Así que pasen cinco años: Una versión literaria de *Un Chien andalou*

Al estrenarse en marzo, 1929, en París, *Un chien andalou* de Luis Buñuel logró un éxito ruidoso, no sólo como una película violenta, sino también por su erotismo abierto, casi pornográfico. Breton y su grupo la aclamaron como la primera película surrealista. Hemos tenido que esperar más de medio siglo, sin embargo, para entender la importancia de este película en la obra del buen amigo de Buñuel, Federico García Lorca. En una entrevista de 1980, Buñuel admite que su amigo se indignó profundamente con *Un chien andalou:* «Cuando, en los años treinta, estuve en Nueva York, Angel del Río me contó que Federico, que había estado también allí, le había dicho: "Buñuel ha hecho una mierdesita así de pequeñita que se llama *Un perro andaluz* y el perro andaluz soy yo"» [1].

Buñuel negó que fuera verdad la interpretación que hizo Lorca de su película. Siempre insistió en que *Un chien andalou* no fuera más que una antología de los sueños de él y de Dalí que los dos juntaron en un guión cinematográfico, siempre echando lo que tuviera que ver con la lógica. El título enigmático de la película, explicó Buñuel, refiere a un libro suyo de poemas inéditos [2]. Para su biógrafo, sin embargo, la reacción de Lorca a la película dio en el blanco. José Francisco Aranda teoriza que, titulando la película, Buñuel cambió el artículo definido al indefinido para referir al grupo de poetas andaluces de la generación del 27 que experimentaron con la estética vanguardista, cuyas obras parecieron a Buñuel y a su colaborador, Dalí, lamentablemente lejos del espíritu revolucionario de la vanguardia [3].

Hasta cierto punto, Aranda ha acertado con su teoría. En su autobiografía reciente, *Mon dernier soupir,* Buñuel recuerda que él y Dalí se reunieron con Federico para escuchar a su amigo leer un drama que acabó de terminar, *El amor de don Perlimplín.* Después de unas pocas palabras, Buñuel, disgustado con lo que le parecía un vocabulario irremediablemente refinado y atrasado, le interrumpió: «Ya basta, Federico. Es una mierda» [4]. El libro tan aclamado, el *Romancero gitano,* ya había evocado una reacción semejante de Dalí, que escribió a Federico una carta severa denunciándole por su uso de temas pintorescos y del discurso lógico, los dos intolerables a surrealistas devotos [5].

Para 1927 y 1928, Buñuel y Dalí se encontraron, por brevemente que fuera, en acuerdo estético, y colaboraron en la película escandalosa, un hecho que a Lorca le deprimió. Des-

[1] *Entrevista con José de la Colina y Tomás Pérez Turrent,* Contracampo, *16, octubre-noviembre, 1980, pág. 30. Citado por Agustín Sánchez Vidal, «Sobre un ángel exterminador (La obra literaria de Luis Buñuel)» en* El surrealismo. *ed. Víctor G. de la Concha, Taurus, Madrid, 1982, pág. 128.*

[2] *Agustín Sánchez Vidal, «Sobre un ángel exterminador (La obra literaria de Luis Buñuel)», pág. 128.*

[3] *«Surrealismo español en el cine»* Insula *337, Diciembre, 1974, pág. 19.*

[4] *Luis Buñuel,* Mon dernier soupir, *Ed. Robert Laffont, París, 1982, pág. 122. Traducción mía.*

[5] *Antonina Rodrigo,* García Lorca en Cataluña, *Ed. Planeta, Barcelona, 1975. Pág. 262-264.*

pués de recibir el poeta la carta denunciadora en que Dalí ataca su sensibilidad estética y, en efecto, termina la amistad entre los dos, Dalí y Buñuel se juntaron en Cadaqués para acabar el guión de *Un chien andalou.*

Buñuel, sin embargo, nunca renunció a su admiración por Lorca. A pesar de la disconformidad de opiniones estéticas entre ellos, admitió su agradecimiento al poeta por lo que había aprendido de él: «Me ha transformado... Yo le debo más de lo que yo podré decir» confiesa el gran director. [6] Ni dejó que su disgusto de los homosexuales disminuyera su respeto de Lorca: «Era marica. ¡Qué le vamos a hacer! Nació así». [7] Así, respetando a su amigo, ¿habría hecho Buñuel una película burlándose del poeta a quien debía su propia sensibilidad lírica?

Según Aranda, *Un chien andalou* se puede considerar como un retrato sicológico del grupo de poetas del sur, incluyendo a Lorca, que maduraron en los años veinte. Si Aranda tuviera razón, esperaríamos observar en esta película-retrato ciertos paralelos entre los personajes de una obra dramática —*Así que pasen cinco años*— de un miembro de esta generación —Lorca— cuyo protagonista tiene la misma edad, no sólo que el protagonista de *Un chien andalou,* sino también que tenía él y Buñuel cuando se conocían en la Residencia de Estudiantes en Madrid.

En su interesante análisis comparado de estas dos obras, el profesor Gwynne Edwards propone que «the treatment of the theme... and its general technique» nos ofrece prueba de la influencia de la película de Buñuel en *Así que pasen cinco años.* [8] Ya con la revelación de que Lorca no solamente conocía *Un chien andalou*, sino que se indignaba con la película, podemos precisar más la relación entre *Así que pasen cinco años* y *Un chien andalou.* Comparando los personajes, la estructura narrativa, las técnicas metafóricas, y el tono emocional de las dos obras, yo quisiera explorar la posibilidad de que Lorca, sintiéndose el blanco de las burlas de sus amigos, escribiera *Así que pasen cinco años* no sólo bajo la influencia de la película. Los paralelos y diferencias entre el drama de Lorca y la película de sus amigos sugieren que en *Así que pasen cinco años* Lorca trata a responder a las burlas de sus amigos, burlas cinematográficas proclamadas como la primera manifestación de un nuevo género, el cine surrealista.

Tomando en cuenta la concepción ofrecida por Aranda de *Un chien andalou* —que la película retrata a los poetas de la generación de Buñuel— podemos observar varias semejanzas entre la película y *Así que pasen cinco años.* El protagonista de las dos obras es un joven frustrado en busca de su identidad sexual. El ciclista tímido de *Un chien andalou* parece ridículo en su traje oscuro cubierto, con manteles blancos en el cuello, la cintura, y en la cabeza. El Joven del drama es fastidioso y no le gustan ni el polvo, ni el ruido, ni los malos olores («Me molesta que las cosas de la calle entren en mi casa. Juan, cierra la ventana»). [9] Los dos, buscando satisfacer su deseo erótico, encuentran a cada paso la frustración. Las dos obras terminan con la muerte del protagonista, indicando un acuerdo entre los dos autores en la conclusión que las consecuencias de no establecer la identidad sexual son fatales.

Tanto Lorca como Buñuel claramente atribuye a las convenciones sociales represivas de la cultura tradicional la incapaciad de su héroe a afirmar su virilidad. La denuncia de la moralidad cristiana en la película se implica con la imagen ya famosa del joven arrastrando

[6] Mon dernier soupir, *pág. 194.*

[7] *Max Aub,* Conversaciones con Buñuel *Aguilar, 1984, Madrid, pág. 105.*

[8] «*Lorca and Buñuel:* Así que pasen cinco años *and* Un chien andalou», García Lorca Review, *n.º 9, otoño, 1981, pág. 128-141. Las referencias hechas al texto remiten a esta edición.*

[9] *Federico García Lorca,* Obras completas, *Aguilar, Madrid, 1963, pág. 1049. Todas las referencias a Lorca hechas, al texto remiten a esta, la sexta, edición.*

detrás de él a dos clérigos, dos pianos, y los cadáveres podridos de dos burros —el peso de una tradición cultural muerta. El Joven de *Así que pasen cinco años* ha aprendido, no la espontaneidad, sino la disciplina. Aun pospone pequeños placeres como el de comer dulces («Guardaba los dulces para comerlos después») (1046). Por el refinamiento social y la cortesía que ha aprendido de su educación burguesa, vacila ahora en su busca del amor. Su cortesía escrupulosa le lleva, no a la acción, sino al conflicto interior, y le pregunta a un amigo, «¿Crees tú que yo puedo vencer las cosas materiales, los obstáculos que surgen y se aumentarán en el camino sin causar dolor a los demás? (1071). Como nos explica Cedric Busette, el héroe atormentado de Lorca «Sólo puede ejercer su iniciativa cuando deja de estar atado por el deber social». [10]

Los surrealistas se burlaron de la preocupación burguesa con la cortesía y la excesiva sensibilidad exquisita que reprimen el erotismo. Los protagonistas de *Así que pasen cinco años* y de *Un chien andalou*, hijos bien vestidos y bien educados de la clase alta, parecen vacilantes y tímidos en contraste con sus rivales indiferentes y más vigorosos. El jugador de rugby que gana la novia en *Así que pasen cinco años* es típico héroe del cine mudo que no habla sino que fanfarronea con su aire de macho, fumando cigarrillos. Un galán varonil, que en su suéter de tenis también parece un joven atleta, camina de bracete con la novia en *Un chien andalou*, Lorca no había experimentado mucho con la fragmentación del personaje dramático. Para los surrealistas, el personaje doble, o múltiple, tenía enorme importancia, como explica José de la Colina: «Uno de los temas... que está presente como una obsesión en *Un perro andaluz* es el tema del doble, o más bien del Otro... el surrealismo podría definirse como una aventura de exploración de la otredad del mundo y de nosotros mismos, como una busca del más escondido *otro yo*». [11]

Lorca bien podría haber observado al personaje doble en el ciclista de *Un chien andalou.* El joven ciclista está en su cuarto cuando entra un hombre desconocido. Con enojo, el desconocido quita del ciclista los manteles blancos y los tira por la ventana. De repente, aparecen dos pupitres con libros encima. El ciclista coge dos libros, pero los libros se convierten en pistolas con las cuales el ciclista mata al desconocido. Mientras cae la víctima, le vemos la cara por primera vez: es el doble del ciclista, una figura, según Linda Williams, equivalente al super-ego que describió Freud: «a censuring agent of self-observation that measures the self against a social ideal». [12]

El protagonista de *Así que pasen cinco años* es también un personaje de dimensión múltiple. La mayor parte de los personajes del drama representan fragmentos de su personalidad. El censor se reconoce fácilmente en el personaje de El Viejo, con su barba blanca y anteojos de oro. A él le gusta que El Joven se restrinja, y le anima a que espere, que evite la vida. Su palabra favorita es «recuerdo»: «Es una palabra verde, jugosa. Mana sin cesar hilitos de agua fría» (1046). El Viejo, que representa la falta de vigor de la que sufre El Joven, prefiere recordar su pasado y su crianza, aun cuando el resultado de hacerlo es «manar hilitos de agua fría» que enfrían el espíritu, paralizando la acción directa, espontánea. El Viejo aumenta la frustración del Joven, reprochándole: «¿No se atreve Ud. a huir? ¿A volar?, a ensanchar su amor por todo el cielo?» (1049). Cuando El Joven pierde su última oportunidad de conocer el amor, la voz del viejo, como si gozara de su pérdida, repite en tono bajo, «Bravo» (1129).

[10] Obra dramática de García Lorca, *Las Americas Publishing Co., New York, 1971, pág. 163.*

[11] *«El díptico surrealista de Luis Buñuel», en Buñuel.* Un perro andaluz; la edad de oro, *Cine Club Era, México, 1971, pág. 10.*

[12] Figures of Desire. A Theory and Analysis of Surrealist Films. *Prensa de la Universidad de Illinois, Urbana, 1981, pág. 92. Todas las referencias hechas al texto remiten a esta edición.*

Los dos amigos de El Joven, Amigos Primero y Segundo, representan dos voces más de conflicto interior. El Primer Amigo es don Juan que le pregunta con desdén, «¡Huuy! ¿Quién era ese viejo? ¿Un amigo tuyo?» Esta es la voz viril del deseo erótico que observa el efecto sofocante de El Viejo. Pregunta por la vida amorosa de El Joven: «¿Y dónde están en esta casa los retratos de las muchachas con las que tú te acuestas? Mira... yo te voy a pintar de colorete esas mejillas de cera... o así, restregada» (1056).

En contraste al Primer Amigo, Amigo Segundo es un tipo afeminado cuyo traje impecable de lana blanca con corbata, guantes, zapatos y chaqueta de encaje también blancos, nos recuerdan los manteles blancos del ciclista de Buñuel. Subrayando la sexualidad andrógina del Amigo Segundo, Lorca sugiere en las acotaciones que este papel se haga por un joven o por una mujer (1072). Es un personaje infantil que canta de la muerte: «Quiero morirme siendo/ayer. Quiero morirme siendo amanecer» (1077).

Estos dos Amigos en conflicto parecen expresar la voz del dramaturgo al responder a las burlas de los autores de *Un chien andalou*. Con estos dos personajes Lorca dramatiza, para la educación de sus amigos Dalí y Buñuel, y como haría más tarde en *El público*, la terrible angustia de una personalidad irremediablemente fragmentada. Frente a la burla que hace Buñuel de su ciclista, ridículo con sus manteles blancos, Lorca presenta la auténtica desesperación de un joven, como varios que conocía de su propia generación literaria, refinado, cuya identidad sexual, personificada por sus dos Amigos tan opuestos, está paralizada en su busca del amor.

El Amigo Segundo afeminado que canta a la muerte corresponde a la mujer andrógina que espera la muerte en *Un chien andalou*. Vestida con su traje de hombre, ella agita con un palo una mano cortada que yace en la mitad de la calle. La observa un grupo de gente juntado alrededor y el ciclista, desde su ventana. Un policía (figura de autoridad que refuerza el orden moral) recoge la mano y la deposita en una caja rayada donde están los manteles blancos del joven ciclista. Abrazando la caja, la andrógina se queda sin moverse, paralizada con miedo de los coches que le pasan cerca con velocidad. Inevitablemente, un coche la aplasta. Con el Amigo Segundo la andrógina personifica las consecuencias fatales de la confusión sexual.

Otra vez el análisis que hace Linda Williams de *Un chien andalou* aplica también a *Así que pasen cinco años*. Ella nos señala que el ciclista de Buñuel es «a self that is constantly splitting and is the focus of an evolving series of oppositions between the sexual signs of amale female, love and death...» (103). La andrógina es una de estas oposiciones —una versión femenina en la cual vemos la misma fatal confusión sexual que en el ciclista. Pero, mientras Buñuel mantiene su enfoque en el ciclista como protagonista del filme, Lorca cambia enfoque para incluir a varios personajes femeninos —la Mecanógrafa, Máscara, y el maniquí, que representan voces femeninas de la frustración sexual y la desesperanza. Estas figuras femeninas son, como los otros personajes femeninos en el teatro lorquiano, voces auténticas que dramatizan los temas de la parálisis de la vida y de la angustia. Como muchas de las mujeres lorquianas, los personajes femeninos de *Así que pasen cinco años* son, visualmente, mejor elaborados que los hombres. Sus trajes, por ejemplo, son relumbrantes en contraste con los pijamas azules de El Joven.

El Maniquí lleva el traje de boda de la novia de El Joven. Esta novia, más sabia que la de *Bodas de sangre*, se da cuenta antes de casarse que no quiere a su novio y rompe con él antes de la boda. El Joven se queda confuso y solo, su único compañero es el Maniquí. Pero ella está vestida de *haute couture*, con maquillaje de moda y un agudo sentimiento de su propia soledad: «¿Quién se pondrá mi traje? ¿Quién se lo pondrá?/ Se lo pondrá la ría grande para casarse con el mar» (1099). Para ella, El Joven tiene la culpa por su falta

de energía sexual, por ser «dormida laguna/ con hojas secas y musgo/ donde este traje se pudra» (1101). El Joven sufre aún más cuando el Maniquí saca un traje rosado y le presenta, explicando, «Y es tu hijo» (1103). El Joven quiere un hijo y se dedica con nuevo ánimo a seguir buscando a una mujer: «traeré temblando de amor/ mi propia mujer desnuda» (1105). El padre de su ex-novia le ruega, «¡Espera!» mientras se oye un claxon abajo en la calle. La criada se pone nerviosa, el Maniquí se desmaya en el sofá, y la voz de El Viejo repite, de lejos, como un eco, «¡Esperaaaaa...!» al caer el telón del Acto Segundo.

Después de una escena introductoria entre Arlequín y su amigo, un payaso siniestro con la cara empolvada, el Acto Tercero comienza con la llegada de dos variaciones femeninas del dilema del protagonista —la Mecanógrafa y la Máscara—. Son una pareja extraña. La Mecanógrafa viste un traje de tenis con una capa y un *béret*. La Máscara, riéndose y hablando con su leve acento italiano, lleva un traje amarillo de seda con sombrero y peluca también amarillos sobre una máscara blanca.

Como El Joven y el ciclista, la Máscara es de la clase social privilegiada, y, como ellos, es víctima del excesivo refinamiento de las costumbres que reprimen la expresión espontánea del deseo erótico. Ella narra el cuento triste de su Conde Arturo y su hijo. La Mecanógrafa le pregunta cuándo llegue el Conde Arturo, pero la Máscara vacila. Evita responder, preguntándo a su vez a su amiga, «¿Y cuándo llega tu amigo?» (1116). «Tardará,» responde la Mecanógrafa. Su respuesta sirve como modelo a la Máscara que contesta, «También Arturo tardará» (1117). Así se repite la frustración y la busca sin éxito del amor.

Para El Joven, la Mecanógrafa representa su última oportunidad para conocer el amor. Ella, que también busca el amor, acompaña a El Joven a su casa. El está entusiasmado; ella, vacilante. Les interrumpen El Viejo y un niño muerto que pasan por la escena de un pequeño teatro donde pasa la mayor parte de la acción del Acto Tercero. El teatro dentro de la escena, conectado con ella por una escalera, sugiere el doble nivel de conciencia que representan el sueño y el despertar. Como recordando un sueño, El Joven reconoce al niño, diciendo, «Sí, mi hijo». Pero la Mecanógrafa que no ve las figuras de su sueño, le corrige: «No es tu hijo, soy yo». Ella le promete huir con él, pero sólo con tal de que «Así que pasen cinco años» (1129). Termina el diálogo con la música siniestra del violín de dos cuerdas que toca Arlequín.

Lorca y Buñuel han eliminado de estas dos obras muchos vestigios del realismo dramático, como el desarrollo del personaje. Los personajes del drama, tanto como los de la película, aparecen y desaparecen libremente dentro de una estructura narrativa que los surrealistas llamaron «automática» —sin interrupción del orden lógico—. Buñuel explica que la trama de su película «resulta de un deliberado automatismo psíquico... que no narra un cuento, aunque beneficie de una técnica análoga a la de los sueños» [13]. El resultado, en *Un chien andalou*, es un caos burlón. El primer subtítulo de la película es el de las leyendas folklóricas «Il Etait Une Fois». La acción sigue «Huit Ans Après», y, más tarde, «Seize Ans Après». Terminando «Au Printemps», la película expresa la burla del orden cronológico lograda con tanta facilidad por el cine, cuyos fotogramas se siguien en el ritmo fluido de los sueños. [14]

Aunque Lorca nunca adoptó la técnica del automatismo, el tiempo dramático de *Así que pasen cinco años* pasa como un sueño —es decir, no pasa. En el primer acto, el reloj da las seis y los personajes hablan brevemente de la hora. En el Acto Tercero, Arlequín equipara el paso del tiempo soñado con el del tiempo «verdadero»: «El sueño/ va sobre el tiempo/

[13] Art in Cinema, *ed. Frank Stauffacher. San Francisco Musem of Art, 1947. pág. 30. Traducción mía.*

[14] *Ya publicado en ediciones españolas e inglesas, el guión original de* Así que pasen cinco años *se publicó en francés en 1929, reimpreso en* L'Avant Scène du cinéma, *nos. 27-28, 15 junio-15 julio de 1963, París, págs. 13-22. Todas las referencias hechas al texto remiten a esta edición.*

flotando como un velero./ Nadie puede abrir semillas/ en el corazón del sueño» (1108). Ahora, con la inversión del primer verso, Arlequín parece ligar el pasado con el futuro:

> El tiempo va sobre el sueño
> hundido hasta los cabellos
> Ayer y mañana comen
> Oscuras flores de duelo. (1108)

Los versos finales de esta escena introductoria del Acto Tercero manifiestan que, por lo menos para Arlequín, no se puede distinguir entre el sueño y la «realidad».

> Y si el sueño finge muros
> en la llanura del tiempo,
> el tiempo le hace creer
> que nace en aquel momento. (1109).

Cuando el reloj da las doce horas en los momentos finales del drama, todavía nos falta la percepción del paso del tiempo. Sólo la agonía del protagonista, que aumenta en la escena final, indica que, sea cual fuere la hora, su plazo de tiempo ya se acabó.

Por estas dos obras, los dos protagonistas, suspendidos en una estructura dramática basada en los sueños, se describen con imágenes también muy paralelas. Gwynne Edwards ya ha comentado el uso en las dos obras del traje vacío tendido en la cama (135). La novia del ciclista saca de un cajón la corbata rayada de El Joven y la pone sobre el cuello del traje «dans l'attitude d'une personne qui veille un mort,» (17) una acotación que parece confirmar el uso de este motivo para significar la ausencia de una persona de su papel en la vida. Cuando el protagonista de *Así* mira su traje sobre la cama, manda que su criado, Juan, cambie las cintas en los zapatos de charol (1135). Este motivo del traje vacío se repite con el pequeño traje rosado que el Maniquí roba del cajón de sastre y presenta a El Joven como evidencia de su ausencia de su esponsabilidad de padre: «Tu niño canta en su cuna/ y... / espera la sangre tuya». (1104).

Una de la imágenes ya famosas en *Chien* es la toma de cerca de la mano del ciclista sobre la cual su novia ha cerrado de golpe la puerta. La cámara se acerca a la palma de la mano donde pululan unas hormigas. Esta imagen se ha explicado con varias interpretaciones, entre ellas, un signo del deseo erótico y una referencia visual al miedo de la castración. [15] En los cuadros de su época surrealista, Dalí repite el motivo de hormigas pululando en lugares inesperados. El uso de una hormiga sirve para Lorca como una imagen de la frustración cuando El Joven, mirando al niño muerto, explica a la Mecanógrafa que el niño es su hijo, «Sí, mi hijo. Corre por dentro de mí como una hormiga sola dentro de una caja cerrada» (1125). A pesar de referir aquí a sólo una hormiga, el poeta la usa como signo negativo de la desesperación. Tal imagen repite la imaginería insectil que notamos en varios de los poemas de Nueva York, en los cuales el poeta trabajaba mientras acababa *Así que pasen cinco años*. En «Nocturno del hueco», por ejemplo, el poeta se siente «Rodeado de espectadores que tienen hormigas en las palabras», y el perro asirio aúlla, dejando «hormigas de espanto» con los que los escuchan (509-10).

Otro paralelo curioso en las imágenes que usan Lorca y Buñuel es el de los libros como signo negativo. No es por coincidencia que los libros de textos que el ciclista recoge del pupitre en *Chien* se convierten en pistolas con las que mata a su doble, el censor que tira por la ventana sus manteletes blancos y avanza hacia el ciclista como amenazándole. Esta secuencia manifiesta la auto-destrucción de un joven, según los surrealistas, paralizado por la educación autoritaria que, en esta escena, se equivale con libros de texto.

[15] *Fernando C. Cesarman.* El ojo de Buñuel: Psicoanálisis desde una butaca, *Ed. Anagrama, Barcelona. 1976. pg. 75.*

La imagen de los libros parece significar para Lorca también una fuerza negativa, porque El Joven muere con sus libros, es decir, en su biblioteca. En el contexto del drama, la biblioteca corresponde con la percepción de los surrealistas que la razón, y, por extensión, la educación tradicional, limita la expresión de la energía instintiva mejor que iluminarnos. Es dentro de la biblioteca mejor que en el bosque, donde pasa la acción del Acto Tercero, en que muere el protagonista.

Las imágenes de la mutilación y de la muerte se repiten por todo el drama y la película. La mano en la mitad de la calle, que la andrógina agita antes de ser ella misma aplastada por un coche, mantiene la muñeca sangrienta. Después de la muerte del ciclista, su novia ve, y la cámara acerca una mariposa «cabeza de muerte» en la pared. La famosa imagen con que comienza *Chien* —el ojo cortado por una navaja— nunca se ha igualado por su culto de la repugnancia, la violencia y el horror.

Así, una obra mucho menos espectacular que *Chien* dramatiza la pérdida y la muerte con imágenes mucho más patéticas. Una visión de la muerte se anuncia en el encuentro entre el niño y un gato azul. El niño se queja de oir el sonido de los clavos mientras cierran su ataúd. El gato habla de su propia muerte por las piedras tiradas por otros niños. La crueldad abierta, cultivada, en *Chien* se ve en *Así* como una presencia más siniestra, más escondida, pero tan inevitable como la de la película.

Ninguno de los dos protagonistas tienen éxito en su busca de identidad. El ciclista, después de matar a su doble, también cae muerto. Al morir, la escena cambia de repente a un parque donde está sentada una mujer desnuda. La mano del ciclista toca brevemente la espalda de la desnuda, una acción que indica que este «objeto de su deseo» se queda siempre fuera de su alcance. En la última escena de la película, la novia del ciclista camina con su novio por la playa. Aunque los dos amantes parecen estar contentos, ellos también sufren un fin terrible. En una toma larga cuya perspectiva nos acuerda del poema de Lorca, «Luna y panorama de los insectos», subtitulado «(Poema de amor)», Buñuel nos revela a los amantes enterrados hasta los hombros en la arena. Bien podría servir un verso de este poema, «Ya cantan, gritan, gimen: Rostro, ¡Tu rostro! Rostro» como subtítulo de la escena final *Chien*, en la que los dos amantes son devorados por grandes insectos.

La escena final de *Así* es mucho más tradicional. Cuando la Mecanógrafa, como su primera novia, insiste que «así que pasen cinco años» antes de casarse con El Joven, el protagonista parece vencido y deprimido. Su muerte se dramatiza con una versión modernizada del juego fatal. Tres jugadores de naipes, vestidos de capas blancas, le visitan. En el juego, El Joven no puede evitar el uso de su «as de corazón», símbolo de su vida. Muere con el miedo de que «Lo he perdido todo», (1143), un lamento que el ciclista de Buñuel también pudiera haber dicho mientras cae, tendiendo la mano pero nunca alcanzando al objeto de su deseo.

Tanto Lorca como Buñuel exploraban un nuevo idioma lírico. Los dos se inspiraron en los sueños, adaptando la metamorfosis de imágenes y la estructura narrativa de los sueños para dramatizar el tema de la busca de la identidad. El uso de realismo para representar la acción soñada en *Chien* —una técnica visual paralela a la de los «paisajes soñados» de Dalí— resulta del esfuerzo por Buñuel a convencer a los cinematógrafos que se llamaron "vanguardistas" que el surrealismo consiste, no de trucos visuales, sino de una severa crítica de las instituciones socio-religiosas.

Lorca, ya hastiado con su fama de poeta de gitanerías, buscaba renovar su vocabulario lírico y su repertorio de imágenes. Como Buñuel, Lorca también se interesaba en las posibilidades imaginativas del surrealismo y del cine. Mientras estaba en Nueva York, escribió un guión breve, *El viaje a la luna*, a la vez que preparaba los poemas de *Poeta en Nueva York*. La escena entre el niño y el gato azul de *Así* se realiza en términos cinematográficos como

una visión hacia atrás en que el protagonista recuerda su propia niñez. [16] El dramaturgo avanzaba hacia un teatro profundamente revolucionario, como atestiguan los fragmentos de *El público* y *Comedia sin título*. *Así* es sólo un primer paso hacia una estética más agresiva. Y en esto consisten las diferencias fundamentales entre *Así* y *Chien*.

El tono emocional de la película de Buñuel, comenzando con los primeros fotogramas en que el joven director mismo corta lo que nos parece el ojo de una mujer con una navaja, a las escenas casi pornográficas del héroe realizando sus obsesiones eróticas, y las tomas finales de la muerte de los amantes enterrados en la arena y roídos por los insectos, es iconoclástico, revolucionario, y repugnante. Cuando el ciclista se acerca a su novia, escuchamos el ritmo de un tango argentino haciendo burla de su pasión frenética y reprimida. Los espectadores de hoy todavía se ríen en esta escena, una reacción que confirma su humorismo ridículo y exagerado.

A pesar de momentos de capricho y de humorismo juvenil, *Así* presenta la perspectiva patética del mismo tema de la búsqueda de identidad. Usando el mismo protagonista joven, rico, sin nombre, y aun dramatizando su tormento con algunos de las mismas imágenes, Lorca, a diferencia de Buñuel, no se ríe de su conflicto. El punto de vista del drama es el de uno que ha sufrido agudamente los tormentos que dramatiza. El Joven se acongoja de no poder dar vida a un hijo, una pérdida de la cual el ciclista andaluz nunca piensa. Buñuel hace burla del ciclista con sus manteles blancos y su bicicleta como el de los héroes de las películas cómicas del cine mudo americano que inspiraron *Chien*. Lorca, sintiéndose burlado por la película, dramatiza, en cambio, la desesperación, el fracaso, y la muerte inevitable del protagonista en su versión del tema de la búsqueda de la indentidad sexual.

Del público reducido y selecto que la vio en Madrid, *Chien* recibió aplauso frenético tanto como protesta estridente. Había algunos, incluyendo el joven crítico cinematográfico, Juan Piqueras, que reconocieron algo en la película, «Algo verdaderamente nuestro... Todo él huele a España». Citando a Eugenio Montes, que había visto la película en París, Piqueras está de acuerdo que en *Chien*, «Todo habla de España indirectamente», [17] Concluyendo su reseña, Piqueras, víctima, como Lorca, en los primeros momentos de la Guerra Civil, anota el enorme interés que la película había estimulado. «Y el film no nos dejó decepcionados». [18] Estos comentarios nos afirman que otros espectadores contemporáneos de Buñuel además de Lorca reconocieron referencias en la película a su propia cultura, referencias quizá ilegibles a un público extranjero.

Algunos de los primeros espectadores de *Chien*, como Aranda cincuenta años más tarde, percibieron la burla de un grupo de jóvenes poetas en la Residencia. Sin embargo, los comentarios extra-textuales, por interesantes que sean, no son más que claves que confirman las semejanzas entre el drama de Lorca y la película de Buñuel. Los paralelos estructurales y temáticos, las afinidades entre los protagonistas, y el uso de imágenes confirman que *Así* es una versión literaria de la misma crisis de identidad firmada por Buñuel en *Chien*. Estas semejanzas, tanto como sus diferencias de tono emocional y punto de vista, surgen de la probabilidad de que las dos obras son versiones muy personales de la experiencia de madurarse en la generación artística más importante en España del siglo veinte.

Virginia Higginbotham

[16] *Virginia Higginbotham*, «*Lorca y el cine*». García Lorca Review, *n.º 6, 1978, pág. 90.*

[17] La gaceta literaria, *15 de diciembre, Madrid, 1929, pág. 469.*

[18] Op. cit.