

Luis Buñuel y los insectos

Agustín SÁNCHEZ VIDAL¹

¹⁾ Departamento de Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Zaragoza, 50009 Zaragoza.

Resumen: El presente artículo es un fragmento extenso del capítulo 'Tras las huellas de Fabre', del libro *El Mundo de Buñuel*, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1993. En él se documenta la intensa relación entre el cineasta aragonés y el mundo de la Entomología, que nace de la lectura de Fabre, impregna su obra cinematográfica y representa, a través de los abundantes insectos que aparecen en sus películas, la dualidad del mundo natural de los instintos y el de la inteligencia y las ataduras sociales, en cuyo seno se debaten sus personajes.

Tras las huellas de Fabre

Jeanne Moreau, que encarnó a la protagonista del *Diario de una camarera*, ha contado cómo Buñuel, cuando estaba en París, se alojaba en el pequeño hotel L'Aiglon, cuyas habitaciones daban al cementerio de Montparnasse y donde se respetaban sus costumbres: 'Se acostaba todas las noches a las nueve en punto y apagaba la luz. Pero nunca se dormía antes de la medianoche. «¿Qué hace usted en la oscuridad durante tantas horas?» le pregunté un día. «Pienso», me contestó. Quise saber en qué. Sonrió tristemente y me dijo: «En los insectos y en los hombres»'.

En 1953 un jovencísimo François Truffaut se enfrentaba a su primera entrevista, que tenía como interlocutor a Buñuel, y entre la batería de preguntas que llevaba preparadas se encontraba, inevitablemente, esa del tipo '¿Tiene usted algún proyecto imposible de rodar?'. Cuando se la formuló, el realizador aragonés le dijo: 'Le respondo que no, pero podría hablarle de una película con la que sueño, puesto que no la rodaré jamás. Inspirándome en obras de Fabre, inventaría personajes tan realistas como los de mis películas normales, pero poseyendo las características de algunos insectos. La protagonista, por ejemplo, se comportaría como una abeja, el galán joven como un escarabajo, etc. ¿Entiende por qué es un proyecto sin esperanza?'.

Fue una idea que acarició, muy en teoría, durante su tercera estancia en Hollywood a mediados de los años cuarenta, al quedarse sin trabajo. Se habría tratado de un corto de un par de bobinas en la que los personajes, a pesar de su apariencia completamente 'normal', habrían trocado las taras psicológicas de las convenciones filmicas imperantes por los hábitos instintivos de una serie de insectos tomados de los *Recuerdos entomológicos* de Fabre. Tema inagotable, plagado de posibilidades y el menos monótono del mundo, porque se calcula que existen unos tres millones de variedades de insectos, que viven en todos los hábitats que puedan imaginarse y practican costumbres que, de no ser vistas, escaparían hasta a mentes tan calenturientas como la del Marqués de Sade.

Es cierto que esas ideas resultaban de materialización casi imposible. Pero no lo es menos que, como tantos otros

proyectos frustrados, lo expulsado por la puerta terminó por colarse a través de las ventanas. Y son innumerables los rasgos de sus personajes que se inspiran en esa especie de vasta *Comedia humana* de la Naturaleza que es la obra del entomólogo francés, prolongándose hasta otros animales que amplían el bestiario sin rebasar, por lo común, el ámbito cotidiano.

Al no haber perdido el contacto con las vivencias más primigenias, Buñuel podía vivificar sus acúmulos culturales con los estímulos procedentes de una vida rural en la que los ciclos naturales, la vida y la muerte, adquirirían una inmediatez física y tangible, una decidida contundencia sensorial. En un *curriculum vitae* que bajo el título de *Autobiografía* presentó en 1939 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, Buñuel apuntaba-. 'Mi infancia transcurrió en una atmósfera casi medieval (como la de casi todas las provincias españolas) entre mi pueblo natal y Zaragoza. Creo necesario hacer notar aquí (dado que ello explica en parte la tendencia de la modesta obra que luego realizaría) que los dos sentimientos básicos de mi infancia, que perduraron hasta bien entrada la adolescencia, fueron los de un profundo erotismo, al principio sublimados en una gran fe religiosa, y una permanente conciencia de la muerte'. En ello insistiría desde la perspectiva de 1976, en otro texto autobiográfico titulado *Recuerdos medievales del Bajo Aragón*, que varios años más tarde utilizaría como base para el primer capítulo de sus memorias.

Recuerdos entomológicos de la Edad Media

En esa infancia calandina, la primera aventura entomológica de Buñuel parece haber tenido lugar con una mantis religiosa, como han explicado sus hermanos Leonardo y Alicia: '[Luis] Era muy aficionado a la entomología y descubrió un insecto. Lo trajo, lo clasificó y le puso nombre: *Seperuelus pinaris*. Lo cogió en un monte ahí cerca de Calanda, que se llama Seperuelo. Y se lo llevó a un amigo suyo, o al catedrático quizá, a Zuazo, o alguno de éstos.

Resulta que era vulgarísimo. Era una *Mantis religiosa*, el plegamano, o *plegadeu*, que le dicen en Cataluña'.

Su mujer, saliendo al paso de quienes suponían que Buñuel era una persona violenta, tenía que aclarar que cuando en el cuarto de él entraba un tábano, una araña o cualquier otro bicho al que no se podía hacer salir, la llamaba a ella para que lo matara, porque el realizador se sentía incapaz de hacerlo. Dato que corrobora Julio Alejandro: 'Luis no era como muchos, que son capaces de mimar a un perro, un gato o un pájaro y matan por gusto una sabandija. No, él era incapaz de matar un animal por pequeño que fuese. Cría fama y échate a dormir. Eso pasaba con Luis. Alguien viendo su cine le puso el sambenito de *hombre brutal* y esa falsa etiqueta, tan lejos de la verdad, lo acompañó siempre. Yo pregunto- ¿No hay ternura en el final de *Nazarín*? ¿No hay sentido humano, aunque sea irónico, en el final de *Viridiana*? ¿No hay una conmovedora comprensión del personaje en *Robinson Crusoe*?'

'A lo único que yo me afiliaría sería a la Sociedad Protectora de Animales', confesó Buñuel en su madurez. Y es que los insectos representan, por delegación, a todos los animales, el mundo del instinto, y aun el misterio de la vida, como ha reconocido el cineasta: 'Lo que más me ha gustado, me sigue gustando y me sigue pareciendo un misterio extraordinario son los insectos. Puedo ver una mosca durante no sé cuánto tiempo. Y lo que es un escarabajo, me pasaría horas mirándole. No lo entiendo. Para mí es el misterio de la vida. Lo incomprendible. Lo que está más allá'. Añadiendo en otro momento: 'Empecé leyendo los maravillosos libros de Fabre. Me apasiona la vida de los insectos. Allí está todo Shakespeare y Sade...'

Al final de su vida, en *Mi último suspiro*, Buñuel encabeza todavía la lista de sus preferencias con Fabre, Sade y Wagner, por ese orden (los tres aparecen citados ya en su segunda película, *La edad de oro*): 'He adorado los *Recuerdos entomológicos* de Fabre. Por la pasión de la observación, por el amor sin límites al ser vivo, este libro me parece inigualable, infinitamente superior a la Biblia. Durante mucho tiempo, dije que solamente me llevaría ese libro a una isla desierta'.

Las lecturas de biología (Darwin y el propio Fabre) significaron mucho en su adolescencia, casi un rito de transición a la edad adulta, un auténtico cambio de piel que él mismo asimiló a la pérdida de la virginidad en todos los sentidos, en el contexto de la Gran Guerra y la Revolución Soviética, acaecida el mismo año en que se traslada a la Residencia de Estudiantes. En cierto modo fue su salida de la 'Edad Media' de la España profunda de provincias para marchar a Madrid (él comparó ese cambio al de un Cruzado que, de pronto, se encontrara en medio de la Quinta Avenida de Nueva York): 'La lectura de *El origen de las especies* de Darwin me deslumbró y me hizo acabar de perder la fe. Mi virginidad acababa de irse a pique en un pequeño burdel de Zaragoza. Al mismo tiempo, desde que había empezado la Guerra Europea, todo cambiaba, todo se cuarteaba y dividía alrededor nuestro... Se acabó la calma provinciana, el ritmo lento y monótono, la jerarquía social indiscutible. Acababa de terminar el siglo XIX. Yo tenía diecisiete años'.

En ese contexto, es fácil entender lo que supondría la lectura de Fabre, gracias a la edición en cinco tomos que llevó a cabo Espasa Calpe en 1920, iniciada con el volumen titulado *Maravillas del instinto de los insectos*. Le fascinó hasta el punto de abandonar su carrera de Ingeniero Agrónomo y decidirse a estudiar Ciencias Naturales. Para ello no tenía más que cruzar el canalillo que bordeaba la

Residencia de Estudiantes y acceder al Museo de Historia Natural que se alzaba al lado, donde se ponía bajo la tutela del entomólogo Ignacio Bolívar, con el que compartiría el exilio mejicano, y que se había convertido en un reputado especialista en ortópteros tras publicar en 1900 un exhaustivo catálogo de la Península Ibérica.

De casta le venía al galgo, pues era hijo del director de dicho Museo, Cándido Bolívar Pieltain, quien en 1926 traduciría otro libro capital para la divulgación entomológica, *Maravillas de la Vida de los insectos. Narración popular de organización y costumbres* de Edward Step. Un volumen de gran formato, soberbiamente ilustrado con 12 láminas a todo color, y 636 dibujos y fotografías en blanco y negro. Junto con *La vida de las termitas* y *La vida de las abejas* de Maeterlinck, fueron los brevarios de entomología que marcaron a toda la generación de Buñuel.

Así lo demuestra la glosa que hizo Fernando Vela a *La vida de las termitas* (recogida en *El arte al cubo*) o la de Ernesto Giménez Caballero al libro de Edward Step el 15 de septiembre de 1927, en *La Gaceta Literaria*: 'La vida de los insectos ha tenido un nombre antonomástico: Fabre... En literatura pura ha habido otro nombre que unir al de Fabre en la ciencia: Maeterlinck, aquel gran epígono romántico cantor de la vida de las abejas. Y ahora de las termitas'. A continuación se pregunta Giménez Caballero: '¿Por qué se mienta *la maravilla* siempre que la palabra *insecto*? ¿Qué mutua simpatía hay entre estos dos sustantivos? ¿Por qué se infiere el uno al otro?'. Y él mismo se responde: 'Hacer la historia de los insectos es hacer un poco la historia de la filosofía'. Como ejemplo más reciente, se refiere a las filosofías vitalistas del tipo de la propugnada por Bergson: 'La historia de los insectos es un poco la historia del intelecto humano... *Inteligencia* es cosa del intelecto humano. *Instinto*, cosa del insecto...'

Giménez Caballero seguramente está pensando en este pasaje de *La vida de las abejas* de Maeterlinck: 'No es evidente; pero a quien lo observa con atención, le es difícil no reconocer que hay en la Naturaleza una voluntad que tiende a elevar una porción de la materia a un estado más útil y quizá mejor, a penetrar poco a poco su superficie con un fluido lleno de misterio que llamamos desde luego la vida, luego el instinto, y poco a poco la inteligencia'.

De esa manera se nos proporcionan las primeras pistas sobre la forma en que Buñuel utiliza a los animales, y sobre todo a los insectos, como sustrato instintivo en el que se asientan las pulsiones de sus personajes. Un sustrato del que brota el deseo como rescoldo último, y reprimiendo el cual se procede a implantar la primera piedra de la sociedad y de la Iglesia, como se nos muestra en *La edad de oro*, donde la pareja protagonista es separada y, casi como un comentario a esa violación del instinto, Modot patea un perro y aplasta un escarabajo.

Una educación de la mirada

Hoy es difícil calibrar la impresión que en su día causaba la lectura de Fabre o de los escritos de Maeterlinck sobre las termitas. Habría que recurrir a ejemplos actualizados como los programas televisivos de Félix Rodríguez de la Fuente en toda una generación de españoles (o los de David Attenborough en la actualidad) para hacerse una remota idea de la huella de Fabre en los niños educados a principios de siglo, cuando aún no se había roto el contacto con la naturaleza ni se tenía que recurrir a las retransmisiones televisivas

para saber lo que es un simple ratón de campo. En otras palabras, cuando un niño normal conocía perfectamente el ciclo de las hormigas y sabía dónde encontrar aquellas que llevaban alas para utilizarla como cebo en una ballesta de cobre con la que atrapar un gorrión.

Fabre es, además, muy narrativo, ameno y plástico, con una capacidad excepcional para visualizar lo que cuenta. Sus páginas están llenas de pasión, personalizadas en el sentido más positivo de la palabra. La Entomología no es en sus manos una ciencia fría y de laboratorio, sino algo que le *pasa* a él mientras desayuna o se pasea por el campo, un ejercicio vital y cotidiano que intenta transmitir a los demás como otros cuentan sus amoríos o averiguaciones de la más diversa índole. Y no sólo expone sus conclusiones, sino también el proceso de búsqueda y experimentación, implicando en él al lector, enseñándole a investigar.

La capacidad de observación de Fabre es, sencillamente, asombrosa. Sus libros son todo un programa de educación de la mirada, a partir del cual el ojo puede explorar la realidad de forma mucho más desprejuiciada y libre. Cuando se encuentra ante sus amados insectos, establece una suspensión temporal de cualquier juicio o jerarquía, para conocerlo todo minuciosamente. La bola excrementicia del escarabajo pelotero es observada con el mismo interés que una pepita de oro. Y tras ello sobreviene el juicio moral, que muy a menudo contradice de manera frontal la moral convencional. Difícilmente podría tener un cineasta mejor educación del ojo. No es extraño que Buñuel dijera que había estudiado al protagonista de *Él* como a un insecto, como si de un mosquito anofeles se tratara: si se ha leído a Fabre se entienden muy bien sus palabras.

Tampoco debe desdenarse la actitud nada convencional del entomólogo ante el marco social en el que se libra a sus consideraciones. Fabre es capaz de citar a Proudhon ('la propiedad es un robo') a propósito de las disputas de los escarabajos peloteros por sus bolas o abominar de un desfile militar y de la ambulancia que ostenta 'la siniestra cruz roja'. Con su brioso estilo se refiere a las monedas como 'rodajas de metal, archivos de las miserias que se llaman la Historia'. Y aprovecha el tema de los insectos parasitarios para referirse a la explotación y la guerra en las sociedades humanas: 'Desde el más bajo hasta el más alto, todo productor es explotado por el improductivo... Y para robar mejor el hombre inventa la guerra, arte de matar en grande y de hacer con gloria lo que, en pequeño, conduce a la horca'.

Al ocuparse de la oruga de la col, no desaprovecha la ocasión para proceder a un elogio de esta verdura y de la berza, cuyos servicios a la civilización humana han sido, en su opinión, muy superiores a los rendidos por hechos de armas supuestamente nobles: 'La Historia apenas se ocupa de estos pormenores; celebra los campos de batalla que nos matan, y guarda silencio respecto a los campos de cultivo que nos hacen vivir; conoce a los bastardos de los reyes y no sabe el origen del trigo. Así lo quiere la estupidez humana'.

Fabre abomina de los animales considerados 'nobles' (águilas, halcones) y defiende y exalta a los más 'innobles' (sapos, lechuzas, topes). Los primeros son rapaces, bandidos, asesinos dañinos; los segundos son amigos, por más repugnante que resulte su aspecto. Y por eso también rechaza los emblemas o símbolos que tienden a crear esa confusión, como sucede con la supuesta aristocracia del águila y el león.

En otro momento en que asiste a la fiesta nacional de Francia, Fabre se distancia de la estulticia de las masas que celebran la Historia. Y -muy cerca del espíritu con que lo hará Buñuel en la etapa final de su filmografía- contrapone

esa actitud a la de una Naturaleza que sigue, impasible, a pie de obra: 'De aquí a un siglo o dos, fuera de los eruditos, ¿se tratará aún del tema de la Bastilla? Dudoso es... Llegará un día (todo parece decirlo) en que, de progreso en progreso, el hombre sucumbirá muerto por el exceso de lo que él llama civilización. Demasiado ardiente para actuar de Dios, no puede esperar la plácida longevidad de la bestia-, habrá desaparecido, y el sapo seguirá cantando su letanía en compañía del saltamontes, de la corneja y de los demás'.

Estamos, como se ve, ante un moralista empedernido, que salpimenta sus impecables y rigurosas observaciones de entomólogo con imprecaciones a escarabajos y arácnidos, a libélulas y escolopendras, al lector, al Estado y al lucero del alba, cantando a todos las verdades del barquero con ímpetu de cruzado. Como ya aclara de entrada en el tomo primero, no tiene empacho en reconocer que si no utiliza la jerga académica de los especialistas es porque pretende escribir para los filósofos que algún día se plantearán los problemas del instinto, cuyo conocimiento pormenorizado cuestiona su domesticación social.

Al estudiar las costumbres de la cigarra, el entomólogo arremete contra los textos de La Fontaine y los dibujos de Grandville que tradicionalmente han opuesto a la industriosa hormiga y la bohemia cigarra. Los fabulistas y su discreto encanto han distorsionado la naturaleza proyectando sobre ella su menguado espíritu filisteo, tras el que se adivina el resentimiento y desprecio contra el artista y su vagar improductivo. En realidad -observa Fabre- es la hormiga la que parasita a la cigarra, intentando chupar la savia que ésta extrae de los árboles. Además, la cigarra no sólo no come grano, sino que no llega a vivir durante el invierno, con lo que mal podría pedir trigo a la hormiga. En consecuencia, clama contra la educación que inculca a los niños semejantes falsedades: 'Estas cosas penetran como una cuña en el espíritu infantil y no salen ya nunca'. Desde ese punto de vista, y leídos con cierta intención, Fabre y Sade resultan complementarios para Buñuel, desbrozando el primero a partir de 1920 el terreno que ocupará el otro tras su frecuentación en 1930.

El espíritu de la colmena

'Alguien a quien enseñaba yo últimamente mi colmena de cristal, ese movimiento tan visible como la rueda principal de un reloj; alguien que veía a las claras la agitación innumerable de los panales, el zarandeo perpetuo, enigmático y loco de las nodrizas sobre las cunas de la nidada, los puentes y escaleras animadas que forman las cereras, las espirales invasoras de la reina, la actividad diversa e incesante de la multitud, el esfuerzo despiadado e inútil, las idas y venidas con un ardor febril, el sueño ignorado fuera de las cunas que ya acecha el trabajo de mañana, el reposo mismo de la muerte, alejado de una residencia que no admite enfermos ni tumbas; alguien que miraba esas cosas, una vez pasado el asombro, no tardó en apartar la vista, en la que se leía no sé qué triste espanto'.

Este párrafo resultará familiar para cualquier conocedor del cine español, ya que es leído por Fernando Fernán Gómez en *El espíritu de la colmena*, de Víctor Erice. Tanto el título como ese texto proceden de *La vida de las abejas* de Maeterlinck y pueden dar buena idea de la calidad de escritura con que se maneja su autor al presentar la colmena como metáfora de la sociedad humana. En la estela de Fabre (de quien era gran admirador) o de obras como *El insecto* de

Michelet, Maeterlinck ha construido su libro tensándolo sobre una especie de bastidor narrativo que apenas se deja sentir, y que viene a seguir el decurso de la vida de una comunidad de abejas desde que se funda hasta que es capaz de producir una nueva reina que, tras el vuelo nupcial, la matanza de los zánganos y el enjambrazón correspondiente, dará lugar, a su vez, a una nueva colmena.

Su estilo es tan gráfico y, a la vez, tan literario (en el mejor sentido de la palabra) que no necesita ni una sola ilustración para transmitir todo el mundo de sensaciones táctiles, luces, olores y ajeteo de una colmena, e incluso casi su 'psicología', sin abusar para nada del animismo facilón. El pivote central de esos afanes es lo que se llama reiteradamente 'el espíritu de la colmena', que es algo así como una 'mente inmortal de la Especie', que hoy traduciríamos probablemente por la noción de 'código genético', y que lleva a que cada gesto, por mínimo que sea, tenga un alcance destinado a mover el engranaje general, muy por encima de los designios de cada individuo. Así, a una abeja le bastaría para alimentarse con visitar dos o tres flores, y sin embargo frecuenta de dos a trescientas por hora, acumulando un tesoro cuyas dulzuras no probará.

Maeterlinck era una influencia que podía percibirse por doquier en la juventud de Buñuel. Sin salir de su entorno más inmediato, recuérdese la primera obra teatral de Lorca, *El maleficio de la mariposa*, protagonizada por insectos. Más lejos fue Ramón Gómez de la Serna en textos como esta 'Fantasmagoría': 'Las hormigas fueron un pueblo de sabios que llegaron a la superhombria; al principio fueron del tamaño de los hombres y eran ultravertebradas. Pero tanto se ordenaron, se disciplinaron y regularon perfectamente sus vidas, que se volvieron un pueblo pequeño y rutinario. La muerte de la absurdidad, de la rebeldía, de la negación arbitraria, de la pereza extraordinaria, del exceso entusiasta, las disminuyó hasta ser ese pueblo visto al microscopio que son'.

En el cine de Buñuel, en contacto con otros fermentos, ese estímulo de época conocería un alcance aún mayor. Veamos un ejemplo, a propósito de su *Robinson Crusoe*, comparándolo con las densas acotaciones que Maeterlinck hace sobre el citado 'espíritu de la colmena', a medida que se va internando progresivamente en consideraciones de orden metafísico: 'Hay ahí el espíritu y la materia, la especie y el individuo, la evolución y la permanencia, el pasado y el porvenir; la vida y la muerte, acumulados en un recinto que nuestra mano levanta y que abarcamos de una mirada; y se puede preguntar si la fuerza de los cuerpos y el puesto que ocupan en el tiempo y el espacio modifican tanto como creemos la idea secreta de la Naturaleza, que procuramos descubrir en la historia de la colmena, secular en algunos días, como en la grande historia de los hombres, de los cuales tres generaciones llenan más de un siglo'.

En conclusión, Maeterlinck piensa que ese 'espíritu de la colmena' nos invita a plantearnos la cuestión de los designios humanos y nuestro propio destino: 'El encontrar fuera de nosotros una marca real de inteligencia nos causa una emoción parecida a la de Robinsón descubriendo la huella de un pie humano en la arena de su isla. Parece que no estamos tan solos como creíamos estar. Cuando tratamos de darnos cuenta de la inteligencia de las abejas, estudiamos en ellas, en definitiva, lo más precioso de nuestra substancia, un átomo de esa materia extraordinaria que tiene la propiedad magnífica de transfigurar las necesidades ciegas, de organizar, embellecer y multiplicar la vida, de tener en suspenso, de una manera más impresionable, la obstinada fuerza de la muerte

y la gran ola inconsiderada que arrolla casi todo lo que existe en una inconsciencia eterna'.

Esa comparación con el conocido pasaje de la novela de Daniel Defoe no debió pasar desapercibida en la época, ya que Fernando Vela la recoge cuando escribe en su citado ensayo sobre otro libro de Maeterlinck, *La vida de los termes*: 'Por todas partes venteamos lo humano, como naufragos que buscan ansiosamente la huella del semejante... Por momentos, al contemplar la vida de los termes, creemos estar ante nuestra propia vida, mirada desde un punto de vista situado fuera de nuestra especie'.

Por eso no resulta extraño que Buñuel retomara su espíritu en *Robinson Crusoe*, la película que muestra con mayor claridad la conexión entre el hombre y la Naturaleza o, para ser más explícitos, del hombre abandonado en plena Naturaleza como consecuencia del repudio del Padre, hasta casi constituir una parábola crística, como tendremos ocasión de examinar en detalle más adelante. Bástenos ahora subrayar que esa asignación del hombre a los dominios naturales se lleva a cabo en buena medida mediante animales, en particular de dos que han tomado su partido dejándose domesticar, como la gata que pare gatitos y su perro Rex, que al morir le hace sentir el peso de la soledad. Robinson la intenta compensar clamando a las Alturas en el Valle de Eco, pero éste sólo le devuelve su propia voz. Con ello, el personaje está en condiciones de ser adscrito al ámbito que realmente pertenece, el de sus semejantes. Pero el reencuentro con los humanos va a hacerse con un intermedio entomológico, que nos ilustra sobre cómo Buñuel se sale con la suya para mostrar a los hombres comportándose como insectos.

Mientras recorre la isla, Robinson descubre el cono de una *Myrmeleon formicarius* u hormiga-león, que se entierra en la arena dejando al descubierto las mandíbulas en el vértice de una especie de cráter por el que resbalan sus víctimas. Para probar la eficacia de este dispositivo, Robinson echa una hormiga en él, que al momento es devorada por su inquilino. Un pasaje que, por supuesto, no existe en la novela de Defoe, y en cuya filmación intervino el propio Luis Buñuel, manipulando por sí mismo los insectos.

Esta secuencia se encadena con la que nos muestra al protagonista paseando por la playa, hasta tropezarse con la huella de un pie humano. Desde el principio se hace evidente la semejanza entre el hoyo de la hormiga-león y esa huella, pero todavía queda más de relieve al conocerse que se trata de caníbales, salvajes que se devoran entre sí y dejan los restos de su pitanza esparcidos por la arena como los insectos hacen con los de sus víctimas. Y no sólo los caníbales. Cuando Robinson observa desde su escondrijo cómo los indígenas atan a un prisionero, se imagina con placer poco disimulado que hace estallar una bomba bajo sus pies. Por la forma en que se provoca la explosión se piensa, inevitablemente, en el hongo atómico. Y la manera en que más adelante se comportan los blancos con sus prisioneros viene a confirmar que, aunque de forma más 'civilizada', también en ese caso el hombre es un insecto para el hombre.

El interés que concedía Buñuel a este episodio no pasó desapercibido a su antiguo colaborador en *Ilegible, hijo de flauta*, Juan Larrea, hasta el punto de provocar una áspera polémica entre ambos y enturbiar su amistad considerablemente. En ese guión de 1947 había un episodio parecido, tras un aparatoso naufragio (que venía a ser una alegoría de la guerra civil española) en el que el protagonista, Ilegible, llegaba a una playa desconocida que luego resultaba pertenecer al Nuevo Mundo. Allí descubría un vestigio similar al que

acabamos de ver, y que se describía así: 'Se trata de la huella de un pie humano en la arena, una huella única -de un pie derecho- sin que se vean las otras necesarias para que alguien haya podido llegar allí. Con el propósito de ver si esa huella coincide con la suya, pone sobre ella el pie derecho y en ese instante se imprimen espontáneamente delante de él en la arena otra huella izquierda y otra derecha, sobre las que pone sus pies sucesivamente'.

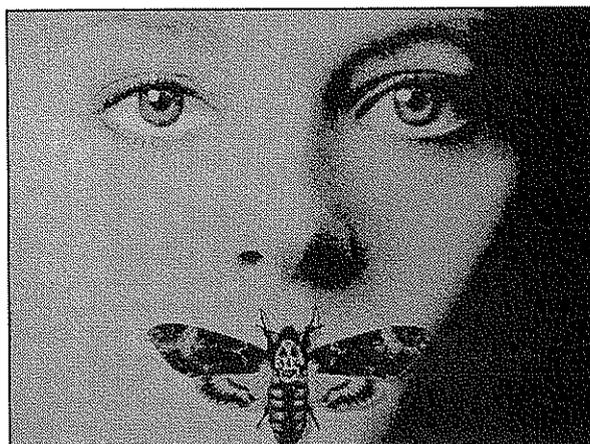
Cuando en 1957 Larrea y Buñuel discrepan sobre *Ilegible, hijo de flauta*, el primero le escribe al cineasta acusándole de degradar sus ideas: 'Es algo de lo que hiciste con la huella del pie en la arena que para nada venía a cuento en tu *Robinson Crusoe*'. Buñuel, evidentemente dolido, le contesta poco después: 'Vi por tu carta que durante varios años estuviste convencido de que la huella del pie en la arena de la isla robinsoniana fue un pequeño hurto que hice de *Ilegible*, en donde también vemos la huella del pie futuro en la otra orilla...'

Precisamente el elemento más conocido de la obra de Defoe es el de la huella y aunque tú me dices que lo empleé gratuitamente -fue Defoe quien lo empleó- tiene una importancia capital en el desarrollo de las aventuras del naufrago. No hay libro de *Robinson Crusoe*, de los ilustrados, que no muestre esa imagen'. Larrea replica a vuelta de correo 'Creía que Defoe hablaba de unas huellas en la arena, no de una única huella, como una hoja seca caída del cielo, en medio de una gran playa'.

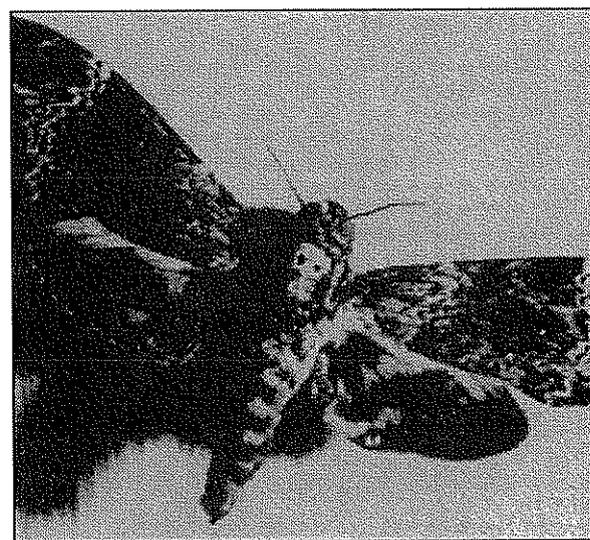
Se equivoca Larrea: en la novela, al comienzo del capítulo IX, Robinson descubre una sola huella en la arena. 'Quedé sorprendido de una manera extraña al descubrir sobre la arena la reciente huella de un pie descalzo... era la huella de un pie humano, los dedos, el talón, en fin, todas las señales de un pie'. Es evidente que Buñuel lleva razón y parecería como si, obcecado con su idea del proyecto, Larrea -que ha captado perfectamente la importancia que concede el realizador a ese pasaje- no quisiera entender que éste necesitaba mostrar una sola huella para guardar el paralelismo con el hoyo de la hormiga-león.

Junto con Fabre, Maeterlinck es con toda probabilidad el detonante del comentario que dedicó Henry Miller en 1939 a *La edad de oro* en su libro *The Cosmological Eye*: 'Buñuel ha estudiado como un entomólogo lo que nosotros llamamos el amor, a fin de desvelar, bajo la ideología, la mitología, las vulgaridades y las fraseologías, la total y cruel maquinaria del sexo. Pone en evidencia para nosotros los metabolismos ciegos, los venenos secretos, los reflejos mecánicos, las destilaciones glandulares, las estrechas imbricaciones de fuerzas que, en la vida, unen el amor y la muerte. Una metempsicosis bioquímica en la que el individuo perece y sobrevive la especie...'

Al ocuparse del dispendio de la Naturaleza al servicio del amor, Maeterlinck expresa su pasmo ante el torbellino de diez mil zánganos que se agitan para fecundar a una sola reina, cuando saben que sólo uno lo conseguirá, sellando con ello, como un Icaro del amor, su sentencia de muerte: 'La mayor parte de los seres tienen el sentimiento confuso de que un azar muy precario, una especie de membrana transparente, separa la muerte del amor, y de que la idea profunda de la Naturaleza quiere que se muera en el momento en que se transmite la vida. Es probablemente ese temor hereditario lo que da tanta importancia al amor. Esa idea, cuyo recuerdo se cierne todavía sobre el beso de los hombres, se realiza aquí en su sencillez primitiva. Inmediatamente después de realizada la unión, el vientre del macho se entreabre, el órgano se desprende, arrastrando la masa de las entrañas, las alas se



Cartel de 'El silencio de los corderos'



Mariposa 'calavera' de 'El perro andaluz'

pliegan y, fulminado por el rayo nupcial, el cuerpo vaciado da vueltas y cae en el abismo'.

Semejanzas que difícilmente podían dejar indiferente a Buñuel. Este ha contado en sus memorias, no sin emoción, cómo en 1926 conoció personalmente a Maeterlinck durante el rodaje de *Mauprat*, la película en la que el aragonés servía como ayudante a Jean Epstein: 'Un extraño recuerdo de aquel rodaje es mi encuentro con Maurice Maeterlinck, ya viejo, en Romorantin. Se hospedaba con su secretario en el mismo hotel que nosotros. Tomamos café juntos'.

Un ideograma del subconsciente

Cuando se leen las entrevistas o declaraciones de Buñuel sobre sus películas, sorprende la naturalidad con que emplea comparaciones de tipo biólogo. Esa es la razón por la que -como indica él mismo-, en su película *La muerte en este jardín* juntó a personajes tan variopintos como una prostituta, un cura, un aventurero, un buscador de piedras preciosas medio loco y su inocente hija y los hizo atravesar una espesa jungla: 'Me interesa, como siempre, ver cómo las circunstancias van a hacer cambiar a los personajes. Es como



William Holman Hunt: 'The Hireling Shepherd'



Detalle del cuadro 'The Hireling Shepherd'



Detalle de fotografía de Dalí

meterlos en un caldo de cultivo... La naturaleza no actúa según las leyes humanas: es ciega'.

Buñuel le repugnaban los besos en la pantalla. En primer lugar, por un rechazo puramente físico; pero, además, por lo que esa representación tenía de convencional, de falsa, frente al abismo que, a sus ojos, podía representar el sexo: 'El amor y la muerte van unidos. Para mí, la fornicación tiene algo de terrible. La cópula, considerada objetivamente, me parece risible y a la vez trágica. Es lo más parecido a la muerte: los ojos en blanco, los espasmos, la baba. Y la for-

nicación es diabólica: siempre veo al diablo en ella... El acto sexual es como una forma de muerte. Por lo demás, hay muchos insectos y arácnidos que mueren después del coito. La araña Viuda Negra y la Mantis devoran al esposo después de las nupcias. Y el tortugo muere en el acto amoroso'.

Esa idea es justamente el hilo conductor de *Un perro andaluz*, que Salvador Dalí consideraba en su *Vida secreta* la

película 'de la adolescencia y de la muerte'. Pulsiones que los personajes expresan de forma directa con harta elocuencia, pero que, además, se ven reforzadas por la continua presencia de hormigas, la mariposa de cabeza de muerto o la apoteosis final con libélulas, saltamontes y la evocación del *Angelus* de Millet, que para Dalí significaba la representación subliminal de una mantis religiosa que, en actitud orante, se disponía a devorar al macho.

En 1936, Dalí publicó en el número 8 de la revista *Minotaure* su artículo 'Le surréalisme spectral de l'éternel féminin préraphaélite'. En él dedica especial atención a *The Hireling Shepherd*, pintado en 1851 por William Holman Hunt. Como sucede a menudo con el pintor catalán, le interesa un detalle mínimo, que suele pasar desapercibido: la mariposa de cabeza de muerto que aprieta en su mano el pastor que abraza a la pastora. Según él, los prerrafaelistas ingleses suelen pintar un tipo de mujer que resulta, a la vez, deseable y perturbadora, Ofelias y Beatrices florales y blandas que producen el mismo efecto de terror y de repugnancia atrayente no equívoca que el vientre tierno de la mariposa entre la luz de sus alas'. Ese insecto serviría, por tanto, para desvelar el trasfondo subconsciente de los personajes y con ello la verdadera naturaleza de la relación que está teniendo lugar en esa escena aparentemente bucólica.

Pues de forma similar funciona *Un perro andaluz*, donde se hace coincidir en el mismo espacio de dos fotogramas sucesivos el rostro de la protagonista con la 'calavera' del tórax de la mariposa *Acherontia atropos*. Idea que sería retomada en el cartel de *El silencio de los corderos*, usando una fotografía tramada por Dalí, en la que la calavera se perfila con los cuerpos desnudos de varias mujeres. De hecho, y al igual que Buñuel, el pintor también se sintió atraído por la idea de presentar a los personajes como insectos. Sólo que la pintura permitía mucha mayor libertad de acción que el cine a este respecto. Eso son, en cierto modo, sus innumerables glosas al *Angelus* de Millet, tanto mediante la expresión gráfica como por escrito. O la serie de mántidos que de ella deriva (mezclada en ocasiones con su fobia por los saltamontes) y que casi constituye toda una época o manera en el universo daliniano.

En el número 5 de *Minotaure* (1934) puede apreciarse un desarrollo de este tema en la reproducción del cuadro daliniano *El espectro del Angelus*, que representa a una mujer con la cabeza, los pechos, el vientre y las nalgas distorsionadas al modo de una mantis. También sorprenderá Dalí las formas rezadoras de este insecto en las verjas modernistas del Metro parisino, al ilustrar en el número 3-4 de *Minotaure* (1933) su artículo 'De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture Modern'style'. Pero el más amplio desarrollo de esta serie de mántidos caníbales lo llevaría a cabo en 1934 en sus grabados para *Los cantos de Maldoror* o en obras como 'Canibalismo de la mantis religiosa de Lautréamont', del mismo año.

Ese tema se mezcla con el *Duelo a garrotazos* y el *Perro hundido en la arena de Goya* y el *Perro ladrando a la luna* de Joan Miró, que -según creo- se superponen con el *Angelus* de Millet en la secuencia final de *Un perro andaluz*. Y de ese injerto surgirán en 1936 sus alegorías de la guerra civil española: su *Canibalismo del otoño* y *Construcción blanda con judías hervidas. Premonición de la guerra civil española*. Por ello no es extraño que, al hablar de *Canibalismo del otoño* intentando marcar las distancias con la forma en que Picasso abordaba la guerra de España, Dalí declarara que no la consideraba un fenómeno político, sino algo inscrito en la Historia Natural.



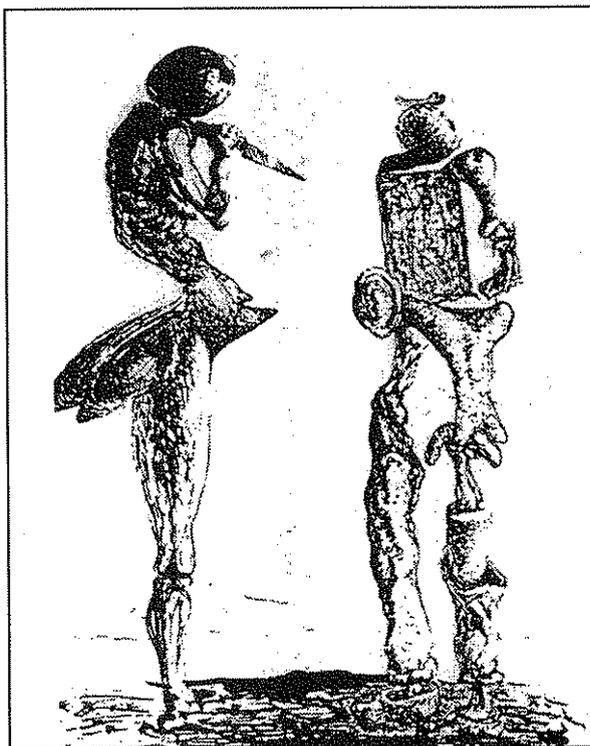
Detalle del 'Angelus' de Millet

Más tarde Dalí aplicaría este módulo a su decorado para *Tristán e Isolda*, desvelando las ideas subyacentes en la escena del jardín de *La edad de oro*, que le pertenecen en gran medida y están acompañadas por ese tema wagneriano. Y siguió representando a los personajes como insectos, en ocasiones de forma tan clara como en *Le Tricome* al ilustrar en 1959 la versión francesa de *El sombrero de tres picos* de Alarcón o al año siguiente *La Divina Comedia*.

Este comportamiento daliniano no pasó desapercibido a Roger Caillois, que se refirió a él en las propias páginas de la revista *Minotaure* (n. 5, 1934) en su artículo 'La Mante religieuse: de la Biologie à la Psychanalyse'. Acogiéndose al lema de 'La necesidad del Espíritu' se ocupa en él de la biología comparada, estudiando 'los mecanismos de sobredeterminación en el pensamiento automático y lírico y el desarrollo de los temas efectivos en la conciencia individual'. A estos efectos, los mántidos presentan numerosas ventajas. Según parece -escribe Caillois- se trata de los primeros insectos aparecidos en el globo, lo que da idea de lo primario y profundo de sus instintos y explicaría que en algunas mitologías se los considere el animal primigenio del que derivan otros seres.

Su forma antropomórfica reforzaría esta consideración como animales sagrados (desde los misterios de Eleusis hasta las leyendas populares que aún sobreviven hoy en nuestra área cultural), ya que el antropomorfismo es indicio infalible de su relación con la afectividad humana, que en este caso vincularía a estos insectos con 'la angustia humana ante el amor'. En otras palabras, los mántidos ilustrarían la continuidad entre la Naturaleza y la Conciencia, pudiendo ser utilizados como auténticos ideogramas, casi unos jeroglíficos del inconsciente. Y de ahí habría derivado el interés que suscitaron en los surrealistas (Breton crió mantis durante años, Eluard tenía una magnífica colección de ellas y Masson les dedicó docenas de cuadros y dibujos).

En opinión de Caillois, nadie habría ido tan lejos ni profundizado tanto en esta cuestión como Dalí, en su sistemático e implacable análisis del *Angelus* de Millet como una pareja de mantis. Por ello, en 1935 vuelve a la carga en el



'Homenaje a Millet' de Dalí (1934)

número 7 de *Minotaure* bajo el título de 'Mimétisme et Psychasthénie Légendaire', citando de nuevo al pintor catalán, al estimar que la obra que éste realiza hacia 1930 encierra algunas de las más claras referencias a los mántidos que puedan encontrarse.

El análisis de Caillois es perfectamente válido para caracterizar la manera de que se valen de los insectos Buñuel y Dalí en *Un perro andaluz*. La plasticidad con la que en estos animales se manifiestan las pasiones instintivas les proporciona un pasillo directo entre el comportamiento externo y el subconsciente. Algo inapreciable para quien pretende expresarse visualmente en el seno del surrealismo. Y otro tanto cabría decir de *La edad de oro*. Al igual que el final de *Un perro andaluz*, también la secuencia del jardín de aquella película es una escena de canibalismo amoroso. No en vano insistió Dalí en que la mandíbula era el órgano filosófico por excelencia, reiterando su idea de que la belleza sería comestible o no sería.

Como recuerda Caillois: 'Los naturalistas distinguen en la mantis religiosa la forma extrema de la estrecha conexión que parece unir tan a menudo la voluptuosidad sexual y la nutritiva, conexión de la que Dalí ha dado cuenta de una manera inmediata e intuitiva'. Pero aún hay otro aspecto que hace fascinante a este insecto, y es que, al practicar el mimetismo, puede simular la inmovilidad más absoluta, o sea, la muerte, en una especie de retorno al inconsciente prenatal: 'El mimetismo de los mántidos ilustra de forma alucinante el deseo humano de reintegración a la insensibilidad original'. A mayor abundamiento, adopta posturas como la llamada 'del espectro', resultando de todo ello un animal tan perturbador que la censura psíquica e institucional ha recurrido al expediente de llamarla 'rezadora' o 'religiosa', cuando su posición característica dista mucho de parecerse a la del rezo (no se reza recostado sobre el vientre), sino claramente sexual.

Su abundancia en la cuenca mediterránea (donde aparece en monedas griegas y es llamada 'prega-Deu' en catalán y 'prie-Dieu' en francés) interesa porque ejemplifica el mito de la mujer fatal, de la vagina dentada y castradora. Y hay una inquietante correspondencia entre los ciegos comportamientos instintivos de la mantis y los no menos opacos automatismos psíquicos. De todo ello, en conclusión, se deriva la magnífica expresión con que Caillois resume su consideración de este insecto como 'ideograma objetivo que realiza materialmente en el mundo exterior las virtualidades líricas y pasionales de la conciencia'.

Auténtico nódulo de mitos, ese garabato biológico de la mantis vendría a ser una escritura visual del subconsciente, un código gráfico que Buñuel y Dalí embuten en cuadros, dibujos, gestos y secuencias. Gracias a él se puede pasar directamente de Fabre a Freud, de la Naturaleza al Subconsciente. Y Sade será la prueba del nueve de ese programa de actuación, con sus corolarios sociales, filosóficos y teológicos.

La bestia andaluza

La consecuencia más inmediata de esa resolución es la eliminación de las convenciones psicológicas, con todos sus miasmas sentimentales. Frente a los rodeos justificativos de esos proceder, se alzan ahora unos comportamientos que se presentan con la misma desfachatez que un instinto que se da por sabido. Naturalmente, este procedimiento funciona cuando el subconsciente del espectador vibra en la misma onda que se le propone en la pantalla, y muchas imágenes de Buñuel y Dalí son, a este respecto, fallidas: cabe reconstruir documentalmente hasta qué punto les conmovían a ellos en función de sus biografías y mitologías personales, pero no resultan convincentes en sí mismas. Sin embargo, cuando se consigue esa conexión directa, el resultado es de una evidencia fulgurante y su poder de convicción puede ser avasallador.

Era esta una característica que no pasó desapercibida en su día. Eugenio Montes, en su reseña de *Un perro andaluz*, publicada en la primera página de la revista madrileña *La Gaceta Literaria* el 15 de junio de 1929 detectaba perfectamente la eliminación del segmento psicológico de los personajes, en aras de la biología: 'No busquéis rosas de Francia. España no es un jardín, ni el español es jardinero. España es planeta. Las rosas del desierto son los burros podridos. Nada, pues, de *sprit* [sic]. Nada de decorativismos. Lo español es lo esencial. No lo refinado. España no refina... En el film de Buñuel y Dalí no hay espíritu. No hay psicologías. Buñuel sabe que el cine no puede ni debe dar matices de pensamiento'.

Jean-Claude Carrière ha explicado cómo trabajaba el realizador sobre los personajes, a los que observaba desde el exterior, sin abandonarse a la psicología, que detestaba cordialmente, ya que se trataba de un cineasta de curiosidad objetiva. Pero que, a la vez, no dudaba en lanzarse a la búsqueda de imágenes complejas, que aparentemente no guardaban relación alguna con la realidad inmediata, pero que justamente por eso y por lo inesperadas, nos obligan a penetrar en una realidad más secreta, opaca y profunda.

Son imágenes muy difíciles de olvidar y de desactivar, debido a la cuidadosa construcción subliminal a que nos hemos referido, diseminando detalles aquí y allá. Esos detalles, que a veces no duran más que unas décimas de segundo, pueden trabajar -a la manera de un *collage*- en un mismo

plano, como sucede en *Un perro andaluz* con el inserto del libro en el que se ve la reproducción de la *Encajera* de Vermeer junto a una jaula con ratones y una jeringuilla. O bien producen su efecto de manera secuencial, sembrando un sordo malestar a lo largo de distintos planos y haciendo estallar ese flujo subconsciente en un momento dado (dos buenos ejemplos podrían ser los sueños de *Los olvidados* o *Subida al cielo*).

Pero, en ambos casos, se pasa del caparazón entomológico exterior a las alcantarillas del interior, sin tracto psicológico intermedio, como explicaba el propio Buñuel: 'Me gusta la observación de los animales, sobre todo de los insectos. Pero no me interesa el funcionamiento fisiológico, la anatomía concreta. Lo que me gusta es observar sus costumbres... No me gustan la psicología, el análisis y el psicoanálisis... La psicología me parece una disciplina a menudo arbitraria, constantemente desmentida por el comportamiento humano y casi totalmente inútil cuando se trata de dar vida a unos personajes'.

Naturalmente, no pudo prescindir totalmente de ese ingrediente en sus cintas comerciales, construidas sobre tramas narrativas y en ocasiones melodramáticas. Pero aun así solía reducirlo a la mínima expresión y llegó a eliminarlo por completo en sus dos primeros filmes, *Un perro andaluz* y *La edad de oro*, producidos en régimen de absoluta independencia respecto a la industria. Por ello, merece la pena considerar estas dos cintas inaugurales -al menos desde este punto de vista- como una especie de continuo, que podríamos denominar *La bestia andaluza*, recurriendo al primitivo título que tuvo *La edad de oro* durante todo su rodaje.

Cuando se examinan los *découpage* de ambos filmes, esta continuidad queda todavía más de relieve, ya que tanto el principio como el final de *Un perro andaluz* fueron añadidos a posteriori. Originalmente, la película empezaba con el ciclista pedaleando, no con el ojo cortado. Y terminaba con un plano americano de la chica y el hombre de la playa, que encendía un pitillo y cuando lo iba a encender se quedaba un instante perplejo, miraba muy extrañado a la muchacha y le preguntaba: '¿Me he caído quizás?'. Ella se encogía de hombros como diciendo: 'Puede ser, pero no he visto nada'. Y aparecía la palabra FIN.

La adición de la apoteosis de insectos que remataría la versión definitiva de la película con la secuencia del Angelus se prolonga, en cierto modo, en el arranque de *La edad de oro* con el documental sobre los escorpiones. Buñuel recurrió a él ante las dificultades para rodar él mismo a estos animales en el Cabo de Creus, como estaba previsto en el guión. La cinta debía iniciarse con un amenazador escorpión que estaba en una roca, dispuesto a atacar una mano que se acercaba demasiado. Tras indicar que habitaba en terrenos áridos y rocosos, la cámara debía alejarse de él mediante un *travelling*, el objetivo se desenfocaba y al enfocar de nuevo aparecía un bandido en el mismo paraje del Cabo de Creus, con lo que quedaba muy de relieve la relación explícita entre los bandidos y los escorpiones.

Refuerza esa continuidad el evidente paralelismo de los títulos (*Un perro andaluz*, *La bestia andaluza*) y el testimonio de Buñuel en su correspondencia con el mecenas de lo que terminaría siendo *La edad de oro*, Charles de Noailles. De ésta se deduce que, en principio, venía a ser una prolongación natural de *Un perro andaluz*, una nueva entrega de la lucha del deseo por alcanzar unos objetivos que le eran impedidos por una serie de obstáculos, hasta desembocar en los impulsos de muerte. Un esquema muy freudiano, si se quiere. En el verano de 1930 aparece en el diario zaragozano

Heraldo de Aragón una entrevista de Andrés Ruiz Castillo con Buñuel en la que el periodista le sorprende en el despacho de su casa leyendo a Freud.

En esa misma entrevista, Buñuel le asegura que huye de la publicidad por temperamento y convicción: 'A los que me halagan, les correspondo con una descarnada y demoleadora diatriba. A Rosa Chacel, la escritora cinemática que me escribió a París haciendo elogios fervientes de *Un chien andalou* y pidiéndome que le desvaneciera algunos conceptos oscuros, le contesté llamándola estúpida'. En esta misma línea de radicalismo un tanto ingenuo le asegura que no le atrae el cine ('es más, lo odio con todas las fibras de mi ser') y que quedan lejos los tiempos en que trabajaba como ayudante de dirección trece y catorce horas para dominar la técnica, animado 'al salir de ver una película que entonces me interesó profundamente [*Las tres luces* de Fritz Lang] y ahora me produce náuseas'.

El realizador termina con unas consideraciones que son las que más nos incumben en este momento. Si en algún aspecto llegara a interesarle el cine -afirma- sería como medio de transformación de las costumbres y de la sociedad, atrayéndole solamente el escándalo moral 'que estriba en revolucionar las malas costumbres de una sociedad que está en abierta pugna con la Naturaleza'. De ahí las analogías y diferencias entre *Un perro andaluz* y *La edad de oro*. Las analogías, por su apuesta a favor del instinto a que acaba de aludirse; y las diferencias porque la segunda 'está dedicada al gran público, no a la minoría selecta'.

Aunque en *Un perro andaluz* se ponga el acento en lo individual y poético y en *La edad de oro* en lo social y narrativo, los núcleos de ambas películas son muy similares: un hombre trata de acceder a una mujer entre ambos se interpone todo el cortejo fantasmático que asocia sexo y muerte. Ciertamente en *La edad de oro* hay un mayor repertorio de obstáculos externos y que se dispone de una hora y de una banda sonora para desarrollar lo que en *Un perro andaluz* debe concentrarse en 17 minutos de cine mudo. Y también hay otras diferencias que no vienen al caso. Pero, insisto, el núcleo de *La edad de oro* es, claramente, la secuencia del jardín, y todo lo demás no son sino prótesis que lo arropan, paréntesis que se añaden a ese epicentro para enriquecerlo y, de paso, ampliar la radiografía individual y adolescente de *Un perro andaluz* hasta dotarla de una dimensión social y adulta.

Como se deduce de la correspondencia del realizador con Charles de Noailles, Buñuel concedía gran importancia a esa secuencia, de cuya complejidad y cuidado técnico en los estudios de Billancourt podemos hacernos cargo gracias a las fotos de rodaje. En un principio *La edad de oro* contaba con un presupuesto de 350.000 francos, que fue engrosando hasta cerca de un millón a medida que este mecenas fue animando al cineasta a poner en práctica todas sus ideas. El 8 de febrero de 1930 Buñuel escribe a Noailles desde París para decirle que lleva muy avanzados los preparativos de la película, y se ofrece a economizar gastos suprimiendo todo el prólogo de los bandidos y su rodaje en exteriores en España, empezando directamente con la fundación de Roma.

Al ir doblándose o triplicándose las disponibilidades presupuestarias, se fueron añadiendo los episodios del comienzo y del final y otros intermedios, que no son sino ilustraciones externas (geológicas, biológicas, institucionales, religiosas...) de los impulsos y las barreras internas, que son las que afloran en la escena del jardín y alcanzan su clímax en la banda sonora con el sonido en off, Wagner y los tambores de Calanda. Buñuel abrigaba la convicción de que si esa secuencia entre Modot y Lya Lys funcionaba, por sí



La mano con hormigas de 'Un perro andaluz'

sola sería mejor que todo *Un perro andaluz*. Y para reforzarla preparó varios gags, uno de los cuales, al menos, procede de un par de versos de su libro de poemas *Un perro andaluz*: '¿Cuántos maristas caben en una pasarela? ¿Cuatro o cinco?'.

En cuanto al documental del comienzo, presenta las costumbres del escorpión del Languedoc, el mismo estudiado por Fabre, cuyas palabras se citan literalmente en los rótulos: 'Las pinzas, manos bucales que recuerdan las patas grandes del cangrejo, son órganos de batalla y de información'. En el texto original, el entomólogo francés se refiere, además, a las costumbres nupciales de este arácnido. Al igual que sucede con la mantis religiosa, la hembra del alacrán devora al macho tras la cópula, lo que nos proporciona un elemento más de continuidad entre el comienzo de *La edad de oro* y el final de *Un perro andaluz*, que evocaba el comportamiento de la mantis religiosa a través de la recreación del *Angelus* de Millet.

El propio Dalí reconoció que la interpretación de ese cuadro en su libro *El mito trágico del Angelus de Millet* se inspiraba en las estremecedoras páginas que Fabre dedicaba a este insecto. El entomólogo francés no puede ocultar su fascinación ante el comportamiento canibal de ese animal tan bello y grácil, capaz de pasar sin transición de la actitud orante a la consumación del sexo y la muerte. Él mismo ha podido comprobar en sus experimentos que la mantis no lo hace por necesidad, pues la hembra se come al macho incluso teniendo otras víctimas a mano: 'En el intervalo de dos semanas la veo consumir hasta siete machos. A todos entrega su cuerpo, a todos hace pagar con la vida la embriaguez nupcial'.

¿No es ése, también, el comportamiento del Cristo que aparece al final de *La edad de oro*, auténtica mantis religiosa que bajo su apariencia rezadora oculta un perverso Duque de Blangis, dado a las orgías de sexo y sangre? Basta con enfrentarla a su más encarnizado enemigo, el Marqués de Sade, para que el instinto aflore bajo las liturgias sociales y, tras caer las máscaras y las barbas, se recupere el paralelismo con los bandidos y escorpiones que, simétricamente, aparecían en el comienzo de la película.

La cita final de Sade termina respondiendo, como un eco, a la inicial de Fabre, estableciendo un paréntesis que comunica a los dos grandes valedores del instinto. Al estudiar los alacranes, Fabre compara sus costumbres con las de la sociedad humana, y se alude a ellos como bandidos: 'Muchas veces se encuentran bajo la misma piedra dos escorpiones,



El entomólogo en 'Susana'

devorando uno a otro. ¿Es cuestión de bandidaje entre semejantes que, llevados de su carácter vagabundo al principio de la buena estación, entran aturdidos en las casas de los vecinos, y allí encuentran su perdición si no son los más fuertes?'

Vivarium

A partir de ese arranque en sus dos primeras películas, los insectos y arácnidos se desparraman por la filmografía de Luis Buñuel como las hormigas que indican el 'hormiguelo' del deseo en *Un perro andaluz*. Se trata de un rasgo tan evidente que no merece la pena insistir en él, bastando unos pocos ejemplos para atender a la diversificación de usos que lleva a cabo el realizador al ir evolucionando.

En ocasiones, como sucede en *Susana*, la afición a los insectos se reviste de autobiografía, al convertir al adolescente Alberto en estudiante de ingeniero agrónomo y entomólogo (como el joven Buñuel). El muchacho anda de aquí para allá con su caja de insectos y su cazamariposas, mientras la recién llegada Susana introduce el instinto y el deseo en la hacienda paterna y la pone patas arriba. La chica nos es presentada en la secuencia inicial del reformatorio junto a una migala que pasa por encima de la cruz que forman en el suelo los barrotes de su celda, tras arrodillarse para pedir al Señor que no la trate peor que a los alacranes. La alusión a ese papel de valedora del instinto que juega Susana lo subraya la criada Felisa cuando pregunta a Alberto, armado de su cazamariposas: '¿Va a seguir trayendo bichos del campo con tanta cucaracha como hay en casa?'. Finalmente, cuando todo ha escampado, Susana ha sido expulsada de la estancia y se ha restablecido el orden en la casa, Felisa comenta: 'No hay ni moscas'.

Buñuel nunca ocultó su debilidad por *Él*, una de sus películas favoritas: 'A mí me conmovía ese hombre con tales celos, con tanta soledad y angustia dentro y tanta violencia exterior. Lo estudié como a un insecto'. Añadiendo en otro momento: 'El héroe de *Él* es un tipo que me interesa como un escarabajo o un anofeles... Siempre me interesaron mucho los insectos... Soy un poco entomólogo'. Y es que -como ya vio con claridad Roger Caillois- el automatismo del instinto es muy similar al que provocan los desarreglos mentales como la paranoia, que conduce a interpretaciones sistemáticas no sometidas a convencionalismos.

De hecho, la palabra 'instinto' aparece continuamente ligada en *Él* al protagonista, Francisco. Y ello desde el

ambiente modernista de la mansión en que vive, ya que este estilo -como observó Dalí a propósito de Gaudí- puede ser considerado una expresión plástica, solidificada, de pasiones irracionales. Con ingenuidad supina, su confesor piensa que la casa es todo lo contrario de Francisco, tan racional, tan normal, tan sensato. Y uno de los amigos del paranoico añade: 'Cada vez que veo este salón me pregunto cómo a un arquitecto pudieron ocurrírsele esas extrañas ideas. Nada parece hallado por la razón, sino por el sentimiento, la emoción, el instinto'.

En *Abismos de pasión* se establecen asimismo vínculos entre la entomología y ese mundo de instintos desatados que, según se advierte al comienzo de la película, representa el espíritu último de la obra de Emily Brontë. Tras ello, la película comienza con unos zopilotes que huyen porque los tirotea Catalina (Buñuel intenta reconstruir la imagen, que le había impresionado en su infancia, de un burro podrido comido por unos buitres, pero no hubo manera). Y sigue un primer plano de su marido, Eduardo, disecando una mariposa todavía viva. Catalina le reprocha que haga sufrir a los animales más que ella, que simplemente los mata a tiros, caracterizando ya de entrada a los dos personajes.

Esa faceta de represor de los insectos -es decir, de los instintos- queda todavía más de manifiesto en una secuencia que no está en la novela de Emily Brontë y en la que Eduardo se niega a dar refugio en su casa a su hermana Isabel -adjetivada mediante la presencia de un perrito faldero-, que se ha casado con Alejandro en contra de su parecer (Merece la pena recordar el juicio favorable de Buñuel sobre *El coleccionista* de William Wyler, que desarrollaba esa idea hasta sus últimas consecuencias). Para reforzar la idea colocó entre ambos, en la penumbra de la pared del fondo, un Cristo crucificado.

En el caso del protagonista masculino, Alejandro, la palabra 'instinto' se le atribuye a él directamente, sin aditamentos animales que la califiquen, quizá con la excepción de la secuencia en que se declara a Isabel. Buñuel eliminó radicalmente cualquier asomo de romanticismo que pudiera apuntar en ella al alternarla por montaje con la matanza de un cerdo, y hacer decir a Alejandro, dirigiéndose a Isabel: 'Dirás que tengo instintos de bestia'. Una vez tomada la decisión de casarse definitivamente con la muchacha, él entra en el cuarto de ella en medio de la lluvia y se establece un fundido encadenado entre el abrazo de ambos y la mano de Eduardo, que está cambiando de lugar un saltamontes disecado. Y, efectivamente, tras un par de escuetos planos para informarnos de la boda, Isabel abandona la casa de su hermano Eduardo para irse a vivir a la de Alejandro. Una vez allí, la impresión de la trampa en la que se ha metido la muchacha se refuerza cuando Ricardo atrapa una mosca y la lanza contra una telaraña que hay en la pared. El arácnido no tarda en asomar para dar buena cuenta de ella. Vemos, de nuevo, cómo Buñuel sigue apañándose bastante bien para presentar a sus personajes como insectos.

Al final de *Ensayo de un crimen* el protagonista, Archibaldo, liberado de su obsesión de matar mujeres (o, por lo menos, de la cajita de música que le despertaba esos deseos) mira con arrobos e incluso ternura un saltamontes en el tronco de un árbol. Luego aproxima su bastón al animal, pero en vez de aplastarlo, casi parece acariciarlo. Y en ese momento se une a él la mujer que más cerca ha estado de cumplir sus deseos, Lavinia, que ya no se casa con el vejestorio que la cortejaba, porque era muy celoso y se ha enterado de que era policía honorario. Una melodía alegre sustituye al lúgubre órgano que ha repetido a lo largo de toda

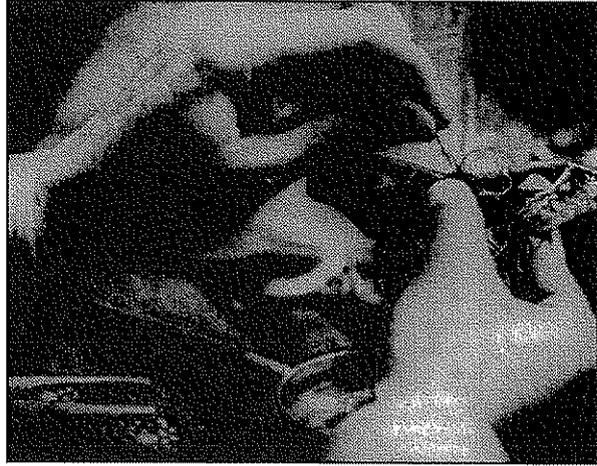
la película el motivo musical de la cajita. Es primavera, plena naturaleza. Archibaldo agarra a Lavinia por el brazo y tira su bastón, que ya no parece necesitar. Es el triunfo del instinto sobre la represión, y el insecto ha sido indultado.

En *Simón del desierto* Buñuel quería recuperar una idea que había tenido en su juventud cuando Lorca le hablaba de San Simeón el Estilita, que vivía en lo alto de una columna de veinte metros y cuyos excrementos -decía el poeta- debían chorrear columna abajo como la cera de un cirio. En realidad no comía más que un poco de lechuga y alimentos muy frugales, por lo que más bien tenían que recordar las cagarrutas de las cabras. De manera que, para conservar la metáfora del cirio recurrió a otro expediente, intentando filmar al estilita totalmente envuelto por una nube de moscas. La escena era nocturna y debía producir el efecto de cientos de insectos bordoneando alrededor de una luz, creando una especie de neblina en torno. No hubo forma de lograrlo, porque al registrar su vuelo la cámara producía una serie de rayas negras. Se untaron con miel las manos y el rostro del actor sin conseguir el resultado buscado, porque se quedaban pegadas a la piel. Se encerró a Simón en una caja de vidrio y se introdujeron en ella las moscas, pero sólo seguían viéndose rayas negras. Hubo que renunciar.

Aun así, ha permanecido un detalle de gran interés entomológico y humano, a través del cual, sin palabras, se expresa con gran hondura la tragedia de Simón, quien se ha subido a lo alto de una columna para estar más cerca de la divinidad y alejarse de sus orígenes terrestres negando su envoltura carnal. Una envoltura que no deja de recordarle, sin embargo, su madre, que vive al pie de él guarecida en un improvisado chamizo. En un momento determinado, la madre de Simón mira hacia el suelo y ve dos hormigueros, uno más grande y otro más pequeño. Al taparlos con su mano, las hormigas vagan enloquecidas, sin punto de referencia.

Hay en esta secuencia un aire de familia con las hormigas que se agitaban en la mano horadada de *Un perro andaluz*, como si se intuyera que, por mucho que el hombre se empeñe, nunca podrá prescindir de su lado instintivo. Al igual que las hormigas que, sin esos agujeros en la tierra, pierden toda noción de su origen y su destino, la negación de su partida de nacimiento condena a Simón de antemano al fracaso. A la vez, el hormiguero como metáfora del sexo de la mujer y de la maternidad es un buen ejemplo del alcance metafísico que logra Buñuel con elementos perfectamente cotidianos.

Algo similar viene a constituir uno de los pivotes de *El fantasma de la libertad*, donde se asiste a una extensa meditación sobre el azar y el libre albedrío tomando en consideración, entre otros hilos conductores, aquel que une al hombre con la naturaleza. O, para ser más concretos, la negación de ese vínculo a través de la violencia que ejerce el primero sobre la segunda. Esa traición se visualiza mediante los animales disecados -como la migala de los Foucauld o el zorro del albergue- y se hace aún más explícita por boca del asesino poeta, quien antes de liarse a tiros con la gente acaricia a Chico, el perro de un limpiabotas, y dice: 'A mi entender, los tipos que maltratan a los animales deberían ser tirados al mar con una gruesa piedra al cuello... Como dice el Evangelio... bueno, más o menos'.



Preparación de una mariposa en 'Abismos de pasión'

Esa forma de comportamiento es típica de los personajes de Buñuel, quien gusta de hacerlos incurrir en esas contradicciones para proceder a la abolición de contrarios que el surrealismo convirtió en programática. En *Así es la aurora*, Sandro acaricia un gatito antes de tirotear a su patrón Gorzone (y un león de piedra que hay tras él amplifica su gesto). En *Viridiana*, don Jaime salva a una abeja de morir ahogada mientras explica a la novicia que dejó abandonado a su hijo. Pero esa curiosa aplicación de la cita evangélica por el asesino-poeta en defensa de los 'pequeñuelos' -a partir del nombre del perro, Chico- orienta sobre los propósitos del realizador, que encarna en los animales encadenados o disecados de *El fantasma de la libertad* la original naturaleza biológica del hombre, traicionada por sus ligaduras sociales, como se observa en los animales de la escena final del zoológico.

En una clara alusión a los sucesos de mayo del 68, unos jóvenes pretenden abrir las jaulas de los animales en el zoo de Vincennes. Allí están, sin embargo, los gendarmes para impedirlo, como le explica uno de los prefectos de policía al otro: 'Si algunos animales caen en la refriega, ¡que se le va a hacer!... La vida de uno de nuestros hombres es más valiosa que la de una cebra'. Mediante montaje vemos diversos animales enjaulados: rinocerontes, monos, hipopótamos, elefantes, aves de rapiña, osos, leones... con un fondo sonoro de rugidos de fieras, cantos de pájaros, cacareos de gallinas y ráfagas de metrallera. A éstos se añaden ruidos de pasos y grilletes al ser arrastrados por el suelo y el grito de '¡Vivan las caenas!' con que se abría la película, tras reproducir el cuadro de Goya sobre los fusilamientos del tres de mayo de 1808. En uno de los guiones primitivos, la película terminaba reconstruyendo sobre un escenario esa escena del fusilamiento, que ilustraba hasta qué punto el hombre podía superar en brutalidad a los animales.

A modo de conclusión provisional podría apuntarse que la huella que deja Fabre en Buñuel se traduce en su utilización de los insectos como un circuito más fiable por el que asegurar el flujo de los instintos, dadas las dificultades para que los hombres garanticen su curso natural.