

EL SURREALISMO A TRAVÉS DE "UN CHIEN ANDALOU"

Patricia Pareja Ríos

Universidad de Las Palmas de G.C.

“Nada me ha parecido más cautivador que, publicadas hace tiempo por una revista americana, la serie de fotografías que reproducen algunas de las actitudes sucesivas tomadas por un hombre mientras duerme a lo largo de una noche. Hubiéramos deseado que el movimiento del durmiente fuera filmado sin interrupción y proyectado a un ritmo muy acelerado.” (André Breton, en *Génesis y perspectiva del surrealismo*).

“En esta frase, -dice Ado Kyrou -, el autor del *Amour fou*, demuestra, con su habitual clarividencia, la fuerza del cine, que puede (y debe) ser el mejor trampolín del mundo moderno para sumergirse en las aguas magnéticas, negras y brillantes del subconsciente, de la poesía, del sueño”.

Cine -“campo de experiencias ilimitado” y surrealismo están, pues, relacionados por necesidad. Partiendo de esta premisa, en este trabajo -que se plantea como una clase práctica de literatura- intentaremos estudiar cuáles son las características del Surrealismo que el cine recoge, elabora y enriquece.

Ya que el panorama de películas surrealistas, o surrealizantes, desborda el marco de nuestras posibilidades, nos hemos ceñido a un sólo director: Buñuel.

Nos ha parecido que este director cumplía ampliamente los requisitos necesarios para ello. Efectivamente, su adscripción al movimiento, que se hace “efectiva” con la proyección, delante del grupo, de *Un chien andalou*, (1928), su trayectoria, podríamos decir que casi siempre relacionada con este modo de vida, de concepción del mundo, -aunque haya tenido que plegarse, siempre sin renegar de su idiosincrasia personal, a las exigencias comerciales que le permitieran subsistir-, y, en fin, el estudio de algunas de sus obras, nos permiten considerarlo como uno de los más acertados representantes del séptimo arte en materia surrealista, por no decir, simplemente, en materia de cine.

Nuestro punto de partida será *Un chien andalou*; a partir de ella y, citando también otras películas del mismo director, elegiremos los aspectos que nos ofrezcan más posibilidades para nuestro comentario. El material básico del estudio será, pues, la película, sirviendo tanto de introducción como de guía para el público.

Al comienzo citábamos unas frases de Breton, en donde descubría la función de potenciación del material onírico a través del cine. No será por ello una sorpresa si comenzamos nuestro estudio reflexionando sobre la relación cine-

sueño y su importancia en el seno del surrealismo: Breton señalará en el manifiesto de 1924: “ENCYCL. *Philos.* Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d’association negligées jusqu’à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. (“El surrealismo reposa sobre la creencia de la realidad superior de ciertas formas de asociación, descurridas hasta su aparición, (la creencia) del poder ilimitado del sueño, de lo desinteresado del pensamiento.”)

El sueño pues, para los surrealistas, se dibuja como pasadizo mágico hacia ése que siempre hemos querido esconder y sin embargo somos: todas nuestras pulsiones, nuestros deseos inconscientes, toda, también, nuestra desconocida capacidad creadora. Si todo ello puede y debe -qué duda cabe- encontrar cabida en el arte, será tal vez en el Cine en donde lo haga con más “afinidad”: ambas actividades -sueño y cine- están compuestas por imágenes que se suceden, se yuxtaponen, se imbrican, se usurpan, que juegan insoslayablemente, en definitiva, con el tiempo y con el espacio. Unas características similares y una naturaleza diferente: “no se puede hacer un sueño, un sueño “se sueña”, es todo. El cine, además de “soñarse”, se debe hacer. Esta artificiosidad aparente contribuye, sin embargo, a dar, delante del necesario espectador, “realidad” al sueño:

“Los sueños del durmiente -dice Ado Kyrou- pierden su naturaleza de sueño (según lo creen los que sostienen el verismo) para volverse, ante nuestros maravillados ojos, realidad. Realidad enriquecida por todo su contenido latente, realidad por tanto absoluta, surreal.”

Se tratará de “Objetivar” -poner delante del objetivo- las pulsiones inconscientes de una manera “subjetiva” (de la misma manera que hace el sueño), por eso, concluiremos con Kyrou que: “Le cinéma est d’essence surréaliste”, “el cine es de esencia surrealista” : interpretando la “esencia” (utilizando el lenguaje alquímico) como la sustancia más pura de ciertos cuerpos: lo más puro en el Cine, sería su surrealidad.

Esta simbiosis entre cine y surrealismo la hemos abierto con el puente del “pórtico de la vida verdadera” , el sueño; acordémonos de *Belle de jour*, de *El ángel exterminador*, de *Un chien andalou* : Buñuel, en sus memorias , dice que *Un chien andalou* “nació de la confluencia de dos sueños. Dalí me invitó a pasar unos días en su casa y , al llegar a Figueras, yo le conté un sueño que había tenido poco antes, en el que una nube desflecada cortaba la luna y una cuchilla de afeitar hendía un ojo. El a su vez, me dijo que la noche anterior había visto en sueños una mano llena de hormigas. Y añadió: ¿Y si, partiendo de esto, hiciéramos una película?”(...) Escribimos el guión en menos de una semana, siguiendo una regla muy simple, adoptada de común acuerdo: no aceptar idea ni imagen alguna que pudiera dar lugar a una explicación racional, psicológica o cultural. Abrir todas las puertas a lo irracional”.

Lo irracional y surreal del sueño que Buñuel, en co-dirección con Salvador Dalí, se encargará de trasladar a la película.

Siendo así, la estructura de la misma, su desarrollo, su “lógica”, -a la manera de los sueños-, quedarán seriamente afectadas. Si además, ninguno de ellos quieren “admitir más que las imágenes que -les- impresionaran, sin tratar de averiguar por qué”, es evidente que la película tiene bastante de “un oscuro sueño, una arrolladora pesadilla hecha de insólitas imágenes y enigmáticas evocaciones.”.

Se trata, efectivamente, “de un verdadero torrente de imágenes, un desbordante ejercicio imaginativo”, en donde “la metodología seguida por Buñuel para construir su film, debería acabar con cualquier esperanza de otorgarle un sentido a la película.”

Nuestra película ha tenido, sin embargo, innumerables interpretaciones, muchas de ellas, como veremos más abajo, relacionadas directamente con el psicoanálisis, tan experto en interpretar sueños. Buñuel incluso “llegó a autorizar una interpretación psicoanalítica del film” .

En los sueños, como ya es de todos sabido, surgen a la consciencia, en forma de *imágenes*, los conflictos, las represiones de las más variada índole, los apetitos más inconfesables; de entre ellos, el tabú sexual. De la relación directa que se establece entre el Orden y la sexualidad los surrealistas van a ser bien conscientes, no solamente reivindicando autores proscritos como Sade, o Baudelaire, por ejemplo, sino también poniendo manos a la obra: el libro *Irène*, de Aragon es una muestra de ello, por no citar biblias del amor surrealista como *El amour fou*.

Se cuestionará desde su base, haciéndola saltar por los aires -o intentándolo- tal relación: “La belleza será convulsa o no será”.

Un chien andalou presenta el conflicto de una manera ejemplar: la pareja no podrá nunca realizar su unión erótica, bajo el impedimento de la propia moral: el protagonista, cuando intenta acercarse a la mujer, tira de unas cuerdas que, entre otras “cosas”, llevarán atados unos curas. La moral internalizada del pecado impedirá la unión de la pareja .

La “intencionalidad de atacar el mundo burgués, apoyándose (...) en la presentación de una conflictividad de cariz sexual” está clara, a nuestro entender. En este sentido también, *Un chien andalou* comparte la preocupación surrealista de cambiar el mundo: “todo está por hacer” , siendo la acción para ellos “conditio sine qua non” de la transformación social.

Si la frustración sexual, existente en todo ser humano por su inserción en las estructuras de poder, es uno de los ejes del primer film buñueliano, así como del “movimiento” surrealista, no es menos cierto que la película no podrá reducirse a su explicación: “resulta extraordinariamente ambigua”, como cualquier “*imagen pura*”, imagen sacada del subconsciente sin el tamiz de la moral.

Las interpretaciones de ciertas imágenes se sucederán sin descanso: la toma en la que una navaja -recién afilada por el propio Buñuel- corta un ojo de mujer (siempre en la ficción del ojo de la cámara), van desde “señalar que la navaja y

el ojo son evidentes símbolos de los órganos sexuales masculino y femenino, en tanto que el corte equivaldría, como es lógico, al acto sexual, el cual queda sugerido, de paso, como algo violento, en cierto modo sádico por parte del factor masculino”, hasta interpretar que el ojo equivale al vientre materno y el corte al nacimiento de un niño, pasando por la pérdida de la virginidad de la protagonista.

A nuestro entender, como señala Alberich : “el ojo está por encima de todo espectador”, y *tanto la secuencia en sí como todo el film pretenden la agresión a éste* (el subrayado es nuestro).

Si consideramos, además, que todas las lecturas son posibles y que ninguna (j) es excluyente, dada la polisemia que caracteriza a una verdadera obra de arte, la película entroncará paralelamente la llamada surrealista a la revulsión, a la provocación, primer paso de la revolución social con una lectura sincera y profunda del ser humano, otro de los objetivos del movimiento que nos ocupa: se preconizan de esta manera dos Revoluciones, una interior y otra exterior, es decir, la Revolución total. Será en este sentido y con esta fuerza que Buñuel se adhiera al Surrealismo.

Se quiere de esta manera llegar a un estadio superior de consciencia, en donde el hombre asuma todas sus pulsiones, supere las divisiones internas: “Todo nos lleva a creer que existe un cierto punto en el pensamiento donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incomunicable, lo alto y lo bajo cesan de ser percibidos contradictoriamente.” .

La dialéctica, empobrecedora, de lo alto y de lo bajo, del Mal y del Bien, tan asociada a la religión cristiana y tan denostada por los surrealistas, entre ellos Buñuel, acordémonos de la criticada piedad cristiana en *Nazarín*, *Viridiana*, no se planteará como tal en el film: efectivamente, -y aunque siempre haya una toma de posición-, no se *juzgan* las actitudes ante las situaciones, se *plantean*, eso es todo. La “realidad” hablará por sí sola. Es ella la que dictará el veredicto, a través de la impactada consciencia del espectador. La moral aprendida no es *mala*, sino *frustrante*, destructora.

Este intento de descripción de la “realidad” total, interior y exterior llevará pues, a los surrealistas, a descubrir la “surrealidad”. Por tener una naturaleza ambigua, mágica, no podrá ser comprendida sólo por la lógica de la razón, sino por la lógica de la sinrazón. Esta es una de las lecturas propuestas por *Un chien andalou*: el desdoblamiento del personaje masculino, en la escena siguiente a la de la mano llena de hormigas, cuando aparece en la cama, o cuando, más maduro, obliga a su otro yo a desvestirse de los manteletes blancos, remite al tema del doble oscuro, del otro yo no deseado -el tema subyacente y siempre latente en el Surrealismo, de la locura (yo que me desdoble), está presente en *Nadja*.

La libertad total -”únicamente la palabra libertad es lo que aún me exhalta”, dirá Breton- promulgada por el surrealismo, tendrá, sin embargo, ciertas reglas:

“El surrealismo me reveló, que en la vida, hay un sentido moral que el hombre no puede dejar de tomar “.

La existencia de una moral en el surrealismo significa una toma de consciencia total: la libertad tiene unos cauces. *Viridiana*, la ex-novicia, va a caer en el lado opuesto: se ofrecerá a su primo cuando éste ya tiene una “sustituta”. La “libertad” final de *Viridiana* no es más que otra cárcel, la opuesta a la de la religión; la brutalidad con la que Pierre Batcheff, protagonista de *Un perro andaluz*, se acerca a la joven es el producto de un deseo incontrolado, un deseo no dominado (no “maîtrisé”).

La causa primera y última del caos personal radica en la continua frustración del hombre por el sistema: la “carga” de clérigos que el protagonista arrastra. Como en *L'Age d'Or*, cuando la pareja que intenta hacer el amor es sorprendida y separada violentamente por sacerdotes.

Quedan aún por comentar muchos aspectos, entre los que podríamos citar esa aparente “Crueldad”, compartida por todos aquellos que fueron convencidos surrealistas, entre los que se encuentra Buñuel: la mano cortada -en *Un chien andalou*- va a ser hurgada por el bastón de una jovencita. Sólo apuntaremos quizás, que una cosa es representar la violencia existente, la represión, la crueldad, y otra, muy distinta, complacerse en ella. En todo caso, si hay una complacencia ésta no es otra que la de la *representación*, la de la *filmación*.

Otro de los puntos interesantes -para aquellos que se interesen por la relación surrealismo-Canarias-, ya situados en el terreno nacional, sería el sacar a la luz las críticas que sobre cine surrealista se han llevado a cabo, por ejemplo, en las revistas de vanguardia. Esto nos permitiría acercarnos al tema desde adentro. En este sentido, recomendamos un estudio de *Gaceta de Arte*, revista que protagonizará buena parte de la vida cultural en Canarias en los años de la preguerra, revista de un surrealismo “de alto nivel”, como fue el que desarrollaron A.Espinosa (quien se basa en su novela *Crimen en Ensayo de un crimen*, de Buñuel), Pedro García Cabrera, E. Gutiérrez Albelo, Domingo López Torres, para quienes, en su mayoría, y como buenos surrealistas, el cine es una fuente constante de inspiración.

Hemos visto cómo el surrealismo teje la madeja, hecha nudo, de *Un chien andalou*, hemos comprobado la multitud de interpretaciones a las que ha dado lugar una sola de sus imágenes. La provocación de tal acto, simbólico y real, nos lleva a la conclusión de que, paralelamente al intento de comunicación hay una *voluntad de hermetismo* (la nube cubre la luna, se cierra la vista exterior y se abre la interior): “Pido la ocultación profunda, verdadera del surrealismo” (Breton, 2º manifiesto). La explicación de tal deseo no es otra que la de mantener intacta la capacidad de “extrañamiento”, la capacidad de *conmoción* del hombre. Bajo este signo de pureza se hace *Un chien andalou*, película que, pese a lo inexorable del tiempo, sigue conservando intacta esa virtud.

De la fuerza *onírica* y *surreal* -¿no son estas dos palabras “quasi sinóni-

mas”?- de la película, es decir, de su fuerza *subversiva*, da cuenta no sólo el escándalo que provoca en la sociedad de su época, más tarde amplificado por *L'Age d'Or*, escándalo que tiene un episodio en Canarias , sino también su estatus de film minoritario hoy en día. De esta manera, se ha intentado -y se intenta- desvirtuar el sentido de plena revolución que conlleva.

Un chien andalou resuena en los oídos de nuestra consciencia como un desgarró entre el compromiso social y el personal, entre un pasado de alienación y un futuro de libertad. Entre ellos, el presente se dibuja como una *llamada veraz* -la de la imaginación, que *nunca perdona*- ,por eso se la intenta relegar a un último y cómodo puesto.

Cabe pensar, sin embargo, que esta supervivencia en los límites de la Cultura tiene rango de victoria. La pequeña y paradójicamente constante, victoria de un *grito* que, tal vez por ello, contenga aún -a nuestro entender- toda su fuerza *fermentativa*.