

UN PERRO ANDALUZ DE LUIS BUÑUEL: SURREALISMO AL PIE DE LA IMAGEN

Víctor Calderón de la Barca

El surrealismo: un movimiento *sin surco y sin trazas*

En el cine de Buñuel, como en todo producto genuinamente surrealista, la Historia contada por la historia se cuestiona a través de la crítica de su discurso. Frente al significado unívoco, la polisemia del significante; frente al escrutinio racionalista, la mirada edénica, ahistórica, ingenua como el sexo sin nombre. El surrealismo quiso ser él también un Renacimiento, pero a diferencia del que restauró las formas clásicas, bien podría decirse, parafraseando a Gauguin, que decidió desandar el camino recorrido por los caballos del Partenón. Debía retroceder hasta los orígenes, ser original, fundar una mitología moderna tras minar y derrumbar los muros de la Lógica.

Ésa era la propuesta, que, sin embargo, difícilmente pudo escapar a la crítica de lo que ella misma criticaba. Al fin y al cabo el anti-Arte que los surrealistas predicaban, por muy desconcertantes que fueran sus manifestaciones, acabaría siendo asimilado en gran parte por el pensamiento institucional. ¿Sería ése también el destino del cine surrealista de Buñuel? Desde luego no han sido escasos los intentos de incluirlo en la nómina de lo convenientemente canonizado bajo la denominación de “Séptimo Arte”, so pretexto de que la imagen cinematográfica, por muchas que fuesen sus convulsiones estilísticas, seguía siendo heredera de las mismas leyes de la “*perspectiva*” del Quattrocento italiano o de que la narratividad, aun si se presentaba quebrada y en sus menores atisbos, no escapaba de un orden de relaciones ilativas caro a toda forma de realismo.

El cine - es verdad - aún no había encontrado su Picasso. Las señoritas de Aviñón no habían exhibido su desnuda geometría en las pantallas del cinematógrafo. La crítica formal del cine de Vanguardia no pasaría de un experimentalismo balbuciente que o sería marginal o sería rápidamente asimilado por el mercado del arte. Para el surrealismo el camino habría de ser otro. Al surrealismo no le interesaron ni las estatuas ni los lexemas que como globos cautivos de un discurso que se repite circularmente hasta la inmovilidad se elevan como hitos tan simbólicos como vacíos. No fue ni analítico ni idealista; su finalidad no fue el de desarticular la forma que encubre pretendidas

esencias de raigambre platónica. Para descender, como quería, a las aguas del río de Heráclito el surrealismo tuvo primero que derribar el dique de la sintaxis. Su interés estaba así no en los objetos o en los hechos, sino en las relaciones entre ellos establecidas. La escritura, la pintura y el cine surrealistas debían, antes de nada, subvertir el principio de causalidad. Tras él caerían los de identidad y contradicción.

Las leyes de la Lógica habrían de ser abolidas para, como pedía Breton, «...dejarse llevar por el oleaje de las palabras que, más allá de toda dirección consciente, muere a cada segundo en nuestros oídos y al cual el común de los hombres opone el dique del sentido inmediato»¹.

Para beber en las fuentes primordiales de la irracionalidad era preciso descender a las profundidades del inconsciente y recorrer las galerías del sueño, cartearse con los locos, escuchar a los niños y conjurar los espectros del hombre mágico y primitivo, redescubrir y aceptar lo fantástico y lo maravilloso. Así lo hicieron los escritores y pintores surrealistas que embarcaron en el «*Buque fantasma (que) errando solo a toda vela...corre siempre sin surco y sin trazas*»². Así también los cineastas, en cuyas películas - *Emak Bakia* (1927), *La coquille et le clergyman* (1928), *Un perro andaluz* (1928), *La Edad de Oro* (1930) o *El año pasado en Marienbad* - la imaginación galopa desbocada por campos semánticos desprovistos de toda lógica narrativa. Porque a diferencia de otros movimientos - pronto convertidos en estilos - el surrealismo no se detuvo en la crítica formal de las Vanguardias. Lo que tenía por blanco, lo que ataca es el corazón del lenguaje, su estructura lógica, para liberar la emoción de las palabras.

Reivindicación surrealista

En atención a la entera trayectoria cinematográfica de Buñuel, desde *Un chien andalou* hasta *Cet obscure objet de désir*, Jenaro Talens mantiene - en su libro *El ojo tachado* - que ni se puede calificar de surrealista a sus primeras obras ni de realista a lo que no fue en su obra posterior, sino

¹ André Breton, *Antología del humor negro*, Anagrama, Barcelona, 1991, p. 176.

² Tristan Corbière, «Letanía del sueño», en *ibid.*, p. 178.

un «aparente (y falso) sometimiento a las normas del discurso narrativo clásico y su correspondiente modelo estructural»³.

Los condicionamientos económicos y las exigencias comerciales de la industria cinematográfica, especialmente en su larga etapa mexicana, estudiada entre otros por Emilio García Riera en su *Historia documental del cine mexicano*⁴ y por Víctor Fuentes en su *Buñuel en México*⁵, incidieron obviamente en el cine de Buñuel.

Un chien andalou lo hizo con el dinero de su madre, *l'âge d'or* con el de los vizcondes de Noailles y *Tierra sin pan* con el dinero de la lotería que le tocó a un amigo anarquista. No volvería a disfrutar nunca más de esa libertad cuando su trabajo, después de un silencio de diez años, entrase en el engranaje de una industria que, atenta a los beneficios que pueda obtener, exige la sumisión a las pautas del mercado, a lo fácilmente vendible entre el gran público.

Fuese por imperativos de la industria cinematográfica o por voluntad propia, lo cierto es que a partir de 1947 y tras sus diez años de silencio el cine de Buñuel concede a la anécdota el lugar preponderante del que carecía en su primera etapa surrealista. Ello no se dice en menoscabo del contenido subversivo de todas y cada una de sus películas. Las polémicas que suscitaron bastarían para confirmarlo. Sin embargo, nos parece que la propuesta es menos radical. Es verdad que no falta en ninguno de los relatos el detalle irracionalista, la alucinación, el elemento onírico, el erotismo, la sorpresa, la ambigüedad, el humor negro, el guiño fetichista tan caros a los surrealistas; que, de la misma manera, se aleja de las técnicas de manipulación, del fácil didactismo de los neorrealistas, del esteticismo del bello paisaje - para desesperación de grandes fotógrafos como Gabriel Figueroa, a quien Buñuel le tenía prohibido elevar la cámara a los cielos -, de la bella melodía o el comentario musical (apenas hay música en las películas de Buñuel), del sentimentalismo que hace verter públicas lágrimas en la oscuridad o del chiste que tanto hace reír al eterno reaccionario, del maniqueísmo con que el cine de Hollywood, emulando a Dios, trataba y trata a sus personajes repartiéndolos entre buenos y malos; que huye de la moraleja tanto como de la tesis (el cine de Buñuel no enseña; se limita a mostrar haciendo buena la definición que hacía del objetivo de la

³ Jenaro Talens, *El ojo tachado. Lectura de Un chien andalou*, Cátedra, Madrid, 1986, p. 11.

⁴ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, 10 vols., ERA, México.

⁵ Víctor Fuentes, *Buñuel en México*, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 1993.

cámara, «ese ojo sin tradición, sin moral, sin prejuicios, capaz, sin embargo, de interpretar por sí mismo»⁶.

Frente al cine - y sigo citando a Buñuel - que repite «hasta el infinito las mismas historias que se cansó de contar el siglo XIX y que aún se siguen repitiendo en la novela contemporánea»⁷, Buñuel supo convertir el suyo en un arma maravillosa con que «expresar el mundo de los sueños, de las emociones y del instinto»⁸, en un «instrumento de poesía».

¿Pero todo esto es suficiente para oponerlo, al menos del modo tan radical como se presentó en *l'âge d'or* y, sobre todo, en *Un chien andalou*, al MRI (Modelo de Representación Institucional)?

Todo el cine de Buñuel está en deuda con su primera película. No hay traición. El mismo espíritu libertario atraviesa toda la obra de Buñuel. Y, sin embargo, ¿qué distintas nos parecen esas dos o tres primeras películas del resto de su producción!

Ganó sin duda con el tiempo en calidad técnica, en madurez, en oficio; pero la frescura de su primera película, a pesar de su deficiente factura, el apremio y la exigencia no por encontrar una voz propia, sino por dar la de un inconsciente colectivo, no los volvemos a encontrar después. Frente al grito liberador, al aullido del Perro andaluz, luego sólo escuchamos ecos, poderosos, pero ecos. Tal vez no fue posible continuar en la misma línea o tal vez, de haber sido posible, quién sabe si no habría caído en un manierismo, en la creación de un estilo o de, lo que es peor, una escuela.

Por lo que se refiere a *Un perro andaluz*, no sólo se cuestiona el MRI, sino que efectivamente se hace desde los presupuestos del surrealismo. *Un perro andaluz* es en nuestra opinión - y a diferencia de lo que mantiene Talens - surrealismo al pie de la imagen, es un poema en acción.

El surrealismo pudo haber optado por el silencio, por una suerte de autismo voluntario que cuestionara más radicalmente la institución del lenguaje, por el alarido dadaísta o por el absurdo, pero prefirió hacer la crítica del lenguaje desde su subversión y, por tanto, utilizándolo.

⁶ Agustín Sánchez Vidal, *Luis Buñuel. Obra literaria*, Heraldo de Aragón, Zaragoza, 1982, p. 172.

⁷ Luis Buñuel, «El cine: instrumento de poesía» en *ibid.*, p. 183.

⁸ *Ibid.*, p. 185.

Análisis de *Un perro andaluz* por secuencias

Jenaro Talens - en el libro citado - divide el film en 3 grandes unidades: el prólogo (planos 1-12), cuya figura central es el hombre con la navaja de afeitar - interpretado por el mismo Buñuel -, una segunda parte (planos 13-289) o desarrollo de la anécdota en torno a la pareja principal, y el epílogo (plano 290), único rodado en foto fija y sin profundidad⁹.

PRÓLOGO:

a) El montaje alterno de las subsecuencias de la luna atravesada por la nube y el ojo cortado por la navaja induce una clara asociación figurativa y simbólica de las dos parejas de elementos (luna-ojo, nube-navaja). Sus formas redondas y alargadas remiten, de acuerdo con la interpretación canónica de los sueños establecida por Freud, a la tercera pareja de elementos presentes en el film, esto es, al hombre y la mujer. Estos constituyen el expreso “tertium comparationis” en que se fundan aquellos símbolos. Recordemos las palabras que Freud dedicaba al simbolismo de los sueños:

«...(el) aparato genital del hombre, esto es, el pene, halla en primer lugar sus sustituciones simbólicas en objetos que se le asemejan por su forma, tales como bastones, paraguas...y después en objetos que tienen, como él, la facultad de poder penetrar en el interior de un cuerpo y causar heridas: armas puntiagudas de toda clase, cuchillos, puñales..., o también armas de fuego, tales como fusiles o pistolas, y más particularmente aquélla que por su forma se presta con especialidad a esta comparación, o sea, el revólver.»¹⁰

La frecuente aparición de objetos que actúan, de manera más o menos explícita, de sustitutivos simbólicos del sexo es una de las constantes más obvias del cine de Buñuel.

Sea cual sea el valor que hoy concedamos al psicoanálisis, cuyos supuestos no tenemos por qué compartir necesariamente, lo cierto es que el film de Buñuel - y Dalí - parece un recorrido ilustrado de las páginas que Freud dedicara al simbolismo de los sueños a partir de las conferencias que al respecto pronunció entre 1915 y 1917. No hay que olvidar que la obra de Freud había sido traducida al español y publicada por la Revista de Occidente. La elite intelectual española de los

⁹ Jenaro Talens, *op. cit.*, p. 59.

¹⁰ Sigmund Freud, *Introducción al psicoanálisis*, Alianza, Madrid, 1979, p. 160.

años 20 y 30 estaba al tanto de las novedades del psicoanálisis y, desde luego, Dalí, coautor del guión de *Un perro andaluz*, había leído *La interpretación de los sueños*, libro del que en su *Vida secreta* dijo haber sido uno de sus descubrimientos capitales.

Las parejas nube/luna, navaja/ojo, hombre/mujer (esta última metonímicamente evocada por una mano evidentemente masculina y un ojo manifiestamente femenino gracias al maquillaje de las pestañas) forman en conjunto una trinidad que cabe remitir al simbolismo del sagrado número 3, es decir, al aparato genital masculino. Lo que el prólogo enuncia y anuncia es un relato masculino, hecho por un hombre, y donde la mujer y su representación sexual constituyen el objeto - *Ese oscuro objeto de deseo* - que se describe. La mujer, en el film, es también deseante. Y, sin embargo, la escena del ojo seccionado de la mujer impregna todo el relato y condiciona su lectura. Se cae en el estereotipo de la pasividad femenina. Ella es receptora tanto de agresiones como de invitaciones.

b) Los precedentes literarios de la secuencia del ojo seccionado se pueden espigar en los primeros textos literarios de Buñuel. Así en el breve cuento *Lucille y sus tres peces* (de nuevo el número 3): «...tres peces rojos, tres peces japoneses cruzaban y descruzábanse en silenciosas espirales sobre la dulce faz de Lucille. En su discreta frente hasta entonces sin nube (etc.)... Cuando Lucille con su boquita pintada de corazón dice “ALLÍ” entornando deliciosamente su ojo izquierdo, por el derecho como por una pecera, atraviesa sonámbula la sombra del tercer pez japonés, la del “Ovillador silencioso de deseos”». En *Palacio de Hielo*, perteneciente al ciclo de poemas *Un perro andaluz*, reaparece, aunque en distinta versión, el tema obsesivo de los ojos violentados: «La ventana se abre y aparece una dama que se da polisoir en las uñas. Cuando las considera suficientemente afiladas me saca los ojos y los arroja a la calle.». La imagen parece haberse claramente trasplantado al film. Por último, los primeros versos de *Pájaro de angustia*, del mismo poemario, dicen: «Un plesiosaurio dormía entre mis ojos / mientras la música ardía en una lámpara / y el paisaje sentía una pasión de Tristán e Iseo». Al motivo de los ojos le acompaña ahora el tema musical wagneriano¹¹.

¹¹ Luis Buñuel, «Lucille y sus tres peces», «Palacio de Hielo», «Pájaro de angustia». (Los 2 últimos publicados en *Hélix*, n. 4, Vilafranca del Penedés, maig 1929, aunque los 3 fueron escritos hacia 1927), reproducidos en Agustín Sánchez Vidal, *op. cit.*, pp. 100, 141 y 142.

En sentido inverso, hay imágenes del film que pasarían a los textos literarios. Así ocurre con el texto «*Una jirafa*» que, aunque publicado en el número 6 de *Le Surréalisme au Service de la Révolution* (15-5-1933), fue en realidad un objeto surrealista. Se trataba, en efecto, de una tabla que se había recortado hasta dibujar la figura de una jirafa de tamaño natural. Cada mancha estaba formada por una tapadera que se podía fácilmente abrir haciéndola girar sobre su gozne y que ocultaba los diversos objetos detallados en la lista que se publicó en la citada revista. En la segunda mancha habría de aparecer el ojo de una vaca con sus pestañas y párpado. Y es que, en efecto, el ojo que en el film se secciona no es, naturalmente, un ojo de mujer, aunque así nos lo pueda parecer gracias al perfecto maquillaje y, sobre todo, al poder relacional de la metonimia: al primer plano de la mujer cuyo ojo abre una mano le sucede un plano detalle de la mano sosteniendo la navaja, y a éste, tras el plano de la luna atravesada por la nube, el de la navaja cortando el ojo. El juego de asociaciones metonímicas nos hará removernos en el asiento con no menor pavor del que sintieran aquellos ingenuos espectadores de principios de siglo que vieron en las primitivas proyecciones de las barracas de feria el primer plano de una cara de tamaño colosal.

c) El *pez-luna* de García Lorca

Viaje a la luna es un hito más del cambio de rumbo que se opera en la producción de Lorca en los críticos años de 1929 y 1930. Ha de inscribirse en el mismo ciclo de su pieza teatral *El público* y *Poeta en Nueva York*. El manuscrito original de este *Viaje a la luna* se había perdido, siendo recuperado en 1989 y adquirido por la Biblioteca Nacional de Madrid. Antonio Monegal lo publicó en una cuidada edición bajo el signo editorial de Pre-Textos (Valencia, 1994). Al decir de Monegal, «Lorca opta por un cine no narrativo, por un lenguaje esencialmente poético, con la textura del sueño»¹². «Se trata - añade - de una representación metafórica del deseo y la frustración»¹³ en la que «...la luna (es) el vehículo central de la metáfora»¹⁴.

Como en *Un perro andaluz* nos encontramos aquí con toda una imaginería afectada por las formas de lo redondo y lo alanceolado que remiten directamente al film de Buñuel y al conflictivo

¹² Antonio Monegal (ed.), Introducción a *Viaje a la luna* de F. García Lorca, Pre-textos, Valencia, 1994, p. 15.

¹³ *Ibid.*, p. 18.

¹⁴ *Ibid.*, p. 19.

contraste entre lo masculino y lo femenino. Así el “plano” 13 del guión de Lorca queda descrito como «...un gran plano de un ojo sobre una doble exposición de peces»; en el 17 se dice: «De los gusanos de seda sale una gran cabeza muerta y de la cabeza muerta un cielo con luna», que recuerda la mariposa con el dibujo de la calavera entre las alas de *Un perro andaluz*; por fin, en el 18 se afirma: «La luna se corta y aparece un dibujo de una cabeza que vomita y abre y cierra los ojos...».

Pero, y esto es lo que aquí interesa, los personajes de Lorca, que, como los de Buñuel, andan en lucha con el deseo y la represión, se mueven, a diferencia de los de Buñuel, en un mundo de connotaciones homosexuales. El hombre de la bata blanca y el muchacho desnudo sobre cuyo traje de baño se yuxtapone un pez (planos 23 y 24) así parecen indicarlo. Sin embargo, en el 28 la imagen ambigua de «Un pez vivo sostenido en la mano en un gran plano hasta que muera y avance la boquita abierta hasta cubrir el objetivo» o la multiplicación caleidoscópica de los peces agónicos en el plano siguiente sugieren el carácter trágico de un erotismo amenazado en un mundo simbólico exclusivamente masculino donde la luna - como señala Monegal - es la gran ausente¹⁵. Tan ausente - dicho sea de paso - como el perro andaluz en la película de Buñuel. Un halo de muerte y violencia envuelve la conjunción de lo masculino con lo femenino a lo largo de todo el guión.

Si en *Un chien andalou* la navaja o su metáfora, la nube, adquieren su connotación fálica por oposición al ojo y la luna, en *Viaje a la luna* el pez no es el término antitético. Como elemento aislado su destino es la muerte. Tal vez lo que Lorca proponía fuese ese imposible pez-luna de *El público*, que Monegal propone como intertexto explicativo del guión¹⁶. El pez-luna resultaría así, no de la oposición, sino de la confusión. Sería el mito del andrógino, Hermafrodito abrazado en las aguas por la ninfa que pedía a los dioses que fundieran sus cuerpos en uno solo. En este sentido *Viaje a la luna* constituiría la réplica de *Un chien andalou*.

d) «*Il était une fois...*» («*Érase una vez...*»). Con estas palabras, las mismas con las que se daba inicio a los viejos cuentos infantiles, se abre el film de Buñuel. La fórmula nos remite a un lugar de geografía indefinida y demasiado remoto para poder fecharlo. Lejano sí, pero no atemporal. La sucesión de las acciones es también la de las horas. El relato es antes de nada conciencia del tiempo,

¹⁵ *Ibid.*, p. 24.

¹⁶ *Ibid.*, p. 26.

como la parte presupone la conciencia del todo. No se trata de un punto de partida, sino de llegada. Se nos cuenta aquello que hemos olvidado y, por tanto, que hemos ya vivido alguna vez, en algún lugar. El cuento, la leyenda, el mito sustituyen a la memoria. La historia propia se nos devuelve enajenada en la historia de otro. Este proceso de olvido y memoria mítica es el que ilustra en forma de cuento la primera secuencia de *Un chien andalou*. Se trata de una prehistoria de resonancias genésicas donde la sinécdoque alumbra la primera escisión, pues todo conocimiento es separación, pero cuyas relaciones y comprensión sólo son posibles con la complicidad de ese ser histórico que es el espectador, acaso semejante al “hipócrita lector” de *Las flores del mal*. Como en el poema de Baudelaire, la primera secuencia de *Un chien andalou* nos invita a un recorrido órfico por los Infiernos del saber. Si es verdad que “el sueño de la razón crea monstruos”, atrevedos a mirarlos con mirada nueva, limpia, rasurada..., parece decirnos Buñuel. Las nubes amenazan el claro de luna, su fingida y serena belleza, su literatura. La navaja - más radical - completa la parábola geométrica y moral, abre la puerta de esa oscura cueva donde palpita el “monstruo exquisito” de Goya y de Baudelaire. Con las manos apoyadas en la balastrada del balcón este nuevo Hermes se asoma a la antigua región del mito. El público de la sala de cine, ese monstruo de los mil ojos, sufrirá el destino del vigilante Argos: degollado, Zeus desposará a Io. El asesinato hermenéutico abre las puertas del amor y del saber.

e) Afinidades secretas:

La parte remite al todo, las manos al rostro y el rostro al hombre. Ese hombre solo, ensimismado, abandona el interior de la estancia, abre la puerta del balcón y se asoma a la noche. Hasta aquí las imágenes son una sucesión de sinécdoques que remiten al mismo personaje. Cuando la mirada pasa de las propias manos al objeto otro y distante de la luna, y ésta es sustituida por el rostro de una mujer y, marcadamente, el de su ojo, de la metonimia se salta a la metáfora, de la relación de contigüidad a las asociaciones de identificación y equivalencia por analogía: la luna es el ojo y la nube es la navaja, pero también la luna es a su nube lo que el ojo a su navaja: un lugar de intersección, la metáfora de segundo grado, la escisión, el fin de la inocencia, la expulsión del Paraíso, la ceguera o el olvido. La consecuencia es sólo aparentemente paradójica. Se trata de un comienzo: el de la historia, pero el de una historia muy particular, el de una reconstrucción - que aún no podemos llamar conciencia - sobre las ruinas del inconsciente. A este principio le precede un

fin; la historia del conocimiento comienza en efecto con un final; pero esta historia es como un sueño que se hilvana con los fragmentos de una vida que han sobrevivido a su completa desaparición. El ojo cortado nos propone así otra mirada, una mirada al interior, a las profundidades del inconsciente, a los recovecos del sueño. Como el arqueólogo de la novela de Jensen, para reencontrar a nuestra Gradiva habremos de recorrer primero las ruinas de Pompeya, pero habremos de evitar también el error alucinado de creer que de los bajorrelieves semienterrados se desprenderá la doncella que anhelamos. El enigma no se resuelve siguiendo la aparente ilación del sueño, sino, como proponía Freud, ateniéndonos al procedimiento regular de su interpretación, esto es, «...considerar por sí cada fragmento del contenido y buscarle su derivación en las impresiones, recuerdos y ocurrencias libres del soñante»¹⁷. Claro que no estamos en presencia de un sueño nuestro. En todo caso lo sería de Buñuel. Si se tratara de una interpretación psicoanalítica tendríamos primero que tumbarle a él en el diván e interrogarle. No es, por tanto, a Buñuel a quien hay que interrogar, sino a nosotros mismos para que su sueño sea nuestro sueño, su obra nuestra obra y nosotros los soñantes. Con todo, podemos admitir dos premisas para acercarnos a la comprensión del film: no forzar una coherencia lógica a lo que premeditadamente no la tiene y guiarnos por el libre juego de las asociaciones que las imágenes y su interrelación provoquen en nosotros en tanto que espectadores con una historia a nuestra espalda. No se trata de renunciar a la inteligibilidad de la obra, pero ello sólo será posible si - como quería Breton - nos entregamos a su afectividad, al valor emocional de las palabras (aquí de las imágenes), al hallazgo de esas «afinidades secretas» que organizan el discurso y que, como el mismo Breton señalaba, «...no son quizás más que el reflejo de nuestros deseos y de nuestras tendencias más hondas, las que reconocen en la imagen poética una necesidad misteriosa...»¹⁸, única actitud que nos permitirá con Lautréamont decir de algo que es «bello...como el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección»¹⁹.

En resumen, la interpretación debe ser libre, aun a riesgo de resultar delirante. Ésta es a fin de

¹⁷ Sigmund Freud, «El delirio y los sueños en la *Gradiva* de W. Jensen», en *O.C.*, vol. 9, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1989, p. 56.

¹⁸ Cf. G. Durozoi, *El surrealismo*, Guadarrama, Madrid, 1974, p. 92.

¹⁹ Lautréamont, *Los cantos de Maldoror*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 295.

cuentas la reivindicación surrealista: desembarazarnos del prejuicio y los hábitos culturales que entienden la obra terminada cuando su autor la firma y entregarnos a la más entera libertad interpretativa prolongando la creación y participando de ella.

En último extremo y haciendo nuestra la sentencia de Octavio Paz en *El nuevo festín de Esopo* «El significado del poema no está en lo que quiso decir el poeta, sino en lo que dice el lector por medio del poema»²⁰.

SEGUNDA PARTE (planos 13-289)

La segunda parte, el desarrollo de la anécdota, según la denominara Talens, comienza no por casualidad «*Huit ans après*» («*Ocho años después*»). Abandonado el territorio sin fechas nos adentramos en el del sueño. Su desorden cronológico no lo emancipa del tiempo. En eso el sueño conserva el sabor de la historia. Sin embargo, los acontecimientos se suceden sin el rigor de una relación causal, como si los efectos deviniesen premoniciones y no resultados, inversión típicamente onírica según señalara Freud. A la ruptura de la unidad de tiempo se añade la de lugar: los personajes atraviesan espacios de inadmisibles contigüedades. Esta fragmentación aparentemente caótica del tiempo y del lugar adquiere su coherencia en un nivel simbólico.

Ese sueño - o relato onírico - empieza con un viaje en bicicleta. Un extraño y solitario ciclista pedalea llevando una enigmática caja colgada del cuello. Una mujer lee en la semipenumbra de su cuarto, y sin razón aparente se levanta para acercarse a la ventana tras arrojar el libro al suelo. El ciclista se detiene y se desploma sobre la acera. Ella baja a la calle, besa al ciclista y vuelve a su cuarto con la caja. Ambas subsecuencias se cierran con un primer plano detalle de la caja.

Las connotaciones sexuales de la máquina que monta el hombre y la caja que la mujer termina por llevarse subrayan el contraste de los espacios simbólicos: interior femenino y exterior masculino. El montaje alterno de la secuencia sugiere un desencuentro: si ella se levanta, él se cae.

En el libro que lee la mujer hay una reproducción de *La encajera* de Vermeer. Dalí sintió siempre una gran fascinación por el pintor holandés de interiores. En el film una mujer sostiene en la soledad de su cuarto un libro con una lámina que reproduce otra soledad. Aquella lee y se impacienta, ésta cose con toda su atención concentrada en las agujas. Allí el movimiento que se

²⁰ Octavio Paz, «Claude Lévi-Strauss o El nuevo festín de Esopo» en *O.C.*, Tomo 10, FCE, México, 1996, p. 522.

resuelve en la violencia de un libro arrojado, aquí la estética elegante de la calma, la quietud iluminada. De las agujas del siglo XVII a la máquina de coser la mujer cierra lo que el hombre abre con el puñal o el bisturí. Dos espacios: exterior en el hombre e intimidad del hogar en la mujer. *La encajera* es una réplica de la primera secuencia del ojo cortado y una anticipación de la agonía con que se cierra el film. *El Ángelus de Millet*, el cuadro al que allí se alude, a la luz de la interpretación «paranóico-crítica» de Dalí, sería, en efecto, la ilustración de esa conjunción de vida y muerte que recorre *Un chien andalou*.

Buñuel volvería a recoger este mismo motivo pictórico de *La encajera* en 1977, en la última secuencia de *Ese oscuro objeto de deseo*, la última película de su larga carrera cinematográfica, «como si cosiera» - en palabras de Sánchez Vidal - «el seccionamiento programático del ojo con que empezaba “Un perro andaluz”»²¹.

Con las prendas que saca de la caja la mujer esboza sobre la cama un imaginario cuerpo masculino al que dirige una mirada libidinosa, situación no menos frustrante que la del beso al ciclista inanimado.

Inopinadamente el ciclista aparece en medio del cuarto. En la palma de su mano se abre un hormiguero, que en sucesivos planos queda sustituido primero por una axila y luego por un erizo, iconos todos que fácilmente reenvían al sexo de la mujer.

Sin solución de continuidad vemos un plano picado sobre la cabeza de alguien que en medio de un círculo de luz remueve con una vara una mano amputada. Objetos y formas son sexualmente redundantes, pero la mano amputada introduce un nuevo elemento de frustración. El onanismo se opone a la conjunción de los sexos.

Un gendarme uniformado - símbolo de autoridad que luego se extiende a la secuencia de los hermanos maristas arrastrados por las cuerdas y a la del doble, trasunto de un maestro de escuela y de la imagen paterna - parece recriminar a la joven de aspecto ambiguamente varonil la exhibición escandalosa de la mano amputada.

El atropello de la joven por un vehículo es un típico símbolo onírico de la pulsión sexual: Eros disfrazado de Tanatos. La escena contemplada desde la ventana por el hombre le sume en tal grado de excitación que intenta el asalto sexual de la mujer. Una sucesión vertiginosa de imágenes

²¹ Agustín Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*, Planeta, Barcelona, 1988, p. 338.

(rostro, manos, pechos, nalgas) se constituye en un rompecabezas de cuerpos erotizados, cuyas piezas, ahora vivas, se yuxtaponen. La reunión - opuesta a la fragmentación - habría de culminar y completarse en la cama que preside el cuarto, si no fuera por la súbita reacción de la mujer que escapa del acoso del impulsivo varón, a quien amenaza esgrimiendo una raqueta. Para vencer la resistencia el hombre agarra unas cuerdas con las que arrastra, haciendo un ímprobo, pero inútil esfuerzo, unas planchas de corcho, a dos curas y un piano de cola sobre el que yacen las cabezas de dos burros muertos. El peso de toda una educación religiosa y burguesa - sintetizada por los curas y el piano - se opone a la consumación del instinto sexual. En la tradición del cine cómico americano, a cuyos gags se rinde aquí homenaje, el humor se hace crítica.

La cómica caída del personaje que aspira al placer ha sido provocada por el peso de una realidad superior a sus fuerzas, pero de una realidad que tanto puede ser externa - las instituciones sociales a las que parecen aludir los personajes y objetos arrastrados - como interna - las oscuras potencias que emergen simbólicamente del subconsciente. Lo cómico se aproxima al horror, si es que no se confunde con él.

Los frailes y los burros degollados sobre el piano, enfrentados a la mujer en la atmósfera claustrofóbica del cuarto, parecen una réplica moderna de aquellos turbadores fantasmas que poblaban las ruinas medievales de la novela gótica, tan celebrada por los surrealistas. En el escenario de los viejos castillos o las modernas mansiones, trasunto de la mente atormentada por las represiones sobre las que se levanta la civilización, la escena se repite. De ella podría decirse lo mismo que Molina Foix dice del espacio cerrado de la novela gótica, que «...es un símbolo de los tormentos del subconsciente presionando sobre la mente consciente y (que), por tanto, funciona como una especie de prisión del yo»²².

La mujer trata de impedir el paso del hombre a la habitación. Cierra la puerta, pero su mano queda atrapada mientras de su palma vuelven a salir las hormigas. El forcejeo termina cuando la mujer advierte que el hombre reposa en la cama del mismo cuarto desde cuyo interior está intentando impedir que entre. Esta ruptura de la lógica espacial, a estas alturas del film ya no muy sorprendente, cierra la secuencia.

Un nuevo cartel indica la hora: *Vers trois heures du matin (Hacia las tres de la mañana)*. Un

²² J. A. Molina Foix (ed.), Introducción a *El Monje* de M. G. Lewis, Cátedra, Madrid, 1995, p. 22.

hombre llama a la puerta de la casa e introduce sus brazos por sendos agujeros de la puerta del cuarto. Agita una coctelera con la que parece anunciarse y sacar al postrado amante de su ensimismamiento.

La aparición en escena del nuevo personaje que tan originalmente se anuncia encierra en su singular comicidad una honda ironía. Su llamada a la puerta es también una llamada de atención simultáneamente dirigida al personaje postrado en la cama y al espectador acomodado en su butaca. La chanza es una advertencia, la coctelera una parodia del discurso que pretende la reconstrucción retroactiva de la coherencia. Aquí no hay más - parece advertirnos el personaje - que el desorden de los sueños o la práctica de una escritura automática.

Este nuevo personaje, cuyo rostro no vemos, se ha identificado con la figura del padre²³, imagen autoritaria y represiva; externa, pero también interiorizada: nuestro “doble”. Tras despojar al hombre de sus queridos objetos - marcadamente la caja - y arrojarlos por la ventana le castiga a permanecer en pie de cara a la pared. Es una clara regresión a la infancia que subraya el cartel «*Seize ans avant*» (*Dieciséis años antes*). El cuarto se transforma en aula, como ilustran el pupitre y el plumero. El doble - ahora maestro de escuela - refuerza el castigo obligando al díscolo alumno a sostener unos libros con los brazos en cruz, ritual punitivo muy de la época; pero el poder taumátúrgico del deseo convierte los libros en revólveres. La libertad pasa por el asesinato del padre o la destrucción del “yo” en que ese pasado se prolonga. Edipo renovado, el asesinato no es aquí fatalidad sino liberación. Octavio Paz, secundando a Breton, afirmó: «*La renuncia a la identidad personal no implica una pérdida del ser sino, precisamente, su reconquista*»²⁴. En esta escena de *Un perro andaluz* el surrealismo vuelve a atentar contra ese “yo” de cuyas cenizas habría de surgir la voz colectiva y, por tanto, anónima de la nueva poesía.

El “doble” inicia a cámara lenta su descenso al Hades, pero el cuerpo no caerá sobre el suelo del cuarto donde ha sido mortalmente herido. Su agonía tiene por escenario un luminoso parque, junto al dorso desnudo de una mujer sobre el que resbalan sus manos en el inútil esfuerzo de una postrera caricia.

Un nuevo desplazamiento nos devuelve al interior del cuarto. La figura de la mujer queda sustituida por la de una mariposa en cuyo dorso se dibuja una calavera. Ambas secuencias sugieren

²³ Jenaro Talens, *op. cit.*, p. 73.

²⁴ Octavio Paz, «El surrealismo» en *Las peras del olmo*, Seix Barral, Barcelona, 1986, p. 143.

la inscripción de la muerte en el amor. Las manos temblorosas del amante moribundo anuncian al resbalar sobre el cuerpo deseado las alas de la mariposa de la muerte. Como tras la persecución de la mariposa en el Juan Ramón Jiménez de «*Piedra y cielo*» (1917-18) aquí es el deseo el que deja en las manos «*la forma de su huida*». La alternancia del plano detalle de la calavera y los primeros planos de la mujer y del hombre transforma sus rostros en ideogramas de la muerte. El amor es imposible. Ambos se entregan a un diálogo de desesos antitéticos: si él borra los labios de su cara, ella se da carmín en los suyos; el vello axilar que aparece en el lugar de la boca del hombre está ausente en la axila de la mujer. Son los signos del desacuerdo. El juego termina con el gesto de burla por antonomasia: la lengua, órgano de la articulación de la voz y de la deglución, se convierte, fuera de la boca, en mudo signo de desprecio.

La mujer se dispone a abandonar la estancia y abre la puerta del cuarto contiguo. En su lugar hay una playa. Otro hombre la espera allí. Al efusivo saludo de la mujer él contesta mostrando su reloj en señal de disgusto por la tardanza. ¿Es un retraso de horas o de años? Aún es tiempo, sin embargo. Es el triunfo del amor. La pareja se abraza y se besa. Bajo la clara luz de un sol meridional ambos pasean su alegría por la playa, sobre el fondo afrodisíaco de un mar de olas espumosas. Atrás ha quedado el tiempo de angustia y frustración, las tinieblas de una pesadilla. Cual restos de un naufragio han llegado a la orilla la caja y las cuerdas, toda una simbología del amor reprimido ahora perfectamente inútil. Los signos oníricos del deseo han sido sustituidos por su realización.

EPÍLOGO:

En un rótulo leemos: «*Au printemps*» (*En primavera*). ¿Es el final de la secuencia que hemos visto o el comienzo de la siguiente? En el ciclo de las estaciones la primavera es tiempo de renacimiento; sin embargo, aquí lo que la sucede es una imagen de muerte y descomposición. En contraste con el movimiento de las figuras que se paseaban por la playa ahora el hombre y la mujer semienterrados remedan la quietud mortuoria de las estatuas. La sintaxis fílmica subraya el contenido iconográfico: la película se cierra con este largo plano-secuencia, único del film tomado en foto fija, terrible imagen de un tiempo que transcurre a espaldas de la vida, de un tiempo muerto, de un tiempo de los muertos. No hay final feliz; no puede haberlo. Como en el rótulo con que se clausura el film la palabra *FIN* es el corolario de todas las historias, de todas las biografías. La

soledad o el amor, la alegría o la tristeza, las victorias y las derrotas, todo se encamina y tiene el mismo final.

Esa imagen final es una alusión a *El Ángelus* de Millet que Dalí incorporaría asimismo a sus cuadros y que Buñuel repetiría en *Belle de Jour* en 1966. En 1934 se publicaría «*El mito trágico del Ángelus de Millet*», el texto en que Dalí explicaba su método «*paranóico-crítico*» de interpretación simbólica. Las asociaciones sistemáticas propias de la paranoia dejaban de ser un delirio para convertirse en un método objetivo - y el único en última instancia - para analizar, interpretar, diseccionar la realidad. La interpretación daliniana ve en *El Ángelus* un trasunto del «*fortuito encuentro, sobre una mesa de disección*» de *Los cantos de Maldoror*. «*Si...la tierra labrada es la más literal y aventajada de todas las mesas de disección conocidas - escribía Dalí -, el paraguas y la máquina de coser se habrían transfigurado, en El Ángelus, en figura masculina y figura femenina*». *Un perro andaluz* se cierra con esta imagen crepuscular donde se dan cita el sexo y la muerte. Como en el *San Sabastián* de Mantegna dos bustos semienterrados dan testimonio de la agonía de un atleta, al fin «*...paraguas cerrado tras la magnificencia de su funcionamiento amoroso, paroxístico y, hacía poco, tenso*»²⁵. Vida y muerte, armonía de los contrarios, como las direcciones opuestas del arco y la lira de Heráclito.

²⁵ Salvador Dalí, «*El Ángelus de Millet*» (1934) en Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Éditions du Seuil, París, 1964, pp. 379-381.