

De las hormigas a las cucarachas

En tan heroico matriarcado, cada cual cumple con su deber en beneficio de todos, como si todos fuesen el mismo. El centro de gravedad de la conciencia y de la felicidad no es el mismo que entre nosotros. No está en el individuo, sino en cualquier parte donde se mueva una célula, del todo el cual es parte el individuo. De esto resulta un gobierno superior a cuantos puedan realizar los hombres.

Maurice Maeterlinck, *La vida de las hormigas*, 1930

El filósofo ya no es el ser de las cavernas, ni el alma o el pájaro de Platón, sino el animal plano de las superficies, la garrapata, el piojo.

Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, 1969

Hoy celebramos los ochenta años del estreno de la película dirigida por Luis Buñuel *Un chien andalou*. Para ello diversas identidades públicas han colaborado en una exposición homenaje que hasta el día 11 de abril puede ser visitada en La Lonja de Zaragoza. También debemos destacar que dicha exposición conmemorativa ha sido comisariada por la profesora de Historia del Cine de la Universidad de Zaragoza Amparo Martínez Herranz, quien ha reunido para la ocasión una extraordinaria colección de documentos que, imbuido todo por un espíritu didáctico, desvelan muchos de los misterios de las extrañas escenas del film, a pesar de que gran parte de ellas formen ya parte de nuestro imaginario colectivo. A raíz de este homenaje quisiéramos verter algunas consideraciones que participen, en la medida de lo posible y según la naturaleza de este medio, en toda su magnitud.

Queda claro que *Un chien andalou*, dirigida por Luis Buñuel en 1929, es la película surrealista por excelencia. Así lo dictaminó André Breton. Aún hoy, nadie se atreve a discutirlo. O es la única película surrealista, o tras ella todo el cine es surrealista. Ahora bien, una lectura meramente surrealista del film está abocada a una reducción

iconográfica que en cierta manera sesga la unidad de sus intenciones. Si aplicásemos la indisociabilidad de los medios expresivos y del contenido reclamada para la vanguardia histórica por Philip Sers, por ejemplo, nos daríamos cuenta que *Un chien andalou* responde a unos intereses gestados en la península cuando tanto Luis Buñuel como Salvador Dalí se nutrían de las noticias proporcionadas por fuentes parisinas como la revista racionalista y purista *L'Esprit Nouveau* dirigida por Paul Dermée, diferentes y hasta contrarias al surrealismo bretoniano, al que conocían bien aunque en principio no le prestasen la misma atención. También podremos suponer con facilidad cómo cayó esta película para un Breton que por entonces era el líder de un grupo en crisis y dividido, y cuyas manifestaciones artísticas y literarias aún eran puestas en duda. Posiblemente, el hecho de tratarse del trabajo de dos jóvenes españoles alejados de las rivalidades culturales parisinas, ayudó en parte a este reconocimiento del surrealismo oficial, aunque tres años después Buñuel se alejase del grupo para centrarse en el cine, quizás siguiendo a los miembros surrealistas que desde 1932 fueron abandonándolo para comprometerse con más ímpetu con la causa del Partido Comunista. En cambio, Dalí intensificó su trabajo pictórico y fue expulsado del grupo ante todo por su profesionalidad lucrativa.

Lo primero a tener en cuenta es que esta película fue realizada cuando sus dos autores todavía no formaban parte del surrealismo oficial. Pudieron ostentar incentivos próximos a ellos, pero nunca éstos fueron los mismos, ni siquiera tenían la intención de formar parte de un movimiento que ya conocían a través de sus principales publicaciones. Constituyendo todo un manifiesto y una declaración de intenciones antes que una historia filmada, a diferencia de la literatura y la poesía surrealistas, *Un chien andalou* nos habla de su propio registro expresivo, esto es, del cine mismo y de su naturaleza sustentada en el concepto de *découpage* teorizado por Luis Buñuel un año antes del estreno en el número 43 de *La Gaceta Literaria*. Por su parte, Salvador Dalí ya antepuso el cine a la pintura y al arte en sus manifiestos anti-artísticos de 1928 en compañía de Sebastiá Gasch y Lluís Montayá, eso sí, tratándose siempre de un cine libre de las intromisiones artísticas, como ellos creían haber encontrado en el cine cómico norteamericano.

Para Luis Buñuel el cine poseía su propia estructura, obedecía a su

propia naturaleza. Sus mecanismos eran la *photogénie* (Luis Buñuel, “Del plano fotogénico”, *La Gaceta Literaria* nº 7, 1927) que pudo aprehender de la mano de su máximo teórico Jean Epstein cuando trabajó para él en 1926 en el rodaje de su película *Mauprat*, y su teoría del *découpage* en tanto que plan previo del film y que él mismo teorizó en 1928. Estas dos dimensiones del cine le permitían otorgar a la imagen la naturaleza necesaria para que, una vez muerta y confiscada por la cámara, fuese revivificada, sólo que bajo un orden nuevo que sólo atendiese a él mismo para ser desvelado como fin último de todo progreso social: la poesía, tal y como desvelaría Tristan Tzara en relación a los *papiers-collés* (“Le papier collé ou le proverbe en peinture”, *Cahiers d’Art* nº 2, 1931) Ambos procedimientos recortan la realidad para devolverla a su auténtico orden, dado que una vez más debemos advertir de que si Breton y sus amigos se aproximaron desde la época de las primeras publicaciones de la revista *Minotaure*, al mundo de los sueños y a los procedimientos automáticos de expresión, es decir, al surrealismo, es porque éstos comparten el orden poético, tal y como ocurre con el cine según Buñuel: “El cine es un arma maravillosa y peligrosa si la maneja un espíritu libre. Es el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños, de las emociones (...) El cine parece haberse inventado para expresar la vida subconsciente, que tan profundamente penetra por sus raíces, la poesía; sin embargo, casi nunca se emplea para estos fines” (Luis Buñuel, “El cine, instrumento de poesía”, conferencia de 1958). El mismo Jean Epstein ratifica en relación a la fotogenia el estrecho compromiso del cine con la poesía, recurriendo para ello a los verdaderos orígenes del surrealismo, tal y como hiciera Ivan Goll para el único número de su revista *Surréalisme* en 1924, quien también apreciaba el cine y la fotografía como medios de superar la realidad misma: “El cine es el medio más poderoso de poesía. El medio más real de lo irreal, de lo surreal tal y como hubiera dicho Apollinaire. Es por eso que nosotros somos algunos de los que han puesto en él nuestras más grandes esperanzas” (traducimos de Jean Epstein, “L’élément photogénique”, conferencia de 1924 recogida en Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma*, Serghes, Paris, 1974, pp. 141-142).

Estas últimas palabras citadas nos dejan ver cómo las bases para *Un perro andaluz* estaban bien instauradas antes del primer contacto personal de Luis Buñuel con el grupo de André Breton en 1929 por mediación de Louis Aragon. De haberlas conocido hubieran obligado al líder

surrealista, como poco, a morderse los labios. De hecho, Buñuel no dudó en atribuir el misterio de la fotogenia más allá de los límites del cine, a la literatura objetual de su primera influencia: Ramón Gómez de la Serna. También este concepto crucial nos desvela los dos grandes misterios posteriores de Buñuel: su distanciamiento a partir de 1932 del grupo surrealista, y cómo mantuvo en cambio el talante surrealista a lo largo de toda su carrera cinematográfica. La propia naturaleza del cine es revolucionaria y supera la realidad, y eso es lo que Buñuel deseó hacer público con su primera película, aun sin haberla realizado en el seno del grupo del surrealismo “oficial”, dado que, en el fondo, los cometidos fueron diferentes, a pesar de que la historia posterior haya enterrado esta evidencia en una inmediata identificación de *Un chien andalou* con surrealismo. Precisamente Louis Aragon abandonó el grupo con el fin de entregarse con más ímpetu al cine y no dedicarse a discusiones bizantinas acerca de lo correcto y lo incorrecto. El lujo de la nueva publicación surrealista *Minotaure* disgustó a Buñuel, y aún más el hecho de que su segunda película *L'âge d'Or* fuese censurada. Tal y como recientemente han demostrado Paul Hammond y Román Gubern, Buñuel aumentó su compromiso político tras abandonar el grupo. Realizó una película de denuncia y en colaboración con el pedagogo libertario Ramón Acín, *Tierra sin pan* (1933), y en esta necesidad de pragmatismo comprometido siguió en su decisión a Louis Aragon, Maxime Alexandre, André Thirion, su amigo Georges Sadoul, etc. El cine llegaba a toda la sociedad, el surrealismo sin él no.

El fin pedagógico de su cine, como Acín con su arte, consistía en despojar a los objetos de los añadidos de significación, desde los lógicos hasta los tradicionales, para liberar la realidad de todo intermediario ideológico y así reconciliarla con el espectador. Para ello debía presentar el objeto y el hecho sin más, sin apenas una manipulación, tal y como reclama el “ojo salvaje” que da comienzo a *Le Surréalisme et la peinture* de Breton. Buñuel alcanza la fotogenia recortando, y a su vez el *découpage* yuxtaponiendo los objetos y las escenas, es decir, la realidad objetiva y la intervención del extrañamiento que amplía ésta a la surrealidad y que obliga a poner en funcionamiento los mecanismos inconscientes de percepción, por lo que la presentación cinematográfica, libre de contenidos, está destinada con Buñuel a la poesía. La dimensión política de su cine, a pesar de

entregarse poéticamente, inunda toda su amplitud, y requiere como fundamento primero una absoluta entrega y respeto a la objetividad de la realidad exterior. Una vez que éste entra en contacto con el grupo surrealista en 1929, su interés por Marx se acrecienta. El padre del comunismo científico teorizó una realidad encubierta por el valor de cambio del mercado y que Buñuel, al exponerla desnuda, destruye tal valor donde se concentran y se encubren en el marco de la sociedad burguesa los anteriores contenidos añadidos, desde los lazos cartesianos hasta los ideológicos y morales herederos del maniqueísmo cristiano (la destrucción del principio de identidad por el *collage* y la fotografía que diría Breton). El desvelamiento del valor real de los objetos es logrado por la descontextualización que lleva a cabo el montaje cinematográfico, -materialización del *découpage*-, y es así que el cine, gracias a su objetividad, supera la mimesis de la pintura anterior, es capaz de mostrar la realidad desnuda de cualquier añadido sospechoso y engañoso: *Fotogenia – objetivo + découpage + fotografía + plano. El objetivo -“ese ojo sin traición, sin moral, sin prejuicios, capaz, sin embargo, de interpretar por sí mismo”- ve el mundo. El cineasta, después, lo ordena. Máquina y hombre. Expresión purísima de nuestra época, arte nuestro, el auténtico arte nuestro de todos los días* (Luis Buñuel, “*Découpage o segmentación cinegráfica*”, *La Gaceta Literaria* nº 43 1928).

Esta supremacía de la objetividad cinematográfica frente a la retórica estética, queda reflejada al comienzo de *Un chien andalou* en la famosa escena del ojo rasgado, dado que la navaja que corta el ojo en *Un perro andaluz* alude, tal y como advierte Agustín Sánchez Vidal, al propio montaje cinematográfico. En esta escena una mujer mira a través de una ventana dotada de persiana y, al paso de una nube sobre el objeto de contemplación, -la luna (modelo femenino pictórico y tradicional)-, el mismo Buñuel rasga uno de sus ojos. A partir de este momento -el único “realista” de la película-, da inicio a la naturaleza interior, onírica y mental del cine, anteponiéndose a una posible manifestación surrealista otra pro-fílmica frente a la pintura, dado que son evidentes las alusiones a la ventana albertiniana y la unidad que proporciona la perspectiva a partir de la modulación, ahora sustituida por la acción del montaje llevada a cabo por la navaja: el cine es mejor instrumento surrealista que la pintura. Lo observado sobre la pantalla nunca obedece a la realidad visual, sino a otra interior, pensada, masticada, asimilada por los mecanismos de la subconciencia y de la

conciencia.

Esta declaración cinematográfica de principios, donde tal y como apunta Philip Sers acerca de la vanguardia la forma constituye con el contenido una unidad indisociable, responden a unos principios éticos que afectan a la totalidad de las imágenes. No se tratan de metáforas, metonimias ni comparaciones, ni tan siquiera de figuraciones. Las hormigas que emergen de una mano en *Un chien andalou* no son una plasmación del deseo, sino que ellas mismas sólo funcionan y se jerarquizan a partir del deseo que sienten cada una de ellas por la hembra y sus hormonas. Se trata de un orden superior donde las distancias entre el deseo, la muerte, lo individual y lo social son superadas, dado que, tal y como apunta Antonio Monegal, el motivo de las hormigas quizás apareciese muy tempranamente cuando, como el mismo Buñuel afirma en su autobiografía *Mi último suspiro*, de joven sintió simpatías por el heroísmo anarquista. Además de Jean-Henri Fabre conocía la obra de Pedro Kropotkin y su teoría sobre el “apoyo mutuo”, fundamentada en una naturaleza social que emerge de la atención que este pensador anarquista prestó a insectos como las abejas y las hormigas, prologada por los estudios del poeta y dramaturgo anarquista Maurice Maeterlinck: sólo con la poesía y el deseo como fin último podemos alcanzar un orden superior que nos libere de las aparentes limitaciones naturales y sociales. Se trata de una toma de conciencia (como la anhelada por el cientifismo de Marx) para la cual el cine se muestra como un instrumento revelador.

El problema resulta cuando, décadas más tarde, de un piano policial emergen cantidades ingentes de cucarachas alemanas al torturar a un joven idealista en *El discreto encanto de la burguesía* (1972). Estos temibles animales no responden a jerarquía alguna, sólo se reúnen para la defecación. Desprenden y abandonan sus liendres por su simple peso, no producen la dulce miel de las abejas, parecen prescindir de cualquier forma de deseo, etc., y en cambio viven en sociedad. ¿Qué ha sucedido desde 1929 para haber alcanzado semejante inversión? El objetivo del aparato cinematográfico despierta a las hormigas, mientras la música que emite el instrumento burgués por excelencia, apela a un nuevo orden automático y productivo una vez que ella misma ha enfrentado a la humanidad contra las posibilidades que la máquina le brindó. De todas formas, tanto las hormigas y las abejas como las cucarachas no son más que modelos sociales cuyo único valor tan sólo reside en la historia y en

la paleontología: las cucarachas provienen de Carbonífero, son anteriores a la aparición de las primeras flores. Las abejas y luego las hormigas - avispa sin vuelo- no. La historia del siglo XX parece resumir inversamente el transcurso de la historia natural, aquella que recorre desde el neo-positivismo de Deleuze hasta el comunismo de Kropotkin.