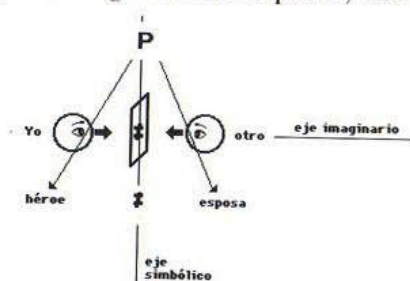


partida, dos planos sucesivos construyen, por el movimiento de las miradas, el vértice del tercero que cierra el triángulo:

1. Gran primer plano de Rick que mira primero a derecha –a Ilsa, en *off*– y luego hacia la esquina superior derecha del cuadro –a Laszlo, en *off*.

2. Contraplano: gran primer plano de Ilsa que mira a izquierda –a Rick, en *off*– y luego hacia la esquina superior izquierda del cuadro –a Laszlo, en *off*.

3. Contraplano de Laszlo, en el vértice superior del triángulo designado por las miradas a *off* de los amantes, quien nombra la separación definitiva –«¿Estás lista, Ilsa?»– que en seguida Rick repetirá, asu-



miendo en ella su protagonismo: «Dense prisa. Van a perder el avión».



Ahora bien, si la Ley prohíbe el deseo, sólo lo hace para hacerlo posible, situando el objeto más lejos, en el horizonte abierto por la sublimación. Por eso, un largo camino aguarda al que ya es héroe: pues ahora que ha recibido el testigo de la palabra, existe un relato para él.

Al precio, desde luego, de ver cómo el objeto se dilu-



ye hasta desaparecer en un fondo vacío –el Fondo.

## Un perro andaluz: Lectura y diferencia sexual

LUIS MARTÍN ARIAS

Buenos días. El objetivo de mi intervención es abordar la cuestión de la diferencia sexual a partir de una lectura de *Un chien andalou* (Luis Buñuel, 1929)<sup>1</sup>. Más allá del interés cinematográfico de este filme, que es indudable (pasa por ser una de las películas más importantes dentro de las llamadas «vanguardias históricas») creo que también es pertinente señalar que mantiene una estrecha relación con cierto momento de la historia del psicoanálisis, como más adelante trataré de justificar.

Cine y psicoanálisis. En primer lugar me gustaría hacer una precisión que pienso que es importante: lo que voy a intentar desarrollar aquí de ninguna manera es psicoanálisis aplicado. No se trata por tanto de tomar una teoría ya hecha, ya acabada, que sería la teoría psicoanalítica, y aplicarla a un fenómeno externo, exterior al campo de la clínica, como sería el cine. Por el contrario, mi intervención va a girar, dentro de la brevedad que necesariamente debe tener, en torno a una reivindicación del análisis y la lectura de las películas, de los textos fílmicos, como un ámbito adecuado también para la teoría. Es decir que analizar películas, igual que analizar textos literarios o cualquier otro tipo de texto artístico, tiene un interés «per se», en tanto ahí, en ese terreno, puede accederse a una determinada producción teórica que, a su vez, es posible que implique, entre otros discursos, al propio discurs-

1. Remitimos, al lector interesado en este y otros filmes de Buñuel, al magnífico libro de Pedro Poyato Sánchez, *Las imágenes cinematográficas de Luis Buñuel* (Colección «Aprender a mirar» n.º 3, Ed. Caja España, Valladolid, 1998), del cual, en gran medida, se siente deudor el análisis que aquí realizamos.

so psicoanalítico. Fenómeno éste localizable, por otra parte, en la raíz misma de la constitución del discurso psicoanalítico, pues, efectivamente, hay un esquema, clásico ya en la construcción histórica del psicoanálisis, que es aquel mediante el cual Freud estructura conceptos clarificadores dentro de esa teoría que él va creando —como son todos aquellos relacionados con el «Edipo»— no exclusivamente a partir del material que le van suministrando sus pacientes, en el ámbito de la clínica, del diván, sino que curiosamente Freud recurre a textos artísticos, y en concreto, como todos sabemos, acude a un texto teatral de la antigüedad clásica, conformado por las obras de Sófocles, *Edipo Rey* y *Edipo en Colono*. La pregunta que podemos hacer, con ironía, es: ¿Sófocles había leído a Freud, Sófocles era freudiano?

El caso es que Freud acude ahí, al ámbito de un texto artístico para poder estructurar, para poder hacer esa producción teórica que yo creo que es clave en la construcción de su discurso. Lo mismo hará también Lacan, leyendo *Antígona* de Sófocles, o acudiendo a la pintura, incluso al cine (aunque son escasas las referencias en la obra de Lacan al cine, recordemos que habla en su Seminario, por ejemplo, de *Él*, una película de la etapa mexicana de Buñuel).

Luego, si de lo que se trata es de buscar una justificación histórica para lo que aquí vamos a intentar hacer, creo que en el ámbito de la propia estructuración teórica del psicoanálisis el hecho de ir a leer los textos artísticos ha sido algo muy productivo. En ese sentido el cine, como uno de los textos artísticos más importantes del siglo XX, y en la actualidad uno de los textos artísticos que más influye, todavía, en nuestra cultura y en nuestra actividad diaria, debe ser un terreno al que acudir para seguir trabajando, para seguir pensando, para seguir produciendo teoría.

En resumen, he aquí una primera precisión: nada de psicoanálisis aplicado, sí un ámbito —la lectura del texto artístico— donde pensar, donde discutir, donde teorizar. Por ello, quisiera traer a colación un concepto teórico que puede resultar complicado, en principio, pero que intentaré luego ilustrar de alguna manera con el análisis de ciertas imágenes de la película elegida, *Un perro andaluz*. Ese concepto teórico es el que permite establecer la diferencia, para mí esencial, entre el Yo y el Sujeto. En torno a esta diferencia va a girar fundamentalmente el arranque de mi intervención, advirtiendo, antes de nada, que esta distinción es muy confusa en Lacan, sobre todo porque aunque habla, por

supuesto, por una parte del «yo» y por otra del «sujeto», al mismo tiempo la obra de Lacan se construye en gran medida sobre lo que podríamos llamar una crítica antihumanista del sujeto, en la que están muchos pensadores que proceden del estructuralismo, muchos intelectuales importantes en ese momento, sobre todo dentro del pensamiento francés, como pueden ser Lévi-Strauss, Barthes, Foucault y el propio Lacan. Así la obra de Lacan, al menos su parte final, se encuentra en cierta forma prisionera de esta necesidad por establecer una crítica antihumanista, de origen estructuralista, del sujeto; y probablemente por eso en sus Seminarios continuamente se están confundiendo los términos, de tal forma que, finalmente, en modo alguno queda establecido el hecho de que exista una diferencia clara entre los conceptos de «yo» y «sujeto» en la teoría de Lacan. Por el contrario ha sido el profesor J.G. Requena, aquí presente, el que desde hace años ha trabajado esta diferencia teórica, precisamente a partir del análisis de textos fílmicos, y también de otros textos artísticos, de tal modo que, tomando en cuenta sus propuestas, es como vamos a tratar de establecer esa distinción entre el Sujeto y el Yo (el ego); un Yo que hemos de entender como una instancia lingüística, pero lingüística en el sentido semiótico del término: como simple estructura de signos, esos signos que pueden circular perfectamente entre un ordenador y otro y que precisamente por la existencia de la informática, de los ordenadores, de todos esos aparatos que se entienden entre sí, podemos pensar como un registro que es factible situar totalmente fuera del ámbito de lo esencialmente humano. Los signos pueden circular entre máquinas, entre ordenadores, con tal de que éstos tengan programas compatibles, y «per se», en su registro puramente semiótico, pueden funcionar aisladamente, fuera del campo de lo humano.

También, por supuesto, el Yo ha de ser entendido como una instancia imaginaria; es decir, que el Yo sería por tanto semiótico a la vez que imaginario, mientras que el Sujeto se referiría a la dimensión de lo simbólico, dimensión que también tiene que ver con el lenguaje, pero con el lenguaje en relación a lo real, no ya con ese registro abstracto, totalmente virtual, que es el del lenguaje puramente semiótico. Por eso, cuando hablemos de Sujeto vamos a referirnos al sujeto del inconsciente y también, puesto que pretendemos analizar textos artísticos, al sujeto de la enunciación.

En el texto fílmico podemos localizar al Yo, manifestándose sobre todo en relación con los dos polos que se juegan en un proceso comunicacional: el del emisor y el del receptor. El Yo está en el emisor; en el cine, por tanto, en el autor, o mejor aún en todos aquellos autores que intervienen en la producción de una película y que podemos ejemplificar en la figura del director —de Luis Buñuel, aunque también habría que hablar de Salvador Dalí en el ejemplo que vamos a utilizar—; en definitiva el Yo se localizaría en esa figura que desde los años 50, con la famosa «política del cinema de autor», se ha concretado en la persona del director.

Tenemos pues, en primer término, al emisor, un autor que aparentemente sabe lo que quiere decir y que en el campo del «lenguaje», del habla cinematográfica —ya que un filme, indudablemente, pertenece al ámbito del lenguaje, con sus significados movilizados, con su producción de significación—, eso que quiere decir lo dice mediante unas imágenes y unos sonidos. En resumen, los instrumentos que tiene ese emisor, ese autor, son las imágenes y los sonidos, y con ellos produce significación, construye significados, para así hacerse entender. Además, ese Yo que interviene ahí, del lado del emisor, del lado del que produce la obra, es un Yo que quiere seducir y por tanto que quiere, de alguna forma, capturar imaginariamente al espectador.

Por añadidura, en el otro polo del eje comunicacional estaría el Yo del receptor, el Yo del espectador; aquel que ve las imágenes, que oye los sonidos, que entiende más o menos la película, que colabora por tanto con ese proceso de comunicación, al captar los significados que le ofrece la pantalla y que también se deja fascinar por ella. Luego aquí están, interrelacionados, los dos registros: el del lenguaje, el «lenguaje» cinematográfico que hace inteligible a un filme, y por otro lado el de lo imaginario, que lo hace atractivo.

¿Y el Sujeto? Bueno, pues dado que el Sujeto se diferencia de ese ámbito del Yo, de ese registro yoico que se manifiesta en una película del modo que acabamos de describir, en principio podemos seguir su rastro en tanto que es aquello que se produce en el acto mismo de la visión-escucha de una película. El Sujeto puede ser así localizado en los intersticios de la enunciación, en las imágenes y los sonidos que ahí se están articulando; pero sobre todo puede localizarse a partir del proceso de enunciación, dado que en dicho proceso interviene una pantalla, pero siempre en relación a alguien que está frente a ella.

Un individuo que está frente a una pantalla: es en esa relación donde se localiza al Sujeto, sobre todo si tomamos en consideración los conflictos inconscientes que ahí se manejan. Podríamos añadir, incluso, que es factible establecer toda una teoría de la historia del cine en función de cómo la enunciación, la emergencia de imágenes y sonidos, gestiona los conflictos inconscientes, esos conflictos que tienen que ver con el Sujeto.

Pues bien, *Un perro andaluz* es, en este sentido, una película ejemplar en su radicalidad, porque —en tanto que texto de vanguardia— ya de entrada pretende aniquilar, arrasar, el espacio del Yo. Se trata de una película que no se entiende, que no se comprende; cuando la ve el espectador normal dice: «Pero bueno, ¿qué ha querido decir aquí Buñuel?». No se entiende, no se comprende, y además ataca el plano de la seducción, de la fascinación. Hay una imagen inicial, que ahora veremos, una imagen que todo el mundo recuerda: ese ojo mostrado, mediante un inmenso plano detalle o inserto, como ojo rajado, rasgado de lado a lado por una navaja de afeitar. No se puede pensar mayor agresión en el campo de lo imaginario, en tanto que éste tiene que ver con la seducción o fascinación producida por las imágenes de la pantalla. Y es que semejante ataque va directamente dirigido a aniquilar dichos procesos de fascinación-seducción fílmica.

Luego hay un intento de suprimir el espacio del Yo, haciendo una película que no se entienda, anarrativa, sin un argumento que se pueda seguir, y que además sea una película que ponga en escena una agresión al espectador precisamente en el campo de la fascinación-seducción imaginaria. En este sentido es una obra muy interesante porque, ya de entrada, desbroza este terreno que en otras películas puede ser más complicado desbrozar. Nos referimos a esas otras películas, digamos comerciales, que tienen argumento, que se entienden y a la vez fascinan, pero que nos interpelan prácticamente sólo en el campo del Yo. Pues bien, *Un perro andaluz* plantea por el contrario la necesidad de que se produzca la emergencia de un espacio tremendamente subjetivo, exigiendo, de este modo, la salida a la superficie de algo que tiene que ver con eso que llamamos Sujeto, pero, ¡atención! —pues esta sería una diferencia teórica importante—, para mostrar un espacio subjetivo no articulado: hay en el filme de Buñuel una salida a la luz, en bruto, de toda esa dimensión de la subjetividad, pero esta erupción magmática trae como consecuencia que los conflictos inconscientes aparezcan atro-

pelladamente, como hechos no articulados en trama narrativa alguna.

Conviene hacer, respecto a esto que decimos, una distinción histórica entre, al menos, dos diferentes clases de películas: por un lado estaría el cine de vanguardia –del cual forma parte *Un perro andaluz*–, un tipo de cine en el que se daría una ausencia completa de operaciones de metaforización de lo real, no existiendo por tanto articulación metafórica de ese espacio subjetivo; mientras que por otro lado estaría el cine clásico, que es un cine ante todo narrativo, en el que además tiene lugar una simbolización tanto del sexo como de la violencia, que es lo más real que existe para el ser humano. Dicha simbolización, del sexo y la violencia, que no está presente en *Un perro andaluz* y sí lo está, por el contrario, en el cine clásico, se produce a partir de la construcción de una trama, de un relato como red de conflictos, que es aquello que nos interpela inconscientemente o, mejor dicho, que es aquello que nos constituye en tanto que Sujetos. El relato clásico presupone, pues, una subjetividad articulada en el campo de lo inconsciente, entendido éste como red de conflictos, y es precisamente esa articulación de los conflictos la que no existe en *Un perro andaluz*, texto en el que no es difícil constatar que no hay tal trama, pues la narración ha estallado en pedazos. No hay, en resumen, red articulada de conflictos.

En cualquier caso, es necesario añadir que el texto fílmico artístico, tanto el clásico como el de vanguardia, puede ser vivido como una experiencia –experiencia estética–, y en eso se diferencia de otros productos audiovisuales –por ejemplo de un anuncio de televisión–, que seguramente están técnicamente muy bien hechos pero que no son, desde esta perspectiva, textos artísticos. En definitiva, el texto artístico, para serlo, debe enfrentarnos a la verdad, y eso lo hace tanto el cine de vanguardia como el cine clásico; una verdad que, para el ser humano, tiene que ver con lo real. Ahora bien, si tanto el cine clásico como el cine de vanguardia, dado que son textos artísticos, nos confrontan con esa verdad que es lo real del sexo y la violencia, la diferencia estriba en que el cine clásico articula simbólicamente esa verdad en relación a un Sujeto, mientras que en el cine de vanguardia, parafraseando a Lacan, no hay más verdad que lo real. Así, el cine de vanguardia, y en concreto *Un perro andaluz*, participa de la idea de que no hay sentido en el mundo, de que el sentido es puro semblante, es algo meramente imaginario. Con esta idea comulgaba Buñuel, en ese momento, en el año 1929, del mismo modo que comulgaba también con ella todo ese movimiento tan

importante dentro de la vanguardia artística que es el surrealismo. Por tanto, participaba de semejante idea Breton, pero también Lacan, como me interesa subrayar hoy, para situar, como apuntaba al principio, *Un perro andaluz* en relación con cierto momento de la historia del psicoanálisis. Como ha señalado Elisabeth Roudinesco en su interesante biografía sobre Lacan –incluso hay otras fuentes y otros documentos que lo corroboran–, Lacan llega al psicoanálisis a través del surrealismo y del arte; a diferencia de Freud, que construyó el psicoanálisis desde la ciencia, de tal modo que ese punto de partida condicionó parte de su obra –dado que Freud llega al psicoanálisis desde el positivismo y la medicina, ese origen se va a reflejar, principalmente en algunos conceptos finales de su teoría. Por el contrario Lacan, curiosamente, pese a ser médico y psiquiatra, entra en el campo del psicoanálisis sobre todo, como lo ha señalado yo creo que bastante bien Roudinesco, a través del surrealismo y de las vanguardias artísticas que están triunfando a finales de los años 20 y en los años 30 en Francia y en toda Europa, y esta manera de acceder al discurso psicoanalítico también va a condicionar, si bien en otra dirección radicalmente diferente a la de Freud, parte de su obra; ya que Lacan participa de esa idea, consolidada sobre todo a partir de los años 60, de que no hay más verdad que lo real y de que, por lo tanto, no hay sentido.

– Sujeto, subjetividad. Pretendo plantear el tema del Sujeto más allá de como habitualmente se hace: como una interfaz, un punto, un lugar de encuentro entre lo real (pues la verdad está en lo real) y el lenguaje, entendido éste en el sentido de lo que Lacan sugiere en la primera parte de su obra, en la que sostiene un determinado concepto del lenguaje –que podemos encontrar perfectamente en sus primeros Seminarios, sobre todo en el que desde mi punto de vista es el mejor, el tercero, dedicado a las psicosis–, concepto donde tiene cabida una palabra plena, una palabra simbólica; aunque después se irá desdiciendo en cierta forma de este hallazgo teórico. Pues bien, es en este sentido, de palabra plena, de palabra simbólica (que, por tanto, no es el signo semiótico que circula en los ordenadores, no es sin más el signo lingüístico), en el que hay que situar ese punto de encuentro entre lo real y el lenguaje. Por supuesto, la palabra no estaría ahí para tapar o enmascarar lo real, sino para hacer una sutura en la herida de lo real. Es decir, el lenguaje, en tanto que instancia simbólica, no puede pretender tapar, obturar lo real, sino que su función es suturar la herida que lo real produce en nosotros.

Lo real: no hay nada más real para el ser humano que el sexo y la violencia, y yo creo que esos son los dos temas capitales que presiden desde el principio hasta el fin *Un perro andaluz*, como por otra parte ocurre en todos los textos artísticos. Lo que ocurre es que en el cine clásico el sexo se articula metafóricamente, por lo cual, respecto a la diferencia entre lo masculino y lo femenino, se establecen campos semánticos que definen cuál es para nosotros el ámbito de lo masculino y campos semánticos que definen cuál es, por contraposición, el ámbito de lo femenino. Las mejores metáforas, las más brillantes, las más esplendorosas, las que más nos impactan del gran cine clásico, por ejemplo del cine de John Ford, giran en torno a esto, a la construcción simbólica, metafórica, a través de una trama de conflictos, de la diferencia masculino / femenino. Pensemos, si no, en una película, tan ejemplar a este respecto, como puede ser *El hombre tranquilo*.

Y la violencia. Tanto la violencia como el sexo están presentes en las obras de Ford y en general en todo el cine clásico, de tal modo que, articulando teóricamente estas dos referencias, diremos que la violencia comparece en el texto clásico ligada a la construcción de una metáfora de la relación sexual. Es decir, que en el cine clásico hay una cierta construcción simbólica de un mito que, por otra parte, está en la obra de Freud, pero mito no en el sentido de tópico imaginario, puro semblante que hay que echar abajo. No, no, mito en el sentido de construcción simbólica, en tanto que es algo que tiene que ver con el ámbito de la subjetividad, tal y como han teorizado diversos autores, desde Lévi-Strauss a Mircea Eliade, autores que han estudiado los mitos como algo que nos constituye históricamente, en todas las culturas, en todos los pueblos, como sujetos a lo humano. Bueno, pues entre los muchos méritos de Freud uno de los mayores probablemente sea el de haber construido algunos de los pocos mitos modernos, y uno de ellos, que es muy importante, insisto no en el sentido de tópico o mero semblante, es el mito de la genitalidad.

Así, mientras que el cine clásico construye metáforas de la relación sexual genital, el de vanguardia participaría de la idea de que no hay diferencia entre lo masculino y lo femenino, por lo cual los espacios de lo masculino y de lo femenino se confunden continuamente, dado que no hay articulación simbólica: no hay una barra significativa que articule metafóricamente, en el ámbito de lo simbólico, la diferencia entre lo masculino y lo femenino. En resumen, el cine de vanguardia partici-

pa también de esa idea de que la relación sexual es imposible. Y en tanto en cuanto la relación sexual es imposible, no se puede articular metafóricamente, pues lo que ahí se despliega es el ámbito de la violencia sin más, de lo real de la violencia.

— Vamos a pasar ahora a la ilustración de algunos de los conceptos que hasta aquí hemos ido manejando, mediante el análisis de *Un perro andaluz*.

— «Erase una vez...»; curiosamente *Un chien andalou* empieza así, con estas palabras escritas, mostradas en la pantalla. El «Erase una vez...» es una estructura semántica (y simbólica) muy importante en el arranque de los cuentos tradicionales, de los relatos orales, es decir en esos relatos esenciales en nuestra cultura. Pero *Un perro andaluz* comienza así, con el «érase una vez», para desmentirlo, para afirmar paradójicamente que lo que vamos a ver, que lo que va a presentarse ante nosotros en la pantalla, nada tiene que ver con la narratividad; sino que, por el contrario, vamos a asistir a la destrucción misma del ámbito del relato.

— Y aparece así esta primera imagen (F1), que no puede ser más significativa, porque hace referencia directa, por un lado, a cierta violencia —hay una navaja barbera que se está afilando—; violencia que se ejemplifica por tanto en el filo de la navaja, en lo que corta, lo que hiere. Ahora bien, si la presencia de la violencia ya es explícita y evidente desde la primera imagen de *Un perro andaluz*, por otro lado ésta remite a cierto ámbito de la masculinidad: quien maneja esa navaja es un hombre, lo vemos en la rugosidad, la aspereza de su mano, pero sobre todo lo confirmaremos a partir del fundido encadenado, mediante el cual lo que aparece a continuación (F2) es un primer plano del propio Buñuel, con ese aspecto de boxeador que tenía en aquella época —era un hombre muy rudo, un aragonés de aspecto un tanto brutal—; un hombre (Buñuel) que está fumando, con un cigarrillo chulescamente sostenido en la boca; descorbatado, con la camisa abierta. Es aquí donde se cruzan esos dos registros a los que hacíamos referencia: el de la masculinidad con el de la violencia, situando a ambos del lado de la agresión, del filo, de lo que corta.

Buñuel. Es notable que aparezca el propio autor, el Yo del autor al comienzo de la película, precisamente en un filme donde ese ámbito del Yo, del Yo que quiere decir una cosa, que quiere transmitir un mensaje

—y el de su correlato, el espectador que lo entiende, que lo comprende—, está completamente arrasado<sup>2</sup>. A continuación viene lo que podríamos llamar un plano «subjetivo», ya que primero vemos cómo Buñuel mira hacia el cielo (F.3) y a renglón seguido la pantalla nos muestra a la luna, cortada por una nube (F.4), una escena que ha sido interpretada equívocamente como la plasmación de una metáfora. Pienso que para nada hay aquí una metáfora, todo lo contrario, en esta época Buñuel y Dalí manifiestan una clara agresividad hacia todo lo que tiene que ver con la «poesía» tal y como tradicionalmente ha sido entendida, por eso escribieron una carta dirigida a Juan Ramón Jiménez diciéndole: «¡Mierda para su Platero..!», ya que si algo rechazan entonces, tanto Buñuel como Dalí, insisto, es ese registro de lo poético, en tanto que metafórico. Por el contrario, esta escena (F.3/F.4) va a dar lugar a una cierta emergencia de lo real, allí donde la metáfora no es posible. Por supuesto que, en principio, esta escena podría ser la reproducción de una iconografía convencional o tópicamente «romántica» —una noche un hombre mira al cielo, y la luna llena le evoca a la mujer, a la amada—, al paso que también tendríamos que señalar la presencia de una clara referencia a la feminidad, ya que si bien hemos hablado hasta ahora de la masculinidad, ha llegado el momento de indicar cómo la feminidad hace acto de presencia, por primera vez, a través de la luna llena (F.4), pues lo lunar es algo que remite, en multitud de textos, incluso en diversas culturas, a la mujer: lo lleno, lo circular..., lo femenino. Esta referencia, que en el poeta tópicamente romántico produciría una evocación metafórica, tipo «la luna de tus ojos» o algo así, aquí va a dar lugar a una total negación de la metáfora, que es deconstruida, pues no es «la luna de tus ojos» lo evocado, sino que la luna atravesada por una nube (F.7) va a sugerir, inmediatamente después, una emergencia brutal de lo real: será el ojo cortado, rasgado de lado a lado por una navaja lo que la pantalla muestre (F.8).

Negación por tanto de lo metafórico. Y, ¿qué es lo que aparece en su

2. Es sin duda una paradoja del texto de vanguardia en la que ahora no podemos detenernos. Digamos, únicamente, que se trataría de la reintroducción, en el interior mismo de la enunciación, de un Yo exaltado, febril, de perfiles psicóticos, allí donde, por ello mismo, no es posible la construcción de una subjetividad articulada. Por lo que se refiere al surrealismo, en tanto que «poética del desgarrar», nos encontraríamos frente a un Yo heredero «del lacerado gesto romántico, que rechaza el orden de la razón constituida, toda pretensión de control y eficacia, para volcarse a la expresión dramática de su experiencia subjetiva» (Jesús GONZÁLEZ REQUENA, «Occidente. Lo transparente y lo siniestro», en *Trama y Fondo* n.º 4, Madrid, 1998, p. 18).

lugar? Propongo llevar a cabo una lectura literal de la obra, para lo cual nos tenemos que atener a lo que vemos y a lo que oímos. Respecto al sonido, se trata de la música original, que se puso en la época con discos, sincronizando la proyección y que luego añadió Buñuel, a comienzos de los años 60, incorporándola a la banda sonora: es un tango, junto a música de Wagner, en concreto *Tristán e Isolda*. El tango: esa música que estaba muy de moda en los años 20, y en la que, al ser bailada, lo masculino y lo femenino no acaban de articularse, representándose algo así como un choque brutal, una danza entre el hombre y la mujer en la que ambos nunca acaban de encontrarse, pues parece que están condenados a chocar continuamente en una especie de explicitación de un violento desencuentro.

Es así como, a partir de la pregunta que acabamos de plantear —¿qué es lo que vemos y oímos?—, podemos avanzar en el análisis, siempre que nos atengamos, insisto, a una lectura literal de la música y de las imágenes. Acabamos de esbozar una lectura de la banda sonora, pero centrándonos ahora en las imágenes, señalemos que lo que vemos (F.5) es el primer plano de una mujer y, detrás de ella, un hombre que maneja una navaja. Curiosamente este hombre, rompiendo la continuidad habitual en el cine narrativo más convencional, lleva una corbata, con lo cual se produce una discontinuidad, una ruptura: ¿es, este que ahora vemos, el mismo hombre de antes (F.2, F.3)?, ¿es Buñuel? En todo caso se trata de un hombre que maneja una navaja, pero a diferencia del hombre anterior, ahora sí que lleva corbata, corbata que señala de una forma más radical lo que en este momento interesa, que es establecer la diferencia entre lo masculino (lo que maneja la navaja, el filo de la navaja, lo que agrede) y lo femenino (lo agredido): hay aquí además una rima explícita, pues si bien hemos afirmado que no hay metáfora, lo que por supuesto sí que hay en un texto como éste es rima, en este caso entre el rostro de la mujer (F.5) y la luna llena que veíamos antes (F.4). El rostro de la mujer como luna llena, su ojo, y aquello que va a cortarlo, a rasgarlo (F.6). ¿Cómo leer esto? Pues yo creo que hay que hacerlo literalmente, en el sentido de que estamos ante una escena *sábica*: si hay un autor que fascinaba a las vanguardias de estos años, también a Lacan, también a Buñuel, es el Marqués de Sade; incluso, en los años 20, tuvo lugar una reivindicación exaltada del «Divino Marqués» y, en consonancia con eso, lo que tenemos aquí es directamente la escenificación, la puesta en escena de una agresión *sádica*. Hay un

hombre con una navaja que agrede a una mujer, y no olvidemos que la estructura de la obra de Sade siempre es así—pensemos por ejemplo en *Justine*—: hombres, siempre son hombres, que mutilan, que trocean, que matan, que violan, que ejercen en definitiva una violencia desatada sobre las mujeres. En la obra de Sade no hay por tanto relación sexual propiamente dicha, la relación sexual es imposible porque el encuentro entre el hombre y la mujer siempre gira en torno a una violencia aniquiladora. Tortura, descuartizamiento, agresión a la mujer. Bueno, pues aquí, en esta escena de *Un perro andaluz*, tenemos un acto puramente sádico, y yo creo que así es como hay que leerlo, en el contexto de esa reivindicación de Sade que lleva a cabo la vanguardia.

En cualquier caso es ésta una escena (F.5 a F.8) que todavía sigue produciendo el efecto de un choque en el espectador: no hay agresión mayor en el ámbito del cine—pues estamos mirando, dirigiendo nuestro ojo hacia la pantalla— que ésta. Lo decíamos antes: se trata de una película que no se entiende, que no se comprende, y que por tanto arrasa el ámbito de la narratividad, de lo que circula como significado, pero que al mismo tiempo nos agrede en el campo de la fascinación y de la seducción imaginaria.

Tras el choque que la escena del ojo cortado produce, la película sigue, de tal modo que los diversos intertítulos que aparecen van haciendo referencia al paso del tiempo, pero curiosamente para dementir toda posible articulación narrativa del mismo, al contrario de lo que ocurre en el relato clásico, el cual es capaz de articular lo que de real hay para nosotros en el paso del tiempo, en tanto en cuanto nos va abocando a esa cita ineludible con la muerte.

En este contexto, de un tiempo desestructurado, vemos a un personaje avanzando con su bicicleta por las calles desiertas de París (F.9), una idea, por cierto, bastante brillante: mucho antes de que se le ocurriera a Amenábar lo de poner a un personaje en medio de una gran ciudad completamente vacía ya se le ocurrió a Buñuel. ¿Y cómo aparece este personaje? Pues se trata de un hombre vestido, ridículamente, como una colegiala, como una chica de un colegio de monjas. De nuevo, ¿cómo leer esto? Literalmente, al pie de la letra: hay que leerlo como lo que es, como una confusión total entre lo masculino y lo femenino. Un hombre vestido—incluso grotescamente— como una mujer.

Y además lleva colgada una caja con unas rayas (F.9) que riman directamente con el dibujo de la corbata del agresor sádico (F.5). La

corbata se ha transformado en una caja, de tal forma que nos podemos plantear la ambigüedad de este objeto: ¿remite a lo masculino, en tanto que el rayado rima con la corbata del personaje anterior? O, por el contrario, ¿es un objeto que remite a lo femenino, como caja que contiene algo misterioso? En cualquier caso confusión entre lo masculino y lo femenino.

El cuerpo de este personaje se esfuma (F.10), de tal manera que, debido a la sobreimpresión fotográfica, lo que predomina visualmente son sus vestidos femeninos (su cofia, sus manteletes, su falda). Y, en un plano posterior, también la caja, que nos será mostrada mediante un inserto.

Tras el fundido aparece ahora una mujer en actitud pasiva (F.11), de tal modo que quizá podríamos hablar de una cierta construcción semántica del campo de lo masculino y lo femenino, tal y como ocurre en el cine clásico, pues se nos ha mostrado lo masculino del lado de lo activo (F.9) y lo femenino del lado de lo pasivo, de la espera (F.11); lo masculino del lado de lo exterior, lo femenino del lado del interior de la casa. Además hay una cama ahí, al fondo (F.11), que parece anunciar un encuentro sexual inminente.

¿Estamos, por tanto, ante una construcción del espacio de lo femenino, como algo diferenciado de lo masculino? Parece ser que sí: lo masculino avanza en línea recta (F.13), lo femenino espera; pero de repente hay un rechazo brusco, lleno de violencia, del lado de la mujer, que se manifiesta sobre todo como abandono explícito de la pasividad (F.12), un abandono que se muestra mediante el acto de arrojar el libro lejos de sí. El libro, al abrirse, nos deja ver una reproducción de *La encajera* de Vermeer (F.14): nos encontramos, por un lado, frente a una referencia al arte clásico—igual que la luna y la nube hacían referencia, por su parte, a la metáfora poética clásica—, pues dicho cuadro viene a citar a uno de los mejores exponentes de determinada pintura figurativa clásica, a un pintor que—dentro de esa contradicción permanente en la que estaba ya instalado— fascinaba poderosamente a Dalí, pero que al mismo tiempo tanto él como Buñuel rechazaban totalmente—sobre todo Dalí, que en su práctica pictórica intentará alejarse de la reconstrucción figurativa de un espacio reconocible—. Pero, además de la constatación del rechazo a lo clásico, típico en una obra de vanguardia militante como ésta, tenemos que ir más allá, tras realizar de nuevo una lectura literal de lo que vemos: hay aquí también un rechazo de una

cierta figuración mítica de la feminidad, de esa mujer que espera, que aguarda y teje pacientemente el tejido mismo del deseo. Habría que recordar al respecto el mito de Penélope que, junto con otros muchos que operan en este mismo sentido, refleja esa imagen de la mujer que teje, en la pasividad de la espera, el texto que abriga el deseo de un encuentro con el hombre.

En absoluto se nos mostrará en el filme nada de eso: de inmediato la mujer adopta, con brusquedad (F.12), una posición activa, se empieza a mover frenéticamente de un lado para otro de la habitación y curiosamente, en correspondencia con esa actitud de la mujer, el hombre se cae de la bicicleta. ¿Podemos pensar mayor puesta en cuestión de la masculinidad, una masculinidad que es incapaz de permanecer erecta, erguida, en el momento en el que la mujer mira con deseo? El hombre llega con la bicicleta justo debajo del balcón de la mujer y en ese momento se cae: ridículo total, puesta en cuestión radical de la masculinidad. Se da entonces una inversión de los registros: la mujer seguirá moviéndose frenéticamente, poniendo en escena un espacio de actividad casi compulsiva, mientras que el hombre permanecerá caído en el suelo, sumido en una pasividad completa. De nuevo, confusión de los campos, de lo pasivo, de lo activo...

Hablemos también de la cama que nunca será utilizada, en esta película que gira exclusivamente en torno a dos personajes: un hombre y una mujer. El filme nos habla de la pareja, pero situándola allí donde no hay posibilidad de construir la diferencia sexual y donde, por lo tanto, no es posible articular el encuentro sexual: la cama es el lugar donde esta mujer va a depositar todo lo que tiene que ver con lo femenino del otro personaje, colocando encima del lecho la corbata —en forma de lazo, es decir desprovista de su componente masculino—, la cofia, la caja —en el lugar del sexo—, la falda... (F.15).

Tras esta operación, que en cierta forma culmina la mostración de una constante confusión entre lo masculino y lo femenino, lo que empieza a emerger es lo real del sexo: de repente en el cuerpo del hombre aparece un agujero (F.16). Esta famosa imagen de *Un perro andaluz* puede ser leída de muchas formas ya que, por supuesto, hay en ella inscrita una determinada polisemia, como ocurre en toda obra de arte. Así, por un lado podemos señalar cómo en el hombre, en su mano, de repente, comparece lo real animal, las hormigas —un hormiguero en un cuerpo humano!—; co-presencia que borra la frontera, tan importante,

entre la cultura (lo humano) y la naturaleza (los insectos). Pero otra forma de leerlo es que el agujero en la palma del hombre viene a ser una clara referencia a una iconografía de lo sagrado, esencial en nuestra cultura —la del lugar del clavo de Cristo—, para que, precisamente ahí, donde está la huella del clavo que forma la cruz, ese símbolo fundamental en Occidente, aparezca lo siniestro, tanto en forma de lo otro-animal (agujero = hormiguero), como en referencia al sexo, pues este agujero en el cuerpo de un hombre produce también toda una serie de connotaciones anatómico-sexuales. Es por eso que, sobre el agujero, que tiene que ver con lo femenino, con el sexo de la mujer, aunque aparezca en un hombre, irán sucediéndose diferentes metamorfosis. Insisto, no conviene hablar aquí de metáforas, sino de metamorfosis: sobre el agujero negro en la palma de la mano de un hombre (F.17) aparece el vello axilar de una mujer tumbada al sol (F.18) —vello axilar que sin duda remite a cierto registro de lo sexual femenino—. Por último, la axila femenina se metamorfosea en un erizo sobre la arena (F.19).

Agujero en la mano de un hombre, que pasa a ser vello axilar de una mujer, para después transformarse en un erizo sobre la arena: se opera en esta cadena de metamorfosis una confusión total de eso que Lévi-Strauss describe como el producto resultante de la acción del significante. El significante separa lo masculino de lo femenino, lo humano de lo animal; precisamente aquello que aquí se mezcla y confunde. Al final de la cadena aparece el erizo, un animal lleno de púas —elemento punzante que remite a la navaja, a lo masculino—, pero que por otro lado es redondo, con una forma que, tal y como se nos muestra en la pantalla, hace rima visual con el vello axilar de la mujer (las dos manchas oscuras se superponen una sobre la otra a través del fundido encadenado), remitiendo así ambas formas circulares a lo femenino (a lo lunar). Confusión total: lo masculino (lo que punza, lo que corta, lo que hiere), es igual a lo femenino (el círculo); lo humano es igual a lo animal. Por otro lado, está aquí presente también la radicalidad fotográfica, documental, del cine de Buñuel, que le aparta del surrealismo. Buñuel, sobre todo en una película posterior, *Las Hurdes, tierra sin pan*, va a manifestar —y es una de las constantes más interesantes de su cine— la emergencia de una radicalidad fotográfica en sus imágenes. Mientras tanto, ya en su primer filme nos hace percibir la importancia de este tipo de imagen documental, a través de fotografías como esta de la arena y el erizo (F.19).



Concluida la cadena de metamorfosis, aparecerá otro personaje —la chica ciega—, en el que de nuevo se manifiesta una ambivalencia sexual: es una chica que va vestida como un hombre —con corbata, con chaqueta— y con el pelo corto, a lo «garçon». Se explicita otra vez esa confusión de códigos, de campos semánticos, a la que estamos haciendo continua referencia, siempre a partir de unos personajes que se adhieren a lo que podríamos llamar una forma de vestir «unisex», por usar aquella expresión que se puso tan de moda después de «mayo del 68».

Pulsión escópica: el hombre mira a través de la ventana a la chica ciega (F.20). De este modo, nos enfrentamos a lo que bien podría considerarse como una anticipación de lo que representa el espectador televisivo actual de un «reality show»: en ambos casos se trata de alguien que mira, protegido en su cuarto de estar por un cristal, una escena «morbose». Y es que hay aquí una mostración de un goce escópico no articulado en ningún plano, pues el personaje de *Un chien andalou* simplemente mira a ver si a la chica ciega la acaba atropellando un coche o no, como si se tratara de un «reality show» puro y duro, mucho antes de que la televisión lo inventara; insólita conexión que se explica porque —aunque más adelante insistiré en ello, lo podemos ya ir anticipando— existe una relación entre el surrealismo y la sociedad actual, televisiva, sociedad de la cultura de masas, prototípica del capitalismo consumista.

Sigamos con el análisis de la película. Por fin un coche atropella a la ciega andrógina: en el guión original, de Buñuel y Dalí, ponía algo así como que la cámara mostraba su cuerpo horriblemente mutilado y troceado, pero, claro, eso fue muy difícil de poner en escena entonces, ya que no existían los efectos especiales del «gore» actual. En todo caso, ¿qué va a despertar en el hombre que mira el atropello que acaba de ver?, o, dicho de otro modo, ese goce canalla, escópico, ¿qué efectos tiene en él? Pues, directamente, lo que el filme va a poner en escena es una violación, sin más (F.21). De nuevo, acto sádico, acto de agresión, acto de violencia desatada allí donde no es posible articular el encuentro entre lo masculino y lo femenino, y donde, por tanto, la relación sexual deviene imposible.

Es así como el filme de Buñuel nos va a mostrar una de las imágenes de goce más impactantes de la historia del cine (F.22). Goce canalla, pues es el goce del violador; que, por contraposición, nos sirve para plantear la existencia de otro tipo de goce, que tiene que ver con lo simbólico, con el relato. Es decir, existe un goce estético del relato, que

aquí no se da, porque lo que en este filme se produce es una emergencia de lo sádico, de lo canalla. En consonancia con ello los personajes van a manifestar la imposibilidad de articular su encuentro en la cama: pisan, saltan por encima de ella (F.23), la pisotean... En definitiva, en el lugar de la relación sexual sólo hay pura agresión.

Cuando, tras su estreno en París, los periodistas, sorprendidos porque no habían entendido nada, le preguntaron a Buñuel qué había querido decir con *Un perro andaluz*, él contestó, llevado sin duda por ese afán de provocación, tan surrealista: «es simplemente una llamada al asesinato». Algo, por cierto, muy relacionado con lo que, a su vez, dejó escrito Breton en su «Segundo manifiesto surrealista». Breton, cansado de que le preguntaran qué era el surrealismo dijo algo así como que el surrealismo se podría definir de la siguiente forma: estar en casa con una pistola, bajar a la calle, y disparar la pistola hasta que el cargador quede vacío contra los transeúntes que por allí pasen, contra los primeros que pasen, aunque sean totalmente desconocidos.

Definición del surrealismo que hoy debemos pensar en relación con la cultura de masas: lo que no sabía Breton es que décadas después sus propuestas iban a triunfar, banalizadas si se quiere; porque qué mayor surrealismo que el de los dos escolares del instituto de Denver, que entran y descargan sus armas contra todo aquel que se encuentran hasta que no les queda una bala. La sociedad estadounidense, la más avanzada dentro del ámbito de la cultura de masas, está llena de tipos surrealistas. Es más, en Occidente podemos decir que vivimos, en general, instalados en una cultura surrealista, eso sí, previamente reconvertida para su acomodación en el registro de lo banal, tras la transformación en dinero, en mercancía, de todo eso que representaban, en tanto que subversión artística, las vanguardias históricas. De este modo, no podemos dejar de constatar que se ha producido una cierta captura y aprovechamiento del surrealismo (y del resto de las vanguardias históricas) en nuestra sociedad actual: no hay máquina más surrealista —si nos atenemos a la lectura que de ciertas secuencias de *Un perro andaluz* acabamos de hacer— que la televisión; máquina para la comercialización del goce escópico más canalla. Es por eso que nos tenemos que plantear qué podemos decir, desde el campo del psicoanálisis, desde el campo de la lectura de los textos artísticos, respecto a una cultura como la actual, en la que predomina un surrealismo banalizado y bien establecido. De este modo, tenemos que hacer el esfuerzo de pensar qué es

lo que podemos decir de todo esto, a partir de lo que nos enseñan los textos, en relación con la diferencia sexual y lo real de la violencia. Nada más, muchas gracias por su atención.



E1



E2



E3



E4



E5



E6



E7



E8



E9



E10



E11



E12



E13



E14



E15



E16



E17



E18



E19



E20



E21



E22



E23



## Implicaciones entre psicoanálisis y arte. Un viaje de ida y vuelta

JAVIER GARMENDIA CASTILLO

Buenos días a todos. En principio, quiero agradecer al Grupo de Estudios Psicoanalíticos de Castilla y León su invitación para participar en este acto y poder estar hablando junto a Requena y Martín Arias de algo tan apasionante como el cine y el psicoanálisis.

Mi intervención no va a girar específicamente en torno al cine, sino más bien en torno al arte en general. Meditando la cuestión después de elegir el título, no sé si es tanto un viaje de ida y vuelta o cierta confluencia de la experiencia artística y la experiencia psicoanalítica. Se podrá, en todo caso, discutir más adelante.

Me ha parecido muy interesante la lectura minuciosa y pormenorizada de *Un perro andaluz*, película que vi hace muchos años y de la que tengo que confesar que no entendí prácticamente nada. Me parece muy interesante que dicha lectura nos haya permitido ver la obra de otra manera. Y creo que esto va a tener que ver con algo que me gustaría poder discutir y que ya estaba en el mismo Freud. Es decir, algunas veces, una obra nos impacta pero no sabemos por qué. Las imágenes de la navaja cortando el ojo y de la chica atropellada son imágenes de una fuerza increíble, y es posible que un análisis nos revele, después, la naturaleza de ese impacto.

*En primer lugar he de confesar, ante todo, que soy profano en cuestión de arte. Para muchos medios y efectos del arte me falta, en realidad, la comprensión debida. Y quiero hacerlo constar así para asegurar al intento presente una acogida benévola. Hago más estas palabras de Freud en su introducción a «El Moisés de Miguel Ángel». Creo, efecti-*