

**MÁS FILIACIONES ENTRE LUIS BUÑUEL Y RENÉ MAGRITTE: DISCURSO-COLLAGE,
RELATO ESTALLADO, UMBRAL Y MOMENTO DE PÁNICO EN *EL FANTASMA DE LA
LIBERTAD* (LUIS BUÑUEL, 1974)**

**MORE CONNECTIONS BETWEEN LUIS BUÑUEL AND RENÉ MAGRITTE: COLLAGE-
DISCOURSE, EXPLODED NARRATIVE, THRESHOLD AND MOMENT OF PANIC IN
THE PHANTOM OF LIBERTY (LUIS BUÑUEL, 1974)**

Jesús España Rodríguez

Universidad de Córdoba

d92esroj@uco.es

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-6510-9280>

Resumen

Este artículo examina *El fantasma de la libertad* (1974), dirigida por Luis Buñuel y perteneciente a la que se ha venido a llamar «última etapa francesa» del artista aragonés, como una reactivación del surrealismo originario del director. Frente a la reducción tradicional del cine buñueliano a lo meramente onírico, se sostiene que el filme despliega una estructura basada en el azar simulado —o en una escritura controlada y consciente que toma como modelo el acontecer azaroso—, el encadenamiento por umbrales, la fragmentación narrativa en línea con el «relato estallado» y la filiación con la pintura de René Magritte, estas dos últimas ya descritas por Pedro Poyato Sánchez en investigaciones anteriores. La disociación, la hibridación entre objetos, la colisión entre realidades convencionalmente irreconciliables y los «momentos de pánico» revelan una lógica común: convertir la imagen en operador de pensamiento, o una muestra plástica del «ver-pensar», y hacer del misterio una experiencia estética.

Abstract

This article examines *The Phantom of Liberty* (1974), directed by *Luis Buñuel* and belonging to what has come to be called the director's «late French period», as a reactivation of the filmmaker's original surrealism. Contrary to the traditional reduction of Buñuelian cinema to the merely oneiric, the article argues that the film unfolds a structure based on simulated chance —or on a controlled and conscious form of writing that takes chance occurrences as its model— together with chaining through thresholds, narrative fragmentation in line with the «exploded narrative», and an affinity with the painting of René Magritte, the latter two already described by Pedro Poyato Sánchez in previous research. Dissociation, the hybridization of objects, the collision between conventionally irreconcilable realities, and the «moments of panic» reveal a shared logic: to turn the image into an operator of thought, or into a visual manifestation of «seeing thinking», and to make mystery an aesthetic experience.

Palabras clave

Luis Buñuel; René Magritte; Surrealismo; El fantasma de la libertad; Relato estallado; Discurso-collage; Momento de pánico.

Keywords

Luis Buñuel; René Magritte; Surrealism; The Phantom of Liberty; Exploded narrative; Collage-discourse; Moment of panic.

1. Introducción

No son pocos los clichés o lugares comunes asociados a la figura de Luis Buñuel. Así, muchos de los presupuestos que se han configurado en torno a su celeberrima producción fílmica han tendido a hacer uso y abuso de términos como, por ejemplo, «onírico».

Adoro los sueños, aunque mis sueños sean pesadillas, y eso son las más de las veces. Están sembrados de obstáculos que conozco y reconozco, pero me es igual (Buñuel, 2024: 115).

La anterior es tan solo una de las decenas de declaraciones en las que Luis Buñuel daba cuenta de la nuclear importancia que los sueños tenían en su propia vida. Huelga decir que la propia memoria del calandino se conservaba a mitad de camino entre la vigilia y el sueño y que este territorio constituía uno de los puentes que lo asociaban con el surrealismo, pero, entendemos, lo onírico como adjetivo, articulado teóricamente, podía atender a determinados aspectos de su cine pero, en esencia, no hacía otra cosa que salpicar la superficie y diluirse frente a la complejidad estética, simbólica y conceptual que atraviesa una obra buñueliana que tiene muchas más conexiones, y menos evidentes, con lo *supra(hipe)real*.

La primera proyección pública de *Un chien andalou* aconteció en el Studio des Ursulines en 1929. Luis Buñuel, muy nervioso, con el grupo al completo de los surrealistas entre el aforo, se colocó detrás de la pantalla con los bolsillos llenos de piedras (Buñuel, 2024: 132). Sabedor de que una de las prácticas habituales de aquellos era sabotear violentamente actos culturales, se preparó para defenderse llegado el caso. El éxito de la película, que fue aceptada, además, por el líder sátrapa André Breton y sus adláteres como artefacto plenamente surrealista, impidió que la historia pudiera haber registrado la culminación del arte Dadá, que habría consistido en una pantalla de cine devolviendo piedras a los espectadores. Luis Buñuel, que ya se consideraba «surrealista sin etiqueta» (Buñuel, 2024: 131) en los tiempos en que confeccionó, con Dalí, el guion de *Un perro andaluz* entró, según sus propias palabras, en aquella congregación de forma «sencilla y natural» (Buñuel, 2024: 132): si para Breton «el gesto surrealista más simple consiste en salir a la calle revolver en mano y disparar al azar contra la gente» (Buñuel, 2024: 157), el encuentro no podía ser más feliz y complementario puesto que, para Buñuel, su primer cortometraje era un llamamiento al asesinato.

Estas ensoñaciones homicidas, la escritura automática o los ya mencionados sueños se unían a otros intereses comunes como el escándalo de la sociedad como desiderátum, la puesta en cuestión de la lógica incoherente que el imperialismo de la razón impostaba sobre lo real (Talens, 1986: 9) o el azar del subconsciente como guía inspiradora. En el caso concreto de Luis Buñuel, la cuestión del traslado al universo, relativamente estructurada, del cine de los ecos de algunas abstracciones anti-intuitivas de su vida cotidiana, dotándolas

el nuevo medio de una «extensión de significado», sería otra forma de unión con algunas propuestas surrealistas concretas.

La imaginación es nuestro primer privilegio. Inexplicable como el azar que la provoca. Durante toda mi vida me he esforzado por aceptar, sin intentar comprenderlas, las imágenes compulsivas que se me presentaban. Por ejemplo, en Sevilla, durante el rodaje de *Ese oscuro objeto del deseo*, al final de una escena y movido por una súbita inspiración, pedí bruscamente a Fernando Rey que cogiera un voluminoso saco de tramoyista que estaba sobre un banco y marchara con él a la espalda [...] Al mismo tiempo, percibía todo lo que de irracional había en este acto y lo temía un poco (Buñuel, 2024: 221).

El propio Buñuel cita en sus memorias escritas su primer contacto con la muerte. El pasaje, muy conocido, menciona un día en que, paseando con su padre por un olivar, se toparon con un burro en descomposición. A la fascinación por aquel grotesco espectáculo le siguió el vislumbrar de un «significado metafísico más allá de la podredumbre» (Buñuel, 2024: 21). Tal visión tiene su equivalencia o rima fílmica evidente en aquel asno cuyo cuerpo exangüe descansaba sobre el piano de *Un perro andaluz*. Tal afán de desplegar una lectura metafísica es un continuum en la obra del aragonés que, parece, siempre quiere llegar a ello a través del motor de la «fascinación por los horrores del inconsciente» (Baxter, 1996: 23).

Estas suertes de llamamientos a lo irracional que puntúan el cine de Buñuel no son otra cosa que vívidos remedos, como él mismo ha confesado, de su paso por las «filas exaltadas y desordenadas del surrealismo» (Buñuel, 2024: 154). El miedo del director a sentir atracción malsana por estos impulsos de lo profundo, que emergían en estado de vigilia, pudo relativizarse gracias a las experiencias compartidas con otros miembros del grupo surrealista y se acabó naturalizando merced al poder del cine para domeñar y canalizar terrores.

El propósito de este artículo es analizar un film concreto de Luis Buñuel, *El fantasma de la libertad* (*Le fantôme de la liberté*, 1974), perteneciente a la última «etapa francesa» del director, para poner de relieve cómo en este espacio fílmico buñueliano se vierten experiencias cotidianas altamente conceptuales y, en combinación con una estructura narrativa cortocircuitada por el azar y, a veces, sueños, introducidos «tratando de evitar el aspecto racional explicativo que suelen tener» (Buñuel, 2024: 115), es posible rastrear una

tradición surrealista originaria que era algo menos explícita en la mayoría de films más «narrativos» que mediaron entre la realización de *Un perro andaluz* y *La edad de oro* y los trabajos en Francia ya en la década de los setenta.

Particularmente, y retomando las investigaciones de Pedro Poyato Sánchez, buscaremos la filiación entre Luis Buñuel y el pintor René Magritte, en una conexión sustentada en lo que aquel autor definió como una forma de «relato estallado» y reordenado en forma de collage que avanzaba, además, articulado en una sucesión de distintos «momentos de pánico» desencadenados gracias a diversas operaciones: hibridación espuria de objetos (o conceptos), confrontación de imposibles y el uso de imágenes o rupturas encaminadas a socavar la estructura de la narración o las propias expectativas del público. Así, la estrategia magrittiana de construcción de este artefacto audiovisual confluye en un texto donde, en cierto modo, la abstracción resultante es una forma de canal de aproximación entre el hecho real y su enfoque estético, dándonos, como decíamos, una extensión de lectura posible a una panoplia de transgresiones que esconden una suerte de fe en las pulsiones humanas. Estas, así, emergen de una profunda e incontrolable imaginación que, para Luis Buñuel, lo dominaba todo y a todos: santos, diplomáticos, mártires, burgueses biempensantes y beatos incluidos.

2. Filiaciones Magritte-Buñuel

2.1. René Magritte: el pensamiento visible, el misterio y el momento de pánico

Si bien Luis Buñuel, como hemos constatado, se consideraba ya surrealista antes de conocer a algún miembro del grupo y jamás negó que dicha corriente de vanguardia permeara su cine posterior, en el caso de René Magritte, apenas lo menciona en alguna declaración salvo de forma anecdótica o indirecta. En *Mi último suspiro*, registrar su asistencia regular al café Cyrano de la plaza Blanche o reporta una intensa confrontación entre el pintor y André Breton, durante una cena y a cuenta de un colgante con una cruz que portaba al cuello la esposa del primero. El director afirmaba, cierto es, que Magritte era uno de los verdaderos pintores

¹ surrealistas (Buñuel, 2024: 151) pero, ateniéndonos a la literalidad de su trayectoria vital, otras personalidades que pudieron influir en Luis Buñuel de forma más decisiva pudieron ser figuras como las del Marqués de Sade, del que admiraba la creación de un mundo de una subversión que podía incluirlo todo (Baxter, 1996: 68), Benito Pérez Galdós, al que colocaba a la altura de Dostoievski (Buñuel, 2024: 286), André Breton, Louis Aragon, Paul Éluard —con estos tres últimos acabó entablando gran intimidad— o Salvador Dalí, con el que, como es bien sabido, mantuvo una relación laboral y de amistad definida en gran medida por una trinidad de amor-odio-admiración en constante tumulto.

No en vano, el método paranoico-crítico ha sido conectado, a través de los filmes *Un perro andaluz* y *La edad de oro*, con el cine buñueliano por autores como, por ejemplo, Agustín Sánchez Vidal, que otorga más importancia a aquel sistema que a la propia técnica de la escritura automática. En todo caso, y como ya hemos comentado, el autor Pedro Poyato Sánchez admite los mecanismos «ejemplarmente surrealistas» (Poyato, 2008: 967) que articulan los dos primeros filmes de Luis Buñuel, pero, en su opinión, estos estaban más próximos a los formulados por Magritte que a los propios de la paranoia-crítica. Como será esta última la línea de investigación que seguirá este artículo, nos concentraremos, en lo que sigue, en la figura y las estrategias estéticas del pintor belga.

René François Ghislain Magritte nace en la comuna valona de Lessines, en 1898, hijo de un sastre y comerciante de telas. Su madre se suicidó, sumergiéndose en el río Sambre, cuando Magritte contaba 14 años. La leyenda, alimentada con los años, de que la imagen de la madre fallecida con una camisa de dormir en la cara —acaso una escultura acabada con la técnica de los paños mojados— pudo influir en la obra del pintor es infundada, ya que este jamás vio el cadáver (Paquet, 2007: 23). De su infancia en Charleroi, Marcel Paquet (2007) menciona apenas tres recuerdos que, sin afán de hacer de la

¹ Debemos indicar que, en 1928, René Magritte no es mencionado en *El surrealismo y la pintura* de André Breton, ni se le invita a participar en la *Exposición surrealista* canónica que se celebró en la galería Sacre du Printemps, leído en Marchan Fiz, Simón (2002). «Las palabras, las imágenes y las cosas», en *El surrealismo y sus imágenes*, pp. 281-309.

anécdota una categoría, traemos aquí por su curiosa similitud con algunas aventuras de las mocedades, especialmente la del camposanto, del director Luis Buñuel: la misteriosa sensación que le provocaba una caja colocada junto a su cama, las infructuosas estrategias de recuperación de un globo montgolfier varado en el tejado de la casa de unos vecinos y una visita, junto a una amiga, a un cementerio abandonado. Esta última imagen, de violento contraste —los niños, despertando a la vida, y su contexto, donde se honra a los muertos— prefigurará un tanto esa esencia de las futuras telas de Magritte, donde «es posible observar casi siempre elementos en pugna que provocan un impacto que sacude violentamente nuestro espíritu y nos invita a pensar» (Paquet, 2007: 15).

Siendo Magritte, tras la Gran Guerra, uno de los que propagó en Bélgica el espíritu Dadá (Paquet, 2007: 7), su primera gran obra surrealista será —si bien ya anteriormente había coqueteado tangencialmente con este movimiento, quizá por la vía de De Chirico, no sin antes recorrer las sucesivas estaciones de la abstracción, el futurismo o el purismo (Marchán Fiz, 2002: 283)— *El jockey perdido* (1926). Partiendo de una pintura ejecutada con gran realismo y rigor formal, la *surrealidad* de la obra de Magritte tendrá su núcleo en la idea de que estamos ante una pintura que hace visible el pensamiento, como confirmaría el propio pintor, siendo la obra pictórica un saber que «va más allá del aspecto técnico hasta penetrar los estratos más profundos del fenómeno estético [...] el saber del pintor también es un saber-pensar, o sea, un objeto de meditación por su propio derecho» (Paquet, 2007: 75-76).

Los juegos con simultaneidades visuales imposibles, la explotación de las posibilidades disociativas de unos títulos que alimentan la irregularidad general gracias a atentar contra la lógica propia del lenguaje —unas palabras que juegan con la heterogeneidad que existe entre su naturaleza verbal y las cosas a las que se refieren (Paquet, 2007: 67)— o un afán continuo por encontrar la misteriosa metafísica que asedia nuestra realidad cotidiana —el «ojo surrealista» debe ser vigilante, debe estar siempre al acecho del encuentro, de lo maravilloso, de una aparición, en definitiva, del descubrimiento del mundo que se oculta tras las apariencias (Le Gall, 2010: 217)— son algunas de las piedras angulares sobre las que pivota toda la producción magrittiana.

Así, la conmoción que la audiencia experimenta frente a cada cuadro del pintor belga se basa en el tremendo choque que se produce entre lo que llamaríamos la pintura visible y la idea que subyace en esta; tras el «extrañamiento» que suscitan dichas imágenes, se sucede el estallido de un cierto sentido (Poyato, 2011: 27). Magritte subvierte el orden de percepción normal con unas imágenes que son fáciles de reconocer pero que, al mirarlas detenidamente, «se transforman de manera que toda amenaza con desmoronarse» (Paquet, 2007: 23).

La actitud meditativa, que es innegociable a la hora de acercarse a esta pintura y que propone un culto a una «poesía triunfante que rompe con los hábitos mentales» (Marchán Fiz, 2002: 283), permite insertarse dentro del mecanismo, sutil y perverso, que propone Magritte, pero no te asegura aprehender el misterio sino, simplemente, experimentarlo. Así, tras la reflexión previa vendrá el «momento de pánico» (Paquet, 2007: 15), siendo este mucho más importante que cualquier posible explicación.

2.2. Luis Buñuel: discurso-collage, generación de nuevos objetos visuales y relato estallado

Pedro Poyato, a propósito de *Un perro andaluz*, anota que Santos Zunzunegui ya relacionó a Luis Buñuel con Magritte (Zunzunegui, 1994: 118-138), «luego de apuntar de pasada cómo uno y otro creador adoptan en sus respectivos textos, pictórico y cinematográfico, la apariencia de un “clasicismo travestido”» (Poyato, 2008). En este caso, Zunzunegui atendía al mecanismo, ya apuntado en el párrafo anterior, utilizado por ambos creadores a la hora de titular sus obras. En el caso de Luis Buñuel en *Un perro andaluz*, los intertítulos debían ser entendidos por su naturaleza poética y como un recurso que pretendía extender el juego de transgresiones del texto fílmico al campo literario. No es la única relación buñueliana-magrittiana que se puede establecer².

Con la expresión «discurso-collage», Poyato (1999) nos habla de una narración en el primer cine de Luis Buñuel —aquel insertado aún en la lógica plenamente

² Pedro Poyato Sánchez también destaca la referencia a algunas «contaminaciones iconográficas» entre Buñuel y Magritte apuntada por Román Gubern (1999) en *Proyector de luna*, de Anagrama, en su página 416, leído en Poyato Sánchez, Pedro (2011), *El sistema estético de Luis Buñuel*. Servicio editorial de la Universidad del País Vasco.

surrealista en los años veinte del siglo pasado y ejemplificado, como venimos repitiendo, en *Un perro andaluz*— que desafía cualquier convención del relato clásico, en el sentido de que este discurso propiamente buñueliano cortocircuita la lógica espacio temporal continuamente en lo que Noël Burch (1985) también llamó «estructuras de agresión». Estas asociaciones aparentemente imposibles, provocadas por esas fortísimas rupturas narrativas — lo que algunos llamaron también los *faux raccords* buñuelianos (Lyon, 1973)— que son de naturaleza metafórica y no metonímica, son las que también dan lugar a lo que Pedro Poyato llamó un «relato estallado» (1999), ya que consiguen destrozarse la sacrosanta lógica de relato clásico tal y como la entendemos.

Si nos remitimos puramente a los objetos, constatará Pedro Poyato que mediante el montaje no solo se conectan espacios o acontecimientos temporales imposibles dentro de la ficción cinematográfica, sino que esta propuesta artística de fragmentación se extiende al cuerpo humano mismo, generando «objetos liberados de todo automatismo perceptivo y, por tanto, abiertos a novedosas y poéticas redes asociativas» (Poyato, 2008). El primer cine surrealista de Buñuel mostrará, habitualmente, piernas, manos o bocas, por poner algunos ejemplos, como elementos puramente autónomos liberados de sus redes de significación convencionales (Poyato, 2008). El propio André Breton nos hablaba de ese proceso de disociación involuntario que involucraba la yuxtaposición fortuita de realidades dispares, creando sorpresa y transformando la relación entre el espectador y ciertos objetos (Lyon, 1973). Tanto la pintura surrealista de Magritte como el cine de Luis Buñuel explotarán abiertamente la posibilidad de relacionar espuriamente ciertos elementos y, ya sea a través de las perversas relaciones entre fondo y figura como de la yuxtaposición de realidades radicalmente descontextualizadas, lograrán generar nuevos objetos visuales (Poyato, 2008) gracias a la colisión de realidades irreconciliables.

El shock final, esa agresión que hace aparecer el momento de pánico, vendrá marcado por esas continuas desarticulaciones provocadas por las rupturas que violentan la temporalidad dramática de la escena, y por extensión del relato — «subversiones temporales en el acontecimiento narrado» (Poyato, 2008)—, por la imposible sutura de fragmentos en los que la lógica espacial narrativa ha sido abolida y por la aparición de objetos —o personajes— de nuevo cuño surrealista

que han variado su propia ontología para afectar violentamente no solo ya a la retina sino a la propia moral del espectador.

Serán estas herramientas —a saber, esa concepción del arte, a través del surrealismo, como una forma de poner en imágenes el propio pensamiento, la búsqueda del shock a través del momento de pánico o la utilización del montaje cinematográfico en una estructura «estallada» que desafía la narración clásica para generar imágenes espurias con alto poder de persuasión— las que buscaremos, a continuación, en la configuración del film de Luis Buñuel *El fantasma de la libertad*, de la última etapa francesa del director.

3. El fantasma de la libertad

3.1. La estructura del azar o la importancia del umbral

Luis Buñuel anunció, ya en los años sesenta, que *Belle de jour* (1967) iba a ser su última película. Si bien había dicho lo mismo de *La Voie Lactée* (1969), modificó levemente la afirmación al asegurar que sería su «última película narrativa» (Baxter, 1996: 355). Y razón no le faltaba.

La casualidad es la gran maestra de todas las cosas. La necesidad viene luego. No tiene la misma pureza. Si entre todas mis películas siento especial ternura hacia *El fantasma de la libertad*, es, quizá, porque abordaba este difícil tema (Buñuel, 2024: 218).

El fantasma de la libertad arranca con un fusilamiento. En el contexto de la Guerra de Independencia, soldados franceses ajustician a rebeldes españoles para, posteriormente, mostrarnos cómo el capitán del regimiento galo se obceca con la figura de Doña Elvira, esposa de un caballero, a tal punto de querer profanar su arcano sepulcro. Al hacerlo, su sorpresa es mayúscula al encontrar su rostro, de acabada belleza, incorrupto. Una voz en off nos lleva al presente, a un parque, con unas amas de cría que conversan sentadas en un banco. La transición espacio temporal se ha justificado porque es una de estas ayas la que está leyendo de un libro la historia de Elvira, el caballero y el capitán francés. Toda la película avanza en este sentido, engarzando unas historias con otras con base en esa lógica aparentemente azarosa pero siempre justificada

por algún relato enmarcado, un encuentro casual o en torno a puntos «nodales» (Pérez Turrent, De la Colina y Buñuel, 2002: 166) como el de la posada, donde se entrecruzan algunos personajes que están, por así decirlo, eslabonados, para entrar y salir de la narración.

Los parpadeos de los sesenta con las ya citadas *Belle de jour* o *La Voie Lactée* o los ejemplos de *Tristana* (1970) o *Le charme discret de la bourgeoisie* (1972) —cuyas estructuras de narración, más o menos abstrusas en todos los casos, pero siempre «mínimamente justificadas» gracias a relatos enmarcados o ensoñaciones particulares— devienen en una obra que abraza ya claramente lo azaroso. Será *El fantasma de la libertad* un filme que «imita» el mecanismo del azar pero que es escrito, como matiza el propio Buñuel, en estado plenamente consciente sin ser ni un sueño ni una corriente delirante de imágenes (Pérez Turrent, De la Colina y Buñuel, 2002: 165) para abrazar la vuelta radical a una estructura narrativa que desafía lo clásico.

La estructura general de *El fantasma de la libertad* ha sido estudiada en diversos sentidos. Sara Suleiman (1978) entiende —remitiendo a las antiguas propuestas de Ferdinand de Saussure, reformuladas por Roman Jakobson, entre las relaciones sintagmáticas y asociativas del lenguaje— que dichas teorías afectan plenamente a la lógica de la narración de este texto fílmico³: lee en esta narrativa continuamente desplazada una radical linealidad. Por otro lado, Marsha Kinder (1985) señala la circularidad provocada por la conclusión de la película —aunque el propio Luis Buñuel rechaza tal supuesto ya que, según él, si el film se cierra en círculo no hay libertad sino muerte ya que «cumplido el ciclo vital: fin» (Pérez Turrent, De la Colina y Buñuel, 2002: 167). James Tobias (1998-1999) apela, por otro lado, a que los episodios de *El fantasma de la libertad* operan no como narrativas lineales truncadas sino como redes narrativas potenciales, que se activan en nuestra experiencia como espectadores y señalan el poder del filme como «texto decodificador» para otras narrativas aparentemente imposibles. Si en todos estos casos, los conceptos de discurso-collage o de relato estallado son compatibles dentro de la teoría general que

³ En aquel momento, Suleiman acomete un estudio relativamente valiente ya que era menos asumido que hoy día que, en lo que respecta a la lógica de la narración, los textos fílmicos fueran susceptibles de análisis en términos de las mismas categorías que los textos escritos.

elucubra en torno a la estructura narrativa de *El fantasma de la libertad*, existe la posibilidad de conectar lo magrittiano y lo buñueliano gracias al concepto del umbral.

En la conversación entre Pérez Turrent, De la Colina y el propio Buñuel, aquellos le sugieren al director que, en *El fantasma de la libertad*, los pasos de una aventura a otra son como puertas que se abren una tras otra; el director responde afirmativamente y evoca que le «parece que hay un cuadro surrealista con puertas abiertas y sucesivas» (Pérez Turrent, De la Colina y Buñuel, 2002: 166). Ya sea un falso recuerdo, una reconstrucción de su memoria o una alusión directa a una pintura concreta que no hemos localizado, es innegable que la imagen de la puerta o de un acceso que nos lleva a un espacio intersticial, en lo pictórico, es fácilmente asociable a la obra de René Magritte. *La gigante* (1929), *En el umbral de la libertad* (1930) —revelador nombre—, *La condición humana* (1933), *Respuesta inesperada* (1933), *Bañista entre la luz y la oscuridad* (1935), *Composición en la orilla del mar* (1935), *La perspectiva amorosa* (1935), *La llave de los cielos* (1936), *En elogio de la dialéctica* (1937), *La victoria* (1939) (F1) o *Temprano por la mañana* (1940) son solo algunos ejemplos de obras de Magritte que, desde las entradas de diversa naturaleza —los marcos, las ventanas o las puertas, ora cerradas ora abiertas ora horadadas ora perforadas— constatan la importancia de los accesos a lo (des)conocido y del carácter primordial que tenía el umbral en su producción. Pasadizos secretos, que también amaba Buñuel, no solo como un acceso a una forma de libertad mental solo posible dentro de los espacios liminales —el territorio entre lo conocido y lo posible— reglados dentro del ambiente lúdico del arte sino también como posibilidad de conectar «una imposibilidad a través de otra imposibilidad» (Baxter, 1996: 15), sobreexplotando las posibilidades de la narración pictórica gracias este recurso.



F1. *La victoria* (René Magritte, 1938). Fuente: René Magritte

3.2. El shock mediante el momento de pánico

En este, como en otros muchos filmes de Buñuel, se repiten algunos temas que se convirtieron en una suerte de obsesión en vida para él. Uno, por supuesto, fue el de las costumbres sociales y la posibilidad, gracias al cine, de invertirlas. La escenificación de la subversión en pantalla tiene, en sí misma, una gran fuerza estética y Buñuel, gran maestro en ello, consigue hacer que dichas instantáneas queden «ancladas en el subconsciente del espectador a modo de minas» (Sánchez Vidal, 2002: 226). En *El fantasma de la libertad* se nos presenta la conducta desviada de algunos individuos —unos monjes fumando y jugando al póker, un sujeto de buenos modales en una sesión sadomasoquista o un paciente abofeteando a su doctor de cabecera— y no podemos evitar una

suerte de reluctancia/atracción ante la puesta en imágenes de dicha disociación. En esta deconstrucción de tabúes buñueliana, el filme va más allá de la mostración explícita de la imagen prohibida para intentar atentar contra nuestra propia moral. Un segmento de la película nos presenta a un grupo de personas, una de ellas un educador social de la policía, que, durante una reunión, se sienta displicentemente en una serie de retretes mientras mantiene una charla apacible sobre los excrementos en sentido amplio. El tabú, aquí, es la comida, puesto que, cuando cada uno de ellos tiene hambre, ha de retirarse discretamente a un habitáculo reservado para tal propósito. En otro momento, un hombre de aspecto inofensivamente sórdido se acerca a unas niñas y les muestra, sin que podamos verlas, unas imágenes en unas tarjetas. Más tarde, se nos revelará que aquellas no eran otra cosa que postales de la París más típica y tópica. Lo que creíamos era un repulsivo caso de pederastia deviene en anticonvencional declaración: la de que la visión turística de una ciudad es plenamente pornográfica. El impacto lo ocasiona aquí no ya exactamente la imagen sino la propia idea, que convulsionará una «mente adormecida por los convencionalismos» (Sánchez Vidal, 1987: 92). Sin embargo, en cuanto a las filiaciones magrittianas, la capacidad del filme de Buñuel para causar shock, de llevar al «momento de pánico», tiene otros mecanismos más sutiles.

En un momento de *El fantasma de la libertad*, a la posada que ya hemos citado y que tanta relevancia tendrá en la diégesis del filme, llega una pareja constituida por un joven y una mujer de mediana edad que, poco después, se nos revela como su tía. El sobrino le confiesa su amor. El sentimiento es, para ella, incómodamente recíproco, pero, al querer él más, esto es, verla desnuda, ella se muestra inflexiblemente renuente: jamás hombre alguno la vio desnuda y mucho menos osó tocarla. Ante la agobiante insistencia del muchacho, la mujer accede a mostrarse desnuda ante él, para lo que, tras desvestirse, se postra, tapada (F2), en un catre hasta que su sobrino tira violenta de la sábana que ocultaba su cuerpo que, para su sorpresa, se muestra antinaturalmente joven, casi incorrupto, como aquella faz de Doña Elvira del comienzo del filme (F3).



F2. *El fantasma de la libertad* (Luis Buñuel, 1974). Francia. Fuente: Greenwich Film Productions



F3. *El fantasma de la libertad* (Luis Buñuel, 1974). Francia. Fuente: Greenwich Film Productions

Gracias a la puesta en cuadro cinematográfica, Buñuel no se ve en la necesidad —como ocurriría en la pintura— de simultanear en un mismo plano faz y cuerpo. La mujer se cubre la cara por un efecto práctico —ocultar el rostro de la modelo más joven—, pero, en el interior de la ficción, esa ocultación permite que el propio personaje masculino participe plenamente de la sorpresa. En cualquier caso, lo decisivo no es el procedimiento técnico, sino el efecto: el momento de pánico que desencadena la oposición no ya entre dos objetos distintos sino entre las propiedades asociadas a un mismo objeto (Paquet, 2007:

16). El cuerpo femenino comparece escindido entre mocedad y madurez como si simultaneara atributos incompatibles.

Ese contraste produce el crujido de la realidad que, para Buñuel, es —o debe ser— la ficción: una superficie aparentemente coherente que, al rasgarse, deja ver la falla que la sostenía. La incompatibilidad aquí no tiene que ver con la perspectiva ni depende de los desplazamientos obligados por la representación pictórica; es una escisión ontológica del cuerpo que vulnera una convención perceptiva y moral del espectador. Los límites que se transgreden no son los del medio sino los del régimen de verosimilitud y de coherencia corporal que el espectador da por sentados.

En este punto el cine de Buñuel conecta con la pintura de René Magritte. Si el pintor, en obras como *Homenaje a Mack Sennett* (1934) o *La filosofía en el tocador* (1947)⁴, establece juegos en los que el camión muestra aquello que convencionalmente pretende ocultar, Buñuel, gracias al dispositivo cinematográfico, desplaza la operación: no necesita exhibir simultáneamente lo visible y lo invisible en el mismo encuadre, sino que articula la revelación como violencia o desgarramiento. Allí donde en Magritte el desplazamiento viene impuesto por las condiciones de la representación pictórica, en Buñuel el desplazamiento es impuesto por el deseo y por el inconsciente del propio espectador.

Se trata, en ambos casos, de un cuerpo contradictorio, en un sentido bretoniano⁵: la contradicción no está para resolverse, sino para mantenerse en tensión o, incluso, para celebrarse. El espectador es forzado a desear aquello que, moralmente, rechaza; a aceptar el envejecimiento, el deseo o su rechazo, pero no la coexistencia imposible de juventud y senectud en un mismo ente. Ese es el misterio desvelado violentamente del cuerpo (Paquet, 2007: 62): no la desnudez, sino la imposibilidad de sostener identidades corporales coherentes. El cuerpo femenino deviene así superficie intercambiable y el deseo buñueliano, ajeno a toda estabilidad identitaria, introduce la grieta definitiva en la ficción.

⁴ Cuyo título coincide con un libro del Marqués de Sade.

⁵ El propio André Breton, en su manifiesto de 1924, declarará que: «todo induce a creer que existe cierto punto del espíritu en el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de percibirse contradictoriamente», leído en Breton, André (2001), *Manifiestos del surrealismo*, Editorial Argonauta, p. 40.

El siguiente fragmento que analizaremos será el que llamaremos *La llamada desde el más allá o Aprender el misterio de la muerte*. En él, un personaje que ha sido presentado como el Prefecto de la Policía, tras entregar a una niña perdida a sus padres en su propio despacho y, después de ser interrumpido por una secretaria mientras leía una sospechosa carta, acude a una cita aparentemente ineludible. En un bar, esperando a una pareja de dominó que no acaba de llegar, se siente impelido a hablar con una mujer que le recuerda a su hermana Marguerite, muerta cuatro años antes. El Prefecto comienza a relatarle una historia a su nueva acompañante y, en retrospectiva, se nos muestra al hombre en un día caluroso, compartiendo apartamento con su hermana, que toca desnuda un piano. Una llamada de teléfono interrumpe el relato y él, tras sorprenderse ya que nadie más sabe que está en aquel local, pide al camarero que le ha informado preguntar quién llama: es su hermana, Marguerite.

El hombre lo toma como una broma, pero la persona del otro lado insiste, conminándolo a verle esa misma noche en la cripta familiar e indicándole que la llave está en el cajón derecho de su escritorio. Como prueba última de veracidad, el Prefecto le pregunta a la persona del teléfono, a través del camarero, cuál fue la pieza de piano que él le pidió tocar a su hermana aquel verano: la respuesta, la Rapsodia de Brahms, hace que el hermano, turbado, se ponga finalmente al aparato. La última declaración que oye desde el teléfono, antes de que la línea se corte, tiene que ver con «Aprender el verdadero misterio de la muerte esa noche». Casi transido, el Prefecto acude al llamamiento de la hermana con nocturnidad y, después de acceder al cementerio valiéndose de sus credenciales, penetra en la cripta familiar. Allí descubrirá el ataúd cerrado de su hermana —de cuya tapa, y escurriéndose por el canto de madera, sale una melena castaña— y un teléfono justo a su lado (F4). Cuando, ansioso, se dispone a forzar la cubierta con una palanca, un grupo de gendarmes irrumpe y, haciendo caso omiso a los intentos del hombre por imponer su rango, lo detienen y se lo llevan a la comisaría.



F4. *El fantasma de la libertad* (Luis Buñuel, 1974). Francia: © Greenwich Film Productions

Huelga decir que, en un primer momento, viene a la mente un episodio muy conocido de la juventud de Luis Buñuel, en su época de la Residencia:

Había entonces en Madrid un cementerio en desuso en el que se encontraba la tumba de Larra, nuestro gran poeta romántico. Había en él más de cien cipreses, los más hermosos del mundo. Era la Sacramental de San Martín. Una noche decidimos ir a visitarlo con Eugenio d'Ors y toda la peña. Por la tarde, yo fui a preparar la visita, dando diez pesetas al guardián. Cuando se hizo de noche, penetramos en silencio en el viejo cementerio abandonado, al claro de luna. Veo un panteón entreabierto, bajo unas escaleras y, a un tenue rayo de luz, distingo la tapa de un ataúd ligeramente levantada y una cabellera femenina sucia y reseca que asoma por la rendija. Impresionado, llamo a los demás, que acuden también al panteón. Aquella cabellera muerta iluminada por la luna a la que aludiría en *El fantasma de la libertad* (¿sigue creciendo el pelo en la tumba?) es una de las imágenes más sobrecogedoras que he visto en mi vida (Buñuel, 2024: 87-88).

Igualmente, nos parece oportuno, ahora, mencionar un guion cinematográfico surrealista que Luis Buñuel, en connivencia con Juan Larrea, escribió en 1928 y que tenía por nombre *Ilegible, hijo de flauta*. Dicho texto, que, por diversas razones, jamás llegó a filmarse y que permaneció perdido hasta 1947, se focalizaba en las diversas tribulaciones de un sujeto que, tras asistir al suicidio de un policía en plena calle, recogía el arma del suelo para descubrir en ese objeto un poder especial. Tras una serie de secuencias de marcado acento surreal y, después de una imagen que involucraba la apertura del cráneo de una

escultura del Pensador, de Rodin, el protagonista experimenta el siguiente suceso:

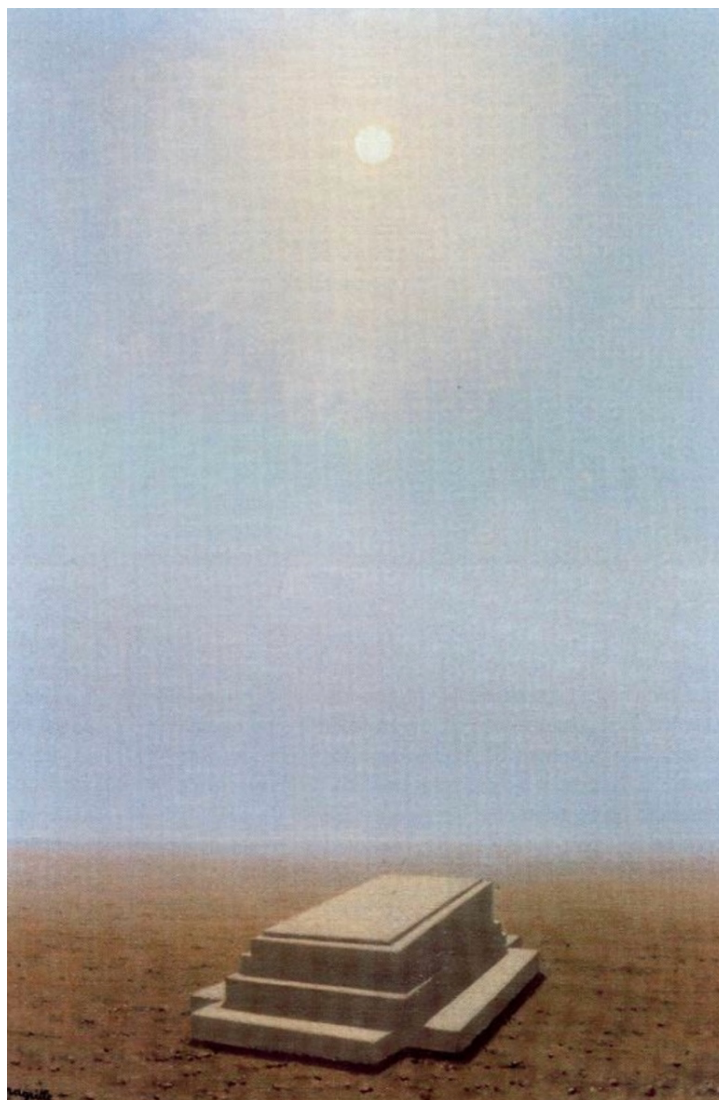
Suena un timbre de teléfono. Se acerca al espejo y descuelga un pequeño auricular cuyo hilo atraviesa la luna de manera que, al mirarse en ella, parece que el cable sale de su propio entrecejo. Aunque se oyen dos voces, la suya y la otra un poco más metálica y gangosa, es como si hablara consigo mismo. El diálogo expresará, con las menos palabras posibles, que por fin ha llegado el momento de obtener la solución del problema que tanto le preocupa (Buñuel, 2022: 260).

El recuerdo de Buñuel se intelectualiza en la ficción para hacernos partícipes no solo de aquel sobrecogimiento sino de la capacidad de la imagen para hacer que el misterio «invada nuestra vida cotidiana» (Paquet, 2007: 29). Analizando cada elemento de la parte final de este segmento, un ataúd cerrado, aunque con el pelo visible desde el exterior, y un teléfono —que, como ya hemos visto en *llegible, hijo de flauta*, tenía, en la mente de Buñuel, una gran potencialidad como objeto capaz de informar sobre revelaciones imposibles o de comunicar entre umbrales— son los elementos que, unidos al hecho de que el personaje atiende la llamada que recibe antes —«descubriendo el sentido de la vida», que podría devenir el título de la obra—, son los necesarios para configurar un *tableau* magrittiano de sutil ironía. Surgen, así y todo, muchas preguntas y pocas respuestas. *El más allá* (1938) (F5), es la versión particular de René Magritte de la posibilidad de la vida después de la muerte:

El más allá se presenta a menudo por una tumba desnuda, sin epitafio, modo irónico de recordar que no hay vida sin cuerpo, sin carne, sin órganos de los sentidos, entre ellos los ojos. No hay vida que no sea sensible, como no hay pintura que no sea visible. Lo que puede percibirse del más allá no es su ser propiamente dicho, una esencia invisible; en el mejor de los casos, se percibe como un objeto cuyos contornos señalan el límite de lo visible e insinúan una frontera inquebrantable (Paquet, 2007: 20).

Si los elementos usados por Buñuel riman con los utilizados por Magritte en muchas de sus pinturas —objetos puestos al servicio de obras imposibles, sobrepasando sus posibilidades de uso, como, en este caso, un teléfono que conecta con el más allá pero siempre sin alterar su morfología ni su apariencia funcional sino el régimen ontológico en el que operan—, sorprende la coincidencia con la representación de la vida después de la muerte como un objeto, la tumba/ataúd, límite del conocimiento. Siendo la tradición surrealista

afín a una «práctica *mediúmnica*, un entrar en comunicación con cierto “más allá”, escuchando, como decía Victor Hugo, “lo que dice la boca de sombra”» (Solana, 2002: 9), Buñuel, tras anunciarse al público como un definitivo *psicopompo*, interrumpe la acción cuando los agentes de la ley detienen al curioso profanador, frustrando, otra vez, al público y dando la mano a la visión de Magritte del más allá como territorio vedado. Solo una actitud meditativa permite acceder al juego enigmático y sutil propuesto por Magritte, pero ello no significa que sea posible apoderarse de este misterio como si fuese un objeto cualquiera. La reflexión, como mucho, permite experimentar el misterio, pero no consigue reducirlo a concepto. Los pensamientos que se tornan visibles en los cuadros de Magritte, y ahora en el cine de Buñuel, retienen su secreto en cuanto el espectador cree haber agotado su sentido (Paquet, 2007: 41).



F5. *El más allá* (René Magritte, 1938). Fuente: René Magritte.

4. Conclusiones

El análisis de *El fantasma de la libertad* confirma que la película constituye una reactivación consciente de procedimientos estructurales vinculados al surrealismo originario buñueliano, desplazados ahora hacia una forma narrativa que simula el azar sin renunciar a una rigurosa construcción formal. El filme revela una arquitectura basada en el cortocircuito continuo de la causalidad clásica, un relato que se continua «estallando» y que sigue la lógica del umbral en su estructura aparentemente episódica, organizada como un encadenamiento de situaciones que, como puertas, se abren unas a otras gracias a la inserción estratégica de sueños y relatos enmarcados que evitan deliberadamente toda clausura.

Asimismo, el análisis de determinadas secuencias —el cuerpo contradictorio de la tía, el teléfono junto al ataúd, la inversión de los rituales sociales— permite constatar que el filme articula una serie de «momentos de pánico» en los que la imagen visible entra en contradicción con las expectativas racionales y morales del espectador. La perturbación y el shock vienen del modo en que los objetos y los cuerpos son despojados de su convencionalismo perceptivo y reinscritos en una lógica nueva, donde lo incompatible coexiste sin resolverse dicho conflicto.

Es precisamente en este punto donde la filiación con la pintura de René Magritte adquiere densidad estructural: tanto en el sistema magrittiano como en el dispositivo buñueliano, el objeto cotidiano se convierte en operador de pensamiento gracias a distintas formas de hibridación o de colisión de realidades. El «pensamiento visible» en Magritte encuentra su correlato cinematográfico en una puesta en escena buñueliana que hace estallar la coherencia aparente del mundo representado. En esa fractura —compartida con Magritte— el cine se convierte en un espacio privilegiado donde, tras la conmoción y el pánico, una suerte de misterio se disfruta y experimenta.

Referencias bibliográficas

- BAXTER, John (1996), *Luis Buñuel*, Barcelona: Paidós.
BRETON, André (2001), *Manifiestos del surrealismo*, Buenos Aires: Editorial Argonauta.

- BUÑUEL, Luis (2022), *Le chien andalou et autres textes poétiques*, Teruel/París: Poésie/Gallimard.
- BUÑUEL, Luis (2024), *Mi último suspiro*, Barcelona: Debolsillo.
- BURCH, Noël (1985), *Praxis del cine*, Madrid: Fundamentos.
- KINDER, Marsha (1975), «The Tyranny of Convention in *The Phantom of Liberty*», *Film Quarterly*, vol. 28, n.º 4, pp. 20-25. <https://doi.org/10.2307/1211644>
- LE GALL, Guillaume (2010), «Ver es un acto», en *La subversión de las imágenes. Surrealismo. Fotografía, Cine*, Madrid: Fundación Mapfre, pp. 214-221.
- LYON, Elisabeth H. (1973), «Luis Buñuel: The Process of Dissociation in Three Films», *Cinema Journal*, vol. 13, n.º 1, pp. 45-48. <https://doi.org/10.2307/1225059>
- MARCHÁN FIZ, Simón (2002), «Las palabras, las imágenes y las cosas», en *El surrealismo y sus imágenes*, Madrid: Fundación Mapfre Vida, pp. 281-309.
- PAQUET, Marcel (2007), *Magritte*, Köln: TASCHEN.
- PÉREZ TURRENT, Tomás, DE LA COLINA, José y BUÑUEL, Luis (2002), *Buñuel por Buñuel*, Madrid: Plot Ediciones.
- POYATO SÁNCHEZ, Pedro (1999), «Un caso paradigmático. Luis Buñuel. Análisis del film "Un perro andaluz"», *Trama y Fondo: Revista de Cultura*, n.º 7, pp. 77-93.
- POYATO SÁNCHEZ, Pedro (2008), «Los procedimientos de formalización de *Un perro andaluz* (Luis Buñuel, 1929) y su reformulación en la pintura de Magritte», en *Modelos, intercambios y recepción artística (de las rutas marítimas a la navegación en red)*, vol. 1, XV Congreso Nacional de Historia del Arte, pp. 967-976.
- POYATO SÁNCHEZ, Pedro (2011), *El sistema estético de Luis Buñuel*, Zarautz: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1994), *Luis Buñuel*, Madrid: Cátedra.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (2002), «El surrealismo en el cine», en *El surrealismo y sus imágenes*, Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, pp. 211-232.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (s. f.), «Cine surrealista español: la búsqueda de una concreción», *Litoral*, n.º 174/176, *Surrealismo: el ojo soluble*, pp. 89-99.
- SOLANA, Guillermo (2002), «El surrealismo y sus imágenes», en *El surrealismo y sus imágenes*, Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, pp. 9-28.
- SULEIMAN, Susan (1978), «Freedom and Necessity: Narrative Structure in *The Phantom of Liberty*», *Quarterly Review of Film Studies*, vol. 3, n.º 3, pp. 277-295. <https://doi.org/10.1080/10509207809391406>
- TALENS, Jenaro (1986), *El ojo tachado*, Madrid: Cátedra.
- TOBIAS, James (1998-1999), «Buñuel's Net Work: Performative Doubles in the Impossible Narrative of "The Phantom of Liberty"», *Film Quarterly*, vol. 52, n.º 2, pp. 10-22. <https://doi.org/10.2307/1213269>
- ZUNZUNEGUI, Santos (1994), *Paisajes de la forma*, Madrid: Cátedra.