotografía. Pero el cine era otra cuestión, mucho más compleja, para la cual se precisaba una industria. De modo que no se plantearon que la cinematografía pudiera ser un instrumento privilegiado para sus aspiraciones. Así estaban las cosas cuando empezaron a realizarse algunas películas experimentales: Hans Richter estrenó *Rhythmus 21* (1921) y Viking Eggeling presentó su cine abstracto. En cualquier caso, se advertía en esas producciones el tanteo experimental, y aún pasó algún tiempo hasta que hubo un cine vanguardista de cierta ambición, caso de *Entr'acte* (1924), de René Clair y Francis Picabia, y *La Coquille et le Clergyman* (1928), de Germaine Dulac. De ahí que no se pueda soslayar el impacto de *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1929), pues logra que los jóvenes surrealistas descubran lo idóneo que puede ser el cine como herramienta para revitalizar su movimiento, sumido por esas fechas en una tremenda crisis.

La renuncia a lo que podemos llamar la lógica narrativa es lo que primero llama la atención en *Un perro andaluz*. Buñuel y Dalí han declarado en diversas ocasiones que cuando una idea les parecía coherente, de inmediato la rechazaban. Por el contrario, en *La edad de oro* (1930), también coescrita por ambos, sí se cuenta una historia. Claro que esta vez se trata de un relato muy complejo, en el cual quedan entrelazadas una historia de amor,