



UNA ICONOGRAFÍA DEL OJO EN *UN CHIEN ANDALOU*

ICONOGRAPHY OF THE EYE IN UN CHIEN ANDALOU

Ainamar Clariana Rodagut

Universitat Pompeu Fabra
Ainamar.clariana@gmail.com

Cómo citar este artículo/Citation: Clariana Rodagut, A. (2014). "Una iconografía del ojo en *Un chien andalou*". *Arbor*, 190 (769): a176. doi: <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2014.769n5015>

Copyright: © 2014 CSIC. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-Non Commercial (by-nc) Spain 3.0.

Recibido: 27 septiembre 2013. Aceptado: 13 marzo 2014.

RESUMEN: Este artículo tiene como objeto realizar un análisis del motivo visual del ojo en *Un chien andalou*. El ojo, que en esta película es rasurado con una cuchilla, tiene una función simbólica que recorre toda la filmografía de su director. Numerosos ojos aparecen en toda su obra, desde los de los ciegos de nacimiento, una figura esencial en su cine, hasta las alusiones al ojo del espectador. En este artículo realizo una lista de las veces que aparece el motivo del ojo en la obra del cineasta aragonés y mediante los presupuestos de la teoría de la recepción interpreto el significado de dicho símbolo visual en la filmografía de su autor. Se concluye que el ojo en la obra de Luis Buñuel alude a la procedencia interior de las imágenes que componen el film, es decir, a una reflexión del mismo autor sobre su proceso creativo.

ABSTRACT: This article sets out to analyse the eye motif in *Un chien andalou*. The eye—cut open in the film with a razor blade—has a symbolic function that is present in Buñuel's entire filmography, where eyes are a recurrent motif: from the eyes of people who were born blind, a key character in Buñuel's films, to the allusions to the spectator's eyes. This article lists the eyes appearing in Buñuel's films, and using reception theory, seeks to explain the significance of this visual symbol in the filmmaker's work. The conclusion is that when the eye appears in a film it means that the images of the film come from the artist's inner sources. Therefore, the eye in Luis Buñuel's work refers to a reflection by the filmmaker about his own creative process.

PALABRAS CLAVE: ojo; visión; vanguardia; imaginación; ceguera; interioridad.

KEYWORDS: eye; vision; avant-garde; imagination; blindness; interiority.

INTRODUCCIÓN

Película en blanco y negro rodada durante abril de 1929 y estrenada oficialmente el 1 de octubre del mismo año en Studio 28, ubicado en París. El guión de la película fue escrito por Salvador Dalí y Luis Buñuel durante apenas un semana de febrero del mismo año de su estreno. El rodaje duró 15 días e inicialmente contó con un presupuesto de 25.000 pesetas. Luis Buñuel dirigió la película con un equipo técnico de seis componentes y Dalí acudió al rodaje tres o cuatro días antes de que este finalizara. El filme se rodó entre los estudios Billancourt y algunos exteriores, entre ellos El Havre. Fueron pocos días de rodaje puesto que el guión finalizado ya incluía la distancia focal exacta de todos los lentes. De hecho, Luis Buñuel acostumbraba a rodar las escenas en una sola toma, como después demostraría. Como no había presupuesto, los encadenados y fundidos se realizaron rebobinando la película o cerrando el iris de la cámara. El montaje final tiene una duración de diecisiete minutos e incluye una banda sonora compuesta por pasajes de *Tristán e Isolda* de Wagner y algunos fragmentos de tangos argentinos¹.

Un perro andaluz es, quizá, la película sobre la que más se ha escrito. Muchísimos críticos² de cine, de arte en general e incluso psicoanalistas, han aportado sus argumentaciones y opiniones en torno a su significado. Hay varias razones que refuerzan la popularidad del filme; la primera, y probablemente una de las más relevantes, es que *Un perro andaluz* se sitúa como uno de los referentes esenciales de todo el cine moderno que le sigue. Octavio Paz, en el texto que repartió entre el público de Cannes en 1951, con motivo del estreno de *Los Olvidados* había escrito:

La aparición de *La edad de oro* y *Un perro andaluz* señalan la primera irrupción deliberada de la poesía en el arte cinematográfico... El carácter subversivo de los primeros filmes de Buñuel reside en que, tocados apenas por la mano de la poesía, se desmoronan los fantasmas convencionales (sociales, morales o artísticos) de que está hecha nuestra realidad. Y de esas ruinas surge una nueva verdad, la del hombre y su deseo. Buñuel nos muestra que ese hombre maniatado puede, con sólo cerrar los ojos, hacer saltar el mundo... El hombre de *La edad de oro* duerme en cada uno de nosotros y sólo espera un signo para despertar: el del amor. Esta película es una de las pocas tentativas del arte moderno para revelar el rostro terrible del amor en libertad (Sánchez Vidal, 1991, p. 93).

Otra de las razones que ha fomentado las controversias en torno al sentido de la película ha sido el desacuerdo entre las distintas declaraciones que el director ha realizado sobre ella. Antonio Castro alude a este tema en el capítulo "Evolución y permanencia de las obsesiones en Buñuel" (2001). El escritor hace referencia a la tendencia del cineasta a mentir; concretamente, apunta dos de las declaraciones que Buñuel realizó cuando le preguntaron de dónde había surgido la idea de *Un perro andaluz*. En ambas versiones el director de cine cuenta que la película había nacido de la confluencia de dos sueños, uno de Salvador Dalí y el otro suyo. Sin embargo, por una parte el cineasta da a Pérez Turrent y José de la Colina la explicación de la que se hará eco la crítica posteriormente: "Hombre pues yo he soñado que le cortaba el ojo a alguien" (Castro, 2001, p. 320). Por otra, le confiesa a Max Aub en su *Conversaciones con Buñuel* algo diferente: (después de que Dalí le preguntara qué había soñado esa noche) "Le respondí a Dalí: yo también he soñado una cosa muy extraña. He soñado con mi madre y con la Luna, y con una nube que atravesaba la luna, y luego le querían cortar un ojo a mi madre, y ella se echaba para atrás" (Castro, 2001, p. 320).

Sin embargo, esta última no es la única versión. La autoría de la secuencia del prólogo ha ido variando con el tiempo y según quién la describa, pero aún ahora no se ha llegado a quorum en la asignación. Una de las versiones más extendidas dice que la idea no fue ni de Dalí ni de Buñuel, como se ha defendido en la mayoría de los casos, sino a José Moreno Villa. Max Aub en la obra anteriormente citada entrevista, entre otros, a Santiago Ontañón, quien asegura que la secuencia del prólogo fue idea de José Moreno Villa³:

—Bueno. Pues a mí me han contado— y no puedo decirte ahora quién, pero ha sido un residente, no sé si fue el mismo Federico, 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. Y que a todos les produjo un ramalazo de cosa tremenda, que luego se aprovechó para la película, ¿no? La prueba es que ese gag ha causado inclusive enfermos mentales, ¿no? (Aub, 1985, p. 320)

En relación a *Un perro andaluz* se encuentra aún otra media verdad extendida. La mayoría de autores cuando escriben sobre el proceso de creación del guión citan a Luis Buñuel en las aclaraciones que realizó en «Notes on the Making of *Un chien*

andalou». Por ejemplo, refiriéndose a este texto Agustín Sánchez Vidal cita:

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. Nada más. Por ejemplo: la mujer agarra una raqueta para defenderse del hombre que quiere atacarla. Entonces, éste mira alrededor buscando algo para contraatacar y (ahora estoy hablando con Dalí) “¿Qué ve?” “Un sapo que vuela” “¡Malo!” “Una botella de coñac” “¡Malo!” “Pues ve dos cuerdas” “Bien, pero ¿qué viene detrás de las cuerdas?”[...] O sea, que hacíamos surgir representaciones irracionales, sin ninguna explicación (1991, p. 64).

La explicación citada por el crítico es repetida por muchos autores, unos más crédulos que otros. Por ejemplo, John Baxter en su obra *Luis Buñuel* expone la misma descripción; sin embargo, la pone en entredicho. El escritor arguye que es sumamente fácil interpretar algunas escenas que se desarrollan en el filme con mínimos conocimientos sobre teoría freudiana, lo cual contradiría la afirmación buñueliana “hacíamos surgir representaciones irracionales, sin ninguna explicación”. A pesar de los cautos como John Baxter, para muchos otros escritores la declaración buñueliana es del todo cierta, como pueda ser el caso de Víctor Fuentes (2005). Y es que además, por si fuera poco el mismo Luis Buñuel en sus memorias presenta una versión algo confusa sobre el proceso creativo del mismo guión: “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 de lo irracional. No admitir más que las imágenes que nos impresionaran, sin tratar de averiguar por qué.” (Buñuel, 1982, p. 103). Esta última aclaración es ligeramente diferente a la que Buñuel da a Max Aub posteriormente:

Buscábamos un equilibrio inestable e invisible entre lo racional y lo irracional, que nos diera a través de este último, una capacidad de entender lo ininteligible, de unir el sueño y la realidad, lo consciente y lo inconsciente, huyendo de todo simbolismo. Después del prólogo, estuvimos dudando, es decir rechazando, varias ideas hasta que a Dalí se le ocurrió lo del ciclista con su caja: excelente -dije- y por allí nos fuimos. No se trataba de unir una imagen con la otra a base de la razón o de la sinrazón,

sino exclusivamente de que nos diera una continuidad que satisficiera (sic) nuestro inconsciente, sin herir lo consciente, pero que a su vez, no tuviera una relación directa con lo racional. Es decir lo que estuviera más cerca, teóricamente de lo que Bretón había definido como una manera exacta de ser del surrealismo. Lo de la falta de ilación lógica en “Un perro andaluz” es puro cuento. Si fuese así, debía de haber cortado la película en puros flash, echar en varios sombreros los distintos gags, y pegar las secuencias al azar. No hubo tal. Y no porque no pudiera hacerlo: no hubo razón que lo impidiera. No, 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 [...] Cuando el moribundo cae en un jardín, acaricia la espalda desnuda de una estatua (de mujer). Es decir, que es normal consecuencia de la caída. Lo absurdo sería que esta secuencia antecediera a la otra. Empleamos nuestros sueños -no es nuevo- para expresar algo. Pero no para presentar un galimatías. “Un perro andaluz” no tiene de absurdo más que el título, ni es -¿cómo? ¿Por qué?- un desesperado llamado al asesinato, como no fuese después al de Gala, cuando se planeó “La edad de oro”. Ni tiene nada que ver con Lautréamont. Sí mucho, con el Dalí de ayer y conmigo, con nuestra manera de ser; con nuestros sueños (Castro, 2001, pp. 325-326).

Esta cita es importante para entender varias cosas: en primer lugar, constatar que la confusión que reina entre la crítica, referente al significado o proceso de creación de sus filmes, ha sido, en gran parte, provocada por el mismo director. De hecho: “Buñuel nunca explicitaba, en numerosísimas ocasiones ocultaba -a veces recurría a maniobras de despiste- y con frecuencia negaba, sus verdaderas intenciones.” (Castro, 2001, p 316). Según argumenta Castro, cuando Max Aub le preguntó al cineasta si prefería explicarse o que adivinaran sus intenciones, Luis Buñuel contestó con rotundidad que prefería ser adivinado. El director de cine consideraba el misterio una cualidad fundamental que debía poseer toda obra de arte ya que en su conferencia titulada “El cine, instrumento de poesía”, publicado por primera vez por la Universidad de México en 1958 declaró: “El misterio, elemento esencial de toda obra de arte, falta, por lo general, en las películas” (Castro, 2001, p. 65).

En segundo lugar, la referencia anterior permite entender la relación que Luis Buñuel —y Salvador Dalí— tenían con el grupo surrealista en el momen-

to en que escribieron el guión del filme. A pesar de Buñuel y Dalí no tenían una relación directa con el grupo surrealista en el momento en que rodaron la película, la ligazón obvia entre los postulados del movimiento y la película ha servido de argumento absoluto para justificar algunas de las interpretaciones de *Un perro andaluz*. Sin embargo, es importante tener en cuenta que la entrada de los autores al grupo surrealista no se dio hasta después de que la película fuera públicamente exhibida. De hecho, después de mucha confusión entre la crítica —de nuevo motivada por Buñuel— sobre la fecha de entrada de los guionistas en el grupo surrealista, parece ser que hasta que André Breton no visionó el filme Dalí y Buñuel no comenzaron a formar parte, oficialmente, del grupo de artistas. Este hecho nos permite afirmar que la escritura del guión estuvo influenciada por el surrealismo únicamente de forma indirecta.

De todos modos, Salvador Dalí ya se consideraba surrealista antes de mantener contacto directo con los miembros del grupo⁴, tal como declaró en una carta dirigida a Pepín Bello y fechada en diciembre de 1928, en la que le contaba de su participación en *L'amic de les arts* (Castro, 2001, p. 327). Asimismo, Luis Buñuel, en una carta fechada en febrero de 1929 (después de acabar el guión) también para Pepín Bello, demuestra gran entusiasmo por Benjamín Péret, que además lo declara ídolo suyo y de su amigo Dalí (Buñuel, 2000, p. 327).

Entonces, podríamos decir que los guionistas de *Un perro andaluz* se sentían cercanos a la estética surrealista en el momento en que escribieron el guión de su película. Sin embargo, hay otro elemento fundamental para este análisis y es que parte del imaginario que se desarrolla en la película tiene su origen en acontecimientos o recuerdos fechados con anterioridad al encuentro de Dalí y Buñuel con el movimiento⁵. Por esta razón, no es del todo absurda la declaración que realizó Federico García Lorca en una carta desde Nueva York en la que escribía: “Buñuel y Dalí han hecho una mierdecita, una peliculilla que se llama «Un perro Andaluz», y el «perro andaluz» soy yo” (Castro, 2001, p. 203). Si el título se refería a Lorca es algo que nunca se sabrá, puesto que Buñuel se encargó de desmentirlo muchas veces. Pero como afirma Poyato: “lo interesante es que esta alusión al poeta andaluz no está descolgada de las imágenes del filme, sino que se descubre *trabada*, poéticamente vinculada [...] a ellas” (Poyato, 2008, p. 151). De este modo, al margen de si el título se refería o no a Lorca, lo que está claro es que si este se sintió

identificado con la película podría ser porque parte del imaginario que allí aparece tuviera relación con el pasado que ambos guionistas compartieron con el poeta. A este propósito, Poyato alude a un proyecto que tuvieron en mente Dalí y Buñuel: la creación de una revista. Esta fue anunciada en *La Gaceta Literaria*, en la que se presentaba así su proyecto: “órgano de un grupo restringido más o menos afín al surrealismo pero con un espíritu netamente antifrancés” (Poyato, 2008, p. 151). El crítico sigue:

El proyecto, finalmente, no cristalizó, pero Buñuel y Dalí pudieron dar buena cuenta de su “antifrancesismo” en el filme *Un Chien Andalou*, donde lo refinado parisino se torna en un “primitivismo baturro” que aflora, como se ha dicho, a través de elementos propios del ámbito rural y donde lo “putrefacto”⁶, término que sus autores habían acuñado durante su estancia en la Residencia de Estudiantes, adquiere, como se verá, una especial relevancia (Poyato, 2008, p. 151).

El imaginario de *Un perro andaluz*: procedencia e interpretación

Se ha señalado que hay una gran variedad de opiniones ya escritas sobre el significado de la obra y los diferentes elementos que en ella aparecen. De hecho, otra de las controversias que ha animado parte de la redacción de dichas críticas o ensayos nace del desconocimiento general sobre la procedencia de algunas de las imágenes. En la medida en que la obra ha ido adquiriendo relevancia en la historia del cine y más generalmente en la historia del arte, han aparecido dos ramas de investigadores, los dalinianos (como podría ser el caso de Minguet i Batllori, 2003), más escasos, y los buñuelianos⁷. Como era de suponer, cada uno ha defendido la pertenencia de las imágenes que se muestran más emblemáticas en el filme a la imaginación de uno u otro guionista. Sin mencionar los casos en que se atribuyen, como ya hemos apuntado a José Bello Lasiera, José Moreno Villa o Federico García Lorca, como explicaremos más adelante, e incluso Maruja Mallo, quien en 1928 hizo un dibujo titulado *Los ojos de Luis Buñuel sobre la mesa, custodiados por Rafael Alberti, José Bergamín, Federico García Lorca, la Virgen del Pilar y Pablo Neruda* en el que aparecen cinco ojos.

Pero al margen de la escisión entre la crítica y de la autoría de la idea inicial, en este artículo considero, junto a Pedro Poyato, que el autor principal de *Un perro andaluz* es Luis Buñuel. Con eso no quiero decir que la ocurrencia del ojo cortado fuera suya

(tema que ahora mismo no nos incumbe), sino que las decisiones finales, la forma que tuvo finalmente el filme corre a cargo de su director: Luis Buñuel. Eso no quiere decir que debamos olvidar que Salvador Dalí ayudó al director en la creación del guión. Pero, como bien argumenta Poyato haciendo referencia al teórico de cine Jean Mitry: “un autor es mucho menos quien imagina una historia que quien le da una forma y un estilo” (Poyato, 2008, p. 149). Es decir, el autor es quien convierte el guión en formas cinematográficas.

Por las razones expuestas, en este apartado cito, en su mayoría, ensayos de autores que se han centrado principalmente en la obra de Luis Buñuel. De todos modos, no les falta razón a los que defienden que el símbolo pertenece a la invención de uno u otro artista, ya que tenemos pruebas de la importancia que el motivo del ojo (cortado, rasgado, dañado, sacado, etc.) tuvo para ambos. Por ejemplo, tanto Dalí como Buñuel escribieron textos en los que aludían a este motivo, y ambos antes de la creación de *Un perro andaluz*. En el caso de Buñuel: *Palacio de hielo*, que fue publicado en *Hélix* nº 4 en mayo de 1929, y en el de Salvador Dalí: *Mi amiga en la playa*, publicado en *L'Amic de les Arts* nº 19 en octubre de 1927. A pesar de todo ello, esta escena ha sido tan comentada que, antes de abordarla, se hace necesario realizar un breve repaso de las interpretaciones que más se han popularizado entre la crítica a lo largo de los años.

Se pueden señalar tres amplias ramas en la interpretación tanto del motivo del ojo como del resto del filme. En primer lugar y en mayor número, se encuentran las interpretaciones psicoanalíticas. Para una interpretación minuciosa y original, se puede consultar el análisis de Linda Williams *Figures of desire: a theory and analysis of surrealist film* (1992). Otro ejemplo es el libro de William Peter Evans *Las películas de Luis Buñuel. La subjetividad y el deseo* (1998). Asimismo, el primer libro que salió analizando las películas de Buñuel desde las teorías freudianas fue *El ojo de Buñuel. Psicoanálisis desde una butaca* (1976) escrito por Fernando Cesarman. Todas estas teorías, se fundamentan en las declaraciones de Luis Buñuel, quien aseguraba haber leído parte de la obra de Sigmund Freud.

Los conceptos clave en la interpretación psicoanalítica de la obra buñueliana, y concretamente en referencia al ojo cortado son: “un símbolo de penetración, de violación, si atendemos a la violencia con la que se lleva a cabo, aunque otros han pue-

to el acento precisamente sobre lo contrario sobre una posible referencia a la castración” (Castro, 2001, p. 324). El tema de la castración está unido al del fetichismo, como consideraba Sigmund Freud, el fetiche es: “el sustituto del falo de la mujer, es decir; de la madre, que el niño piensa que ha perdido” (Castro, 2001, p. 200).

Entre las interpretaciones psicoanalíticas también se hace referencia al tema del doble (con motivo de la aparición del tercer personaje en la habitación) y la represión de los instintos sexuales. El concepto del doble y la represión se apunta a raíz del piano con cola con la cabeza de un burro sin ojos descomponiéndose encima, más dos calabazas, más dos maristas, que arrastra Pierre Batcheff con dos cuerdas y gran dificultad cuando quiere acercarse a Simone Maureil.

A pesar de lo aludido, es importante tener en cuenta que el interés de Luis Buñuel por la obra de Sigmund Freud se remonta a tiempo antes del conocimiento que tuvo este del movimiento surrealista. Esta idea vuelve sobre lo que ya se ha apuntado, es decir, que los temas que motivaban la creatividad del director coincidieron con los de los artistas surrealistas, pero no fue únicamente la influencia que ejerció sobre él el surrealismo lo que impulsó el tratamiento de los tópicos que más tarde este desarrollaría:

Con excesiva frecuencia se ha considerado que esta preocupación buñueliana, que se concretaba en el intento por expresar una visión integral e integradora de la realidad, derivaba de su pertenencia al grupo surrealista, y yo más bien creo que fue a la inversa, que si Buñuel se incorporó a la serie de gente que transitaba por el camino abierto por André Breton, fue precisamente porque también los surrealistas trataban de conseguir una visión unitaria de la realidad, y además para lograrlo, intentaban hacer compatibles dos de los máximos intereses del Buñuel de la época: el marxismo y las teorías freudianas (Castro, 2001, p. 326).

De hecho, Luis Buñuel en sus memorias considera que el surrealismo fue “ante todo, una especie de llamada que oyeron aquí y allí [...] ciertas personas que utilizaban ya una forma de expresión instintiva e irracional, incluso antes de conocerse unos a otros. Las poesías que yo había publicado en España antes de oír hablar de surrealismo dan testimonio de esta llamada” (Buñuel, 1982, p. 104).

Estas dos citas sirven para introducir el otro grupo de críticas que depende en gran medida de la asi-

milación del espíritu surrealista de los guionistas, aunque más concretamente, de la actitud heredada de estos del grupo dadaísta. Esta interpretación es la que considera que *Un perro andaluz*, así como *La edad de oro*, son fruto del azar y que tienen sobre todo una intención provocadora. Estas teorías vienen apoyadas por el espíritu de revuelta e inconformismo que caracterizaba la vanguardia dadaísta y posteriormente surrealista. De todos modos, estas interpretaciones las comparten los primeros críticos que escribieron sobre la película, así que actualmente no se tienen muy en cuenta, como por ejemplo Francisco Aranda (1970), el primero que escribe un ensayo sobre el director aragonés.

Por último, la tercera de las formas en que los críticos analizan *Un perro andaluz* es la que, señalando planos o escenas (motivos visuales quizá podrían llamarse) aquí y allí, no tiene un marco teórico fijo. Estos son los casos de los buscadores de referencias literarias que ponen en relación la obra buñueliana con fragmentos de poemas, por ejemplo, de Federico García Lorca como es el caso de Jesús González Requena (“La huella de Lorca en el origen del cine de Buñuel” en *ObsesionESbuñuel*, 2001) o de Sánchez Vidal (2004); comparaciones con la obra de Benjamín Péret, como es el caso de Antonio Monegal (1993); o incluso con literatura narrativa, como podría ser el caso de Víctor Fuentes (2005). Aparte de las referencias literarias, como se ha visto muy prolíficas, existen otros teóricos que centran su análisis en la forma del discurso, en su construcción, como Jenaro Talens (2010/1986).

Esta última línea de investigación es la que aquí se va a seguir. En este trabajo, intentando no limitar el análisis, se han citado los estudios que han producido mayor efecto entre la crítica a lo largo de los años. Sin embargo, en este estudio se propone una iconografía del ojo en el cine de Luis Buñuel. Esta finaliza con el análisis del célebre prólogo de *Un perro andaluz*. A pesar de volver sobre una escena tan comentada, la iconografía que aquí se presenta no niega las interpretaciones citadas, puesto que la metodología utilizada difiere del resto. Mientras estas intentaban abordar todo el filme en función del prólogo, este trabajo se centra en un solo motivo aparecido en él: el ojo cortado⁸. Este se analiza a partir de las alusiones al mismo que aparecen a lo largo de toda la obra del director: “pues apresurémonos a añadir que una película digna de ser vista no puede, posiblemente, verse limitada por cualquier descripción verbal menos de 999 veces como la extensión que posee” (Durgnat, 1968, p. 43).

Iconografía del ojo en la obra de Luis Buñuel

Hay tres temas en la obra buñueliana que mantienen relación con el ojo del prólogo de *Un perro andaluz*. Estos son: el voyeurismo relacionado directamente con el deseo, la ceguera de nacimiento, es decir, la aparición constante de personajes ciegos en sus películas, e incluso en un texto muy temprano titulado “El ciego de las tortugas”, y por último, el símbolo de las órbitas de los ojos vacías.

El voyeurismo: el cerrojo y la ventana o la cámara

En relación al tema del voyeurismo encontramos dos vertientes diferentes en el cine de Buñuel: por una parte, la que muestra el deseo del personaje de ver; deseo sexual, en general, con el que el espectador se siente identificado. Por otro, aunque relacionado con el primero, encontramos el voyeurismo como acto impulsor de la imaginación.

En el primer caso el ojo del personaje se ve cercenado o bien por un cerrojo o bien por una ventana. Además, lo que intenta ver el personaje es algo que le ha sido prohibido, es decir, el personaje está espiando:

No por casualidad casi todas las películas de Buñuel están repletas de gente que observa a otras personas sin ser a su vez observada. Muchos de ellos por el ojo de la cerradura. Como la lista podría ser interminable valgan como ejemplo “*Susana*”, “*Viridiana*”, “*Belle de jour*”, “*Ese oscuro objeto del deseo*”, “*El discreto encanto de la burguesía*”, “*El fantasma de la libertad*” etc. etc. (Castro, 2001, p. 345)

Entre el cerrojo y la ventana, el caso de la ventana es el más común, por ejemplo: Pierre Batcheff (*Un perro andaluz*); la hija de Ramona, la criada (Margarita Lozano), espía a Don Jaime (Fernando Rey) intentando besar a Viridiana (Silvia Pinal), cuando esta ha caído dormida efecto de las drogas; en la misma película Ramona espía a Viridiana a través del cerrojo de la puerta; Don Rafael Acosta (Fernando Rey) vigila a la presunta terrorista desde la ventana de su despacho (*El discreto encanto de la burguesía*); Saturno (Jesús Fernández) espía a Tristana (Catherine Deneuve) cuando se viste exhibiéndose desde la ventana; Francisco Galván (Arturo de Córdova) observa a su mujer, Delia Garcés (Gloria Milalta), obsesivamente cuando esta habla con un desconocido (*Él*); Rosario (Rosario Granados) y Julio Mistral (Tito Junco) durante su romance vigilan desde la ventana la llegada de Don Carlos Montero (Julio Villareal), el marido de esta última (*Una mujer sin amor*); matan a la criada de Archibaldo de la Cruz de pequeño (Rafael Ban-

quells), cuando esta mira desde la ventana; Alberto (Luis López Somoza) y Don Guadalupe (Fernando Soler) espían a Susana (Rosita Quintana) desde la ventana de ella (*Susana*); Mathieu Faber (Fernando Rey) mira desde la ventana del tren a Conchita (Carole Bouquet) cuando parte de Sevilla y desde una puerta con rejas de la misma ciudad, observa cómo Conchita (en esta escena Ángela Molina) mantiene relaciones sexuales con su amigo el Morenito (David Rocha) (*Ese oscuro objeto del deseo*); un francotirador, posteriormente llamado asesino-poeta, mata transeúntes al azar desde la ventana de un rascacielos (*El fantasma de la libertad*); Sandro (Giani Esposito) espía desde una ventana a Gorzone (Jean-Jacques Delbo), el terrateniente, antes de matarlo (*Así es la aurora*); y un largo etcétera.

Como bien dice Carlos Barbachano citando a Fernando Cesarman: “Durante toda la obra de Buñuel -añade con tino- se presentará la necesidad de los personajes de ver a través del ojo de la cerradura, a través de una ventana, espionando, intentando ver lo prohibido, curiosidad que se encuentra relacionada con el deseo común de ir al teatro o al cine” (Barbáchano, 1987, p. 62). El voyeurismo al que aluden estas acciones mantiene una estrecha relación con el deseo de ver de todo espectador de cine, pero al mismo tiempo con el de todo cineasta. El escritor sigue: “Buñuel, solo con mostrarlo, sin apenas decirlo, evidenció con su obra que el máximo atractivo del cine consistía, precisamente, en esa eterna vuelta al voyeurismo de la infancia” (Barbáchano, 1987, p. 62). Una escena de *Él* muestra la obsesión de Buñuel por el tema: “Entré en el cine, vi la escena en que -lejano recuerdo de las casetas de baños de San Sebastián- el hombre hunde una larga aguja en el agujero de una cerradura para saltarle el ojo al observador desconocido que imagina tras la puerta, y, en efecto, la gente reía a carcajadas” (Buñuel, 1982, p. 199).

El cristal de las ventanas a través del que miran los personajes de Buñuel es una clara referencia al cristal de la cámara: todos son cristales desde los que se percibe la realidad exterior. Además de la analogía entre el cerrojo de la puerta y el objetivo de la cámara: en ambos casos se nos ofrece una visión limitada, cercenada. Esta comparación: ventana y cerrojo igual a cámara de cine, permite atribuir las cualidades de la acción voyeurística, que implica mirar a través de dichas aberturas, a la actividad cinematográfica de filmar.

Aparte de la analogía expuesta, en la obra de Luis Buñuel la identificación entre voyeur y espectador

también se establece a partir de otros elementos. Sin embargo, en estos casos el proceso de identificación del espectador con el personaje se trunca, puesto que este último interpela al voyeur/espectador, obligándole así a des-identificarse (imaginariamente). Este interpelar al que mira responde a una acusación de voyeurismo que el director hace al espectador, y a veces, como consecuencia de su “perversa” condición, el espectador es agredido. El ejemplo más significativo de este proceder lo encontramos en *Los olvidados*: en esta obra Pedro mira a cámara, al espectador, y posteriormente le arroja un huevo. Pedro Poyato escribe sobre esta película y establece una interesante analogía entre la acción que ahí transcurre y la imagen del corte del ojo en *Un perro andaluz*:

No son pocos los estudiosos, así Peter W. Evans y Fernando Ros y Rebeca Crespo, entre otros, quien a partir de la asociación cámara-ojo, no han dudado en relacionar esta escena con el corte infringido al ojo de la mujer, en el comienzo de *Un perro andaluz*, más ninguno de ellos parece haber reparado, como decía en el dispositivo enunciativo de la escena, en una configuración discursiva que, siguiendo de nuevo los presupuestos establecido por F. Cassetti en el trabajo antes citado, podrá ser traducida en los siguientes términos: un Yo (enunciador) se introduce en un Él (personaje de Pedro) para, vía observatorio, interpelar con la mirada, primero, y agredir, después, al Tú (enunciario) [...] Se deduce aquí, remarcámoslo, la importancia del papel jugado en la escena por el observatorio; un observatorio que, más allá de una mirada que ve-hacer, acaba convirtiéndose en el ente físico receptor de la agresión, lo que lleva al enunciario a un ver-hacer «enturbiado», o, más exactamente, «manchado» —como así lo acusa la propia pantalla— «de huevo» (Poyato, 2008, p. 180).

Otro ejemplo de agresión del personaje (o director vía personaje) al espectador se encuentra en *Don Quintín el amargao*: al final de esta película el protagonista interpela al espectador; mirando a cámara dice: “¿Ven ustedes? Nada me sale bien”. Inevitablemente, a través de esta acción el asistente se ve obligado a evadirse del discurso narrativo, como si el personaje le sacara de él. Otro ejemplo se encuentra en *La vía láctea*: un cura intenta convencer a dos jóvenes del pecado que van a cometer si duermen juntos. Mientras este, sentado al otro lado de la puerta de la habitación en la que se encuentran los muchachos, divaga sobre el misterio de la sagrada concepción, lanza dos miradas incitantes a cámara.

En estos tres casos el personaje que mira a cámara interpela al espectador, al mismo tiempo esta acción, por el contexto en que se desarrolla, supone una agresión al voyeur. En *Los olvidados* el ataque es directo, sin embargo, en *Don Quintín el amargao* es menos explícito: la mirada a cámara del final y el tono socarrón que utiliza el personaje tienen un claro tono burlesco. De hecho, el comentario de Don Quintín tiene la intención de subvertir el discurso narrativo clásico, ya que fuerza al espectador a salir del terreno ficcional en el que este se había situado tan cómodamente durante el resto del filme. Lo mismo sucede en *La vía láctea*: las dos miradas a cámara del cura pretenden provocar al espectador. La acción tiene un tono jocoso y no parece malintencionada. Ante el discurso del cura, los personajes, sospechosamente crédulos, pueden responder o incluso hacer caso omiso. Sin embargo, el espectador tiene que escucharlo, sintiéndose así impotente frente a dicha aseveración.

Por último, el caso más significativo de esta tendencia la detectamos en *Un perro andaluz*. Por una parte, el montaje lleva al espectador a identificarse con el que corta el ojo: Luis Buñuel. Por la otra, cuando aparece la mujer que mira a la cámara, antes del corte, el que mira inicia inconscientemente un proceso de identificación con ella. Sin embargo, en el tiempo en el que se inicia el proceso, el voyeur sufre una agresión. De este modo, tal como Jenaro Talens propone, en el prólogo de *Un perro andaluz* el espectador es testigo del acto, actor de él (puesta la identificación con el personaje masculino) y a su vez víctima de la sección (Talens, 1986, p. 63).

Lo que ni Jenaro Talens ni Pedro Poyato dicen es que al poner al espectador en esta comprometida posición, el director se descubre en la misma situación. Por una parte, en la primera analogía (cámara igual a ventana o cerrojo) el director se califica de voyeur, por otra, cada vez que un personaje mira a cámara, podría decirse que es el mismo director quien se pone en la piel de este. Según Pedro Poyato, tanto en *Los olvidados* como en *Un perro andaluz*, el director y el personaje (siendo en ese momento uno mismo) agreden al espectador. Sin embargo, no se debe olvidar que en *Los olvidados*, cuando Pedro lanza el huevo, quien está detrás del lente es el mismo director (aparte del espectador). Al mismo tiempo, en *Un perro andaluz*, el personaje que mira a cámara (Simone Mareuil) se identifica con el director, de este modo, es este quien recibe la agresión. Lo mismo sucede en los otros ejemplos en que un personaje mira

a cámara: en *La vía láctea* se podría decir que es el creador del personaje a quien va dirigido el sermón, antiguo recuerdo de sus años de estudio con los jesuitas. Asimismo, la actitud de *Don Quintín el amargao* permite imaginar que es el mismo Buñuel quien se ríe del patetismo de su propio personaje, o lo que es lo mismo, el mismo personaje, que saliendo de la narración, se burla de sí mismo.

Como conclusión de lo anterior, se puede afirmar que Luis Buñuel mantiene una relación ambigua con el voyeur, atributo que se asocia al que lleva a cabo la acción de filmar. Es decir, en primer lugar los personajes que espían son los que quieren ver algo que no debieran o les está prohibido ver, sin embargo, ellos infringen ese veto y miran. La consecuencia dentro de la narración es el castigo. El mirón acaba muerto, como Don Jaime (*Viridiana*), Rafael Acosta (*El discreto encanto de la burguesía*) o la criada de Archibaldo de la cruz; o bien internado como Francisco (Él); o condenado a muerte como el francotirador (*El fantasma de la libertad*); o sin amor, como Julio y Rosario (*Una mujer sin amor*); todos estos entre otros castigos. En segundo lugar, para Luis Buñuel la consecuencia de ser voyeur fuera de la narración —como el espectador y el director—, aunque aprovechándose de esta para manifestarlo, también es la amonestación tal como muestran los planos del prólogo de *Un perro andaluz* o el plano de *Los olvidados* ya mencionado.

Respecto a este asunto, quizá valga citar cierta confesión de Buñuel en sus *Memorias* para entender la relación ambigua que mantiene con el voyeurismo⁹: “En sueños, y creo que mi caso no es insólito ni mucho menos, nunca he podido hacer el amor de una manera realmente completa y satisfactoria. El obstáculo más frecuente consiste en las miradas. Por una ventana situada frente a la habitación en la que estaba yo con una mujer, unas personas nos miraban y sonreían”. Sigue explicando que en otro caso encontraba el sexo cosido o desaparecido o incluso las miradas burlonas les perseguían (Buñuel, 1982, p. 97).

La apertura a las imágenes

En sus *Memorias* Luis Buñuel explica la forma en que él potenciaba su capacidad imaginativa, ya que como tantos han referido, para Luis Buñuel: “la imaginación y la memoria son facultades del espíritu que se pueden entrenar como un músculo” (Cortés, 1984). El director se refiere al bar de un hotel en Michoacán donde se reclusa a escribir sus guiones:

El hotel está situado en el flanco de un gran cañón semitropical. Por lo tanto, las ventanas del bar se abrían a un paisaje espléndido, lo cual, en principio, es un inconveniente. Por suerte, delante de la ventana, tapando un poco el paisaje, crecía un zirando, árbol tropical de ramas ligeras, entrelazadas como una maraña de largas serpientes. Yo dejaba vagar la mirada por aquel inmenso amasijo de ramas, resiguiéndolas como si fueran los sinuosos hilos de múltiples historias y viendo posarse en ellas ora un búho, ora una mujer desnuda etc. (Buñuel, 1982, p. 47).

En otro lugar del mismo libro, el autor también describía uno de sus bares preferidos para trabajar situado en Madrid. De este segundo lugar destacaba, aparte del silencio y la soledad, las altas columnas de granito y los cuadros de sus pintores favoritos colgados en las paredes. Entre las ramas inmóviles que cubren el paisaje del bar de Michoacan y las toscas columnas de granito madrileñas existe una relación: ambas cubren la perspectiva, evitando distraer la imaginación del creador. Aunque pueda parecer contradictorio, aquí las pequeñas protuberancias en superficies uniformes, como podría ser el granito, activan la imaginación del director. Después de hablar del monasterio gótico de Madrid, el de las columnas de granito, Buñuel continúa así:

A solas con las reproducciones de Zurbarán y las columnas de granito, esa piedra admirable de Castilla y con mi bebida favorita (en seguida vuelvo sobre esto), me abstraía sin esfuerzo, abriéndome a las imágenes, que no tardaban en desfilar por la sala. A veces mientras pensaba en asuntos familiares o en proyectos prosaicos, de repente ocurría algo extraño, se perfilaba una escena sorprendente, aparecían personajes que hablaban de sus problemas. Alguna vez, solo en mi rincón me echaba a reír. Cuando me parecía que aquella inesperada situación podía ser útil para el guión, volvía atrás, procurando poner orden y encauzar mis errantes ideas (Buñuel, 1982, p. 47).

La forma en que Luis Buñuel potenciaba su imaginación se asemeja a las lecciones sobre cómo pintar que Leonardo Da Vinci daba a sus alumnos. Según Victoria Cirlot, los surrealistas recuperan el *Tratado de la pintura* en el que se describe esta técnica. En él Da Vinci recomendaba a sus discípulos que miraran fijamente una mancha de un muro, y transcurrido un tiempo de observación, de la mancha emergerían las formas que después únicamente debían traspasar al papel (Cirlot, 2010, p. 31). Lo que el

pintor quería resaltar aquí era que desde el mínimo saliente de una superficie uniforme, como pudiera ser la mancha en un muro, o una columna de granito, podía emerger la visión. El célebre pintor animaba a sus alumnos a pintar aquello que vieran con su ojo interior, ya que la procedencia de esas imágenes aseguraría su originalidad. Otro ejemplo de la influencia de las enseñanzas de Da Vinci en los surrealistas la refleja la frase de Pablo Picasso “los muros más fuertes se abren a mi paso”, referencia que Javier Herrera atinadamente compara al prólogo de *Un chien andalou*, ya que hace referencia a ese ir más allá de la materialidad para permitir que emerjan las imágenes de la interioridad (Herrera y Martínez-Carazo, 2007, p. 188).

La explicación de Luis Buñuel sobre el momento en que aparecen frente a él las imágenes mantiene cercanía con este surgir de la visión. El cineasta se refiere a la acción de “abrirse a las imágenes”, a una “abstracción sin esfuerzo” durante la que aparecen, se perfilan y desfilan por la sala. En este sentido, puede establecerse una analogía entre abrir el ojo interior, que proponía Victoria Cirlot para hablar de la visión, y el “abrirse a las imágenes” de Luis Buñuel. Ambas presuponen un surgir de imágenes provenientes de la interioridad y que requieren de otro paso antes de su aparición: una actitud pasiva por parte del visionario. Esta podría compararse a la expresión buñueliana “abstraerse sin esfuerzo” con la que definía la forma en que se activaba su imaginación.

A modo de resumen, Luis Buñuel en sus películas presenta personajes con tendencias voyeurísticas que son castigados dentro de la narración. La misma represalia se infringe en el voyeur/espectador, acusado este y atacado desde dentro de la narración. Sin embargo, por la profesión que desempeña, así como por las técnicas cinematográficas de que se sirve (la mirada a cámara), Buñuel se identifica con el voyeur, por lo tanto se agrede también a sí mismo.

Por otra parte, encontramos a un creador que necesita de un soporte para activar su imaginación, para abrirse a las imágenes que después plasmará en su obra. A partir de estas dos premisas se establece una oposición: entre el ver más allá de lo que se puede, el querer ver lo prohibido situado en la exterioridad, y el soporte que permite el surgimiento de imágenes procedentes de la interioridad. Mientras la primera acción es destructiva, la segunda es creativa.

El sacrificio del ojo exterior

La floración espontánea de imágenes transcurre después de la apertura del ojo interior. Una de las formas de “abrirse a las imágenes” es mediante el sacrificio del ojo físico. Este último va dirigido a la exterioridad. El surrealismo entiende esta exterioridad como un conjunto de convencionalismos que es necesario rebasar para dar lugar a la creación original. En este sentido, el sacrificio del ojo exterior es necesario para acabar con la visión habitual de las cosas y dar lugar a una nueva visión: la visión de lo invisible o visión interior.

Werner Spies considera que la obra de Max Ernst que sirve de portada al libro *Répétitions* puede considerarse un manifiesto visual del imaginario surrealista. Según el escritor, este motivo visual se repite en *Un perro andaluz* y en el contexto surrealista puede interpretarse como una alteración de la visión, la necesidad del surgimiento de la visión interior. De este modo, se podría decir que el ojo tiene la función de aludir a la capacidad visionaria del autor y a la procedencia interior de las imágenes que aparecen en la obra del mismo (Spies, 1991, p. 121).

Jesús González Requena también alude a la ceguera que implica la aparición de la visión (“La huella de Lorca en el origen del cine de Buñuel” en *Obsesiones Buñuel*). El autor dedica su capítulo a demostrar las referencias que se encuentran en *Un perro andaluz* a un poema escrito por Federico García Lorca: *Nocurnos de la ventana*. Requena realiza su trabajo de relación a través de un análisis fílmico del poema. Los versos que el escritor relaciona con la imagen de *Un perro andaluz* son: “En esta guillotina/Invisible, yo he puesto/La cabeza sin ojos/ De todos mis deseos” (Castro, 2001, p. 185). El autor escribe:

Ahí, decimos, se anuncia el acto, en ese momento culminante en el que el poema acusa, a la vez que desplaza, el encuentro del deseo y la muerte, atisbado en el filo de esa *guillotina invisible*, en la que ha puesto la cabeza sin ojos/ de todos sus deseos. La plenitud de la visión conduce a la ceguera.

Deslumbrante cadena de metáforas por la que, como decíamos, el poema designa a la vez que desplaza un acto nunca nombrado: la cuchilla del viento —¿del deseo hecho acto?—, guillotina en cuyo filo el deseo, hasta aquí convocado por la mirada, da paso a una visión de lo invisible —no forzamos las palabras ni jugamos a las paradojas fáciles: como han señalado poetas y místicos, es lo propio de las visiones el que nadie sea capaz de explicar lo que ve en ellas— (Castro, 2001, p. 185).

La visión es aquello invisible que surge cuando se sacrifica el ojo exterior. Sin embargo, esta, para acaecer, no únicamente requiere de la apertura del ojo interior, sino también de una actitud de espera por parte del visionario. Esta tiene la función de eludir el control del ojo mirón o espía, y probablemente por esta razón el personaje voyeur sea castigado y el espectador de cine convencional avisado, puesto que únicamente a través de estas dos premisas brotará la imaginación desde la interioridad. De este modo, lo que el prólogo de *Un perro andaluz* estaría proclamando es, como escribe Victoria Cirlot (2010, p. 22): “el sacrificio del ojo exterior en aras del nacimiento del interior”.

La ceguera de nacimiento y los ojos mutilados

En la obra de Luis Buñuel hay otros dos elementos que se repiten y pueden formar parte de la iconografía del ojo que intentamos trazar. Por una parte los personajes ciegos que aparecen en: *Los olvidados*, *Viridiana*, *Belle de Jour* y *La vía láctea*. Por la otra, y en relación con la ceguera, descubrimos los casos inquietantes de personajes o animales que sufren algún agravio en los ojos. Estos son los casos del prólogo de *Un chien andalou*, el burro putrefacto sobre el piano con las órbitas vacías, y las cuencas sin ojos de los enamorados del último plano de la misma película; Modot en *La edad de oro*; de nuevo, otro burro pudriéndose en *Las Hurdes* y con las órbitas vacías; el Cristo del médico con la cabeza perforada por los aislantes que sujetan los cables de luz en *Así es la aurora* y, por último, el Jesucristo de *Agón*, el último guiño de Buñuel y que nunca rodó.

Según el propio Luis Buñuel, todos los ciegos que aparecen en sus obras son coléricos y mezquinos porque “únicamente el ciego es desconfiado, hipócrita, malvado, como todos los que padecen semejante invalidez. Por esta razón mis ciegos tienen siempre momentos de maldad” (Castro, 2001, p. 368). Sin embargo, antes de dar por sentado que esta es la única opinión del autor sobre los ciegos, estaría bien añadir dos alusiones más que aparecen en su obra refiriéndose al tema de la ceguera.

Por una parte, uno de los primeros textos del autor, fechado en 1923 se titula *El ciego de las tortugas*. En él el personaje principal narra en primera persona la historia de su encuentro con un ciego. Después de expresar su curiosidad por el personaje que pasa cada día bajo su balcón, decide seguirlo. Finalmente Don Juan, el protagonista, mantiene una conversación con el ciego. En el cuento se encuentran varios

elementos interesantes. En primer lugar, el personaje explica que está leyendo *Le monde des aveugles*, ensayo de psicología publicado en 1914, lo cual le lleva a destacar “el grado de intuiciones a que pueden llegar los ciegos, valiéndose de sus otros sentidos, quintaesenciados a costa de la visión” (Buñuel, 2000, p. 89). En el cuento, esta explicación viene ejemplificada a través de la destreza que le demuestra el ciego a Don Juan. Además, durante la conversación que mantiene con el ciego descubre que este es culto, ya que como le explica ha estudiado tres años de medicina antes de quedarse ciego además de dedicarse a pintar después de que su enfermedad le dejara en tal estado. Más tarde, ante la respuesta del ciego a la pregunta sobre sus literatos preferidos, Don Juan dice para sí mismo: “Me tuve que agarrar a una esquina para no caer al suelo. Aquel hombre de aspecto miserable, andrajoso y ¡ciego! Era ante mis atónitos ojos un semidiós” (Buñuel, 2000, p. 92).

Este cuento demuestra que no todos los ciegos de Luis Buñuel son malos ni odiados por su mismo creador, tal como había declarado a Max Aub. De hecho, el director no opinaba únicamente que los ciegos fueran malvados, sino que su punto de vista se mezclaba con cierta envidia, ya que declara en sus *Memorias*: “Una de las grandes melancolías de mi final de la vida es no poder oír la música, no reconozco las notas. Si un milagro me hiciera recuperar [...] No me gustan los ciegos, como a la mayoría de los sordos. [...] Todavía me pregunto si como dicen, los ciegos son más felices que los sordos. No lo creo” (Buñuel, 1982, pp. 213-214). En la siguiente página, hablando de Borges escribe: “Buen conversador como muchos ciegos” (Buñuel, 1982, p. 215). Como conclusión a lo citado diríamos que se trata más bien de una relación ambigua con la ceguera, más que de un rechazo total, como se ha referido anteriormente.

Por otra parte, Javier Herrera también señala la importancia de la ceguera y su relación con la visión en la obra de Buñuel. Según lo que apunta Herrera, el cineasta representa “la ruptura con los modos habituales de ver la realidad a través de intervenciones sobre el órgano fisiológico -el ojo- productor de la visión” (Herrera y Martínez-Carazo, 2007, p. 169). En el caso de *Un Chien andalou* el escritor interpreta esta mutilación de la mirada como una obligación a mirar hacia el interior, hacia uno mismo rebelándose, de este modo, a la mirada convencional. Este gesto conduce al creador hacia un “orden más instintivo que racional, en el que la imaginación gana enteros a la visión” (Herrera y Martínez-Carazo, 2007, p. 185).

Porque de hecho, esta nueva mirada que ha sido modificada tanto como dañada no tiene otra función más que la de permitir una visión más clara. Precisamente el cuchillo barbero que utiliza Buñuel para realizar el corte en *Un chien andalou* alude a la función que antiguamente tenía el barbero de “operar las cataratas”, lo que permitiría:

Responder al modelo interior, de ahí que, como consecuencia de ese acto de visión, es preciso romper con esas ataduras (nubes) y operarnos para ver bien, con claridad y pureza pero para conseguirlo no hay otro remedio que quedarse ciego cortando, sacando fuera lo insano, para luego, a través de esa navaja de doble filo, recuperar la visión, la luz de la verdad: se destruye para construir, se ciega para ver (Herrera y Martínez-Carazo, 2010, p. 172)

Es en este «abrirnos los ojos», o como dijo Buñuel en ese “abrirse a las imágenes” que se da el acto de creación al que Buñuel nos invita a participar en el prólogo.

El tema de la visión no únicamente se representa a través de la alusión a los ojos y a la vista sino que, como se ha explicado, también se trata haciendo referencia al voyeurismo y la imaginación que este es capaz de desatar. De hecho, Luis Buñuel en el poema titulado *No me parece ni bien ni mal*, atribuye al ojo observador y voyeur la función de controlar. Podría ser que el castigo del que hablábamos fuera dirigido a esta mirada. El primer verso dice:

*“Yo creo que a veces nos contemplan
por delante por detrás por los costados
unos ojos rencorosos de gallina
más temibles que el agua podrida de las grutas
incestuosos como los ojos de la madre
que murió en el patíbulo
pegajoso como un coito
como la gelatina que tragan los buitres”*
(Buñuel, 2000, p. 141).

En este sentido, la ceguera dejaría de ser un signo de maldad y mezquindad, para ser el estímulo de la creatividad. Quizá se trate de una ceguera extraordinaria, como la del “ciego de las tortugas”, o un juego peligroso a través del que el voyeur puede pecar y ser posteriormente castigado. En este sentido el aumento de visión, o el ver más allá, es un exceso que necesita un filtro como el del lente de la cámara, el cerrojo o la ventana para llevarse a cabo.

CONCLUSIÓN

A modo de recapitulación podemos decir que los temas de la visión, el voyeurismo y la ceguera son representativos tanto de la obra de Luis Buñuel como de su propia vivencia. El prólogo de *Un chien andalou* es el exponente más claro y conocido del sentimiento contradictorio que todos estos tópicos despertaban en el director aragonés. Por una parte, en su obra, el querer ver lo que está prohibido es motivo de castigo. Esta actitud no solo es la de ciertos personajes mirones, también la de un espectador de cine que se acomoda en su butaca para inmiscuirse en las vidas ajenas, o la de un director

que espía el crecimiento de sus personajes. Pero todos estos actos implican una focalización hacia la exterioridad, en el sentido amplio de la palabra. Y es aquí cuando opera la contradicción, ya que es el castigo que sufre el ojo que mira hacia afuera lo que permite que despierte el ojo interior. Al mismo tiempo, es esta apertura a las imágenes el método buñueliano para despertar la creatividad, para potenciar la imaginación. Y es precisamente esta actitud la que nos invita a adoptar Buñuel en el prólogo de *Un chien andalou*: sacrificar nuestra mirada convencional, nuestro ojo exterior, para dar espacio a las imágenes que emerjan de nuestra interioridad.

NOTAS

- En 1960 se le añadió, a la versión original, la banda sonora tal como ahora la conocemos.
- En lo que se refiere a interpretaciones desde el psicoanálisis podríamos empezar con el libro de F. Cesarman (1976). Más actualmente y en esta misma línea son interesantes las obras de P. W. Ewans (1995), Linda Williams (1992), G. Deleuze (1984) y V. Fuentes (2005). Los primeros en sus obras dedicadas a Luis Buñuel y los dos últimos en capítulos y artículos aislados que han dedicado al cineasta. Por otra parte, entre los autores más destacados que han abordado la obra del cineasta aragonés con perspectivas diversas a la del psicoanálisis encontramos a: Max Aub (1985), Antonio Monegal (1993), Sánchez Vidal (1991 y 2004), Javier Herrera (2010), Jenaro Talens (1986), Pedro Poyato (2008), Jean Collet (1967), Roman Gu-
- Tanto Santiago Ontañón como José Moreno Villa fueron amigos de Salvador Dalí y Luis Buñuel durante los años en que vivieron en la Residencia de Estudiantes.
- Por miembros del grupo entiendo aquellos que en algún momento André Breton aceptó en su grupo de lo que llamaríamos surrealistas ortodoxos.
- Un ejemplo sería la declaración citada de Santiago Ontañón.
- En relación al término de "lo putrefacto" se relaciona directamente con el concepto de *caruzo* acuñado por José Bello Lasierra (más conocido por Pepín Bello), tal como recuerda de nuevo Santiago Ontañón.
- Todos los citados anteriormente y a continuación.
- Por lo tanto, en relación al problema de la autoría, podemos decir que este es un tema que no afectará a nuestro análisis, ya que nuestra intención es la de analizar el significado que el ojo cortado tiene para el director del filme *Un chien andalou*.
- Con relación al voyeurismo, no olvidemos la imaginación que este es capaz de desatar. En el sentido en el que el cubrir la vista es un acto capaz de potenciar la imaginación, tanto en el voyeurismo como excitante del deseo sexual y practicado por todos los personajes que miraban a través de mirillas y ventanas, como en la mirada a través de la cámara.

BIBLIOGRAFÍA

- Aranda, F. (1970). *Luis Buñuel. Biografía crítica*. Barcelona: Lumen.
- Aub, M. (1985). *Conversaciones con Buñuel*. Madrid: Aguilar ediciones.
- Buñuel, L. (1982). *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza y Janes.
- Buñuel, L. (2000). *Escritos de Luis Buñuel*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Barbáchano, C - J. (1987). *Buñuel*. Barcelona: Salvat.
- Baxter, J. (1996). *Luis Buñuel: una biografía*. Barcelona: Paidós.
- Castro, A. (ed.) (2001). *Obsesiones Buñuel*. Madrid: Ocho y medio.
- Cesarman, F. (1976). *El ojo de Buñuel. Psicoanálisis desde una butaca*. Barcelona: Anagrama.
- Cirlot, V. (2010). *La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo*. Madrid: Siruela.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- Durnat, R. (1968). *Luis Buñuel*. Berkeley: University of California Press.
- Ewans, P. W. (1995). *The films of Luis Buñuel. Subjectivity and desire*. Oxford: Clarendon Press.
- Fuentes, V. (2005). *La mirada de Buñuel. Cine, literatura y vida*. Madrid: Tabla Rasa.
- Herrera, J. (2010). La secuencia-prólogo de *Un perro andaluz* ¿Una alegoría a la creación artística?. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 105, pp. 157-192.
- Herrera, J. y Martínez-Carazo, C. (eds.). (2007). *Del estrabismo y la ceguera en el arte español: de Picasso a Buñuel. Hispanismo y cine*. Madrid: Veruert Iberoamericana.
- Minguet i Batllori, J - M. (2003). *Salvador Dalí, cine y surrealismo(s)*. Barcelona: Parsifal.
- Monegal, A. (1993). *Luis Buñuel de la literatura al cine. Una poética del objeto*. Barcelona: Anthropos.

- Peter Evans, W. (1998). *Las películas de Luis Buñuel. La subjetividad y el deseo*. Barcelona: Paidós.
- Poyato, P. (2008). Vanguardia cinematográfica española. Buñuel y Dalí. El caso de *Un chien andalou*. *Annali Online di Ferrara – Lettere*, 2, pp. 145-162.
- Rondolino, G. (1972). *L'occhio tagliato: documenti del cinema dadaísta e surrealista*. Torino: Martano Editore.
- Sánchez Vidal, A. (2004). *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*. Barcelona: Planeta.
- Sánchez Vidal, A. (1991). *Luis Buñuel*. Madrid: Cátedra.
- Spies, W., Ernst, M. y Gabriel, J. W. (1991). *Max Ernst Collages: The Invention of the Surrealist Universe*. London: Thames and Hudson.
- Talens, J. (1986). *El ojo tachado: lectura de "Un chien andalou" de Luis Buñuel*. Madrid: Cátedra.
- Talens, J. (2010/1986). *El ojo tachado* (2ª ed.). Madrid: Cátedra.
- Williams, L. (1992). *Figures of desire: a theory and analysis of surrealist film*. Berkeley: University of California Press.
- FILMOGRAFÍA**
- Buñuel, Luis. (1928). *Un Chien andalou*. Grandes Films Classiques.
- Buñuel, Luis. (1930). *L'Âge d'or*. Films sonores Tobis.
- Buñuel, Luis. (1933). *Las Hurdes, tierra sin pan*. Classic Group.
- Buñuel, Luis. (1947). *Gran Casino*. Películas Anahuac S.A
- Buñuel, Luis. (1949). *Gran calavera*. Ultramar Films.
- Buñuel, Luis. (1950). *Los olvidados*. Ultramar Films.
- Buñuel, Luis. (1951). *Susana*. Internacional Cinematográfica.
- Buñuel, Luis. (1951). *La hija del engaño*. Ultramar Films.
- Buñuel, Luis. (1952). *Subida al cielo*. Producciones Isla S.A.
- Buñuel, Luis. (1952). *Una mujer sin amor*. Internacional Cinematográfica.
- Buñuel, Luis. (1953). *El bruto*. Internacional Cinematográfica.
- Buñuel, Luis. (1953). *Él*. Producciones Tepeyac.
- Buñuel, Luis. (1954). *La ilusión viaja en tranvía*. Clasa Films Mundiales.
- Buñuel, Luis. (1954). *Abismos de pasión*. Producciones Tepeyac.
- Buñuel, Luis. (1954). *Robinson Crusoe*. Oscar Dancigers Production.
- Buñuel, Luis. (1955). *Ensayo de un crimen*. Alianza Cinematográfica.
- Buñuel, Luis. (1955). *El río y la muerte*. Clasa Films Mundiales.
- Buñuel, Luis. (1956). *Cela s'appelle l'aurore*. Les Films Marceau.
- Buñuel, Luis. (1956). *La mort en ce jardin*. Dismage.
- Buñuel, Luis. (1959). *Nazarín*. Producciones Barbachano Ponce.
- Buñuel, Luis. (1959). *La fièvre monte à El Pao*. Cinematográfica Filmex S.A.
- Buñuel, Luis. (1960). *The Young One*. Producciones Olmeca.
- Buñuel, Luis. (1961). *Viridiana*. Unión Industrial Cinematográfica (UNINCI).
- Buñuel, Luis. (1962). *El ángel exterminador*. Producciones Gustavo Alatríste.
- Buñuel, Luis. (1964). *Le journal d'une femme de chambre*. Ciné-Alliance.
- Buñuel, Luis. (1965). *Simón del desierto*. Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC).
- Buñuel, Luis. (1967). *Belle de jour*. Lumière.
- Buñuel, Luis. (1969). *La voie lactée*. Fraia Film.
- Buñuel, Luis. (1970). *Tristana*. Época Films.
- Buñuel, Luis. (1972). *Le charme discret de la bourgeoisie*. Electric Pictures.
- Buñuel, Luis. (1974). *Fantôme de la liberté*. Euro International Film.
- Buñuel, Luis. (1977). *Cet obscur objet du désir*. Greenwich Film Productions.
- Cortés, R. (1984). *Luis Buñuel*. [DVD]. TVE.