



**Universitat de les
Illes Balears**

Facultat de Filosofia i Lletres

Memòria del Treball de Fi de Grau

El Cine Surrealista. Desde las Vanguardias hasta Michel Gondry.

Antonia M^a García Ballester

Grau d'Història de l'Art

Any acadèmic 2015-16

DNI de l'alumne:43210613F

Treball tutelat per Dra. M^a Magdalena Brotons Capó
Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts

S'autoritza la Universitat a incloure aquest treball en el Repositori
Institucional per a la seva consulta en accés obert i difusió en línia, amb
finalitats exclusivament acadèmiques i d'investigació

Autor		Tutor
Sí	No	Sí
X		

Paraules clau del treball:

Cine, Surrealismo, Vanguardias, Onírico, Subconsciente

ÍNDICE

1. Introducción	3
1.1. Propósito del trabajo	3
1.2. Objetivos	3
1.3. Metodología	3
1.4. Estado de la cuestión	4
2. El Surrealismo	5
2.1. Su contexto histórico	5
2.1.1. La experiencia del subconsciente	6
3. El Cine Surrealista	8
3.1. ¿Qué es el Cine Surrealista?	8
3.1.1. El cine cómico silente	10
3.2. Cine Surrealista	12
3.3. Luis Buñuel	18
4. El Surrealismo en el cine actual	26
4.1. Michel Gondry	26
5. Conclusiones	31
6. Bibliografía	33
7. Webgrafía	34
8. Filmografía	36
9. Documento Anexo: imágenes	37

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Propósito del trabajo

El propósito de este trabajo se basa, fundamentalmente, en mi interés personal en el cine, especialmente en los proyectos filmicos que se dieron con las Primeras Vanguardias. En esa época el cine comenzó a ser considerado un lenguaje autónomo, independiente del resto de las artes, pero a su vez que podía interactuar con ellas.

A pesar de que las técnicas del séptimo arte han ido evolucionando rápidamente desde sus inicios, resulta destacable que el fenómeno surrealista cinematográfico sigue, aún hoy en día y de manera dinámica, influenciando a numerosos cineastas y a sus producciones.

En este estudio me propongo mostrar la persistencia de esta corriente de vanguardia en el director francés Michel Gondry, y analizar cómo elementos clave del surrealismo han permanecido vigentes en el cine actual.

1.2. Objetivos

El objetivo principal de este trabajo es profundizar en el surrealismo cinematográfico, pues de las vanguardias históricas fue el movimiento que mayor repercusión tuvo en el cine. No obstante, cabe destacar que resulta un tanto complicado establecer una definición precisa que delimite los márgenes del cine surrealista, tanto por parte de los historiadores, como por parte de los propios artistas. Como más adelante mencionaré, una de las cuestiones de dicha dificultad es la existencia de múltiples contradicciones entre los integrantes que conforman este movimiento. Además aparecen aspectos en la filmografía dadaísta y cubista cuyas características, tradicionalmente, han resultado difíciles de separar del surrealismo y por ello suelen confundirse sus denominaciones. En realidad, el surrealismo es mucho más restrictivo de lo que el público en general suele considerar. De hecho, la cantidad de obras que pueden catalogarse estrictamente dentro del movimiento son más bien reducidas. Finalmente en este estudio pretendemos mostrar cómo el surrealismo ha seguido presente a lo largo de los siglos XX y XXI.

1.3. Metodología

En primer lugar, es necesario realizar una amplia conceptualización del fenómeno ya que aspectos como el entorno, los propios teóricos y cineastas, así como, las múltiples influencias recibidas a lo largo de toda la evolución del movimiento, contribuyen en la misma medida a definir qué es el cine surrealista, qué motivó su aparición, y por qué sigue estando hoy presente en nuestras pantallas. En esta labor, debe hacerse especial mención a las teorías sobre el subconsciente y la representación de los sueños, porque son las características fundamentales sobre las que se sostiene

el cine surrealista. Una vez elaborado este análisis deberemos hablar de los filmes considerados propiamente como surrealistas, cuyo período abarcaría desde la segunda década del siglo xx, hasta mediados de este mismo siglo, resaltando la figura de Luis Buñuel. Finalmente expondré una serie de ejemplos que demuestran la evolución e influencia del cine surrealista en otros géneros cinematográficos hasta llegar a directores actuales, con el ejemplo concreto del director Michel Gondry.

1.4. Estado de la cuestión

A pesar de encontrar bibliografía relacionada con el tema, en la mayoría de los documentos se repiten los mismos conceptos, es decir, no hemos localizado una bibliografía en la que se contrasten diferentes opiniones sobre lo qué es el surrealismo cinematográfico, o sobre qué película es o no surrealista. Para el trabajo se ha utilizado bibliografía general, especialmente para los puntos en los que se explica el contexto histórico del surrealismo y qué es el cine surrealista. Mientras que para hablar de los cineastas surrealistas se ha manejado bibliografía y webgrafía específica. Cabe hacer hincapié en que ha sido necesario utilizar bibliografía en otros idiomas, tales como en francés e inglés.

Ado Kyrrou¹ es considerado uno de los más importantes críticos cinematográficos del surrealismo². Por ello se ha consultado para este trabajo una edición de su obra *Le Surréalisme au cinéma*³ de 1963, en el que el autor establece una defensa del cine surrealista, puesto que Kyrrou ve en el séptimo arte un contingente de esencia surrealista. Como otros cineastas surrealistas ve este medio como el más idóneo para expresar los sueños a través de descubrimientos dados al azar. También hemos utilizado el texto de Kyrrou *Luis Bunuel*⁴, escrito en 1962, en el que repasa aspectos bibliográficos y filmicos del cineasta más admirado por el mundo surrealista.

Destacamos el libro *Surrealistas, surrealismo y cinema*⁵, escrito por varios autores, dividido en once capítulos en los que cada estudioso trata un tema relacionado con el cine surrealista. Es el libro que nos ha sido más útil a la hora de comprender de forma global el tema, su contexto, las primeras películas consideradas como tales y sus teóricos principales. Destaca especialmente el apartado “El cine surrealista en el papel: Las posiciones teóricas del movimiento sobre el cinematográfico”, el cual aporta diferentes puntos para establecer una serie de conexiones para definir un cine surrealista. Igualmente ha servido de referencia general el libro *Los Surrealistas y el cine*⁶, realizado, también, por varios autores en el 2006, en el que han dedicado cada capítulo a un tema o figura específica del cine surrealista. Se ha utilizado sobre todo los capítulos dedicados a Buster Keaton y Man Ray. Por otra parte, y dado que se le dedica un apartado específico, es necesario destacar toda la bibliografía referente a Luis Buñuel, destacando su autobiografía *Mi*

*último suspiro*⁷, publicada en 1982, y las dos obras de Agustín Sánchez *Luis Buñuel: obra cinematográfica*⁸ y *Luis Buñuel*⁹ en la cuales se hace un repaso a su biografía y un análisis de sus filmes.

En lo que se refiere al último punto dedicado a Michel Gondry, como ejemplo de cineasta surrealista actual, se ha hecho servir información dada por entrevistas al autor, o también por trabajos de investigación, del que destaca *La intertextualidad en las obras de Michel Gondry*¹⁰, realizado por dos estudiantes de grado pertenecientes a la Universidad de Valladolid, Laura Troya y Alicia Campo, que ha sido de especial interés a la hora de definir su obra cinematográfica.

2. EL SURREALISMO

2.1. Su contexto histórico

El apelativo surrealismo apareció por primera vez en 1917 de la mano del poeta francés Guillaume Apollinaire¹¹ para describir su obra, *Les Mamelles de Tirésias*, como *drama surréaliste*. También encontramos la denominación en las notas de su programa para *Parade*, realizado igualmente ese mismo año, donde Apollinaire concibe un nuevo ballet del conocido Serguéi Diághilev, describiéndolo como *une sorte de sur-réalisme*¹². Ello deja ver que en una primera ocasión el surrealismo surgió en la literatura, pero éste no se consolidó hasta entrada la década de los años veinte, cuando apareció en escena André Breton, poeta y crítico francés, considerado uno de los fundadores del movimiento surrealista y su máximo representante teórico. Tal distinción es debido a que fue quien redactó y publicó el *Manifeste du surréalisme* en 1924, y el *Second manifeste du surréalisme* en 1930. Con ellos Breton estableció la definición de lo que se debía entender como surrealismo y también la normativa iconoclasta del movimiento¹³.

El Surrealismo surgió como respuesta a los grandes cambios que se estaban dando a principios del siglo XX, tanto sociales, políticos, como artísticos, posteriores a la Primera Guerra Mundial, fenómeno que levantó las conciencias en torno a la idea de que no se volviese a repetir en un futuro. Nos encontramos así en el momento en el que surgieron las vanguardias históricas, con una serie de artistas que adoptaban posiciones contrapuestas a la forma de arte tradicional, cuyas pautas eran establecidas por parte de las instituciones artísticas, dándose así un deseo de ruptura entre el arte del pasado y el del presente. Se cuestionaba la forma de producción y de representación tradicional, el uso de materiales habituales, además de la contemplación, recepción y difusión de las obras. Es decir, los protagonistas de las vanguardias ansiaban una renovación absoluta del lenguaje artístico. Ante ello, el surrealismo se propuso cambiar el mundo, representando una realidad oculta al hombre, cuyo origen surgiera de su subconsciente, alejándose así de lo lógico y racional; esa era la única forma en la que el hombre podía adquirir su libertad.

“No olvidemos que para nosotros, en esta época, es la realidad misma la que está en juego¹⁴.”

Breton, para determinar qué es el surrealismo, expuso en su *Manifeste du surréalisme*, una definición propia acompañada de la que la enciclopedia proporcionaba sobre dicho concepto¹⁵; dando una elevada importancia al hecho de que no debe influir sobre los artistas el raciocinio en el momento que se disponen a crear una obra de arte. Tras esta declaración de principios, los participantes de este novedoso movimiento vanguardista orientaron sus actividades artísticas hacia la exploración de ámbitos que hasta el momento habían permanecido ocultos y poco estudiados, como era el caso del subconsciente, el azar, la locura, los estados de alucinación o los fenómenos parapsicológicos. Por este motivo sentían gran interés por las manifestaciones artísticas creadas por niños, enfermos mentales y por los pueblos considerados primitivos, pues creían que en ellos se encontraba la máxima libertad de expresión al pertenecer a sectores sociales al margen de la tradición artística occidental, tan marcada por la formación académica¹⁶.

El grupo de artistas encabezados por Breton, entre los cuales hallamos con creadores como Max Ernst, Hans Arp, Louis Aragon, Joan Miró, y Salvador Dalí, entre otros, contaron pronto con otro instrumento de difusión, la revista fundada también en 1924 de la mano de Breton, *La Révolution surréaliste*. En la portada del primer número ya dejaba entrever cuales eran los fundamentos éticos y las intenciones del movimiento surrealista, proclamando “Es preciso obtener una nueva declaración de derechos del hombre.”¹⁷ De este modo podemos ver que, a diferencia de otras manifestaciones de las vanguardias, incluso de su predecesor directo, el Dadaísmo¹⁸, los surrealistas imaginan realmente una solución para la actitud moral de la sociedad enturbiada, en ese entonces, por la traumática guerra.

2.1.1. La experiencia del subconsciente

Para comprender el nacimiento y evolución del movimiento artístico, Cabe hacer especial hincapié en que los ideales y pensamientos de los surrealistas fueron propiciados, como deja entrever Breton en su *Manifeste du surréalisme*, por la novela negra y por la literatura fantástica de los siglos XVIII y XIX, en donde la ficción y los personajes están plenamente nutridos por el imaginario¹⁹. Atraídos por lo maravilloso y las pasiones humanas, los surrealistas igualmente reivindicaron la literatura de famosos escritores franceses del siglo XVIII como Sade, y del siglo XIX, tales como Baudelaire y Rimbaud, entre otros, además de los románticos alemanes y la novela gótica inglesa²⁰. Aunque de especial relevancia fueron los estudios que se estaban dando en ese entonces sobre el psicoanálisis y la interpretación de los sueños, los cuales surgieron de la mano de una de las figuras más intelectuales y relevantes del siglo XX, el austriaco Sigmund Freud²¹,

erigiéndose como un factor clave que dio paso a un momento propicio para esa búsqueda más allá de las fronteras racionales²² por parte de estos artistas. Aunque no solamente fueron los textos de Freud sino también otros escritos de distintos autores de la centuria participaron sin pretenderlo en la inspiración de los artistas surrealistas²³.

Lo que pretendieron los surrealistas fue crear un cosmos en el que se diera una liberación total por encima de las condiciones morales, psíquicas y hasta físicas dentro de las que vive el hombre por el orden racional²⁴; un mundo en el que emerjan del subconsciente tales potencias oscuras y místicas que se encuentran en el interior de cada uno de nosotros.

El término “inconsciente” apareció formulado por primera vez por Freud en un texto titulado *Algunas observaciones sobre el concepto de lo inconsciente en psicoanálisis*, publicado en 1912; y en el que definía tal concepto como:

“lo inconsciente es una fase regular e inevitable de los procesos que cimientan nuestra actividad psíquica; todo acto psíquico comienza por ser consciente, y puede continuar siéndolo o progresar hasta la conciencia, desarrollándose según tropiece o no con una resistencia.”²⁵

De hecho, en el *Manifeste du surréalisme* de Breton, éste hace referencia directamente a los estudios de Freud, comprometiendo de inmediato, de esta manera, al pensamiento surrealista²⁶.

Durante la Segunda Guerra Mundial, Breton trabajó en el Hospital Militar de Nantes y posteriormente en centro psiquiátrico de Saint-Dizier, donde el teórico francés tuvo la oportunidad de aplicar el psicoanálisis a los soldados internados. Fue entonces cuando creyó percibir una relación entre la locura y el arte. Por este motivo, las primeras búsquedas del surrealismo se desarrollan apoyándose en los conceptos y práctica del psicoanálisis²⁷.

Lo que atrajo tanto a los surrealistas sobre esta materia fue la revelación de que el sueño formaba una parte relevante de nuestra actividad psíquica, esa elocuencia en la vida onírica²⁸ dando prioridad a esos pensamientos que se hallan escondidos en nuestro subconsciente. Lo que quieren los surrealistas es liberar esa realidad oculta, cuya sociedad reprime y de esa manera conseguir ser libre de toda opresión.

El psicoanálisis y la interpretación de los sueños desembocan en lo que pasará a conocerse como escritura automática. En su definición nos hallamos con el deseo de plasmar el inconsciente y a la vez proporcionar una representación libre, ya que para su plasmación son válidos todos los medios de expresión. El automatismo es utilizado como un medio de liberación del pensamiento real²⁹. Así pues, lo que en sus inicios era utilizado como práctica terapéutica, Breton lo convirtió en actividad artística. Sin embargo, es oportuno mencionar que tras estos sucesos y este uso de las teorías del vienés Freud, este resultó tener una actitud reticente respecto a los surrealistas.

De esta manera, surgieron las teorías artísticas del surrealismo, aunque, a diferencia de los demás grupos de vanguardia que precedieron a los surrealistas, salvo el que se considera como su progenitor, el Dadá, el surrealismo nació sin pretender una técnica artística precisa³⁰. Su arte se basa especialmente en la experimentación de los medios y en cómo representar esa realidad que se halla en el interior de nosotros, oculta en el subconsciente y subjetiva, en donde el sueño se convierte en realidad o viceversa³¹. Ello resulta realmente significativo cuando a continuación pasemos a analizar el cine surrealista.

Para finalizar este apartado es conveniente señalar que, como expone Eduardo Westerdahl, el surrealismo puede considerarse como el movimiento más relevante del siglo XX por el amplio campo de sus actividades, puesto que se extendió, no solamente en todas las ramas del arte, (pintura, escultura, cine, poesía,...) sino también se manifestó en la filosofía, el psicoanálisis, la política y en la moda³². Además, de las tendencias vanguardistas, es el movimiento que ha resistido el paso del tiempo y todavía hoy en día sigue influenciando a generaciones de artistas.

3. EL CINE SURREALISTA

3.1. ¿Qué es el Cine Surrealista?

Muchos de los artistas pertenecientes a las diferentes manifestaciones vanguardistas, se interesaron por el medio cinematográfico con el fin de realizar una nueva manera de hacer cine, alternativa a la producción cinematográfica del momento, y rupturista con sus convenciones expresivas³³. Llegaron al cine sobre todo por los procesos de desmaterialización del objeto artístico³⁴, puesto que el séptimo arte les resultaba idóneo para ello, dando así, una nueva forma de representar una obra de arte. Estas características marcan las películas que se produjeron en las vanguardias históricas, y dificultan los establecimientos de límites para clasificar los filmes en determinados movimientos artísticos, especialmente con el surrealismo. Éste muchas veces se relaciona con el Dadaísmo, puesto que aunque ambos movimientos parecen que se dieron en continuidad en lo que se refiere al cine, y a pesar de que varios autores hayan sostenido una evolución lógica entre ambos movimientos, éstos tienen una finalidad distinta al utilizar este medio. Los surrealistas lo ven como la oportunidad de representar la vida imaginaria y como realización de lo maravilloso, además de considerar que les permitía una reconstitución de una imagen positiva del hombre en la liberación del subconsciente³⁵. Por su parte los dadaístas veían el cine como otra acción expresiva más, en sus filmes simplemente representaban formas geométricas, objetos, entre otros elementos, sin ninguna intención psicológica o de representar algún tipo de narración.

A ello hay que añadir el hecho de que en los años veinte Francia dejó de ser la primera potencia cinematográfica posición que había mantenido desde los orígenes hasta el acontecimiento

de la Primera Guerra Mundial, dando el relevo a Alemania y, sobre todo a Estados Unidos.

Como ya hemos mencionado más arriba, nos hallamos con grandes controversias al establecer una definición del fenómeno cinematográfico surrealista. Esta dificultad ya surgió entre los propios surrealistas, provocada por la diversidad de teorías que cada artista sugirió para el medio cinematográfico³⁶. Debemos destacar que los artistas surrealistas eran sujetos muy individualistas y por ello en múltiples ocasiones era complicado que estuvieran totalmente de acuerdo con algunos aspectos teóricos, ya que cada uno disponía de una opinión propia. Otra causa de este problema se basa en el hecho de que sólo se produjeron un reducido número de películas surrealistas durante el auge del movimiento, a diferencia de lo que ocurrió en las demás manifestaciones artísticas como la literatura y la pintura, lo que todavía dificulta aún más establecer una simbiosis de características. Para algunos autores el cine surrealista se limitaría a una pocas películas en las que cuestiones propias del lenguaje cinematográfico como la planificación o el montaje no se tienen en mente, pues estos elementos están en contra de una de las premisas básicas del surrealismo: el automatismo, la libertad y la no planificación. Estas propuestas estarían de acuerdo con Ado Kyrou, quien afirma que el azar es uno de los componentes más relevantes, puesto que es con él donde se hallan los descubrimientos más maravillosos³⁷.

Que no haya unanimidad de criterio entre los teóricos es otro de los factores que dificultan dicha definición. Para Kyrou, por ejemplo, es primordial que en una obra cinematográfica surrealista se de una relación entre los sueños y el azar. Además defiende su existencia en el medio cinematográfico, como en *Le surréalisme au cinéma* de 1953, en el que se propone concienciar sobre las riquezas de surrealidad que posee el cine, defendiendo que el séptimo arte es la mejor manera de plasmar el funcionamiento real del pensamiento y así conseguir la liberación del hombre³⁸. En cambio otros autores insisten en esa imposibilidad de establecer una definición del cine surrealista, como es el caso de los hermanos Alain y Odette Virmaux³⁹ que en 1975 publicaron *Les surréalistes et le cinéma*, en el que toman relevancia al hecho de que haya pocos ejemplos para citar sobre el cine surrealista insistiendo que es un factor que hace imposible crear unos patrones y así poder estudiarlo.

A pesar de todo ello debemos destacar que la atención que los artistas surrealistas prestaron al medio cinematográfico fue considerable, de hecho encontramos abundante literatura dedicada al cine y surrealismo, como antologías de textos poéticos o guiones nunca realizados⁴⁰. Guillaume Apollinaire fue el primero en despertar el interés de los intelectuales franceses de vanguardia por el cine⁴¹, atraído por las posibilidades de experimentación que suponía el séptimo arte. Además en múltiples ocasiones algunos surrealistas no dudaban en dejar constancia en sus textos lo asiduos que eran al cine y la forma en la que creían conveniente ver las películas que proyectaban, cuyo

planteamiento se basaba en la de salir de una sala a media película y entrar en la que se hallaba más próxima, sin importar qué filme era, ya que lo de menos era el argumento. Buscaban los fragmentos que cazaban al vuelo, al azar⁴². Este planteamiento deja intuir cómo será el cine surrealista. Como consecuencia de ello, podría parecer que el cine fue uno de los grandes medios de expresión del surrealismo, pero en la realidad no fue así⁴³.

“El cine no sólo nos presenta a seres de carne y hueso, sino a los sueños de estos seres también convertidos en carne y hueso. En este sentido, el cine alcanza ese punto del espíritu donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incomunicable, lo alto y lo bajo, dejan de percibirse contradictoriamente”⁴⁴

Los surrealistas vieron en el nuevo medio la mejor manera para representar los impulsos subconscientes y los sueños⁴⁵. Pero el hecho de plasmar los sueños no fue un elemento tratado con novedad en el cine, puesto que anterior a ellos, el polifacético artista francés Georges Méliès⁴⁶ había recurrido en varias ocasiones al mundo onírico para sus filmes, creando un verdadero universo figurativo. Algunas de sus películas en las que se trata la ensoñación son: *Le cauchemar* (1896), *La lune à un mètre* (1898), *Le rêve d'un fumeur d'opium* (1908), entre otros títulos.

A pesar de la dificultad de establecer características del cine surrealista, podemos ver que, éste se caracteriza por un montaje discontinuo, mostrando imágenes de manera arbitraria. Esta singularidad expresiva surge como afirmación de la vida imaginaria en una liberación del subconsciente⁴⁷. El inconsciente y las imágenes oníricas no siguen una pauta lógica y racional, por ello el cine debe reflejar de esa misma manera esa realidad oculta y maravillosa.

3.1.1. El cine cómico silente

Los artistas surrealistas reconocieron en varias ocasiones su admiración por el cine burlesco americano⁴⁸, cuyas películas llegaban a los cines franceses del momento. En estos filmes nos encontramos con actores que sin intención y sin saberlo eran surrealistas, construyendo escenas en las que se daba una gran libertad de expresión, en las que lo absurdo y surrealista estaban dentro de la misma razón de ser de la comedia y en algunas situaciones se trataba de la base de la comedia misma⁴⁹. En aquella época, este género se caracterizaba por rodar sin apenas guión e improvisar en cada escena. A eso hay que añadir que algunas veces los actores cómicos incluían en sus filmes la representación de los sueños, cuyas tomas no obedecían ninguna progresión argumental, sino que se pasaba de una secuencia a la otra sin más⁵⁰. Así, como podemos ver, hallamos en el género burlesco algunos aspectos propios de los propósitos surrealistas. Los surrealistas sintieron gran admiración por algunos de estos intérpretes, como el pionero Mack Sennett, y también por Harry Langdon y Harold Lloyd; pero son especialmente destacables, el cómico inglés Charles Chaplin⁵¹ y el

norteamericano Buster Keaton⁵². Cabe explicar que estas admiraciones dividieron en dos bandos a los artistas surrealistas; ya que los franceses sintieron profunda fascinación por Chaplin, que también inspiró a otros artistas plásticos de las vanguardias, como al cubista Fernand Leger; mientras que los surrealistas españoles, Federico García Lorca, Salvador Dalí y Luis Buñuel, resaltaron la figura de Keaton.

El fervor chapliniano quedó plasmado en numerosos escritos por parte de los surrealistas, en los cuales hallamos exaltaciones del artista tanto en lo que se refería a sus películas como incluso a su vida personal. De hecho, en lo que se refiere a su vida se elaboró el manifiesto *Hands of Love*, publicado en primer lugar en inglés en la revista *Transition* y luego en francés en *La Révolution surréaliste* en 1927, en defensa de su derecho a una vida amorosa libre frente a la presión de las ligas puritanas⁵³, ya que el actor inglés desató en varias ocasiones polémicas por el hecho de emparejarse con chicas muy jóvenes. Quien empezó este entusiasmo fue una vez más Apollinaire, seguido por Bretón y otros autores como Louis Aragon⁵⁴, quien dedicó sus primeros textos sobre cine al cómico, titulados *Charlot sentimental* y *Charlot mystique*⁵⁵. Incluso en algunas ocasiones Ado Kyrou citó a Chaplin en sus escritos.

Chaplin protagonizaba siempre una sencilla historia, llena de poesía y de humanidad, a través del personaje de vagabundo iluso. Su cine fundía la comicidad con la ternura, la realidad con la fantasía, el lirismo con la tristeza⁵⁶, ... por este motivo, el personaje de Charlot fue donde los surrealistas reencontraron los resortes esenciales de la protesta surrealista contra el mundo y de su recreo como eran el humor y el amor⁵⁷.

Por otro lado nos encontramos con Buster Keaton, también conocido con el mote de *stone face*, debido a su característico rostro, el cual ante las situaciones complejas y disparatadas que le sucedían al personaje de sus películas éste siempre permanecía inexpresivo. Como hemos citado, éste cómico caló especialmente en los tres amigos García Lorca, Dalí y Buñuel, quienes vieron en los gags de Keaton una poética surrealista, en donde se unía sutilmente lo real con lo irreal. Además en sus filmes nos encontramos con una de los elementos más relevantes para los surrealistas: el sueño. El recurso del sueño fue una de las herramientas más empleadas en varias ocasiones por Keaton⁵⁸; títulos como *Haunted House* (1921), *The Frozen North* (1922), *Sherlock Jr* (1924), entre otros, son una clara muestra de ello. Cabe destacar que este empleo del mundo onírico en el argumento lo acogió de otro cómico llamado Rascoe *Fatty* Arbuckle, con el que mantuvo una estrecha relación de amistad, y cuyo actor empleó en su corto *Goodnight, nurse!* (1918) el recurso onírico, narrando una historia que ocurre en sueños. Fue a partir de aquí cuando Keaton tomó la idea, pero no por ello se merece menos mérito, pues éste la desarrolló de manera muy personal, elevándola a la máxima potencia⁵⁹. No es de extrañar que Luis Buñuel se sintiese tan atraído por su

cine, e incluyera en sus filmes elementos inspirados en los gags de Keaton⁶⁰. Un ejemplo de ello es el film de Arbuckle, ya nombrada anteriormente, *Goodnight, nurse!*, en donde *Fatty* se viste de enfermera y realiza junto Keaton un “diálogo erótico” que consiste en el jugueteo de introducirse los dedos en la boca, hasta el extremo en el que Keaton llega a engullir casi toda su mano. Una escena semejante se representa en la película *L'âge d'or*, realizada doce años más tarde por Luis Buñuel, en la que aparecen dos amantes que demuestran su deseo mutuo metiéndose en la boca sus respectivas manos, cuya secuencia finaliza con la mutilación de los dedos. Resulta de especial interés resaltar que la idea de introducir los dedos en la boca, considerada como zona erógena, se menciona en los textos tan seguidos por los surrealistas del psicoanalista Freud, en el que establece una relación de la sexualidad infantil y las fases de la lactancia, que más tarde desemboca en los fetiches en la vida adulta⁶¹.

A pesar de que ha sido mayormente considerado Chaplin que Keaton, ambos ejercieron una enorme influencia sobre toda una generación coetánea y posterior del cine cómico y no tan cómico⁶².

Por último, es necesario hacer en este apartado una breve mención a los Marx Brothers⁶³, debido a que se tratan de otro foco de interés por parte de los surrealistas y el cine burlesco. La comedia de los Marx resulta tan absurda que roza en muchas ocasiones el surrealismo, y por ello autores como Antonin Artaud se sintieron fuertemente atraídos por sus filmes. Artaud declaró, tras haber visto la primera película de los Marx, *Animal Crackers* (1930), que cumplía con el grado poético del espíritu surrealista.

3.2. Cine surrealista

Aunque para muchos la primera película surrealista fue realizada por Luis Buñuel, en verdad fue en el año 1928 cuando tuvo lugar el primer filme considerado plenamente surrealista. Se trata de *La Coquille et le clergyman* realizada por Germain Dulac⁶⁴ con la colaboración del dramaturgo Antonin Artaud⁶⁵ en el guión.

El interés de Dulac por el séptimo arte surgió cuando trabajaba como crítica teatral y de cine en el periódico *La française*. De tal manera que en 1915 tomó la decisión de crear y abrir una productora de cine con la colaboración de su cónyuge, Louis-Albert Dulac, comenzando así su experimentación en el cine⁶⁶, desarrollada tanto en aspectos prácticos como teóricos. Rodó más de treinta películas, estableciendo en todas ellas nuevas tendencias cinematográficas⁶⁷; ganándose así un puesto entre los artistas de vanguardia. Sus primeras películas seguían los postulados del impresionismo, entre estas nos encontramos con el reconocido título de la *La fête espagnole* (1919) y también *La souriante Madame Beudet* (1923). Siendo la última considerada la primera película

feminista de la historia, mostrando, desde una perspectiva subjetiva, una esposa ama de casa infeliz, sintiéndose oprimida dentro de su matrimonio burgués y con fantasías escapistas⁶⁸. De hecho cabe destacar que en los textos cinematográficos que produjo a lo largo de su carrera deja entrever una clara postura feminista.

La coquille et le clergyman se trata de una obra plenamente experimental. Se narra la historia de un clérigo (Alex Allin), quien posee deseos sexuales obsesivos hacia una mujer (Génica Athanasiou) enamorada de un oficial del ejército (Lucien Bataille). La película nos muestra una persecución por parte del clérigo hacia la mujer a través de largos pasillos y salones de baile, en las que se dan escenas alucinatorias de rostros deformados⁶⁹ provocando una cierta tensión al espectador; aspectos en los que se denota la influencia del impresionismo en la cineasta.

Resulta interesante la secuencia del principio en la que la cámara sale al exterior y corre a través de las calles francesas, colocando al espectador en un plano subjetivo, dando la sensación de ser nosotros mismos los que recorreremos rápidamente la ciudad. Este efecto nos conecta con el sentimiento tan fuerte del sacerdote, que le impulsa a ir donde esté la mujer a la que desea. Otra toma que cabe señalar es en el momento en el que los tres personajes se encuentran en el confesionario de una iglesia y las cabezas del sacerdote y oficial comienzan a girar entre sí. Ello puede recapitularse en los filmes dadaístas de Man Ray como en su obra *Le retour a a la raison* (1923), o en las espirales de Marcel Duchamp en *Anémic cinéma* (1926). Este recurso, cómo veremos, será muy utilizado en estas primeras películas surrealistas. Las imágenes no muestran una secuencia lineal tradicional, sino que Dulac con este filme rompe con los parámetros establecidos sobre los criterios narrativos, puesto que son las imágenes las que relatan la trama, sin seguir éstas un hilo conductor lógico. Fue proyectada por primera vez en el Cinéma des Ursulines, en París, siendo duramente rechazada por la crítica, y por el propio Artaud, quien fue apoyado en su protesta por los surrealistas, arremetiendo contra la mala dirección del filme⁷⁰. El enfado de Artaud se basa en que, como mantienen varios estudiosos, Dulac no le dejó participar en el rodaje fílmico y además la cineasta expuso en los créditos que el guión se había basado en un sueño del dramaturgo, cosa que no fue del agrado de Artaud⁷¹. Éste acusó a Dulac de haber “desnaturalizado” su temática, de haber feminizado su guión y de haber utilizado trucos técnicos en desproporción⁷², cuando lo que él pretendía era buscar un cine puramente visual, cuya fuerza provendría de su impacto para la vista⁷³.

La escritura de Artaud se caracteriza por su interés en la exploración del pensamiento y psicología del ser humano. Por esta razón consideraba que el cine era el medio idóneo para representar imágenes mentales⁷⁴. Partiendo de esas ideas realizó el guión para *La Coquille et le clergyman*. Pero éste vio truncadas sus intenciones con la dirección de Dulac y su uso continuo de recursos técnicos en el film como imágenes superpuestas, distorsiones, sobreimpresiones, etc. Estas

disputas entre Dulac y Artaud son posiblemente una de las causas por las que *La coquille et le clergyman* no fuera tan conocida como los filmes surrealistas por excelencia de Luis Buñuel *Un chien andalou* y *L'âge d'or*, a pesar de que se pueden ver en algunas secuencias de *Un chien andalou* influencias tomadas de la película de Dulac. Un ejemplo de ello es el momento en que en *La coquille et le clergyman* el clérigo exaltado desnuda a la mujer como si quisiera acariciar sus senos. Más tarde el mismo personaje expresa en su rostro un cierto pudor por la situación. Algo semejante ocurre en la primera película de Luis Buñuel, en la que en una secuencia el hombre protagonista, también exaltado, acaricia el cuerpo de una mujer desnuda⁷⁵.

Para terminar con Germain Dulac, su carrera cinematográfica no sobrevivió a la transición con el cine sonoro⁷⁶, pero cabe destacar que jugó un relevante papel en lo que se refiere a la evolución del cine, tanto en lo artístico como en lo social⁷⁷. Con *La coquille et le clergyman* dio paso a un lenguaje nuevo de ruptura a través del inconsciente⁷⁸; ejerciendo de esta manera grandes influencias a lo que más tarde se conocerá como cine experimental.

Otra figura importante es el fotógrafo norteamericano Man Ray⁷⁹, quien experimentó en París con la fotografía para después pasarse al cine. En un primer momento se interesó por los postulados dadaístas y más tarde conectó con el surrealismo, sin embargo únicamente realizó una película perteneciente a este último movimiento *L'étoile de mer*. No obstante, en ocasiones podemos observar que en algunas de sus obras parece que el artista crea un diálogo entre los dos movimientos. Además, como ya se ha citado en otras ocasiones, resulta embrollado el establecer qué película forma parte del dadaísmo y cuáles del surrealismo.

Después del estreno de *La coquille et le clergyman*, Man Ray se dispuso a realizar en 1928 su propia película surrealista. Así es como nació *L'étoile de mer*, basándose en un poema con el mismo título de Robert Desnos, poeta perteneciente al movimiento surrealista y cuya poesía se basaba en su interés por la interpretación de los sueños. En ella vemos una representación del mundo onírico, llevándonos hacia un viaje a lo desconocido y hacia la experiencia del amor⁸⁰, en donde se entremezclan imágenes románticas y eróticas, presentadas en varias secuencias a través de un filtro que distorsiona pictóricamente las imágenes, truco llevado a cabo mediante una pantalla de gelatina que el propio Man Ray había diseñado con el objeto de evitar la censura por los desnudos que protagoniza la mujer, interpretada por su musa, Kiki de Montparnasse, y poder de esta manera dar rienda suelta a su pasión por el cuerpo femenino.

Los versos del poema determinaron la influencia y la intensidad de las imágenes⁸¹, en las que la estrella de mar simboliza la figura de la mujer, su misteriosa sexualidad y seducción⁸². Tomando la imagen de la mujer como una cualidad “imaginaria” de una extraña y fascinante belleza⁸³. Sin embargo cabe decir que el aspecto más interesante de este filme es que Man Ray no

ilustra el poema, sino que la película se desarrolla de una manera independiente a éste, se trata de una fusión entre poesía y fotografía en movimiento, constituyendo así un nuevo poema⁸⁴.

Hay una toma que llama especialmente la atención, puesto que rompe con la estética del filme. Se trata del plano en la que aparecen de manera aleatoria diversos objetos en constante movimiento. Algunos de ellos reconocibles como las estrellas de mar en el interior de un bote o manos extrayendo e introduciendo una espada de su funda; mientras que otros resultan irreconocibles al mostrarse únicamente una parte de ellos. Esta escena recuerda a las fotografías que realizó para la película vanguardista *Ballet mécanique* de Fernand Léger y Dudley Murphy en 1924, en cuyas fotografías aparecen retratadas partes de objetos con la intención de descontextualizarlos.

El aspecto fundamental que lo determina como uno de los filmes pertenecientes al surrealismo es que en ella se obtiene una inesperada profundidad psicológica y se realiza una penetración en el territorio de los sueños, el cual es particularmente propiedad de los surrealistas⁸⁵. Este filme, a diferencia de lo que sucedió con la obra de Germain Dulac sí que tuvo buena acogida entre los surrealistas y el público en general. Desde su estreno, en un teatro de París y de forma privada, fue admirada por la crítica, tanto que incluso Man Ray consiguió que una película totalmente experimental se exhibiera en numerosas salas de cine procedentes de otros países europeos.

Para finalizar, aunque Man Ray resulta un personaje de difícil clasificación⁸⁶ y a pesar de que la película *L'étoile de mer* invita a diferentes interpretaciones, no se puede negar que se trata de una película surrealista⁸⁷, cuya determinación ha sido apoyada por múltiples autores desde su primera proyección.

La última figura que cabe destacar dentro del este contexto de las primeras películas surrealistas es Jean Cocteau, multiartista francés, dedicado especialmente a la literatura, pero que en los años treinta también se inclinó hacia el séptimo arte. En sus filmes vemos el propio carácter del artista, quien se caracterizaba por su afán de renovación y experimentación en otros caminos expresivos o de emociones estéticas⁸⁸. Consideraba que el cine era la expresión artística con la que mejor podía expresar sus pensamientos. Por ello, los filmes que dirigió fueron el resultado de auténticas confidencias personales⁸⁹.

Cocteau tuvo su primera experiencia con la representación surrealista en el ballet de Serguéi Diághilev, pues el escritor francés fue el encargado de ambientar la escena⁹⁰ en *Parade* (1917) de Apollinaire, comentada más arriba. Pero no fue hasta 1930 cuando dio el paso hacia la dirección de una película merecedora de formar parte del movimiento surrealista. Estamos hablando de *Le sang d'un poète*, producida por el vizconde Charles Noailles, el mismo que un año antes había contribuido al filme de Luis Buñuel *L'âge d'or*. En ella el cineasta trata algunas de sus obsesiones,

convertidas en recurso en varias de sus obras literarias y teatrales. Así pues la película aborda los temas del narcisismo, la homosexualidad y la búsqueda de la identidad, mezclando lo real con lo artificio⁹¹, además de exponer su arquetipo de poeta y el proceso en cómo este llega a la creación. Indicando que varios estudiosos han señalado *Le sang d'un poète* como un discurso autobiográfico⁹².

En ella podemos observar varias referencias iconográficas al mundo del arte y de la poesía, de hecho, al principio del filme un rótulo indica que el autor dedica su obra en memoria de Pisanello, Paolo Uccello, Piero della Francesca y Andrea del Castagno, célebres artistas del Renacimiento. Otro guiño son las tomas en las que aparece una escultura que cobra vida, interpretada por la conocida fotógrafa Lee Miller⁹³, similar a la Venus de Milo. Cabe decir que esta escultura clásica fue adaptada en varias obras surrealistas, como en la *Venus de Milo con cajones* de Salvador Dalí y Marcel Duchamp. Además de alusiones a la obra pictórica de Manet, *L'exécution de Maximilien* (1867) y a la *Maja desnuda* (ca. 1797) de Goya. Respecto a la poesía aparece una referencia al mito de Orfeo⁹⁴ representado por una lira con forma de vaca, cuyas cuerdas se hallan entre los cuernos.

En *Le sang d'un poète* podemos encontrarnos con influencias de la filmografía surrealista que se había dado hasta el momento. En las primeras secuencias de la película aparece un pintor, interpretado por Enrique Riveros, que se encuentra sumergido en un nuevo proyecto pictórico del que podemos ver que se trata de un rostro. En un momento dado, al finalizar el contorno de los labios, éstos adquieren vida y posteriormente desaparecen del lienzo. Acto seguido el pintor se encuentra esa misma boca en la palma de sus manos. Ello recuerda a la conocida escena de *L'âge d'or* de Buñuel en la que el personaje principal masculino borra la boca de su cara, y aparece en su lugar vello axilar. Del filme del surrealista español también podemos encontrar semejanzas en la toma en la que una niña camina por una pared y el techo, recordando a la impactante escena en la que aparece el cadáver del ministro en un techo. Otro ejemplo que podríamos citar son los planos en los que únicamente se muestran objetos girando entre sí en un espacio totalmente negro, como si levitasen en la nada, rememorando a los típicos recursos de Man Ray que utilizaba en sus obras, como en *L'étoile de mer*.

Nos encontramos otra vez con el uso de imágenes superpuestas, con ritmos acelerados y, cabe destacar, la imagen de la muerte de un ángel guardián en la que se utiliza la técnica de solarización⁹⁵, bastante utilizada por Miller en su fotografía, entre otros trucos de montaje, los cuales algunos pueden recordarnos a los que empleaba Georges Méliès en sus películas, como la aparición y desaparición de objetos del campo visual⁹⁶. Aquí cabe citar la escena más conocida del filme, en la que el protagonista en un momento dado, aparece mirándose a través de un espejo y

posteriormente éste lo atraviesa, convirtiéndose el cristal en una piscina. Esta secuencia responde a la manera en la que Cocteau entiende el cine. Se refiere a la relación entre el interior y el exterior de cada uno. Para él la fuerza del cine es su capacidad de hacer objetivo lo subjetivo. Así pues, cuando el poeta atraviesa el espejo la interioridad deviene exterior⁹⁷.

Aunque el filme fue rodado en 1930 su estreno no se dio hasta dos años más tarde. El motivo se encuentra en el hecho de que algunos de los espectadores que pudieron ver la película en grupos privados denotaron ciertos símbolos anti cristianos en el filme, y frente al enorme escándalo que había padecido la película de Buñuel, *L'âge d'or*, por esa misma razón, Charles Noailles pospuso su estreno para un gran público a fin de evitar el mismo problema. Finalmente, en 1932, tuvo lugar su proyección en una sala del teatro Vieux Colombier de París⁹⁸, momento en la que fue denominada como un “filme surrealista” por parte de la crítica, destacando que tal consideración no gustó a los artistas pertenecientes al movimiento, quienes consideraban que eran simples fantasías sin ninguna pretensión “surrealista”⁹⁹.

De Cocteau cabe mencionar igualmente su segunda película, *La Belle et la Bête* (1946), realizada 16 años después de *Le sang d'un poète* y codirigida por René Clement, basada en el cuento clásico francés del mismo título, escrito por Madame Leprince de Beaumont en 1757. A pesar de inspirarse en él, su intención no fue la de realizar una película infantil. Cocteau vio en esa historia un mensaje especial tras el episodio de la Segunda Guerra Mundial, que había finalizado un año antes. Se mostraba a una Bestia que se encuentra tan sola como un hombre y tan incomprendida como un animal, indicando que cualquiera que haya pasado una infancia infeliz puede convertirse en una bestia¹⁰⁰. Sin embargo, éste puede ser remendado gracias al amor.

Al final de la contienda surgió el Neorrealismo italiano, poniendo en auge el realismo en el séptimo arte; además, el movimiento surrealista de vanguardia había ya finalizado, aunque seguirá latente en el arte a lo largo de toda la centuria. Dentro de este contexto Cocteau se arriesga y decide rodar *La Belle et la Bête* una película cargada de fantasía y como los estudiosos han considerado, una filme surrealista, cuyo argumento y realización está impregnado por su estilo personal, es decir, un estilo onírico, poético y plástico¹⁰¹. Especialmente es esa relación con el mundo onírico lo que asocia la película con el movimiento vanguardista. Patente en elementos como que la historia no sigue un hilo dramático lógico, hallamos abundancia de trucajes como el uso de *stop motion*, de sustitución, imágenes superpuestas... recursos usados también en *Le sang d'un poète* que, como en esa primera película, aparecen referencias a la mitología, en este caso vemos a Diana, diosa de la caza, representada por una estatua que en un momento dado toma vida. Otro elemento que repite en varias ocasiones es el recurso del espejo, destacando el juego de trucos de montaje que ejecuta en esos planos. Además el uso del claroscuro da a la imagen la impresión adecuada de un mundo de

ensueño¹⁰². Utiliza imágenes encantadas con audaces símbolos freudianos para sugerir emociones derivadas del subconsciente de sus personajes, interpretados por Jossite Day como Belle y Jean Marais como la Bête y al joven Avenant, pretendiente de Belle.

La Belle et la Bête de Cocteau es uno de los filmes más influyentes de la historia del cine, de hecho las posteriores versiones cinematográficas del cuento siguen aspectos surgidos de esta primera representación. Como la película de Disney realizada en 1991, y la última versión estrenada en el cine, rodada por el director francés Christophe Gans en el 2014, quien manifestó querer rendir con ella un homenaje a Jean Cocteau. Fundamentalmente es su puesta de escena la que ha servido a muchos cineastas como precedente estético. Ya que incluso podemos encontrarnos en comerciales televisivos de perfumes referencias a la película. Siendo especialmente emulada la secuencia en la que Belle entra en el castillo por primera vez, llegando a un pasillo en el que las cortinas se mecen al viento y en el que la protagonista se desliza con movimientos gráciles que sacuden su capa¹⁰³. Por lo que aquí cabe hacer mención al famoso director de fotografía Henri Alekan¹⁰⁴, responsable de crear, bajo las pautas de Cocteau, este mundo maravilloso.

Por último quisiera destacar que la intención de Cocteau, debido a la situación en la que se hallaba Europa en esos momentos, fue elaborar un poema mediante imágenes antes que con las palabras¹⁰⁵, y de esta forma transmitir un mensaje esperanzador. Además es la única película analizada en este estudio perteneciente plenamente al cine sonoro. Cocteau supo aprovechar este desarrollo tecnológico y contrató al compositor francés Georges Auric para recrear el ambiente “dieciochesco” y la atmósfera fantástica¹⁰⁶. Aun así no abusa de los diálogos, predominando mayoritariamente los silencios, ya que Cocteau estaba muy interesado en mostrar la psicología de sus personajes.

En definitiva, las películas de Jean Cocteau resultan diarios íntimos, llenos de obsesiones y búsqueda creativas. Pasando a la historia con una obra onírico-cinematográfica única¹⁰⁷.

3.3. Luis Buñuel

Luis Buñuel (1900-1983), nacido en España, es considerado como el primer cineasta plenamente surrealista de la historia del cine, por lo que su trabajo marcará una importante influencia en los cineastas surrealistas posteriores a él. Su fuerte personalidad y el hecho de que fue un peculiar artista que no se preocupó demasiado por el arte y menos aún por la jerarquía de los valores artísticos¹⁰⁸, serán algunas de las características que marquen su obra cinematográfica.

Uno de los factores que más le influyó en su carrera, y que el propio artista señaló en su autobiografía como una de las más relevantes etapas de su juventud, fue cuando se trasladó a Madrid para cursar sus estudios superiores en la Institución Libre de Enseñanza y se estableció en la

conocida Residencia de Estudiantes¹⁰⁹, inspirada en el espíritu del krausismo, cuyo sistema educacional se basaba en la libertad de cátedra frente al dogmatismo. Lo más decisivo de esta etapa universitaria fue el contacto con los artistas surgido en el ambiente de la Institución¹¹⁰. En ella conoció a varias figuras de la “Generación del 98”, pero es de especial relevancia la relación que estableció con artistas de distinguida índole como fueron las figuras que más tarde formarían parte de la conocida “Generación del 27”, nos referimos a personalidades como los escritores Ramón Gómez de la Serna, Rafael Albertí y Dámaso Alonso, el poeta Federico García Lorca, y el pintor surrealista por excelencia Salvador Dalí, entre otros muchos intelectuales españoles de esas primeras décadas del siglo xx. Es importante destacar la estrecha amistad con García Lorca y Dalí, convirtiéndose en inseparables¹¹¹, llegando a colaborar juntos en algunas obras. Cabe decir que también con el escritor Pepín Bello mantendrá esa confraternidad. Sin embargo las relaciones con el cineasta en ocasiones resultaban turbulentas debido a su gran temperamento, el cual era conocido por todos los demás residentes de la institución. Por ello en algunos momentos estas relaciones cruzaban los límites entre el amor y el odio. Sin embargo, a pesar de todos estos contactos y amistades personales, Buñuel será un artista que no se integrará en ningún grupo de artistas con una misma ideología, de ahí que no se integrase plenamente en la mentalidad de la Institución Libre, y que se posicione en una clara independencia e individualización artística que marcarán la personalidad de sus obras.

En 1925, época en la que la capital francesa era el centro intelectual y artístico de Europa, decidió trasladarse a París en búsqueda de nuevos estímulos; siendo, de hecho, el lugar donde desarrollaría y se convertiría en el artista que hoy conocemos. Por ello no es de extrañar que en muchas ocasiones el artista considerase Francia como su verdadera patria. Durante su estancia allí frecuentó los centros de reunión de estudiantes e intelectuales, tomando contacto con un nutrido grupo de eruditos, muchos de ellos hispanos como Unamuno, Neruda, entre otros muchos¹¹².

En un primer momento, Buñuel consiguió un trabajo que lo trasladaría a Amsterdam como montador escénico para la representación de la ópera de títeres creada por Manuel de Falla *El Retablo de Maese Pedro*. Dirigida por Josef Willen Mengelberg, la obra se estrenó en 1926 y fue un verdadero acontecimiento. La crítica alabó particularmente a Buñuel y este regreso a París con aires de triunfador¹¹³. Ello inspiró al artista, de tal manera que el año siguiente fue uno de sus más fructíferos. Trabajó la poesía de vanguardia, interés que nunca abandonaría y que, de hecho, sería una constante en su modo de entender el cine¹¹⁴. Fue entonces cuando realizó su libro de poemas y narraciones *Un chien andalou*, título que posteriormente se convertiría en su primer filme.

En lo que respecta a su interés por el séptimo arte, fue, sobre todo, a través de tres películas cuyas imágenes le deslumbraron: *Der Müde Tod* (1921) de Fritz Lang, *Scherben* (1922) de Lupu

Picky *Entr'Acte* realizada por René Clair¹¹⁵, película dadaísta realizada para ser proyectada en el entreacto de una acción dadaísta. De estos filmes le interesó la representación de imágenes en una narración de manera acelerada, que vió en el filme de Clair, así como el montaje psicológico de las otras dos, aspectos que adaptará posteriormente en sus obras.

Buñuel entró a formar parte de la *Academia de Cine* fundada en París por Jean Epstein¹¹⁶, el cual se convirtió en un gran maestro para él. Tras trabajar como ayudante de rodaje y después de romper su amistad con Epstein, decidió dedicarse en exclusividad a experimentar y crear a partir del medio cinematográfico. A ello hay que sumar su labor como crítico de cine en las revistas *La Gaceta Literaria Hispanoamericana*, fundada en 1927 y en *Les Cahiers d'Art* cuyo primer número apareció en 1928¹¹⁷. Sus inicios en el cine son paralelos a sus contactos con artistas y movimientos de vanguardia, elementos que conformarían su particular visión del cine, cuya percepción se apoya en la idea del cine como instrumento de la poesía.

“Propuse la constitución de una mesa redonda, en la que unos cuantos amigos, pertenecientes a distintas actividades artísticas e intelectuales, pudiéramos discutir en familia algunos de los problemas que atañe al llamado séptimo arte: así se acordó que el tema fuera el de “el cine como expresión artística”, o más concretamente, como instrumento de poesía, con todo lo que esta palabra pueda contener de sentido liberador, de subversión de la realidad, de umbral al mundo maravilloso del subconsciente, de inconformidad con la estrecha sociedad que nos rodea.”¹¹⁸

Fue en este contexto cuando, con la colaboración de Salvador Dalí en el guión, surgió su primerfilm, *Un chien andalou*. Ambos incorporaron en él el automatismo psíquico y ninguna ilación coherente, siguiendo todos los postulados del surrealismo¹¹⁹. En lo que se refiere a la inclusión de Buñuel dentro del movimiento surrealista, debemos señalar que cuando llegó a París ya había pasado un año de la publicación del primer *Manifeste du Surréalisme* y había tenido lugar ya la primera exposición del movimiento. Pero el ambiente era todavía de mucha confusión, por la relación entre esta nueva corriente y el Dadá, aspecto que se denota en algunas de las secuencias de *Un chien andalou* y de *L'âge d'or*¹²⁰.

Un chien andalou, realizada en 1929, es un cortometraje de diecisiete minutos valorado como el máximo representante del cine surrealista y una de las películas que mayor atención ha recibido entre críticos y profesionales a lo largo de la historia. Ha sido tal su repercusión que ha sido tomada como modelo de cine surrealista desde su aparición, incluso se la ha considerado como precursora del cine independiente americano, iniciadora del modelo surrealista en el cine comercial, y del cine moderno en general¹²¹.

Todo empieza con el proverbial *Il était une fois...* (érase una vez), cuando después aparece el

propio cineasta español interpretando a un hombre que afila su cuchilla de afeitarse, dando paso más tarde a la escena más mítica e icónica de Luis Buñuel, el momento en el que se representa la sección del ojo de una mujer, cuyo personaje es interpretado por Simone Mareuil, en un primer plano. Esta representación es interrumpida por un rótulo que nos indica *Huit ans après...* (ocho años después). A partir de aquí vemos técnicas cinematográficas diversas, tales como imágenes superpuestas y trucos de montaje. Además se caracteriza por no seguir un tiempo lineal, sino que se dan errores en el *raccord* y el trascurso de la historia no sigue una lógica, plasmando así un collage de imágenes pertenecientes a un mundo onírico. Por ello hay que destacar que se trata de un filme cuya fuerza radica en sus imágenes y no tanto en el argumento.

Aunque el plano del ojo ha sido escogido siempre como imagen icónica de la película, hay dos escenas que han sido también muy comentadas entre los estudiosos. Éstas son, en primer lugar, la secuencia de los asnos podridos atados a dos pianos, imagen un tanto desagradable e impactante utilizada para representar nada más y nada menos que el odio que sentían Dalí y Buñuel por *Platero y yo*. Por otro lado, también es conocida la escena en la que el hombre, interpretado por Pierre Batcheff, con una expresión de seriedad se lleva la mano hacia la boca y, cuando la retira, ésta ha desaparecido¹²². La mujer comienza a maquillarse rápidamente los labios para que éstos se dibujen en la cara de éste, en cambio, en lugar de una nueva boca aparece vello procedente de la axila de ella.

Otro de los elementos importantes es que el film supone la culminación de una larga trayectoria de contactos con el cine vanguardista francés por parte de su director¹²³. Pero también Dalí y Buñuel representaron en ella imágenes referentes de la historia del arte; un ejemplo de ello se puede observar al finalizar la película. En la escena final, bajo la frase *Au printemps...* (en primavera) aparecen los dos amantes enterrados en la arena del desierto y cubiertos de insectos. Esta imagen hace alusión a la obra pictórica *Angelus* de Jean-François Millet, cuyo cuadro fascinaba a Dalí, de tal manera que realizó varias obras en las que aparecía esta misma referencia, e incluso un libro titulado *El mito trágico del "Ángelus" de Millet*¹²⁴.

La película se trata, literalmente, de un poema visual. De hecho se inspira en el libro homónimo de poemas de Buñuel, citado anteriormente y con el mismo título. Pero también se basa en dos sueños, uno perteneciente a Dalí, el cual soñó en una ocasión que tenía hormigas en la mano, escena que aparece en la película en un momento dado en el que el personaje masculino se mira la mano y ve como desde una brecha de ésta surgen una manada de hormigas. Este recurso será usado en múltiples ocasiones por el pintor catalán en sus obras¹²⁵, tratado como metáfora de la masturbación, el hormigueo podría ser una evocación de la detumescencia que sigue a la eyaculación¹²⁶. Por otra parte, está presente el sueño del propio director, que precisamente soñó que

cortaba un ojo con un cuchillo. Pero es relevante tener en cuenta que Buñuel en *Un chien andalou* no relata un sueño, sino que se aprovecha de los mecanismos análogos a los del sueño¹²⁷. Asimismo, con el plano de la sección del ojo, Buñuel pretendió hacer una auténtica declaración de principios, un cegar de la mirada externa para que surja la interna¹²⁸, tal y como proclamaban los surrealistas.

Un chien andalou es un filme cargado de múltiples elementos simbólicos, por lo que ocasionó desde su estreno, a finales de los años veinte, un conglomerado de interpretaciones desde todas las ópticas posibles. Buñuel fue preguntado en diferentes ocasiones por la simbología y lo psicoanalítico de su obra y siempre se mostró bastante reacio a dar este tipo de explicaciones¹²⁹. Precisamente uno de los rasgos característicos del surrealismo es la ambigüedad que los artistas nos muestran en sus obras, sus personajes, situaciones y cosas presentadas se niegan a ser identificadas unilateralmente¹³⁰, ya que todas ellas pueden tener varios significados, según el que el artista crea y el que el espectador cree observar. Esta indeterminación en los supuestos significados se aprecia en toda esta obra cinematográfica.

A la hora de realizar el guión de la película, Buñuel y Dalí, establecieron que debería eliminarse cualquier imagen que siguiese una lógica racional¹³¹. De hecho, el factor más relevante de esta película es que Buñuel, de forma concienciada y premeditada, destroza la narrativa cinematográfica tradicional, en busca de una nueva y libertina representación en el séptimo arte, como había sucedido con las demás manifestaciones artísticas surrealistas como la pintura y la literatura¹³². Igualmente, buscaba perturbar al espectador, sin buscar en ningún momento ni la comodidad ni el agrado del mismo¹³³. Pero a pesar de ser una obra totalmente fuera de lo común en la segunda década del siglo XX, resultó ser un verdadero éxito entre el público, provocando, incluso, un gran revuelo en la sociedad vanguardista, la cual no resultaba fácil de escandalizar¹³⁴; dando una fama instantánea a Buñuel de la que se beneficiaría toda su vida¹³⁵.

Un año después, Buñuel regresó con otra película de temática surrealista, *L'âge d'or*, cuyo rodaje fue posible gracias a los Vizcondes Charles y Marie-Laure de Noailles, mecenas del grupo surrealista y grandes admiradores de *Un chien andalou*. Charles solía regalarle a su esposa una película para su cumpleaños, así que en esa ocasión propuso a Buñuel, en colaboración otra vez con Salvador Dalí, financiarle un filme¹³⁶. Sin embargo, Luis Buñuel rodó la película sin Dalí, puesto que la relación entre ambos se había vuelto insostenible, debido a que el carácter de Dalí había cambiado al conocer a Gala, con la que desarrolló una personalidad que resultó ser incompatible con la de Buñuel. A pesar de ello, el cineasta utilizó bastante de las ideas que el pintor catalán le había enviado previamente a través de una serie de cartas.

Su duración sobrepasaba a la anterior película, de hecho se trata ya de un largometraje, lo

que da paso a que aparezcan rótulos más explicativos. Otra novedad que se encuentra en ella es el hecho de no tratarse de un filme totalmente mudo, ya que nos encontramos en un período en que el sonido estaba invadiendo al séptimo arte. Por tal motivo se reproducen diversos sonidos a lo largo del largometraje, como los ladridos de un perro, el murmullo del viento o el sonido que producen los labios al besarse. De este modo también Buñuel incorporó por primera vez diálogos entre los personajes, pero encontrándonos en los inicios del cine sonoro, son aún mayoritarias las escenas en las que predomina el mutismo.

Fue descrita por el propio Buñuel como:

“La historia es también una secuencia de moral y estética surrealista alrededor de dos figuras principales, un hombre y una mujer. Se desglosa el excitante conflicto en toda la sociedad humana entre el sentimiento del amor y cualquier otro de orden religioso, patriótico o humanitario (...) El instinto sexual y el sentido de la muerte forman la sustancia del filme. Una película romántica, realizada con todo el frenesí del surrealismo.”¹³⁷

Con tal comentario pasamos a analizar *L'âge d'or*. Al comenzar la película, Buñuel nos presenta una secuencia de imágenes de escorpiones, como si se tratara de un documental. Después aprovecha el mismo exterior rocoso en el que se hallaban los escorpiones para rodar un plano general en el que aparecen un grupo de obispos, inmóviles y con la mirada fija, como si se trataran de esculturas. En los minutos siguientes nos presenta una comunidad de hombres famélicos y debilitados, pero a pesar de sus circunstancias están dispuestos a sublevarse contra unos personajes denominados “mallorquines” que se acercan hacia la costa. Pero sus esfuerzos se ven truncados por el agotamiento mientras intentan avanzar entre las rocas, cayendo uno tras otro¹³⁸. Caber señalar aquí que el dirigente del grupo fue interpretado por Marx Ernst¹³⁹, mientras el resto de los revolucionarios eran también integrantes del movimiento surrealista y amigos de Buñuel.

Al llegar los “mallorquines”, éstos detienen al único superviviente del grupo sublevado, trasladándolo con ellos al Imperio Romano, donde debe convertirse en un hombre civilizado y racional. Se trata del protagonista de la historia, quien, a pesar de los grandes esfuerzos por la sociedad de cambiarlo, se verá continuamente subordinado a sus instintos más básicos. Cuando llega a Roma, de la que Buñuel nos enseña vistas aéreas de sus calles y edificios más significativos, el protagonista masculino se tropieza continuamente con imágenes de mujeres que despiertan aún más su impulso sexual. Toda esta narración sucede para dar paso al amor, que es finalmente la trama de la película. Los amantes en esta historia son los actores Gaston Morot y Lya Lys, entre los que parece ser tan fuerte su atracción que consiguen sentirse y comunicarse a través de la mente. Aparece aquí otra de las escenas más reconocidas de Luis Buñuel y de la historia del cine, citada anteriormente por estar inspirada en una de los gags de *Goodnight, nurse!* en la que aparecía Buster

Keaton. Estamos hablando de la secuencia en que la pareja muestra su pasión, mientras se encuentran en una fiesta, a través de una serie de actos considerados fetichistas, tales como son el introducirse los dedos en la boca, que acaban amputados; o chupetear los dedos de los pies, como cuando la actriz protagonista lame el dedo gordo de una escultura, recurso que Buñuel utiliza por primera vez aquí, pero que luego empleará muy a menudo.

Algunas de las escenas más significantes de *L'âge d'or* suceden durante la dicha fiesta. Al principio de ésta, aparece un plano del padre de la amante con el rostro cubierto de moscas, que recuerda a las obsesiones procedentes de Salvador Dalí, dejando así constancia de un inicio de cooperación con el pintor en la película. Se ha considerado una abierta crítica a la burguesía, pues las moscas van, como a la mierda, a los burgueses. También cabe destacar la escena en la que el ministro del interior aparece muerto en el techo, por la novedosa imagen y porque la figura del ministro es la alegoría a la represión de los deseos a los que los amantes nos pueden evitar sucumbir. De especial importancia es la secuencia en la que los amantes mantienen una conversación telepáticamente. En ese momento oímos la voz de los personajes en *off*, siendo utilizada por primera vez en la historia del cine¹⁴⁰.

En lo que se refiere al lenguaje formal, en ella podemos encontrar, como también ocurría en la primera película de Buñuel, collages y fundidos encadenados y en negro que pasan de una escena a la siguiente. Pero aquí se da la novedad de la sonoridad, por lo que el cineasta español introdujo toda una serie de posibilidades que ofrecía el cine sonoro, tales como *leitmotiv*, consonancias y disonancias con la imagen, avances y retrasos con respecto a la fotografía, etc¹⁴¹. Para él era muy importante la música. Como sucedió en *Un chien andalou* escogía personalmente la música que iba en cada escena. Y es que Buñuel tuvo desde muy joven contactos con la música: aprendió a tocar el violín y una vez en París rasgó el banjo¹⁴².

Respecto a su trasfondo, como en su primera película, *L'âge d'or* dispone de un elevado grado de simbolismo, contiene prácticamente todo lo que es Buñuel en germen o en su desarrollo definitivo¹⁴³. De ahí que a la hora de establecer un análisis sobre el filme nos encontremos con opiniones y visiones de lo más variado. La primera vez que se proyectó la película fue en casa de los Noailles para un grupo de íntimos amigos, quienes manifestaron su agrado con palabras como “exquisita y deliciosa”¹⁴⁴. Pero el estreno de *L'âge d'or* en el Studio 28 en París supuso un gran escándalo jamás visto desde entonces¹⁴⁵, mayor que con *Un chien andalou*. Durante su proyección la sala fue asaltada por los grupos de ultra derecha, quienes destriparon las butacas y destrozando la pantalla. Incluso la película fue prohibida durante 50 años, debido a que la prensa conservadora reclamó en varias ocasiones que así fuera. De esta manera, la película solamente pudo verse en sus primeros años de vida en proyecciones privadas o en cine-clubs¹⁴⁶. En España la película no tuvo

mejor suerte. Tras su estreno en Madrid en 1935, también las presiones de la prensa de derechas llevaron al gobernador a prohibirla. Este escándalo, fue derivado por la indignación de que algunas escenas resultaban burlas a la religión católica, ya que hay constantes referencias a la iglesia a modo de crítica en la película. Uno de los momentos que resultó ser “ofensivo” para las comunidades más conservadoras fue una secuencia en la que el cineasta español nos muestra un grupo de esqueletos podridos con trajes de obispos situados en el paisaje rocoso.

A pesar de toda esta turbulenta situación, *L'âge d'or*; fue reclamada por los surrealistas, quienes la defendieron en múltiples ocasiones, considerándola una de las más relevantes y perfectas películas surrealistas¹⁴⁷. Andre Breton declaró en una ocasión:

“Este filme sigue siendo hoy la única empresa de exaltación del amor total como yo lo considero, y las violentas reacciones a las cuales han dado lugar sus representaciones en París sólo han podido fortalecerme en la conciencia de su incomparable valor... En tal amor existe en potencia una verdadera edad de oro en ruptura completa con la edad de fango que atraviesa Europa y de una riqueza inagotable en posibilidades futuras.”¹⁴⁸

Para concluir el tema, al intentar establecer una definición que acoja las características más importantes de los trabajos de Buñuel podemos ver que varias de sus obras cinematográficas se tratan de conjuntos orgánicos que contienen innumerables ecos, asonancias y referencias cruzadas que engendran las más amplias tensiones¹⁴⁹. Además, cabe destacar que en muchas ocasiones en ambas películas analizadas más arriba, aparece la simbología religiosa, especialmente en *L'âge d'or*. Cabe explicar aquí que ello se debe a que Buñuel durante toda su vida sufrió episodios de crisis de fe religiosa. Educado en el catolicismo, durante su juventud fue volviéndose cada vez más ateo, como demuestra una de sus frases más conocidas y enigmáticas “Gracias a Dios soy ateo”. Por este motivo, fruto de sus contradicciones internas, plasma en sus obras cinematográficas elementos o personajes propios de la religión católica a modo de crítica. Además, el cristianismo no permite que el subconsciente y los impulsos del ser humano salgan al exterior, cosa que se halla en total contraposición con los ideales surrealistas. Asimismo, Buñuel declara que su ateísmo conduce necesariamente a aceptar lo inexplicable. La religión expone a interpretaciones de lo que sucede en la vida y en el mundo, la acción de que no intervenga una divinidad organizadora le parecía más misteriosa que el misterio, viviendo de esta manera en una cierta tiniebla¹⁵⁰. Y para él este pensamiento, como buen surrealista, era maravilloso.

Cabe finalizar este apartado con una frase que resuma, en las propias palabras del cineasta surrealista, lo que significaba para él el séptimo arte:

“(el cine) Es el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto. El mecanismo productor de imágenes cinematográficas, por su manera de

funcionar, es, entre todos los medios de expresión humana, el que más se parece a la mente del hombre, o mejor aún, el que mejor imita el funcionamiento de la mente en estado de sueño. El film es como una simulación involuntaria del sueño.”¹⁵¹

4. EL SURREALISMO EN EL CINE ACTUAL

Actualmente sigue vigente el uso de estética y teoría propia del movimiento surrealista en el cine. Durante la segunda mitad del siglo XX y los primeros años del XXI, la crítica cinematográfica ha calificado a algunos cineastas como surrealistas, autores que en su mayoría se encuentran dentro del denominado cine de autor. Muchos de ellos son directores tan reconocidos como David Lynch, Alejandro Jodorowsky o David Cronenberg, y sobre todos ellos existe bibliografía que analiza la cuestión surrealista en sus filmes. En nuestro caso, hemos decidido analizar el trabajo de un director perteneciente a una generación posterior, Michel Gondry, cuyo trabajo artístico, dedicado sobre todo al mundo onírico y al funcionamiento de la mente, se aproxima en gran medida a los ideales del surrealismo vanguardista.

4.1. Michel Gondry

Michel Gondry (Versailles, 1963), es un cineasta nacido en Francia cuyos filmes han sido considerados plenamente dentro de la estética surrealista. Desde muy joven se sintió atraído por el arte, interés al que siempre relaciona con su abuelo quien trabajó como inventor. Desde que finalizó sus estudios de arte gráfico en una escuela de arte de París se dedicó en exclusiva a éste desde diferentes vertientes. No solamente ha trabajado como realizador cinematográfico, sino que también ha rodado spots publicitarios y múltiples videoclips, campo que le supuso un temprano reconocimiento.

Sus obras han sido apreciadas por la crítica por su estilo visual y puesta en escena, siempre muy personal. En lo que se refiere a sus películas nos encontramos con un maravilloso despliegue de recursos visuales¹⁵², adquiridos por un afán de experimentación con el medio cinematográfico, puesto que lo visual marca lo narrativo¹⁵³. Lo más destacable de sus filmes son los trucos visuales, en los que no intenta imitar la realidad, sino que crea su propia realidad partiendo de lo imaginario, creando así un verdadero lugar de ensueño. En todos ellos podemos ver los mismos recursos cinematográficos, tales como el *stop motion*, sustitución, imágenes superpuestas, etc. Podemos observar de esta manera que se halla fuertemente influenciado por las primeras producciones de la historia del cine, como en las de Georges Méliès, que como se ha citado más arriba fue pionero en los temas recurrentes al mundo onírico, o en el español Segundo de Chomón, precursor en el uso del *stop motion* o paso de manivela, en su *Hôtel électrique* (1908).

Los temas más recurrentes en sus obras son, sobre todo el mundo onírico, pero también la infancia, el subconsciente, la utopía y el amor, elementos que conectan con el movimiento vanguardista, ya que se tratan de las mismas ideas que hemos podido observar en las primeras películas pertenecientes al surrealismo.

Respecto a la frecuente representación de los sueños en sus filmes, para el cineasta éstos son concebidos como la mejor manera de evadirse de la realidad y sobrellevar así las frustraciones de la vida. Por este motivo una de sus características principales es el hecho de situar en un mismo plano lo onírico y lo real enfrentándose entre sí. Muestra de esta forma los conflictos internos a los que se enfrentan sus protagonistas en la vida real¹⁵⁴.

Dicho esto, pasaremos a analizar dos de sus filmes. En primer lugar, su obra cinematográfica más conocida es *Eternal sunshine of the spotless mind*, estrenada en España con el título *¡Olvidate de mí!*, realizada en el año 2004 con la colaboración de su amigo Charlie Kaufman¹⁵⁵ para la elaboración del guión.

Sus protagonistas, Joel, interpretado por Jim Carrey y Clementine, por Kate Winslet, mantienen una turbulenta relación amorosa que finaliza pasado dos años. Como solución para tal ruptura, ambos sujetos se someten a una terapia que ofrece la compañía “Lacuna Inc.” en la que disponen de una maquinaria que suprime todos los recuerdos relacionados con la persona amada, para así llevar una nueva vida feliz sin padecer la angustia de la memoria. Es precisamente este asunto de la memoria lo que interesó principalmente a Gondry y Kaufman a la hora de realizar la película. Se cuestionan cómo de diferente podría ser una misma persona sin unos determinados recuerdos¹⁵⁶. Como el director indica:

*The procedure that the memory company Lacuna Inc uses is a device to explore someone's feelings of nostalgia, which is uncontrollable. I was reading in a book about the brain that we have the feeling of nostalgia when we think of a memory because the mind knows it is a moment of time that will never appear again. I've always been interested in how memories can make us feel good or really hurt us*¹⁵⁷.

Gondry nos sumerge de forma magistral en un paralelismo entre el mundo real en el que viven los personajes y el del subconsciente de Joel, de tal manera que en ocasiones resulta complicado para el espectador distinguir uno del otro. El filme no presenta una narración lógica, puesto que nos adentra en los recuerdos que están siendo borrados del protagonista. A la hora de situarnos en las reminiscencias suprimidas se van oscureciendo los planos, o en otras ocasiones aparecen escenas borrosas que recuerdan a *L'Étoile de mer* de Man Ray, y la introducción de personajes sin cara, presentando un rostro liso, cuyo efecto podría relacionarse con la primera

película de Luis Buñuel *Un chien andalou* en el momento en el que el personaje masculino se borra los labios de la cara. Los efectos de sonido juegan un papel importante, escuchándose distorsionado en algunas secuencias o introduciendo voces de personajes que no están incluidos en determinada escena, siendo escuchadas fuera del subconsciente de Joel.

En el trascurso de la película vemos en un primer momento los últimos recuerdos que la mente de Joel ha guardado, los fatales días previos a la finalización de la relación, escenas de discusiones, aburrimiento uno del otro, haciendo plausible la ruptura para el público. Pero siguiendo la trayectoria que la máquina de “Lacuna Inc.” debe borrar, empezamos a ver los buenos momentos entre ambos personajes. Siendo totalmente consciente Joel de que está dentro de su cabeza mientras ha sido dormido para poder llevar a cabo la anulación de memoria, aparece ante él un bonito recuerdo junto a Clementine, viendo que este también va a desvanecerse de su mente, decide no querer seguir con el tratamiento. Sin poder despertar, comienza a desarrollarse una huida del olvido con Clementine a través de su mente para salvar los recuerdos que sí son agradables. Durante estos intentos de escapar se producen cambios en sus recuerdos, como si pudiera manipular su propio subconsciente.

Una de las escenas más destacables se da mientras se evoca un recuerdo de Joel en la librería donde Clementine trabaja. Mientras los personajes dialogan sobre volver a empezar una vida juntos, los libros colocados en las estanterías van tornándose poco a poco de color blanco, borrándose todo lo que incluían, volviéndose neutros y vacíos, como sucederá con la historia de amor entre Joel y Clementine debido al pacto con la tecnología de “Lacuna Inc.”. Por ese motivo, llegado el final del filme, uno de los mensajes que se ha podido asimilar de la película es el hecho de que por muy doloroso que nos resulte recordar algunos momentos vividos, ¿sería la mejor de las opciones borrarlos? Al fin y al cabo, son nuestras vivencias las que nos construyen como personas, y no solamente eso, sino que nos arriesgaríamos a volver a repetir una y otra vez los mismos errores, quedando atrapados en un bucle sin ni siquiera saberlo.

Se trata de una película completamente surrealista, sus efectos visuales son frutos de una gran imaginación, asimismo el tema tratado es una de las mayores preocupaciones e intereses de los surrealistas vanguardistas, el subconsciente, lo que se esconde en él y qué grado de manipulación podríamos adquirir sobre él. A pesar de ser una película diferente al tipo de cine comercial y que por tanto el público no está acostumbrado a ver, resultó ser un verdadero éxito¹⁵⁸. Fue muy alabada por la crítica, y supuso un mayor reconocimiento para el director en la industria cinematográfica americana.

Otra película que cabría distinguir de Gondry es *La science des rêves* (2006), conocida en España con el título de *La ciencia del sueño*, dirigida y escrita en esta ocasión también por él.

Presenta aspectos similares a la anterior película, aunque, como su título ya nos advierte, se trata de un filme dedicado exclusivamente al mundo onírico, imitando el funcionamiento y estructura de éste. De hecho nada más iniciarse la película, su protagonista, un chico introvertido y con mucha inventiva llamado Stephane (Gael García Bernal), explica a modo de receta cómo producir sueños combinando una lista de ingredientes, como pensamientos al azar, reminiscencias del día mezcladas con recuerdos del pasado más música, amores y pasiones; apareciendo así cada noche los sueños. Aunque en el caso de Stephan, éste coexiste entre sus sueños y la vida real continuamente, convirtiéndose en una especie de sonámbulo fantasioso. Esta situación se ve más desbaratada cuando conoce a su nueva vecina Stephanie (Charlotte Gainsbourg) y se enamora de ella. De esta manera, a medida que se va desarrollando la trama ambos mundos se van uniendo haciéndose más complicado distinguir cuando está en uno u otro para el espectador.

Las secuencias en las que se reproducen los sueños de Stephane suelen tener lugar en los mismos escenarios. Se desarrollan sobretodo dentro de un decorado que coincide la mitad con el apartamento de su madre y la otra mitad está elaborada a base de cartones y de cajas de huevos, con dos ventanas situadas una junto a la otra, siendo tratado este espacio como si fuese un plató de grabación, en el que el protagonista dialoga en él como si fuera el presentador o director de un programa o de una película, en el que se discuten determinados temas, como el amor que siente por Stephanie, entre otras preocupaciones que le atormentan, o también pueden aparecer los recuerdos de su infancia. Otro escenario en el que se dan sus sueños muy frecuentemente es en el lugar en el que trabaja, especialmente en el despacho del director de la empresa, en el que aparecen también sus tres compañeros. Destaca la gran ventana situada atrás en la que siempre aparecen vistas de una ciudad, cuyos edificios son ilustraciones. En este último aspecto Gondry recuerda mucho a Georges Méliès, quien también era dibujante y diseñaba sus propios decorados. De hecho, en unos de los sueños, aparece un avión de juguete chocando contra la luna, evocando a su *Le voyage dans la lune* de 1902.

En este filme Gondry vuelve a los mismos temas tales como el inconsciente, la infancia, la complejidad de las situaciones amorosas y por supuesto lo onírico. Pero en ella vemos un reflejo mayor hacia su personalidad. De hecho, en *La science des rêves* el director incorpora diversos elementos autobiográficos, entre otros, la casa en la que vive el protagonista se trata del mismo piso en el que vivió anteriormente el director con su madre y su hijo. Como el protagonista, trabajó realizando maquetas de calendarios, labor que odiaba, ya que deseaba dedicarse a su verdadera vocación, ser inventor. Stephane es aficionado a pintar, a crear nuevos inventos, tocar la batería y realizar películas de animación¹⁵⁹, reflejo total del cineasta francés. Además, integra dos imágenes pertenecientes a sus propios sueños, a los que ya había recurrido previamente en la realización de

dos videoclips. En el video comercial de *Everlong* de la banda *Foo fighters* en 1997, el vocalista va a luchar contra otro personaje y en ese instante le crece una mano de manera descomunal. La misma situación se repite en *La science des rêves*, aunque en esta ocasión al protagonista le crecen las dos. Gondry ha contado en varias ocasiones en entrevistas que era un sueño muy frecuente que tenía de niño. La otra imagen onírica es cuando Stephane duerme con los pies introducidos en un frigorífico, escena que ya plasmó en su video musical *Knives out* de *Radiohead* en el 2001. Por último, otra imagen a la que recurre que ya había rodado con anterioridad, es la escena en la que dos hombres intentan subir un piano por las escaleras. Esta misma toma es la que abre el videoclip del single *Lucas with de lidd off* que el cineasta realizó para el intérprete Lucas Secon en 1994.

Como ya se ha citado anteriormente, se trata de un artista multifacético, de hecho, fue batería en un grupo de pop llamado *Oui Oui* durante su juventud, experiencia que le inició en el mundo de los videoclips, pues elaboraba él mismo los videos promocionales de la banda. Asimismo, cabe insistir en que en los diálogos de *La science del rêves* Gondry trata mucho el tema del subconsciente y de cómo funciona la mente, algo que como hemos podido observar ya en la película *Eternal sunshine of the spotless mind* es un tema recurrente en el director. Como cita Stephane en uno de sus sueños actuando como presentador de un programa:

“El cerebro es la cosa más compleja del universo y está justo detrás de la nariz”.

En lo que se refiere al lenguaje exclusivamente cinematográfico, podemos observar abundante uso del *stop motion*, debido a que aparecen a lo largo de ella múltiples juguetes a los que el director les da vida. El sonido, como en la anterior película citada, juega también un papel relevante. Las diferencias de efectos sonoros se reproducen según la situación en la que se halle Stephane, si está soñando y oye voces o la alarma del despertador sonando desde el exterior de su subconsciente se oye distorsionado o con eco.

Otros filmes con temática surrealista de Gondry que cabría citar son, *Human Nature* (2001), película en la que contó por primera vez con la colaboración de Charlie Kauffman para el guión; y *L'écume des jours* (2013), estrenada en España como *La espuma de los días*, basada en la novela de Boris Vian publicada en 1947. *Human Nature* fue el primer largometraje conocido de Michel Gondry, protagonizado por Patricia Arquette y Tim Robbins. Se trata de una historia de amor entre dos personajes peculiares, ella es una escritora naturalista que sufre una extraña enfermedad que provoca el crecimiento del vello en todo el cuerpo y que vive exiliada de la sociedad en mitad del bosque, hasta que un día decide incluirse entre la humanidad para encontrar un hombre con quien compartir los momentos de la vida. Simboliza de esta manera esa lucha de la que también hablaban los surrealistas vanguardistas entre el instinto animal y la conducta humana que está subordinada por la sociedad. Su puesta en escena responde a su misma creatividad visual en los videoclips,

mostrando intertextualidad¹⁶⁰ e incluso introduce en el inicio un número musical que hace referencia al videoclip que realizó para Björk al principio de los noventa para su single *Human Behavior*. En *L'écume des jours*, cuyos papeles principales son interpretados por Romain Duris y Audrey Tautou, vemos otra vez los temas recurrentes a las complicaciones del amor, en este caso asociados con la enfermedad y la muerte. En lo que se refiere a su estética visual encontramos reiteración en varios recursos, sobre todo vistos anteriormente en *La science des rêves*, como el *stop motion*, escenas en las que los personajes parecen estar dentro de una pecera, u objetos como máquinas de escribir, inventos hechos por el protagonista, etc. Gondry nos sumerge en este caso en un filme que comienza lleno de alegría, viveza e luminosidad¹⁶¹, atmósfera que poco a poco irá tornándose de color gris, hasta dejar, literalmente, el mundo del protagonista en pedazos. La música y el sonido son aquí también elementos fundamentales..

Para concluir, Michel Gondry es uno de los directores franceses actuales con más proyección internacional, cuyo cine destaca por sus trucajes realizados a la antigua usanza, es decir, sin apenas utilizar la cómoda y avanzada tecnología. Sus paisajes oníricos realizados exclusivamente a base de decorados sencillos y a la vez fascinantes, dan como resultado un tratamiento muy artístico de la imagen¹⁶².

No hay que olvidar que sus comienzos fueron en el videoclip¹⁶³ y spots publicitarios¹⁶⁴, ámbito en el que empezó a darse a conocer y donde definió su estética con una marca muy personal y muy cuidada en todos los detalles, que luego trasladó a la gran pantalla¹⁶⁵. Gondry concibe el cine como un lugar en el que puede darse todo aquello que no tiene lugar en la vida real¹⁶⁶, recordando así a los ideales de todos los cineastas surrealistas citados precedentemente.

*"I had a lot of dreams and nightmares as a kid, and I always used them creatively. They come to me during the day, and sometimes they're like a location that exists in my mind, and I go back to exactly the same location I've been to before. I live constantly with my dreams. They're part of my memories at the same level as my waking experience. So it's natural that how people dig into their own memories to create their stories - well, not everyone, but some people - I dig into my own experiences in my dreams. My dreams are as strong as my real experiences, so it's natural that I include them in my movies"*¹⁶⁷.

5. CONCLUSIONES

Tras haber realizado este estudio, podemos extraer una serie de conclusiones, todas ellas basadas en la repercusión del cine surrealista desde su origen hasta nuestros días, tanto como para el propio género cinematográfico, como para los propios cineastas que se han sentido atraídos por esta corriente creativa.

Como hemos apuntado, la concepción sobre el cine surrealista no es unitaria, pues hay autores que siguen sosteniendo la idea de que no puede existir un cine surrealista, en gran medida, debido a que resulta contradictorio a los ideales de libertad y a la no planificación que el movimiento vanguardista había defendido. Por otro lado, lo anterior contraviene directamente con aquellas posiciones que se decantan por la consideración del cine como el mejor medio para expresar lo imaginario, lo irreal, lo maravilloso y los sueños que siempre han motivado a los artistas surrealistas a la vez que alimentaban sus obras.

La senda surrealista ha ido superando las adversidades de los posicionamientos contrarios que se dieron sobretodo en sus inicios. Uno de los ejemplos más evidentes es el caso de Germain Dulac, cuya obra *La coquille et le clergyman* recibió una crítica feroz por parte de los que por entonces componían la corriente surrealista, cuyos comentarios apartaban a Dulac del surrealismo debido a las controversias suscitadas entre la cineasta y Antonin Artaud. Pese a todo, ha sido el paso del tiempo el que ha situado a la película de Germain Dulac como la primera obra cinematográfica surrealista de la historia. En esta misma línea, algo parecido sucedió con Jean Cocteau y su filme *Le sang d'un poète*, el cual a pesar de ser considerado surrealista por parte de la crítica, también fue repudiado por los entonces integrantes del movimiento.

Por tanto, la primera visión que se tiene del surrealismo respecto al cine es una concepción muy hermética, y por ello de difícil clasificación. Sin embargo el paso del tiempo ha demostrado la amplitud del género y la repercusión que estos primeros filmes tuvieron sobre los posteriores cineastas. Incluso las clasificaciones han ido evolucionado hasta el punto de poder reconocer una serie de características comunes que otorgan unidad a la vez que identifican las películas que pueden ser consideradas como surrealistas. El presente estudio nos permite simplificar esos rasgos comunes en las ideas del mundo onírico, las relaciones interpersonales y el influjo del amor en éstas; todo ello tratado desde el punto de vista ilógico de la realidad. Es esa irracionalidad la que permite que puedan producirse errores de *raccord*, paso de un plano a otro sin seguir necesariamente una narración lineal, entre otros elementos, ya que todo está permitido. Otro aspecto que ha contribuido a esta unidad en el criterio surrealista es la indiscutible consideración de Luis Buñuel como uno de los máximos exponentes e influyentes del cine surrealista, pues sus obras han recibido una unánime consideración por parte de los demás artistas.

Finalmente, queremos destacar que pese a las dificultades y a los posicionamientos adversos, el surrealismo no ha cesado de estar presente en producciones cinematográficas. Sino que ha ido evolucionando hacia nuevas corrientes que beben de esas primeras películas, como el cine experimental y el independiente.

6. BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV.; *El surrealismo*; Cátedra; Madrid; 1983.
- AA.VV.; *Surrealistas, surrealismo y cinema*; Fundación la caixa; Barcelona; 1991.
- AA.VV.; *Dada and surrealist film*; Mit Press; USA; 1996 (1987).
- AA.VV.; *Los surrealistas y el cine*; Viceconsejería de cultura de Canarias; Canarias; 2006.
- AA.VV.; *Women in Europe between the wars: politics, culture and society*; Ashgate; England; 2007.
- AA.VV.; *El surrealismo y el sueño*; educa thyssen; Madrid; 2013.
- ALCALÁ, M.; *Buñuel: cine e ideología*; Cuadernos para el diálogo; Madrid; 1973.
- BARBÁCHANO, C.; *Luis Buñuel*; Edicions 62; Barcelona; 1990.
- BÉHAR, H.; *Le cinéma des surréalistes*; L'age d'homme; Paris; 2004.
- BERTETTO, P.; *Cine, fábrica y vanguardia*; Gustavo Gili; Barcelona; 1977 (1975).
- BEYLIE, C.; *Películas clave de la historia del cine*; Robinbook; Barcelona; 2006 (1987).
- BRADLEY, F.; *Surrealismo: movimientos en el arte moderno*; Ediciones encuentro; Londres; 1999.
- BUÑUEL, L.; *Mi último suspiro. Memorias*; Plaza & Janes; Barcelona; 1983 (1982).
- CAPARRÓS, J.M.; *Introducción a la historia del arte cinematográfico*; Rialp; Madrid; 1990.
- CAPARRÓS, J.M.; *100 grandes directores de cine*; Alianza editorial; Madrid; 1994.
- CAPARRÓS, J.M.; *Historia del cine mundial*; Rialp; Madrid; 2009.
- DURGNAT, R.; *Luis Buñuel*; Fundamentos; Madrid; 1976 (1973).
- DUROZOI, G., LECHERBONNIER, B.; *El surrealismo*; Guadarrama; Madrid; 1974.
- EBERT, R.; *Las grandes películas. 100 películas imprescindibles de la historia del cine*; Robinbook; Barcelona; 2003 (2002).
- GARCÍA DE CAPRI, L.; *Las claves del arte surrealista. Cómo interpretarlo*; Planeta; Barcelona; 1990.
- GENEVIÈVE, H., ZURIÁN, F.; *Manual de iniciación al arte cinematográfico*; Rialp; Madrid; 1996.
- GOMPERTZ, W.; *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*; Taurus; Madrid; 2014 (2013).
- JEANNE, R., FORD, C.; *Historia ilustrada del cine*; vol. I; El cine mudo (1895-1930); Alianza editorial; Madrid; 1988 (1974).
- KYROU, A.; *Luis Bunuel*; Editions seghers; France; 1962.

- KYROU, A.; *Le surréalisme au cinéma*; Le Terrain Vague; Paris; 1963.
- MITRY, J.; *Historia del cine experimental*; Fernando Torres editor; Valencia; 1974 (1971).
- PARRILL, W.B.; *European silent films on video: a critical guide*; McFarland & Company; USA; 2006.
- PETROLLE, J, WRIGHT, V.; *Women and experimental filmmaking*; Urbana; University of Illinois; 2005.
- RAMÍREZ, J.A.; *Dalí: Lo crudo y lo podrido*; Antonio Machado; Madrid; 2002.
- ROJO, A.; *Buñuel: iconografía personal*; Fondo de cultura económica; México; 1988.
- ROMAGUERA, J., ALSINA, H.; *Fuentes y Documentos del Cine*; Gustavo Gili; Barcelona; 1980.
- SÁNCHEZ, A.; *Luis Buñuel: obra cinematográfica*; Ediciones J.C.; Madrid; 1984.
- SÁNCHEZ, A.; *Vida y opiniones de Luis Buñuel*; Instituto de estudios turolenses; Teruel; 1985.
- SÁNCHEZ, A.; *Luis Buñuel*; Cátedra; Madrid; 1999.
- TAIBO, P.I.; *La risa loca. Enciclopedia del cine cómico*; Tomo II; Arte e Imágen; México; 2005.
- TALENS, J.; *El ojo tachado*; Cátedra; Madrid; 1986.

7. WEBGRAFÍA

- CLARIANA, Ainamar; *La representación de la visión en el cine de los surrealistas*; Tesis doctoral; dirigido por Dra. Victoria Cirlot; Universitat Pompeu Fabra; 2012.
file:///C:/Users/Tona/Desktop/TFG/PDF's%20TFG/Tesis/melcp_ainamar.pdf
- DUGDALE, H.; “Eternal sunshine of the spotless mind”; *Fils Education*; 2006.
<http://www.filmeducation.org/pdf/film/EternalSunshine.pdf>
- GARCÍA, M.; “La Bella y la Bestia (1945). Un clásico de Jean Cocteau”; *Las mejores películas de la historia del cine*; 2014;
<http://www.lasmejorespeliculasdelahistoriadelcine.com/2014/03/la-bella-y-las-bestia-1946.html>
- HINOJOSA, L.; “La coquille et le clergyman (La concha y el reverendo)”; *Museo nacional centro de arte Reina Sofía*; Madrid; 2009.
<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/coquille-et-clergyman-concha-reverendo>
- LAMBIE, R.; “Michel Gondry interview: Mood Indigo, Eternal sunshine, Ubik”; *Den of geek*; 2014. <http://www.denofgeek.com/movies/michel-gondry/31451/michel-gondry->

[interview-mood-indigo-eternal-sunshine-ubik](#)

- MANSFIELD, M.; “Ten years of Eternal sunshine of the spotless mind”; *DAZED*; 2014.
<http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/19247/1/a-secret-history-of-michel-gondry>
- MARTÍN, F.; “Un chien andalou: el subconsciente filmado y su incidencia plástica en la obra de Salvador Dalí”; *Laboratorio de arte*; nº 16; 2003; págs. 287- 318;
[file:///C:/Users/Tona/Downloads/Dialnet-UnChienAndalou-1089523%20\(4\).pdf](file:///C:/Users/Tona/Downloads/Dialnet-UnChienAndalou-1089523%20(4).pdf)
- MARTINEZ, P.; *Cine y experimento*; Tesis doctoral; dirigida por Luís Antonio Gutiérrez; Universidad Politécnica de Madrid; 2008-2009; file:///C:/Users/Tona/Desktop/TFG/PDF's%20TFG/Directores%20actuales/Michel%20Gondry/misc_g000002.pdf
- MATUTE, P.; “El surrealismo en el cine, una visión a la obra de Luis Buñuel”; *Revista Digital Universitaria*; vol.7; nº 8; 2006;
http://www.revista.unam.mx/vol.7/num9/art73/sep_art73.pdf
- MOLINA, M.C.; “Buster Keaton y el surrealismo en la residencia de estudiantes. Razones de una confluencia”; *Archivo español de arte*; nº 341; 2012; págs. 29-48.
https://www.google.es/search?espv=2&q=maria+del+carmen+molina+buster+keaton&oq=maria+del+carmen+molina+buster+keaton&gs_l=serp.3...8033.12911.0.13102.23.20.0.3.3.0.146.1823.12j6.18.0...0...1c.1.64.serp..2.15.1306...0j0i67j0i22i30j0i22i10i30j33i21.T_JAmGTDhUE
- PÉREZ, C.; “El cine experimental de mujeres: antecedentes y desarrollo del cine teórico feminista de los 70 en el Reino Unido”; *ARBOR: Ciencia, Pensamiento y Cultura*; vol. 758; 2012; págs. 1117-1129. <file:///C:/Users/Tona/Desktop/TFG/PDF's%20TFG/Germain%20Dulac/1531-1537-1-PB.pdf>
- SANCHO, L.; “Entrecruzamientos discursivos en “Le sang d'un poete” (Jean Cocteau,1930-1932)”; *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/entrecruzamientos-discursivos-en-le-sang-dun-poete-jean-cocteau-193032--0/html/ff9e69c4-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html
- SANTOS, F.; “El artificio estético de un soñador: Michel Gondry”; *Frame*; 2008; págs. 1-13; https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/13001/file_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- TROYA, L., CAMPO, A.; *La intertextualidad en las obras de Michel Gondry*; Trabajo de grado en publicidad y relaciones públicas; Dirigido por Manuel Canga; Universidad de Valladolid; 2013-2014. <file:///C:/Users/Tona/Desktop/TFG/PDF's%20TFG/Directores%20actuales/Michel%20Gondry/TFG-N.163.pdf>

8. FILMOGRAFÍA

- ARBUCKLE, R.; *Goodnight, nurse!*; Film; Comique Film Company; USA; 1918.
- BUÑUEL, L.; *Un chien andalou*; Film; Luis Buñiel; France; 1929.
- BUÑUEL, L.; *L'âge d'or*; Film; Vicomte de Noailles; France; 1930.
- COCTEAU, J.; *Le sang d'un poète*; Film; Vicomte de Noailles; France; 1930.
- COCTEAU, J.; *La Belle et la Bête*; Film; Discina; France; 1946.
- DULAC, G.; *La coquille et le clergyman*; Film; Délia Film; France; 1928.
- GONDRY, M.; *Human nature*; Film; Fine Line Features/Bac films; USA-France; 2001.
- GONDRY, M.; *Eternal sunshine of the spotless mind*; Film; Focus Features; USA; 2004.
- GONDRY, M.; *La science des rêves*; Film; Partizan Films/Gaumont; Italia-France; 2006.
- GONDRY, M.; *L'écume des jours*; Film; Brio Films/StudioCanal; Belgique-France; 2013.
- MAN RAY; *L'étoile de mer*; Man Ray; France; 1928.
- WALL, A.; *The life and time of Don Luis Buñuel*; Documentary; Illuminations Films; United Kingdom; 1984.

9. DOCUMENTO ANEXO: IMÁGENES



Ilustración 1: Secuencia *La coquille et le clergyman* (Germaine Dulac, 1928) en la que el clérigo desnuda a la mujer.

Fuente de la imagen: https://www.youtube.com/watch?v=-NqrwaxzP_U



Ilustración 2: Distintos planos extraídos de *L'étoile de mer* (Man Ray, 1928) en los que vemos ejemplos del efecto borroso dado por el recurso de la gelatina; un rótulo citando el poema de Robert Desnos; y plano de Kiki de Montparnase.

Fuente de la imagen: Dvd *Les films de Man Ray*. Centre Pompidou.



Ilustración 3: Secuencia del espejo de *Le sang d'un poète* (Jean Cocteau, 1930).

Fuente de la imagen: <https://www.youtube.com/watch?v=pQ6zdH31Wsl>



Ilustración 4: Tomas de la entrada de Belle al castillo en *La Belle et la Bête* (Jean Cocteau, 1946).

Fuente de la imagen: <https://www.youtube.com/watch?v=NfAczL7ksI4>



Ilustración 5: Secuencia de *Un chien andalou* (Luis Buñuel, 1929) en la que podemos ver influencias tomadas de *La coquille et le clergyman*.

Fuente de la imagen: <https://www.youtube.com/watch?v=o7xTjeLG5SM>



Ilustración 6: Toma en la que el protagonista masculino se borra la boca del rostro y crece en su lugar vello axilar en *Un chien andalou*.

Fuente de la imagen: <https://www.youtube.com/watch?v=o7xTjeLG5SM>



Ilustración 7: Secuencia de *L'âge d'or* (Luis Buñuel, 1930) en la que se representa el fetiche de introducirse los dedos en la boca; cuya idea se inspiró en el filme *Goodnight nurse!* de Rascoe Fatty Arbuckle.

Fuente de la imagen: https://www.youtube.com/watch?v=aC5J_-A3hyw



Ilustración 8: Fotograma de la muerte del ministro en *L'âge d'or*.

Fuente de la imagen: https://www.youtube.com/watch?v=aC5J_-A3hyw



Ilustración 9: Secuencia de *Eternal sunshine of the spotless mind* (Michel Gondry, 2004), en la que Joel y Clementine se hallan en la librería.

Fuente de la imagen: <https://www.youtube.com/watch?v=3lvNGhBXTU0>



Ilustración 10: Fotograma de *La science des rêves* (Michel Gondry, 2006) que muestra el sueño de Stephane en el que le crecen las manos descomunalmente.

Fuente de la imagen:

<http://www.popmatters.com/archive/tag/emma+de+caunes/>

- ¹ Adonis Kyrou (1923-1985) director de cine y escritor griego, quien se familiarizó con el movimiento surrealista a una temprana edad. Al instalarse en París en 1946 conoció de primera mano a Breton y al grupo de artistas surrealistas, de hecho participó en los debates que tenían lugar en el Café Cyrano sobre el movimiento. Incluso se convirtió en uno de los fundadores de la revista “L'âge du cinéma”, de temática surrealista, en la década de los cincuenta.
- ² AA.VV.; *Los surrealistas y el cine*; Viceconsejería de cultura de Canarias; Canarias; 2006; pág. 61.
- ³ KYROU, A.; *Le surréalisme au cinéma*; Le Terrain Vague; Paris; 1963.
- ⁴ KYROU, A.; *Luis Buñuel*; Editions seghers; France; 1962.
- ⁵ AA.VV.; *Surrealistas, surrealismo y cinema*; Fundación la caixa; Barcelona; 1991.
- ⁶ AA.VV.; *Los surrealistas y el cine*; Viceconsejería de cultura de Canarias; Canarias; 2006.
- ⁷ BUÑUEL, L.; *Mi último suspiro. Memorias*; Plaza & Janes; Barcelona; 1983 (1982).
- ⁸ SÁNCHEZ, A.; *Luis Buñuel: obra cinematográfica*; Ediciones J.C.; Madrid; 1984.
- ⁹ SÁNCHEZ, A.; *Luis Buñuel*; Cátedra; Madrid; 1999.
- ¹⁰ TROYA, L., CAMPO, A.; La intertextualidad en las obras de Michel Gondry; Trabajo de grado en publicidad y relaciones públicas; Dirigido por Manuel Canga; Universidad de Valladolid; 2013-2014.
<file:///C:/Users/Tona/Desktop/TFG/PDF's%20TFG/Directores%20actuales/Michel%20Gondry/TFG-N.163.pdf>
- ¹¹ Guillaume Apollinaire (1880– 1918). Fue un poeta, ensayista, novelista y crítico, apasionado del arte moderno que surgió durante las Vanguardias históricas.
- ¹² GOMPERTZ, W.; *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*; Taurus; Madrid; 2014 (2013); pág. 269.
- ¹³ AA.VV.; *El surrealismo*; Cátedra; Madrid; 1983; pág. 22.
- ¹⁴ Palabras de Andre Breton en su obra *Le surréalisme et la peinture*. Nota extraída de AA.VV.; *El surrealismo...*; pág. 9.
- ¹⁵ SURREALISMO: Sustantivo masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajena a toda preocupación estética o moral. ENCICLOPEDIA, filosofía: el surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación desdeñadas hasta la aparición del mismo, y en el libre ejercicio del pensamiento. Tiende a destruir definitivamente todos los restantes mecanismos psíquicos, y a sustituirlos en la resolución de los principales problemas de la vida. Breton, A.; *Manifestos del Surrealismo*; Editorial Labor; Barcelona; 1992; pág. 44.
- ¹⁶ GARCÍA DE CAPRI, L.; *Las claves del arte surrealista. Cómo interpretarlo*; Planeta; Barcelona; 1990; pág. 9.
- ¹⁷ GARCÍA DE CAPRI, L.; *Las claves...*; pág. 11.
- ¹⁸ Dadaísmo (1916-1923), movimiento artístico vanguardista. Se caracteriza por ideales anarquistas y resulta ser un verdadero predecesor del Surrealismo. El máximo exponente del movimiento fue el artista francés Marcel Duchamp.
- ¹⁹ DUROZOI, G., LECHERBONNIER, B.; *El surrealismo*; Guadarrama; Madrid; 1974; pág. 14.
- ²⁰ GARCÍA DE CAPRI, L.; *Las claves...*; pág. 9.
- ²¹ Sigmund Freud (1856- 1939) ha supuesto ser el neurólogo y pensador más influyente y destacable de la psicología del siglo xx. Es el padre del psicoanálisis, método que desarrolló para tratar algunas enfermedades mentales, el cual se basaba en el análisis de los conflictos sexuales inconscientes que se originan en la infancia, cuyos impulsos naturales son reprimidos al ser humano por la moralidad de la sociedad. Pero estos permanecen en el inconsciente afectando al sujeto. Para su solución el psicoanalista debe interpretar los sueños del paciente, ya que se trata del lugar en el que se esconden esos conflictos instintivos.
- ²² AA.VV.; *El surrealismo...*; pág. 25.
- ²³ Algunos otros textos que influenciaron fueron: *La ciencia de los sueños* y *Delirio y sueño en la Gradiva* de Jensen; *la Teoría de las mutaciones* de De Vries; *Espíritus y mediums* de Silberer, *El azar, su ley y sus consecuencias* de Camille Revel, entre otros. Podemos observar así que el esoterismo y el misterio ocupan un amplio lugar en el mundo surrealista. AA.VV.; *El surrealismo...*; pág. 21.
- ²⁴ DUROZOI, G., LECHERBONNIER, B.; *El surrealismo...*; pág. 14.
- ²⁵ AA.VV.; *El surrealismo y el sueño*; educa thyssen; Madrid; 2013; págs. 132- 133.
- ²⁶ AA.VV.; *El surrealismo y el sueño...*; pág. 134.
- ²⁷ DUROZOI, G., LECHERBONNIER, B.; *El surrealismo...*; pág. 116.
- ²⁸ AA.VV.; *El surrealismo y el sueño...*; págs. 37-38.
- ²⁹ DUROZOI, G., LECHERBONNIER, B.; *El surrealismo...*; pág. 117.
- ³⁰ AA.VV.; *El surrealismo...*; pág. 27.
- ³¹ GOMPERTZ, W.; *¿Qué estás mirando?...*; pág. 267.
- ³² AA.VV.; *El surrealismo...*; pág. 22.
- ³³ AA.VV.; *Surrealistas...*; pág. 19.
- ³⁴ AA.VV.; *Surrealistas...*; pág. 41.
- ³⁵ BERTETTO, P.; *Cine, fábrica y vanguardia*; Gustavo Gili; Barcelona; 1977 (1975); pág. 65.
- ³⁶ CLARIANA, Ainamar; *La representación de la visión en el cine de los surrealistas*; Tesis doctoral; dirigida por Dra. Victoria Cirlot; Universitat Pompeu Fabra; 2012; pág. 11. file:///C:/Users/Tona/Desktop/TFG/PDF's%20TFG/Tesis/melcp_ainamar.pdf [Última visita: 14/04/2016]
- ³⁷ KYROU, A.; *Le surréalisme...*; pág. 181.

- ³⁸ KYROU, A.; *Le surréalisme...*; pág. 110.
- ³⁹ Alain y Odette Virmaux, hermanos franceses teóricos de mediados del siglo XX. Escribieron varias obras sobre el movimiento surrealista.
- ⁴⁰ AA.VV.; *Surrealistas...*; pág. 81.
- ⁴¹ AA.VV.; *El surrealismo...*; pág. 94.
- ⁴² AA.VV.; *Los surrealistas...*; pág. 56.
- ⁴³ AA.VV.; *El surrealismo...*; pág. 91.
- ⁴⁴ Palabras de André Breton para definir el cine surrealista. Nota extraída de AA.VV.; *El surrealismo...*; pág. 91.
- ⁴⁵ ROMAGUERA, J., ALSINA, H.; *Fuentes y Documentos del Cine*; Gustavo Gili; Barcelona; 1980; pág. 107.
- ⁴⁶ Georges Méliès (1861- 1938), conocido como el “primer mago del cine”, es considerado el padre de los efectos especiales y el primer director de cine de la historia.
- ⁴⁷ BERTETTO, P.; *Cine, fábrica ...*; pág. 65.
- ⁴⁸ Género cinematográfico que surgió en la primera década del siglo xx en los Estados Unidos. Se trata del primer cine social, de crítica y denuncia, en el que se burla burlando, por medio de personajes que son ingeniosos payasos del séptimo arte, y cuya aparición supuso una gran fama mundial. CAPARRÓS, J.M.; *Historia del cine mundial*; Rialp; Madrid; 2009; pág.35.
- ⁴⁹ TAIBO, P.I.; *La risa loca. Enciclopedia del cine cómico*; Tomo II; Arte e Imagen; México; 2005; pág. 39.
- ⁵⁰ AA.VV.; *Los surrealistas...*; pág. 56.
- ⁵¹ Charles Chaplin (1889-1977), de joven emigró a los Estados Unidos, donde se dedicó al mundo del cine por completo durante toda su vida, fue actor, compositor, productor, director y guionista. Consiguió la fama mundial con su personaje “Charlot”.
- ⁵² Buster Keaton (1895-1966), fue actor, cineasta y guionista, famoso por sus filmes dentro del género burlesco de principios del siglo xx. Especialmente es reconocido por su inexpresivo rostro que utilizaba en sus filmes cómicos, por ello se ganó el sobrenombre de “stone face”, en España “cara de palo” y en Francia “Frigo”.
- ⁵³ AA.VV.; *Surrealistas...*; págs. 68-69.
- ⁵⁴ Louis Aragon (1897-1982), escritor francés, especialmente conocido por ser, junto a Breton, otro de los teóricos fundadores del surrealismo.
- ⁵⁵ Encontramos también referencias de Chaplin en la conocida carta Jacques Vaché *Letres de guerre*, dirigida a Breton; como también René Crevel le dedicó unas palabras en su *Bonjour Charlot*, entre otros muchos.
- ⁵⁶ CAPARRÓS, J.M.; *Introducción a la historia del arte cinematográfico*; Rialp; Madrid; 1990; págs. 51-52.
- ⁵⁷ AA.VV.; *Surrealistas...*; pág. 69.
- ⁵⁸ MOLINA, M.C.; “Buster Keaton y el surrealismo en la residencia de estudiantes. Razones de una confluencia”; *Archivo español de arte*; nº 341; 2012; págs. 29-48; pág 35. https://www.google.es/search?espv=2&q=maria+del+carmen+molina+buster+keaton&oq=maria+del+carmen+molina+buster+keaton&gs_l=serp.3...8033.12911.0.13102.23.20.0.3.3.0.146.1823.12j6.18.0....0...1c.1.64.serp..2.15.1306...0j0i67j0i22i30j0i22i10i30j33i21.T_JAmGTDhUE [Última visita: 30/05/2016].
- ⁵⁹ MOLINA, M.C.; “Buster Keaton...”; pág 35. https://www.google.es/search?espv=2&q=maria+del+carmen+molina+buster+keaton&oq=maria+del+carmen+molina+buster+keaton&gs_l=serp.3...8033.12911.0.13102.23.20.0.3.3.0.146.1823.12j6.18.0....0...1c.1.64.serp..2.15.1306...0j0i67j0i22i30j0i22i10i30j33i21.T_JAmGTDhUE [Última visita: 30/05/2016].
- ⁶⁰ Salvador Dalí también realizó diversos cuadros recreando planos de las películas de Keaton. Un ejemplo de ello es su obra *Mujer invisible dormida, caballo y león*, que hace referencia a la escena de Buster subido a un caballo irreal flácido en *The Goat* (1921).
- ⁶¹ MOLINA, M.C.; “Buster Keaton...”; pág 41. https://www.google.es/search?espv=2&q=maria+del+carmen+molina+buster+keaton&oq=maria+del+carmen+molina+buster+keaton&gs_l=serp.3...8033.12911.0.13102.23.20.0.3.3.0.146.1823.12j6.18.0....0...1c.1.64.serp..2.15.1306...0j0i67j0i22i30j0i22i10i30j33i21.T_JAmGTDhUE [Última visita: 30/05/2016].
- ⁶² CAPARRÓS, J.M.; *Introducción a la historia ...*; pág. 52.
- ⁶³ Marx Brothers fueron cuatro hermanos actores (aunque en realidad eran cinco, pero el quinto no participaba en las películas), cuyos personajes respondían a los alias Chico, Harpo, Groucho y Zeppo, que se dedicaron al cine cómico, adquiriendo gran fama mundial.
- ⁶⁴ Germaine Dulac (1882-1942), considerada como la primera cineasta que introdujo el surrealismo en el cine, convirtiéndose en la segunda mujer directora en la historia del cine.
- ⁶⁵ Antonin Artaud (1896-1948) multiartista francés perteneciente al círculo de surrealistas, donde se dedicó a experimentar con poesía, cine, teatro, ...
- ⁶⁶ PETROLLE, J, WRIGHT, V.; *Women and experimental filmmaking*; Urbana; University of Illinois; 2005; pág. 69.
- ⁶⁷ AA.VV.; *Women in Europe between the wars: politics, culture and society*; Ashgate; England; 2007; pág. 171.
- ⁶⁸ PÉREZ, C.; “El cine experimental de mujeres: antecedentes y desarrollo del cine teórico feminista de los 70 en el Reino Unido”; *ARBOR: Ciencia, Pensamiento y Cultura*; vol. 758; 2012; págs. 1117-1129; pág. 1118. <file:///C:/Users/Tona/Desktop/TFG/PDF's%20TFG/Germain%20Dulac/1531-1537-1-PB.pdf> [Última visita 04/06/2016]
- ⁶⁹ PÉREZ, C.; “El cine experimental de mujeres...”; pág. 1118. <file:///C:/Users/Tona/Desktop/TFG/PDF's%20TFG/Germain%20Dulac/1531-1537-1-PB.pdf> [Última visita 04/06/2016]

- 70 BRADLEY, F.; *Surrealismo: movimientos en el arte moderno*; Ediciones encuentro; Londres; 1999; pág. 69.
- 71 PÉREZ, C.; “El cine experimental de mujeres...”; pág. 1118. <file:///C:/Users/Tona/Desktop/TFG/PDF's/%20TFG/Germain%20Dulac/1531-1537-1-PB.pdf> [Última visita 04/06/2016]
- 72 MITRY, J.; *Historia del cine experimental*; Fernando Torres editor; Valencia; 1974 (1971); págs. 158-159.
- 73 BRADLEY, F.; *Surrealismo: movimientos...*; pág. 69.
- 74 BÉHAR, H.; *Le cinéma des surréalistes*; L'age d'homme; Paris; 2004; pág. 48.
- 75 MITRY, J.; *Historia del cine...*; pág. 161.
- 76 PETROLLE, J, WRIGHT, V.; *Women and experimental...*; pág. 69.
- 77 AA.VV.; *Women in Europe...*; pág. 171.
- 78 HINOJOSA, L.; “La coquille et le clergyman (La concha y el reverendo)”; *Museo nacional centro de arte Reina Sofía*; Madrid; 2009. <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/coquille-et-clergyman-concha-reverendo> [Última visita 04/06/2016]
- 79 Nacido como Emmanuel Radnitzky (1980-1976), Man Ray fue un artista estadounidense que formó parte de la Vanguardia francesa, acogiendo características tanto del dadaísmo como del surrealismo. Es especialmente considerado uno de los fotógrafos más relevantes del siglo xx, de cuyas obras resaltar sus *rayographs*.
- 80 AA.VV.; *Dada and surrealist film*; Mit Press; USA; 1996 (1987); pág. 101.
- 81 AA.VV.; *Los surrealistas...*; pág. 18.
- 82 PARRILL, W.B.; *European silent films on video: a critical guide*; McFarland & Company; USA; 2006; pág. 134.
- 83 MITRY, J.; *Historia del cine...*; pág. 157.
- 84 MITRY, J.; *Historia del cine...*; pág. 156.
- 85 AA.VV.; *Los surrealistas...*; pág. 11.
- 86 AA.VV.; *Los surrealistas...*; pág. 11.
- 87 PARRILL, W.B.; *European silent films...*; pág. 134.
- 88 CAPARRÓS, J.M.; *100 grandes directores de cine*; Alianza editorial; Madrid; 1994; págs. 61-62.
- 89 CAPARRÓS, J.M.; *100 grandes...*; pág. 62.
- 90 GOMPERTZ, W.; *¿Qué estás mirando?...*; pág. 269.
- 91 BEYLIE, C.; *Películas clave de la historia del cine*; Robinbook; Barcelona; 2006 (1987); pág. 91.
- 92 SANCHO, L.; “Entrecruzamientos discursivos en “Le sang d'un poète” (Jean Cocteau, 1930-1932)”; *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/entrecruzamientos-discursivos-en-le-sang-dun-poete-jean-cocteau-193032--0/html/ff9e69c4-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html [Última visita 06/06/2016]
- 93 Lee Miller (1907-1977) fotógrafa estadounidense que durante su estancia en París estableció relación de amistad con varios artistas.
- 94 De hecho realizará posteriormente películas dedicadas a esta figura mitológica, tales como *Orphée* (1950) y *Le testament d'Orphée* (1960).
- 95 Efecto que se da por una sobreexposición de luz.
- 96 SANCHO, L.; “Entrecruzamientos discursivos...”. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/entrecruzamientos-discursivos-en-le-sang-dun-poete-jean-cocteau-193032--0/html/ff9e69c4-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html [Última visita 06/06/2016]
- 97 SANCHO, L.; “Entrecruzamientos discursivos...”. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/entrecruzamientos-discursivos-en-le-sang-dun-poete-jean-cocteau-193032--0/html/ff9e69c4-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html [Última visita 07/06/2016]
- 98 BÉHAR, H.; *Le cinéma...*; pág. 81.
- 99 MITRY, J.; *Historia del cine...*; pág. 174.
- 100 EBERT, R.; *Las grandes películas. 100 películas imprescindibles de la historia del cine*; Robinbook; Barcelona; 2003 (2002); pág. 73.
- 101 GENEVIÈVE, H., ZURIÁN, F.; *Manual de iniciación al arte cinematográfico*; Rialp; Madrid; 1996; pág. 261.
- 102 GENEVIÈVE, H., ZURIÁN, F.; *Manual de iniciación...*; pág. 261.
- 103 GARCÍA, M.; “La Bella y la Bestia (1945). Un clásico de Jean Cocteau”; *Las mejores películas de la historia del cine*; 2014; <http://www.lasmejorespeliculasdelahistoriadeltcine.com/2014/03/la-bella-y-las-bestia-1946.html> [Última visita 08/06/2016]
- 104 Henri Alekan (1909-2001) director de fotografía francés conocido como el “poeta de la luz”, el cual trabajó en numerosas producciones cinematográficas y fue galardonado en varias ocasiones con el César e incluso recibió un Oscar honorífico.
- 105 EBERT, R.; *Las grandes películas...*; pág. 76.
- 106 GENEVIÈVE, H., ZURIÁN, F.; *Manual de iniciación...*; pág. 262.
- 107 CAPARRÓS, J.M.; *100 grandes...*; pág. 62.
- 108 DURGNAT, R.; *Luis Buñuel*; Fundamentos; Madrid; 1976 (1973); pág. 17.
- 109 La Residencia de Estudiantes fue fundada en 1910, fue la principal institución española de modernización científica y educativa de principios del siglo xx.
- 110 ALCALÁ, M.; *Buñuel: cine e ideología*; Cuadernos para el diálogo; Madrid; 1973; pág. 39
- 111 BARBÁCHANO, C.; *Luis Buñuel*; Edicions 62; Barcelona; 1990; pag. 30.
- 112 SÁNCHEZ, A.; *Vida y opiniones de Luis Buñuel*; Instituto de estudios turolenses; Teruel; 1985; pág. 18.
- 113 ALCALÁ, M.; *Buñuel: cine...*; pág. 47.

- 114 MATUTE, P.; “El surrealismo en el cine, una visión a la obra de Luis Buñuel”; *Revista Digital Universitaria*; vol.7; nº 8; 2006; pág. 5. http://www.revista.unam.mx/vol.7/num9/art73/sep_art73.pdf [Última visita 24/05/2016]
- 115 ALCALÁ, M.; *Buñuel: cine...*; pág. 50.
- 116 Jean Epstein (1897-1953), polaco exiliado en Francia, se interesó por el cine experimental de las primeras décadas del siglo xx, además de teorizar sobre el cine.
- 117 TALENS, J.; *El ojo tachado*; Cátedra; Madrid; 1986; pág. 49.
- 118 ROJO, A.; *Buñuel: iconografía personal*; Fondo de cultura económica; México; 1988; pág. 93.
- 119 MATUTE, P.; “El surrealismo en el cine,...”; pág. 5. http://www.revista.unam.mx/vol.7/num9/art73/sep_art73.pdf [Última visita 26/05/2016]
- 120 ALCALÁ, M.; *Buñuel: cine...*; pág. 59.
- 121 TALENS, J.; *El ojo tachado...*; pág. 48.
- 122 TALENS, J.; *El ojo tachado...*; pág. 55.
- 123 TALENS, J.; *El ojo tachado...*; pág. 49.
- 124 SÁNCHEZ, A.; *Luis Buñuel: obra cinematográfica*; Ediciones J.C.; Madrid; 1984; pág. 60.
- 125 Algunas de las obras pictóricas en las que aparecen hormigas son *El gran masturbador* (1929), *El enigma del deseo* (1929), *La persistencia de la memoria* (1931), etc.
- 126 RAMÍREZ, J.A.; *Dalí: Lo crudo y lo podrido*; Antonio Machado; Madrid; 2002; pág. 38.
- 127 TALENS, J.; *El ojo tachado...*; pág. 51.
- 128 SÁNCHEZ, A.; *Luis Buñuel*; Cátedra; Madrid; 1999; pág. 133.
- 129 MARTÍN, F.; “Un chien andalou: el subconsciente filmado y su incidencia plástica en la obra de Salvador Dalí”; *Laboratorio de arte*; nº 16; 2003; págs. 287- 318; pág. 303. [file:///C:/Users/Tona/Downloads/Dialnet-UnChienAndalou-1089523%20\(4\).pdf](file:///C:/Users/Tona/Downloads/Dialnet-UnChienAndalou-1089523%20(4).pdf) [Última visita 02/06/2016]
- 130 MARTÍN, F.; “Un chien andalou...”; pág. 305. [file:///C:/Users/Tona/Downloads/Dialnet-UnChienAndalou-1089523%20\(4\).pdf](file:///C:/Users/Tona/Downloads/Dialnet-UnChienAndalou-1089523%20(4).pdf) [Última visita 02/06/2016]
- 131 WALL, A.; *The life and time of Don Luis Buñuel*; Documentary ; Illuminations Films; United Kingdom; 1984.
- 132 SÁNCHEZ, A.; *Luis Buñuel...*; pág. 133.
- 133 SÁNCHEZ, A.; *Luis Buñuel: obra...*; pág. 63.
- 134 JEANNE, R., FORD, C.; *Historia ilustrada del cine*; vol. I; El cine mudo (1895-1930); Alianza editorial; Madrid; 1988 (1974); pág. 113.
- 135 SÁNCHEZ, A.; *Luis Buñuel: obra...*; pág. 65.
- 136 SÁNCHEZ, A.; *Luis Buñuel...*; pág. 140.
- 137 SÁNCHEZ, A.; *Luis Buñuel: obra...*; pág. 67.
- 138 SÁNCHEZ, A.; *Luis Buñuel: obra...*; pág. 73
- 139 Max Ernst (1891- 1976) artista alemán vanguardista, coincidió con los surrealistas durante su estancia en París, pero no es un artista surrealista en sí ya que se movió entre influencias de distintas corrientes artísticas.
- 140 SÁNCHEZ, A.; *Luis Buñuel: obra...*; pág. 80.
- 141 SÁNCHEZ, A.; *Luis Buñuel: obra...*; pág. 80.
- 142 BUÑUEL, L.; *Mi último suspiro. Memorias*; Plaza & Janes; Barcelona; 1983 (1982); pág. 213.
- 143 SÁNCHEZ, A.; *Luis Buñuel: obra...*; pág. 84.
- 144 BUÑUEL, L.; *Mi último suspiro...*; pág. 115.
- 145 KYROU, A.; *Luis bunuel*; Editions seghers; France; 1962; pág. 30.
- 146 SÁNCHEZ, A.; *Luis Buñuel...*; pág. 142.
- 147 KYROU, A.; *Luis bunuel...*; pág. 33.
- 148 SÁNCHEZ, A.; *Luis Buñuel: obra...*; pág. 68.
- 149 DURGNAT, R.; *Luis Buñuel...*; pág. 17.
- 150 BUÑUEL, L.; *Mi último suspiro...*; pág. 171.
- 151 ROJO, A.; *Buñuel: iconografía personal*; Fondo de cultura económica; México; 1988; pág. 94.
- 152 MARTINEZ, P.; *Cine y experimento*; Tesis doctoral; dirigida por Luis Antonio Gutiérrez; Universidad Politécnica de Madrid; 2008-2009; pág. 16. file:///C:/Users/Tona/Desktop/TFG/PDF's%20TFG/Directores%20actuales/Michel%20Gondry/misc_g000002.pdf [Última visita 11/06/2016]
- 153 SANTOS, F.; “El artificio estético de un soñador: Michel Gondry”; *Frame*; 2008; págs. 1-13; pág. 1. https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/13001/file_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y [Última visita: 12/06/2016]
- 154 TROYA, L., CAMPO, A.; *La intertextualidad en las obras de Michel Gondry*; Trabajo de grado en publicidad y relaciones públicas; Dirigido por Manuel Canga; Universidad de Valladolid; 2013-2014; pág. 13. <file:///C:/Users/Tona/Desktop/TFG/PDF's%20TFG/Directores%20actuales/Michel%20Gondry/TFG-N.163.pdf> [Última visita: 11/06/2016]
- 155 Charlie Kaufmann (1958) guionista, productor y director cinematográfico norteamericano. Trabajó para Michel Gondry en su primera película, *Human Nature* (2001) y posteriormente en *Eternal sunshine of the spotless mind*, con la que ganó un Oscar al mejor guión original en el 2004.
- 156 MANSFIELD, M.; “Ten years of Eternal sunshine of the spotless mind”; *DAZED*; 2014; <http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/19247/1/a-secret-history-of-michel-gondry> [Última visita 12/06/2016]

- ¹⁵⁷ MANSFIELD, M.; “Ten years of Eternal...”; <http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/19247/1/a-secret-history-of-michel-gondry> [Última visita 12/06/2016]
- ¹⁵⁸ La declaración de Anthony Bregman, productor de *Eternal sunshine of the spotless mind*, resume muy bien el trabajo de Gondry y Kaufman: *Charlie's screenplays are always surprising and intellectually rigorous, and also very emotional. Michel's work is characterised by stories within stories, unfolding within each other – Chinese boxes of complication. This was a project that had very strong elements of both the writer and the director from the beginning, on every page. The thrill of working with both of them is their incredible imaginations*. Palabras extraídas de DUGDALE, H.; “Eternal sunshine of the spotless mind”; *Fils Education*; 2006; pág. 1; <http://www.filmeducation.org/pdf/film/EternalSunshine.pdf> [Última visita 13/06/2016]
- ¹⁵⁹ TROYA, L., CAMPO, A.; *La intertextualidad...*; pág. 24. [file:///C:/Users/Tona/Desktop/TFG/PDF's %20TFG/Directores%20actuales/Michel%20Gondry/TFG-N.163.pdf](file:///C:/Users/Tona/Desktop/TFG/PDF's%20TFG/Directores%20actuales/Michel%20Gondry/TFG-N.163.pdf) [Última visita 14/06/2016]
- ¹⁶⁰ TROYA, L., CAMPO, A.; *La intertextualidad...*; pág. 30 [file:///C:/Users/Tona/Desktop/TFG/PDF's %20TFG/Directores%20actuales/Michel%20Gondry/TFG-N.163.pdf](file:///C:/Users/Tona/Desktop/TFG/PDF's%20TFG/Directores%20actuales/Michel%20Gondry/TFG-N.163.pdf) [Última visita 27/06/2016]
- ¹⁶¹ TROYA, L., CAMPO, A.; *La intertextualidad...*; pág. 28. [file:///C:/Users/Tona/Desktop/TFG/PDF's %20TFG/Directores%20actuales/Michel%20Gondry/TFG-N.163.pdf](file:///C:/Users/Tona/Desktop/TFG/PDF's%20TFG/Directores%20actuales/Michel%20Gondry/TFG-N.163.pdf) [Última visita 27/06/2016]
- ¹⁶² TROYA, L., CAMPO, A.; *La intertextualidad...*; pág. 24. [file:///C:/Users/Tona/Desktop/TFG/PDF's %20TFG/Directores%20actuales/Michel%20Gondry/TFG-N.163.pdf](file:///C:/Users/Tona/Desktop/TFG/PDF's%20TFG/Directores%20actuales/Michel%20Gondry/TFG-N.163.pdf) [Última visita 20/06/2016]
- ¹⁶³ Ha trabajado con numerosos artistas como Björk, con la que se dio a conocer con su videoclip *Human behavior* (1993); con Chemical Brothers con su canción *Let forever be* (1999); también fue el encargado de realizar el famoso video de Daft punk para su single *Around the world* (1997); etc. En todos ellos desarrolla su estilo tan personal, recurriendo a los temas oníricos con estética surrealista. Destacando que el videoclip es el formato preferido de Gondry, ya que con él adquiere una gran libertad de experimentación. Y de hecho, podemos encontrarnos con más estudios dedicados al director sobre este medio.
- ¹⁶⁴ Uno de sus spots publicitario más conocido es el que realizó para la conocida marca de bebida Smirnoff en 1998, en el que utilizó el “bullet time”, siendo considerado así como el padre de ésta técnica, la cual consiste en ralentizar el tiempo para ver movimientos muy rápidos, tales como son los disparos de balas, recurso que fue muy utilizado posteriormente en la saga *Matrix* (1999-2003).
- ¹⁶⁵ TROYA, L., CAMPO, A.; *La intertextualidad...*; pág.8. [file:///C:/Users/Tona/Desktop/TFG/PDF's %20TFG/Directores%20actuales/Michel%20Gondry/TFG-N.163.pdf](file:///C:/Users/Tona/Desktop/TFG/PDF's%20TFG/Directores%20actuales/Michel%20Gondry/TFG-N.163.pdf) [Última visita 11/06/2016]
- ¹⁶⁶ MARTINEZ, P.; *Cine y experimento...*; pág. 16. [file:///C:/Users/Tona/Desktop/TFG/PDF's%20TFG/Directores %20actuales/Michel%20Gondry/misc_g000002.pdf](file:///C:/Users/Tona/Desktop/TFG/PDF's%20TFG/Directores%20actuales/Michel%20Gondry/misc_g000002.pdf) [Última visita 11/06/2016]
- ¹⁶⁷ LAMBIE, R.; “Michel Gondry interview: Mood Indigo, Eternal sunshine, Ubik”; *Den of geek*; 2014; <http://www.denofgeek.com/movies/michel-gondry/31451/michel-gondry-interview-mood-indigo-eternal-sunshine-ubik> [Última visita: 11/06/2016]