



Université d'Ottawa - University of Ottawa

**PERMISSION DE REPRODUIRE
ET DE DISTRIBUER LA THÈSE**

**PERMISSION TO REPRODUCE AND
DISTRIBUTE THE THESIS**

NOM DE L'AUTEUR / NAME OF AUTHOR:	KRYSZAK, Cynthia
ADRESSE POSTALE / MAILING ADDRESS:	2005-641 Bathgate Dr. Ottawa ON K1K 3Y3
GRADE / DEGREE:	ANNÉE D'OBTENTION / YEAR GRANTED
M.A. (Espagnol)	2003
TITRE DE LA THÈSE / TITLE OF THESIS: UN CHIEN ANDALOU : UN FILM POEMA. ANALISIS DEL PROLOGO.	

L'auteur permet, par la présente, la consultation et le prêt de cette thèse en conformité avec les règlements établis par le bibliothécaire en chef de l'Université d'Ottawa. L'auteur autorise aussi l'Université d'Ottawa, ses successeurs et cessionnaires, à reproduire cet exemplaire par photographie ou photocopie pour fins de prêt ou de vente au prix coûtant aux bibliothèques ou aux chercheurs qui en feront la demande.

The author hereby permits the consultation and the lending of this thesis pursuant to the regulations established by the Chief Librarian of the University of Ottawa. The author also authorizes the University of Ottawa, its successors and assignees, to make reproductions of this copy by photographic means or by photocopying and to lend or sell such reproductions at cost to libraries and to scholars requesting them.

Les droits de publication par tout autre moyen et pour vente au public demeureront la propriété de l'auteur de la thèse sous réserve des règlements de l'Université d'Ottawa en matière de publication de thèses.

The right to publish the thesis by other means and to sell it to the public is reserved to the author, subject to the regulations of the University of Ottawa governing the publication of theses.

N.B. LE MASCULIN COMPREND ÉGALEMENT LE FÉMININ

15/04/03

DATE

Cynthia Kryszak

(AUTEUR)

SIGNATURE

(AUTHOR)



Université d'Ottawa • University of Ottawa



Université d'Ottawa - University of Ottawa

FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES ET
POSTDOCTORALES

FACULTY OF GRADUATE AND
POSTDOCTORAL STUDIES

KRYSZAK, Cynthia

AUTEUR DE LA THÈSE - AUTHOR OF THESIS

M.A. (Espagnol)

GRADE - DEGREE

Langues et littératures modernes

FACULTÉ, ÉCOLE, DÉPARTEMENT - FACULTY, SCHOOL, DEPARTMENT

TITRE DE LA THÈSE - TITLE OF THE THESIS

Un chien andalou, un "filme poema" :
Análisis del prólogo

Gaston Lillo

DIRECTEUR DE LA THÈSE - THESIS SUPERVISOR

EXAMINATEURS DE LA THÈSE - THESIS EXAMINERS

J. Munoz-Liceras

R. Williamson

J.-M. De Koninck, Ph.D.

LE DOYEN DE LA FACULTÉ DES ÉTUDES
SUPÉRIEURES ET POSTDOCTORALES

SIGNATURE

DEAN OF THE FACULTY OF GRADUATE
AND POSTDOCTORAL STUDIES

***UN CHIEN ANDALOU*, UN “FILME POEMA:” ANÁLISIS DEL PRÓLOGO**

Cynthia Kryszak

**Tesis de Maestría
Profesor Gastón Lillo
9 de abril de 2003**

© Cynthia Kryszak, Ottawa, Canada, 2003



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-79353-2

Canada

RESUMEN

El corpus bibliográfico en torno al prólogo del “filme poema” *Un chien andalou* (1929) es voluminoso. En este trabajo proporcionamos una síntesis de los análisis del prólogo obtenidos gracias a diversos acercamientos: el análisis textual, la indagación pragmática, la intertextualidad y el estudio de la recepción filmica. Identificamos dos esquemas globales que estructuran las imágenes y los temas del prólogo: la contraposición simple y la poesía asociativa surrealista. En los últimos años, teóricos y biógrafos han relacionado la esquematización del prólogo con varios discursos que circulaban en aquella época y que, según José Gaos, forman parte de la antítesis del racionalismo, o sea el antropologismo: las consideraciones entomológicas de Fabre y de Maeterlinck, las reflexiones del marqués de Sade sobre la doctrina tomista, el marxismo, los movimientos literarios ultraísta y surrealista, y el psicoanálisis. Según los defensores del psicoanálisis, estos aspectos formales, temáticos y estructurales del prólogo escenifican los mecanismos psíquicos regresivos e irracionales que intervienen en la recepción espectral. Sin embargo, nuestro estudio del prólogo dentro el marco cognitivo y ecológico revela el carácter racional y adaptativo de estos comportamientos mentales. Así concluimos que el filme *Un chien andalou*, más allá que una simple reacción en contra del racionalismo, es el sitio donde se contraponen el racionalismo y el antropologismo.

AGRADECIMIENTO

No quisiera abodar las líneas introductorias de este proyecto de tesis sin dejar antes constancia de mi agradecimiento por el ayuda, impulso y apoyo incondicional, tan necesarios para llevar a buen puerto un trabajo de esta magnitud, que me brindó mi director de tesis, Profesor Gastón Lillo. Me dio libre paso para rastrear terrenos que me eran entonces desconocidos: las teorías filmicas, el surrealismo y el cine vanguardista. También me permitió asomarme a una idea novedosa, controvertida: la recepción espectral racional de un hecho filmico, a primera vista, irracional. Fue un proceso laborioso y complejo que muchas veces me dejó con la impresión de que estaba yendo a la deriva. Al cabo, sin embargo, descubrí unos campos de investigación halagüeños que presentan posibilidades profesionales interesantes. Deseo expresar mi gratitud por la infinita paciencia y la comprensión que me manifestaron el profesor Lillo y mis evaluadores, la Profesora Juana Muñoz-Liceras, y el Profesor Rodney Williamson. Por último, agradezco al Departamento de lenguas y literaturas modernas y a la Universidad de Ottawa por las becas que hicieron posible mi adelantamiento académico.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	2
I. CONSIDERACIONES TEÓRICAS	7
A. PSICOANÁLISIS Y SURREALISMO	7
B. COGNITIVISMO, ECOLOGÍA Y PRAGMÁTICA	20
1. Procesamiento cognitivo y predisposiciones	22
2. Comprensión del discurso	33
3. Pragmática	39
4. Psicoanálisis versus cognitivismo	43
II. CONCEPCIÓN Y DISTRIBUCIÓN DEL FILME	47
1. Escritura, rodaje, montaje	47
2. Distribución	52
III. ANÁLISIS TEXTUAL Y PRAGMÁTICO	56
1. Sinopsis del filme	57
2. Transcripción y análisis textual del prólogo	58
3. Psicoanálisis	70
4. Perspectiva cognitiva y ecológica	76
5. Entomología	82
6. Doctrina tomista	84
7. Ultraísmo de Ramón Gómez de la Serna	88
8. Marxismo	90
9. Síntesis	91
IV. ANÁLISIS INTERTEXTUAL	96
1. El perro andaluz	98
2. La nube, la navaja, el ojo seccionado	102
CONCLUSIÓN	117
OBRAS REFERIDAS	123
ANEXO	128

INTRODUCCIÓN

En la primavera de 1929, el genio de Luis Buñuel y el de Salvador Dalí confluyeron en la pantalla, dando a luz la enigmática película *Un chien andalou* (1929). El impresionante corpus bibliográfico en torno a esta obra cinematográfica suscribe principalmente a dos enfoques teóricos: psicoanálisis e intertextualidad.

Según la primera perspectiva (Cesarman, 1976; Drummond, 1977 & 1987; Sandro, 1986; Stam, 1992; Talens, 1987; Williams, 1981), la articulación del texto filmico de *Un chien andalou* simula operaciones de condensación y de desplazamiento característicos del lenguaje onírico. Así se expresa la represión del deseo, debido por una parte al sentimiento de culpa y por otra, al miedo del desmembramiento (castración). El voyeurismo y el fetichismo se representan en la pantalla como consecuencias de tal represión. Al subvertir las lógicas narrativas que prescriben causalidad y continuidad temporal y espacial, el film de Buñuel y de Dalí quiebra la identificación primaria del espectador con la figura del “espectador ausente” construida por la cámara. También le impide al espectador que recupere el sentido del objeto filmico y que pueda así reafirmar su identidad propia, diferenciada de este objeto. Eso frustra la gratificación del deseo de coherencia que emerge en sus primeras formas durante la infancia, y que el aparato cinematográfico (condiciones de producción y de difusión) despierta y satisface en los filmes narrativos.

El método psicoanalítico provee una explicación del filme *Un chien andalou* que engloba el contenido, la estructura y la recepción. A pesar de algunas diferencias entre los críticos, este paradigma interpretativo presenta una cierta coherencia interna. Sin embargo, al limitar el referente del texto filmico únicamente a los conceptos y principios psicoanalíticos, propone a nuestro juicio, una comprensión parcial de la película.

Las imágenes de *Un chien andalou*, tomadas individualmente o conjuntamente, remiten a recuerdos juveniles de los autores, particularmente a los de la Residencia de Estudiantes; a corrientes artísticas (surrealismo, ultraísmo, dadaísmo, folklorismo), a posiciones políticas (comunismo, anarquismo, fascismo), a filosofías morales (catolicismo, ateísmo, doctrinas evolucionistas), a obras artísticas y ensayos teóricos de colegas con quienes Buñuel y Dalí mantuvieron relaciones de parentesco estético (Rámon Gómez de la Serna, Pepín Bello, Moreno Villa, Benjamin Péret) o de antagonismo estético (Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca). Varios autores (Aub, 1985; Gibson, 1999, Rodrigo, 1981; De la Colina & Pérez Turrent, 1986; Sánchez Vidal, 1988 & 1993) han identificado una serie de enlaces intertextuales en la obra *Un chien andalou: Los Cantos de Maldoror* (1921) del Conde de Lautréamont; el *Transito de la Virgen* (1441) y *San Sebastián* (1457-59) de Andrea Mantegna; *Composición con tres figuras* (1926), *La miel es más dulce que la sangre* (1927), “Mi amiga y la playa” (1927) y “Pez perseguido por una uva”(1928) de Salvador Dalí; *e Impresión y paisaje* (1916) y “Oda al Santísimo Sacramento del Altar” (1928) de Federico García Lorca. En este trabajo intentaremos identificar los procedimientos que se activan en el filme para “tejer” a partir de estos hilos intertextuales, un comentario original sobre los varios discursos de aquella época.

Compararemos las conclusiones obtenidas a partir de este análisis intertextual con las de Stuart Liebman (1987) quien examina la representación verbal de las imágenes visuales del filme y las de Jesús González Requena quien defiende que el prólogo de *Un chien andalou* constituye una transcripción subvertida del poema de Federico García Lorca, “Nocturno de la Ventana.”

Sin pretender elucidar en su totalidad los enigmas que presenta esta película, resultará esclarecedor comparar los resultados de estos análisis obtenidos gracias a los métodos de investigación expuestos: análisis textual, indagación pragmática, intertextualidad y estudio de la recepción filmica para determinar cuales son los puntos comunes o complementarios entre ellos y las lagunas que presentan si se toman por separado.

En los últimos años, la corriente cognitivista, que se ha desarrollado a partir de una posición crítica del modelo psicoanalítico, ha venido adquiriendo mayor importancia en el campo de los estudios filmicos. Carroll (1988 & 1996) y Prince (1996) han señalado dos objeciones principales en contra de la teoría filmica psicoanalítica. Primero, el modelo no se funda en la observación concreta (empírica) del hecho espectral. Segundo, el modelo supone que los procesos y los mecanismos espectraliales presentan un carácter irracional y regresivo, remitiendo a conflictos psicosexuales infantiles no resueltos y traumáticos.

Según los defensores del acercamiento cognitivo (Matlin 1994, Anderson 1996, Prince 1996, Carroll 1988 & 1996) las estrategias perceptuales y cognitivas que intervienen en

la actividad espectral se pueden explicar racionalmente por el “beneficio procesoral” que ofrecen; o sea, por el hecho de que facilitan la codificación, el almacenamiento, la recuperación y, por último, la interpretación del mensaje filmico.

Anderson (1995), basándose en el principio evolucionista de la “selección natural,” sugiere que estas facultades y estrategias cognitivas y perceptuales que intervienen en la recepción filmica son las mismas que definen la interacción del ser humano con su ámbito natural. En este sentido el filme sería un tipo de “Surrogate environment” (22). Se trata de las mismas estrategias y facultades que han contribuido a la supervivencia de la especie humana en el curso de su evolución. Estas facultades le han permitido ajustarse al clima; buscar y encontrar comida; protegerse y defenderse contra los predadores, y reproducirse. Debido a la adaptabilidad de su sistema perceptual (Gibson 1979) y de su aparato cognitivo (Bateson 1971) al ámbito en el que se encuentra, el ser humano ha desarrollado estas estrategias cognitivas y perceptuales que han modificado progresivamente la estructura neural de su mente.

Entre estos comportamientos perceptivos y cognitivos del espectador habría que incluir: la búsqueda activa de sentido; la identificación con los personajes; la imposición de una estructura narrativa al texto filmico que induce al espectador a inferir relaciones de causalidad y de continuidad; la atención creciente que el receptor confiere a la estructura superficial y a los enlaces intertextuales para interpretar el filme cuando el procesamiento semántico se encuentra bloqueado.

Nos serviremos de este marco teórico cognitivo para examinar otros fenómenos investigados por los psicoanalistas, fenómenos que representan elementos centrales del arsenal artístico de los surrealistas. Estos comprenden: la represión (Wegner 1987, Treisman y Schmidt 1982, Treisman y Gelade 1980), la escritura automática y la articulación onírica (*Collins and Loftus Network Model*).

A partir de las consideraciones de James Peterson (1994) examinaremos la manera en que un “filme poema” como *Un chien andalou* explora estos fenómenos psíquicos tradicionalmente estudiados por los psicoanalistas, para interrogar enseguida las estrategias que intervienen en la recepción filmica. Comprobaremos cómo el filme de Buñuel y de Dalí lleva al espectador a reflexionar sobre estos procesos. Finalmente consideraremos las propuestas de Carroll (1988 & 1996) que aboga por un pluralismo teórico de acuerdo con el cual hay que contraponer, dialécticamente, las diversas perspectivas teóricas frente a un objeto de estudio. Para nosotros, aunque sea posible (y quizás recomendable) descartar el psicoanálisis como explicación exclusiva del fenómeno de la recepción filmica, en el análisis de *Un chien andalou*, no se pueden eliminar por completo las contribuciones de Freud y de Lacan.

I. CONSIDERACIONES TEÓRICAS:

A. PSICOANÁLISIS Y SURREALISMO

Parece imposible abordar una obra surrealista como *Un chien andalou* sin acudir al psicoanálisis, primero porque surrealistas y psicoanalistas comparten el mismo interés en el dominio del inconsciente y de lo irracional y, segundo, porque, en muchos casos, algunos de los representantes más importantes se manifestaron abiertamente una atención recíproca.

En sus conversaciones con Max Aub, Buñuel es reticente a admitir que Freud hubiera tenido una influencia especial en su obra. Sin embargo admite haber leído mucho del psicoanalista desde 1923 (Aub, 158). En 1930 el periodista Andrés Ruiz Castillo, en una entrevista publicada en el diario zaragozano *Heraldo de Aragón*, afirma haber sorprendido a Buñuel leyendo a Freud en el despacho de su casa (Sánchez Vidal, 1993: 121). Según múltiples fuentes, la obra de Freud interesó tanto al cineasta aragonés como a Dalí cuando aún frecuentaban la Residencia. Ian Gibson afirma que “Buñuel era uno de los que devoraban a Freud”(114). Refiriéndose al pintor catalán, nota que “la obra de Freud revolucionó su manera de verse a sí mismo y al mundo”(115). Gibson calcula que ya por 1924, Dalí habría leído los dos primeros volúmenes de la obra completa de Freud. Según el propio Dalí, el documento, *La interpretación de los sueños* era un de los que más circulaban en la Residencia. Linda Williams (1981) observa que otro psicoanalista que no sólo influyó en los surrealistas sino que también se inspiró de ellos fue Jacques Lacan. Ella afirma que el aporte más importante de Lacan, o sea su teoría del Imaginario

y de lo Simbólico, sería el resultado de la confluencia entre la corriente surrealista y la psicoanalítica. Lacan y Dalí no solo publicaron artículos en las revistas surrealistas *Le surréalisme au service de la révolution* y *Minotaure* sino que también se reunieron para compartir sus intereses comunes. Poco después de este encuentro, una primera versión del artículo de Dalí, “Interpretation paranoïaque de l’Angélus de Millet” apareció en la revista *Minotaure* seguido por un estudio conexo de Lacan, “Les problèmes de style et les formes paranoïaques de l’expérience.”

Los psicoanalistas elaboraron teorías que los surrealistas aplicaron en la literatura, el cine o la pintura. A los surrealistas les interesaba particularmente el mecanismo dialéctico de la contraposición simple. Esta noción se inspira de las nociones lingüísticas de Saussure según las cuales una enunciación implica la preexistencia de un sistema oposicional que la posibilita. Ha sido recuperado por los psicoanalistas para explicar otros fenómenos psíquicos como los procesos fantasmáticos o primarios que articulan el lenguaje del inconsciente; la afirmación y la negación simultánea del deseo y de las ansias generadas por este mismo deseo; la gratificación del deseo de plenitud mediante la identificación primaria del “Yo” con el “Otro,” lo que implica un estado de división interna o, alternativamente, el profundo sentido de carencia producido por la consolidación de una identidad propia; en suma, la equiparación o fusión paradójica de los contrarios.¹ Los surrealistas ingeniaron maneras de representar los procesos fantasmáticos primarios manifestados en los sueños; reproducir los mecanismos de defensa; y simular, a través de

¹ Ver Jacques Lacan, “Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je,” *ÉCRITS* (Paris: Seuil, 1966), cit. en Sandro: 24-25.

la escritura automática, la técnica de asociación libre; tres vías por las cuales Freud y Lacan intentaron acceder al inconsciente.

La teoría filmica se ha apropiado de los modelos psicoanalíticos para abordar el contraste que existe entre la obra vanguardista surrealista y la obra clásica estudiando sus esquematizaciones respectivas y los procesos espectatoriales de la recepción que cada estética desencadena.

Christian Metz (1975) y Jean-Louis Beaudry (1975) sugieren que la creación de un estado de sueño (*dream state*) es el aspecto más fundamental del aparato cinematográfico.² Ciertas condiciones acercan la recepción filmica al acto de soñar: el estar en una sala oscura; la actividad motriz reducida; la percepción visual intensificada que compensa la ausencia de movimiento físico. Por eso, el espectador entra en un régimen de creencia (*regime of belief*) en que se acepta todo –personajes, acontecimientos - como si fueran reales. La gran potencia sugestiva del cine clásico se debe a que produce una impresión de realidad coherente reforzada por las condiciones oníricas. Esto se llama, efecto de ficción (*fiction effect*). El cine es como una fantasía. El efecto de ficción produce un estado artificial de regresión (*artificial regression*), o sea, la activación de un deseo inconsciente de regresar al estado primario del desarrollo psíquico, en el cual el sujeto no diferencia entre la percepción (la cosa misma) y la representación (imagen de la cosa).

² Ver Christian Metz, "The Imaginary Signifier," *Screen* 16.2 (1975): 14-76 en Stam (1992): 123-174, y Jean-Louis Beaudry, "The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in the Cinema," *Camera obscura* 1 Fall (1975): 104-28, cit. en Stam (1992): 123-174.

En su libro *Diversion of Pleasure*, Paul Sandro (1987) examina otros procedimientos empleados por el cine comercial para reproducir condiciones receptoras análogas a las condiciones de percepción del imaginario. El relato filmico clásico (como el literario) se articula dentro del esquema narrativo en que la dimensión temporal, la dimensión espacial y la caracterización (rasgos psicológicos y físicos, acciones, objetivos) se subordinan a los principios de causalidad, de verosimilitud y de continuidad. Dichas dimensiones son representativas y consistentes respecto al género al que pertenecen y respetan la unidad compositiva, o sea, son coherentes con el principio y el final. El relato, por presentar una historia coherente que al final encuentra su resolución, despierta y satisface el deseo primario de totalidad que sentía el recién nacido al identificarse con “el Otro” porque eso le daba una impresión de unidad que no sentía dentro de su propio cuerpo.

Como lo indican Francesco Casetti y Frederico di Chio (1991), la puesta en escena, el uso de la cámara y del montaje se subordinan a estos principios de causalidad, de verosimilitud y de continuidad reforzando así las condiciones de identificación primaria. Las construcciones sintácticas que contribuyen a estos efectos incluyen el campo / contracampo (*shot-reverse-shot*) que alterna la imagen de un personaje con la de otro con el que interactúa. En éste se activa el raccord de mirada (*eyeline match*), el raccord de acción (*match on action*) que consiste en acercar dos momentos de un mismo gesto, o el raccord engañoso (cheat cut), nexos que intervienen para esconder factores de discontinuidad que emergen del corte. Muy significativo es el hecho de que la intervención lingüística en los filmes clásicos queda disimulada. El principio de la cámara oscura, o sea la construcción de una perspectiva monocular y cerrada que se

establece en torno a un punto fijo central, constituye una característica intrínseca del cine. Jean Louis Baudry sugiere que el espectador tiene que identificarse con el ojo de la cámara para percibir las imágenes proyectadas en la pantalla. Hugo Mustenberg (1916) explica cómo estos recursos comunican una falsa impresión de omnipotencia al espectador, por asumir sus funciones mentales y perceptivas. Así mediante los planos de conjuntos, las figuras enteras y los planos largos que despliegan la acción de manera específica omitiendo el ambiente, y gracias a los procedimientos de movilidad tales como *travelling*, el *zoom*, la *steady-cam* que dirigen la actividad perceptiva del espectador hacia los detalles pertinentes, la cámara simula los procesos de atención. A través de los *fundidos encadenados*, el espectador comparte directamente los recuerdos y sueños de los personajes. Los *forward glances* le confieren el poder de clarividencia y articulan sus anticipaciones y fantasías respecto al futuro. El montaje permite que el espectador viaje en el tiempo y en varios espacios, asistiendo a dos o tres acontecimientos que dentro de la historia suceden simultáneamente. La estructura sintáctica previene errores de orientación. Así, se presenta el espacio entero de la acción (*establishing shot*), luego la acción y el espacio se fraccionan en varios encuadres (*breakdown shot*), y finalmente se recupera una visión unitaria del espacio (el *reestablishing shot*). Desde una perspectiva psicoanalítica se podría proponer la hipótesis que esta configuración de planos, por alternar entre la división y la reunificación, mantiene de manera continua la inversión y satisfacción del deseo psíquico. También las tomas se efectúan siempre desde el mismo lugar de un eje imaginario situado entre la cámara y el escenario (sistema de los 180 grados). Esto conserva en la imagen el mismo emplazamiento visual. Finalmente, se usan carteles didascálicos que sitúan el tiempo de la acción.

Varios teóricos han formulado propuestas semejantes. Como lo subraya Metz, el espectador es consciente de que los filmes son historias imaginarias (ficticias) representadas por imágenes de personas y objetos ausentes. Así el cine implica una interacción entre la dimensión del imaginario y la dimensión simbólica. Jean Laplanche y J.B Pontalis proponen que la búsqueda activa de sentido se podría entender como el intento de llenar el hueco producido por la división entre el “Yo” y el “Otro” con objetos sustitutos. A través de su actividad perceptual, el espectador invierte su deseo en el objeto sustituto, lo que temporalmente recrea el sentimiento de unidad y de plenitud imaginaria. Al recuperar la significación del objeto sustituto, reafirma su identidad propia, diferenciada de este objeto. Así, la función gratificante del cine narrativo se resumiría al desplazamiento constante del deseo desde un elemento textual a otro y a la perpetua búsqueda de sentido.³

Linda Williams (1981) y Paul Sandro (1987) sostienen que en el filme clásico se explotan estos mecanismos de identificación primaria e ilusoria. Por el contrario, en el cine surrealista se los insta para luego subvertirlos. Así, en el filme, *Un chien andalou*, esos códigos cinematográficos identificados arriba interactúan con la dimensión espacial, la dimensión temporal y la caracterización, de tal modo que se mina la lógica de causalidad y de verosimilitud; se impide la búsqueda de sentido; se mezclan géneros y así se frustra el deseo de coherencia y de continuidad.

³ Ver Jean Laplanche & J.B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse* (Paris : Presses universitaires de France, 1984), cit. en Sandro (1987): 25

Uno de los métodos privilegiados por Freud y por los surrealistas para estudiar el inconsciente es el análisis de los sueños. Sánchez Vidal (1993) señala que fue en parte el estudio sistemático de los sueños lo que apartó el surrealismo del dadaísmo y otras corrientes vanguardistas. Según los surrealistas, el sueño constituía otra dimensión de la realidad que al combinarse con la vigilia podía entrar en la recomposición de “la superrealidad sin la cual el hombre estaba irremediamente mutilado, enajenado de su propio interior” (96). Juan Larrea (1947), poeta y colaborador de Buñuel en su proyecto “Ilegible, hijo de flauta,” relaciona la historia y el sueño. En su libro *Cesar Vallejo y el surrealismo*, escribe que “la historia se comporta como un sueño, lo que permitiría definirla como la realización de los deseos inconscientes de la Humanidad” (97) – los deseos “mueven el mundo a través de formulaciones colectivas del inconsciente” (97).⁴

Freud en su libro *La interpretación de los sueños* observa que en los sueños, lo que se percibe primero es el significante (o vínculo), o sea la transgresión del discurso familiar, mientras que el significado permanece latente.⁵ Tal como lo apunta Williams (1981) en el filme de ficción, lo que se experimenta como parte de la realidad es el significado mientras que el significante queda descuidado u ocultado. En contraste, el filme surrealista expone los significantes que se vuelven objeto de la representación. En su estudio sobre los sueños, Freud constata que los deseos inconscientes que forman la materia primaria del sueño (contenido latente) emergen dentro de una historia visual abstracta y confusa (contenido manifiesto). El significante no remite a un significado

⁴ Ver Juan Larrea, *Cesar Vallejo y el surrealismo* (Madrid: A. Corazón, 1976), cit. en Sánchez Vidal (1993): 97.

⁵ Ver Sigmund Freud, *The interpretation of Dreams*, (New York: Basic books, 1953), cit. en Williams (1981): 31-54 y en Liebman (1987): 144, 146, 154.

únicamente, sino a una cadena de asociaciones múltiples que a veces resultan contradictorias. Así el sueño es un sistema cerrado que se puede descodificar sólo a partir de conocimientos que se hallan fuera del sueño, elementos que se refieren a la vida del soñador y al método psicoanalítico de interpretación. Los procesos fantasmáticos o primarios que caracterizan el lenguaje irracional del inconsciente y que vinculan los contenidos latentes del sueño (deseo y ansias) son procesos visuales mediante los cuales el recién nacido se representa unos recuerdos alucinantes o fantasmáticos de las cosas que le procuran satisfacción y gratificación. Estos procesos son amorales y caóticos. Rompen con la lógica y lo racional (i.e., significan lo mismo dos cosas opuestas) y violan los códigos temporales (i.e., coexisten unos acontecimientos que suceden en períodos distintos) y las reglas espaciales (i.e., se quiebran relaciones de tamaño y de distancia). Incluyen los mecanismos de defensa como el desplazamiento, la condensación, y la simbolización. En el primer caso, elementos importantes del contenido latente son desplazados sobre elementos insignificantes o neutros del contenido manifiesto. Este mecanismo suele preceder e introducir el fenómeno de condensación en que varias asociaciones se combinan en una misma imagen. Una variación de este proceso sucede cuando las características de dos o varias personas se funden en una misma figura. El tercer mecanismo consiste en la representación verbal de imágenes. Freud nota que para interpretar el sueño hay que prestar atención a la configuración de los elementos presentes en el contenido manifiesto. Así el lenguaje onírico difiere del lenguaje verbal por carecer de un sistema de codificación rígido. Por eso constituye un discurso privilegiado para la expresión de los deseos. Freud ha elaborado un modelo proposicional para explicar el funcionamiento de los sueños. Según éste, la cláusula

dependiente postula una condición inicial que la cláusula principal desarrolla. El análisis de Linda Williams (1981) examina cuidadosamente cómo Buñuel, en el filme, *Un chien andalou*, reconstituye así los dos primeros mecanismos (desplazamiento y condensación). Stuart Liebman (1987) y Jesús González Requena (2002), por su parte, adelantan una hipótesis en torno al tercer mecanismo (simbolización).

Otra técnica ideada por Freud para expresar los deseos inconscientes es la asociación libre, rebautizada como escritura automática por los surrealistas. La escritura automática permite reproducir verbalmente los contenidos y procesos inconscientes. Implica en primer lugar el extrañamiento (fragmentación, mutilación) de los elementos respecto a su contexto familiar, o respecto a la conexión funcional que tiene con su contexto. En segundo lugar, se reconstituyen nuevas asociaciones en una especie de collage. La imagen se convierte así en el espacio de un encuentro; su sentido cambia mediante la evolución ilógica de imágenes. La escritura automática desencadena asociaciones extrañas y misteriosas de imágenes, fuera del control ejercido por la razón. Como sucede también en los sueños, el significante no remite a un significado. Se crea una red de conexiones posibles que a veces resultan contradictorias. Sánchez Vidal (1993) afirma que “el collage de imágenes sin nexo aparente desempeñará en Buñuel una función que irá más allá de la mera analogía o del paralelismo. Serán imágenes irracionales y difíciles de descodificar por el hecho que no se podrán reducir a un “significado unívoco o a un simbolismo lineal y tradicional” (Sánchez Vidal, 1993: 37).

Freud dedicó una buena parte de su obra a examinar las consecuencias de un conflicto no resuelto en el individuo y en la sociedad en general.⁶ Una sociedad agresiva, hipócrita y represiva es sintomática de un complejo de Edipo no resuelto. Como lo explica Cesarman (1976), la agresión es una consecuencia de estos sentimientos latentes de odio y de culpa, y del “deseo de expiar y de autocastigarse” (35). Alumnos y biógrafos de Freud concuerdan en decir que las preocupaciones del psicoanalista respecto a los problemas sociales de la sociedad victoriana y respecto a los temores que padeció debido a las corrientes antisemíticas influyeron mucho en la formulación de su teoría. El descubrimiento inicial de Freud fue el origen de las neurosis que atormentaban a la sociedad victoriana de la Viena de fines del siglo diecinueve. Freud dedujo que estas neurosis eran la manifestación escondida de los deseos sexuales reprimidos que no podían expresarse ni en la conciencia ni en el comportamiento por oponerse a los valores sociales. Así se observaba, por un lado, una gran represión sexual y una moralidad puritana y, por otro lado, una promiscuidad sexual clandestina que incluía fuertes tendencias incestuosas. La represión y la hipocresía contaminaban la mente individual y la conciencia social “hasta conseguir que el hombre actuara, automáticamente, con la lógica de estos absurdos”(41). La persistencia del deseo incestuoso, consecuencia de un conflicto no resuelto, impedía que la gente tuviera una relación amorosa normal y madura que no fuera infectada por la culpa, el miedo y la agresividad. Esto resultaba en comportamientos sexuales regresivos y represivos como el voyeurismo, el sado-masoquismo, el fetichismo, la masturbación y la negación de las diferencias sexuales (el

⁶ Ver Sigmund Freud, *Civilization and its Discontent*, trad. and ed. James Strachey (New York: W. W. Norton, 1961), cit. en Cesarman: 31-48, y Sigmund Freud, “Fetishism,” *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud*, 23 vols., trad. James Stachey, 3a ed. (London: Hogarth Press, 1953-66), cit. en Williams: 83.

androgynismo) – comportamientos sintomáticos del deseo sexual juvenil y del miedo a la castración.

La meta del psicoanálisis ha sido revelar la verdadera naturaleza del hombre, una naturaleza despojada de los disfraces que le impone la sociedad. Estos disfraces son los mecanismos de defensa enumerados arriba que median entre la expresión y censura de los instintos. El método psicoanalítico apunta a descubrir y demoler las barreras represivas; a permitir la canalización y descubrir las vías de expresión naturales de los contenidos inconscientes; a preparar el terreno para una existencia nueva que no sea subordinada a “la razón aceptada” o “sinrazón,” desde el punto de vista de los impulsos humanos; a enseñar al ser humano como asimilar lo útil del mundo exterior para interactuar con su ámbito sin sacrificar su independencia propia; y a infundirle una conciencia moral tolerante que no provoca culpa o miedo. En este sentido, el psicoanálisis era un movimiento revolucionario que rechazaba las instituciones dominantes. Como lo afirma Cesarman (1976):

“La libertad de la razón, a su vez tiene un manifiesto sentido revolucionario: alcanzar un pensamiento distinto a aquel que obligan las instituciones, sea dictatorialmente, sea a través de un libre convencimiento democrático. Cuando el hombre es capaz de utilizar la razón con todos los atributos del pensamiento, como son la inteligencia, el juicio, el principio de realidad, la gratificación del placer, la amistad con los padres, es cuando se convierte en un ser realmente peligroso. (47)

El proyecto surrealista tiene las mismas finalidades que el movimiento psicoanalítico. La definición del empeño surrealista proporcionado por J. H. Matthews citado por Fernando Cesarman (1976) lo demuestra:

Los surrealistas son revolucionarios que desean que la razón desocupe el trono de la mente, requiriendo su abdicación ante la autoridad de la imaginación, a la que prefieren venerar.[...] Al hacer esto, sugiere[n] su rechazo a ser víctima de la realidad, puesto que la imaginación parece poseer gratificaciones más atractivas. El surrealismo siempre enfatiza la imagen en vez de la palabra, el sentimiento en vez del pensamiento, instinto y deseo en vez del razonamiento. (39)

Los surrealistas se oponen a la moral de la cultura dominante, subproducto de la interferencia del padre. También reaccionan en contra de su producción artística, como lo indica este comentario publicado en *La Gaceta Literaria* el primero de junio de 1929: “ ‘Se cuenta entre los jóvenes actuales españoles el rencor y el desdén que han empezado a sentir [...] por sus padres’ ”(Sánchez Vidal, 1988: 192). Esto fue publicado en relación con la carta de insultos que mandaron Dalí y Buñuel a Juan Ramón Jiménez en contra del *Platero*. Finalmente no sólo aspiran a reformar la producción artística sino también su recepción. En los capítulos siguientes se comprobará que, para aprovechar un filme como *Un chien andalou*, hay que “alcanzar un pensamiento distinto a aquel que obligan las instituciones” y “utilizar la razón con todos los atributos del pensamiento, como son la inteligencia, el juicio” (Cesarman 47), y la imaginación.

El mismo Cesarman (1976) añade que “ ‘Una actitud sintética en la que se encuentran conciliadas la necesidad de transformar el mundo radicalmente, y la de interpretarlo en la forma más completa posible’ es el objetivo fijado por Breton a los surrealistas: Buñuel lo cumple cabalmente” (50). Cuando Freud presentó sus consideraciones relativas a la sexualidad infantil y su implicación respecto a las perversiones y neurosis, fue ridiculizado y motejado de persona inmoral y obscena. Este modelo escandaloso, no obstante, exponía una crítica bastante realista de la sociedad perversa y enferma en que vivía...del mismo modo que lo perverso, lo profano y “lo ilógico de gran parte” del cine de Buñuel “es lo ilógico e incoherente” del mundo occidental (Cesarman 35), particularmente de la sociedad española tradicionalista en la cual ha sido educado.

B. COGNITIVISMO, ECOLOGÍA Y PRAGMÁTICA

En su libro *Dreams of Chaos, Visions of Order: Understanding the American Avant-Garde Film*, James Peterson (1994) examina la recepción espectral en una serie de filmes de vanguardia americanos realizados después de la Segunda guerra mundial.

Aunque el filme *Un chien andalou* (1929) de Luis Buñuel y de Salvador Dalí fue concebido antes de este periodo, se puede establecer una asimilación entre este filme y lo que Peterson llama cine poético o “filme poema” (*film-poem*), primera de tres tendencias vanguardistas que se sitúa, según la cronología establecida por el autor, desde la post-guerra hasta el advenimiento del cine estructuralista en los años sesenta.

Mientras el “cine novelístico” es principalmente un cine de acción, el “filme poema” gira en torno a la dimensión psicológica y afectiva. Intenta recrear el dominio de los sentimientos, de los estados mentales conscientes y de los estados de consciencia alterados (sueño, alucinación, fantasía diurna). Peterson apoya su teoría en la comparación que hace Parker Tyler (1960), entre el “filme poema” y la poesía moderna.⁷ Como la poesía, el “filme poema” es complejo, irregular y remite al orden psíquico de las asociaciones. Tyler, (citado por Peterson), afirma que el arte tiene que proporcionar una noción ampliada de la realidad que abarca tanto el mundo externo como el dominio de la imaginación: “The imagination uses facts only as starting points, as elements of composition, for a total form expressing if not always identical with a complete human experience. As human motive, art has its genesis within man” (33). En la sección

⁷ Ver Parker Tyler, “Dream Structure: The Basis of Experimental Film.” (1960) en Peterson: 33-34.

siguiente veremos que el filme *Un chien andalou* comparte con el “filme poema,” el intento de representar una superrealidad que engloba la realidad externa e interna del ser humano.

El método cognitivo propuesto por Peterson comprende el análisis de la percepción, el análisis del discurso y la pragmática. En la sección siguiente nos remitiremos al volumen, *Cognition* de Margaret W. Matlin (1994) para examinar algunas conclusiones generales relativas al procesamiento (selección, codificación, almacenamiento, recuperación) de datos sensoriales (particularmente visuales), episódicos (secuencia de acontecimientos) y semánticos (conceptos, ideas, hechos). Complementando las consideraciones teóricas de Peterson con la perspectiva cognitiva ecológica avanzada por Anderson (1995) propondremos, que el filme se percibe y se interpreta como si fuera un tipo de “Surrogate environment” (22). Si bien no nos explayaremos comparando los distintos modelos que han sido desarrollados para dar cuenta de estos fenómenos cognitivos, sí nos referiremos a algunos experimentos para aclarar ciertos principios, aunque no ahondaremos mucho en las investigaciones hechas para poner a prueba el valor explicativo.

En la sección siguiente, compararemos la manera en que el filme comercial y el filme vanguardista, mas específicamente, el “filme poema,” explotan la percepción y la cognición del espectador.

.

Procesamiento cognitivo y predisposiciones

Según la teoría cognitiva constructivista (*constructive cognitive theory*) la percepción consiste en dos tipos de procesamientos: 1) procesamiento de datos sensoriales brutos por el cerebro (modelo ascendente o *bottom-up processing*). Los reflejos humanos constituyen un ejemplo de este tipo de procesamiento. 2) procesamiento de datos sensoriales transformados por, y puestos en relación con, estructuras mentales o esquemas (*schemas*) (modelo descendente o *top-down processing*). Estos esquemas incluyen los “guiones” (*scripts*) o sea, secuencias estructuradas de acontecimientos. Estas construcciones mentales son productos de informaciones (experiencias y conocimientos) almacenadas por el cerebro. Los esquemas guían la comprensión de un mensaje, o de una situación. Intervienen en la selección del material que una persona recuerda (Matlin 239) y proveen expectativas (Matlin 235) sobre las cuales se basan las inferencias y las predicciones (Matlin 236) que hacemos respecto a un asunto o un mensaje ambiguo, incompleto o inacabado. Finalmente favorecen un proceso de abstracción, es decir que facilitan la extracción y el recuerdo del sentido general y pertinente de un mensaje pero no de sus detalles superficiales (Matlin 242).⁸

Así, de acuerdo con el acercamiento cognitivo constructivista, los procesos mentales básicos que pertenecen a la percepción sensorial y las operaciones más complejas como

⁸ Ver W.F. Brewer & J.C. Treyns, “Role of Schemata in Memory for Places,” *Cognitive Psychology* 13 (1981): 207-230; P.W. Thorndyke, “Applications of Schemas Theory in Cognitive Research,” *Tutorials in learning and memory*, eds. J.R. Anderson & S.M. Kosslyn (San Francisco: W.H. Freeman, 1984): 167-192; D.A. Norman, *Learning and Memory* (San Francisco: W.H. Freeman, 1982); J. Sachs, “Recognition Memory for Syntactic and Semantic Aspects of a Connected Discourse,” *Perception & Psychophysics* 2 (1967): 437-442, cit. en Matlin: 239-242.

la comprensión del discurso, se comparan a la resolución de problemas en que se generan y se someten a prueba algunas hipótesis a partir de datos sensoriales y de informaciones almacenadas.

Peterson (1994) recobra la siguiente definición de la percepción propuesta por R.L.

Gregory:

“Perception is not determined simply by the stimulus patterns; rather it is a dynamic searching for the best interpretation of the available data. [...] The senses do not give a picture of the world directly; rather they provide evidence for checking hypotheses about what lies before us. Indeed, we may say that a perceived object is a hypothesis, suggested and tested by sensory data. (15)⁹

Anderson (1996) observa que uno de los principios centrales que organizan y definen el sistema visual de los seres humanos es el hecho de que el individuo, bombardeado por estímulos sensoriales, solo registra o presta atención a los que conducen a la satisfacción de sus necesidades vitales y que le permite entender y predecir el mundo en que vive. Su sistema perceptual no tolera la ambigüedad y cuando se encuentra confrontado a mensajes sensoriales conflictivos, enfoca o elige el mensaje sensorial que le parece más significativo y más informativo. De allí emerge la orientación básicamente semántica y autoreferencial del organismo humano.

⁹ Ver R.L. Gregory, *Eye and Brain: The Psychology of Seeing* (New York: McGraw, 1966), cit en Peterson: 15.

Varios modelos cognitivos proponen que la información que contribuye a la comprensión e interpretación de una situación que el sujeto puede relacionar consigo se codifica, se almacena y se recupera más rápidamente y más fácilmente que los datos sensoriales (sonido, color, luminosidad, contraste, contornos).¹⁰ Puesto que éstos no ayudan mucho en la comprensión o la interpretación de un hecho, se olvidan fácilmente. Se necesita más tiempo y un esfuerzo mayor para recordarlos. (Ver el Modelo de Tulving relativo a la memoria episódica y la memoria semántica; la teoría de los niveles de procesamiento (*level-of-processing approach*) y el modelo multialmacén o Modelo Atkinson-Shiffrin respecto a la memoria sensorial, la memoria a corto plazo y la memoria a largo plazo).¹¹

Vale la pena pasar revista a otro modelo cognitivo que no sólo sirve para definir la percepción que uno tiene del mundo externo sino también la del mundo interno de los sueños. Derivado del procesamiento paralelo distribuido (*Parallel distributed processing approach*), el *Collins and Loftus Network Model* propone que la memoria se organiza como una red compleja que comprende una multitud de interconexiones entre nodos (*nodes*). Al escuchar o al leer un concepto se activa el nodo que representa el concepto. El efecto de desencadenamiento se extiende primero a los nodos que establecen una relación de proximidad estrecha con el concepto inicial y después a los que están más

¹⁰ Ver F. S. Bellezza, "The Self as a Mnemonic Device: The Role of Internal Cues," *Journal of Personality and Social Psychology* 47 (1984): 505-516, y S.B. Klein & J.F. Kihlstrom, "Elaboration, Organization and the Self-Reference Effect in Memory," *Journal of Experimental psychology: General* 115 (1986): 26-38, cit. en Matlin: 82.

¹¹ Ver E. Tulving, "Episodic and Semantic Memory," *Organization of Memory*, ed. E. Tulving & W. Donaldson (New York: Academic Press, 1972), cit. en Matlin: 86-92; F.I.M. Craik & R.S. Lockhart, "Levels of Processing: A Framework for Memory Research," *Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior* 11 (1972): 671-684, cit. en Matlin: 75-79, y R.C. Atkinson & R.M. Shiffrin, "Human Memory: A Proposed System and its Control Processes," *The Psychology of Learning and Motivation: Advances in Research and Theory*, ed. K.W. Spence & J.T. Spence, vol. 2 (New York: Academic Press, 1968), cit. en Matlin: 67-74.

alejados. Esto determina el entendimiento que uno tiene del concepto activado. La reiteración frecuente de un enlace lo refuerza. En el curso de la evolución humana son principalmente los enlaces semánticos los que han sido reforzados de tal modo que llegaron a sobredeterminar el procesamiento perceptual y cognitivo.¹² Durante la fase REM del sueño, mediante el desencadenamiento aleatorio de los circuitos, el cerebro, desenganchado del mundo externo, reorganiza sus circuitos en función de los acontecimientos que van sobreviniendo diariamente y elimina los enlaces que resultan espurios e inútiles, eso para evitar la sobrecarga de la memoria. Al despertarse la mente consciente brevemente registra el producto de esta activación arbitraria. Procesa estos estímulos como si fueran emitidos por el mundo externo. Eso explica la estructura pseudo narrativa del sueño.¹³

Anderson propone que el ser humano también tiene una predisposición biológica hacia la narrativización. Afirma que esta estrategia no es exclusiva del ser humano, sino que la usan también, de manera más primitiva, otros mamíferos; plantea el autor que podría ser una operación más básica que el lenguaje y quizás precursora en la evolución del lenguaje. Apoya sus deducciones con los ejemplos siguientes:

Does animal communication contain the rudiments of narration? Consider [...] the honeybee who flies away from the hive in search of nectar? It arrives at a peach tree in full bloom [...] collects some sample nectar, and returns to the

¹² Ver A. M. Collins & E. F. Loftus, "A Spreading-Activation Theory of Semantic Memory," *Psychological Review* 82 (1975): 407-428, cit. en Matlin: 92-95, 218.

¹³ Ver F. Crick & G. Mitchison, "REM Sleep and Neural Nets," *Journal of Mind and Behavior* 7 (1986): 229-250, y C. Evans, *Landscapes of the Night: How and Why We Dream* (New York: Viking, 1984), cit. en Atkinson et al.: 210-211.

vicinity of the hive, where it engages the attention of the other bees by flying towards them, then turning abruptly, and making a short straight flight, indicating the direction and distance of the peach tree. The honeybee then repeats this act until the other bees are enticed to fly to the source of the nectar themselves. (146)

Estos ejemplos otra vez confirman que la explotación del esquema causal para comunicar una experiencia y suscitar la atención y la conformidad del receptor es un principio ecológico que forma parte de la vida de cualquier “animal social” (Anderson 49). El ser humano difiere de las demás especies animales en que la narrativización que practica refleja la categorización jerárquica de su memoria, de su percepción y de su lenguaje.¹⁴ Los esquemas narrativos a que recurre el ser humano ordenan jerárquicamente las relaciones causales entre los acontecimientos que constituyen su experiencia. Eso permite que se limite los sentidos posibles de los acontecimientos y que se extraiga el sentido general de la situación. Tal como lo expone Anderson citando a Mandler, el esquema narrativo: “ ‘provides such a strong basis for coherence that one can leave out all possible explicit reference to causal and temporal connections from surface structure [...] the schema itself provides the connectives missing from the surface.’ ”¹⁵

Neisser propone que el hecho de percibir o recordar la apariencia y la función de un objeto constituye una forma básica de categorización que comparten todas las especies

¹⁴ Ver Ulric Neisser, *Cognition and Reality: Principles and Implications of Cognitive Psychology* (San Francisco: Freeman, 1976), y J. J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception* (Boston: Houghton, Mifflin, 1979), cit. en Peterson: 155; M. Singer, *Psychology of Language: An Introduction to Sentence and Discourse Processes* (Hillsdale, N. J.: Erlbaum, 1990), cit. en Matlin: 272.

¹⁵ Ver Jean Mandler, *Stories, Scripts and Scenes: Aspects of Schema Theory* (Hillsdale, N. J.: Lawrence Erlbaum Associates, 1985), 18, cit. en Anderson: 148.

animales. Sin embargo, aparte de este nivel básico de categorización, el ser humano desarrolla los niveles de categorización subordinada y superordinada (superordinate). El reconocimiento y el recuerdo de estas categorías (subordinada y superordenada) implican ciertas facultades intelectuales que son exclusivas del ser humano como la abstracción y la capacidad de inferir.¹⁶

Según Anderson estas estrategias computacionales - por facilitar y acelerar el procesamiento perceptual y cognitivo y por permitir la interpretación de situaciones incompletas y ambiguas – llegaron a modificar la organización neuronal de la mente. Warren (1970) por ejemplo, demuestra a través de varios experimentos (sobre *word superiority effect*) que cuando se le da a la gente mensajes incompletos tiende a suplir el sonido que falta (enmascarado por una tos) recurriendo a los indicios semánticos que proporciona el contexto. (i.e., en las frases, “It was found that the *eel was on the shoe” y “It was found that the *eel was on the orange” se registra las palabras “peel” e “heel” respectivamente).¹⁷ Paradójicamente, estas operaciones deductivas a menudo provocan percepciones equivocadas. Por ejemplo, estudios sobre las conjunciones ilusorias (la combinación errónea de rasgos) han evidenciado que cuando se presenta una palabra sin sentido como “dax,” los observadores recuerdan haber visto la palabra “day.”¹⁸ Así el procesamiento *top-down* provoca a veces la percepción equivocada de hechos probables.

¹⁶ Ver Ulric Neisser, “From Direct Perception to Conceptual Structure,” *Concepts and Conceptual Development*, ed. Ulric Neisser (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1987) 11-24, cit. en Anderson: 50-52.

¹⁷ Ver R. M. Warren, “Perceptual Restoration of Missing Sound Speech,” *Science* 167 (1970): 392-393, cit. en Matlin: 264.

¹⁸ Ver A. M. Treisman & J. Souther, “Illusory Words: The Roles of Attention and of Top-Down Constraints in Conjoining Letters to Form Words,” *Journals of Experimental Psychology: Human Perception and Performance* 12 (1986): 3-17, cit. en Matlin: 52-55.

Anderson nota que el ser humano no sólo está predispuesto a inferir el sentido de una situación sino también la existencia continua de un objeto cuyo movimiento parece continuo dentro de una dimensión espacio-temporal que desfila de manera continua. El crítico proporciona el ejemplo contextual siguiente:

For example [...] if one sees a leopard running across a field and it disappears behind a bush, one assumes at the most basic levels of visual processing that the leopard emerging from the other side of the bush is the same leopard. If one catches sight of a few spots on the leopard's coat leaping across a chasm, one assumes, by the rule of rigidity, that the other spots leapt also. And one assumes by the rule of occlusion, that as the leopard walks, the grass through which he passes will continually disappear at the hind legs and tail. (33)

Varios factores determinan el grado de automaticidad o de atención requerida para realizar las operaciones mentales discutidas hasta ahora. La resolución de problemas perceptuales o cognitivos es automática (inconsciente) cuando la tarea es clara, fácil y habitual. No obstante, cuando el problema es ambiguo y complejo o extraño (i.e., porque remite a varios esquemas) o cuando le faltan al sujeto las competencias o las facultades para resolverlo, el procesamiento requiere un esfuerzo consciente.¹⁹ Varios estudios han comprobado que en comparación con las afirmativas, las construcciones negativas dificultan la comprensión de una oración y que la búsqueda de un objeto al que

¹⁹ Ver A. M. Treisman & H. Schmidt, "Illusory Conjunction in the Perception of Objects," *Cognitive Psychology* 14 (1982): 107-141, cit. en Matlin: 135, y A. M. Treisman & G. Gelade, "A Feature Integration Theory of Attention," *Cognitive Psychology* 12 (1980): 97-136, cit. en Matlin 51.

le falta un detalle requiere más tiempo y más concentración que la búsqueda de un objeto que presenta un detalle adicional.²⁰ Wegner (1987) se basó en esta última observación para explicar racionalmente un fenómeno tradicionalmente interpretado como irracional dentro del marco psicoanalítico: la represión. Propuso que cuando uno trata de suprimir un pensamiento busca atentamente y conscientemente ideas alternativas (ausentes). Al mismo tiempo, busca automáticamente (inconscientemente) huellas de la idea reprimida. Cuando se le pide al individuo que deje de rechazar la idea reprimida, el sujeto abandona conscientemente la búsqueda de ideas sustitutas. No obstante, la búsqueda automática de la idea reprimida, por estar fuera del control del sujeto, perdura.²¹ Más adelante, veremos que la relación de contraposición simple entre la represión y la expresión casi obsesiva de una idea constituye la temática y la estructura del filme *Un chien andalou*.

Anderson recurre a las teorías ecológicas para dar cuenta de este fenómeno. Sugiere que es vital que uno no confunda “exclusión del campo visual” con “cesación de existencia.” Lo confirma con el ejemplo siguiente: “If for example the leopard of our earlier example merely stepped behind a clump of bushes and our visual system ‘assumed’ that he had ceased to exist, we would probably not live long enough to pass on our faulty genes” (97). Según Anderson eso explica que percibir la cesación de existencia (o como hemos visto en la sección anterior, la ausencia de un objeto) sea una tarea perceptual más difícil,

²⁰ Ver A. M. Tresiman & J. Souther, “Search Asymmetry: A Diagnostic for Preattentive Processing of Separable Features,” *Journal of Experimental Psychology: General* 114 (1985): 285-310, cit. en Matlin: 53, e I. Taylor & M. M. Taylor, *Psycholinguistics: Learning and Using Language* (Englewood Cliffs, N. J.: Prentice Hall, 1990), cit. en Matlin 275.

²¹ Ver D. M. Wegner et al., “Paradoxical Effects of Thought Suppression,” *Journal of Personality and Social Psychology* 53 (1987): 5-13, cit. en Matlin 59-60.

que requiere una atención mayor, mientras que la percepción de continuidad, por ser un principio inherente al sistema visual, sea una reacción automática.

Varios estudios han demostrado que la incapacidad o imposibilidad de procesar los datos semánticos facilita la codificación y la recuperación de los detalles superficiales y episódicos. Por ejemplo Spilich et al. (1979) presentaron un texto sobre el béisbol a un grupo de aficionados de este deporte y a un grupo de personas que no sabían nada del béisbol. Descubrieron que el primer grupo no sólo recordó más informaciones sino que también recuperó mas aspectos pertinentes a las acciones y a los resultados (causa y efecto). Se acordó de los acontecimientos y del orden correcto en que ocurrieron. El segundo grupo, por el contrario, recordaba detalles periféricos al juego.²²

Nuestro carácter adaptable se manifiesta también en la revisión de los esquemas y en la diversificación de las estrategias procesorales que empleamos para derivar el sentido y la pertinencia de una comunicación. Anderson recurre a los modelos de Ulric Neisser y de Jean Piaget para subrayar el carácter cíclico del desarrollo perceptual y cognitivo del ser humano. Lo que ambos teóricos sugieren es que el ser humano interpreta, construye y estructura (procesos de asimilación) el objeto de su atención (acción, situación) a partir de sus esquemas cognitivos ya existentes. Las nuevas interpretaciones y observaciones, modifican (por medio de procesos de acomodación) los esquemas mentales del individuo

²² Ver G. J. Spilich, "Text Processing of Domain Related Individuals with High and Low Domain Knowledge," *Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior* 18 (1979): 275-290, cit. en Matlin: 287.

de tal modo que la próxima percepción del mismo objeto o de la misma situación será más elaborada y más compleja.²³

El ciclo de asimilación y de acomodación que guía el desarrollo cognitivo y perceptual del ser humano es facilitado por otro rasgo heredado de la naturaleza, “la predisposición a jugar o a “hacer como si.” Tal como lo explica Anderson, esta estrategia permite al individuo poner a prueba comportamientos y actitudes sin sufrir concretamente las consecuencias de esta experimentación. Anderson, basándose en las consideraciones teóricas de Sue Tayler Parker escribe:

Play is, in fact, a phylogenetically later development among mammals and is correlated with larger brain size. And there is little doubt that play occurs more frequently among animals that thrive in changing conditions, conditions that would require the most flexibility on the part of the organism.²⁴

Esta facultad de las especies superiores desarrolla la capacidad de resolver problemas; favorece la flexibilidad del pensamiento, lo que contribuye así a la adaptabilidad del organismo.

Es interesante notar que Buñuel tenía un fuerte interés por las teorías evolucionistas. A Buñuel le intrigaba mucho el misterio de la vida. De adolescente, buscó y encontró, en los libros de Darwin, de Fabre y de Maeterlinck, una explicación que le pareció mucho

²³ Ver Ulric Niesser, *Cognition and Reality* (New York: W. H. Freeman, 1976) 20, cit. en Anderson: 42-43, 115-116.

²⁴ Ver Sue Parker Taylor, “Playing for Keeps,” *Play in Animals and Humans*, ed. Peter K. Smith (New York: Basil Blackwell, 1984) 273, cit. en Anderson: 115-116.

más creíble y fascinante que el relato proporcionado por el Antiguo Testamento.

Sánchez Vidal, en su libro *El mundo de Buñuel* (1993) examina la influencia tremenda que tuvieron las obras *Recuerdos entomológicos* de Fabre y *La vida de las abejas* de Maeterlink en la filosofía de Buñuel y la de Dalí. Cita este comentario del cineasta en que admite que el libro *Recuerdos entomológicos* de Fabre le parece “ ‘inegualable infinitamente superior a la Biblia’ ” (101).

Sánchez Vidal (1993) observa que Fabre se servía de la entomología para articular su crítica social. Predecía que el mundo instintual sobreviviría por encima del intelectual: “ ‘Llegará un día [...] en que, de progreso en progreso, el hombre sucumbirá muerto por el exceso de lo que él llama civilización. Demasiado ardiente para actuar de Dios, no puede esperar la plácida longevidad de la bestia’ ”(104). A Buñuel le tuvo que impresionar la manera tan objetiva (y subversiva) en que Fabre logra justificar su desprecio hacia la sociedad occidental que reduce a la más baja especie animal, el parásito. De la misma manera mantiene que recurre al cine para “revolucionar las malas costumbres de una sociedad que está en abierta pugna con la Naturaleza” (122). En la contextualización histórica del surrealismo proporcionada por José Gaos a Max Aub, Gaos afirma que las teorías evolucionistas forman parte de un antropologismo que trata de explicar la razón humana por lo irracional del hombre. El antropologismo se opondría a la hegemonía racionalista en la evolución dialéctica del discurso histórico (cultural, social, político) a través de los siglos. Si es claro que las teorías evolucionistas reducen el hueco que separa al ser humano de los demás “animales sociales,” es cuestionable que intenten explicar la razón humana por lo irracional del hombre. Uno podría argumentar

que es precisamente lo contrario: las teorías evolucionistas revelan el fundamento racional de comportamientos y percepciones humanas que a primera vista nos parecen irracionales.

Comprensión del discurso

Hemos propuesto que la mente aborda el filme de la misma manera que responde al mundo externo. Tal como lo nota Anderson, la experiencia de un filme narrativo opone por lo menos dos percepciones incompatibles: la percepción tridimensional del mundo ficticio narrativo y la percepción bidimensional de los detalles superficiales (colores, contraste, luminosidad, sonidos). La percepción tridimensional, contrariamente a la bidimensional, presenta mayor movimiento, uno de los aspectos más significativos para la percepción visual. Es aquí donde se representa una experiencia humana (acciones y emociones de personajes, sucesos) verosímil que resulta pertinente para el espectador. . Finalmente, esta experiencia humana presenta una organización causal, continua y jerárquica compatible con la estructura de la mente. Tal estructura permite que el espectador integre los detalles locales del discurso filmico - es decir la estructura semántica (conceptual) y superficial (configuración de colores, formas y movimientos) de los planos y de las secuencias individuales- dentro de una estructura global coherente y que filtre fácilmente el sentido global del mensaje (argumentos y temas centrales). Debido a que la memoria presenta un espacio de almacenamiento limitado, el espectador recuerda principalmente la estructura global significativa mientras que olvida los detalles superficiales. Puesto que el contenido semántico se halla y se organiza en la percepción

tridimensional del mundo diegético, es comprensible que el sistema visual privilegie la percepción ilusoria tridimensional a la bidimensional, que a pesar de ser más correcta no es tan significativa como la tridimensional. De ese modo y tal como lo especifica Anderson, la ambivalencia del espectador entre la percepción bidimensional y la tridimensional no se debe a un estado de consciencia alterado que desencadena procesos mentales regresivos. Tiene un fundamento perfectamente racional que remite a las estrategias procesorales que se inscribieron en el código genético del ser humano en el curso de su evolución.

Cuando todos los detalles locales y superficiales se asimilan a un esquema global (i. e., narrativo) obvio y familiar, el procesamiento de estos datos parece automático. Sin embargo cuando remiten a esquemas que no son familiares y que se identifican con dificultad, la tarea interpretativa requiere un esfuerzo consciente y un cuestionamiento activo por parte del espectador.

Frank Biocca propuso un modelo de la espectacularidad que examina el procesamiento semántico de un mensaje.²⁵ Este modelo ha sido elaborado a partir de datos empíricos que provienen de dos disciplinas: la psicología y la comunicación. Hace eco de los modelos postulados por Piaget y por Neisser. Stephen Prince (1996), en su artículo “Psychoanalytic Film Theory and the missing Spectator,” lo confirma:

²⁵ Ver Frank Biocca, “Viewers’ Mental Models of Political Messages: Toward a Theory of the Semantic Processing of Television,” *Television and Political Advertising, vol. 1, Psychological Processes*, ed. Frank Biocca (Hillsdale, N. J.: Lawrence Erlbaum, 1991) 27-89, cit. en Prince: 79.

From the first seconds of programming, Biocca points out, viewers begin to construct models of the intended message and, during the course of the show or film, they are continuously revising these models in accordance with the shifting formal and semantic structures of the message. (79)

Esta representación del espectador que continuamente revisa los esquemas que emplea para interpretar el mensaje de la comunicación contrasta con la visión del espectador pasivo que adelantan las teorías filmicas psicoanalíticas. Prince se basa también en varios estudios que examinan el comportamiento de espectadores adultos y niños para desacreditar aun más esta falsa deducción. Por ejemplo, el experimento de Daniel R. Anderson y de Diane E. Field (1991) comprueba que las miradas dirigidas hacia la pantalla son breves y puntuadas por ojeadas intermitentes hacia otros objetos. Para que el receptor esté sujeto a la potencia sugestiva e hipnótica de la proyección filmica, se supone que su atención tuviera que estar fijada en la pantalla; sin embargo, esto no ocurre.²⁶

Los modelos psicoanalíticos de la recepción han atribuido el fenómeno de identificación espectral a la estructura narrativa coherente y a las condiciones de proyección filmica que activan los procesos de identificación primaria con el "Otro." En los últimos años, la inversión afectiva del espectador respecto a los acontecimientos, el sentimiento de empatía, simpatía o antipatía que puede tener hacia los personajes son aspectos que han

²⁶ Ver Daniel R. Anderson y Diane E. Field, "Online and Offline Assessment of the Television Audience," *Reception and Reaction Processes*, ed. Jennings Bryant and Dolf Zilliman (Hillsdale, N. J.: Lawrence Erlbaum, 1991) 213, cit. en Prince: 77.

sido re-examinado por los cognitivistas (Anderson 1996) a la luz de esta predisposición del ser humano a “hacer como si.”

Peterson advierte que a pesar de estar fragmentado e interrumpido por argumentos que parecen irrelevantes o digresiones que rompen con el orden narrativo, el “filme poema” suele presentar elementos narrativos prominentes. Se organiza, en muchos casos alrededor de un personaje que persigue o huye de algo a veces desconocido o que sigue un camino imprevisible, sin propósito claro. Aunque los enlaces causales sean débiles, y que los cambios temporales y espaciales no parezcan motivados, aquellos episodios aparentemente inconexos normalmente elucidan algún aspecto de la personalidad de los personajes, o algún enigma temático. Asimismo, en medio de la composición aparentemente irracional del filme *Un chien andalou* se pueden identificar algunos de los elementos narrativos aquí expuestos.

Peterson (1994) apunta maneras de advertir e interpretar algunas divergencias entre el montaje poético y el clásico para poder establecer coherencia al nivel local de la obra. En filmes comerciales, normalmente aparecen planos contiguos relacionados entre sí. Típicamente se trata de una relación de causalidad, de semejanza o de oposición. Se presentan varios aspectos de, o varias perspectivas sobre, una misma situación, un mismo concepto o un mismo objeto. En el cine poético, el espectador debe a veces inferir este tipo de relación entre planos que no aparecen relacionados y buscar agresivamente alguna marca de coreferencia entre los planos sucesivos.

En el filme comercial, recursos tales como el *raccord* de acción y el *raccord* de mirada indican continuidad temporal y espacial. El “filme poema” suele quebrar el uso convencional de tales recursos. El espectador debe estar dispuesto a interpretar estos recursos como signos mediadores de fantasías, de sueños, de recuerdos, de pensamientos u otra experiencia subjetiva.

La fragmentación temporal y espacial es una característica fundamental del cine poético. Según Peterson, la fragmentación es la consecuencia de un sistema representacional dominado por la “retórica radicalizada.” La metáfora, la metonimia y la sinécdoque son figuras retóricas que suelen utilizarse tanto en la narrativa literaria como filmica. En el contexto cinematográfico, se nota el uso de la metáfora cuando una imagen sustituye algún objeto o acontecimiento con el cual comparte rasgos semánticos. La metonimia se traduce visualmente por una imagen que alude a un objeto o que resume una serie de acontecimientos con los cuales establece una relación causal o espacial. La sinécdoque es la representación del todo por una parte.

Aunque tanto el cine comercial como el cine vanguardista emplean estos recursos, resulta más difícil discernir la relación entre la imagen y su referente en el cine poético. Respecto a la metonimia, por ejemplo, en vez de presentar un aspecto central de una situación o algo estrechamente asociado con esta situación, el filme de vanguardia muestra sólo un detalle marginal de esta situación. En el cine convencional, normalmente la figura y el referente aparecen en la diégesis. En el cine poético, sin embargo, se muestra explícitamente la figura de la metonimia o de la metáfora mientras

que el referente permanece implícito. En el filme comercial, tales recursos contribuyen al valor estético de la película sin por lo tanto afectar su comprensibilidad. El espectador puede entender la temática y la acción de una película sin captar el sentido figurativo de ciertas imágenes – sin aprovechar toda su riqueza formal. En el “filme poema,” sin embargo, la interpretación de estas figuras retóricas radicales es más difícil que en los filmes comerciales, más crucial a la comprensión de la película y más dudosa puesto que la obra no proporciona confirmación de las inferencias del espectador.

Hasta ahora hemos discutido cómo se puede establecer coherencia al nivel local del “filme poema”, a partir de sus estructuras conceptuales o semánticas. En el cine poético la coherencia local también procede del aspecto superficial de las imágenes. El espectador debe estar atento a la relación de similitud gráfica (configuración de color, forma, movimiento en el plano bidimensional) y escenográfica (color, forma, movimiento al nivel tridimensional) que suele establecer una relación de identidad o de analogía entre planos contiguos. Según las teorías constructivistas, cuando unas estructuras presentadas sucesivamente y rápidamente son muy parecidas (o idénticas), el sistema perceptual las confunde brevemente (5 segundos o menos) hasta que las características superficiales de estas estructuras sean completamente integradas e interpretadas por la mente.

A pesar de que el esquema narrativo estructura en parte el filme poético, éste suele frustrar la búsqueda de sentido. Sus detalles remiten a varios esquemas que el espectador no está acostumbrado a usar en su actividad receptora. Teun Van Dijk (1979) sugiere que la comprensión de ciertos tipos de discursos estéticos – en los que incluiríamos el cine

poético- se logra a partir de un “juego de interpretación libre” (*free interpretation set*).²⁷

El espectador comprueba varias interpretaciones posibles que dan cuenta de ciertos detalles, dejando otros sin explicación y recuerda sólo las que tienen mayor potencial integrativo y explicativo. El cine poético típicamente presenta una organización flexible en que intervienen, interactúan y se trasponen varias estructuras. Es normal que el espectador perciba sólo algunas de estas estructuras, dejando una parte significativa del filme no explicado y no esquematizado. Construir el sentido de un filme poético no es un problema definido con solución precisa (*ill-formed problem*). En eso, tal como lo subraya Peterson (1994), el “filme poema,” se parece mucho a los problemas planteados por el mundo real.

Pragmática

El “filme poema,” extrae coherencia no sólo a partir de sus elementos intrínsecos sino también a partir de su contexto de producción, de difusión y de recepción. En este sentido el cine poético, más que el cine comercial, es una forma de interacción social. Peterson (1994) recurre al “principio cooperativo” (*cooperative principle*) formulado por H.P. Grice respecto a la pragmática conversacional para analizar también la pragmática filmica. Así, el espectador, como el hablante, supone que la comunicación cinematográfica es verosímil, clara y pertinente. Un filme que no cumple con estas exigencias y expectativas, como es el caso del filme poético, incita al espectador a buscar “principios de competencia” (*competitive principles*) que explican esta violación aparente

²⁷ Teun van Dijk, “Cognitive Processing of Literary Discourse,” *Poetic Today* 1.1/2 (1979): 143-159, cit. en Peterson: 25, 40.

de las condiciones comunicativas básicas. Tal que lo nota Peterson (1994), citando a Dan Sperber y Dierdre Wilson (1986), estos principios competitivos tienen que satisfacer el “principio de pertinencia óptima” (*principle of optimal relevance*) - otro principio fundamental que rige la comunicación.²⁸ Según éste, el grado de pertinencia del mensaje debe ser proporcional al esfuerzo que invierte el espectador en el procesamiento de este mensaje para que su experiencia sea gratificante. En palabras de Peterson (1994):

If an utterance is difficult to process, it ought to reward the receiver with some additional benefit. Thus the viewer of the avant-garde film must be prepared to explain not only seemingly ‘uncooperative’ material but seemingly sub-optimally relevant material as well. (53)

En el caso de un filme poético, el receptor puede establecer un nivel mínimo de coherencia pragmática al invocar su pertenencia a la vanguardia artística (*brute avant-garde principle*). Según éste, el cineasta estaría produciendo un filme “incomprensible” para reaccionar en contra del cine comercial y de sus expectativas espectatoriales. Esta explicación no es satisfactoria para entender el filme más allá del gesto de provocación que lo motiva.

Para recuperar un nivel óptimo de coherencia pragmática hay que reconocer que los aspectos formales y estilísticos del cine poético no están subordinados a la condición narrativa y comunicativa que prescribe el cine comercial. El “filme poema” transgrede el

²⁸ Ver Dan Sperber & Dierdre Wilson, *Relevance: Communication and Cognition* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986), cit. en Peterson: 53.

principio de continuidad e impide que se asimilen los detalles locales del filme a un esquema causal y jerárquico provocando así ambigüedades sintácticas. Así frustra la búsqueda de sentido. Esto obliga al espectador a diversificar las estrategias procesorales y los esquemas mentales que emplea para interpretar el filme. Eso lo lleva a reflexionar sobre su sistema perceptual y su aparato cognitivo y a buscar nuevos esquemas interpretativos. En un “juego de interpretación libre” el espectador asimila los detalles locales y superficiales de la obra a varios esquemas que interactúan entre sí. Examina y compara varias interpretaciones posibles de la obra. Al entregarse a un juego de interpretación libre subjetivo, abierto, que no encuentra confirmación, el espectador colabora, de cierto modo, a la elaboración de la obra.

Peterson (1991) -basándose en las consideraciones teóricas de Gernsbacher (1985) y de Thorndyke (1977) - nota que al impedir el establecimiento de coherencia al nivel global, el “filme poema” dificulta el procesamiento de los detalles locales y así encauza la atención del espectador hacia estos detalles locales que normalmente se hubieran perdido u olvidado al integrarse dentro un esquema narrativo. Estas condiciones permiten que se disfrute así del filme como se disfruta de un poema: no sólo por su sentido global sino por su riqueza formal.²⁹ Peterson (1994) expone así el parentesco entre la recepción de un poema literario y la de un “filme poema:”

²⁹ M.A. Gernsbacher, “Surface Information Loss in Comprehension,” *Cognitive Psychology* 17.3 (1985): 324-63 y Perry W. Thorndyke, “Cognitive Structure in Comprehension and Memory of Narrative Discourse,” *Cognitive Psychology* 9 (1977): 77-110, cit. en Peterson: 50-52.

Readers of poetry do not simply decode its meaning, they look for the way the surface features are patterned with rhyme, rhythm, alliteration and so forth. So it is with the poetic avant-garde film: to disregard the plastic qualities of the images is to disregard a major part of the experience of the film. Thus, we are faced with a contradiction: human discourse processing seems designed to disregard central features of the work. (50)

Thorndyke (1977) y Gernsbacher (1985) han propuesto que algunos filmes poéticos son ejercicios perceptivos que intensifican la sensibilidad del espectador frente a su ámbito visual. Cabe mencionar que los detalles locales a que se refiere Peterson (1994) son específicamente de carácter visual, remitiendo a la estructura conceptual semántica de las imágenes individuales o a semejanzas y contrastes escenográficos o gráficos entre planos yuxtapuestos. No se alude aquí a la dimensión sonora.

Generalmente el “filme poema” es más breve que el filme comercial y es de presupuesto modesto. El cineasta tiene un control absoluto, o casi absoluto, sobre la producción de la obra. Es él quien escribe el guión, y efectúa el rodaje y el montaje del filme. Estos factores contribuyen al carácter personal del “filme poema,” el cual atañe muchas veces a las preocupaciones, las opiniones y las experiencias perceptuales, cognitivas y emotivas del cineasta. Así, para conseguir una apreciación óptima de un “filme poema,” es necesario poseer un buen conocimiento de la teoría filmica y del contexto que abarca la obra y a sus autores. Hay que investigar el medio literario (entrevistas, ensayos, manifiestos, comunicaciones epistolares, escritos literarios) por el cual el autor provee

explicaciones o instrucciones para el entendimiento de su obra. Estos datos que constituyen en parte el contexto pragmático, proporcionan las estrategias (*heuristics*) que orientan al espectador en su interpretación del “filme poema.” También dentro de esa indagación, hay que explorar la vida personal, las corrientes artísticas, las posiciones políticas y las filosofías morales que influyeron en el autor. Al examinar el filme a la luz de su esfera pragmática, se puede extraer la pertinencia y la riqueza semiótica del mismo.

Psicoanálisis versus cognitivismo

Prince (1996) nota que el modelo freudiano desarrollado en el artículo “A Child is being Beaten” fue recuperado por los teóricos filmicos para explicar el fenómeno de la identificación espectral.³⁰ Este modelo se basa exclusivamente en datos cualitativos proporcionados por pacientes que manifiestan un comportamiento patológico (obsesión, histeria). Además Freud admite en este ensayo que ciertos datos han sido inferidos o inventados para confirmar su teoría. Este fragmento del artículo traducido por Prince lo prueba: “This second phase is not the most important and the most momentous of all. But we may say of it in a certain sense that it never had a real existence. It is never remembered, it has never succeeded in becoming conscious. It is a construction of analysis” (75). Stephen Prince (1996) concluye que se puede difícilmente extrapolar una teoría filmica válida y fiable a partir de un estudio que presenta tantas lagunas metodológicas.

³⁰ Sigmund Freud, “A Child Is Being Beaten: A Contribution to the Study of the Origin of Sexual Perversion,” *Collected Papers*, ed. Constance Penley and Sharon Willis, 5 Vols, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993), 2: 179-80, cit. en Prince: 71-76.

Prince nota que el estudio empírico de la espectacularidad contradice las teorías de la recepción inspiradas por Freud y por Lacan. Por ejemplo, al examinar directamente el comportamiento de espectadores mirando la televisión, Daniel R. Anderson y Diane E. Field (1991)³¹ observaron que las miradas hacia la pantalla eran breves e interrumpidas por ojeadas hacia objetos cercanos. Eso deja suponer que el espectador no esté subordinado a la potencia hipnotizadora de la proyección fílmica. Este experimento de Daniel R. Anderson y Diane E. Field (1991) como también las investigaciones de Frank Biocca (1991) ya mencionadas, ponen en duda el supuesto de que la proyección de un filme narrativo introduzca la pasividad espectacular.

Tanto Carroll (1996), como Prince (1996) plantean el problema de que la teoría fílmica basada en la perspectiva psicoanalítica no haya sido elaborada a partir de la observación concreta de espectadores. Carroll sostiene que el psicoanálisis puede resultar útil para examinar comportamientos irracionales que no se explican por mecanismos cognitivos y perceptuales normales. No obstante, puesto que se puede dar cuenta del fenómeno de recepción fílmica a partir de procesos racionales, no es necesario recurrir al psicoanálisis para interpretar la espectacularidad. Carroll sugiere que es recomendable poner distintas teorías en competición dialéctica. Afirma:

It is good to have these theories around so that they can be put in competition with each other. [...] At the end of the day, one hopes that some will be eliminated

³¹ Daniel R. Anderson and Diane E. Field, "Online and Offline Assessment of the Television Audience," *Responding to the Screen: Reception and Reaction Processes*, ed. Jennings Bryant and Dolf Zillmann (Hillsdale, N. J.: Lawrence Erlbaum, 1991): 213, cit. en Prince: 74-75.

through processes of criticism and comparison in the light of certain questions and the relevant evidence. (63)

A pesar de que la mayoría de los estudios sobre *Un chien andalou* concuerdan con el hecho de que el filme pone en escena el proceso de su propia recepción, la teoría cognitiva no ha sido aplicada al análisis de este proceso. Desde el punto de vista psicoanalítico, el fenómeno de la espectacularidad es explicado a partir de mecanismos psíquicos irracionales que forman parte de la alegoría psicosexual tramada por Freud y Lacan para explicar comportamientos humanos.

Eso se explica en parte por el hecho de que Buñuel, Dalí y los demás surrealistas eran gran aficionados del psicoanálisis. Se supone que en los inicios del siglo veinte, la perspectiva psicoanalítica aún reinaba en el terreno de la psicología. Por otra parte, parece que la teoría filmica se ha resistido a explorar otras explicaciones del fenómeno de recepción espectacular. Si uno recorre la bibliografía del libro de Matlin (1994) se nota que la mayoría de las referencias están fechadas entre los años setenta y la actualidad. Sin embargo, si uno consulta el libro de Robert Stam (2000), *Film Theory: an Introduction*, se nota que los primeros acercamientos cognitivos a la teoría filmica sólo datan de los años ochenta con el artículo y el libro de David Bordwell (1985, 1989), titulados respectivamente, “The Viewer’s Activity” y *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretación of Cinema*; el documento colectivo editado por de David Bordwell y Noel Carroll (1996), *Post- Theory: Reconstructing Film studies* y quizás uno de los primeros exámenes serios de filmes vanguardistas desde la perspectiva

cognitivista, el libro de James Peterson (1996), *Dreams of Chaos, Visions of Order: Understanding the American Avant-Garde Film*.

¿Se puede afirmar entonces, como lo hace Carroll (1996), que es posible proporcionar una interpretación óptima del filme *Un chien andalou* sin recurrir al psicoanálisis? A nuestro juicio – si bien es posible (y quizás preferible) descartar el psicoanálisis como explicación del fenómeno de recepción como tal, por las lagunas metodológicas presentadas más arriba – si bien reconocemos que no se lo puede expulsar por completo del análisis textual y pragmático del filme. En este trabajo demostraremos que los mecanismos psíquicos descritos en la primera parte de esta discusión teórica están representados diegéticamente y temáticamente en el filme de Dalí y de Buñuel.

CONCEPCIÓN Y DISTRIBUCIÓN DEL FILME

Escritura, rodaje, montaje

Buñuel y Dalí han sembrado muchas contradicciones en torno a la contribución respectiva de ambos autores a la escritura y la producción del filme y a la concepción del guión. En sus conversaciones con Max Aub, por ejemplo, Buñuel afirma que el guión es una especie de collage surrealista que consiste en residuos de sueños y de *gags*. Según el cineasta, la escritura del *script* fue un trabajo colectivo en que existió una armonía perfecta:

Hicimos el *script* en seis días, rechazando todo lo que fueran asociaciones más o menos normales, recuerdos o lógica. [...] Trabajamos en total común acuerdo, uniendo ideas, rechazándolas cuando no nos parecían bien, fuera porque, la sucesión de imágenes era demasiado visible o porque, al contrario, parecía demasiado traída por los cabellos. Buscábamos un equilibrio inestable e invisible entre lo racional y lo irracional, lo consciente y lo inconsciente, huyendo de todo simbolismo.[...] Lo de la falta de ilación lógica en *Un chien andalou* es puro cuento. [...] Sencillamente es una película surrealista en que las imágenes, las secuencias, se siguen según un orden lógico, pero cuya expresión depende del inconsciente, que, naturalmente, tiene su orden. [...]. (Aub 58-61)

Phillip Drummond (1977) observa que en el documento “Notes on the Making of *Un chien andalou*” Buñuel, refiriéndose a la concepción del guión, insiste en términos tales

como “automaticidad” “inconsciente”, y “poesía”.³² No obstante en la entrevista que concede a Max Aub, queda implícito que, si la generación de imágenes fue un ejercicio de automatismo, la selección y organización de estas imágenes fue un trabajo meticulado y muy consciente. En su entrevista con J. de la Colina y T.P. Turrent (1986) el cineasta minimiza el grado de mediación de la facultades conscientes cuando afirma:

“Escribíamos acogiendo las primeras imágenes que nos venían al pensamiento y, en cambio, rechazando sistemáticamente todo lo que viniera de la cultura o de la educación [...] Tenían que ser imágenes que nos sorprendieran, que aceptáramos los dos sin discutir. [...] O sea, que hacíamos surgir representaciones irracionales sin explicación” (de la Colina & Pérez Turrent 33-34). En esta entrevista, se habla esencialmente de “representaciones irracionales” y no de la ponderación entre lo consciente y lo inconsciente, lo racional y lo irracional.

En la mayoría de los casos, “tanto Buñuel como Dalí han reconocido la absoluta armonía con que trabajaron en el guión” (Sánchez Vidal, 1988: 188). No obstante no siempre fue así. Phillip Drummond (1977) observa que Buñuel vaciló en dividir igualmente la copropiedad de este escenario automático entre él y Dalí o atribuirle únicamente la secuencia con los burros podridos y el piano. De igual manera, en la conversación entre Aub y Ontañón se revela que el pintor catalán pretendió haber enviado a Buñuel la síntesis general de la película garrapateada sobre una caja de zapatos (Aub 319). Buñuel como Dalí coinciden al afirmar que el pintor participó en persona en la producción de una escena: la del piano y los burros. No obstante Dalí afirmó que Buñuel le había pedido

³² Ver Luis Buñuel, “Notes on the Making of *Un chien andalou*,” *The World of L. Buñuel*, ed. J. Mellen, (New York: Oxford University Press, 1978), cit. en Drummond: 61.

diariamente consejos sobre la filmación. Eso lo niega firmemente el cineasta durante su entrevista con de la Colina y Pérez Turrent (1986). Buñuel contesta que el pintor “vino a los estudios a ver filmar las últimas escenas” (37). No obstante, Drummond (1977) observa que existen pruebas fotográficas atestiguando la presencia de Dalí en Le Havre durante etapas tempranas del rodaje.

Cuando de la Colina y Pérez Turrent (1986) le preguntan con qué escena empezó la filmación, Buñuel contesta que “fue la escena del balcón” en la cual el mismo aparece “con la navaja de afeitar” (38). Sánchez Vidal (1993), no obstante, revela que “originalmente, la película empezaba con el ciclista pedaleando, no con el ojo cortado y terminaba con un plano americano de la chica y el hombre en la playa” (Sánchez Vidal, 1993: 121), no con la escena del entierro lúgubre. Sánchez Vidal (1993) propone que el prólogo como el epílogo, añadidos a posteriori, establecen la continuidad entre *Un chien andalou* y de *La Edad de Oro* (filme anteriormente titulado *La bestia andaluza*).

Los autores oscilan también entre automaticidad y voluntariedad respecto al rodaje, el montaje y la actuación. El filme *Un chien andalou* se rodó entre el 2 y el 17 de abril de 1929. En sus conversaciones con Max Aub, Buñuel afirma:

Filmar es un accidente [...]. No preparo. Nunca sé lo que voy a hacer en el plano siguiente. Conozco la escena, sé lo que va a pasar, [...], pero ignoro si voy a empezar sobre un objeto u otro [...]. Lo que me importa es que las escenas, en sí, digan algo, [...] le lleguen al espectador sin halagarle nunca. [...] Yo sé cómo

voy a empezar, pero nunca lo que va a seguir. [...] Yo veo la película antes de filmarla, y eso que llego al set sin una idea fija o totalmente determinada. (Aub 156)

Fernando Rey confirma las aseveraciones de Buñuel cuando dice que “las películas de Luis, aun siendo un gran montador, son rodadas de tal manera que en el montaje no se pueden hacer demasiados cambios. Precisamente por eso, porque las monta antes de filmarlas” (Aub 463).

No obstante, Drummond (1977) pone en duda el hecho de que la filmación haya sido una actividad *impromptu*. El teórico concluye que la espontaneidad de la creación inconsciente ha sido desplazada por “the conscious rigors of the shooting schedule, Buñuel claiming to have gone to work painstakingly [...], scene by scene, on a shooting ratio of 3:1”(63). Esta fuente da a entender que la película no pudo ser editada montada *a priori*. El rodaje, como el montaje tuvieron ser operaciones cuidadosamente planeadas.

Estas contradicciones son significativas en la medida en que problematizan la interpretación y la ubicación del film dentro un marco estético específico.

Puede que el titubeo entre reivindicación egoísta y división humilde de los créditos para la concepción del guión haya sido una actitud irracional genuina, motivada por la competición, la carrera hacia la fama, las traiciones y los ajustes de cuentas. Es también posible que estas contradicciones, estos comportamientos irracionales fueran en realidad

estrategias, gestos premeditados, motivados por valores estéticos y políticos encaminados a embrollar las huellas de autoridad o de “propiedad artística.” Cabe notar que eliminar el concepto de propiedad es una actitud de los surrealistas inspirada en la ideología marxista.

Las ambigüedades y contradicciones respecto a la autoridad y el contexto de producción de la obra propician una actividad interpretativa abierta, infinita que no puede ser refutada o corroborada. El espectador puede interpretar el filme *Un chien andalou* como una proyección de las preocupaciones profesionales y sexuales de Dalí o las de Buñuel, como una obra puramente irracional, producto de la escritura automática y de sueños compartidos o como una obra cuidadosamente construida para representar mecanismos (dialéctica, contraposición simple) que se manifiestan en varios contextos (psicología, entomología, literatura, marxismo). Estas opciones interpretativas empujan al espectador a devenir uno de los “sujetos de la enunciación filmica” (Talens, 1986: 61), pasando a formar parte de la autoría del filme.

Explicar estas contradicciones respecto al contexto de producción de la obra desde la perspectiva psicoanalítica resulta problemático. A partir del modelo de Jean Laplanche y J.B Pontalis (en Sandro, 1987) se podría afirmar que el espectador, al no poder extraer el sentido global de la obra en la cual invierte su deseo de integración, eso debido al contexto de producción ambiguo, es incapaz de afirmar su identidad propia, diferenciada del objeto filmico. No obstante uno podría también argumentar que al barajar así las pistas que permiten la comprensión de la obra, el cineasta bloquea de antemano una

identificación pasiva con el objeto filmico y obliga al espectador a encarar el carácter subjetivo de su interpretación.

Distribución

En las diversas etapas de la concepción de *Un chien andalou*, los autores parecen querer despistar al espectador. Sin embargo, eran también conscientes de que necesitaban infiltrarse en una corriente estética que dispusiera de los medios de distribución para que la película circulara en el seno de la comunidad artística. Así, poco después de haber terminado *Un chien andalou*, Buñuel conoció a Man Ray, quien le presentó a Louis Aragon. Man Ray y Aragon vieron el filme en el cine Des Ursulines en abril de 1929 y se encargaron de organizar el estreno frente al grupo surrealista. Buñuel se reunió con el clan entero, salvo Benjamin Péret, algunos días después en el café Cyrano. Todos aclamaron el filme después de la primera representación el 6 de junio de 1929.

Aunque fue el estreno de *Un chien andalou* lo que marcó el ingreso oficial de Buñuel en el grupo surrealista (Dalí fue admitido poco después), el cineasta y el pintor ya habían empezado a flirtear con el surrealismo hacia los años 1927. De hecho, toda la publicidad difundida en torno al filme lo presenta como surrealista. Primero, apareció la carta escandalosa que mandaron Buñuel y Dalí a uno de los escritores más prestigiosos de España, Juan Ramón Jiménez, para “crear una especie de subversión moral” (Sánchez Vidal, 1988: 191). Dalí relató a Bello, cómo calificaron de “asno podrido” el asno de

“Platero” de Juan Ramón Jiménez. Esta carta llena de insultos obtuvo el efecto buscado. *La Gaceta Literaria* del primero de junio de 1929, comenta así el gesto rebelde de los amigos: “ ‘Se cuenta entre los jóvenes actuales españoles el rencor y el desdén que han empezado a sentir – los más heroicos – por sus padres...Quizá se va a iniciar en España [...] la revuelta contra la paternidad ’ ” (Sánchez Vidal, 1988: 192). Sobresale también el “número extraordinario” de *L’Amic de les Arts* que salió el 30 de marzo de 1929. El artículo redactado por Dalí en *La Gaceta Literaria* de febrero, anunciando la aparición del número, dice:

Un número violento de *L’Amic de les Arts*

El próximo mes aparecerá un número de *L’Amic de les Arts* dirigido bajo la única responsabilidad de la extrema izquierda de dicha gaceta.[...]

Defenderá las actividades antiartísticas: Objetos surrealistas, [...] los Textos surrealistas, la Fotografía, el Fonógrafo. (Sánchez Vidal, 1988: 191)

Sánchez Vidal (1988) observa que en este número había una página dedicada a Benjamin Péret presentado como “ ‘el poeta francés más auténtico de nuestro tiempo.’ ” También contenía unos anuncios del filme *Un chien andalou* construido como los “insertos con preguntas” de Péret:

1. ¿Por qué al ir a recoger las migajas de corcho de tierra se me ha quedado en medio de la mano un agujero negro, lleno y compacto de un pululante hormiguero que intento vaciar con una cuchara?

2. ¿Por qué siendo tan dulce vaciarlo estoy estremecido de angustia?
3. ¿Por qué no me hace daño el agujero de la mano?
4. ¿Por qué no padecen tanto las patas de las gallinas al salir del cuello de las bestias precisamente podridas y secas?
5. ¿Por qué todas las palomas tienen los ojos vaciados esta tarde?
6. ¿Por que los burros podridos tienen cabeza de uiseñor? ¿Cómo es que hay ruiñeñores podridos con la cabeza de burro? (204)

El “hormigqueo del deseo” que alude al onanismo, a los primeros comportamientos sexuales adolescentes; el sentimiento de angustia que provoca la culpa y el miedo a la castración; la sublimación o el procesamiento inconsciente – señalado por la gallina – de la tradición literaria española “putrefacta” son temas predilectos del surrealismo que comparte también el filme *Un chien andalou*. En cuanto a la “cabeza de ruiñeñor,” todo parece insinuar que se trata de Federico García Lorca, “el juglar del siglo XX” cuya “mayor diversión consistía en la espontaneidad de la transmisión oral de su mundo lírico y dramático” (Rodrigo 54).

En el libro *Residencia de Estudiantes*, se nota que el número 11 de *La Revolución surrealista* de marzo de 1928 contenía las actas de las dos primeras sesiones de “Entretien sur la sexualité.” En este texto los miembros del grupo surrealista contestaban con toda franqueza y libertad un cuestionario sobre sus prácticas sexuales. En la misma revista, había una fotografía de Benjamin Péret insultando a un sacerdote. Este

acercamiento de la emancipación sexual y de la sublevación contra lo religioso tuvo que agradar al cineasta cuya vida había sido marcada por la represión sexual fomentada por las autoridades religiosas. Casi un año más tarde, el número del 12 de diciembre de 1929 de *La Revolución Surrealista* publicaría el “Segundo manifiesto del surrealismo” junto con el guión de *Un chien andalou* y las respuestas a la encuesta,

“¿Qué tipo de esperanza tiene usted depositada en el amor?” (Residencia 120) Así la película *Un chien andalou* se integra perfectamente en esta especie de collage surrealista en que se enfrentan los impulsos eróticos y las fuerzas represivas.

ANÁLISIS TEXTUAL Y PRAGMÁTICO

En la sección que sigue se proporcionará una sinopsis general del filme entero y una más detallada del prólogo. A continuación se pasará revista el análisis textual de Linda Williams (1981) titulado *Figures of Desire* junto con el artículo de Phillip Drummond (1977), "Textual Space in *Un chien andalou*." Se prestará atención a ciertos aspectos desarrollados por Jenaro Talens (1986), Paul Sandro (1987) y Fernando Cesarman (1976) en sus libros respectivos *El ojo tachado*, *Diversions of Pleasure*, y *El ojo de Buñuel: psicoanálisis desde una butaca* que confirman y complementan ciertas aportaciones de Williams (1981). Aquí se examinarán las diversas lecturas y segmentaciones a partir de la transcripción y de la numeración de los planos proporcionada por Talens (1986) (Ver anexo 1) para evitar mayor confusión. Añadiremos ciertos comentarios nuestros inspirados en consideraciones teóricas de Francesco Casetti y de Federico di Chio (1991). También intentaremos interpretar el uso de varias estrategias cinematográficas utilizadas por Buñuel a partir del contexto de producción de la obra. Los exámenes de Williams (1981), de Sandro (1987), de Cesarman (1976), y parcialmente de Talens (1986) desembocan en una interpretación psicoanalítica. Phillip Drummond (1977), por su parte, califica de reduccionistas estas lecturas que explican el prólogo a la luz del psicoanálisis y advierte al receptor de la complejidad sintáctica del filme simplificado por los demás autores. No obstante al limitarse al análisis textual de la obra, y al etiquetar el filme esencialmente como muestra surrealista, Drummond (1977) también ofrece una visión parcial de la obra de Buñuel y Dalí. Para lograr un entendimiento global más

satisfactorio, una apreciación de la riqueza interpretativa de la película *Un chien andalou*, es necesario examinar la película a la luz de los movimientos o disciplinas que influyeron a Buñuel y a Dalí (las doctrinas tomistas, la entomología, el marxismo y el ultraísmo).

Sinopsis del filme

De la Colina y Pérez Turrent (1986) en su libro, *Prohibido asomarse al interior*, proporcionan la sinopsis siguiente del filme *Un chien andalou*:

Era una vez. Un hombre (Luis Buñuel) secciona el ojo de una joven (Simone Mareuil). Una nube pasa delante de la luna. *Ocho años después.* Un ciclista (Pierre Batcheff) cae accidentado en la calle. La joven lo socorre y lo besa.

En una habitación el ciclista ‘renace’ y acosa eróticamente a la joven. Los dos contemplan por la ventana un extraño suceso callejero: en medio de la multitud un aparente hermafrodita juega con una mano cortada y es atropellado por un automóvil. El ciclista acaricia a la mujer, la persigue por la habitación, arrastrando objetos heteróclitos (piano, burros muertos, etcétera). Un ‘doble’ aparece e impone al hombre castigos escolares. El ciclista dispara contra su doble y éste muere abrazando el torso de una mujer. La joven observa fijamente una mariposa ‘cabeza de muerto.’ El ciclista, vuelto a renacer, acosa de nuevo a la muchacha. La muchacha sale de la habitación a una (imprevisible) playa, donde pasea alegremente con otro joven. *En la primavera.* La joven y su nuevo

acompañante aparecen enterrados hasta el busto en la arena, devorados por los insectos bajo un sol poderoso. (35)

Transcripción y análisis textual del prólogo

Tras el genérico, aparece un cartel, sobre fondo negro, con texto:

[Il était une fois.../Erase una vez...]

Un balcón en la noche. Un hombre afila su navaja ante el balcón.

La música en la banda sonora, cambia a Tristán e Isolda. Fundido de apertura a

Plano 1.- PP (Primer plano) de dos manos que afilan una navaja de afeitar apoyándose en el pomo de un ventanal con cristales sin visillos, iluminado por una luz difusa. En la muñeca izquierda, un reloj de pulsera con correa oscura de cuero.

Plano 2.- La cámara se desplaza 90° sobre el eje de su derecha. Salto de eje y PP de una cabeza de hombre (Luis Buñuel), mirando hacia abajo y con un cigarrillo en los labios. Ligero parpadeo. Está vestido con una camisa abierta, sin cuello y

estampada con rayas verticales, y las mangas recogidas por encima del codo. Los cristales tienen ahora visillos.

Plano 3. - Posición de la cámara idéntica a Plano 1. El hombre continúa afilando la navaja y prueba el filo cortando por encima de la uña de su pulgar izquierdo.

Plano 4. – Idéntico a Plano 2

Plano 5,- PM (Plano Medio) del hombre. A la derecha del encuadre, los cristales con visillos y una cortina oscura recogida a la altura de la mitad del larguero de lo que ahora vemos como puertaventana. La cámara acompaña al hombre con una panorámica/travelling hasta la puerta, que abre para salir.

Plano 6.- Contraplano del anterior. PM del hombre que sale al balcón y se apoya en la barandilla. El balcón tiene dibujos en hierro forjado y algunas plantas.

El hombre contempla el cielo a través de los cristales y ve... Una nube ligera que avanza hacia la luna llena.

Plano 7.- La cámara se desplaza 135° sobre el eje a su derecha. PP del plano hombre que mira hacia arriba, fuera de campo, hacia la derecha del encuadre.

Plano 8.- Contraplano del anterior. Un cielo oscuro y una luna llena a la izquierda del encuadre. Por la derecha avanza hacia ella una nube blanca, estrecha y alargada.

Plano 9.- Continuación del final del Plano 7.

Luego una cabeza de muchacha, con los ojos muy abiertos. La navaja avanza hacia uno de los ojos. La nubecilla pasa ahora delante de la luna. La afilada hoja atraviesa el ojo de la muchacha, cortándolo.

Plano 10. – PP de un rostro de mujer. Sobre él la mano izquierda de un hombre (misma camisa que la del hombre en planos anteriores, pero ahora ha perdido su reloj de pulsera y lleva una corbata, también a rayas, aunque transversales) abre su ojo izquierdo, apoyando el pulgar en la ceja y el índice por debajo del párpado inferior. La mano derecha del hombre cruza por delante del rostro con una navaja de afeitar abierta e inicia un movimiento de derecha a izquierda del encuadre.

Plano 11. – Corte directo a plano de la luna que es atravesada por la nube.

Plano 12. – PP de un ojo cuya pupila es seccionada por una navaja de afeitar. El líquido ocular se derrama. Ligero fundido y corte a un cartel donde se lee:

[Huit ans après.../ Ocho años más tarde...] (Talens, 1986: 194-105)

Según Linda Williams (1981), la distribución de los planos que forman el prólogo se subdivide en tres segmentos que comprenden respectivamente los encuadres 1-4, 5a-6b, y 7-12, según la numeración de Talens (1986). En esta tesis entiendo por plano, una toma en continuidad y por encuadre, el espacio abarcado por la cámara. La primera unidad consiste en un sintagma alternado de *breakdown shots* o primeros planos (PP) de las manos y del torso de un hombre afilando una navaja de afeitarse. Williams observa que el contacto de la cuchilla con la uña del hombre introduce un motivo formal que se repetirá a lo largo del prólogo: la bisección de una figura circular por una línea horizontal. Una segunda instancia sucede en el segmento siguiente con la bisección de la cabeza del hombre por la línea horizontal del ventanal.

Recuperando las observaciones de Williams (1981), Talens (1986) subraya el hecho de que los “establishing shots” (5a-6b) y el grado de angulación de los encuadres 1 y 3 (en picado) comparativamente al de los encuadres 2 y 4 (en contrapicado por detrás de las manos del hombre orientado ligeramente a su izquierda) refuerzan la impresión de que existe una continuidad espacial entre los planos 1-3 y los planos 2-4, eso a pesar de ciertas inconsistencias “sutiles” pero “notables” (Talens, 1986: 64). Talens (1986) identifica algunas de las incoherencias diegéticas que tanto Williams (1981) como Drummonds (1977) también han relevado:

Los cristales de los planos 1 y 3 no tienen visillos, que sí aparecen, sin embargo en los planos 2 y 4; el desplazamiento de la cámara en los planos 2 y 4 respecto a su posición en los planos 1 y 3 mantienen el *raccord* en el eje. [No ocurre así, sin embargo, con la figura que aparece en la pantalla, cuyo costado derecho está girado hacia el ventanal en los planos 1 y 3, y en dirección opuesta en los planos 2 y 4]. (Talens, 1986: 64)

Estas diferencias pasan inadvertidas para el espectador, puesto que la lógica narrativa clásica las asimila.

Drummonds (1977) subraya otras incongruencias. Por ejemplo, nota que los *establishing shots* 5b y 6a mantienen la continuidad respecto al personaje (ambos planos representan al Buñuel-actor) pero rompen la continuidad espacial. Talens (1986) expone así esta observación de Drummond: “Según la lógica clásica, [...] la salida de un personaje por la izquierda del encuadre no puede ir seguida de su entrada inmediata por la derecha. Saltar el eje rompe los puntos de referencia del espectador” (Talens, 1986: 65), lo que precisamente sucede en estos planos contiguos. El traspaso del eje de 180 grados y la elipsis temporal entre 5b y 6a (en el plano 5b se abre el ventanal y en los planos 6a y 6b el personaje ya aparece en el balcón sin que se haya visto su movimiento desde dentro hacia afuera) son factores que incitan a Drummond (1977) a considerar otra distribución de los encuadres en que, 5 pertenezca a la serie 1-4 donde Buñuel afila la navaja y 6, a la serie 7-12. Según ambas distribuciones, los planos 5a y 5b, 6a y 6b siguen desempeñando el papel de *establishing shot* es decir que recapitulan o contextualizan los planos de la serie a que pertenecen. No obstante, esta última división enfatiza la

distinción entre lo interno y lo externo y el elemento de transgresión (simbólica y filmica) que acompaña el pasaje desde un ámbito a otro. El grado de angulación del Buñuel-actor también enfatiza la distinción entre el interior y el exterior. Los encuadres de la primera serie presentan a Buñuel orientándose progresivamente hacia la derecha. Los planos 5a y 5b proporcionan una vista lateral del personaje masculino. El plano 6a, sin embargo, lo perfila orientado hacia la izquierda y el 6b suministra la única visión frontal del Buñuel-actor. El *establishing shot* frontal corresponde a la configuración que Casetti y di Chio (1991) denominan mirada objetiva (247). El destinador se neutraliza en el ojo de la cámara y el destinatorio ocupa la posición oculta de simple testigo.

El plano 6b se destaca también de los demás encuadres que forman parte de la acción abarcando al Buñuel-actor respecto a la distancia de los objetos. La escala de los planos es progresiva: Los encuadres 1-4 son primeros planos (PP); 5a y 5b son planos medios (PM) y 6a y 6b - aunque Talens (1986) los identifique también como planos medios (PM) - se ubican entre la figura entera (FE) y el plano americano (PA). Salvo los planos figurativos de la luna y la nube, el encuadre 6b ofrece entonces la visión más profunda y global de la acción diegética que incluye a los personajes.

Drummond (1977) se opone también a la segmentación de los encuadres 7-12 propuesta por Williams (1981). Según esta autora, la segunda parte consta de dos *raccords* de mirada traslapados (7-9/10, 10-12) que superponen o equiparan el primer plano de la mujer y el campo largo (CL) de la luna y la nube. Esta segunda parte trastoca el orden objeto visto/ sujeto de la mirada, establecido por el montaje alternado de la primera parte.

El movimiento de la nube que atraviesa la luna y de la navaja que corta el ojo reitera el esquema formal de bisección de un objeto circular por una línea horizontal.

Talens (1986) y Sandro (1987) concuerdan con esta repartición. Su interpretación de la secuencia se apoya en la hipótesis de que el primer sintagma establece un *raccord* de mirada entre el hombre y la luna y el segundo sintagma forma un *raccord* de mirada entre la mujer y la luna. Tal como lo demuestra Drummond (1977), no obstante, esta lectura de la segunda parte del prólogo es discutible.

Drummond (1977) se percata de una organización sintagmática mucho más ambigua y compleja que la propuesta por Williams (1981). Examina varias reparticiones posibles de estos planos con sus limitaciones respectivas. Primero rechaza la suposición de que los planos 7-9 y los planos 10a-12 constituyan dos sintagmas alternados yuxtapuestos que construyen dos *raccord* de mirada distintos.

En el primer sintagma, la orientación del hombre (“3/4 view) y la dirección de su mirada (hacia el cielo) construye un *raccord* de mirada convencional (ABA) que establece el contacto visual del hombre con la luna. Casetti y di Chio (1991) definen este tipo de configuración, mirada subjetiva (251). El espectador se identifica con la experiencia personal del Buñuel-actor. Entra en su campo a través de sus ojos, su mente, sus creencias.

Al examinar cuidadosamente el segundo sintagma, uno se da cuenta de que no construye un *raccord* de mirada convencional (ABA). En el segundo sintagma, el último plano 12 del ojo izquierdo tachado parece establecer una relación de identidad y de transitividad con los planos 10a y 10b, los cuales muestran el ojo izquierdo de la mujer. Según la descripción de Talens (1986), en este primer plano del rostro de la mujer, “la mano izquierda de un hombre ...abre su ojo izquierdo [...]. La mano derecha del hombre cruza por delante del rostro con una navaja de afeitar abierta e inicia un movimiento de derecha a izquierda del encuadre” (105). Existe también una analogía temporal y gestual entre el movimiento de la navaja que corta el ojo (12) y el movimiento de la luna que atraviesa la luna en el plano 11. Este tipo de analogía no sucede en el primer sintagma excepto, quizás, entre la nube y el hilo de humo que procede del cigarrillo de Buñuel. Finalmente, la sustitución de la luna en el primer *raccord* de mirada implicando al hombre, por la cara de la mujer, y la semejanza gráfica entre ambas imágenes, deja suponer que la yuxtaposición del plano de la mujer (10a y 10b) y el de la luna (11) no establece una relación causal sino también una relación de identidad o de analogía formal. De hecho, la frontalidad de los planos 10a y 10b, la mirada de la mujer orientada a la cámara, falsifica en sí el *raccord* de mirada con la luna. El plano 12, más que una repetición de los planos 10a y 10b constituye un primerísimo plano (PPP) o plano analítico del ojo seccionado. De acuerdo con la clasificación de los tipos de mirada proporcionada por Casetti y Di Chio (1991), el primer plano frontal de un personaje sugiere un caso de interpelación dirigido al espectador. Según ellos, la interpelación adquiriría la forma de una serie de “instrucciones procedentes de la pantalla: (‘¡Miradme!); un saber ‘discursivo’(atento sobre todo a las relaciones entre destinador y destinatario, y por ello ‘al discurso’ más que

a la diégesis) y un creer ‘contingente’ (solamente relacionado con las certezas del interpelador)” (250).

Aunque a primera vista los encuadres 10a-12 parecen construir un *raccord* de mirada implicando a la mujer y la luna, una inspección minuciosa de la estructura discursiva de este segmento comprueba la invalidez de esta interpretación. Drummond (1977) propone identidades posibles del sujeto de esta visión de la luna atravesada por la nube. La mirada podría pertenecer al personaje del sintagma anterior, es decir al Buñuel-actor. Así los planos 7, 8, 9 y 11 formarían una un sintagma alternado que presentaría el contexto diegético mientras que la situación que incluye a la mujer (10a, 10b, y 12) sería el producto de la memoria o de la imaginación del hombre desencadenada por la bisección de la luna por la nube. De acuerdo con esta interpretación, el hombre ostenta el papel exclusivo de narrador mientras que los demás personajes están despojados del estatuto de narrador sustitutivo. No obstante, según Drummond (1977), esta lectura es problemática puesto que a pesar de la contigüidad temporal y espacial sugerida por la relación de identidad y de transitividad entre los planos de la luna y la nube (9 y 11), el hombre en los planos 10a y 10b contrasta con el hombre en los planos 7 y 9 por la ausencia del reloj de pulsera en la mano izquierda, la introducción de elementos nuevos como la corbata y una orientación corporal diferente. Estas inconsistencias físicas supondrían la elisión del personaje masculino interpretado por Buñuel y su desplazamiento por otro hombre que hereda el poder y el estatuto de co-autor. La hipótesis de que los planos 10a, 10b y 12 representen un recuerdo o fantasía del primer hombre, no excluye la posibilidad de que el protagonista se proyecte a sí mismo vestido de manera distinta. De todas maneras, este

segundo sintagma claramente introduce un elemento de engaño y de indeterminación respecto al sujeto de la mirada y al sujeto de la acción.

Tal como lo demuestra Drummond (1977), este segundo segmento somete tanto al personaje del hombre como al de la mujer a alguna forma de fragmentación o de descomposición. Paradójicamente es a través de esta desintegración como los personajes perviven más allá del prólogo. En este sentido, la segmentación opera como una especie de rito de iniciación. A la mujer se le mutila el ojo por el montaje alternado y por la analogía gráfica (la nube que atraviesa la luna y el corte del ojo). Sin embargo ella reaparece intacta en la secuencia siguiente. El personaje de Buñuel, escindido del prólogo y del resto de la historia, resurge de modo alusivo a través de una sinécdoque. En el prólogo, el personaje se manifiesta en los encuadres 10a y 10b mediante la navaja de afeitar que está afilando y de la camisa rayada que lleva en los planos 1-3. En el resto del filme, su presencia emerge de nuevo en los personajes de Batcheff (el joven y su doble mayor), mediante la camisa rayada, el reloj de pulsera y la corbata rayada que adquiere en el plano 10a. En este sentido, es por la instrumentalización, el desmembramiento y el desdoblamiento que la presencia del autor perdura a lo largo del filme.

Un examen del prólogo inspirado de las conclusiones que Drummond extrae de su minucioso análisis textual - conclusiones que complementamos con las consideraciones teóricas de Casetti y di Chio (1991) - recupera el sentido que Williams (1981) y Sandro (1986) dan al prólogo desde la perspectiva del psicoanálisis. Así el prólogo parece

señalar la explicitación progresiva y la emergencia al consciente (hecho simbolizado por la salida de la habitación) de las incongruencias inicialmente ocultadas en la diegésis y asimiladas inconscientemente por el espectador dentro de la codificación narrativa (hecho simbolizado por el interior de la habitación). Esta emergencia, esta revelación, tiene un carácter transgresivo acentuado por el traspaso del eje de 180 grados, la elipsis temporal y el cambio radical de orientación del personaje. Desde el principio de esta segunda parte se reclama una mirada objetiva, una indagación a fondo de lo que está sucediendo. Y lo que sigue es el traslape de dos realidades fílmicas antagónicas: un *raccord* de mirada convencional entre el hombre y la luna que invita a la identificación del espectador con el sujeto de la mirada subjetiva y una subversión de este mismo código cinematográfico o sea un falso *raccord* de mirada entre la mujer y la luna y un falso *raccord* de identidad entre elementos alejados que forman una asociación formal gráfica (el ojo de la mujer y el ojo de vaca, la cara de la mujer y la luna). La introducción de este segundo sintagma por un primerísimo plano frontal de la mujer es particularmente significativo. Tal como lo explica Drummond (1977), mediante la frontalidad, que constituye un ejemplo clásico de “expulsión o contestación” de los códigos de orientación, se desvía la dirección narrativa del filme hacia condiciones de indeterminación relativamente a la dimensión espacio-temporal y respecto al sujeto / objeto de la acción. Más específicamente, un examen minucioso del prólogo revela que es imposible comprobar con certeza si el hombre en los planos 10a y 10b es o no es Buñuel, si la mujer y el hombre están o no están colocados en el balcón y si el corte del ojo sucede dentro del contexto de la diégesis o en un contexto imaginario. Finalmente, el plano interpelativo y analítico de la mujer

solicita la atención del espectador, imponiéndole una mirada renovada que enfoca el discurso más que la diégesis.

El estudio de Linda Williams (1981), que se destaca de los demás por su tratamiento de la figura retórica en *Un chien andalou*, saca conclusiones que concuerdan con las expuestas arriba. Williams (1981) demuestra cómo la película de Buñuel y de Dalí subvierte el funcionamiento clásico o convencional de la metáfora-en-sintagma (figura que establece una relación de semejanza y de contigüidad con el referente). Así en el caso de la metáfora-en-sintagma clásica, la comparación (*vehicle*) se manifiesta normalmente después del referente (*tenor*); pertenece al mundo natural, arquitectónico o material y constituye un elemento secundario de fondo. El referente es el componente principal que aparece primero y que forma parte del mundo y de la acción diegética.

En la metáfora-en-sintagma del prólogo esta jerarquía se transgrede. El elemento figurativo, o sea la nube que atraviesa la luna, sucede antes del acontecimiento diegético, es decir el seccionamiento del ojo por la navaja. La figura adquiere mayor significación formando parte de la acción de esta secuencia. Hay que precisar también que salvo las similitudes formales que motivan la comparación de estos significantes denotativos- la forma circular del ojo y de la luna, la agudeza de la nube y de la navaja, la velocidad con que el objeto afilado atraviesa el esférico- no existe una explicación connotativa relativamente al significado. Las figuras retóricas en *Un chien andalou* comparten rasgos formales a diferencia de las metáforas clásicas que suelen establecer una relación de similitud semántica con el referente. Casetti y di Chio (1991) observan que el montaje

alternado establece un fuerte nexo causal entre planos contiguos. Así el plano B aparece como consecuencia del plano A. Williams (1981) propone que la mutilación del ojo, aunque ocupe la posición de la comparación y no la del referente (sucede en segundo lugar, después de la bisección de la luna por la nube) reivindica su autonomía. Se impone como la causa y no la consecuencia de la acción. Uno podría argumentar que la composición metafórica convencional relega el elemento que forma parte de la diégesis o de la acción a un segundo plano. Debido a la posición que ocupa el plano de la mutilación del ojo en la metáfora, esta imagen que constituye el acontecimiento diegético, violento y chocante – asume la función de comentario y de consecuencia mientras que se confiere mayor importancia al elemento figurativo inocuo que opera como elemento precursor o desencadenante de la acción.

Psicoanálisis

Drummond (1976) observa que los análisis preliminares del prólogo han reducido esta secuencia a diversas versiones alegóricas de fenómenos psicosexuales. Mondragón (1949) interpretó el prólogo como metáfora del trauma producido por el parto. En esta metáfora, la afiladura de la navaja significa la concepción; la luna llena representa la maduración del feto y la ruptura del ojo figura el trauma del parto. Otros como Durgnat (1967) han propuesto que el acto de afilar la navaja de afeitarse alude a los preliminares sexuales, la luna llena al deseo, la tachadura del ojo al coito, como acto destructivo y violento. Cesarman (1976), basándose en el psicoanálisis, relaciona el acto de mirar, que domina esta secuencia, con actitudes (deseos incestuosos hacia la madre) y

comportamientos (i.e., masturbación, fetichismo y voyeurismo) sexuales represivos o regresivos. Asocia la imagen de la nube que atraviesa la luna a la masturbación y ve en la “penetración del ojo-vagina por la navaja-pene (73)” una doble significación simbólica que coteja el contacto sexual con su castigo, o sea la castración.

Según Williams (1981), el tratamiento subversivo de la metáfora-en-sintagma realizado por Buñuel simula un hecho onírico. Williams (1981) propone que la subversión de la metáfora-en-sintagma en el prólogo de *Un chien andalou* traiciona la presencia de un deseo simultáneamente expresado y censurado. Ella afirma que no se puede extraer el deseo latente sólo a partir del prólogo. Hay que examinar el texto entero y prestar atención a estos esquemas de sobredeterminación que se reiteran a lo largo de la obra.

Un ejemplo es el de la mutilación seguido por la combinación de los rasgos femeninos y masculinos. Así la tachadura del ojo de la mujer precede la secuencia en que se introduce al ciclista vestido con manteles blancos parecidos a los que ornan los trajes de niña y los que llevan los escolares en los colegios de los Hermanos Maristas. Precede también el ritual fetichista de la mujer quien coloca en la cama y contempla los manteles del joven accidentado a quien está besando en la escena anterior. Estos manteles sustituyen o desplazan metonímicamente al hombre. De la misma manera, la mano mutilada hormigueante y agujereada se condensa en una serie de objetos extraños (la axila de una nadadora, un erizo de mar) que presentan una relación de similitud escenográfica (metafórica) y a mismo tiempo una relación de oposición convexo-cóncavo. La mano ahora amputada termina en la calle donde otra figura andrógina intenta recogerla con un

bastón. Esta escena es el objeto de la mirada voyeurista del hombre que observa desde la ventana. El atropello de la mujer le excita sexualmente. La mano hormigueante, la axila y el erizo de mar son imágenes frecuentes en las obras respectivas de Dalí y de Buñuel que han adquirido un sentido figurativo basado en la similitud formal. La mano hormigueante alude a la masturbación mientras que las imágenes condensadas aquí se refieren al sexo femenino. Basándose en el modelo proposicional elaborado por Freud para explicar los sueños y el sistema de contraposición simple que subyace al acto de la simbolización, Williams (1981) propone que el prólogo introduce formalmente – mediante la bisección de un objeto circular-la idea de plenitud y de ruptura. Tal como lo subraya Sandro (1987), el prólogo pone en escena la negación y la concretización del seccionamiento. La cláusula principal, o sea el resto de la obra, contextualiza esta idea y revela el deseo latente. Más específicamente opone comportamientos sexuales como el androginismo, el fetichismo, el voyeurismo, la masturbación y el desmembramiento que simultáneamente niegan y afirman la idea de la castración y del deseo sexual incestuoso.

Williams (1981) observa que el seccionamiento del ojo no sólo simboliza la castración. Según el paradigma lacaniano, también representa la ruptura de la identificación primaria del sujeto de la mirada (el niño) con el objeto de deseo (la madre) causada por la intrusión del tercer factor (el padre). Esto marca la transición traumática del individuo (el “Yo”) desde una fase del desarrollo infantil (fase de lo imaginario) marcada por una impresión de plenitud y de unión con el entorno hacia un estado (fase de lo simbólico) caracterizado por un sentimiento de carencia y de división con el entorno. Trasladando este mecanismo psíquico al fenómeno de la recepción, se puede afirmar también que la

tachadura del ojo significa una mella en el proceso de identificación espectral con el objeto filmico. Según Williams (1981) la temática dialéctica que opone ruptura y plenitud, el ver y el cortar, la identificación primaria y la división simbólica, la gratificación del deseo y su castigo se repite dentro de una estructura que al principio parece congruente. Las discrepancias, apenas perceptibles en los planos 1-4 se vuelven más salientes en los planos 8-12. No obstante el espectador intenta uniformizar las discontinuidades. A medida de que éstas se hacen mas patentes, el espectador experimenta una tensión creciente sin que pueda identificar la fuente de este malestar, este sentimiento culmina con el seccionamiento del ojo. Este gesto simbólico desencadena la subversión sistemática del progreso narrativo frustrando la búsqueda de sentido y el deseo de coherencia del espectador. Significa así una sutura en los mecanismos de identificación espectral análogos a la identificación primaria.

La interpretación psicoanalítica que ofrece Sandro (1987) difiere y, de cierto modo, contradice la de Williams (1981). Sandro (1987) afirma que la inscripción “Érase una vez” y la secuencia del balcón, un cliché de la puesta en escena, establece un espacio ficticio convencional. A través del montaje alternado, el receptor se identifica con el punto de vista subjetivo de Buñuel, el cual guía la inversión del deseo espectral hacia imágenes que escapan y al mismo tiempo reafirman la amenaza de una ruptura (i.e., el afilado de la navaja, la nube que atraviesa la luna). Este mismo proceso, pero en dirección inversa, relaciona al espectador con el cineasta que secciona el ojo, llevándole a asumir el mismo papel. Por otra parte, el falso *raccord* de mirada establecido entre la luna y la mujer incita al espectador a identificarse también con el punto de vista de esa

misma mujer. El espectador se desdobra, de este modo, como el sujeto y objeto de la acción (la tachadura del ojo).

Hemos visto que la mujer es también sujeto y objeto de la mirada. El montaje alternado entre los planos (10a -12) sugiere que la mujer está mirando la luna. No obstante, la sustitución de la luna por la cara de la mujer en el montaje alternado que presenta el campo visual del Buñuel-actor y la semejanza escenográfica entre los dos planos contiguos deja suponer que la mujer ocupa también la posición del objeto visto por Buñuel.

Basándose en la teoría de Jean Laplanche y J.B. Pontalis, Sandro (1987) propone que la tachadura del ojo anticipa el bloqueo de las vías por las cuales el “Yo” negocia con el registro de lo simbólico para recuperar la significación del objeto de deseo y reafirmar así su identidad propia y diferenciada. La escena turbadora equipara así el sujeto y el objeto de la visión. Sandro parece sugerir entonces que la mutilación del ojo no rompe con las condiciones espectatoriales análogas a la identificación sino que las perpetua.

Paralelamente, Talens (1986) expone la hipótesis de que el seccionamiento del ojo construye una especie de “mise en abîme” de las miradas. Introduce la historia discontinua e irracional que la mujer recuerda o imagina. Talens (1986) propone que “la historia que estamos viendo ocurre únicamente en el interior de la cabeza de la mujer, como proyección de su deseos [...] y de su paralela frustración” (68). Nota que en el

filme *Un chien andalou*, se subvierte o se invierte la relación sintagmática causal construída por el montaje alternado. Aquí es la mirada la que produce el acontecimiento y no el acontecimiento lo que provoca la mirada. El crítico aporta los ejemplos siguientes:

La mujer mira fijamente y con cierta concentrada ansiedad hacia la cama (Planos 45 y 47) y la corbata que yace sobre la colcha se anuda dentro del cuello duro (Planos 46 y 48); vuelve sus ojos al final de esta serie, hacia el otro extremo de la habitación y en el cuadro aparece el hombre que acabamos de ver tendido sobre la acera de la calle (Plano 50).

Si analizamos el desarrollo del Plano 57, podremos comprobar cómo la serie de fundidos encadenados, que rompen el estupor con que el hombre contempla las hormigas moviéndose sobre su mano, provienen precisamente de un juego de miradas donde la femenina ocupa la posición dominante. (67)

Es como si, al destruir el ojo de la mujer, éste se hubiera fundido con el ojo de la cámara dictando simultáneamente, a partir de aquel momento, la mirada del protagonista y la del espectador. Talens (1986) advierte no obstante que si la historia es el producto de la mujer, “ésta a su vez no era sino el producto de un hombre. El *raccord* de mirada presenta el punto de vista subjetivo del hombre” (76), el cual mira a la luna y, según Drummond (1977), imagina o recuerda posiblemente la escena de la mutilación ocular. Detrás del objetivo, éste también graba las imágenes del filme.

Sandro (1987) reflexiona sobre la imposibilidad de concretizar esta unificación con el “Otro” puesto que éste es una construcción metafórica que implica una identidad propia fragmentada. Sobreentiende necesariamente la muerte, la descomposición del “Yo” que se funde con el universo. La temática dialéctica que opone la fusión de las perspectivas y la equiparación del sujeto y del objeto de una acción, por un lado, y la fragmentación o desintegración de los personajes, por otro lado, representa así condiciones de la identificación primaria.

Perspectiva cognitiva y ecológica

Hemos recorrido diversas explicaciones del prólogo del filme *Un chien andalou* generadas por los defensores de la teoría filmica psicoanalítica. Ahora examinaremos de nuevo estos aspectos del prólogo destacados en la sección anterior desde la perspectiva cognitiva y ecológica. Veremos entonces hasta qué punto podemos filtrar nuestra interpretación del prólogo de la alegoría psicosexual inferida o tramada por Freud y por Lacan. Partimos así de la premisa que el filme de Buñuel y de Dalí escenifica procesos perceptuales y estrategias mentales que definen el fenómeno de la espectralidad y la manera en que negociamos diariamente con el mundo real.

El prólogo del filme poema, *Un chien andalou* presenta elementos narrativos prominentes. Empieza con la inscripción “Érase una vez” y la secuencia del balcón, dos *clichés* de la puesta en escena clásica que hacen suponer desde el principio un espacio ficticio convencional. De la misma manera, el montaje alternado, otra convención del

filme clásico mediante la cual se construye el *raccord* de acción y el *raccord* de mirada, constituye la estructura sintáctica de la secuencia inicial. Este código cinematográfico implica un fuerte nexo de causalidad y de continuidad entre planos contiguos.

Propongamos, como lo hicieron Drummond (1977), Williams (1981) y Sandro (1987), que estas herramientas filmicas invitan al espectador a imponer una estructura narrativa al prólogo.

Asimismo, la esquematización narrativa aparente del prólogo de *Un chien andalou*, induce ciertas operaciones mentales como la abstracción y la inferencia. Induce al espectador a inferir un espacio diegético continuo y lógico donde se representa el mundo realista de personajes cuya existencia es también verosímil y continua. Le incitan a identificarse, mediante el *raccord* de mirada, con el punto de vista subjetivo de los personajes y compartir sus emociones y sus experiencias. El espectador pasa así por alto las discrepancias que remiten a la dimensión espacio-temporal y a la caracterización. Por ejemplo supone que existe una continuidad temporal entre los planos 1-4 a pesar de que los cristales de los planos 1 y 3 faltan los visillos que sí aparecen en los planos 2 y 4 y a pesar de que la orientación corporal del personaje de Buñuel en los planos 1 y 3 es distinta en los planos 1 y 4. De la misma manera, infiere que el montaje alternado entre la mujer y la luna (planos 10a-12) construye un *raccord* de mirada. Finalmente deduce que la tachadura del ojo forma parte de la acción diegética a partir de la contigüidad temporal y espacial que sugiere la relación de identidad y de transitividad entre los planos de la luna y la nube (9 y 11). Es bastante probable que al visionar el filme por primera vez el espectador no se entere de que la mirada de la mujer orientada a la cámara falsifica

este *raccord* de mirada o que el hombre en los planos 10a y 10b contrasta con el hombre en los planos 7 y 9 por la ausencia del reloj de pulsera en la mano izquierda, la introducción de elementos nuevos como la corbata y una orientación corporal diferente. Finalmente es posible que el espectador no se dé cuenta de que en la metáfora-en-sintagma del prólogo, el elemento figurativo que pertenece al mundo natural, arquitectónico (la nube que atraviesa la luna), al suceder antes del acontecimiento diegético (el seccionamiento del ojo por la navaja), opera aquí como elemento precursor o desencadenante de la acción, no sólo como comentario poético sobre el acontecimiento diegético. En el caso de la metáfora-en-sintagma clásica, es el referente, o sea el componente principal formando parte de la acción que aparece primero seguido por la comparación que constituye el elemento de fondo. Es más probable, tal como propone Williams (1981), que el componente humano, es decir la mutilación del ojo, para la mirada inadvertida del espectador, reivindique su autonomía y se imponga como causa y no como consecuencia de la imagen figurativa.

Si el prólogo a primera vista parece someterse a la esquematización narrativa, la cortadura del ojo en el prólogo incorpora el quiebre del progreso narrativo a lo largo del filme. Como hemos visto, Buñuel instaura y subvierte la codificación narrativa respecto a la caracterización de los personajes y a la construcción de la dimensión espacio-temporal y de la acción. Esto incita al espectador a cuestionar la manera en que el cineasta usa los códigos sintácticos convencionales del cine y a escudriñar los detalles superficiales (asociaciones escenográficas gráficas, imágenes individuales, sucesión de imágenes) de la obra. Al visualizar de nuevo el prólogo se percata entonces las

ambigüedades sintácticas (ie., dos *raccord* de mirada traslapados (7-9/10, 10-12) que superponen o equiparan el primer plano de la mujer y el campo largo (CL) de la luna y la nube) y las ambigüedades léxicas (ie., las inconsistencias físicas que suponen la elisión del personaje masculino interpretado por Buñuel) que inicialmente pasaron inadvertidas puesto que fueron asimiladas inconscientemente por el espectador dentro de la codificación narrativa. El espectador también observa que el último sintagma alternado del prólogo (planos 10a -12), no construye un *raccord* de mirada sino una analogía temporal, gestual y formal. También nota que el plano interpelativo y analítico frontal de la mujer (10a) parece solicitar la atención del espectador, imponiéndole una mirada renovada que enfoca el discurso más que la diégesis. Se entera de que es imposible comprobar definitivamente si el hombre en los planos 10a y 10b es o no es Buñuel; si la mujer y el hombre están o no están en el balcón; si el seccionamiento implícito del ojo sucede dentro del contexto diegético o en un contexto imaginario. Al percibir ahora la indeterminación espacio-temporal y la existencia discontinua de los personajes en el prólogo, el espectador encara sus errores inferenciales anteriores. Eso lo lleva a reflexionar sobre su sistema perceptual y su aparato cognitivo, particularmente sobre el hecho paradójico de que los atajos de procesamiento como la inferencia pueden simultáneamente facilitar y equivocar la resolución de problemas perceptuales cognitivos. Un “filme poema” como *Un chien andalou* escenifica o, si queremos, denuncia los errores inferenciales comunes que comete el espectador al tratar de derivar el sentido de una obra. Paradójicamente, el sentido del “filme poema” estriba casi exclusivamente en la concepción de nuevas inferencias por parte del espectador. Es decir que debe inferir relaciones de identidad a partir de semejanzas gráficas (configuración de color, forma,

movimiento en un plano bidimensional) y escenográficas (color, forma, movimiento en planos tridimensionales) entre planos consecutivos; debe estar dispuesto a interpretar códigos cinematográficos tales como el *raccord* de acción y el *raccord* de mirada, recursos que indican continuidad temporal y espacial en el cine comercial, como signos mediadores de fantasías, de sueños, de recuerdos, de pensamientos u otra experiencia subjetiva.

El hecho de que el espectador no pueda asimilar los detalles locales del “filme poema” como *Un chien andalou* a una estructura narrativa estable lo obliga a diversificar las estrategias de procesamiento y los esquemas mentales que emplea para interpretar el filme. Recordemos que la estructura narrativa facilita el procesamiento de los datos en parte porque delimita los sentidos posibles de una imagen, una palabra, un acontecimiento a partir del contexto englobante. En cambio, el “filme poema” desencadena un “juego de interpretación libre,” incitando al espectador a asimilar los detalles locales y superficiales de la obra a varios esquemas que interactúan entre sí. Al entregarse a un “juego de interpretación libre” subjetivo, abierto, que no encuentra confirmación, el espectador colabora, de cierto modo a la elaboración de la obra. El contexto intradiégetico proporciona en sí el sentido global del filme narrativo. Un “filme poema” como *Un chien andalou*, por contraste, deriva coherencia no sólo a partir de sus elementos intrínsecos sino también a partir de su contexto de producción, de difusión y de recepción. Para captar el sentido global de la película hay que explorar los recuerdos juveniles, particularmente los de la Residencia de Estudiantes; las corrientes artísticas (surrealismo, ultraísmo, dadaísmo, folklorismo), las posiciones políticas (comunismo,

anarquismo) y las filosofías morales (catolicismo, ateísmo, doctrinas evolucionistas) que influyeron a los compañeros y la obra de los colegas con quienes Buñuel y Dalí mantuvieron relaciones de parentesco estético (Rámon Gómez de la Serna, Pepín Bello, Moreno Villa, Benjamin Péret) o de antagonismo estético (Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca). Al examinar el filme *Un chien andalou* a la luz de su esfera pragmática, se puede extraer su pertinencia y su riqueza interpretativa.

En el prólogo del filme *Un chien andalou*, las miradas del personaje interpretado por Buñuel hacia la navaja sobre la uña y hacia la luna llena aproximada y atravesada por la nube simultáneamente demoran y anticipan la tachadura del ojo. Se puede inferir con plausibilidad que la secuencia recrea el fenómeno de represión en que se niega o se resiste la expresión de un pensamiento o de un acontecimiento (aquí se trata de la ruptura). Los defensores del acercamiento psicoanalítico han propuesto que esta secuencia representa la represión del miedo a la castración por parte del niño; la resistencia frente a la transición traumática del individuo (el “Yo”) hacia un estado (fase de lo simbólico) caracterizado por un sentimiento de carencia y de división con el entorno; y la reluctancia del espectador a romper con los mecanismos de identificación primaria con los personajes y con el relato narrativo. A la luz del modelo planteado por Wegner (1987) podemos reformular así el fenómeno perceptual y cognitivo desencadenado por el prólogo: El espectador activamente busca o infiere lo que está ausente del prólogo y del resto del filme, o sea una diégesis que integra de manera coherente la acción, la dimensión espacial y la dimensión temporal. Infiere la verosimilitud y la existencia continua de los personajes y la representación narrativa de

una experiencia humana significativa que puede compartir. Al mismo tiempo, procesa automáticamente (inconscientemente) estos detalles locales o superficiales que rompen el flujo lógico y continuo del prólogo. Cuando el procesamiento semántico de los detalles locales y superficiales del filme se encuentra obviamente bloqueado, o por lo menos dificultado, el espectador deja de imponer un esquema narrativa al filme y, de repente, saltan al ojo las indeterminaciones, las discontinuidades y las incoherencias que definen este filme surrealista.

Entomología

El fenómeno de contraposición simple organiza el prólogo. Se manifiesta en el plano de la caracterización por el hecho de que la pervivencia del hombre y de la mujer más allá del prólogo está mediada por la fusión de su punto de vista por un lado y su desintegración física por otro. Se evidencia también en el plano formal por el hecho de que las miradas subjetivas del personaje de Buñuel hacia objetos que evocan la plenitud parece escapar, negar y retrasar la ruptura inminente. Finalmente se observa respecto a la espectadorialidad en el hecho de que el receptor intenta imponer una estructura global continua y coherente (o sea narrativa) al prólogo mientras que procesa inconscientemente las inconsistencias y las contradicciones que se manifiestan en el terreno local de la secuencia.

El fenómeno de contraposición simple lleva a recordar el parentesco entre la muerte y la satisfacción absoluta del deseo erótico que Sandro (1987) explica a partir del

paradigma psicoanalítico. Remite también a los estudios entomológicos de Fabre y de Maeterlinck respecto al canibalismo sexual de las especies primarias.

El comportamiento caníbal que acompaña el acto copulativo de ciertos insectos, como el de la mantis religiosa es el hecho entomológico que, de sus recuerdos infantiles, más conmovió a Buñuel. Maeterlinck en su libro *La vida de las abejas*, se queda estupefacto de que los zánganos se deciden a fecundar a la reina a pesar de que la consumación sexual significará la muerte.³³ Este autor traslada este comportamiento irracional a la intuición humana, proponiendo que “la mayor parte de los seres tienen el sentimiento confuso de que un azar muy precario, una especie de membrana transparente, separa la muerte del amor y de que [...] la Naturaleza quiere que se muera en el momento en que se transmite la vida. Es probablemente este temor hereditario lo que da tanta importancia al amor” (108). Roger Caillois, en su artículo “La Mante religieuse: de la biologie à la psychanalyse” publicado en *Minotaure* (no 5, 1934) expone la hipótesis de que por ser el primer insecto aparecidos en el globo, la mantis es la manifestación, directa y observable de los “mecanismos de sobredeterminación en el pensamiento automático”(114) o si uno prefiere, una especie de “jeroglífico del inconsciente” (117). Sánchez Vidal (1993) propone que la entomología permitió a Buñuel estudiar directamente el subconsciente y la irracionalidad humana sin tener que apelar al psicoanálisis que le “[parecía] una disciplina a menudo arbitraria.” Salvador Dalí en su artículo *Un perro andaluz* publicado en el *Mirador* en 1929, también establece el acercamiento entre la historia natural, el psicoanálisis y el filme en cuestión cuando

³³ Ver Mauricio Maeterlinck, *La vida de las abejas*, (Madrid: Espasa-Calpe, 1967, c1946), cit. en Sanchez Vidal (1993): 108.

escribe, “según Max Ernst, la historia del sueño, del milagro, la historia surreal es, completa y esencialmente, una historia natural” (Vera, 100).

Doctrina tomista

El fenómeno de contraposición simple es también central a la religión católica. Muerte y erotismo se confunden cuando se habla de la “Pasión de Jesús Cristo” para referirse a su calvario, o de “pecado mortal” para definir el deseo sexual. El Padre jesuita, Artela Lusuviaga S.J., propone que varios fenómenos psicoanalíticos representados en la película *Un chien andalou* han sido expuestos mucho antes por Santo Tomás. Es seguro que Buñuel conocía muy bien la doctrina tomista por haberse educado en un colegio de Hermanos Maristas. Por lo transparente y revelador de las observaciones del Padre jesuita respecto al ateísmo de Buñuel, su aprovechamiento de la mística cristiana tomista y la manera en que estos componentes se manifiestan en *Un chien andalou*, vale la pena detenerse en sus reflexiones.

Lusuviaga resume así la exégesis tomista sobre el dilema pasional del ser humano:

Todo el *tratado de las pasiones* [...] está basado en la contraposición simple. No se puede entender la justicia, por ejemplo, sin la injusticia, no se puede entender el amor sin el odio, no se puede entender la vida sin la muerte, no se puede entender la virtud, en una palabra sin el vicio. [...] La tendencia fuerte de la Naturaleza, [...] es lo inhumano, que es lo que nos hace sentirnos humanos. (483)

Santo Tomás atisba la interdependencia entre estos conceptos antagónicos en cuanto a su definición relativa, y reconoce que el ser humano tiene que estar continuamente recordando del “*pondus* [el peso] de la Naturaleza, que es lo inhumano” (483) para conseguir la redención. No niega, como sugiere esta frase procediendo de la mística cristiana, que el hombre suele ser “criminal en la virtud y virtuoso en el crimen” (470). No obstante prescribe que se mantengan estos opuestos bien separados en la línea de conducta a que debe aspirar el ser humano para lograr la “unión con Dios.” Lo que hará Buñuel es desbaratar la barrera entre “lo inhumano” y el hombre, entre la virtud y el vicio. Para Buñuel el hombre es instinto y racionalidad, perpetuamente atormentado por estas fuerzas antagónicas que se disputan su identidad, sus acciones y sus ideas.

En el prólogo, estas convicciones se reflejan, formalmente, por la línea horizontal que atraviesa el objeto circular; conceptualmente, por la interacción de los contrarios, ruptura y plenitud, el ver y la ceguera; y, estructuralmente, por el establecimiento y la subversión de los códigos narrativos en la segunda parte. Es interesante notar aquí que la inversión del orden convencional, referente-figura en la metáfora-en-sintagma confiere mayor importancia al primer componente de la metáfora buñueliana o sea a la imagen de la nube que atraviesa la luna. Ésta parece actuar como desencadenante o augurio de la mutilación ocular –suceso diégetico que aquí, se ve relegado a segundo plano como mera consecuencia del acto figurativo. De la misma manera, respecto al *raccord* de mirada, se nota que la inversión en el orden convencional del *raccord* de mirada ver / visto significa también una inversión en la relación causal que existe entre ambos componentes de la

construcción campo / contracampo. Así en la primera parte del prólogo es la afiladura de la navaja lo que provoca la mirada, mientras que en la segunda parte y en el resto del filme, tal como subraya Talens (1986), es la mirada lo que parece provocar los acontecimientos. En el filme de Buñuel y de Dalí, la metáfora-en-sintagma y la estructura campo / contracampo sufren una inversión de los componentes y un cambio de sentido determinado por el primer elemento de la construcción. Eso sucede también con el lema cristiano, “criminal en la virtud y virtuoso en el crimen.” En esta composición simétrica y especular, se atribuye un sentido distinto a cada sintagma que constituye esta frase, sentido determinado por el primer elemento del sintagma. Es la idea de “dañoso” y “criminal” que prevalece en el primero sintagma, “criminal en la virtud,” y el valor positivo de “saludable” de “virtuoso” que marca el segundo sintagma, “virtuoso en el crimen.” En esas manifestaciones cinematográficas y en el lema cristiano, queda claro que el contenido está subordinado a la forma en lo que tiene que ver con la producción de sentido y la relación de causalidad.

Este esquema parangona también un juego literario que alcanzó mayor popularidad en la Residencia, o sea, los anaglifos. Sánchez Vidal (1988) compara la definición de Alberti y la de Moreno Villa respecto a estos mínimos poemas: “ ‘Constaban – explica Moreno – de tres sustantivos, uno de los cuales, el del medio, había de ser gallina. Todo el chiste estribaba en que el tercero tuviese unas condiciones fonéticas impresionantes por lo inesperadas’ ” (72). En esto último, según Sánchez Vidal (1988), se equivoca Moreno. Éste afirma: “La dificultad y la gracia de un buen anaglifo radicaba en que el tercer

sustantivo no tuviese la más remota relación con el primero” (72). Moreno da los ejemplos siguientes:

El búho	El té
El búho	El té
La gallina	la gallina
Y el Pancretor.	Y el Teotocópuli (72)

Sánchez Vidal (1988) subraya que el anaglifo es también una fotografía estereoscópica con una prueba impresa en rojo y otra en verde que “se superponían ligeramente desplazadas o desfasadas,” para ser vista en relieve a través de “gafas provistas de un filtro azul para un ojo y rojo para el otro”(74). Así los amigos de la Residencia han tratado de traducir verbalmente una representación visual que de cierto modo preludiva la idea general del surrealismo: el traslapo de dos realidades opuestas o complementarias-rojo / verde, realidad / imaginación, consciente / inconsciente, racionalidad / irracionalidad - “ligeramente desplazadas y desfasadas” para aproximarse a una visión más integral (tridimensional en vez de bidimensional) de la realidad, o si se quiere, una surrealidad. Para captar esta realidad es necesario que se opere un distanciamiento (cada ojo mira por una lente opuesta) seguido por una integración. En la definición del diccionario, se precisa que las lentes sean roja y verde respectivamente. En la definición de Sánchez Vidal (1998), son roja y azul respectivamente. Eso es por lo que el anaglifo de Dalí, en su “Torero alucinógeno” emplea los colores azul y rojo para evocar la “polaridad rojo-azul de connotaciones políticas tras la guerra civil” (74).

Ultraísmo de Ramón Gómez de la Serna

Varios aspectos del prólogo se hacen eco de algunos principios literarios ultraístas defendidos por Ramón Gómez de la Serna. Estos aspectos incluyen la experimentación dentro del mundo onírico como también la instrumentalización, el desdoblamiento y la fragmentación de los personajes. La subversión de la lógica narrativa del realismo clásico (causalidad, continuidad, verosimilitud), que lleva al espectador a indagar en el contexto pragmático, y a prestar mayor atención a la dimensión formal de la obra es otra práctica literaria privilegiada por los ultraístas. Por último, la metáfora-en-sintagma subvertida, en la cual la realidad diegética comenta o refleja el elemento figurativo y, en la cual se confiere mayor importancia al componente inhumano, material y natural cumple otro precepto Ramoniano. El mentor de los dos artistas pertenece a la generación intermedia entre la del 98 y la del 27. José-Carlos Mainer en su ensayo, “Los Herederos de Ramón Gómez de la Serna,” publicado en el volumen colectivo *Luis Buñuel: el ojo de la libertad* (2000) observa que la crítica principal que Gómez de la Serna dirige con vehemencia a la literatura tradicional es que “no hay ni un apasionamiento, ni una blasfemia, ni un equívoco, ni una impertinencia, ni un desmán. No hay en ella un estado de cuerpo. Toda ella está hecha con un reposo ético, lógico, canónico, insoportable” (Residencia 69). Paralelamente, el cosismo de Ramón, o sea el elogio y la personificación de “lo inhumano” entraña una especie de crítica en contra del capitalismo y de la industrialización y pone en duda las certitudes epistemológicas (Residencia 87). Según Ramón, las dos premisas fundamentales de la modernidad son “la meditación sobre el lenguaje artístico (la ‘metaliteratura’) y la [iconoclasia] feroz contra los

próximos”(Residencia 70). Ramón será uno de los que predicarán una estrecha correspondencia entre la filosofía artística y la filosofía de vida. En palabra de Mainer:

Para los oficiantes del arte moderno el acto artístico era la manifestación externa de un ademán personal, surgía en una alegre comunidad de intereses y amistades y se enderezaba hacia una participación pública que buscaba la polémica o el escándalo. La bohemia de 1869-1914 – romántica y postromántica, primero; simbolista vanguardista, después – [...] era una forma de rebeldía, una consciente antítesis de la condición burguesa. - en las costumbres, en la práctica erótica, en las pautas morales - y, sobre todo, se convertía en un primer [...] resonador de la inventiva creadora. (71)

Buñuel, Dalí y Lorca seguirán estos preceptos al pie de la letra. Para Buñuel y para Dalí, no sólo es el arte el que comenta sobre la vida sino también la vida la que constituye un comentario sobre el arte. Su moralidad, su filosofía sus actitudes diarias representan su posición estética. Sus amistades y sus enemistades son dictadas por sus valores artísticos. Edgar Neville lo atesta así: “Sus greguerías fueron el clarín alegre que los llamó al combate, el campamento de esta nueva legión fue el Café de Pombo, y allí aprendimos a discernir mejor sobre los valores estéticos y literarios del pasado y del presente, y aprendimos también la tolerancia, no hacia lo ‘putrefacto’ sino hacia los intentos por buscar fórmulas sin contaminar el ayer” (Residencia 88).

Marxismo

En el prólogo del filme *Un chien andalou*, Buñuel recurre a los modos de producción normalmente subordinados a los valores estéticos y a las expectativas dominantes (esquema narrativo, lógica temporal y espacial; caracterización verosímil; causalidad) y los subvierte para simular o crear un nuevo sistema de producción: el lenguaje irracional del inconsciente manifestado a través de los mecanismos oníricos y mediante la libre asociación de imágenes. La relación dialéctica entre la instauración y la subversión de los códigos narrativos puede ser asociada al principio marxista del materialismo dialéctico. Por otra parte, el carácter colectivo de esta composición filmica recuerda el imperativo marxista de revocar los derechos a la propiedad individual y a la herencia, y de socializar los modos de producción con el fin de acceder a un estado en que todos los individuos contribuyen y se benefician igualmente en la producción. Los marxistas esperaban así aniquilar las clases, y destrozarse el concepto de propiedad. La colectivización de los modos de producción se inscribe textualmente en el filme *Un chien andalou* por la fusión del punto de vista del hombre, de la mujer y del espectador y por el hecho de que la producción de sentido depende de los enlaces intertextuales que desencadenan imágenes individuales o imágenes puestas en relación. Eso suscita una interpretación abierta, subjetiva y no confirmada, lo que también incluye al receptor en el proceso de construcción de la obra. A este respecto afirma Talens (1993): “surrealism widened and made more flexible the institutionalized channels through which the discourse of art could express itself” (74). En este sentido, los surrealistas al combinar lo antiartístico y lo artístico, diluyen la noción de arte hasta hacerla desaparecer.

Síntesis

La esquematización dialéctica de contraposición y la poesía asociativa surrealista que relaciona las imágenes del filme con un intertexto complejo son los esquemas globales que estructuran *Un chien andalou*. Así se representa en la pantalla una superrealidad externa a Buñuel que encuentra su imagen especular interna.

La contextualización histórica del surrealismo proporcionada por José Gaos en su conversación con Max Aub resume así la evolución dialéctica del discurso histórico (cultural, social, político) a través de los siglos:

El siglo veinte [...] me parece a mí un epígono o una manifestación más de algo que domina, desde la base, todo el siglo diecinueve, y que es el antropologismo. Intento perfectamente contrario al de la Edad Moderna. La Edad Moderna es el racionalismo, intento de explicar la realidad toda por medio de la razón, desde Descartes hasta Hegel. La reacción contraria es el antropologismo, el intento de explicar la razón humana por lo irracional del hombre. Sea la irracionalidad biológica, en Darwin; la irracionalidad psicológica, en el psicoanálisis; la irracionalidad de la vida material, puramente material, que explica Marx. [...] Y una manifestación última, [...] el superrealismo y todas estas formas de arte literario, poético, plástico, de nuestros días que son inteligibles porque renuncian precisamente a la razón. Primera complicación. Porque parece que tiene sus raíces en el diecinueve.[...] La tecnología es una forma de racionalización,

evidentemente, y, en la medida en que se va apoderando de todo, va tecnificando la existencia entera [...]. De suerte que yo me preguntaría: ¿la prolongación del irracionalismo del siglo diecinueve en nuestros días [...] empieza a ser una reacción contra la tecnificación y la tecnocracia? [...] No existen épocas en que no haya dos o tres corrientes completamente contrarias. [...]

- Y lo más seguro es que ninguna de las dos tendencias acabará venciendo, que seguirán coexistiendo.

-Deformándose. Porque mira, esto a lo que más se parece es una sinfonía, ¿verdad? Aparece un tema, se mezcla con otro, sigue o siguen, se pueden perseguir, y no hay victorias absolutas ni derrotas definitivas.[...] Y a Buñuel le pasa lo mismo, es una mezcla de dos o tres cosas. Y la manera mejor de presentar su obra es como un centro de unificación o de síntesis, un foco de convergencia.

(Aub 263-264)

José Gaos recorre el hilo conductor entre las teorías evolucionistas, el psicoanálisis, el comunismo y el surrealismo que influyeron, como hemos visto, tanto en la persona de Buñuel como en la temática y la dinámica estructural de su obra. Este hilo conductor respondería a la necesidad de concienciar al ser humano a la superrealidad que incluye la esfera de la imaginación, lo que permite el diálogo entre consciente e inconsciente y que pone en evidencia el entrecruzamiento entre la racionalidad e irracionalidad. Existe no obstante un obstáculo mayor que impide alcanzar este deseo: el individualismo, que emergió para enfrentarse a la maquinización y a la deshumanización, entraña del racionalismo, y que se transfiguró en la arma predilecta del sistema que debía abatir. Tal cómo expone Sánchez Vidal (1982) en *Luis Buñuel obra literaria*:

El “Yo dominador,” proyección cultural de una fe sin límites en el individuo y sus privilegios espiritualistas (sobre los objetos y el resto de la Naturaleza), racionales (sobre sus propios instintos, sojuzgados por la moral dominante) y sociales, ha quedado herido de muerte. Ahí está intuida la lectura de Ramón Gómez de la Serna y Fabre (exaltadores de los objetos y los insectos), la de Freud y Sade (valedores de los instintos) y Engels, por esa vertiente social en que el yo se reviste de propiedad privada (Sánchez Vidal, 1982: 48).

En el filme *Un chien andalou*, la caracterización fragmentada, indeterminada, la mise-en-abîme de las miradas y la concepción colectiva del filme podría interpretarse como una reacción en contra del fundamento racionalista y espiritualista incommovible que se transmuta a través de los siglos y eclipsa parte de esta superrealidad, tanto al nivel personal como al nivel social. Con esta primera colaboración filmica, Buñuel y Dalí mancomunan con los demás surrealistas, los cuales se empeñan en desbrozar estos aspectos de la realidad sepultada. También posicionan al receptor frente a sus tendencias narcisistas. El ser humano queda desconcertado, angustiado, desestabilizado frente a la aparente incoherencia, las contradicciones, la complejidad antes de poder asimilarlas. Para acceder a esta superrealidad tiene que redefinirse a sí-mismo, a sus valores a sus ideas, en este sentido tiene que matar al “Yo dominador” (o Yo superior) para trascenderlo. Los surrealistas utilizan técnicas tales como la mutilación, el desdoblamiento, el extrañamiento y el collage, técnicas que, como se ha comprobado, estructuran el prólogo del filme *Un chien andalou* para simular el estallido de la identidad y la epifanía rimbodiana “Je est autre (Yo es otro)” (Talens, 1993: 70). El

sistema de contraposición simple figurado en el filme *Un chien andalou*, es la pista que deja Buñuel para que su espectador pueda seguir las trazas de su camino moral y artístico.

El perfil moral de Buñuel se caracteriza por esta tensión dialéctica entre el dominio de católico, represivo y racional, por un lado y, el dominio anti-religioso, instintivo e irracional, por otro lado. El padre Jesuita Artela Lusuviaga, S.J. es el que vincula más claramente esta idea:

Yo veo a Buñuel , ya en el plano personal, como hombre estrictamente religioso, pero a un nivel inconsciente o subconsciente. Es decir hay dos etapas o dos estratos en la vida de Buñuel. El Buñuel que despertó al mundo del arte, de una sensibilidad distinta, del surrealismo, que despertó a un mundo más allá del que él fue educado [...]. [Este mundo] lo llevó a formarse una estructura mental muy fuerte por reacción, sospecho, de un ateísmo de época. (480)

En la infancia, lo reprimido, era el deseo sexual, los impulsos irracionales. Pero en la edad adulta, dentro de esta subcultura rebelde y vanguardista, parece que tesis y antítesis se han invertido y que lo reprimido, ahora es toda la cultura tradicional y toda esta educación religiosa, que surge de manera obsesiva y perversa en la obra del artista.

¿Cuál es el motivo de esta inversión?

Lo que busca Buñuel en última instancia es la síntesis de los opuestos. Pero, al eliminar la diferencia entre la clase dueña y la clase despojada se elimina el concepto de

propiedad. Al eliminar la diferencia entre la “gente buena” y la “gente mala,” entre lo permisible y lo prohibido, se deroga el concepto de moralidad; al eliminar la diferencia entre los artistas y los receptores, entre lo bello y lo feo, entre la vida y la obra, entre lo que es Arte y lo que es Antiarte se borra el concepto de arte. Al eliminar la diferencia entre el “Yo” y el “Otro,” es decir entre el ser humano, las cosas inanimadas, los animales y la naturaleza vegetal se diluyen el concepto del “Yo dominador.” Al eliminar la diferencia entre los devotos cristianos, los ateos y los paganos; al confundir la identidad de Dios con la naturaleza, el humano y otros dioses, se liquida la supremacía de Dios. Al mezclar lo racional y lo irracional, se anula lo racional. Al reunificar “lo ausente” y “lo presente” al prescindir del proceso de “diferenciación, se suprime la dimensión de lo simbólico; se reestablece el reino de lo imaginario; se cancela todo lo que no pertenece a este estado primario de plenitud, es decir, la moralidad, la religión, la represión. En el filme *Un chien andalou*, la dialéctica entre la plenitud y la fragmentación, se articula al principio dentro de una estructura racional. A medida de que las incongruencias se vuelven más perceptibles, el espectador se entera de la construcción esencialmente transgresiva del filme.

Salvador Dalí registra claramente el filme antiartístico dentro la esfera de lo imaginario cuando escribe en su ensayo “Film-Arte, film-antiartístico” (1927) dedicado a Buñuel: “El filmador antiartístico ignora el arte, filma de una manera pura, obedeciendo únicamente a las necesidades técnicas de su aparato y al instinto infantil [...] se limita a emociones psicológicas, primarias” (Vera 23).

ANÁLISIS INTERTEXTUAL

En esta parte se examinará la red de asociaciones extradieéticas desencadenada por la iconografía del prólogo. Se investigará más cuidadosamente este sistema de producción basado en el extrañamiento y el collage de imágenes que proporcionan sentido a partir del contexto al que pertenecen y a partir de las asociaciones y configuraciones que construyen. Recordemos que el carácter colectivo de esta composición filmica se opone a la propiedad artística individual y constituye así una reacción contra la jerarquización social (la supremacía de la clase burguesa) y natural (la supremacía del ser humano). Simula también el lenguaje onírico y la escritura automática, medios por los cuales los adeptos del psicoanálisis tratan de acceder a los contenidos inconscientes. Sánchez Vidal nota que la escritura automática no es un ejercicio fácil. Los surrealistas determinaron las etapas para facilitar el proceso: “1) la presencia de una imagen desencadenante; 2) una frase o elemento disparador, con la suficiente fuerza como para impulsar todo un discurso; 3) un caldo de cultivo del que extraer elementos” (Sánchez Vidal, 1993: 30). Este proceso más que automático es cuidadosamente condicionado por la reiteración de ciertas imágenes en el discurso artístico. Así al tratar de interpretar la poética asociativa surrealista y por ende la de *Un chien andalou*, hay que prestar atención a las conexiones reforzadas por repetición que suceden en el interior de la obra como a las que reenvían a otras obras. Con el marco del *Collins and Loftus Network Model* (1975) (en Matlin 92-95, 218-219) podemos hipotetizar que los surrealistas, mediante la poesía asociativa surrealista, al aproximar elementos que comparten rasgos puramente formales y al repetir estas asociaciones, intentan alterar la estructuración de la mente. Representan la

estructura pseudo narrativa del sueño producida por el hecho de que al despertarse, la mente consciente procesa la activación arbitraria de los circuitos mentales como si fueran emitido por el mundo externo. (Evans 1984; Crick y Mitchison 1983;1986 en Atkinson et al 210-211)

En la parte siguiente se estudiará como los amigos de la Residencia, Luis Buñuel, Salvador Dalí, Federico García Lorca, Moreno Villa, Santiago Ontañón y sus expresiones se encuentran en la base del intertexto que constituye el prólogo de *Un chien andalou*. Se examinará también si a partir de este intertexto se puede extraer esquemas o motivos de sobredeterminación, tales como los llama Williams (1981), que contribuyen al sentido global del prólogo. Se recorrerán las huellas intertextuales de sus imágenes (el perro andaluz, el ojo, la luna, la nube y la navaja) y se considerarán varios textos y recuerdos que integran los elementos que constituyen el prólogo. La cadena de asociaciones posibles es probablemente infinita. Aquí se considerará una muestra representativa de este campo intertextual que consta de los *Cantos de Maldoror* (1921), *Impresión y paisaje* (1916), el *Tránsito de la Virgen*, *Sebastián de Mantegna*, *Composición con tres figuras* (1926), *La miel es más dulce que la sangre* (1927), “Oda al Santísimo Sacramento” (1928), “Mi amiga y la playa” (1927), “Pez perseguido por una uva” (1928), comunicaciones epistolares de Dalí y de Lorca, el poema “Nocturnos de la Ventana” y “Ribereñas” del libro de *Canciones* (1921- 1924).

El perro andaluz

Antonina Rodrigo (1981), en su libro *Lorca y Dalí: una amistad traicionada*, cita a Francisco Aranda, el cual deduce, a partir de comprobaciones documentadas, que el “perro andaluz” se refiere a los estudiantes de la Residencia:

Buñuel ha repetido que se trataba de un título al azar, sin ningún sentido. Por este párrafo y otra correspondencia que conocemos de Buñuel, sabemos que él, Dalí Bello y otros amigos, oriundos del norte, llamaban ‘perro andaluz’ a los béticos de la Residencia de Estudiantes, poetas simbolistas insensibles a la poesía revolucionaria de contenido social; preconizada por Buñuel [...]. En efecto, pensando en ello, vemos que *Un chien andalou* es una biografía aplicable a muchos miembros del grupo – de la Residencia-, en su aspecto inconsciente y protoparanoico: sus complejos de infantilismo, castración, ambivalencia sexual y de personalidad, etc., y su lucha interior por la liberación de la carga burguesa y la afirmación de lo adulto. (217)³⁴

Cabe destacar en esta interpretación que se asimila la emancipación artística con la madurez sexual; la ambivalencia sexual con la ambivalencia artística y los complejos de infantilismo, productos de una sociedad moralista, con la incapacidad de independizarse de las convenciones estéticas reforzadas por el gusto burgués tradicionalista. Otra vez, vida y arte se confunden.

³⁴ Ver Francisco J. Aranda, *Luis Buñuel: Bibliografía crítica* (Barcelona: Lumen, 1972), cit. en Rodrigo: 217.

Eugenio Montes, en un artículo sobre La edad de oro publicado en *La Gaceta Literaria* (15 de agosto de 1931) también opina que la película *Un chien andalou* se “llamaría de ‘colegio’ ”(Sánchez Vidal, 1988: 208). Del mismo modo, el propio Buñuel admite que su filme está lleno de bromas privadas: “ ‘ Puedo querer divertirme un poco y meter algunas cosas que hagan gracia a los amigos. [...] Digamos que meto recuerdos compartidos con algunas personas, claves inocentes’ ”(Sánchez Vidal, 1988: 67). De hecho, el prólogo invoca claramente una fábula que alcanzó fama en el colegio. Un día que vino el Rey Alfonso XIII, se rumorea que Buñuel, que estaba afeitándose en su habitación, “salió al patio en pelota, con la cara enjabonada y se puso un sombrero para poder saludar” (Sánchez Vidal, 1988: 65). El Rey percibió a Buñuel por la ventana y le pidió algo. El estudiante le farfulló “sí majestad”, sabiendo que estaba empleando mal la palabra (Sánchez Vidal, 1988: 65). Sobre esta misma visita oficial, Dalí recuerda que “se ofreció un sillón al monarca; pero éste, en vez de tomarlo, se sentó en el suelo con irresistible naturalidad. Luego tomó entre el pulgar y el índice la colilla del cigarrillo que estaba fumando y la despidió haciéndole describir en el aire una curva perfecta” (Sánchez Vidal, 1988: 65). El Buñuel por la ventana que sale al patio, el pulgar, el cuchillo de afeitar y la colilla del cigarrillo, son elementos que aparecen también en el prólogo de *Un chien andalou*, aunque la relación espacial y temporal de los elementos sea distinta.

Lorca se sentía aludido por el filme de Dalí y de Buñuel. Gibson (1999) afirma que estas sospechas parecen fundadas. “En la Residencia se llamaban ‘perros andaluces’ en broma [...], al los inquilinos sureños de la casa, de los cuales él era sin lugar a dudas el más destacado, sobre todo después de la publicación y extraordinario éxito del *Romancero*

Gitano”(223). Sin embargo sobre este comentario de Lorca “el perro soy yo” (Sánchez Vidal, 1988: 67), Buñuel afirma que “No había nada de eso” (Sánchez Vidal, 1988: 67).

Hay otras pistas que refuerzan esta asociación entre Lorca y el “perro andaluz.” Sánchez Vidal (1988) cuenta que en sus cuadros Dalí relacionaba el perro con Lorca.

Al comentar su cuadro *Torero alucinógeno*, el cual evoca a Lorca, Dalí se refiere explícitamente a la película *Un chien andalou*. La correspondencia entre la imagen del perro y Lorca se encuentra también sellada en *los Cantos de Maldoror* (1921) de Lautréamont. Sánchez Vidal (1988) observa que Dalí compara la “sombra de Maldoror” a la de Lorca que condiciona e incluso eclipsa la suya durante la etapa lorquiana de su obra. Nota que en su autobiografía *La vida secreta de Salvador Dalí* (1952), el pintor escribe: “ ‘La sombra de Maldoror’ cernía sobre mi vida, y fue precisamente en este periodo cuando, por la duración de un eclipse, otra sombra, la de Federico García Lorca vino a oscurecer la virginal originalidad de mi espíritu y de mi carne’ ” (125).³⁵ Según Sánchez Vidal (1988), estas palabras se refieren tanto a su colaboración artística como a su relación física y afectiva. En los *Cantos de Maldoror* la voz narrativa ofrece una visión despectiva de las ciencias matemáticas que engendran “ ‘las pirámides de Egipto, hormigueros levantados por la estupidez y la esclavitud’ ” y, colocada “delante de la ventana, ’ ” comparte con estos perros aullando junto al claro de luna, la “sed insaciable de infinito” y el “deseo de la muerte” (Sánchez Vidal, 1988: 217).³⁶ Paralelamente, Lorca en su “Oda a Salvador Dalí” (1926) elogia la estética cubista del pintor catalán y a

³⁵ Ver Salvador Dalí, *Vida secreta de Salvador Dalí*, trad. Bartomeu Bardegí (Figuras: Dasa, 1981), cit. en Sánchez Vidal (1988): 125.

³⁶ Ver Conde de (Isidore Ducasse) Lautréamont, *Los Cantos de Maldoror*, ed. Ramón Gómez de la Serna (Barcelona: Ediciones Mateu, 1970), cit. en Sánchez Vidal (1988): 217.

mismo tiempo adelanta al Dalí de “ ‘alma higiénica’ ” que no “ ‘tema tanto perder el control.’ ” (Sánchez Vidal, 1988: 217)³⁷ Gibson (1999) sugiere que esta apertura remite a la experimentación artística como a la experimentación sexual. En el primer libro de Lorca *Impresiones y paisaje* (1916), inspirado de los *Cantos de Maldoror*, los perros “ ‘no quieren obedecer’ ” a la Muerte pero al estar herido por “ ‘sus espuelas de plata [...] entonces nace el aullido.’ ” La voz narrativa confiesa que “ ‘Hay miedo intenso en su alma’ ” (Sánchez Vidal, 1988: 217-218).³⁸ Este enlace conmemora la obsesión de Lorca con la muerte. La reticencia o resistencia del destinatario y de los perros a entregarse a la Muerte, que también significa la gratificación completa del instinto sexual, se podría interpretar como otra manifestación de la ambivalencia o del intento de autodomínio sexual. Así, los *Cantos de Maldoror*, despiertan el recuerdo de la relación entre Dalí y Lorca. En el encruzamiento de este libro de Lautréamont y de la obra respectiva de Buñuel y de Dalí, se equipara la rigidez estética, calculada y la frialdad o vacilación sexual. Se superpone en realidad la sombra de Lorca con la de Dalí quien “si bien se siente muy halagado por las atenciones del poeta, se resiste tenazmente a admitir la posibilidad de ser homosexual él mismo, [...] y quizás teme que, si la relación se hace más íntima, corre el peligro de sucumbir” (Gibson 126).

³⁷ Federico García Lorca, *Obras completas*, ed. Arturo del Hoyo (Madrid: Editorial Aguilar, 1975), cit. en Sánchez Vidal (1988): 217.

³⁸ Lorca, *Obras completas*, cit. en Sánchez Vidal (1988): 217-18.

La nube, la navaja, el ojo seccionado

Es debido a un complot bien urdido por Dalí, Buñuel y los compañeros (quizás incluso Lorca) por lo que es virtualmente imposible determinar la paternidad del plano famoso en que se secciona el ojo. Buñuel contó a Max Aub (1985) que “había soñado con [su] madre, y con la Luna, y con una nube que atravesaba la Luna, y luego le querían cortar un ojo a [su] madre” (58). No obstante, en 1929, poco después de la realización del filme, dijo que “ ‘fue ocurrencia de Dalí, que había visto una nube larga y estrecha atravesar la luna y cortarla en dos, lo que le había producido una profunda angustia’ ” (Gibson 222). En 1924, Dalí pintó un retrato de Buñuel (Ver anexo 2) en que el extremo de una nube larga y filosa amenaza “el ojo saltón y mesopotámico” del futuro cineasta. La ocurrencia temprana de esta imagen en la iconografía daliniana, parece sugerir que Dalí podría ser el padre del encuadre. Una entrevista entre Aub y Santiago Ontañón, sin embargo pone en tela de juicio esta última conclusión. En el curso de esta conversación, Ontañón se rememora que “un día, Moreno Villa bajó a desayunar a la Residencia muy impresionado porque había soñado que con una navaja afeitándose, se había cortado el ojo” (Aub 320).

A propósito del retrato que hizo Dalí de Buñuel, éste recuerda en su autobiografía *Mi último suspiro* que “ ‘a petición [suya] añadió varias nubes largas y ahiladas que [le] habían gustado en un cuadro de Mantegna’ ” (Sánchez Vidal, 1988: 210).³⁹ Este cuadro,

³⁹ Ver Luis Buñuel, *Mi último suspiro*, trad. Ana María de la Fuente (México: Plaza y Janés editores, 1982), cit. en Sánchez Vidal (1988): 210.

el *Tránsito de la Virgen* (Ver anexo 3), también impresionó mucho a Lorca. Sánchez Vidal (1988) cuenta que al final de una conferencia pronunciada sobre “La imagen de Don Luis de Góngora, Lorca se identificaba hasta tal punto con el escritor andaluz, que imaginaba su muerte bajo la puesta en escena del *Tránsito de la Virgen*, con su inevitable nube” (214). Otra vez una alusión intertextual subraya la obsesión lorquiana con la muerte.

Sánchez Vidal (1988) repara también la presencia de nubes en forma de jinete a caballo en el *San Sebastián de Mantegna* (Ver anexo 4). Según María J. Vera, estas nubes, que esconden diversas imágenes “tienen mucha relación con el problema de camuflaje, centrales en la obra daliniana, y con elementos claves de su famoso método paranoico-crítico”(Vera XVI). Asimismo la representación daliniana de San Sebastián, *Composición con tres figuras*, (1926) (Ver anexo 5) ilustra las cabezas fundidas de Lorca y Dalí, en presencia de San Sebastián en clave marinera, visto por la ventana. En el fondo, hay nubes afiladas. El objeto ambiguo que tiene en la mano izquierda el santo, un fragmento de lanza según Santos Torroella, o la flauta del cuadro *Pierrot tocando la guitarra* (1925) que hizo Dalí de Lorca; la clavija de guitarra introducida en el cuadro y la presencia de venas abiertas en la muñeca izquierda del personaje, motivo reiterado en las representaciones dalinianas de San Sebastián y de Lorca, sugieren que la figura del santo, en este cuadro sea una encarnación de Lorca. Cabe destacar, aquí que el brazo muscular será también asociado más tarde con Buñuel en el dibujo del cuadro *La miel es más dulce que la sangre* (1927).

En el verano de 1926, Lorca y Dalí están cautivados por San Sebastián, patrón de Cadaqués quizás porque la tradición literaria le ha concedido a este “cuerpo de efebo” desnudo, lacerado de flechas (símbolo fálico), el papel de “protector oficioso de homosexuales” (Gibson 154). Parece que fue en 1926 que hubo una primera tentativa de posesión física por parte del poeta hacia Dalí. En el libro *Entretiens avec Salvador Dalí*, (1955) el pintor cuenta a Alain Bosquet que Lorca había intentado sodomizarle en dos ocasiones: “ ‘en el fondo[Dalí] se decía que era un maravilloso poeta y que le debía un poco del ojo del c...del Divino Dalí. Al final tuvo que echar mano a una muchacha y fue ella la que le reemplazó en el sacrificio’ ” (Gibson 146).⁴⁰ En una entrevista posterior concedida a Ian Gibson en 1986, Dalí añade también un elemento de voyeurismo a este retrato de sodomía cuando dice: “ ‘Federico estaba excitado al saber que yo le miraba’ ” (Sánchez Vidal, 1988: 128).⁴¹ ¿Si la luna, en la poesía de Lorca, es un objeto de deseo sustituto, y si Dalí es sin duda el objeto de deseo más codiciado por Lorca, la suplantación de la luna por la mujer, podría ser una alusión a este acontecimiento?

En sus intercambios epistolares entre 1926 y 1927, Dalí y Lorca suelen hacer referencia a San Sebastián. Lorca “identifica el martirio del santo con el ‘suplicio amoroso,’ ” con el “ ‘renunciamento’ ” (Rodrigo 93), así como lo hace constar en una carta dedicada a Jorge Guillén. Para Dalí el personaje es más bien la reencarnación de la “Santa Objetividad,” representada por la impasividad, la serenidad y la indiferencia que manifiesta el santo cuando las flechas le penetran. Según Gibson (1999) esto es sintomático del “terror que el pintor sentía ante la perspectiva de perder el control, tanto

⁴⁰ Ver Alain Bosquet, *Entretiens avec Salvador Dalí*, (Paris: P. Belfond, 1955), cit. en Gibson, 146.

⁴¹ Ver Ian Gibson, entrevista con Luis Buñuel, *El País*, 26 de enero de 1986, cit. en Sánchez Vidal (1988): 128.

en el plano artístico como en el plano personal” (156). En su “Oda a Salvador Dalí,” Lorca sugiere “al Dalí de ‘alma higiénica’ que “no tema tanto perder el control, que se atreva a aventurarse por territorios tal vez peligrosos pero también preñados de estímulos creativos (“ ‘campamentos de hongos, selvas oscuras de increíbles formas’ ”). O sea, que “esté más abierto a la experiencia, incluida la del arrebató amoroso” (Gibson 146).⁴² En una de sus cartas, Dalí le confía a Lorca una historia de Lidia a propósito del santo “ ‘ que prueba lo atado que está a la columna y la seguridad de lo intacto de su espalda’ ” y le pregunta “ ‘¿No habías pensado en lo *sin herir* del culo de San Sebastián?’ ” (Gibson 155). Se supone que Dalí alude aquí a los intentos de posesión física que le manifiesta el poeta, los cuales siempre quedan frustrados. Dalí empieza esta misma carta escribiendo “ ‘Otra vez te hablaré de Santa Objetividad, que ahora se llama con el nombre de San Sebastián’ ” (155).

En 1927 hubo un segundo intento de posesión física por parte del poeta granadino que sucedió, como el precedente, durante su estancia en Cadaqués. Este segundo intento coincide con el alejamiento tanto afectivo como estético de Dalí respecto a Lorca. Esto se puede averiguar en el relato de Dalí, *San Sebastián*, publicado en *L'Amic de les Arts* (julio de 1927). Gibson (1999) dice de este texto que es “una imaginativa exposición de su estética, de la asepsia y de la ‘Santa Objetividad,’ de la huída sistemática y rigurosa del sentimentalismo y de la putrefacción” (171). Añade el crítico que sólo Lorca pudo discernir el mensaje disimulado en el relato: una repuesta a su “Oda a Salvador Dalí” en que reitera “su determinación de no corresponderlo físicamente” (177). Esta carta que le

⁴² Lorca, *Obras completas*, cit. en Gibson: 42.

escribió Dalí a Lorca después de su exposición de 1926-27 también comprueba el distanciamiento artístico y personal entre los amigos:

Como ves te “invito a un nuevo tipo de San Sebastián, que consiste en la transmutación de la Flecha por el Lengüado. El principio de la elegancia es lo que hacía a Sebastián deliciosamente agonizar, en éste es el sentido antielegante que lo lleva cobardemente a *convalecer*, [...] Adiós, creo en tu inspiración, en tu sudor, en tu fatalidad astronómica. [...] El surrealismo es uno de los medios de evasión. (Rodrigo 94)

En suma, la imagen del San Sebastián, y el tratamiento respectivo que se hace de esta figura abarca varios elementos: representa simultáneamente a Buñuel (el brazo muscular), a Lorca (la flauta, la clavija de guitarra introducida en el cuadro y la presencia de venas abiertas) y a Dalí, el cual, a veces firma su carta con el seudónimo “Tu san Sebastián” (Rodrigo 94). Alude al suplicio amoroso, a la indiferencia sexual y al voyeurismo. En esto, engloba la temática del filme *Un chien andalou*. También se relaciona con la homosexualidad, que fue uno de los factores decisivos en la ruptura entre Dalí y Lorca, como entre Buñuel y el poeta. Finalmente, el San Sebastián de Dalí personifica también varias tendencias artísticas asociadas con el pintor: al principio se relaciona con el maquinismo y el cubismo, y después con el surrealismo que le otorga una nueva personalidad al santo. Otra vez se nota un estrecho paralelo en la actitud sexual y la estética.

En 1927, el pintor realizará su cuadro *La miel más dulce que la sangre* (Ver Anexo 6) que según Sánchez Vidal (1988) forma parte de la red intertextual del prólogo. En este

cuadro aparece “la cabeza de Lorca como busto derribado por tierra, junto a dos burros podridos, otra cabeza más estilizada (¿la del propio Dalí?) y un torso negro y mutilado con sólo una de las piernas y un único y musculoso brazo (¿Buñuel?)” (Sánchez Vidal, 1988: 116). Gibson (1999) añade otra observación significativa respecto a esta obra: el “brazo cercenado” separa la cabeza de Lorca y la que posiblemente pertenece a Dalí. Esta tela ilustra el desmembramiento y la desintegración de la identidad de varias figuras humanas, fenómeno que también ocurre en el prólogo. Sánchez Vidal (1988) observa que la realización de este cuadro coincide con la culminación de la influencia ejercida por Lorca sobre Dalí, o si uno prefiere de la “identificación” de Dalí con Lorca, y de la deterioración progresiva de esta relación debido a que Dalí se ve arrastrado por el brazo de Buñuel, atraído por una nueva estética basada en la subversión y la multiplicación de sentidos. Se podrá hipotetizar que este hecho personifica de cierto modo el motivo formal de la bisección de un círculo por una línea horizontal, el cual evoca simultáneamente la plenitud y la ruptura, la identificación primaria (con la madre) y a la división traumatizante con el objeto de deseo inicial causada por la intrusión de la figura paterna. Es interesante notar que en unas cartas de Dalí a Lorca, el pintor se divierte llamándole “Querido hijo” (Rodrigo 228).

Henri-Francois Rey en *Dalí dans son Labyrinthe* y Pierre Ajame en el capítulo “La miel y la sangre” de *La doble vida de Salvador Dalí*, aclaran y confirman esa dual asociación con Lorca por una parte y con Buñuel por otra. El primero comenta:

Lorca, el buen amigo fiel, no ha cambiado nada en el curso de la vida de Dalí.

Buñuel, todo. [...] El aragonés...no acepta nada del mundo...vomita el orden

burgués....Él enseña a Dalí [...] la rabia. Él le obliga, casi a la fuerza, a seguirle por los caminos de la ruina y la masacre. [...] Buñuel es quién hace dar a luz a Dalí. [...] Dalí da a luz, pero a su manera. [...] Esta sorprendente triología representa a España entera, con sus características y contradicciones [...]. Como en toda alegoría, el ángel negro y el ángel blanco luchan para hacerse con el alma del inocente. Y por una vez la fábula contradirá la moraleja edificante. El ángel negro gana el combate y arrastra a Dalí a los infiernos de la auténtica creación. Y años después, sobrevendrá la explosión, la bomba: *Un perro andaluz*, [...] la película más subversiva que haya existido nunca. (Sánchez Vidal, 1988: 119)⁴³

Pierre Ajame propondrá que “ ‘Federico García Lorca tal vez fuese la miel – la de la poesía de Virgilio y de Ovidio-, Buñuel, con su gran risa caníbal y sus rudas maneras, es con certeza la sangre’ (Sánchez Vidal, 1988: 123).⁴⁴

A través de la comunicación epistolar entre Buñuel y Dalí, se deduce que ellos siempre mantuvieron un contacto bastante estrecho. Una breve visita de Dalí y de Lorca a París les permitiría encontrarse con Buñuel en 1926. Fue durante esta visita cuando Lorca leyó su pieza de teatro *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* a Buñuel y a Dalí, los cuales la calificaron de “mierda” (Gibson 149). Lorca, ofuscado, se fue bruscamente. Buñuel en su conversación con Max Aub cuenta que al día siguiente, le preguntó a Dalí

⁴³ Ver Henri-François Rey, *Dalí dans son labyrinthe* (Paris: B. Grasset, 1979), cit. en Sánchez Vidal (1988): 119.

⁴⁴ Ver Pierre Ajame, *A duas vidas de Salvador Dalí* (São Paulo: Brasiliense, 1986), cit. en Sánchez Vidal (1988): 123.

por Lorca, que compartía la habitación con el pintor. Esté contestó: “ ‘Ya está todo arreglado. Intentó hacerme el amor, pero no pudo’ ” (Aub 104).

Empezarán entonces la artimañas del futuro cineasta para distanciar a Dalí de Lorca y atraerle a su mundo. En varias cartas dirigidas a Pepín Bello, Buñuel mezcla su aversión hacia la obra tradicional de Lorca y de Dalí y su indignación respecto a la influencia nefasta que tiene el poeta sobre el pintor con pullas de connotación sexual. Por ejemplo, en una carta dirigida a Bello en 1927, Buñuel le confía:

Federico me revienta de un modo increíble. Yo creía que el novio [era] un putrefacto. [...] Es su terrible esteticismo el que lo ha apartado de nosotros. Dalí influenciadísimo. Se cree un genio, imbuido por el amor que le profesa Federico. Me escribe diciendo: “ ‘Federico está mejor que nunca. Es el gran hombre ...’ ” Con qué gusto le vería llegar aquí y rehacerse lejos de la nefasta influencia del García. Porque Dalí, eso sí, es un hombre y tiene mucho talento. (Sanchez Vidal, 1988: 162)

Al revelar su cuadro *La miel es más dulce que la sangre* en noviembre de 1927, Dalí cita un trozo de su texto titulado “Mi amiga y la playa,” publicado en *L’Amic de les Arts* en 1927. En este texto Dalí escribe que, a su amiga “le gustan [...] la suavidad de los delicados cortes del bisturí en la pupila curva, dilatada para la extracción de una catarata. [...] Se entrena cada mañana con un punching ball” (Vera 20). Este escrito constituye otra referencia intertextual del prólogo. Aquí se confirma otra vez la afiliación creciente

de Dalí con el boxeador, Buñuel, el cual se dispone a revolucionar la mirada espectral.

Al regresar de Cadaqués, Lorca le mandará una carta a Dalí en la cual le pide disculpas a su amigo por haberse “ ‘portado como un burro indecente’ ” (Gibson 181) y elogia los más recientes intentos literarios de Dalí, o sea los textos “San Sebastián” y “Mi amiga y la playa.” Esta carta sigue así:

Mi querido Salvador: [...] Yo estaba a punto de tirarme del coche para quedarme contigo (contiguito) en Cadaqués, pero me detenía el expresivo reloj pulsera de Pepe [...]. Al despedirme [...], te he visto pequeño comiéndote una manecita roja, con aceite y utilizando un pequeño tenedor de yeso que te sacabas de los ojos. [...] Un día la luna [se] mojará con elasticidad de pez mojado.[...] La mujer seccionada es el poema más bello que se puede hacer de la sangre. (Gibson 180).

Esta carta pone en relación imágenes que figuran también en la película *Un chien andalou*: la luna, el reloj pulsera, la mutilación de una mujer y de un ojo que no obstante pertenece aquí a Dalí. Aquí la luna imita al pez, mojándose. En el poema de Lorca “Nocturnos de la ventana,” el pez cruza a “las dos niñas” que están representadas en los ojos de la mujer en el filme de Buñuel y de Dalí. El pez aparece también en un escrito surrealista de Dalí publicado en septiembre de 1928 en *L'Amic de les Arts*, titulado “Pez perseguido por una uva.” Varias citas de este escrito evocan secuencias de *Un chien andalou*. Por ejemplo se lee que “cuando la uva se lanzó emocionada [...], en persecución de ese pez [...] éste se escapó disimulado en su dedo y fue arrebatado

vertiginosamente por el auto que yo mismo conducía.” El escape en los dedos, en los escritos de Dalí suele aludir a la masturbación. El texto sigue contando que “entonces la pequeña uva decidió adoptar una forma de velocidad diferente [...]. De este modo, comenzó a perder su volúmen.” Más allá, la asociación formal entre la uva y el ojo seccionado en el filme es explicitada por Dalí: “La tierra se eriza de hojas Gillette. Una pepita de uva se convierte en sus ojos.” El texto concluye así: “Si te apretas los dedos, aplasto las gotas de las pepitas de uva de mi merienda; y quiero recordarme de tus piernas, sólo logro volver a ver ese inquietante burro podrido con cabeza de ruiseñor” (Vera 51). Aquí se podrían proveer muchos más ejemplos que confirmaran las asociaciones esbozadas arriba y los sentidos que se desprenden de éstas. Estos enlaces intertextuales del filme *Un chien andalou*, merecen consideración puesto que ilustran un ejemplo de cómo funciona la poesía asociativa surrealista. Aquí el extrañamiento y el *collage* irracional de objetos que comparten una relación de similitud puramente formal produce un sentido latente que no obstante no se puede comprobar lógicamente. Así el complejo esférico “luna-uva-ojo-” se relaciona con el pez. En la poesía de Lorca se establece un acercamiento entre los elementos que a veces entran en contacto. El pez “cruza” las niñas que equivalen a los ojos y la luna “se moja” “con elasticidad de pez mojado” (Gibson 180). En la poesía de Dalí, sin embargo sucede lo opuesto. El pez huye de la uva. La oposición acercamiento/alejamiento converge con alusiones sexuales (el contacto con los dedos) y un cambio negativo, posiblemente un cambio de tangente artística (“una forma de velocidad diferente,” “una pérdida de volumen”). El comentario de Lorca, “La mujer seccionada es el poema más bello que se puede hacer de la sangre” puede significar varias cosas. Si la sangre se refiere a la influencia de Buñuel, podría ser

un comentario sobre los límites que uno puede alcanzar con la poesía surrealista o puede ser interpretado como alabanza de este intento surrealista influenciado por Buñuel. No cabe duda, sin embargo, que Lorca en esta carta reconoce la intrusión de “la sangre” que amenaza su intimidad con Dalí.

A finales de julio de 1928 se publicó en las ediciones de la *Revista de Occidente* el *Primer romancero gitano*, la obra cumbre de Federico García Lorca. El libro es aclamado de forma casi unánime “con su originalísima combinación de elementos tradicionales y modernos” (Gibson 206). Sin embargo hay dos excepciones: Buñuel y Dalí. El pintor le escribe una carta en que le critica fuertemente por caer dentro de la tradicionalidad. También afirma aquí su deseo de escapar hacia el surrealismo:

Tu poesía actual cae de lleno dentro de lo tradicional [...]. Tu quizás crearás atrevidas ciertas imágenes, pero yo puedo decirte que tu poesía se mueve dentro de la *ilustración* de los lugares comunes mas estereotipados i mas conformistas – Precisamente estoy convencido que el esfuerzo oy en poesía sólo tiene sentido con la evasión de las ideas que nuestra inteligencia ha ido forjando artificialmente [...]. Federiquito, en el libro tuyo[...] te he vista a ti, la vestiecita que tú eres, vestiecita erotica con tu sexo i *tus pequeños ojos de tu cuerpo*, i tus pelos i tu miedo i tus ganas de que si te mueres se enteren los señores [...]. Te quiero por lo que tu libro revela que eres, que es todo el rebes de la realidad que los putrefactos an forjado de ti, un gitano moreno de caballo negro corazon infantil [...]. A ti, al Lenguado que se ve en tu libro quiero i admiro, a ese lenguado gordo que el dia que pierdas el miedo [...] abandones la Rima, en fin el arte tal como se entiende

entre los puercos – aras cosas divertidas, orripilantes, crispadas, poéticas como ningún poeta a realizado. (Gibson 208)

A pesar del éxito logrado con la poesía tradicional folklorista, Lorca persiste en tratar de seguir a sus amigos en el camino del surrealismo. En 1928 fundará la revista *Gallo*, con el intento de favorecer la difusión de prosa y poesía vanguardista española. En esta revista publicará el “San Sebastián” de Dalí como también la traducción en español del “Manifiesto antiartístico catalán” de Dalí, Gasch y Montanyá. Publicará tres poemas vanguardistas: “Últimos abrazos”, “Suicidio en Alejandría” y “Nadadora sumergida.” Lorca comenta estos textos a Gasch afirmando que corresponden a “ ‘su nueva manera espiritualista, emoción pura descarnada, desligada del control lógico pero, ¡Ojo! ¡Ojo! Con una tremenda lógica poética’ ” (Gibson 211). Ian Gibson (1999) nota que en “Nadadora sumergida,” Lorca hace referencia a su relación con Dalí “indicando al pintor su decisión de abandonar ya, definitivamente, la ‘literatura vieja’ [...] y de amoldarse a las pautas del arte actual, es decir, del surrealismo [...]” (Gibson 214). A pesar de su esfuerzo progresista, Lorca será excluido del número de la revista *L’Amic de les Arts* dedicado al surrealismo que fue publicado en marzo de 1928.

En diciembre de 1928 Lorca terminó su “Oda al Santísimo Sacramento” dedicada a su amigo Manuel de Falla. Un extracto de ésta habla de “la sección fragante de la luna y el vientre que el bisturí descubre” (Sánchez Vidal, 1988: 214).⁴⁵ Gibson (1999) afirma que

⁴⁵ Lorca, *Obras Completas*, cit. en Sánchez Vidal (1988): 214.

en las estrofas de esta Oda “se transluce otra vez la angustia erótica y metafísica que con tanta persistencia le asedia” (205) a Lorca.

Estos enlaces intertextuales establecen una correspondencia temática y formal con el prólogo. También señalan algunos mecanismos de articulación filmica empleados por Buñuel. El sentido latente del prólogo se deduce a partir de la concatenación de nexos intertextuales (obras, cartas) que comparten objetos: luna, nube, ojo, navaja-tenedor-flecha, a veces aislados, y otra veces combinados. Más específicamente, el sentido global del prólogo abarca el marco temporal dentro del cual se sitúan estas fuentes intertextuales, es decir la fecha de su realización o la época a que se remiten (1924-1928/ la Residencia); los autores y los individuos a que aluden (particularmente Buñuel, Dalí y Lorca); la temática polémica (afiliación / rivalidad, atracción / rechazo sexual) y los dobles sentidos (equiparación del perfil estético y de la actitud sexual) que se desprenden de estas obras literarias, pictóricas o cinematográficas; y la interpretación de estas obras por los críticos. Así el prólogo parece referirse a la tensión sexual y artística que empuja a los tres amigos, y que culmina en los años 1924-1928. Estos temas, como también el de la hipocresía (la nube que significa el ocultamiento) y el de la fatalidad de Lorca, se desplazan de obra a obra, y se condensan en varias imágenes, las cuales pueden remitir a diversas ideas que suelen ser contradictorias (i.e., San Sebastián). Este estudio demuestra así el carácter onírico del prólogo.

Para terminar esta larga digresión con una nota divertida, y, perdona, necesariamente cruda – puesto que se trata, en fin de un genero que explota lo obscuro para escandalizar

a su receptor – falta relacionar esta indagación intertextual que acabamos de completar con dos estudios: El de Stuart Liebman (1987) y el de Jesús González Requena (2002).

Liebman (1987) enfoca el referente lingüístico de las imágenes cinematográficas. Esto incluye referentes literales (i.e., palabras o frases hechas que contienen la palabra que corresponde a un objeto en la pantalla), referentes figurativos y referentes análogos (i.e., sinónimo, homófono, palabra de misma familia, etc). También consiste en palabras y expresiones derivadas del francés y del alemán. Los juegos de palabras se cumplen mediante procesos de condensación (“*trancher dans de vif*” + “*trompe oeil*”= “*trancher l’oeil*”) y de inversión (i.e., “*coup d’oeil*” - *oeil de coup/cul/kuh*). Los temas que emergen en el estudio de Liebman (1987), son el ensueño (i.e., “*être dans la lune*”) la mirada hasta el voyeurismo (i.e., *oeil*, “*jeter un coup d’oeil*”), el seccionamiento (i.e., *coup, couper*), el engaño (i.e., “*l’avoir dans l’oeil*,” “*se mettre le doigt dans l’oeil*”) y la mala jugada (i.e., en la expresión “*un mauvais coup*,” la palabra “*coup*” se parece fonéticamente a la palabra “*kuh*” que significa “vaca” en alemán; se corta el ojo de una vaca en el prólogo; la expresión “*coup de vache*” significa “mala jugada” en español). También sobresale todo un campo semántico erótico (i.e., la palabra “pulgar” significa “*pouce*” en francés; *pouce/ puce/ pute/ pucelage* son palabras fonéticamente parecidas) que alude también a la homosexualidad (i.e., el plano de la cara de la mujer dividida verticalmente por la sombra se sustituye por el plano largo de la luna; la “*lune*” connota el trasero o de la mujer” en francés; el ojo de la mujer se convierte en el “*oeil du cul*,” expresión que significa “ano” en español; se corta el ojo por la “cuchilla-pene,” sinónimo

con la palabra “queue” en francés; las palabras *couper/coup/queue/cul* entretienen una relación homófona).

Requena (2002) compara la sintáxis y la temática del poema de Lorca, “Nocturnos de la ventana” con su transcripción surrealista, el prólogo del filme de Buñuel y de Dalí, *Un chien andalou*. Revela que otro poema lorquiano, “Ribereñas,” insinúa la atracción física que siente Lorca hacia Buñuel. Este poema fue recibido por Buñuel como “*une vacherie*” o “*coup de vache*.” Se supone que el cineasta y su cohorte Dalí decidieron pues “poner la otra mejilla” (a la manera de los surrealistas claro...) y de “*faire un mauvais coup*” al poeta, “[d]edicando ahora a la cabeza de Lorca,” su respuesta, *Un chien andalou*. Ya se ha mencionado que Lorca se sintió muy humillado por esta película.... ¿Sería que, en ella, se veía rechazado como amante y como colega? En este poema, Lorca entrega “la cabeza de sus deseos” a la “cuchilla del viento.” Así está fomentando “el instante inmenso” de la gratificación sexual. Gracias a una transformación metonímica, se sustituye la guillotina del poema por el verdugo, encarnado por el mismo Buñuel. Éste se apropia de esa “cabeza” (¿la de Lorca o de la de Dalí?) y realiza literalmente la escena metafórica del poema. Con el seccionamiento del ojo, la subvierte, comunicando una impresión de repugnancia y de repudio violento. Esta escena también traduce el desdén de los dos colaboradores surrealistas hacia la obra del poeta. Parecen decirle que su arte, que su genio, es una “mierda” y que “il peut se la mettre au cul.”

CONCLUSIÓN

El corpus bibliográfico en torno al filme *Un chien andalou* es impresionante. Uno de los objetivos de esta tesis fue hacer una síntesis de los análisis obtenidos gracias a diversos acercamientos como el análisis textual, la pragmática, la intertextualidad y el estudio de la recepción filmica. Mi intención fue determinar los puntos comunes o complementarios entre ellos y las lagunas que presentan si se toman por separado. En esta parte, me apoyo en las propuestas de Carroll (1988 & 1996) quien aboga por un pluralismo teórico de acuerdo con el cual hay que contraponer dialécticamente, las diversas perspectivas teóricas frente a un objeto de estudio. Según Carroll, si se puede demostrar empíricamente que la espectralidad es un fenómeno racional, el psicoanálisis, cuya función es esencialmente explicar lo irracional, deja de ser un acercamiento apropiado para el estudio de la recepción filmica.

En esta tesis concluimos que si es posible prescindir del acercamiento psicoanalítico para explicar el fenómeno de la espectralidad desencadenado por, y escenificado en el prólogo del filme *Un chien andalou*, no se puede excluir a la hora de abordar su análisis textual y pragmático. Primero, varios conceptos psicoanalíticos se manifiestan claramente en la diégesis misma del filme. Segundo los estudios de Freud forman parte de las competencias culturales inscritas en el contexto de la producción de este filme.

Siguiendo las recomendaciones de Peterson respecto a los filmes poemas, intentamos identificar los esquemas globales que estructuran el prólogo. Nuestro análisis textual

confirmó que el filme *Un chien andalou* no puede ser asimilado exclusivamente por una estructura narrativa. Dos esquemas alternativos que sobresalen en esta película son la contraposición simple y la poesía asociativa surrealista.

En esta tesis hemos visto que la red intertextual a que pertenece el prólogo del filme *Un chien andalou* constituye una muestra ejemplar de la poesía surrealista asociativa. Esta red incluye comunicaciones epistolares y obras artísticas de Dalí y de Lorca como también obras que inspiraron a los tres amigos. Evoca la tensión afectiva y la rivalidad profesional y estética que ardía entre Dalí, Buñuel, y Lorca entre los años 1924-1928. La carga evocadora de esta red intertextual, y los procesos que median este sentido latente del prólogo - mecanismos de condensación, de desplazamiento y de simbolización - son aspectos que remiten claramente al modelo freudiano de los sueños.

El esquema de la contraposición simple se manifiesta de varias maneras en el prólogo. Se representa temáticamente con el motivo de la ruptura, introducido al principio por la afilada de la navaja. Este motivo se anticipa y se desmorona, a través de las miradas subjetivas del hombre hacia la luna llena y la nube afilada. Respecto a la caracterización de los personajes, este modelo se evidencia en la *mise-en-abîme* de las miradas, por un lado, y en la desintegración de los personajes por otro – condiciones que median la continuidad de existencia de estos personajes en el resto de la obra. Este esquema se observa también en la instauración y la subversión sistemática de los códigos cinematográficos convencionales. La tachadura del ojo trae a la superficie la condición

postulada al principio: la ruptura formal, la caracterización fragmentada y el estallido de la estructura narrativa.

Hay que precisar que el prólogo no remite explícitamente al psicoanálisis. Es el resto de la obra que lo contextualiza dentro de este marco. Más específicamente la obra yuxtapone comportamientos y actitudes sexuales infantiles examinados por Freud (el androginismo, el fetichismo, el voyeurismo) con imágenes de mutilación física que aluden a la castración. A partir del contexto de la obra el espectador naturalmente infiere que la contraposición simple de los motivos de plenitud y de ruptura representa la dinámica represiva que opone el deseo sexual incestuoso y el miedo hacia la castración, o en terminos lacanianos, el deseo de identificación primaria y la ocurrencia inminente de una división simbólica con el objeto de deseo.

Trasladando este fenómeno psíquico al fenómeno de la recepción, algunos defensores del acercamiento psicoanalítico, proponen que la estructura parcialmente narrativa del prólogo, y las miradas subjetivas hacia objetos que ejemplifican el motivo de la plenitud simulan el deseo de identificación primaria con un objeto filmico congruente. El motivo formal de la ruptura que desemboca en la tachadura concreta del ojo ilustra la emergencia al consciente de la incoherencia y la discontinuidad textual y la frustración consiguiente de los mecanismos de identificación espectral.

Lo que es interesante aquí es que se puede rearticular este mismo fenómeno receptorial sin recurrir a la alegoría psicoanalítica. A partir del modelo cognitivo propuesto por

Wegner (1987) para explicar la represión y de las consideraciones teóricas de Anderson, podemos afirmar que el espectador está predispuesto a buscar activamente una realidad coherente, continua y pertinente con la cual se puede identificar, mientras que inconscientemente, procesa los detalles locales y superficiales del prólogo. Al dificultar el establecimiento de coherencia al nivel global, el filme encauza así la atención del espectador hacia esta dimensión de la obra que normalmente se hubiera perdido u olvidado al integrarse dentro un guión narrativo que por presentar una organización causal y jerárquica, se recuerda fácilmente. Al escudriñar esta dimensión del prólogo, el espectador se entera entonces de sus inconsistencias y discontinuidades.

Varios biógrafos como Max Aub y Sanchez Vidal han observado que la contraposición simple y la poesía surrealista asociativa forman el hilo conductor entre varias corrientes de pensamiento y varios principios que influyeron a Buñuel y a Dalí y que incluyen al psicoanálisis. Por ejemplo, la contraposición del deseo sexual y de la muerte remite a las investigaciones entomológicas de Fabre y de Maeterlinck respecto al canibalismo sexual de las especies primitivas. El parentesco entre erotismo y muerte y el sistema de contraposición que posibilita la experiencia pasional son aspectos que tienen huellas en la doctrina tomista, la cual inspiró las reflexiones del marqués de Sade. La instauración y subversión subsecuente de los códigos filmicos convencionales y la colectivización de la producción artística son aspectos que establecen un paralelo con la revolución marxista forjada según los principios del materialismo dialéctico. Por último, la fragmentación e instrumentalización de los personajes y el carácter onírico del filme que transgrede el discurso narrativo convencional poniendo en primer plano sus elementos formales y

naturales son atributos que hacen eco a los preceptos ultraístas promovidos por Ramón Gómez de la Serna. José Gaos incluye el psicoanálisis, la entomología, el marxismo, las corrientes literarias surrealistas (i.e., ultraísmo, surrealismo), la doctrina tomista y las ideas de Sade en su concepto del antropologismo - o sea el propósito de explicar la realidad por la irracionalidad humana. Así estas corrientes formarían parte de la antiteisis del racionalismo que explica la realidad mediante la razón. Los teóricos y los biógrafos han relacionado la obra *Un chien andalou* con estas corrientes, ubicando el filme y sus autores dentro del antropologismo.

Hemos concluido que el filme *Un chien andalou*, más allá que una sencilla reacción en contra del realismo clásico del racionalismo, es el sitio donde se “contraponen” el racionalismo y el antropologismo. Detrás estos mecanismos de recepción espectacular escenificados en el filme de Buñuel y de Dalí, mediante el esquema de la contraposición simple, se oponen dialécticamente una explicación lacaniana y freudiana que atribuye un carácter regresivo e irracional a estos fenómenos, y una explicación cognitiva que nos los presenta como reacción racional y adaptativa.

Un “filme poema,” como lo es *Un chien andalou*, obliga al espectador a prestar atención a la estructura superficial y a la estructura global de la obra. Le induce a desconfiar y diversificar las estrategias perceptuales y cognitivas que suelen dictar su interpretación del mundo externo. Según Thorndyke (1977) y Gernsbacher (1985), estos filmes poéticos son ejercicios que intensifican la sensibilidad del espectador frente a su ámbito visual. Así, el filme *Un chien andalou* posibilita una apreciación de la superrealidad

discursiva de la obra. También proporciona un entendimiento más vasto y más realista del mundo externo. Nos ofrece una realidad confundida que plantea problemas indefinidos obligando al individuo a entregarse a un “juego de interpretación libre” subjetivo y abierto que no siempre encuentra confirmación. Éste parece ser el proyecto que engloba el filme *Un chien andalou*. En esto residiría su total vigencia aún en nuestros días.

OBRAS REFERIDAS**Sobre el contexto de producción de la película Un chien andalou:**

Aub, Max. *Conversaciones con Buñuel*. Madrid: Aguilar, 1985.

De la Colina, José y Tomás Pérez Turrent. *Prohibido asomarse al interior*. México: Joaquín Mortiz-Plaza, 1986.

Gibson, Ian. *Lorca-Dalí. El amor que no pudo ser*. Barcelona: Plaza y Janés Editores, 1999.

Residencia de Estudiantes [et al.]. *Luis Buñuel: El ojo de la libertad*. Madrid: Residencia de Estudiantes, 2000.

Rodrigo, Antonina. *Lorca-Dalí. Una amistad traicionada*. Barcelona: Editorial Planeta, 1981.

Sánchez Vidal, Agustín. *El mundo de Buñuel*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada Aragón, 1993.

---. *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*. Barcelona: Planeta, 1988.

---. Ed. *Luis Buñuel. Obra literaria*. Zaragoza: Ediciones del Heraldo de Aragón, 1982.

Vera, María J. Ed. *Salvador Dalí. ¿Por qué se ataca a la Gioconda? (Oui)*. Madrid: Ediciones Siurela, 1994.

Sobre *Un chien andalou*:

Cesarman, Fernando. *El ojo de Buñuel: psicoanálisis desde una butaca*. Barcelona: Anagrama, 1976.

Drummond, Phillip. "Textual Space in *Un chien andalou*." *Screen* 18.3 (1977): 55-119.

Iampolski, Mikhail. "L'Intertexte contre l'intertexte: *Un Chien andalou* de Luis Buñuel." *Etudes de Lettres* 2 (Apr-June 1993): 79-110.

Liebman, Stuart. "*Un chien andalou*: The Talking Cure." *Dada and surrealist film*. Ed. Rudolf E. Kuenzli. New York: Willis, Locker & Owens, 1987. 143-154.

Requena, Jesús González. "La huella de Lorca en el origen del cine de Luis Buñuel." *El imaginario transcultural de Luis Bunuel.* Ed. Gastón Lillo. Universidad de Ottawa, en prensa.

Sandro, Paul. *Diversión of Pleasure: Luis Buñuel and the Crisis of Desire.* Columbus, Ohio: Ohio State University Press, 1987.

Talens, Jenaro. *El ojo tachado.* Madrid: Cátedra, 1986.

Talens, Jenaro. *The Branded Eye.* Trans. Guilia Colaizzi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

Willams, Linda. *Figure of Desire: A Theory and Analisis of Surrealist Film.* Chicago: University of Illinois Press, 1981.

Sobre teoría filmica:

Anderson, Joseph D. *The Reality of Illusion: An Ecological Approach to Cognitive Film Theory.* Southern Illinois: UP. Carbondale, IL, 1996

Bordwell, David (ed.) y Noel Carroll (ed.). *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*.

Madison: U of Wisconsin P, 1996.

Cassetti, Francesco y Federico di Chio. *Cómo analizar un film*. Trad. Carlos Losilla.

México: Ediciones Paidós, 1991.

Carroll, Noel. *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film theory*.

New York: Routledge, 1988.

---. "Prospects for Film Theory: A Personal Assessment." Bordwell&Carroll 37-68.

Peterson, James. *Dreams of Chaos, Visions of Order: Understanding the American*

Avant-Garde Film. Detroit: Wayne State University Press, 1994.

Prince, Stephen. "Psychoanalytic Film Theory and the Problem of the Missing

Spectator." Bordwell & Carroll 71-86.

Stam, Robert. Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis. *New Vocabularies in Film*

Semiotics: Structuralism, Poststructuralism and Beyond. London: Routledge, 1992.

Stam, Robert. *Film Theory: an Introduction*. Massachusetts: Blackwell Publishers Ltd.,

2000.

Sobre teoría psicológica:

Atkinson, Rita L., Richard C. Atkinson, Edward E. Smith, Daryl J. Bem. *Introduction to Psychology (Tenth Edition)*. Florida: Hartcourt Brace Jovanovich, 1990.

Matlin, Margaret W. *Cognition Third Edition*. New York: Holt, Rinehart, and Winston, 1983.

Pervin, Lawrence A. *Personality: Theory and Research (sixth edition)*. USA: R.R.Donnelly & Sons, Inc., 1993.

Thomas, Murray R. *Comparing Theories of Child Development (third edition)*. Belmont, California: Wadsworth Publishing Company, 1991.

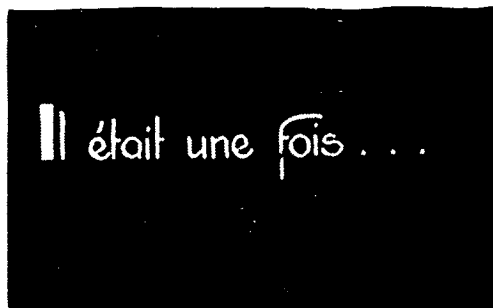
ANEXO

Anexo 1

Secuencia del prólogo de *Un chien andalou* (1929) de Luis Buñuel y Salvador Dalí
(Transcripción de Janero Talens (1986))



Fotograma 7



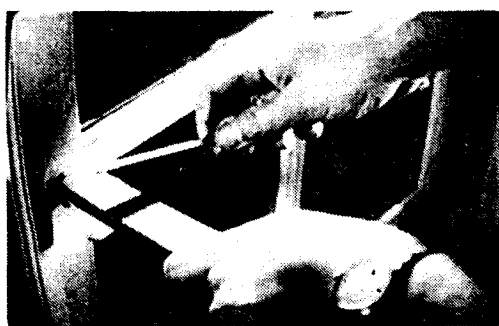
Fotograma 8



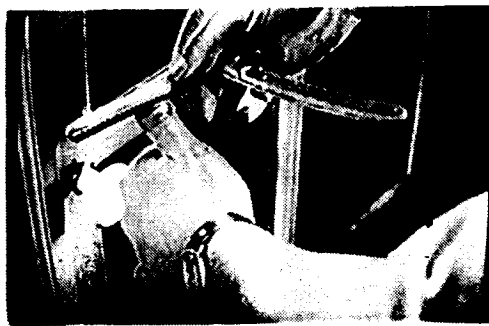
Fotograma 9/Plano 1



Fotograma 10/Plano 2



Fotograma 11/Plano 3a



Fotograma 12/Plano 3b



Fotograma 13/Plano 4



Fotograma 14/Plano 5a



Fotograma 15/Plano 5b



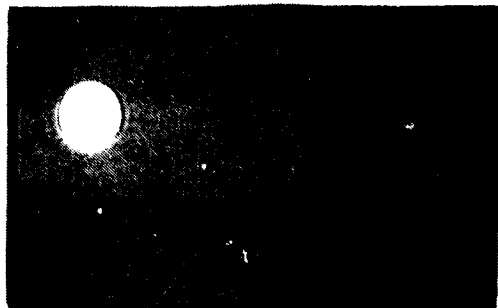
Fotograma 16/Plano 6a



Fotograma 17/Plano 6b



Fotograma 18/Plano 7



Fotograma 19/Plano 8



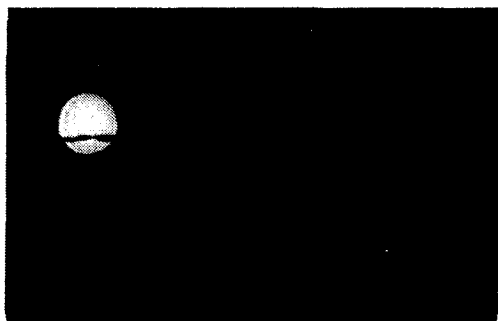
Fotograma 20/ Plano 9



Fotograma 21/ Plano 10a



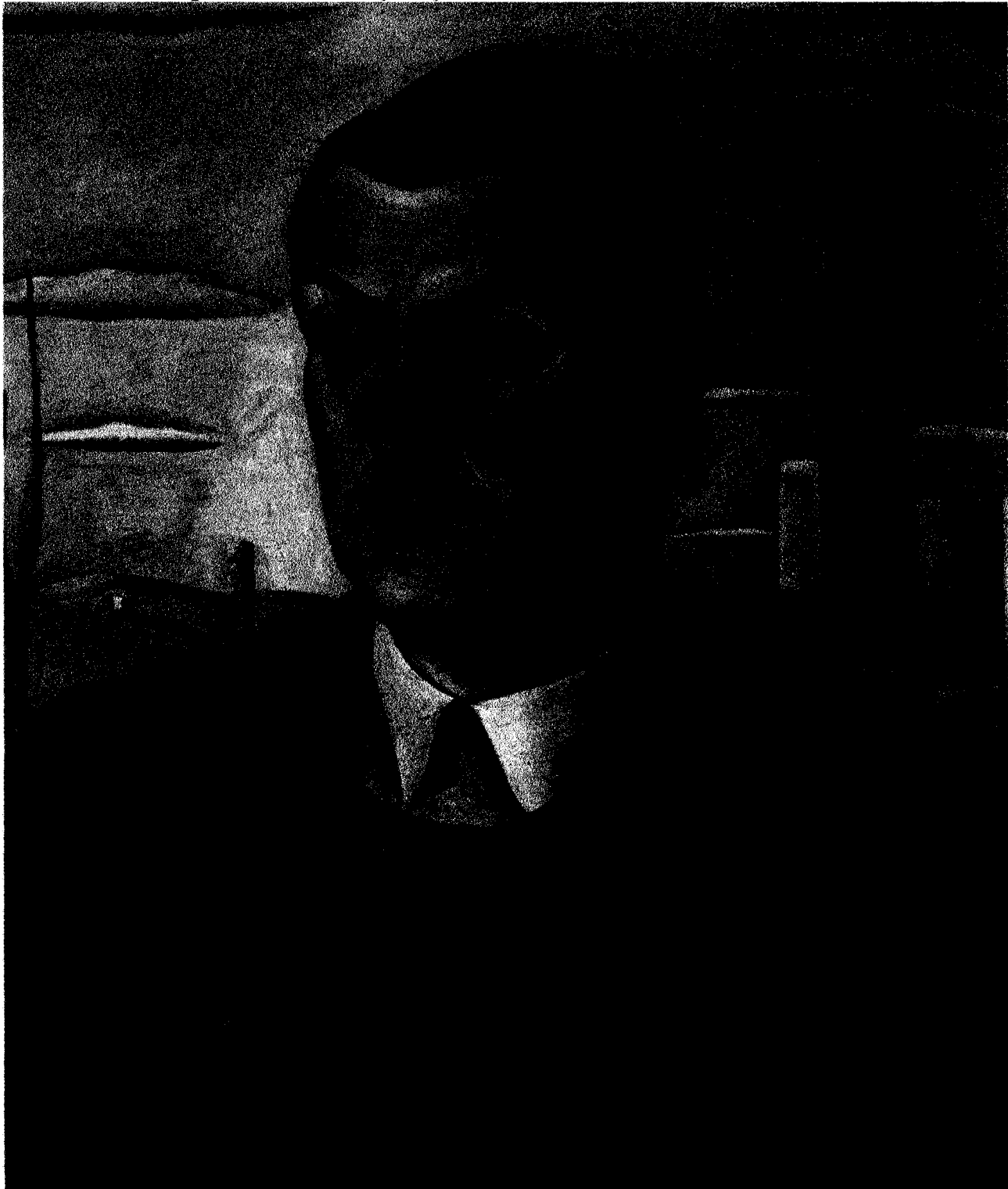
Fotograma 22/ Plano 10b



Fotograma 23/ Plano 11



Fotograma 24/ Plano 12

Anexo 2**Retrato de Buñuel por Salvador Dalí (1924)**

Anexo 3

Transito de la Virgen (1441) por Andrea Mantegna



Anexo 4*San Sebastian* (1958) de Andrea Mantegna

Anexo 5

Composición con tres figuras (1926) de Salvador Dalí

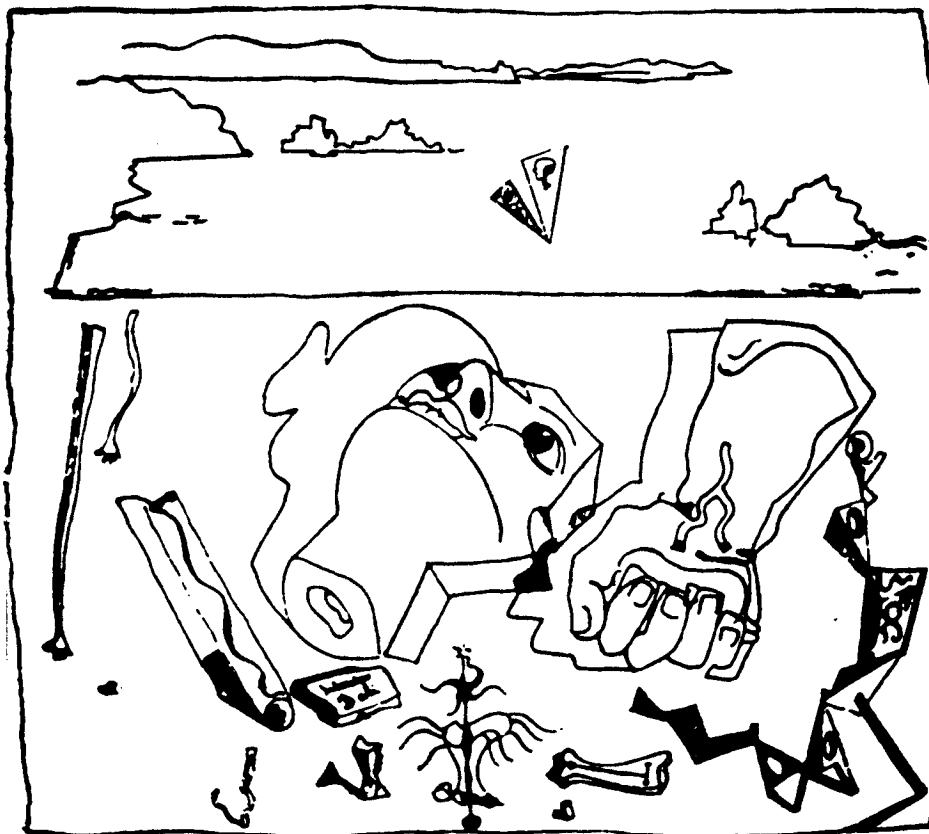
Anexo 6

La a miel es más dulce que la sangre (1927) por Salvador Dalí



La miel es mas dulce que la sangre (dibujo)

MURCIA - 1927 - ABRIL



SALVADOR DALÍ: La playa