

El surrealismo al servicio de la minificción: *El fantasma de la libertad*, de Luis Buñuel

Surrealism and minifiction: Luis Buñuel's *El fantasma de la libertad*



Isabel CASTELLS MOLINA

Universidad de La Laguna

icastell@ull.edu.es

ID ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-7346-4119>

Microtextualidades
Revista Internacional de
microrrelato y minificción

Directora
Ana Calvo Revilla

Editor adjunto
Ángel Arias Urrutia

Artículo recibido:

Mayo 2019

Artículo aceptado:

Octubre 2019

Número 6, pp. 64-83

DOI:

<https://doi.org/10.31921/microtextualidades.n6a5>

ISSN: 2530-8297



Este material se publica bajo
licencia Creative Commons:
Reconocimiento-No Comercial-
Sin Derivadas
Licencia Internacional
CC-BY-NC-ND

RESUMEN

En este trabajo pretendemos analizar la función que el formato minificcional desempeña en *El fantasma de la libertad*, de Luis Buñuel. Compuesta por una serie de cortometrajes que se encadenan a través del azar, el humor y el sueño, la película exhibe una estructura propia de los “relatos integrados”. Nuestro propósito es analizar cómo este tipo de estructura puede aplicarse al medio audiovisual, prestando atención a estos cortometrajes tanto de forma autónoma como en el conjunto de la obra a la que pertenecen. Para ello, tendremos en cuenta la trayectoria global de Luis Buñuel, literaria y filmica, en relación a las propuestas del surrealismo, movimiento que abordaremos desde una perspectiva interdisciplinar. *El fantasma de la libertad*, dentro de la estética de la brevedad, se sitúa en una encrucijada en la que convergen cine, pintura y literatura, lo que convierte, una vez más, a Luis Buñuel en un autor plenamente moderno.

PALABRAS CLAVE: *El fantasma de la libertad*, Buñuel, cortometraje integrado, surrealismo.

ABSTRACT

In this paper we aim to explore how the minifictional model works in Luis Buñuel's *El fantasma de la libertad*. This picture is composed by a serie of short films randomly joined trough dream and humour into a structure of integrated stories. We will study the short films individually and also paying attention to their function in the global film. For this purpose, we will study Luis Buñuel's literary and filmic works into the surrealism poetic, from an interdisciplinary perspective. *El fantasma de la libertad*, showing the aesthetic of brevity and placed in a crossroad between literature, cinema and painting, makes Luis Buñuel, once more, a completely modern author.

KEYWORDS: *El fantasma de la libertad*, Buñuel, integrated short film, surrealism.

La estética del fragmento, propia de la minificción, resulta enormemente eficaz en el surrealismo. Por su carácter elíptico, irónico y fractal (Zavala 2008, 212), la brevedad favorece el impacto, la “belleza convulsiva” (Breton 1979, 119) que el movimiento persigue, ya que la voluntad de rehuir cualquier forma de representación lógica basada en principios de causa-efecto en favor de una concepción más amplia de la realidad –la surrealidad– resulta incompatible con la prolijidad y extensión que generalmente exigen los relatos tradicionales.

Es, por tanto, habitual que proliferen en el Surrealismo textos como los sueños y microrrelatos de Remedios Varo o los “ventiladores” de Eugenio F. Granell, por citar dos casos del ámbito hispánico en los que la narratividad se reduce al mínimo, ofreciéndose al lector un muestrario de sensaciones, de fogonazos lúdicos que deambulan entre lo poético y lo narrativo.

Asimismo, los célebres cortometrajes de Jan Švankmajer son capaces de transmitir al espectador en escasos minutos perturbadoras experiencias, como ocurre en “Food”, donde se parodian las convenciones sociales en un tono sin duda heredado de Buñuel.

Por otra parte, el Surrealismo ha manifestado siempre un interés por la yuxtaposición de elementos breves integrados en un conjunto multiforme que desafía las convenciones de recepción y nos obliga a un doble proceso: el de percibir y valorar cada uno de esos elementos en particular y el de reunirlos a todos en el sentido global de la obra que los contiene, aspectos, como veremos, de gran actualidad en los estudios dedicados a la minificción.

La *diversidad en la unidad* aparece, en el terreno de la escritura, por ejemplo, en dos obras radicales como *Crimen*, de Agustín Espinosa, o *Islas flotantes*, de Joyce Mansour, compuestas ambas por una serie de episodios breves que bien podríamos considerar microrrelatos y que se engarzan en una estructura más amplia una singularidad y autonomía que admite, por tanto, una lectura independiente.

Lo mismo encontramos en experimentos como la novela-collage *La Femme 100 Têtes*, de Max Ernst; en la escultura “La jirafa”, de Buñuel, que analizaremos más adelante; en las figuras compuestas de Salvador Dalí y René Magritte y en los objetos y esculturas de Hans Bellmer o Alberto Giacometti, entre otros ejemplos. En todos estos casos, la superposición de fragmentos (sean de palabras, imágenes u objetos) se realiza a través de mecanismos como el azar o los procesos oníricos, que permiten desestabilizar géneros y convenciones y, sobre todo, pulverizar la supuesta unicidad de las obras artísticas, irreductibles, así, a la interpretación unívoca.

Es justamente esta perspectiva la que queremos aplicar a Luis Buñuel. Creador total que cultivó tanto la actividad literaria como la cinematográfica, es dueño de un universo reconocible y peculiar, plenamente integrado en las indagaciones surrealistas.

En este universo, el modelo minificcional ha supuesto un modo de expresión idóneo tanto en sus primeros escritos –recogidos hoy en día en antologías de microrrelatos (Darío Hernández 2016)– como en algunos proyectos frustrados.

El más destacado fue la película “El mundo por diez céntimos”, que Buñuel pretendía realizar a partir de un guion de Ramón Gómez de la Serna de estructura muy sencilla: un hombre leía en un periódico distintas historias que se filmarían de forma independiente. El proyecto, tras distintos aplazamientos, quedó finalmente en el olvido, aunque el guion sí fue publicado y constituye uno de los capítulos más interesantes de la intensa relación entre nuestro director y el inventor de las greguerías en su faceta de

cineasta (García Aguilar 253).

La idea de rodar una película compuesta por pequeñas historias superpuestas e independientes siguió interesando a Buñuel durante la realización de *La Edad de Oro* (1930) pero, según él mismo declara (José de la Colina y Tomás Pérez Turrent 166), no pudo llevarla a cabo hasta *El fantasma de la libertad* (1974), considerada tanto por la crítica como por él mismo como una de sus películas más surrealistas (J. Francisco Aranda 320).

Con una duración estándar de 104 minutos, *El fantasma de la libertad* está compuesta por una serie de cortometrajes –e incluso nanometrajes, si nos atenemos a la terminología actual– que se encadenan sin tener apenas relación entre sí y que, por tanto, pese a estar incluidos en el conjunto de la película, permiten ser percibidos y analizados de forma totalmente autónoma.

La película de Luis Buñuel objeto del presente estudio constituye, pues, un experimento pionero que, como veremos, se anticipa a obras que incluso hoy se consideran arriesgadas, estableciendo una clara relación con las reflexiones de investigadores como Lauro Zavala (2004) o Darío Hernández (2012) en torno a los “cuentos integrados” en estructuras paratácticas, que retomaremos más adelante.

Lauro Zavala hace referencia a “series narrativas” que “permiten relativizar las fronteras convencionales entre la unidad textual (en particular, la unidad de la novela) y la diversidad genérica (en particular, la identidad de cada cuento o minificción)” para concluir que “el estudio de los cuentos integrados y otras formas de escritura serial y fragmentaria puede llevar a la relectura y reescritura de las reglas genéricas tradicionales” (2004, 6).

Si aplicamos estas consideraciones a *El fantasma de la libertad* y sustituimos “novela” por “película” y “cuento” por “corto” o “nanometraje”, la figura de Luis Buñuel se sitúa en el centro de las más modernas tendencias minificcionales, a las que no es ajeno –ni lo ha sido nunca– el ámbito audiovisual¹ y nos obliga, por tanto, a replantearnos, como sugiere Zavala en el caso de la novela, también las “reglas genéricas tradicionales” del lenguaje cinematográfico.

En las páginas que siguen proponemos, pues, un análisis de *El fantasma de la libertad* como película paratáctica de inspiración surrealista. Para ello, intentaremos desarrollar con más detalle las ideas que hemos esbozado hasta ahora, empezando por la temprana devoción del cineasta por la minificción hasta situar a la película en su contexto específico de producción y tratar de establecer, así, su contribución a nuestro campo de estudio.

1. Hacia *El fantasma de la libertad*: primeras minificciones surrealistas en la obra de Buñuel

En repetidas ocasiones, Buñuel declaró que, de haber podido elegir, hubiese preferido dedicarse profesionalmente a la escritura en lugar del cine (1982, 18), lo que explica que los inicios de su actividad creadora se encuentren en la literatura.

¹ De hecho, en el seno del Congreso Internacional “Microtextualidades y Cibercultura. Desafíos digitales de las microformas literarias y artísticas en la Red” (Madrid, CEU San Pablo, 5-8 de octubre de 2018), Leticia Bustamante Valbuena demostró en una ponencia titulada “Cuando el microrrelato se convierte en cine: ejemplos transmedia para un modelo de análisis”, actualmente en prensa, la actualidad de esta perspectiva de análisis.

En efecto, durante los años madrileños en la Residencia de Estudiantes, luminosa etapa de gran efervescencia creadora junto a figuras de la categoría de Lorca y Dalí, nuestro autor empezó a escribir tanto poemas como microrrelatos que pensaba reunir primero en un volumen que se hubiera llamado *Polismos* y más adelante en *Un perro andaluz*, cuyo título, como sabemos, pasó a utilizar para su primera película. Finalmente, estos textos no formaron nunca parte de ningún libro revisado por el autor y solo aparecieron dispersos en revistas de la época hasta que fueron reunidos por Agustín Sánchez Vidal (Buñuel 1982) y por Manuel López Villegas (2000).

Ya en esta temprana etapa de su actividad creadora, Luis Buñuel empezó a construir un particular imaginario con temas y motivos que se repiten de forma recurrente en toda su obra, como el desorden en el tratamiento del tiempo y el espacio, el erotismo, el binomio amor-muerte, el azar, los sueños, la irreverencia religiosa, el gusto por el absurdo y, envolviéndolos a todos, un omnipresente humor negro.

Hagamos ahora un breve repaso a algunos textos que pueden relacionarse con los cortometrajes que se engarzan en *El fantasma de la libertad*.

Empecemos por aquellos que tanto Sánchez Vidal (1982) como López Villegas (2000) reúnen en la categoría de “Primeros escritos”. Se trata de un conjunto de diecisiete relatos (uno menos en el caso de Sánchez Vidal, que no recogió el titulado “El ciego de las tortugas”), de clara influencia ramoniana e impregnados por la estética de los primeros *ismos* pero que, con todo, permiten vislumbrar ya importantes atisbos del universo buñueliano posterior.

Entre estos “Primeros escritos” destacaremos, en primer lugar, el titulado “Por qué no uso reloj” (López Villegas, 85-88), al que el propio Buñuel incorpora el subtítulo “Cuento”, humorístico relato donde encontramos una serie de relojes personificados que finalmente acaban siendo rechazados por el protagonista, condenado a vivir fuera de las relaciones causa-efecto.

En idéntico sentido debemos interpretar el final de “Diluvio”, donde se nos dice que “En el reloj de la catedral dieron las doce burbujas de la noche” (López Villegas, 100), planteando una disolución del tiempo que anticipa los célebres relojes blandos de Salvador Dalí. Como sabemos, la ruptura de la temporalidad es esencial en todo el cine de Buñuel, iniciándose en los incongruentes intertítulos de *Un perro andaluz* y culminando en las repeticiones, los saltos cronológicos y las estructuras circulares de la “trilogía surrealista” de la que forma parte *El fantasma de la libertad*, como veremos más adelante.

Muy interesantes resultan también “El ciego de las tortugas” (López Villegas, 89-93) y –muy especialmente, por su brevedad y concisión, que lo convierten en un auténtico microrrelato– “Lucille y los tres peces” (López Villegas, 97), textos ambos que constituyen un adelanto del particular Bestiario que se despliega en la mayoría de las películas de Buñuel, desde las arañas de *Un perro andaluz* y los alacranes de *La Edad de Oro*, las ovejas de *El ángel exterminador*, el texto-objeto “La jirafa” o la desconcertante avestruz con que se cierra *El fantasma de la libertad*. En un universo destinado a desestabilizar las creencias y convenciones, es habitual que proliferen los relatos o episodios protagonizados por distintos animales que han sido sometidos a lúdicos procesos de personificación y que, al ser apartados de sus respectivos entornos, provocan la extrañeza del receptor. No creemos necesario recordar ahora la importancia que los Bestiarios, desde Monterroso hasta Arreola, tienen en el ámbito minificcional.

Otro tema que ya despunta en estos primeros relatos es el del erotismo, que encontramos en “Ramuneta en la playa” y “Ménage à trois” (López Villegas, 101-2 y 119, respectivamente). El segundo de estos relatos anticipa ya un complejo tratamiento

de las relaciones amorosas que encontraremos, por ejemplo, en *Belle de jour* y en la incestuosa relación de uno de los cortometrajes integrados en *El fantasma de la libertad*.

Por último, queremos señalar “La Santa Misa Vaticanae”, que se nos presenta como “un cortometraje en el que se vería una competición de misas en la plaza de San Pedro, de Roma” (López Villegas, 117), texto sumamente interesante tanto por su festiva iconoclastia como por ser uno de los primeros testimonios de la imbricación del cine y la palabra escrita en la obra de Buñuel.

Mucho más interesante se nos antoja la siguiente serie de textos, agrupados en su momento bajo el título *Un perro andaluz*, ya que en ellos se observa más nítidamente la influencia del surrealismo radical que llevaría a Buñuel a realizar la película homónima.

Entre este conjunto de textos, sobresale el que lleva por título “Redentora”, un relato en blanco y rojo, de intenso erotismo, en el que se mezclan el incesto y la religión en un final impactante:

Era justo el mediodía, el momento en que todos los sacerdotes de la Tierra levantan la hostia sobre los trigos.

Recibí a mi hermana con los brazos en cruz, plenamente liberado, en medio de un silencio augusto y blanco de hostia. (López Villegas, 145).

Pero, sin duda, el texto más interesante de esta serie es el que lleva por título “Palacio de hielo”, ya que la violencia de las imágenes, los juegos con el yo, la fragmentación del cuerpo y un tono desasosegante sitúan al autor en el más puro espíritu surrealista.

Dado que guarda una relación directa con *El fantasma de la libertad*, lo reproducimos entero:

Los charcos formaban un dominó decapitado de edificios de los que uno es el torreón que me contaron en la infancia de una sola ventana tan alta como los ojos de madre cuando se inclinan sobre la cuna.

Cerca de la ventana pende un ahorcado que se balancea sobre el abismo cercado de eternidad aullando de espacio. SOY YO. Es mi esqueleto, del que ya no quedan sino los ojos. Tan pronto me sonríen, tan pronto me bizquean, tan pronto *se me van a comer una miga de pan en el interior del cerebro*. La ventana se abre y aparece una dama que se da *polisoir* en las uñas. Cuando las considera suficientemente afiladas me saca los ojos y los arroja a la calle. Quedan mis órbitas solas sin mirada, sin deseos, sin mar, sin polluelos, sin nada.

Una enfermera viene a sentarse a mi lado en la mesa del café. Despliega un periódico de 1856 y lee con voz emocionada:

“Cuando los soldados de Napoleón entraron en Zaragoza, en la *vil Zaragoza*, no encontraron más que viento en las desiertas calles. Solo en un charco croaban los ojos de Luis Buñuel. Los soldados de Napoleón los remataron a bayonetazos”. (López Villegas, 148).

Este texto, que podemos considerar también un microrrelato, termina con un párrafo que evoca un momento histórico –la invasión napoleónica de España– con el que empieza, como veremos, *El fantasma de la libertad*, lo que demuestra, una vez más, la gran cohesión del universo buñueliano. Por otra parte, no pueden pasar inadvertidos los saltos temporales, la diversidad y el uso de imágenes de gran *belleza convulsiva*

como esos “ojos” violentados que nos remiten directamente a la secuencia más conocida de la película *Un perro andaluz*.

Otro texto muy interesante de esta colección es el poema “Me gustaría para mí”, en el que encontramos una concatenación de imágenes arbitrarias que parecen unidas por el mero designio del azar:

Lágrimas o sauce sobre la ribera
de dientes de oro
de dientes de polen
como la boca de una muchacha
de cuyos cabellos brotaba el río
en cada gota un pececillo
en cada pececillo un diente de oro
en cada diente de oro una sonrisa de quince años
para que se reproduzcan las libélulas.
¿Es inocente una doncella
cuando el viento le descubre los muslos? (López Villegas, 139).

La estructura de este poema, basada en paralelismos y anadiplosis, en la que un verso da lugar a otro y así sucesivamente hasta desembocar en un inesperado final, obedece al mismo principio constructivo de *El fantasma de la libertad* y se corresponde con un sugestivo juego surrealista denominado “Lo uno y lo otro”, definido por André Breton en estos términos:

Cualquier objeto se puede describir partiendo de cualquier otro [y] también cualquier acción, y también cualquier personaje, aun cuando se encuentre en una situación determinada, partiendo de cualquier objeto, y a la inversa” (1989, 49).

Una imagen se funde con otra hasta que la obra termina tan azarosamente como empezó: he aquí el germen de lo que, cuatro décadas después, de forma mucho más extensa y elaborada, dará lugar a la película que ahora nos ocupa.

Finalizamos este recorrido por los escritos juveniles de Luis Buñuel con una interesantísima propuesta llamada “La jirafa”. Rebasando con creces los límites de la literatura, consiste en una instalación escultórica que, con la colaboración de Dalí y Giacometti, se realizó en 1933 en el jardín del palacio de los vizcondes de Noailles (que sufragaron, como sabemos, los gastos de producción de *La Edad de Oro*. Esta modernísima instalación estaba fabricada en madera y formada por veinte “manchas” que el público debía destapar para leer un texto que cada una contenía en su interior.

Algunos de estos textos eran exclusivamente nombres —a veces muy sorprendentes, como el de Américo Castro, protagonista de la mancha tercera— o imágenes —un ojo en el que se refleja el espectador, por ejemplo, en la mancha segunda— o “una simple arpillera de un viejo saco manchado de yeso” (López Villegas, 126), que encontraremos años después en una desconcertante secuencia de *Ese oscuro objeto del deseo*, la última película de Buñuel.

Pero hay otras manchas que contienen en su interior auténticos microrrelatos surrealistas, como el titulado “A Ricardo Corazón de León”, protagonista de la quinta, donde leemos:

Dos bolas de billar caen con gran estrépito al abrir la mancha. En su interior solo queda, en pie, un pergamino enrollado, atado con liza; debe desenrollarse para leer este poema:

A RICARDO CORAZÓN DE LEÓN

Del coro al caño, del caño a la colina, de la colina al infierno, *al sabbat* de las agonías del invierno.

Del coro al sexo de la loba que huía de los bosques intemporales de la Edad Media.

Verba vedata sunt fodido en culo et puto gafo era el tabú de la primera cabaña levantada en el bosque infinito, era el tabú de la cagarruta de la cebrá de la que salieron las multitudes que elevaron las catedrales.

Las blasfemias flotaban en los pantanos, las turbas temblaban bajo el látigo de los obispos de mármol mutilados, se empleaban sexos femeninos para moldear sapos.

Con el tiempo reverdecían las religiosas, de sus costados secos crecían ramas verdes, los íncubos les guiñaban el ojo mientras los soldados meaban en los muros del convento y los siglos hormigueaban en las llagas de los leprosos.

De las ventanas pendían racimos de novicias secas que producían, con la ayuda del cálido viento primaveral, un suave rumor de oración.

Tendré que pagar mi cuota, Ricardo Corazón de León, *fodido en culo et puto gafo*. (López Villegas, 127).

La mancha decimotercera es más breve y sugestiva:

En el fondo de la mancha, una hermosa rosa de mayor tamaño que el natural fabricaba con peladuras de manzana. El androceo es de carne sangrante. Esta rosa se volverá negra algunas horas después. Al día siguiente se pudrirá. Tres días más tarde, sobre sus restos, aparecerá una legión de gusanos. (López Villegas, 128).

Sin perder en ningún momento de vista que nos encontramos en una atmósfera surreal, con la arbitrariedad y el absurdo como exclusivos motores del “argumento”, si así puede llamarse, creemos que estos dos ejemplos pueden considerarse microrrelatos porque poseen –insistimos, de una muy peculiar manera– los principales rasgos del género: perspectiva irónica, planteamiento lúdico, alusiones metaficcionales y, desde luego, un carácter fractal (Zavala 2008, 212), y en ambos encontramos una trama, un cambio de situación, unos personajes, necesarios todos para que haya narrativa (Irene Andrés Suárez 19).

Así las cosas, “La jirafa”, además de ser uno de los más célebres objetos creados por el Surrealismo, posee una singular estructura paratáctica que contiene una serie de microficciones susceptibles de ser percibidas de forma individual o contribuyendo al significado global del conjunto que forman.

Por su planteamiento lúdico, por su heterogeneidad y por la imbricación sinestésica de los sentidos del espectador, que se enfrentan a una experiencia visual y a la vez táctil, “Una jirafa” constituye, sin duda, una de las más audaces propuestas de Buñuel y puede relacionarse con las “figuras compuestas” del surrealismo al tiempo que, una vez más, nos remite a su particular Bestiario (Thierry Dufrêne 184-87).

La esencia de la película *El fantasma de la libertad*, que rodará cuatro décadas después, late también –creemos– tras las manchas de esta jirafa.

2. *El fantasma de la libertad*, en un “tríptico surrealista”

Un recorrido por la filmografía de Luis Buñuel hasta llegar a la película que nos ocupa desbordaría los límites y el planteamiento de estas páginas. Nos limitaremos, pues, a recordar que, entre las obras mencionadas en el anterior epígrafe y *El fantasma de la libertad*, nuestro autor ha realizado ficciones documentales como *Las Hurdes*, películas de denuncia social como *Los olvidados* y epatantes obras maestras como *Viridiana*, *El ángel exterminador* o *Belle de jour*, conteniendo todas ellas, en mayor o menor medida, los motivos recurrentes en toda su trayectoria: el erotismo, los sueños, el azar y el humor.

Lo que sí es preciso destacar, antes de abordar su análisis, es la posición que el propio director otorga a *El fantasma de la libertad* dentro de un nuevo proceso de experimentación que, en cierto modo, abre una etapa que podríamos considerar ya definitiva de su filmografía.

Leamos este fragmento de su libro de memorias *Mi último suspiro*:

La libertad, que en la primera escena de la película es una libertad política y social (esta escena se halla inspirada en sucesos verdaderos, el pueblo español gritabarealmente vivan las cadenas” al regreso de los Borbones por odio a las ideas liberales introducidas por Napoleón), esta libertad adquiriría muy pronto otro sentido muy distinto, la libertad del artista y del creador, tan ilusoria como la otra.

La película, muy ambiciosa, difícil de escribir y de realizar, me pareció un poco frustrante. Inevitablemente, ciertos episodios predominaban sobre otros.

Pero, de todos modos, sigue siendo una de las películas mías que prefiero. Encuentro interesante el argumento, me gusta la escena de amor entre la tía y el sobrino en la habitación de la posada, me gusta también la búsqueda de la niña perdida y, sin embargo, presente (idea con la que soñaba desde hacía tiempo), los dos prefectos de Policía con la visita al cementerio, lejano recuerdo de la Sacramental de San Martín, y al final en el parque zoológico, esa insistente mirada del avestruz, que parece tener pestañas postizas.

Pensando ahora en ello, me parece que *La Vía láctea*, *El discreto encanto de la burguesía* y *El fantasma de la libertad*, que nacieron de tres guiones originales, forma una especie de trilogía, o mejor, de tríptico, como en la Edad Media. Los mismos temas, a veces incluso, las mismas frases, se encuentran presentes en las tres películas. Hablan de la búsqueda de la verdad, que es preciso huir en cuanto cree uno haberla encontrado, del implacable ritual social. Hablan de la búsqueda indispensable, de la moral personal, del misterio que es necesario respetar (Buñuel 1987, 302).

En este valioso testimonio, encontramos varias ideas muy interesantes que nos servirán de punto de partida para nuestro análisis. En primer lugar, debemos destacar la reiterada referencia a la libertad –social o creativa– y al continuo intento de alcanzarla. Parece claro que, al menos en la estructuración y planteamiento de la película, Luis Buñuel no se vio limitado por ninguna imposición, razón por la que, pese a los momentos de frustración que menciona, la sitúa entre sus obras predilectas.

Interesante resulta también observar cómo el propio director sitúa la película en el contexto mayor de una trilogía: un tríptico al modo surrealista, lo que nos obliga a revisar, aunque sea brevemente, los otros títulos que la componen.

Más relacionada con el tema que ahora mismo nos ocupa es la referencia a los distintos “episodios” de la película, de cuya integración en la estructura general nos habla en otro momento de su autobiografía:

La casualidad es la gran maestra de todas las cosas. La necesidad viene luego... Si entre todas mis películas siento una especial ternura hacia *El fantasma de la libertad*, es, quizá, porque abordaba este difícil tema.

El guion ideal, en el que a menudo he soñado, arrancaría de un punto de partida anodino, banal. Por ejemplo: un mendigo atraviesa una calle. Ve una mano que asoma por la portezuela abierta de un lujoso automóvil y que arroja al suelo la mitad de un habano. El mendigo se detiene bruscamente para recoger el cigarro. Otro automóvil le arrolla y le mata.

A partir de este accidente, se puede formular una serie indefinida de preguntas. ... Cada respuesta dada a estas preguntas originará, a su vez, otras preguntas, progresivamente más numerosas. Nos hallaremos ante encrucijadas cada vez más complejas, que conducirán a otras encrucijadas, a laberintos fantásticos en los que habremos de elegir nuestro camino. Así, siguiendo causas aparentes, que no son, en realidad, sino una serie, una profusión ilimitada de casualidades, podríamos irnos remontando cada vez más lejos en el tiempo, vertiginosamente, sin pausa, a través de la Historia, a través de todas las civilizaciones, hasta los protozoarios originales. (Buñuel 1982, 207-208).

En esta extensa reflexión, vemos cómo Buñuel hace referencia a unas “series”, entendidas como fragmentos ficticios cuya sucesión en “encrucijadas” y “laberintos” obedece exclusivamente a los caprichosos designios del azar: toda una definición, al modo surrealista, de lo que hoy consideraríamos una estructura paratáctica.

Pero no olvidemos que, antes de llegar a esta estructura, nuestro autor realizó dos anteriores intentos en sendos títulos incluidos en la que, como hemos visto, él mismo consideraba una suerte de trilogía.

Empecemos por el primero de estos títulos *La vía láctea*, filmada en 1969, donde encontramos un “relato marco” a través del cual se engarzan los distintos cortometrajes que componen la película. Este “relato marco” es un viaje, una peregrinación –nos encontraríamos, pues, también ante una muy peculiar *road movie*–, de dos vagabundos que, haciendo la ruta del Camino de Santiago, se van encontrando con distintos personajes, cada uno con su respectivo relato, que sirven a Buñuel para proporcionarnos su muy particular visión de la historia del Cristianismo.

Este propósito, desde luego, se aleja, como señala Jean Claude Carriere, coguionista de la película, de todo afán didáctico y racional:

Una de las condiciones primordiales del argumento es que en el film ya no existen ni el tiempo ni el espacio... Los dos peregrinos que van de París a Santiago de Compostela pasan de un país a otro con frecuencia, y sobre todo a la época de Cristo y sus apóstoles, se encuentran en el siglo XVIII, asistiendo a un duelo entre un jesuita y un jansenista, o bien en la Edad Media, en una ciudad recién saqueada. Esto no los asombra o los asombra muy poco. Encuentran ángeles o demonios, y les parece normal. Se trata de una condición del film. Se le acepta o se le rechaza. Pero es imposible hacer un film maravilloso con personajes totalmente instalados en el mundo habitual que se asombran cada vez que les sucede algo extraño...

Hay una especie de gratuidad que se desarrolló durante la filmación, una libertad de inspiración total. Es decir que cuando Buñuel tiene ganas de hacer aparecer un personaje, lo hace aparecer, trátase de quien se trate. Es un film muy difícil de contar, de resumir verbalmente (Buñuel, 1978, 9-10).

Esta película de encuentros, pese a ser interesantísima desde el punto de vista

surrealista, obedece a una estructura en cierto modo convencional, puesto que el motivo del camino, del viaje concebido como relato-marco, ha supuesto, como bien sabemos, un recurso ampliamente utilizado en obras clásicas de la tradición española, como recuerda el propio Carrière:

La forma es un poco la de las novelas picarescas españolas del siglo XVI, por ejemplo, *El Lazarillo de Tormes*, en las que alguien sale de su pueblo para caminar hacia no se sabe dónde. ¿A dónde va don Quijote? Nunca se sabrá... Aquí es un poco lo mismo. Están dispuestos a encontrar lo que sea, a detenerse donde sea, a encontrar lo que sea, y se topan con cosas enteramente extrañas, frecuentemente sobrenaturales (Buñuel 1978, 8).

Comprobamos, así, cómo Buñuel y Carrière son capaces de trasladar al lenguaje cinematográfico procedimientos narratológicos ancestrales desde una cosmovisión surrealista presidida por la libertad creadora. Y especialmente interesante nos resulta ver cómo esta aventura literario-cinematográfica se basa, como venimos viendo, en la superposición de pequeños cortometrajes.

La segunda película de esta trilogía, *El discreto encanto de la burguesía* (1972), aunque muy interesante como *antirrelato* surrealista, guarda menos relación con el planteamiento narratológico que nos interesa en estas páginas. Presidida por un único *latemotiv* –el intento frustrado por parte de un grupo de burgueses de reunirse para comer–, la película se desarrolla en un espacio y un tiempo voluntariamente imprecisos (Buñuel 1973: 11) y crea una atmósfera asfixiante, cíclica, en una franja indeterminada entre lo onírico y lo real, donde vuelven a aparecer las constantes del cine de Buñuel: el erotismo, las situaciones absurdas, las conversaciones paradójicas y el humor ácido. Al tratarse, pues, de una sola línea argumental que se repite en diversas situaciones, no podemos hablar propiamente de minificción y queda, por tanto, fuera de nuestro propósito, aunque sin duda constituye un eslabón importantísimo en esta trilogía y prepara al espectador para la que ahora nos ocupa.

El fantasma de la libertad constituye, así, un indiscutible broche de oro tanto desde el punto de vista narratológico, retomando el planteamiento fragmentario de *La vía láctea*, como temático, porque recoge, en sus distintos cortometrajes integrados, los temas y motivos que se han desplegado en sus dos antecesoras. Es, también, como afirmaba el propio Buñuel en la cita reproducida más arriba, una de sus películas preferidas, por su libérrima estructura y su audaz sentido de la experimentación.

La película, como venimos diciendo, no tiene una línea argumental única ni tampoco un relato marco que contiene y enlaza a las diferentes historias, haciendo verosímil su existencia y sucesión: muy al contrario, estas historias, estos corto o nanometrajes se suceden sin explicación ni relación alguna entre sí, de forma espontánea, azarosa, humorística y poética. Situaciones de distintos tipos y épocas; escenarios reconocibles u oníricos y momentos temporales diversos, desde el siglo XIX español hasta un París contemporáneo al espectador; lujosas viviendas, cementerios, la campiña francesa, el Toledo decimonónico; niños, curas, sadomasoquistas, parejas incestuosas, burgueses aburridos, voluptuosas mujeres, francotiradores, policías, prestigiosos doctores, institutrices y criadas maltratadas forman un estrambótico elenco en el que aparece hasta el propio Buñuel, convertido a la vez en director y personaje de un deslumbrante desfile surrealista.

Dejemos que sea él mismo quien nos lo explique:

Prefiero hacer cine de pura imaginación. Me siento más a gusto. Es una comedia dramática, al estilo de *El discreto encanto de la burguesía*, pero distinta... es un argumento donde se barajan a placer espacio y tiempo. No hay propiamente ilación. Sigo y persigo las imágenes como me parece. No es una película de argumento, estrictamente dicho... Tal vez se parezca [a *La vía láctea*] en algunas cosas, pero allí había dos peregrinos que significaban la unidad del relato. Aquí no. Me divierto más así. Tampoco hay protagonistas, propiamente hablando, sino un gran número de actores, actrices y comparsas, hasta setenta personas (Buñuel 1975, 145).

El fantasma de la libertad se compone de ocho historias que tienen una duración de entre cuatro y quince minutos, correspondiéndose, así, a lo que hoy, siguiendo a Lauro Zavala (2008, 211), consideraríamos nanometrajes o cortometrajes, según cada caso.

La primera de estas historias está ambientada en el Toledo del siglo XIX y la última en un zoológico parisino de los años setenta del siglo XX, oyéndose, en ambas la célebre proclama “vivan las cadenas” que pronunciaron los españoles durante la invasión napoleónica y que sirve al director para reforzar su ambigua postura frente a la libertad, cuya naturaleza quimérica e inasible se sugiere en el título. Esta paradójica circularidad es, como veremos, el único elemento que da cierta cohesión a la serie de episodios yuxtapuestos y completamente autónomos que se engarzan con distintos procedimientos.

La película empieza, como hemos dicho, con una secuencia ambientada en Toledo y con una doble y explícita referencia intertextual: por un lado, el célebre cuadro de Goya “El 3 de mayo en Madrid o Los fusilamientos” (1814), que Buñuel recrea en una suerte de *tableau vivant* en el que él mismo aparece como uno de los personajes ejecutados, y, por otro, la leyenda de Gustavo Adolfo Bécquer “El beso” (1863). Asistimos, así, a desenfundadas escenas donde las tropas napoleónicas cometen todo tipo de atrocidades hasta que el episodio se centra en el intento por parte de un soldado de besar una estatua femenina, argumento que procede de la mencionada leyenda (Bécquer 2015). El humor aparece cuando la estatua del marido abofetea y hace caer al suelo al lascivo soldado, que, no contento con ello, intenta posteriormente profanar una tumba y cometer un acto de necrofilia.

Las estatuas –y su representación moderna, los maniqués– son elementos muy utilizados en el universo surrealista, desde el cuadro “Tentativa de lo imposible”, de Magritte, hasta las diferentes representaciones de Pigmalión a cargo de Paul Delvaux, sin descuidar las que pueblan los desolados lienzos de Giorgio de Chirico o la que se acopla con un esqueleto en el fragmento 22 de *Enigma del invitado* del surrealista canario Emeterio Gutiérrez Albelo (2007, 103). Seres inanimados que cobran vida, estupro, necrofilia, ambientación tétrica y humor negro: difícil hubiera sido encontrar para esta película un inicio más acorde con el universo buñueliano, en ese punto sombrío en el que se cruzan el Surrealismo y el Romanticismo.

Por otra parte, la presencia del cuadro de Goya nos remite directamente al homenaje que el propio Buñuel y Ramón J. Sender, animados por Ramón, realizaron al pintor, en un afán de contrarrestar los furores gongorinos que dieron lugar a la llamada *Generación del 27*, como nos recuerda Sánchez Vidal (Buñuel 1982, 282). Lo cierto es que la fascinación por el pintor aragonés persiguió a nuestro autor durante toda su vida, como demuestra un proyecto de guion titulado “La duquesa de Alba y Goya” (Buñuel 1982, 187-204).

Lo mismo podemos decir de la referencia explícita a Gustavo Adolfo Bécquer, autor muy admirado por los poetas de vanguardia, desde Rafael Alberti y Luis Cernuda -que hicieron suyos versos del poeta en *Sobre los ángeles* y *Donde habita el olvido* respectivamente- hasta Agustín Espinosa, que lo incluye como uno de los inspiradores directos de su obra *Crimen*.

Los palimpsestos intertextuales que presiden esta primera historia nos permiten adscribirla al género minificcional, ya que su argumento parte de elementos ajenos al relato, cuyo conocimiento se presupone en el lector. Este sugestivo cortometraje se construye, así, con los mínimos elementos, a partir de un cuadro y una leyenda: Goya y Bécquer, haciéndonos un guiño y asomándose tras la elipsis, constituyen, sin duda, los mejores teloneros del primer episodio de este laberinto surreal de historias llamado *El fantasma de la libertad*.

Esta historia se une con la siguiente a partir de un procedimiento muy utilizado en el lenguaje cinematográfico: una *voz en off* que encabalga una secuencia con la siguiente. En este caso, oímos la de una mujer que lee a su amiga en un parque el intento de profanación de la tumba que, como espectadores, acabamos de presenciar.

Esta mujer lectora resulta ser la criada de la familia Foucauld y una de las protagonistas de la siguiente historia, que prolonga el desconcierto de la anterior y confirma ya al espectador que se encuentra ante una película imprevisible en la que se han suspendido todas las nociones de tiempo, espacio y lógica.

Esta segunda historia, ambientada ya en “época actual en jardín público” (Buñuel 1975, 24) posee un argumento paradójico, basado en el ancestral tópico de “el mundo al revés”, tan característico del humor surrealista.

Un hombre ataviado con gabardina y con la típica actitud del acosador infantil, aborda a dos niñas en un parque y les ofrece unas postales cuyo descubrimiento por parte de los padres acarrea el despido inmediato de la criada, a quien se supone responsable de las menores.

A través del recurso del “fuera de campo”, Buñuel juega a despistar al espectador, haciéndole creer que las susodichas postales tienen un carácter pornográfico. Veámoslo en las indicaciones del guion de la película:

Con la cabeza baja, la niña sale de la estancia. Compungida, la Criada la sigue y cierra la puerta tras de sí.

Foucauld se ha sentado de nuevo en el canapé. Su mujer, turbada, todavía con el sobre en la mano, se sienta a su lado (frente a la cámara).

SEÑORA FOUCAULD: ¡Ah, qué vergüenza!

FOUCAULD (*alargando la mano*): Déjame ver.

Y los dos empiezan a mirar atentamente las tarjetas-postales del sobre, que la cámara todavía no nos muestra. Ambos aparecen extremadamente sorprendidos y escandalizados, como si mirasen algo totalmente inconveniente (Buñuel 1975: 30).

En esta advertencia por parte del realizador de no mostrarnos “todavía” el contenido de las postales, se hace un uso humorístico del suspense, ya que cuando finalmente es revelado, la sorpresa no puede ser más hilarante:

Como si la visión de las postales les hubiese excitado, la pareja se besa apasionadamente, dejando caer la tarjeta-postal. La cámara muestra lo que representa: una trivial visita de París, con la Explanada y el Palacio de los

Inválidos en primer término.

En su abrazo libidinoso, la pareja deja caer las demás tarjetas postales, una a una. Todas, sin excepción, muestran diferentes vistas turísticas de la ciudad, con los monumentos más célebres. Ahora, de espaldas a la cámara, la pareja contempla atentamente una a una las susodichas postales. Siguen sentados en el canapé.

...

FOUCAULD: ¡Es increíble! ¡Es repugnante!

SEÑORA FOUCAULD: ¡Es una asquerosidad!

FOUCAULD: Sí, pero ¿qué quieres? Es nuestra época... *(Se detiene un instante ante la postal del Arco del Triunfo.)* Esta misma, si tú quieres... es obscena (Buñuel 1975, 32-33).

El motivo de “el mundo al revés”, como vemos, se hace evidente en esta secuencia, apuntando a una inversión de valores y expectativas en el receptor y provocando un impactante final característico de los microrrelatos.

Ramón Gómez de la Serna se erige, en este contexto, como maestro indiscutible de Buñuel, quien parece estar aplicando punto por punto estas recomendaciones del célebre ensayo “Humorismo”:

El humorismo es una anticipación, es echarlo todo en el mortero del mundo, es devolvérselo todo al cosmos un poco disociado, macerado por la paradoja, confuso, patas arriba.

Cuanto más confunda el humorismo los elementos del mundo, mejor va. Que no se conozca si es objetivo o subjetivo su plan. Que cometa el dislate de reunir dos tiempos distintos o repetir en el mismo tiempo cosas remotas entre sí.

Hay que desconcertar el personaje absoluto que parecemos ser, dividirlo, salirnos de nosotros, ver si desde lejos o desde fuera vemos mejor lo que sucede. (Gómez de la Serna 1975: 199)

Tres términos destacan en la sugestiva reflexión de Ramón: desconcierto, paradoja y confusión, definitorios todos del ambiente perseguido por Buñuel en esta película, donde también está muy presente la intención de confundir el tiempo y mezclar elementos incompatibles.

A estos principios responden, dentro de la pintura surrealista, las famosísimas inversiones de los cuadros de René Magritte, entre las que podríamos destacar el cuadro “La excepción”, donde aparece una sirena con cabeza de pez y extremidades de mujer, o el titulado “La firma en blanco”, donde vemos que las nociones de transparencia y opacidad han sido también vueltas del revés, ejemplos ambos que ilustran la convicción bretoniana de que “la imagen más fuerte es aquella que contiene el mayor grado de arbitrariedad, aquella que más tiempo tardamos en traducir al lenguaje práctico” (Breton 1980, 59)

Volviendo a Ramón, especialmente importante también es la insinuación de que de este modo “vemos mejor lo que sucede”, porque, en efecto, y desde la atalaya del desconcierto, observamos que el final, ridículamente cruel, del cortometraje consiste en el despido de la criada. Aunque, como sabemos, es muy peligroso buscar explicaciones simbólicas a las películas de Buñuel, algo que él rechazó siempre enérgicamente, parece evidente que el desenlace de esta historia nos devuelve una imagen demoledora de las injusticias sociales de nuestro mundo.

Termina este segundo cortometraje con el matrimonio Foucaud en su dormitorio, por el que desfilan, ante la estupefacción del marido insomne, una serie de estrambóticos personajes: una gallina, un cartero y un avestruz que anticipa la que volveremos a encontrar en el último plano de la película.

Oímos de nuevo una *voz en off*, la de Foucaud contando a un médico estas extrañas visiones, lo que enlaza con la siguiente historia, en la que la enfermera del doctor emprende un viaje por un asunto familiar y se hospeda en un hostel donde se entrecruzan distintos personajes. Este episodio ocupa un lugar central en la película y supone una microestructura paratáctica interna dentro del contexto filmico mayor que la engloba.

Como afirmaba el propio Buñuel en la cita reproducida más arriba, este procedimiento es un claro homenaje al *Quijote*, novela clásica que constituye sin duda uno de los pioneros ejemplos de relatos integrados.

Como hizo Cervantes en sus célebres ventas, donde encontrábamos a diferentes personajes e incluso a historias intercaladas completamente autónomas como la de “El curioso impertinente” (Cervantes 2004, 411-454), por ejemplo, Buñuel reúne en un hostel de la campiña francesa a un grupo de monjes que se dedican a beber y apostar, a una pareja sadomasoquista y, en especial, a una de las preferidas, como vimos, de Buñuel: la formada por un joven y su anciana tía, que huyen para vivir su *amour fou* lejos de las convenciones.

Las historias entrecruzadas en este episodio aparecen apenas insinuadas y se desarrollan en unos dos o tres minutos cada una, frente a los quince que duran otras como la de la familia Foucaud. Estas divergencias constituyen uno de los mayores atractivos de la película, que resulta ágil y dinámica tanto por la pluralidad de argumentos como por su oscilante *tempo* narrativo.

Las diferentes tramas que coexisten en el hostel se enlazan con un procedimiento muy querido por Buñuel desde sus inicios: el fundido encadenado (Gibson 256, Monegal 70). Este recurso, que consiste en hacer aparecer una imagen cuando aún no se ha disuelto la anterior, condice a la perfección con la estética surrealista, tan propensa a hacer coincidir imágenes diversas en una nebulosa surreal y es la base, por ejemplo, del juego “Lo uno en lo otro”, del que hablábamos más arriba en relación al poema “Me gustaría para mí” del propio Buñuel.

El fundido encadenado fue esencial, como sabemos, en su primera película, *Un perro andaluz*, donde una imagen daba lugar a la otra y así incesantemente hasta un final que, como sucede en *El fantasma de la libertad*, podría no llegar nunca. No sorprende, pues, que Buñuel no haya dejado de utilizarlo en toda su filmografía y que, por tanto, volvamos a encontrarlo ahora.

Desde el punto de vista diegético, el fundido encadenado resulta, además, especialmente interesante porque, en palabras de Eduardo Russo, favorece la “lógica de la ensoñación, del cambio incierto”, al tiempo que “disuelve, por una parte, la consistencia de una imagen plena. Por otra, la yuxtaposición con una imagen próxima oferta un sentido potencial nacido entre ambas” (Mónica Satarain 8).

Con mayor intensidad que la *voz en off* –recurso, junto a la incorporación de la banda sonora, ampliamente utilizado por todo tipo de películas–, el fundido encadenado permite, como afirma Russo, un mayor diálogo entre los episodios que enlaza y sitúa a nuestra película en la envolvente atmósfera de un sueño prolongado.

Una vez que se separaran los distintos personajes de la posada, se suceden nuevos cortometrajes que, en general, se yuxtaponen mediante los dos procedimientos

mencionados, apuntalando la atmósfera onírica de la película. No insistiremos, pues, en el modo en el que se unen ni los analizaremos uno por uno con detenimiento y destacaremos tan solo los que nos resultan especialmente interesantes.

Es el caso, por ejemplo, del que constituye uno de los más famosos momentos de la película: el cortometraje en el que volvemos a encontrar el motivo de “el mundo al revés” y que nos muestra una reunión de burgueses (de nuevo la ridiculización de los usos sociales de las clases pudientes) que hacen sus necesidades públicamente en la mesa de un exquisito salón mientras se recluyen con discreción para comer en lo que parece ser un cuarto de baño privado, todo ello mientras hablan apaciblemente con esa cortesía inocua propia de las conversaciones banales.

Veamos de nuevo la descripción de esta secuencia en el guion de la película:

La Anfitriona indica en dirección del cuarto de estar-comedor. Panorámica hacia allí para mostrarla. Se trata de una casa decorada con gusto, de aspecto acogedor, pero que presenta una particularidad. La mesa central es anormalmente más baja que las habitualmente utilizadas en los comedores. Encima hay revistas y dos grandes ceniceros. Y alrededor de la misma, en lugar de sillas, aparecen las blancas tazas de porcelana de una media docena de W. C.

Anfitriones e invitados entran, sin que nadie parezca sorprendido de la singularidad señalada.

...

La Anfitriona les invita a que la imiten, y así lo hacen: todos levantan la tapa del W.C. correspondiente y ellas, al sentarse, se bajan discretamente las bragas, y ellos los pantalones, que se han desabrochado previamente. La Anfitriona ayuda a su hijita a hacerlo con la adecuada discreción (Buñuel 1975, 82-83).

Resulta enormemente chocante la asepsia con la que Buñuel se refiere a la “particularidad” y “singularidad” de esta reunión, en una película ya definitivamente situada en un ambiente donde lo maravilloso se acepta sin extrañeza, con la naturalidad de un sueño.

El espectador, pues, está ya preparado, a estas alturas, para la segunda imagen de esta nueva manifestación de “el mundo al revés”. Observemos ahora cómo ya desde el propio guion se hace referencia a lo que nosotros llamaríamos “cuarto de baño” como “comedor”:

Comedor. Interior, de día.

Primer plano ... del Profesor entrando en el llamado comedor. Se trata de un cuarto pequeñísimo, de alrededor de un metro por dos. Cierra la puerta con llave Después va a sentarse junto a una pared baja una mesa manual, manipula un sistema de montacargas para platos y hace que aparezca una bandeja con un muslo de pollo frío una botella de burdeos, pan, etc. Empieza a comer solo, con voracidad, con ruido de glotón (Buñuel 1975, 87).

Estos personajes que defecan en público mientras se ocultan para comer nos remiten, como vemos, a la fría pareja de burgueses que se escandalizaba con convencionales postales turísticas y son una muestra más de esas criaturas desconcertantes que sirven a Buñuel para hacer un retrato de nuestra sociedad con trazos de esperpento.

No es de extrañar, por tanto, que poco después nos encontremos con un francotirador que dispara al azar a la multitud (tal y como, por cierto, reclamaba André Breton en las provocadoras palabras del *Segundo Manifiesto* (1980, 164) y al que ya desde el guion, se le denomina “el asesino poeta”, se le piden autógrafos y es puesto en libertad con todos los honores justo después de haber sido condenado por un tribunal (Buñuel 1975, 112).

Otro cortometraje absolutamente hilarante de la película es el que nos muestra a unos padres muy preocupados denunciando la desaparición de su hija, la pequeña Alliete, que está, sin embargo, junto a ellos y reclama su atención mientras le exigen callar para que no moleste.

Asistamos a esta conversación en la Comisaría, en la que justamente se aprovecha la presencia de la niña para solucionar su “desaparición”:

Primer plano de la niña.

ALLIETE: Sí, sí... Lo ha hecho como siempre... Me ha dejado ante la puerta.

COMISARIO (*a la niña, severamente*): ¡Hablarás cuando te lo indique! (*Saca una carpeta*) Primero llenaremos una ficha de desaparición. (*A los padres, indicando a Alliete*): han hecho bien en traerla con ustedes. Esto nos facilitará mucho las cosas. (*Haciendo una señal a Alliete*). Acércate, pequeña. *Alliete se levanta, contornea la mesa y se acerca al Comisario. Este la contempla y empieza a rellenar el formulario* (Buñuel 1975: 102-103).

Tras esta historia, nuevamente absurda, un último cortometraje cierra la película: el protagonizado por un comisario que recibe una extraña invitación de su hermana muerta (a la que evoca, en un *flashback* de alto voltaje erótico, tocando el piano desnuda) para que acuda al cementerio donde se encuentra enterrada. Volvemos, pues, al origen de la película: a un cementerio, a un *amour fou*, a un incesto y a un intento de profanar una tumba.

Y, finalmente, este personaje termina en un zoológico, último escenario de la película, que Buñuel cierra con estas indicaciones:

Zoológico. Exterior de día.

Los Dos Jefes Superiores avanzan por una de las avenidas del zoológico, seguidos de sus acompañantes. Ruido de animales, seguido del tableteo de metralletas y explosiones, cuya intensidad va en aumento. Pueden oírse asimismo ruidos de pasos y de cadenas al ser arrastradas por el suelo y, por dos veces, voces que gritan:

VOCES (*gritando, en off*): ¡Vivan las caenas! ¡Vivan las caenas!

(*Al mismo tiempo, aparece un subtítulo traduciendo libremente: “¡Abajo la libertad!”*).

...

El dramático y alarmante fondo sonoro prosigue sin interrupción cuando la cámara gira en panorámica para terminar encuadrando en primer plano (mediante zoom) la cabeza de un avestruz. Los ruidos (a los que se mezclan el tañido de campanas) aumentan al acercarse la cámara aún más al avestruz, el cual mira desconcertado o temeroso hacia todas partes.

A continuación, empiezan a desfilar los títulos de crédito sin que aparezca, al término de los mismos, la palabra “fin”. (Buñuel 1975, 134)

Vemos, así, que *El fantasma de la libertad* exhibe una estructura circular que podría repetirse en un bucle infinito de círculos concéntricos, si tenemos en cuenta que ya desde el guion se recomienda omitir la palabra “fin”.

Observamos también que, en la última secuencia de la película, Buñuel reúne de nuevo escenarios –el cementerio–, argumentos –la necrofilia y el incesto– y personajes –el avestruz– para demostrarnos un dominio absoluto sobre su creación, haciéndonos ver que, en última instancia, todas y cada una de las piezas de este multiforme conjunto de historias tienen tanto un valor en sí mismas como en el diálogo que establecen con las demás en el conjunto global de la obra que las reúne.

Retomemos las reflexiones de Lauro Zavala que mencionábamos al empezar estas páginas y recordemos ahora que, al hablar de “relatos integrados”, el crítico mexicano sostiene que “lo que está en juego en el estudio de las series de textos breves es el reconocimiento de las posibilidades de lectura que ofrecen las manifestaciones textuales de lo mismo y lo múltiple, en la reformulación de las fronteras entre el todo y las partes” (2004, 6-7) y observemos, una vez analizada la película de Buñuel, cómo pueden, pese a estar enfocadas hacia el relato literario, aplicarse perfectamente al cine.

El fantasma de la libertad plantea, así, las mismas cuestiones que aborda Zavala, solo que aplicadas al cine como un tipo particular de relato cuya única diferencia con el literario reside, en todo caso, en la utilización del lenguaje audiovisual que le es propio. La película que hemos intentado analizar aquí nos invita, como reclama Zavala, a reflexionar también sobre “lo mismo” –un solo largometraje– y “lo múltiple” –los distintos cortometrajes que se yuxtaponen en él–, sobre el “todo” y las “partes”.

El fantasma de la libertad es, además, una página, un fragmento, una parte, de este “todo” que constituye una obra mayor, la del propio Buñuel, cineasta y escritor, quien, a su vez, forma parte de una historia aun más grande, la del Surrealismo, del que es, sin duda, uno de los principales representantes.

CONCLUSIONES

Después de este repaso a los distintos cortometrajes que se integran en la unidad mayor de una película titulada *El fantasma de la libertad*, podemos aventurar algunas hipótesis con respecto a su estructura.

A diferencia de otros experimentos de Luis Buñuel como el frustrado proyecto “El mundo por diez céntimos” con Ramón Gómez de la Serna o la película *La vía láctea*, donde veíamos cómo diferentes historias se reunían en torno a un relato-marco, la originalidad de *El fantasma de la libertad* reside en el hecho de yuxtaponer diferentes cortometrajes sin necesidad de establecer un hilo argumental que justifique su coexistencia.

Podríamos decir, pues, que en *El fantasma de la libertad*, merced a procedimientos como la *voz en off* que encabalga secuencias o el fundido encadenado que las amalgama, las distintas historias se enlazan *en anadiplosis*, empezando una justo cuando termina la otra. Un personaje –principal o secundario, o incluso una imagen– de una secuencia nos conduce a la otra, y así sucesivamente hasta que termina, tan azarosamente, como empezó, una película que resulta sorprendente y original tanto en la diégesis como en su variopinto argumento.

El fantasma de la libertad no nos ofrece, pues, una serie de historias o microrrelatos entrecruzados, al estilo de *Short cuts*, de Robert Altman, por ejemplo. Tampoco es una película-*puzzle* que despliega ante el espectador distintas piezas que

debe ir reconstruyendo para completar el relato, tal y como sucede en *Memento*, de Christopher Nolan, o en los muy conocidos títulos de González Iñárritu desde *Amores perros* hasta la actualidad. Ni es, por último, una película de historias consecutivas como *Relatos salvajes*, de Damián Sziffrón, estructurada en episodios claramente delimitados.

Por el contrario, esta película de Buñuel, formada por una serie de sueños encadenados, señera y única en su época, anticipa obras que aun hoy siguen resultando experimentales y desconcertantes –pensemos en *Gente en sitios*, de Juan Cavestany, y la reciente *Siete razones para huir*, de Gerard Quinto, E. Soler y D. Torras, que se abre justamente con una frase de nuestra película: “¡estoy harto de la simetría!”, pronunciada por Monsieur Foucaud en el episodio de las postales supuestamente pornográficas (Buñuel 1975, 27).

El hecho de que una película de 2019 aparezca encabezada con una referencia directa a *El fantasma de la libertad* revela su naturaleza pionera y subversiva, tanto por el abanico de cortometrajes que despliega –en los que se cuestionan los cimientos de la sociedad y de la propia creación artística–, como, especialmente, por su peculiar modo de enlazarlos.

Efectivamente, por más interesantes que resulten estos cortometrajes en sí mismos, lo que verdaderamente indica una consciencia autorial por parte de Buñuel es la voluntad de unirlos en un todo significativo.

Llegados a este punto, resulta conveniente recordar las conocidas palabras de Gustave Flaubert: “las perlas no hacen el collar; es el hilo²” (Flaubert 1980: 40). Con *El fantasma de la libertad*, Luis Buñuel nos ha ofrecido un extraño y atractivo collar surreal, cuyo valor reside tanto en cada perla como en el hilo que la une al resto: el hilo del sueño, la imaginación y una libertad que, a pesar del título, no es un fantasma, sino el impulso que guía al autor por los más modernos senderos de la experimentación.

Bibliografía citada

- Alberti, Rafael. *Sobre los ángeles. Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*. Ed. C. B. Morris. Madrid: Cátedra, 2006.
- Andrés Suárez, I. y A. Rivas (eds.). *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto, 2008.
- Aranda, José Francisco. *Luis Buñuel*. Barcelona: Lumen, 1975.
- Bécquer, Gustavo Adolfo. *Rimas. Leyendas y relatos orientales*. Edición, introducción y notas de M^a. Pilar Palomo y J. Rubio Jiménez, Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2015.
- Breton, André. *Nadja*. México: Joaquín Mortiz, 1979.
- Breton, André. *Manifiestos del surrealismo*. Madrid: Guadarrama, 1980.
- Breton, André. *Magia cotidiana*, Madrid: Fundamentos, 1989.
- Buñuel, Luis. *El discreto encanto de la burguesía* [Guion cinematográfico]. Introducción de Michel Delain. Barcelona: Aymá, 1973.
- Buñuel, Luis. *El fantasma de la libertad* [Guion cinematográfico]. Introducción de Roxane Saint-Jean. Barcelona: Aymá, 1975.

² “Les perles ne font pas le collier; c’est le fil”. La traducción es nuestra.

- Buñuel, Luis. *La vía láctea* [Guion cinematográfico]. Introducción de Jean-Claude Carrière. México: Era, 1978.
- Buñuel, Luis. *Obra literaria*. Ed. Agustín Sánchez Vidal. Zaragoza: ediciones del Heraldo de Aragón, 1982.
- Buñuel, Luis. *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza y Janés, 1982.
- Cernuda, Luis. *La realidad y el deseo*. Madrid: Castalia, 1982.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. de Francisco Rico. Barcelona: Instituto Cervantes, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2004.
- Espinosa, Agustín. *Crimen*. Ed. Miguel Pérez Corrales. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea-La Página, 2007.
- Fernández Granell, Eugenio, *El aire fresco de E. F. Granell*. Ed. de Isabel Castells, Santiago de Compostela: Fundación Granell, 2000.
- Flaubert, Gustave. *Correspondance*, París: Gallimard, 1980.
- García Aguilar, Alberto. “Cifras. Ramón Gómez de la Serna como guionista”. *Castilla. Estudios de literatura*, 10 (2019): 251-271.
- Gibson, Ian. *Luis Buñuel. La forja de un cineasta universal 1900-1938*. Madrid: Aguilar, 2013.
- Gómez de la Serna, Ramón. *Ismos*. Madrid: Guadarrama, 1975.
- Gutiérrez Albelo, Emeterio. *Poesía surrealista (1931-1936)*. Ed. de Isabel Castells. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones La Página, 2007.
- Hernández, Darío (ed.) *Un centímetro de seda. Antología del microrrelato español. Orígenes históricos: Modernismo y Vanguardia*. Palencia: Menoscuarto, 2016.
- Hernández Darío. *El microrrelato en la literatura española. Orígenes históricos: Modernismo y Vanguardia*. Tenerife: Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna: 2013.
- López Villegas (ed.), *Escritos de Luis Buñuel*. Madrid: Páginas de Espuma, 2000.
- Mansour, Joyce, *Islas flotantes*. Cáceres: Periférica, 2012.
- Monegal, Antonio. *Luis Buñuel: de la literatura al cine. Una poética del objeto*. Barcelona: Anthropos, 1993.
- Pérez Turrent, T. y José de la Colina (eds.). *Buñuel por Buñuel*. Madrid: Plot, 1993.
- Satarain, Mónica (ed.). *Fundido encadenado. Reflexiones, ficciones, documental, bandas sonoras*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 2014.
- Varo, Remedios. *Cartas, sueños y otros textos*. Ed. Isabel Castells, México: Era, 2007.
- Zavala, Lauro. “Fragmentos, fractales y fronteras: género y lectura en las series de narrativa breve”. *Revista de Literatura* 56.131 (2004): 5-22.
- Zavala, Lauro. *La Minificción bajo el microscopio*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2005.
- Zavala, Lauro. “La minificción audiovisual: hacia un nuevo paradigma en los estudios de la minificción”. *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Eds. Irene Andrés Suárez y Antonio Rivas. Palencia: Menoscuarto, 2008. 207-229.

Referencias cinematográficas

- Altman, Robert. *Short cuts*. Productora Spelling Films / Fine Line Features / Avenue Pictures, 1993.
- Buñuel, Luis. *Un perro andaluz*. Productor Luis Buñuel, 1929.

- Buñuel, Luis. *La Edad de Oro*. Productores Charles de Noailles y Marie-Laure de Noailles, 1930.
- Buñuel, Luis. *Las Hurdes*. Productor Ramón Acín, 1933.
- Buñuel, Luis. *Los olvidados*. Productor Óscar Dancingers, 1950.
- Buñuel, Luis. *El ángel exterminador*. Productor Gustavo Alatríste, 1961.
- Buñuel, Luis. *Belle de jour*. Productores Raymond y Robert Hakim, 1967.
- Buñuel, Luis. *La vía láctea*. Productor Serge Silberman, 1969.
- Buñuel, Luis. *El discreto encanto de la burguesía*. Productor Serge Silberman, 1972.
- Buñuel, Luis. *El fantasma de la libertad*. Productor Serge Silberman, 1974.
- Buñuel, Luis. *Ese oscuro objeto del deseo*. Productor Serge Silberman, 1977.
- Cavestany, Juan. *Gente en sitios*. Apaches Entertainment: 2013.
- González Iñárritu. Alejandro, *Amores perros*. Productor González Iñárritu, 2000.
- Quinto, Gerard; Soler, E.; Torras, D. *Siete razones para huir*. No hay banda. Producciones del interior AIE: 2019.
- Nolan, Christopher, *Memento*. Newmarket / Summit Entertainment, 2000.
- Szifrón, Damián. *Relatos salvajes*. Coproducción Argentina-España; K&S Films / El Deseo / Telefé / INCAA / INCAA, 2014.
- Švankmajer, Jan. *Food*. Channel 4, 1994.