

Poética y ética en Buñuel, llamando al asesinato

Fernando RAMPÉREZ

Universidad Complutense de Madrid
framperez@filos.ucm.es

Recibido: 18/12/2006

Aceptado: 9/1/2007

1. Llamando al asesinato

A finales de 1929, Luis Buñuel asistía, bien armado con piedras en los bolsillos, al estreno de su primera película en el salón de Ursulines en París. Le esperaba un numeroso grupo de surrealistas enfurecidos.

La película había nacido del encuentro de dos sueños; en uno de ellos, el propio Buñuel veía cómo alguien seccionaba un ojo humano con una navaja de afeitar; en el otro, de Salvador Dalí, un individuo contemplaba perplejo un buen montón de hormigas que nacían de su mano y se paseaban, sin caer nunca, por ella.

Cuando concluyó la proyección de *Un chien andalou*, Buñuel dejó caer con mucho disimulo las piedras que le pesaban en los bolsillos: por vez primera, los surrealistas aceptaban hacer suya una producción cinematográfica y hacían partícipe a su director de sus asambleas iniciáticas.

Poco después, sin embargo, las reticencias de este grupo renacieron y en una de sus reuniones los surrealistas pidieron cuentas a Buñuel por la buena aceptación que la película había recibido por parte de la tan odiada burguesía y de la prensa. El director de cine respondió ofreciéndose a quemar públicamente sus negativos en la plaza del Tertre parisina, además de publicando en *La Révolution Surréaliste* su guión completo, precedido por la siguiente aclaración:

*Pero, ¿qué puedo hacer yo contra los fervientes de toda novedad, incluso si esta novedad ultraja sus convicciones más profundas, contra una prensa vendida e insincera, contra esa multitud imbécil que ha encontrado “bello” o “poético” lo que en el fondo no es más que un desesperado, un apasionado llamado al asesinato?*¹

¹ Buñuel, L., *Un perro andaluz*. La Edad de Oro, México, Era, 1971, p. 23. Esta edición traduce el guión del film e incluye esta nota publicada en *La Révolution Surréaliste*, núm. 12, París, 15 de diciembre de 1929.

En esta advertencia, Buñuel hace pública su completa adhesión (y la de su película) a los postulados y la disciplina del grupo surrealista. El producto inmediato de esta adhesión, y la provocación definitiva a esa burguesía que apreciaba la “belleza” de *Un chien andalou*, será el gran manifiesto del surrealismo fílmico: *La Edad de Oro*².

Me interesa, sin embargo, analizar aquí la primera de las películas. *Un chien andalou* es, pues, una obra independiente en su génesis del surrealismo, aunque su resultado pueda ser asimilado fácilmente a la doctrina de este movimiento de vanguardia. Por eso precisamente puede servir para mostrar que en ella cristaliza un cambio de paradigma que no ha sido provocado exclusivamente por la doctrina de un grupo concreto de vanguardia, sino que es más bien fruto de las coordenadas de su contexto “epistemológico” y cultural. Muestra, así, toda la problemática que se encierra en la escritura fílmica, justo cuando está en proceso de configuración. Aunque ya hacía tiempo que Buñuel residía en Francia, sus contactos con el grupo surrealista son más bien posteriores a la elaboración de la película; en cuanto a lo que se llamaba “cine vanguardista” (del cual Buñuel ha intentado repetidamente distanciarse), si bien era conocido por nuestro protagonista, consistía entonces simplemente en juegos de experimentación formal de los cuales éste no tomará jamás ejemplo. Sin embargo, de lo que el director estaba impregnado ya es de cierto ambiente (una “cierta llamada”) que se extendió por la mayor parte de los creadores de esta época; en sus propias palabras:

*El surrealismo fue, ante todo, una especie de llamada que oyeron aquí y allí, en los Estados Unidos, en Alemania, en España o en Yugoslavia, ciertas personas que utilizaban ya una forma de expresión instintiva e irracional, incluso antes de conocerse unos a otros. Las poesías que yo había publicado en España antes de oír hablar de surrealismo dan testimonio de esta llamada que nos dirigía a todos hacia París. Así también, Dalí y yo, cuando trabajábamos en el guión de *Un chien andalou*, practicábamos una especie de escritura automática, éramos surrealistas sin etiqueta.*³

Esa llamada lleva a Buñuel, de entrada, a romper en el mismo inicio de la película la neutralidad de la mirada usual que la usual cámara/ojo del cine parece esconder. Después de los créditos, en efecto, “*un balcón en la noche, un hombre afila su navaja ante el balcón*”⁴. La escena es sobradamente conocida: un personaje, interpretado por el propio Buñuel y que no vuelve a aparecer en la película, mientras afila su navaja contempla cómo una nube secciona la luna llena; paralelamente, yuxtaponiendo los planos, otro personaje, que es el mismo, secciona el ojo de quien

² “La Edad de Oro” (*L'âge d'or*), Francia, 1930, Luis Buñuel y Salvador Dalí.

³ Buñuel, L., *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza y Janés, 1982, p. 122.

⁴ Buñuel, L., *Un perro andaluz. La Edad de Oro*, México, Era, 1971, p. 25. Citaremos siempre por esta edición el guión de la película de Buñuel que comentamos.

será la protagonista. El ojo de Simone Mareuil, la actriz, se ha incorporado de hecho a la iconografía del cine.

2. La mirada

Desde que Giorgio Colli se embarcase en la labor de profundizar y transformar la interpretación nietzscheana del nacimiento de la filosofía en el espíritu griego, las fuentes de la iconología de la mirada no nos pasan desapercibidas⁵. Vemos la mirada cegada de Tiresias sustituida por la mirada hacia el futuro, vemos los ojos arrancados de Edipo cuando el *fatum* produce lo inevitable, vemos a Narciso provocando su metamorfosis mirándose en el espejo del agua, vemos a Eurídice volviendo definitivamente a los infiernos cuando Orfeo la mira. Pero vemos también el ojo divino que todo lo ve en la iconografía cristiana e incluso la iluminación de las catedrales góticas, tamizada por las vidrieras, que nos eleva hacia lo espiritual. Vemos, con nuestra propia mirada, que los símbolos del ojo y la mirada forman parte de la tradición occidental precisamente en su lado negativo: el del mito y el *fatum* –no en el del *logos* y la *physis*–; el de lo medieval, lo gótico, lo barroco –no tanto en lo ilustrado, a pesar de que sea precisamente el siglo de “las luces”–. Fetichismo del ojo, iconografía de la mirada, fetichismo de la cámara. Volviendo a nuestro cortometraje, parece claro que esta primera escena actúa como una invitación a –o una provocación para– sustituir la mirada cotidiana, la actitud natural con la cual vivimos en lo cotidiano, por una mirada “interior”. Es una especie de *epojé* inversa: no hacia lo esencial en el sentido de universal y definitorio, sino hacia lo específicamente subjetivo (aunque resulte después paradójicamente intersubjetivo). Por esta *epojé* especial el espectador (si no huye) se despoja de la carga conceptual y social que invariablemente le acompaña al llegar al cine, y se introduce, con la imaginación plenamente abierta, a un nuevo universo, una nueva objetualidad que es la creada por el director. La concepción de la cámara como un ojo que selecciona lo que el espectador va a mirar ha sido especialmente fecunda en la teoría del cine. Buñuel rompe con la inocencia de ese ojo, subraya que esa mirada no es neutra, nos hace sentir que la película es texto.

De la escena que comentamos dice Buñuel lo siguiente: “*Para sumergir al espectador en un estado que permitiese la libre asociación de ideas (...) era necesario producirle un choque casi traumático, en el mismo comienzo del film; por eso lo empezamos con el plano del ojo seccionado, muy eficaz. El espectador entraba en el estado catártico necesario para aceptar el desarrollo ulterior*”.⁶

⁵ Sobre la metáfora de la mirada y el ojo, véase también Bataille, G., *Historia del ojo*, Barcelona, Tusquets, 1993. Nos referimos aquí exclusivamente a la tradición cinematográfica.

⁶ Buñuel citado por Aranda, Luis Buñuel. *Biografía crítica*, Barcelona, Lumen, 1975, p. 102.

Quizá Buñuel, lejos de asumir conscientemente toda la tradición de la mirada, pretendía simplemente escandalizar y provocar la salida de la sala de toda mirada convencional y estrecha (la de quienes precisamente apreciarían después la “belleza” de su película). La metáfora que sirve de prólogo al corto, en cualquier caso, funde la nube, la luna, el ojo y la navaja en una invitación a la ruptura total, a la apertura hacia lo desconocido o reprimido (es demasiado fácil en este punto establecer conexiones con el psicoanálisis). Una invitación, en definitiva, al asesinato. Desde aquí asistiremos en definitiva a un juego continuo de miradas: dentro de la pantalla y de la sala a la pantalla. De fondo, un tango argentino.

3. Una historia de amor surrealista

“*Huit ans après*”, nos dice un cartel. La música se va a Wagner (suena *Tristán e Isolda*, hacia la obra de arte total, ambiente romántico para una historia de amor surrealista).

La indicación temporal –ésta, como todas las demás– no sólo es manifiestamente prescindible a pesar de su concreción; es además un golpe cínico a la precisión de los argumentos tradicionales, es una provocación al despiste, puesto que todas las informaciones que nos sitúan en un momento determinado son, en esta película, simplemente aleatorias y absurdas. Rompiendo con el tiempo cotidiano, con la lógica usual del tiempo, Buñuel provoca una ruptura tan fuerte como (o más que) con la escena del ojo tachado. La transgresión de la temporalidad lógica constituye la única manera de abrir otra realidad (puede ser o no la llamada “surreal”) que es atemporal o que sigue otro(s) tiempo(s). Esta transgresión implica consecuencias en cuanto a la poética con la que se elabora la película: se rompe con la narratividad tradicional, establecida poco antes para el cine por Griffith. Al cine le ha costado dotarse de un procedimiento narrativo que sea inteligible, en el sentido de “traducible” a la cotidianidad y a la lógica; pero bien pronto en su historia la transgresión muestra que el arte del XX encontrará su ámbito en la brusca quiebra con esa narratividad y en la apertura a universos de sentido renovados. Y, para esta ruptura, la sustitución de una temporalidad abarcable por un tiempo (y un “tempo”) distinto y desconcertante resulta esencial.

Tras ese primer letrero, viene la presentación de la peculiar iconografía fetichista del cortometraje y de los personajes que le sirven de soporte. Ningún protagonista será analizado ni justificado. Saltando sobre la lógica narrativa usual, ningún personaje será presentado con la cámara, ni con el argumento, ni con diálogo. Si, intentando someternos al procedimiento estandarizado, buscamos pegar una etiqueta narrativa sobre *Un chien andalou*, sólo podremos decir que parece una historia (descompuesta) de amor, pasión y muerte. Temas que la hacen conectar con los del

surrealismo y con la tradición medieval, barroca, romántica... Y la ausencia de una lógica asumible en su discurso nos hace pensar, como se verá, que es el “destino” –entendido a nivel mitológico– el que da sentido a la secuencia de acontecimientos del corto.

Vemos a un hombre sobre una bicicleta con manteles blancos atados a las extremidades y con una caja rayada –como la camisa y la corbata de quien cortó el ojo de la mujer– colgada sobre el pecho. Una mujer, aquélla cuyo ojo seccionaron, lee en una habitación. Los dos personajes mantienen a lo largo de toda la película una expresión absorta y concentrada no se sabe en qué, pero lejana en cualquier caso de la actitud natural. La mujer, Simone Mareuil –la llamamos por el nombre de la actriz porque ningún personaje tiene nombre (no se deja someter a un nombre, como ningún otro personaje, no se deja encerrar en una singularidad irrepetible o reducir a un símbolo), se sobresalta, se asoma al balcón y, con apuro, ve caer muy suavemente al ciclista sobre el bordillo de la acera. Fundidos continuos: baja rápidamente a la calle, besa desesperadamente al hombre (Pierre Batchef) y toma la caja rayada, que contiene –ahora lo vemos– un envoltorio de papel también rayado. Ya en la habitación, la protagonista dispone los enseres del ciclista, contenidos en ese envoltorio, sobre la cama, y éstos cobran vida: evolucionan y se mueven como si estuviesen sobre el cuerpo de su dueño acostado. Los planos han sido fundidos continuamente hasta que la mujer se da cuenta de que su amado, el ciclista, está junto a la puerta observando cómo nacen hormigas de su mano; la iconología pictórica de Dalí ha hecho aparición, y a Dalí en efecto se suelen atribuir algunas de las imágenes más plásticas del cortometraje.

Varios fundidos más (es importante que el montaje se confíe básicamente a los planos fundidos, dando una apariencia de continuidad a lo que es lógicamente discontinuo o absurdo) nos transportan desde la mano llena de hormigas a la axila de un individuo tirado en la hierba, de ésta a un erizo, del erizo a un círculo de gente que, visto desde arriba, forma un iris. En el centro de este círculo, otro personaje (mujer según el guión, pero de apariencia andrógina) juega golpeando débilmente con un palo una mano amputada caída en el asfalto. Este símbolo se repite en la filmografía de Buñuel: la mano paseante de *El ángel exterminador*⁷, etc. Los dos protagonistas observan el grupo de gente desde una ventana elevada; nosotros podemos contemplarlo a través de un plano subjetivo que produce un contrapicado con función narrativa pero, sobre todo, expresiva, en lo que constituye quizá el plano más atrevido de un cortometraje que no se caracteriza especialmente por tomas de cámara espectaculares. Lo abrupto del montaje, el contrapicado y la expresividad de los protagonistas –anormal, exagerada pero aguda, frente al hieratismo del supuesto andrógino– dan a la escena un cierto carácter de pesadilla. Nada en el cortometraje

⁷ “El ángel exterminador”, Méjico, 1962, Luis Buñuel.

permite distinguir el sueño de la vigilia: todo puede ser un sueño del personaje (Buñuel) que corta el ojo de la mujer al principio, o un sueño de la mujer, o nuestro...; la escena de la mano, por su parte, puede ser un delirio de la protagonista; otros muchos momentos oníricos –o que parecen seguir una lógica onírica, si de tal podemos hablar– se sucederán en la película, sin que este motivo baste para emprender un análisis psicoanalítico ni, en absoluto, para enmarcarla sin más, sólo por eso, en las filas del surrealismo.

Sigue la narración: un policía coloca en la famosa caja rayada la mano amputada y se la cede a la mujer andrógino, la cual “*está como subyugada por los ecos de una música religiosa y lejana, tal vez una música oída en su propia niñez*”⁸. En este caso, como en muchos, el guión resulta mucho más explícito que las imágenes –y por lo mismo, más restrictivo, encadena la interpretación–: ni siquiera oímos la música. Cuando esta mujer se queda sola, es atropellada por un automóvil, sumiendo en la desesperación (que parece más bien ira) a los que observan desde la ventana. Hasta aquí la película permite una fácil lectura freudiana; hasta aquí la temática gira en torno al fetichismo, la preocupación o la obsesión y la muerte. Quedan “presentados” los personajes, los objetos y algunas de sus obsesiones; pero fijémonos especialmente en la manera en que Buñuel ha presentado la “historia de amor”: a través del fetichismo explícito de la mujer que contempla esos enseres que evolucionaban sobre la cama, a través del miedo que le produce contemplar la caída del ciclista o el atropello de la otra mujer, a través de la metáfora de la mano del hombre llena de hormigas...

Los tangos argentinos vuelven a sonar (van marcando un poco el “tempo” del texto fílmico), cuando el actor aborda sexualmente a Simone Mareuil. Se encadenan, en su lógica peculiar, amor, obsesión, peligro y sexo. Ambos avanzan y retroceden como bailando el tango. Batchef presiona: diversos planos fundidos nos muestran las formas desnudas de la actriz sádicamente moldeadas por el actor, mezcladas con un primer plano de la cara de Batchef que tiene una expresión casi mística, ensimismada y babeante, similar a la escultura de algún santo mártir torturado: “*Se ve entonces una terrible expresión de angustia, casi mortal, reflejarse en los rasgos del personaje. Una baba sanguinolenta le mana de la boca y cae sobre los senos desnudos de la joven*”.⁹ En esta escena, tal como nos quiere mostrar el guión, el erotismo adquiere un carácter marcadamente sádico y obsesivo, sin contenido; la presentación del impulso erótico como insoslayable y conducente a un estado casi místico e irracional es, bien lo sabemos, un lugar común del pensamiento freudiano y surrealista. Por lo demás, esta transgresión es la primera transvaloración clara de los valores más interiorizados de la sociedad coetánea: lo sexual, lo religioso, lo místico.

⁸ Buñuel, L., *Un perro andaluz. La Edad de Oro*, México, Era, 1971, p. 36.

⁹ Buñuel, L., *Un perro andaluz. La Edad de Oro*, México, Era, 1971, pág. 39.

Cuando Buñuel comenta en su biografía la represión sexual que tuvo que sufrir en su niñez y su juventud, se refiere justamente a esta escena: “*Es claro, y así lo he dicho a menudo, que esta prohibición implacable crea un sentimiento de pecado que puede ser delicioso. Es lo que a mí me ocurrió durante años. Asimismo, y por razones que no se me alcanzan, he encontrado siempre en el acto sexual una cierta similitud con la muerte, una relación secreta pero constante. Incluso he intentado traducir este sentimiento inexplicable a imágenes, en Un chien andalou, cuando el hombre acaricia los senos desnudos de la mujer y, de pronto, se le pone cara de muerto. ¿Será porque durante mi infancia y mi juventud fui víctima de la opresión sexual más feroz que haya conocido la Historia?*”¹⁰.

En estas palabras vemos mucho más que la idea habitual de represión freudiana; vemos la conexión de Buñuel con su admirado Sade –admirado, de hecho, por todos los surrealistas–, y con toda una tradición romántica y gótica que encontraba en el pecado un placer añadido.

La siguiente escena no es menos conocida: cuando Simone Mareuil rechaza a su amante defendiéndose con una raqueta de tenis (muy expresiva y en funciones de literal *objet trouvé*), éste toma dos cuerdas del suelo con desesperación y, desfilando ante la cámara en las más variadas perspectivas, consigue arrastrar –y cesa de golpear la música– dos pianos con carroñas de burro encima y, detrás, dos seminaristas atados, asustados pero inmóviles (uno de ellos, en uno de los dos planos, interpretado por Dalí). Lo anterior había sido sólo la imaginación de Batchef: por supuesto, la mujer no ha accedido, el sexo no ha tenido lugar. Y, en consecuencia, la educación jesuítica de Buñuel ha comenzado a dar frutos: lo que pesa sobre los hombros del protagonista al cual se le inhibe la satisfacción del principio de placer son seminaristas y carroñas, todo el insoportable peso de la tradición secular (quizá ese *super-ego* infatigable). Algunas lecturas, por cierto, proponen ver en el burro una alusión a Juan Ramón Jiménez, a cuyo burrito (junto a su autor) habían enviado una carta insultante Buñuel y Dalí.

Esta escena tiene también, en efecto, raíces biográficas: “*En Calanda tuve yo mi primer contacto con la muerte que, junto con una fe profunda y el despertar del instinto sexual, constituyen las fuerzas vivas de mi adolescencia. Un día, mientras paseaba con mi padre por un olivar, la brisa trajo hasta mí un olor dulzón y repugnante. A unos cien metros, un burro muerto, horriblemente hinchado y picoteado, servía de banquete a una docena de buitres y varios perros. El espectáculo me atraía y me repelía a la vez. Las aves, de tan ahítas, apenas podían levantar el vuelo. Los campesinos, convencidos de que la carroña enriquecía la tierra, no enterraban a los animales. Yo me quedé fascinado por el espectáculo, adivinando no sé qué sig-*

¹⁰ Buñuel, L., *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza y Janés, 1982, p. 23.

nificado metafísico más allá de la podredumbre. Mi padre me agarró del brazo y se me llevó de allí".¹¹

Lo que no parece en absoluto arriesgado es constatar el combinado "metafísico" de amor, sexo, represión, tradición, muerte, misticismo y religiosidad que ofrece Buñuel en estas escenas, lo cual pone su temática en relación con cierto romanticismo, la novela gótica, Sade y, cómo no, con la protesta dadaísta y la iconología surrealista que piden una subversión de esos valores tradicionales que reprimen al sujeto –y aquí está Freud– por dentro y por fuera –y aquí está la dimensión emancipadora de las vanguardias–. Sólo falta en este combinado, de hecho, para que estas conexiones nos resulten evidentes, el ingrediente del dolor: y aparece inmediatamente cuando Mareuil, al huir de la habitación, atrapa la mano de Batchef entre la puerta y su marco –una mano, por demás, llena de hormigas–.

Pero poca solidez tienen las puertas cuando Buñuel ha roto también cualquier lógica espacial en su película: el ubicuo Batchef está con la mano en la puerta y, a la vez, tumbado, meditabundo, sobre la cama de la habitación en la que ha entrado, huyendo de él, la mujer. Está claro que hay diferentes subjetividades o diferentes personajes, contradictorios incluso, dentro de un mismo individuo. El trasiego de personajes será, desde aquí, apoyándose en un expresivo y sorpresivo montaje –sin efectismos–, la base de la ruptura continua de la narración; su función es definitiva a la hora de lograr la ruptura de un discurso lineal, lógico, racional, asequible y tranquilo, ofreciendo, por contra, un ámbito de sentido que se escapa de las manos.

Un letrero nos informa de que son "aproximadamente" (*sic*) las tres de la madrugada.

4. El otro yo, el pasado, el amor y la muerte

Desaparece la actriz y, en la habitación en cuya cama dormita Batchef, entra otro personaje, trajeado, elegante y con sombrero. Nosotros lo vemos de espaldas mientras riñe con el que está en la cama y le arranca las vestimentas blancas que llevaba cuando iba en bicicleta; pero más tarde comprendemos la sorpresa de Batchef: el "otro" es el mismo Batchef. Según el guión, "*los dos son uno, sólo que el segundo tiene un aire más joven y patético, como debía ser aquél hace muchos años*"¹². Suena nuevamente el tango. El recién llegado arroja los trapos blancos del protagonista por la ventana, lleno de ira; más tarde castiga de cara a la pared a su *alter-ego*, que hasta aquí se ha comportado efectivamente como un niño. Al volverse encuentra con sorpresa un pupitre escolar, ojea un par de libros como si en ellos estuviese recordando tiempos remotos y, por último, se los coloca al protagonista sobre los

¹¹ Buñuel, L. *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza y Janés, 1982, p. 19.

¹² Buñuel, L. *Un perro andaluz. La edad de Oro*, México, Era, 1971, p. 47.

brazos en cruz. Volviendo al guión, “dos libros y diversos objetos escolares en el pupitre: sus posiciones y su sentido moral se determinarán cuidadosamente”¹³. Su sentido moral: la tiranía de ese otro-yo se ha plasmado en el castigo al yo perdido –que acaba de acosar a una mujer–, los objetos del pupitre han servido para retrotraernos a ese mundo moral que es el de la infancia y el de la educación tradicional (en el cual la falta se sanciona con los brazos precisamente en cruz y con todo el peso del saber sobre las manos), que es un mundo “pasado”.

El tema del “otro” es un lugar común de la literatura romántica, de los géneros fantástico y policíaco, de la novela gótica y, en tanto bebe de todo ello, del universo surrealista. No necesitamos extendernos sobre los relatos de Poe (como el llamado *William Wilson*), sobre Stevenson y *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* o incluso sobre Mary W. Shelley y su original *Frankenstein* (y qué hacen Byron o Baudelaire sino asombrarse continuamente de lo que les proporciona su otro-yo). Sólo a título de ejemplo, anotemos cómo estas palabras de Shelley, escritas por la propia autora en su prólogo al libro citado¹⁴, son perfectamente aplicables a la cinta que nos ocupa: “El acontecimiento que da interés a esta historia no tiene las desventajas inherentes a las narraciones que tratan de espíritus o magia. Me sedujo por lo nuevo de las situaciones que podía llegar a provocar, puesto que, si bien es físicamente imposible, otorga a la imaginación la posibilidad de adentrarse en las pasiones humanas con más comprensión y autoridad de las que ofrece el simple relato de hechos estrictamente reales”.

Evidentemente, Mary W. Shelley no desconfía aún de la univocidad de la realidad; para ella no hay problema en hablar de lo “*estrictamente real*”; pero pone ya por encima de ello a lo fantástico, a lo imaginado, y le otorga la “*posibilidad de adentrarse en las pasiones humanas*”. Si añadimos la desconfianza acerca de la “realidad” que caracteriza a las vanguardias, no estaremos, pues, lejos de la poética surrealista y del proceder del director de *Un chien andalou*. El encuentro con “lo otro” (se materialice o no en “otro yo”) era ya norma, pues, en la literatura del XIX mucho antes de que Sigmund Freud diese nombre a ese Otro que camina siempre junto a nosotros. El encuentro con lo “otro” aparece como una necesidad para esa vertiente de lo moderno que hemos llamado “negativa” y que se caracteriza precisamente por desconfiar de una razón utilitaria y conformista para preferir la imaginación; por renegar del absurdo consuelo que supone la búsqueda de la felicidad y, por contra, asumir la pasión y el sufrimiento; por rechazar ese progreso que sienta a la burguesía en sus cómodas butacas de autoengaño para reivindicar el contrapunto de una humanidad, como decía Nietzsche, acostada y dormida sobre el lomo de un tigre. Nada como leer los relatos que más arriba hemos citado para ver la plasmación clara de lo que ya Goya mostró y escribió al pie de uno de sus grabados: “el sueño de la razón produce monstruos”.

¹³ Buñuel, L. *Un perro andaluz*. La edad de Oro, México, Era, 1971, p. 48.

¹⁴ Shelley, M. *Frankenstein*, Barcelona, Bruguera, 1980. La cita siguiente es de la pág. 19.

Sin embargo, es cabalmente en Freud donde esta temática adquiere cuerpo de doctrina de tal manera que proyecta su sombra sobre el arte de vanguardias. El “descubrimiento” o, mejor, la tematización de ese *alter-ego* que, desde el ámbito de lo desconocido (del no-consciente), es fuente de pasiones e instintos y se guía tan sólo por el principio de placer, pone en el primer plano de la reflexión (y da una apariencia, muy entre comillas, “científica” a) todo lo que hasta ahora no era más que una elucubración de literatura fantástica. Al dar justificación teórica al “ello”, Freud está tematizando uno de los espacios renovados en los que se desenvuelven las vanguardias; espacio, por demás, procedente de lo que hemos llamado el lado “negador” del pensamiento moderno, y que hace suyo con entusiasmo la poética surrealista. Y ese espacio, que es el de las pasiones, aparece plagado, como quería Buñuel que estuviese el pupitre de la escena que comentamos, de “sentido moral”, como debe estarlo desde Nietzsche cualquier lugar (que es todo lugar) susceptible de esconder valores.

La vinculación con el problema moral y con la sistematización freudiana se hace si cabe aún más evidente en el desarrollo de la escena. Vuelve a sonar la música de Wagner y un letrado nos informa de que hemos retrocedido dieciséis años; la cámara se ralentiza; el protagonista castigado junto a la pared se vuelve y hace de los libros que pesaban en sus manos dos revólveres con los cuales asesina cruelmente a su otro-yo, que cae agonizando en una pradera mientras apoya su mano en el torso desnudo de una mujer. En tanto, la música de Wagner acaba con un final grandilocuente y sentencioso. Anotemos un uso de cámara especial en esta escena: cuando Batcheff está disparando contra su otro-yo, un plano subjetivo hace que ese otro-yo seamos los espectadores, de manera que las balas se dirigen directamente contra nosotros.

La anotación temporal puede resultar menos arbitraria en este caso: nos orienta hacia el pasado remoto, quizá a los momentos de la infancia en que se produce el asesinato del padre con el que suele acabar un complejo de Edipo. La conversión de libros en revólveres no deja de provocarnos moralmente. La caída del otro-yo, en una pradera (fuera del espacio presente), apoyándose en una mujer desnuda (quizá la madre) no deja demasiadas dudas sobre la vinculación con el problema sexual-moral al cual siempre nos remite el psicoanálisis. Pero, en cualquier caso, el mero hecho del asesinato del Otro (o de lo Otro), de esa otra parte que acaba de reprimirnos y ponernos contra la pared (y que cae dolorosamente apoyándose en su madre), refleja de manera clara (lo quiera o no explícitamente Buñuel) el conflicto perpetuo entre el ello y el super-yo. De la neurosis provocada por ese eterno conflicto sólo los asesinatos (como el del padre) nos pueden curar; y Buñuel, quizá por esto mismo (pero es sólo una interpretación entre muchas, incluso quizá la más estéril), pretende con esta película llamar al asesinato.

La interpretación psicoanalítica, en cualquier caso e insistimos en ello, es sólo

una de las posibles, si bien aparece avalada por las declaraciones de los propios surrealistas (aunque no por las del propio Buñuel). Más en general podemos ver, de todas formas, que ya no sólo sabemos lo que “pesa” a Batcheff (la religión, la tradición...), no sólo conocemos sus obsesiones (repetidamente mostradas en la pantalla, básicamente la pulsión sexual). Conocemos también ahora a su Otro y sus deseos de asesinarle. Y, con ese Otro, ha aparecido en escena el espesor del “pasado”: el pasado forma parte de lo que llamaríamos “inconsciente”, de “lo reprimido”; el pasado, por tanto, está *presente* de una manera especial, presente desde la ausencia, en otro ámbito de la realidad cotidiana, interfiriendo continuamente en ella. Ubicuidad y desdoblamiento caracterizan al protagonista: pero ese desdoblamiento y esa ubicuidad no son sólo espaciales sino también temporales, entendiendo la temporalidad no al modo de una cronología como la que marcan los relojes, sino como lo que llamaremos temporalidad vital o existencial, la del tiempo “vivido” y gastado (el tiempo que se pierde, el tiempo que se recupera...), la del tiempo tal como es experimentado, e incluso tal como juega con nosotros y nos sobrepasa deslizándose entre nuestros dedos al intentar asirlo.

De nuevo en la habitación, sonando un tango, la mujer contempla –en plano/contraplano– un gigantesco insecto; en el siguiente plano ese insecto se transforma en Batchef (el animal es quizá el “ello”). Normalmente el montaje se confía a fundidos que dan la impresión de continuidad entre lo que es lógicamente discontinuo (para desconcertar al espectador) y crean una cierta sensación onírica (quizá de pesadilla). En esta ocasión, sin embargo, la alternancia de planos americanos o generales con primeros planos nos introduce en la angustia que viven los personajes y que se muestra en sus caras. Batchef, de hecho, ha pasado la mano por su boca borrándola; Mareuil responde retocándose con su lápiz de labios; donde debería estar la boca de Batchef aparece el vello de una axila; Mareuil contempla asustada que su propia axila está depilada. El intercambio físico entre los personajes, su fusión y su interdependencia, llegan a asustar a la amante: huye haciendo muecas de burla a Batchef y, al otro lado de la puerta, le espera otro hombre (volverá a ser Batchef) en una playa tomada por el viento.

Entramos en el epílogo. Mientras Mareuil pasea, azotada por el viento, con quien nos parece otro hombre, la mujer va encontrando por la playa todos esos objetos que forman parte de la iconología obsesiva de Batchef –incluida la famosa caja rayada–. Entre risas, devuelve los objetos al mar –quizá al mar de la memoria y del pasado, al desecho colectivo de la memoria–.

Estamos en primavera, según un letrero que esta vez aparece sobreimpreso en un cielo nublado. Un solo plano fijo (como una fotografía, sin dimensión temporal) nos ofrece la conclusión del corto: la nada, la pasividad absoluta, la detención del tiempo, la muerte. Enterrados en la arena hasta más de medio cuerpo, son nuevamente los dos personajes protagonistas quienes abandonan su vida y su individua-

lidad para fundirse en un plano muerto, fundirse en una entrópica pasividad llena de amor y de muerte. Tal como nos lo describe Buñuel, “*todo ha cambiado. Ahora se ve un desierto sin horizonte. Plantados en el centro, enterrados en la arena hasta el pecho, se ve al personaje principal y a la joven, ciegos, con la ropa desgarrada, devorados por los rayos del sol y por un enjambre de insectos*”.¹⁵

Es ésta la visión que Buñuel nos ofrece del momento sin tiempo, del espacio en el que acaba la temporalidad vital: amor y muerte, un “*desierto sin horizonte*”.

5. La poética de *Un perro andaluz* y el estallido ético de la metáfora

La misma revolución que el surrealismo, junto a otras vanguardias, practica en la historia del arte y la literatura, será llevada a cabo en cine por Luis Buñuel con la película que estamos comentando. Se articula fundamentalmente, como hemos visto en el análisis de la película, en la ruptura de las coordenadas espacio-temporales; no ya del espacio y el tiempo tradicionales –por decirlo así, cotidianos–, sino incluso de los específicos del lenguaje fílmico. La ruptura, pues, de la expresión convencional ofrece al espectador una realidad absolutamente nueva, una realidad que ni tan siquiera necesita ser simplemente onírica, como lo era en algunas escenas del expresionismo, sino que resulta del automatismo y de la metaforicidad sustentados por la teoría del inconsciente, pero que, sin esa teoría, igualmente deslizan la cuestión estética hacia ese espacio textual, cuyo motor es la metáfora, que cristalizará décadas después en el concepto de escritura.

Impregnado de una mitología o, más bien, de un fetichismo propiamente surrealista, el cine de Buñuel abandona las formas clásicas, sacadas de contexto –de espacio y tiempo reconocibles–, para adentrarse en un espacio cercano al del ensueño. Olvidando casi el guión, como exige el automatismo de la poética surrealista, y rompiendo con la tradición cinematográfica, como exige la ruptura abanderada por el dadaísmo, así como con cualquier escenografía próxima a la del teatro (demasiado reconocible para un espectador habituado); sin ni tan siquiera confiar el matiz vanguardista a estériles experimentalismos en el uso de la cámara, el cine surrealista iniciado por Buñuel –y en puridad no continuado por nadie– busca exclusivamente molestar a las miradas tradicionales, romper con lo habitual descontextualizándolo, ofrecer una realidad aparentemente imposible –producida por una imaginación no reprimida– que ataque los dogmas, los cánones, las costumbres y los hábitos más interiorizados en el espectador. Y lo hace incluso rebajando cualquier actitud pretenciosa y prefiriendo mostrar la película más bien como puro juego de una imaginación desbordada. Tales son, pues, los cambios y las rupturas que articulan

¹⁵ Buñuel, L., *Un perro andaluz*. La Edad de Oro, México, Era, 1971, p. 56.

lo que hemos dado en calificar de revolución conceptual, precisamente porque se trata de renovar la propia concepción del cine; es decir, de abrir sentidos distintos –en cuya poética de elaboración abundaremos pronto– que sirvan para transvalorar ese mismo proceder narrativo que, apenas quince años más tarde, ya será tradicional.

En 1928, Luis Buñuel trabaja (lo hemos reseñado más arriba) con Jean Epstein en *La caída de la casa Usher* como ayudante de dirección. Introduce en el largometraje dos escenas paradigmáticas. En una, de acuerdo con un nuevo simbolismo, las cuerdas de una guitarra se rompen justo cuando la tensión dentro de la casa se hace insoportable y la entrada del caos se intuye. En otra, de acuerdo con la ruptura de lo cotidiano, con la sorpresa y la provocación, se muestra a dos sapos copulando cuando el momento narrativo exige subrayar la degeneración alcanzada por la presión de los instintos elementales.

Esta manera de alterar la narración cotidiana es sin duda un elemento surrealista y, más en general, vanguardista. Pero en esa película no se ha producido la renovación en la manera de entender el cine a la cual hacíamos referencia. No es de extrañar, por otro lado, que el cine posterior –ya en la posguerra y después–, cada vez más interesado por el mercado y menos por la calidad estética, haya tomado de la obra de Buñuel y del surrealismo en general más esa nueva iconología que el ansia de ruptura y de provocación. Así como también ha hecho suyo un tratamiento determinado del inconsciente –que nunca pretendió Buñuel–, fundamentándose en temáticas como lo onírico o la locura.

A este respecto, por ejemplo, podemos citar a Alfred Hitchcock, que ha confesado repetidamente su admiración por Buñuel. Más allá del sueño proyectado por Dalí para el largometraje *Recuerda*¹⁶, esta película (excelente, por demás) constituye un buen ejemplo del tratamiento abusivo del tema del inconsciente que une al surrealismo con el psicoanálisis freudiano. En mejor línea, la vecindad entre amor, muerte y pesadilla, que desde su ópera prima ofrece Buñuel retomando la tradición romántica y gótica, impregna largometrajes como *De entre los muertos* o *Encadenados*¹⁷. Pero en ningún caso podemos hablar de cine surrealista o vanguardista, puesto que falta esa ruptura consciente y provocativa en la cual hemos encontrado la clave de la revolución vanguardista practicada por Buñuel.

“*El perro andaluz*” es el nombre de un libro olvidado de poemas de Luis Buñuel, anterior a la película. Este título se ha convertido para muchos en una auténtica obsesión: quizá ésa es su única justificación y su principal virtud. Ni el libro ni el corto aluden para nada al título. Cuentan que Lorca se dio por aludido, pero Buñuel ha negado muchas veces que pretendiese insultarle. A pesar de que

¹⁶ “Recuerda” (*Spellbound*), USA, 1945, A. Hitchcock.

¹⁷ “De entre los muertos” (*Vértigo*), USA, 1958, A. Hitchcock; “Encadenados” (*Notorious*), USA, 1946, A. Hitchcock.

algunas imágenes –las que serán siempre características de su autor– jalonan tanto el libro como sus películas, nadie ha encontrado entre ellas ningún perro, ningún andaluz en cuanto tal, ningún perro andaluz ni ningún andaluz perro. En ningún caso vamos a sumarnos al catálogo de vanas exégesis del título. Dejemos simplemente del libro una muestra: “¿Qué anhelos, qué deseos de mares rotos / convertidos en niquel / o en un canto ecuménico de lo que pudo ser tragedia, / nacerán, los pájaros de nuestras bocas juntas, / mientras la muerte nos entra por los pies? // Tendida como un puente de besos de piedra dio la una. / Las dos volaron con las manos cruzadas sobre el pecho. / Las tres se oían más lejanas que la muerte. / Las cuatro ya temblaban de alba. / Las cinco trazaban con compás el círculo transmisor del día. // A las seis se oyeron las cabrillas de los Alpes / conducidas por los monjes del altar”.¹⁸

Amor y muerte, pues, nuevamente. Aversión y cinismo sobre los poderes cínicamente llamados “fácticos” de la arcaica sociedad española tradicional que educó a Buñuel. Los temas, en efecto, están ya aquí planteados, y la poética de la metáfora surrealista también. Pero, ¿cómo acomodar esta iconografía, esta temática y, sobre todo, esta poética al lenguaje filmico?

Si bien la iconografía pictórica y literaria de los surrealistas bien puede plasmar-se en la ambientación y en la puesta en escena de una película –y a ello debe en buena parte su “claridad” surrealista *L’âge d’or*–, resulta ciertamente complicado pensar en trasladar el automatismo psíquico –base de la poética surrealista– al lenguaje filmico. La respuesta a este reto fue la eliminación de la función del guión hasta lo imprescindible, con la consiguiente reivindicación de la espontaneidad del rodaje. Como ya hemos anotado, el origen de la película está en dos sueños; a partir de ellos, Dalí y Buñuel elaboraron el guión como si fuese un relato anárquico pero literario, mínimo y sin apenas referencias técnicas, que sólo se extiende al describir (esta vez sí exhaustiva y agudamente) algunas imágenes que habrán de torpedear al espectador. En ningún caso es un guión que parezca escrito para guiar el rodaje; más bien da la impresión de estar hecho para provocar las ideas del director mientras éste rueda. En palabras de Buñuel, “escribimos el guión en menos de una semana, siguiendo una regla muy simple, adoptada de común acuerdo: no aceptar idea ni imagen alguna que pudiera dar lugar a una explicación racional, psicológica o cultural. Abrir todas las puertas a lo irracional. No admitir más que las imágenes que nos impresionaran, sin tratar de averiguar por qué”.¹⁹ Es, pues, un procedimiento que no queda lejos del método paranoico-crítico que más tarde teorizaría Dalí, ni del automatismo del psicoanálisis o del propio surrealismo. Pero note-

¹⁸ Buñuel citado por Aranda, *Luis Buñuel. Biografía crítica*, Barcelona, Lumen, 1975, p. 337. La imagen de las cabrillas en el altar que aparece en estos versos será utilizada por Buñuel en sus películas (véase, por ejemplo, “El ángel exterminador”).

¹⁹ Buñuel, L., *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza y Janés, 1982, p. 124.

mos que efectivamente el guión no guiaba para nada el rodaje y que, por tanto, el automatismo aparece en la gestación de esta obra doblado: automática escritura del guión y automático rodaje.

Por lo demás, la expresividad se busca en la justa elección de los planos y, fundamentalmente, en el montaje. Unos planos bastantes veces subjetivos y numerosos primeros planos yuxtapuestos contribuyen a ofrecer perspectivas o escorzos nuevos, sorprendentes, pero de antemano subjetivizados: como si Buñuel buscara que el espectador se sorprendiera de lo que él mismo ve. Para que esa sensación de subjetividad sea total —y con ella conseguir que el espectador sienta que es su propia imaginación la que crea o recrea esas imágenes—, el director huye de trucos de cámara sofisticados o de perspectivas experimentales: no hay alardes técnicos.

Con esta economía cuasi metafísica de medios, hay poco más que añadir en el aspecto técnico: escaso movimiento de cámara (para dar quizá un aspecto más obsesivo a la mirada subjetiva), ningún efectismo en la ambientación o en la iluminación (lejos, pues, de la vanguardia expresionista); la puesta en escena se confía a la dramatización, a una iconografía repetitiva y, en última instancia, a tender vínculos con la capacidad de sorpresa y la imaginación del espectador.

De hecho, durante toda su filmografía se ha caracterizado Buñuel por mantener una estructura de relato aparentemente tradicional (más que en su primera película), con presentación, nudo y desenlace, y por evitar exageraciones técnicas en lo que muchos han llamado una “excesiva sobriedad”. Esta sobriedad y este aparente sometimiento al orden esconden sin embargo una ruptura mucho más radical: constituyen el contexto engañoso en el cual las transgresiones se hacen mucho más relevantes y se subrayan más para, desde el propio edificio de la tradición (por ejemplo, la iglesia), deconstruir su propia lógica (en el mismo ejemplo, los carneros paseándose por la iglesia).

Volviendo a la primera película, la quiebra de la estructura temporal (y con ella de la narratividad al uso) se apoya, junto al cínico uso de los letreros, en el uso de fundidos que unen lo que es lógicamente discontinuo para dar mayor sensación de absurdo. Las imágenes se combinan, pues, y se asocian por donde menos parece posible o lógico, siempre más allá de las consabidas coordenadas espacio-temporales. El montaje opera según la peculiar ley de analogía surrealista o psicoanalítica, remedando de lejos el principio de asociación inconsciente. Citando a Talens, “*el desorden no entra en esta obra como procedimiento, como diría Beckett, sino porque es la verdad*”²⁰. Así lo ve también, de hecho, Sánchez Vidal, quizá el comentarista que más ha tratado en nuestro país la obra de Buñuel y con datos de primera mano; habla este autor, para caracterizar el proceder de Buñuel, de “estrategias oblicuas” y de “antífrasis”: “*Al igual que, de forma instintiva, se da en él una pre-*

²⁰ Talens, J., *El ojo tachado*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 92.

*ferencia por las formas narrativas digresivas frente a las lineales y de los personajes contradictorios frente a los monolíticos, también suelen primar las estrategias oblicuas frente a las enunciaciones directas, tan fáciles de desarticular por otro lado. Claude Gauteur ha detectado la antífrasis en los sorprendentes giros que cobran muchas de sus secuencias, en la construcción de un personaje...”*²¹.

El desorden está en la película producido por dos elementos básicamente: la elección de los planos y la segmentación del montaje. El primero de ellos nos pone en contacto efectivamente con esa tradición que, fácilmente asimilable a una interpretación psicoanalítica, nos hace ver en la cámara de cine un ojo selectivo, indiscreto, transgresor. Ese ojo –ya hemos hablado de la simbología del ojo y de la mirada– es visto por Walter Benjamin como clave del “inconsciente óptico”: “Aquí es donde interviene la cámara con sus medios auxiliares, sus subidas y sus bajadas, sus cortes y su capacidad aislativa, sus dilataciones y arrezagamientos de un decurso, sus ampliaciones y disminuciones. Por su virtud experimentamos el inconsciente óptico, igual que por medio del psicoanálisis nos enteramos del inconsciente pulsional”.²²

Buñuel nos habla así de la especificidad de su primera película: “Su diferencia fundamental con otras películas reside en el hecho de que las funciones de sus protagonistas están animadas por impulsos, cuyas fuentes primordiales se confunden con las irracionales, las cuales son, por su parte, las de la poesía. A veces, estos caracteres actúan enigmáticamente, hasta donde el complejo patológico-psíquico puede ser enigmático. Esta película iba dirigida a los sentimientos del inconsciente humano y, por lo tanto, su valor es universal, aunque resulte desagradable a cierto grupo de la sociedad aferrada a los principios puritanos de la moral”.²³ En este párrafo, el autor está ofreciendo una lectura psicoanalítica de su obra. Los personajes, dice, están animados por impulsos irracionales que pueden ser leídos, descifrados como enigmas, según la hermenéutica psicoanalítica. En el hecho de la universalidad de esos impulsos, que son los del “inconsciente humano”, radica la posible identificación del lector o el comentador. Sin embargo, el interés de Buñuel va más allá de una lectura simple prejuizada desde la perspectiva freudiana: se trata de “atacar los principios puritanos de la moral”.

Lo que le interesa a Buñuel de Freud, como de cualquier fuente, es esa capacidad de subvertir un orden moral que reside en las técnicas y en la liberación de imágenes que el filósofo propuso. El psicoanálisis es, por tanto, para nuestro autor un instrumento más de subversión y poetización (quizá términos sinónimos), si bien en modo alguno el único ni el preferido. El objetivo está siempre más allá del psicoa-

²¹ Sánchez Vidal, *Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 24.

²² Benjamin, W., La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, p. 48.

²³ Buñuel citado por Aranda, *Luis Buñuel. Biografía crítica*, Barcelona, Lumen, 1975, p. 82.

nálisis: “El interés surrealista en la violencia era permanente para sacudir al mundo y que reconociese su propia violencia. Pero hay ahora más dulzura en la superficie de mis actuales películas. Si remueve la capa exterior, sin embargo, encontrará que el fondo es venenoso... Es un principio poético el que la libertad del individuo tiene que luchar contra las restricciones de la realidad”.²⁴

Buñuel toma del psicoanálisis lo que tiene de liberación poética, es decir, algunos ofrecimientos de su método y su capacidad provocadora de imágenes; pero el fin de esas imágenes es la subversión contra “las restricciones de la realidad” y, de esta forma, lo que pudiera parecer una cuestión exclusivamente psicológica o retórica, se transforma en una tarea poética (casi metafísica) en el sentido más amplio de la palabra, es decir, en ese sentido que, desde Nietzsche, da a la poesía, como a toda creación, una relevancia moral. De ahí que no sea dado ejercer su estrategia sin una cierta violencia, que es respuesta (quiebra, transgresión) a la violencia intrínseca al orden social-moral predeterminado.

Este poder revolucionario que Buñuel busca en lo poético encuentra su arma más útil en la imaginación como facultad productora de imágenes y en la combinación de dichas imágenes según un montaje peculiar. En la crítica que escribió tempranamente Luis Buñuel sobre la película *Metrópolis* de Lang, la valoración de estos aspectos queda explícita: “Aquellos que consideran el cine como un discreto narrador de historia, sufrirán con *Metrópolis* una honda decepción. Lo que allí se nos cuenta es trivial, ampuloso, pedantesco, de un transnochado romanticismo. Pero si a la anécdota preferimos el fondo plástico-fotogénico del film, entonces *Metrópolis* colmará todas las medidas, nos asombrará como el más maravilloso libro de imágenes que se ha compuesto. Consta, pues, de dos elementos antípodas, detentores del mismo signo, en las zonas de nuestra sensibilidad. El primero de ellos, que pudiéramos llamar puro-lírico, es excelente; el otro, el anecdótico o humano, llega a ser irritante”.²⁵

No es la narración lo que interesa, sino las imágenes, el nivel “puro-lírico”. Incluso un argumento tan trivial como el de *Metrópolis* (trivial sólo en la medida en que Buñuel no supo todavía ver su inmenso contenido nacional-socialista) puede servir de pretexto para componer unas imágenes que vayan mucho más allá de su significado explícito. Pero incluso el poder de esas imágenes no sería nada sin la combinación adecuada de las mismas, la cual en Lang está todavía sometida a la narratividad clásica. Cuando Buñuel escribe sobre la aportación que hace Griffith para la formación de un lenguaje cinematográfico y, por tanto, de las reglas de la narración en cine, inmediatamente insiste en colocar el acento del proceder fílmico en la selección y la concatenación de imágenes mediante su segmentación o *découpage*: “El cineasta concibe por medio de imágenes, distribuidas en planos. Su idea,

²⁴ Buñuel en Aranda, *Luis Buñuel. Biografía crítica*, Barcelona, Lumen, 1975, p. 399.

²⁵ Buñuel en Aranda, *Luis Buñuel. Biografía crítica*, Barcelona, Lumen, 1975, p. 357.

ya realizada, se compone de elementos dispersos que luego habrá que acoplar, mezclar, intercalar; en una palabra, se verá forzado a componer, a ritmar, y ya sólo con ese acto comienza el arte. No se puede llevar más lejos el apartamiento de la naturaleza. Cada plano del film es el nudo –necesario y suficiente– por el que pasa el hilo tembloroso de la emoción. Eliminado lo contingente y accesorio, presenta aislado, intacto, lo necesario, lo esencial. Es ésta una de las grandes virtudes del cine, una de las auténticas ventajas que lleva sobre el teatro”.²⁶

El cine logra definir emocionalmente los objetos, mediante planos y montajes, creando sus ritmos, dirigiendo la mirada del espectador hacia “lo esencial”: ésta es la ventaja que le lleva al teatro. La tarea del director es “componer, ritmar”, alejándose de la naturaleza para crear una objetualidad nueva con un ritmo propio. El montaje sólo tiene que seguir ese ritmo que previamente se ha planeado ya en la segmentación de la obra: “La intuición del film, el embrión fotogénico, palpita ya en esa operación llamada *découpage*. Segmentación. Creación. Escisión de una cosa para convertirse en otra. Lo que antes no era, ahora es. Manera, la más simple, la más complicada de reproducirse, de crear. Desde la ameba a la sinfonía. Momento auténtico en el film de creación por segmentación”.²⁷

En el párrafo anterior, se diría que Buñuel está definiendo la metáfora. De manera que la responsabilidad del producto queda desplazada al problema de la “lógica” que conecta las imágenes. Una lógica que no es, ya lo sabemos, la de la narratividad clásica (sólo lo será en otras películas del autor y sólo en apariencia), porque en ella han quedado subvertidos los valores de temporalidad y espacio. Eliminados los absolutos de Newton y las coordenadas cartesianas, algunos han querido encontrar esa lógica en el psicoanálisis: “La lectura del guión no da idea del vértigo que se apodera del espectador en la sucesión de planos desprovistos de la lógica tradicional por primera vez en la historia; al sentirse sumergido en un universo cuyas coordenadas cartesianas de espacio y tiempo –en el que se basa todo nuestro pensamiento y toda nuestra cultura– han desaparecido, el espectador se siente profundamente turbado. Siente que no está presenciando un juego al azar, sino una sucesión que posee una lógica interna, que podemos identificar con ciertos recuerdos de nuestro subconsciente como, por ejemplo, los sueños”.²⁸ Aranda acierta con la apreciación de la ruptura de la lógica tradicional, pero en modo alguno con la caracterización que hace del mundo de los sueños. De entrada, la lógica interna de que habla el psicoanálisis no está constituida en modo alguno por ciertos

²⁶ Buñuel citado por Aranda, *Luis Buñuel. Biografía crítica*, Barcelona, Lumen, 1975, pp. 372, 373 y 375.

²⁷ Buñuel citado por Aranda, *Luis Buñuel. Biografía crítica*, Barcelona, Lumen, 1975, p. 377. El subrayado es mío.

²⁸ Aranda, *Luis Buñuel. Biografía crítica*, Barcelona, Lumen, 1975, p. 96. Debe disculparse el grueso trazo con que se utiliza en este párrafo la doctrina psicoanalítica.

recuerdos o sueños; los sueños no son sólo recuerdos y, en todo caso, no son la lógica sino que siguen una lógica (si es que la siguen). Sería la lógica del inconsciente, la del principio del placer que lleva a un enfrentamiento entre el ello, el yo y el super-yo. Sin embargo, una vez más Buñuel quiere utilizar el psicoanálisis para sus propios fines: jamás afirma (aunque deja afirmar) que su interés haya sido reproducir esa lógica. Quizá lo ha hecho en la medida en que la lógica de los sueños, de las represiones y los recuerdos, es la misma que actúa en la escritura automática; pero el objetivo no es reproducir esa lógica sino subvertir todas las lógicas. Hay, por tanto, que eliminar el aspecto “racional-explicativo” que puedan tener los sueños²⁹. Lo que importa es la ruptura que practican, la provocación, la llamada al asesinato. El psicoanálisis pretendía, en efecto, sospechar de toda la tradición racional occidental y explicarla en términos psicológicos; sin embargo, por eso mismo Freud estableció “otra” lógica, igualmente férrea, aunque oculta. Y en la medida en que esa lógica es tal, no alcanza la ruptura, pues participa de los mismos esquemas que la propia tradición.

En modo alguno lo que Buñuel y los surrealistas pretenden es cambiar de lógica manteniendo el mismo paradigma. Pretenden subvertir y deconstruir toda lógica, alcanzando una revuelta con consecuencias morales, sociales y, sobretodo, vitales. De ahí que confiasen en el poder liberador de la poesía y de la imaginación; su tarea era negativa pero no nihilista, como no lo era la de Nietzsche: consistía en negar para liberar y en liberar para negar. Por eso debemos más bien encontrar que la película tiene su propia lógica, que sólo en cierta medida se deja leer en términos freudianos. Una lógica que se acercaría más bien a lo que el propio J. Francisco Aranda ha llamado “fatalidad”, o que Dalí atribuyó al “*valor todopoderoso del deseo*”³⁰.

Precisamente, el entramado de imágenes del film, la tarea de tejer la película en la segmentación y el posterior montaje, instauran esa lógica, una lógica que no pre-existe y que quiere poner en jaque, jugando con ella, a la lógica de la narratividad (y de toda la ontología) tradicional. En ese sentido decimos que la obra de Buñuel “deconstruye” (en sentido amplio) la tradición. Prueba de que no se trata de encontrar una lógica nueva pero deudora de la anterior (como la del psicoanálisis) son dos datos: por un lado, que Buñuel siempre se resiste a ser interpretado y a interpretar, prefiriendo presentar su actividad más como algo lúdico (con reglas establecidas

²⁹ “Adoro los sueños, aunque mis sueños sean pesadillas y eso son las más de las veces. Están sembrados de obstáculos que conozco y reconozco. Pero me es igual. Esta locura por los sueños, por el placer de soñar, que nunca he tratado de explicar, es una de las inclinaciones más profundas que me han acercado al surrealismo. *Un chien andalou* (...) nació de la convergencia de uno de mis sueños con un sueño de Dalí. Posteriormente he introducido sueños en mis películas, tratando de borrar el aspecto racional explicativo que suelen tener”. Buñuel, *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza y Janés, 1982, p. 111.

³⁰ Dalí citado por Aranda, *Luis Buñuel. Biografía crítica*, Barcelona, Lumen, 1975, p. 96.

sólo para el juego); por otro, que, como veremos más ampliamente después, el autor siempre reclama un espacio para “el misterio”, para lo paradójico, lo inexplicable o lo absurdo, ingredientes sin los cuales el arte dejaría de ser tal. La lógica narrativa o poética establecida tiene, por tanto, en su propio desbordamiento su condición de ser. Y la metáfora, una metáfora que en su desplazamiento mueve y quiebra un orden establecido o esperado, es su estrategia.

El resultado es un corto que no “significa” de forma directa ni unívoca y, a la vez, cuya ambigüedad no reclama ninguna interpretación concreta. En las citas que hemos insertado del propio Buñuel, la resistencia a la interpretación incluso está explicitada. La ausencia de referencialidad clara impide suposiciones. Las imágenes no tienen una correspondencia biunívoca con ninguna “realidad” (las palabras y las cosas se han separado...). Sin dejar lugar a más discurso que al no pronunciado, la película se resuelve en un juego de metáforas. Buñuel ha sabido recrear un ambiente poético en cine y lo ha plagado de metáforas abiertas, sin término real. La selección de imágenes preñadas de sentidos posibles y la creación de analogías entre ellas que permite subvertir cualquier orden preconcebido es, sin duda, un proceder metafórico: se trata de una tarea de desplazamiento de sentidos, pero siempre desplazamiento abierto y sin conclusiones. En la propia operación de metaforizar están la poética y la capacidad de rebelión que buscaba Buñuel.

6. Surrealismo, violencia y misterio

“*Il était une fois...*”: Con esta frase sobre fondo negro comienza la película que comentamos. Deliberadamente he dejado esta observación para el final. ¿Podemos ver en *Un chien andalou* no más que un “cuento”? ¿Acaso son las vanguardias heroicas no más que aventuras épicas, lanzadas sobre lo irracional o lo todavía por descubrir, sin otra transcendencia que la recreación fantástica de mundos posibles? ¿No subvierte esta película la lógica de cualquier cuento tradicional?

“Cuando alguien me pregunta qué era el surrealismo, respondo invariablemente: un movimiento poético, revolucionario y *moral*”³¹. El subrayado es del autor: *moral*. Me atrevo sin riesgo excesivo a afirmar que “poético”, “revolucionario” y “moral” son, para Buñuel, sinónimos. En esta identificación está la poética del cineasta y, apurando más, el sentido profundo del surrealismo en cuanto vanguardia y de la vanguardia misma.

Durante toda mi vida he conservado algo de mi paso –poco más de tres años– por las filas exaltadas y desordenadas del surrealismo. Lo que me queda es, ante todo, el libre acceso a las profundidades del ser, reconocido y deseado, este llamamiento a lo irracio-

³¹ Buñuel, L., *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza y Janés, 1982, p. 130.

nal, a la oscuridad, a todos los impulsos que vienen de nuestro yo profundo. Llamamiento que sonaba por primera vez con tal fuerza, con tal vigor, en medio de una singular insolencia, de una afición al juego, de una decidida perseverancia en el combate contra todo lo que nos parecía nefasto. De nada de esto he renegado yo. (...) Otra cosa que me queda del surrealismo es el descubrimiento en mí de un muy duro conflicto entre los principios de toda moral adquirida y mi moral personal, nacida de mi instinto y de mi experiencia activa. Hasta mi entrada en el grupo, yo nunca imaginé que tal conflicto pudiera alcanzarme. Y es un conflicto que me parece indispensable para la vida de todo ser humano.³²

Luis Buñuel no se ha prodigado en declaraciones sobre su obra ni sobre todo lo que la rodeaba. Ha insistido hasta la saciedad en negarse a confirmar cualquier explicación adecuada o lógica de sus imágenes, a enseñar cualquier poética, a adscribirse a escuelas o tendencias. Hay que encontrar en él simplemente una voluntad de juego que va siempre unida a una voluntad de ruptura con lo establecido, con lo asimilado por un orden lógico, psicológico o social determinado, e incluso por un orden cinematográfico o crítico. Lo que queda del surrealismo en él y, de paso, lo que permite caracterizar su obra, es simplemente la apertura a lo irracional y oscuro, y el planteamiento de un conflicto moral. No hay ni cierre posible de ese espacio abierto ni resolución posible en ese conflicto. Apertura y conflicto se dejan subsumir en la categoría de “liberación”. No hay más que eso en Buñuel.

La estrategia de Buñuel consistió en aprovechar el poder hipnotizador de la pantalla para someter al espectador a una apertura de su mente: forzar sus barreras, bombardear sus supersticiones, sorprender y ensanchar su imaginación. Según este autor, el público de cine no puede participar en el espectáculo; se ve envuelto en una sala oscura, su mirada se ve forzada, y tiene que aguantar que la cámara sustituya a sus ojos para mostrarle una realidad prefabricada en la mente del cineasta y sumirle en ella. En esta situación, el espectador pierde su espíritu crítico, queda hipnotizado y fascinado y “hasta violado”³³; de forma que, lo que hoy se ha convertido en un procedimiento para entretener, manipular y atontar a las masas, fue utilizado por Buñuel para forzar al espectador a enfrentarse con lo profundo, irracional y absurdo, con lo misterioso y oculto; en definitiva, para forzar una “mirada” diferente:

El cine es un arma maravillosa y peligrosa si la maneja un espíritu libre. 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 al de la mente del hombre, o mejor aún, el que mejor imita el funcionamiento de la mente en estado de sueño. B. Brunius nos hace observar que la noche paulatina que invade la sala equiva-

³² Buñuel, L., *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza y Janés, 1982, pp. 146-147.

³³ Buñuel, L., *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza y Janés, 1982, p. 85.

*le a cerrar los ojos: entonces, comienza en la pantalla, y en el hombre, la incursión por la noche de la inconsciencia; las imágenes, como en el sueño, aparecen y desaparecen a través de disolvencias y oscurecimientos; el tiempo y el espacio se hacen flexibles, se encogen y alargan a su voluntad, el orden cronológico y los valores relativos de duración no responden ya a la realidad; la acción de un círculo es transcurrir, en unos minutos o en varios siglos; los movimientos aceleran los retardos.*³⁴

En ese espacio donde el espacio y el tiempo quedan diluidos, en esa incursión por la noche de la inconsciencia, el poder de hipnosis queda atribuido, como veíamos al comentar la poética de *Un chien andalou*, a las imágenes y su desordenación, “como en el sueño”.

Sin embargo, ya hemos visto que sería demasiado cómodo reducir el valor de las imágenes a su capacidad de ser interpretadas en términos psicoanalíticos. El psicoanálisis instaura una nueva lógica, pero una lógica implacable al fin y al cabo, deudora del mecanicismo y el cientificismo tradicionales. Sin embargo, en Buñuel se trata de hacer saltar toda lógica y abrir espacios a lo irracional, renunciando de antemano a cualquier explicación. La tentación, tan presente en tantos, de “descifrar” los códigos de la imagen de Buñuel da algo por supuesto que en absoluto es obvio: que las imágenes están codificadas, es decir, que hay un código. Esta tentación es heredera de la línea crítica que pretende emparentar al cine de Buñuel, y al surrealismo en general, con la filosofía de Freud y, hacia atrás, con la poética romántica, modernista y, especialmente, la simbolista. Sin embargo, si bien el arte de las vanguardias heroicas enlaza con lo que hemos llamado la tradición de la modernidad negativa, encierra también un punto de ruptura. Los temas, las imágenes, ciertos lugares comunes, hacen sin duda a Buñuel partícipe de esa tradición: amor y muerte, sexo y pecado, etc. También la posibilidad de una lógica onírica une al cineasta con Freud. Pero, más allá de esta continuidad, la separación se produce en la necesidad (como tal es postulada) de una ruptura total, una quiebra epistemológica que, en beneficio de la liberación completa, renuncie a toda interpretación cerrada o unívoca.

No se trata de traducir símbolos: no hay símbolos. Hay realidades nuevas, desveladas o descubiertas, cuya significación está en su propia carga de dinamita.

En este sentido, la subversión provocada por Buñuel entronca mucho más con Friedrich Nietzsche que con el Romanticismo. Se trata de transvalorar todos los valores para, en un estado de inocente ingenuidad, liberar las fuerzas contradictorias que residen en el hombre y a las que el filósofo llamó “voluntad de poder”. Y es que Buñuel y el surrealismo están bebiendo, en su idea de liberación, de los filósofos de la sospecha (Nietzsche, Marx, Freud), mientras que los románticos bebían de la metafísica alemana.

³⁴ Buñuel citado por Aranda, *Luis Buñuel. Biografía crítica*, Barcelona, Lumen, 1975, p. 389.

El propio Buñuel previene contra el cine escapista, contra ese adormecedor de conciencias que es el cine comercial; y precisamente nos proporciona un instrumento para entender cómo logra su objetivo. El cineasta lo ha dicho: el cine es peligroso, es un instrumento moral. Porque va, como todo arte, necesariamente preñado de ideología: *“Todo arte, aun el más abstracto, entraña una ideología, contiene un sistema completo de ideas morales. Fatalmente estará situado a uno u otro polo de la moralidad. Para casi todos, el futurismo y el dadaísmo eran en 1918 dos formas de “arte por el arte”. El tiempo ha demostrado que en la primera latía ya el embrión de un arte fascista, mientras que el dadaísmo tenía marcada su evolución hacia el materialismo dialéctico”*.³⁵

Contra esas morales polarizadas, Buñuel encontró en el grupo surrealista una moral distinta, radicalmente opuesta a las anteriores, que se sale de su lógica, y que coincide en muchos rasgos con la gran política que sugirió el nuevo hombre nietzscheano. No se trata de escapar de una moral, sino de encontrar la propia; comentando las reuniones en el café de Cyrano con los surrealistas, Buñuel dice: *“Pero lo que más me fascinaba de nuestras discusiones del “Cyrano” era la fuerza del aspecto moral. Por primera vez en mi vida, había encontrado una moral coherente y estricta, sin una falla. Por supuesto, aquella moral surrealista, agresiva y clarividente solía ser contraria a la moral corriente, que nos parecía abominable, pues nosotros rechazábamos en bloque los valores convencionales. Nuestra moral se apoyaba en otros criterios, exaltaba la pasión, la mixtificación, el insulto, la risa malévola, la atracción de las simas. Pero, dentro de este ámbito nuevo cuyos reflejos se ensanchaban día tras día, todos nuestros gestos, nuestros reflejos y pensamientos nos parecían justificados, sin posible sombra de duda. Todo se sostenía en pie. Nuestra moral era más exigente y peligrosa pero también más firme, más densa y más coherente que la otra”*.³⁶

Contra la moral tradicional o contra la ausencia de toda moral, frente a ese cine adormecedor, Buñuel, mucho más allá de todo simbolismo, utilizaba la poesía y el arte como poder liberador, y es en esa medida en la que puede llamarse a su cine “poético”. En una conferencia sobre estética cinematográfica que Buñuel envió grabada a un encuentro en Méjico, no queriendo presentarse como conferenciante, se leen estas ideas: *“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 libertador, de subversión de la realidad, de umbral al mundo maravilloso del subconsciente, de inconformidad con la estrecha sociedad que nos rodea. Ha dicho Octavio Paz: “Basta que un hombre encadenado cierre sus ojos para que pueda hacer estallar el mundo”, y yo, parafraseando, agregó: bastaría que el párpado blanco de la pantalla pudiera reflejar la luz que le es*

³⁵ Buñuel, en Aranda, Luis Buñuel, *biografía crítica*, Barcelona, Lumen, 1975, p. 393.

³⁶ Buñuel, L., *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza y Janés, 1982, pp. 128-129.

propia, para que hiciera saltar el universo. Mas, por el momento, podemos dormir tranquilos, pues la luz cinematográfica está convenientemente dosificada y encadenada".³⁷

En ese momento, Buñuel no confiaba ya excesivamente en la capacidad de un cine domesticado y puesto al servicio de una moral tradicional contra la cual había luchado. Pero seguía teniendo claro que, si algo estético o poético hay en el cine, está precisamente en ese carácter subversivo y liberador que el arte contiene. La palabra clave es "inconformismo". Que "el párpado blanco de la pantalla" sea capaz de "hacer saltar al universo" confiere a la actitud (mucho más "actitud" o "estrategia" que "poética" o "estética") de Buñuel un carácter utópico que, una vez más, enlaza con la mejor tradición de la negatividad y la sospecha modernas, si bien, una vez más, los medios y su alcance aparecen renovados.

El criterio más sencillo para distinguir un film dotado de valor poético de uno comercial o convencional quizá se encuentra en localizar en el primero lo que Buñuel llama "misterio": *"El misterio, elemento esencial de toda obra de arte, falta, por lo general, en las películas. Ya tienen buen cuidado autores, directores y productores de no turbar nuestra tranquilidad abriendo la ventana maravillosa de la pantalla al mundo libertador de la poesía. Prefieren reflejar en aquélla los temas que pudieran ser continuación de nuestra vida ordinaria, repetir mil veces el mismo drama, hacernos olvidar las penosas horas del trabajo cotidiano. Y todo esto, como es natural, bien sancionado por la moral consuetudinaria, por la censura gubernamental e internacional, por la religión, presidido por el buen gusto y aderezado con humor blanco y otros prosaicos imperativos de la realidad"*.³⁸

El misterio es lo que perturba la tranquilidad de las masas bienpensantes y acomodadas; es la puerta por la que sale y entra el empuje liberador de lo poético. Gracias al misterio, la obra se resiste a la interpretación, a la univocidad, a la posibilidad de extraer de ella conclusiones definitivas y cerradas. El misterio es el ámbito de la ausencia, de lo inagotable e inacabado. Es la ausencia vivida como apertura, nunca como carencia o falta o pecado. El misterio es siempre algo diferente y aplazado: por tanto, lo que hace necesario mantener la apertura. El misterio es, así, lo que provoca, invita, descoloca y excita la imaginación, transgrediendo las reglas de lo lógico y jugando con la prepotente razón. El misterio es la indeterminación, la incertidumbre que reside en cada metáfora. La incomodidad.

Si algo queda siempre abierto y ausente en un texto –fílmico o no– dotado de valor poético, ese algo está, como dice Derrida, "en el lugar del secreto"³⁹. El secreto es algo distinto de lo que habitualmente se ha dado en llamar "valor" o "cualidad estética". No es un valor añadido: es lo que se escapa a la vez que se está siempre

³⁷ Buñuel, en Aranda, *Luis Buñuel, biografía crítica*, Barcelona, Lumen, 1975, p. 386.

³⁸ Buñuel, en Aranda, *Luis Buñuel, biografía crítica*, Barcelona, Lumen, 1975, p. 388.

³⁹ Véase J. Derrida, *Passions*, París, Galilée, 1983, pág. 64.

descifrando, lo hermético, lo mágico, lo que se sabe ahí sin poseerlo jamás. El secreto, sin embargo, “tiene lugar”: está ahí dado precisamente como lo que no se da nunca, no sólo porque no se dé completamente sino porque sólo es lo que es en cuanto no se da. Si se desvelan, el secreto o el misterio dejan de ser tales. Hay que tomarlos en lo que son, pues sólo así tienen ese valor que Buñuel les confiere en última instancia: un valor *moral*, el de subvertir los supuestos órdenes explícitos (precisamente, los más engañosos).

El misterio es uno de los pocos temas sobre los que Buñuel se ha dejado llevar en una justificación teórica: “Dios no se ocupa de nosotros. Si existe, es como si no existiese. Razonamiento que antaño resumí en esta fórmula: “Soy ateo, gracias a Dios”. Fórmula que sólo en apariencia es contradictoria. Junto al azar, su hermano el misterio. El ateísmo –por lo menos el mío– conduce necesariamente a aceptar lo inexplicable. Todo nuestro Universo es misterio. Puesto que me niego a hacer intervenir a una divinidad organizadora, cuya acción me parece más misteriosa que el misterio, no me queda sino vivir en una cierta tiniebla. (...) La Ciencia no me interesa. Me parece presuntuosa, analítica y superficial. Ignora el sueño, el azar, la risa, el sentimiento y la contradicción, cosas todas que me son preciosas. (...) La manía de comprender y, por consiguiente, de empequeñecer, de mediocrizar –toda mi vida, me han atosigado con preguntas imbéciles: ¿Por qué esto? ¿Por qué aquello?–, es una de las desdichadas (sic) de nuestra naturaleza. Si fuéramos capaces de devolver nuestro destino al azar y aceptar sin desmayo el misterio de nuestra vida, podría hallarse próxima una cierta dicha, bastante semejante a la inocencia. En alguna parte entre el azar y el misterio, se desliza la imaginación, libertad total del hombre”.⁴⁰

Lo misterioso no es en ningún caso la religión; en ella todo es explícito y todo es explicación: justificando el misterio, éste desaparece. El misterio, como el azar, sólo puede aceptarse. La lógica, como la ciencia, tiende a apropiarse de todo, pero, por propia definición, es impotente para abordar lo que se define contra ella, es decir, contra esa repetibilidad que neutraliza lo que toca. Hay que aceptar el destino y, con él, recuperar “la inocencia”. No hace falta arriesgarse demasiado para reconocer aquí al nuevo hombre dionisiaco nietzscheano: vivir, valorar y aceptar jovialmente, con ingenuidad e inocencia, como jugando, sin consuelos metafísicos, lo que escapa a nuestra prepotencia lógica. Y de ese misterio nace la imaginación y, con ella, la poesía y el arte, es decir, la provocación.

La subversión es tanto la finalidad del surrealismo como su estrategia. No se trata en ella sólo de transgredir algunas normas o de pervertir la moral tradicional invirtiéndola (quizá hasta ahí llegaron los dadaístas). Pero tampoco es, sin embargo, una estrategia revolucionaria, porque no es sistemática, carece de una justifica-

⁴⁰ Buñuel, L., *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza y Janés, 1982, pp. 210-211.

ción teórica previa, no pretende generar otro sistema de poder y, sobretodo, porque nace de una experiencia vital: del deseo que impele a la acción. Octavio Paz, en el mejor ensayo sobre surrealismo al cual he tenido acceso, explica perfectamente esta vinculación de la creación poética con la cuestión moral:

Desde el principio la concepción surrealista no distingue entre el conocimiento poético de la realidad y su transformación: conocer un acto que transforma aquello que conoce. La actividad poética vuelve a ser una operación mágica. (...) El surrealismo se rehúsa a ver al mundo como un conjunto de cosas buenas y malas, unas henchidas del ser divino y otras roídas por la nada; de ahí su anticristianismo. Asimismo, se niega a ver la realidad como un conglomerado de cosas útiles o nocivas; de ahí su anticapitalismo. Las ideas de moral y utilidad le son extranjeras. Finalmente, tampoco considera el mundo a la manera del hombre de ciencia puro, es decir, como un objeto o grupo de objetos desnudos de todo valor, desprendidos del espectador. Nunca es posible ver el objeto en sí: siempre está iluminado por el ojo que lo mira, siempre está moldeado por la mano que lo acaricia, lo oprime o lo empuña.⁴¹

El surrealismo pretendía superar una moral maniquea tanto como una sociedad materialista y una racionalidad instrumental que eliminaban el valor de lo irracional, lo vital, lo oculto. Para lograrlo, era necesario el “conocimiento poético”, es decir, la producción de ámbitos de sentido abiertos, diferentes, renovados. Lo cual implica una quiebra en la manera misma de entender el conocimiento. No se trata ya de comprender la realidad que queda a nuestro lado, ni siquiera de construirla como un sujeto transcendental ni de alcanzar la propia realidad interior, subjetiva. No hay, una vez más, una realidad unívoca, ni siquiera dentro del propio sujeto, una realidad psicológica oculta. Se trata de construir realidades que actúen como una cuña que penetre en la “coherencia” del mundo inercial en el que inercialmente vivimos para “deconstruir” sus cimientos. Sin poder salir todavía de él, desde él, utilizando su propia lógica, jugando con y contra ella, pervertir su orden, transgredir sus reglas, establecer nuevas conexiones, producir imágenes que subvierten su estabilidad, perturbar la tranquilidad de su aparente buena conciencia.

Esta tarea consiste, pues, en lo que hemos llamado metaforizar: El logro poético de este grupo es lo que se ha llamado, en historia de la literatura, “metáfora surrealista”. La producción de una imagen basada en el establecimiento de analogías y correspondencias donde “lógicamente” no las hay. En este sentido, es la metáfora más pura: aquella en la cual la relación entre la imagen y el término real es creada por el autor, precisamente porque el término real no existe, queda abierto y siempre diferido. “*Nunca es posible ver el objeto en sí: siempre está iluminado por el ojo que lo mira, siempre está moldeado por la mano que lo acaricia, lo oprime o lo*

⁴¹ Octavio Paz, *La búsqueda del comienzo*, Madrid, Fundamentos, 1980, p. 33.

empuña”, decía Octavio Paz. En esta apertura reside su radical diferencia con el uso tradicional de la metáfora: la metáfora surrealista se ofrece como misterio, como lo que no se deja descifrar y cerrar, y precisamente por eso subvierte el orden tradicional de cualquier discurso. Y de ahí su relevancia moral.

La metáfora siembra todo su espesor entre las palabras y las cosas. En ese espacio intermedio en el que hasta ahora se establecía una simple conexión biunívoca (con leves problemas como la polisemia o el juego poético) se abre ahora un *jorismos* en el que se despliega toda una problemática no sólo lingüística sino también ética.

Concluyendo con Octavio Paz y, por supuesto, con Luis Buñuel, ese es el valor que encontramos en definitiva en la obra de éste: mostrar que todo siempre es distinto, provocar, sorprender y excitar un conflicto moral, necesario para la vida de cada uno, que nos invita a “sobrepasar” esa realidad aparente y cotidiana en la que demasiado confortablemente nos movemos. En ese sentido entendemos su llamada al asesinato:

*Estas películas pueden ser gustadas y juzgadas como cine y asimismo como algo perteneciente al universo más ancho y libre de esas obras, preciosas entre todas, que tienen por objeto tanto revelarnos la realidad humana como mostrarnos una vía para sobrepasarla. A pesar de los obstáculos que opone a semejantes empresas el mundo actual, la tentativa de Buñuel se despliega bajo el doble arco de la belleza y de la rebeldía.*⁴²

* * * * *

Esa llamada al asesinato, sin embargo, no ha sido atendida en la medida en que Buñuel lo deseaba. Cuenta en su biografía que en 1955 se encontró después de largo tiempo con André Breton, y paseaban juntos cuando éste le dijo: “*Es triste tener que reconocerlo, mi querido Luis; pero el escándalo ya no existe*”. Lo cual prueba la inabarcable necesidad de dejarse llamar de nuevo.

⁴² Paz, O., *La búsqueda del comienzo*, Madrid, Fundamentos, 1980, p. 97.