



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Lingüística y Literatura Hispánica

Título de la tesis: Los paradigmas de lo fantástico en *Un Perro Andaluz* de Luis Buñuel y
Salvador Dalí

Tesis presentada para obtener el grado de Licenciatura en Lingüística y Literatura Hispánica

Presenta: Bernardo López Rojas

Directora de la tesis: Dra. Alma Guadalupe Corona Pérez

Noviembre 2021

Agradecimientos:

A mi mamá, mi hermana y mi sobrina
por apoyarme y guiarme siempre

A la Dra. Alma por su excelente dirección de esta tesis
y confiar en mí y en este proyecto

A la Mtra. Diana y a la Dra. Hortensia
por su tiempo y dedicación en la revisión de esta tesis

Chuang Tzu soñó que era una mariposa.

Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que era una mariposa
o si era una mariposa y estaba soñando que era Tzu.

Zhuangzi

Índice

| | |
|---|----|
| Introducción..... | 7 |
| Capítulo I. Marco histórico y teórico..... | 10 |
| 1.1 Marco histórico de <i>Un Perro Andaluz</i> | 10 |
| 1.1.1 Campo literario y artístico de <i>Un Perro Andaluz</i> | 14 |
| 1.2 Marco teórico de <i>Un Perro Andaluz</i> | 15 |
| 1.2.1 Lo fantástico..... | 16 |
| 1.2.1.1 Lo fantástico clásico..... | 17 |
| 1.2.1.2 Lo fantástico moderno o neofantástico..... | 21 |
| 1.2.1.2.1 Metáforas epistemológicas..... | 24 |
| 1.2.1.3 Lo fantástico posmoderno..... | 27 |
| 1.2.2 Surrealismo..... | 30 |
| 1.2.2.1 Analogía surrealista..... | 33 |
| 1.2.2.2 Azar objetivo..... | 34 |
| 1.2.2.3 Magia y objeto surrealistas: transformaciones materiales e ideológicas de los objetos..... | 35 |
| Capítulo II. Lo fantástico moderno en <i>Un Perro Andaluz</i> | 38 |
| 2.1 Estado de la cuestión..... | 39 |
| 2.1.1 Antecedentes: surrealismo y paradigma de lo fantástico moderno..... | 39 |
| 2.1.2 Antecedentes: <i>Un Perro Andaluz</i> y paradigma de lo fantástico posmoderno..... | 40 |
| 2.2 Metodología..... | 41 |
| 2.2.1 Aspectos formales/sustanciales del surrealismo..... | 42 |
| 2.2.2 Aspectos metodológicos de la teoría de lo fantástico..... | 45 |

| | |
|--|----|
| 2.2.3 Aspectos formales de los relatos clásico y moderno..... | 46 |
| 2.3 Análisis por secuencias..... | 49 |
| 2.3.1 Secuencia I: El ojo cortado..... | 50 |
| 2.3.2 Secuencia II: Llegada del Hombre 1..... | 52 |
| 2.3.3 Secuencia III: Mano–nido de hormigas..... | 55 |
| 2.3.4 Secuencia IV: El Andrógino y la mano tirada en la calle..... | 57 |
| 2.3.5 Secuencia V: Cortejo no correspondido y onírico..... | 59 |
| 2.3.6 Secuencia VI: Llegada del Hombre 2, el Hombre 1 es castigado..... | 62 |
| 2.3.7. Secuencia VII: Teletransportación y muerte del Hombre 2..... | 64 |
| 2.3.8 Secuencia VIII: La Mujer se teletransporta y se reúne con el Hombre 3 en la playa..... | 66 |
| 2.3.9 Secuencia IX: Imagen desértica de los cadáveres de la Mujer y el Hombre 3..... | 68 |
| 2.4 Resultados generales del análisis..... | 70 |
| Capitulo III. Lo fantástico posmoderno en <i>Un Perro Andaluz</i> | 72 |
| 3.1 Estado de la cuestión..... | 73 |
| 3.1.1 Antecedentes: surrealismo y paradigma de lo fantástico posmoderno..... | 73 |
| 3.1.2 Antecedentes: <i>Un Perro Andaluz</i> y paradigma de lo fantástico posmoderno..... | 74 |
| 3.2 Metodología..... | 76 |
| 3.2.1. Aspectos formales/sustanciales del paradigma de lo fantástico posmoderno..... | 76 |
| 3.2.2. Aspectos formales/sustanciales del relato posmoderno..... | 78 |
| 3.3 Análisis: Objeto surrealista en <i>Un Perro Andaluz</i> | 79 |
| 3.3.1 El tiempo y el espacio como objeto surrealista..... | 80 |
| 3.3.1.1. Secuencia I y II. Tiempo y espacio: inestable a estable (casi)..... | 81 |
| 3.3.1.2 Secuencia III y IV. Tiempo y espacio: inestable a estable..... | 84 |
| 3.3.1.3 Secuencia V y VI. Tiempo y espacio: inestable a estable (casi)..... | 86 |

| | |
|---|-----|
| 3.3.1.4 Secuencia VII. Teletransportación del Hombre II al caer..... | 88 |
| 3.3.1.5 Secuencia VIII. Teletransportación de la Mujer al cruzar la habitación..... | 91 |
| 3.3.1.6. Secuencia XIX. Espacio inesperado..... | 93 |
| 3.3.2. Objetos surrealistas específicos..... | 95 |
| 3.3.2.1. Secuencia III. Mano con hormigas..... | 95 |
| 3.4 Resultados generales del análisis..... | 96 |
| Conclusiones..... | 100 |
| Bibliografía..... | 106 |
| Filmografía..... | 107 |

Introducción:

Si bien los estudios de *Un Perro Andaluz* son numerosos, no se ha analizado el filme desde la teoría de lo fantástico. Esto no quiere decir que haya pasado desapercibida la presencia de lo sobrenatural en la obra, Torben Sangild, por ejemplo, caracteriza como fantástico el surrealismo presente en *Un Perro Andaluz* y *La Edad de Oro*: “Mostraré cómo Buñuel es capaz de utilizar a Wagner con burlescas mordazas y fantasía surrealista sin destruir la esencia de Wagner” (Sangild, 2015: 23); sin embargo, los investigadores se han limitado a señalar el carácter fantástico de la cinta, sin analizar su configuración. En buena medida, este vacío en la investigación se debe a que la teoría de lo fantástico ha estado en constante construcción; aunado a esto, el canon teórico de lo fantástico, elaborado por Todorov, no da cuenta de las manifestaciones de lo sobrenatural tal y como se encuentran configuradas en el Surrealismo, puesto que como han señalado Nieto y Zavala, la teoría de Todorov se encuentra limitada por su corpus: las obras fantásticas del siglo XIX (Nieto, 2015: 175).

En cambio, investigaciones como las de Omar Nieto y Jaime Alazraki sí han contribuido a estudiar las relaciones del Surrealismo con lo fantástico, al enfatizar su pertenencia a un paradigma moderno del género (180), que transgrede las premisas canónicas de Todorov, las cuales sólo serían aplicables a un fantástico denominado clásico (175). Para estos teóricos, lo fantástico opera a través de distintos paradigmas de corte histórico: el clásico, el moderno y el posmoderno (54); así para Nieto, el Surrealismo pertenece al paradigma moderno, pues aquí lo sobrenatural y lo cotidiano no son identidades separadas ni sólidas, como en el fantástico clásico (103), sino que se entremezclan, se enrarece el mundo, además de que lo sobrenatural emerge de los personajes y no produce sorpresa en ellos (150), rompiendo así con uno de los principios básicos de la teoría de Todorov: la vacilación ante lo extraño (1980: 14). No obstante, no se ha hecho un estudio particular que

permita corroborar la pertenencia de *Un Perro Andaluz* al paradigma moderno de lo fantástico, y mucho menos se ha planteado si esta obra tiene cabida en el fantástico posmoderno, que establece otra postura ante lo sobrenatural y lo cotidiano, donde se hace reflexión sobre el carácter construido de la realidad y múltiples sistemas de verdad conviven (Nieto, 2015: 211).

Por tanto, en esta investigación buscaremos analizar *Un Perro Andaluz* desde los paradigmas de lo fantástico moderno y posmoderno. Cabe resaltar que, si bien no hay análisis fantásticos de la obra, sí hay estudios que contribuyen a adjudicar el filme a uno u otro modelo. Como detallaremos más adelante, los estudios psicoanalíticos guardan una relación directa con lo fantástico moderno, pues los fenómenos sobrenaturales son atribuidos a la subjetividad de los protagonistas. También, autores como Torben Sangild, han reflexionado sobre la lógica onírica de la cinta; este elemento es característico del paradigma moderno de lo fantástico. En cambio, autores como Allen Thiher, Robert Short y el mismo Torben Sangil, han enfatizado la hibridez de la obra, al resaltar que el Surrealismo no es absoluto en el filme, pues en *Un Perro Andaluz* también se reutilizan convenciones del cine comercial de su época; en este sentido, la obra obedece sistemas de verdad distintos como en lo fantástico posmoderno. Además, hay elementos del Surrealismo, como el objeto surrealista, que tienen un funcionamiento doble en relación con los modelos moderno y posmoderno de lo fantástico.

Para lograr nuestros objetivos hemos dividido esta tesis en tres capítulos: en el primero presentaremos el marco teórico e histórico de lo investigación; en el segundo analizaremos los elementos surrealistas de la cinta desde el paradigma de lo fantástico moderno, haciendo un contraste con el modelo clásico; en el tercer capítulo buscaremos las correspondencias de la obra, y su trasfondo surrealista, con el paradigma posmoderno de lo fantástico. Como segunda variable del análisis, estudiaremos los elementos del relato, desde la clasificación de Lauro Zavala, que lo divide en los modelos clásico, moderno y posmoderno, pues podremos conocer el funcionamiento

de los elementos narrativos tiempo, espacio, personajes, narrador y final en relación con los paradigmas de lo fantástico. Todo esto nos permitirá contribuir en la investigación de *Un Perro Andaluz*, aportando una mirada sistemática de la obra desde la teoría de lo fantástico, en concreto desde los paradigmas de lo fantástico de Omar Nieto.

Capítulo I. Marco histórico y teórico

En este capítulo se expondrá la configuración de lo fantástico en sus tres paradigmas: el clásico, el moderno y el posmoderno. Después se presentarán los componentes del Surrealismo que se han considerado claves para el análisis de *Un Perro Andaluz*, buscando dilucidar a grandes rasgos sus relaciones con la teoría de lo fantástico. Como paso previo, en el marco histórico de esta investigación se abordará el contexto social e ideológico que enmarca el surgimiento de *Un Perro Andaluz* y el Surrealismo, en sus relaciones con la modernidad y su posible pertinencia en la posmodernidad, recurriendo a Gilles Lipovetzky; posterior a esto, se expondrá el campo artístico de *Un Perro Andaluz*, pues nos dará un panorama del pensamiento artístico de Luis Buñuel y Salvador Dalí; opuesto al de sus contemporáneos, o bien, influenciado, por ellos.

1.1 Marco histórico de *Un Perro Andaluz*.

Los movimientos de vanguardia, dentro de los que se encuentra el Surrealismo, manifiestan las complejas relaciones que el arte sostuvo con la modernidad a principios del XX. Según una hipótesis de Daniel Bell retomada por Lipovetzky, “la sociedad moderna... ya no tiene un carácter homogéneo, y se presenta como la articulación compleja de tres órdenes distintos, el tecno-económico, el régimen político y la cultura; y cada uno obedece a un principio axial diferente, incluso adverso” (1986:84). André Bretón señala precisamente, en *El primer manifiesto surrealista*, la oposición que el Surrealismo, dentro del orden del arte y la cultura de la modernidad, mantendrá con su ámbito tecno-económico, pues, de acuerdo con el poeta, este último aspecto ha enclaustrado la percepción del ser humano: “Con el pretexto de civilización, con el pretexto de progreso, se ha logrado eliminar del espíritu todo lo que podría ser tildado, con razón o sin ella, de supersticioso, de quimérico, y se ha proscrito todo método de investigación de la verdad que no estuviera de acuerdo con el uso corriente” (1924: 26). Así, los surrealistas buscarán oponerse a este

orden tecno-económico descrito certeramente por Maurice Nadeu, teórico del Surrealismo: “(el ser humano del XX) Ha construido una atroz civilización porque se convirtió en un monstruo cerebral con las facultades de raciocinio hipertrofiadas. La razón, la lógica, las categorías, el tiempo, el espacio, el dos y dos son cuatro, terminaron por ser las únicas realidades vivientes, cuando no eran otra cosa que cómodos casilleros, medios prácticos y provisionales...” (1948: 30). Dicho de otro modo, a principios del XX y antes del advenimiento de las vanguardias, la “*racionalidad funcional*” y su ideal de *progreso* han invadido los terrenos de la cultura, del arte y de la sociedad, en términos de Louis Althusser, se han convertido en una ideología dominante (1988:31).

Por lo anterior, “Buñuel definiría su primera película “como un desesperado y apasionado llamamiento al crimen” en la nota que antecede la publicación de su guion en *La revolution surrealiste*” (Fuentes, 2000: 28), ya que precisamente el espíritu del arte moderno reside en un crimen ideológico, pues la obra de vanguardia es emancipada del pensamiento burgués; a su vez, como apunta Lipovetsky, también implica un crimen hacia la tradición artística: “Así como la revolución democrática emancipa la sociedad de las fuerzas de lo invisible y de su correlato, el universo jerárquico, así el modernismo artístico libera el arte y la literatura del culto de la tradición, del respeto a los Maestros, del código de la imitación” (1986: 87). Por tales motivos, los vanguardistas predicarán la novedad y, en consecuencia, Buñuel y Dalí recurrirán a la indagación, propugnada por André Breton, del inconsciente, que Sigmund Freud ha investigado durante esta época, pues les permitirá hacer uso de formas y métodos de escritura no tradicionales como la analogía surrealista y la escritura automática; que tampoco reproducen, como apunta Breton, el pensamiento Burgués: “A la sinrazón de la razón imperante, los surrealistas, como es bien sabido, oponen los veneros del irracionalismo y la prospección en las zonas nocturnas del ser: de aquí su interés en los sueños y el uso abundante del automatismo psíquico para penetrar en las profundidades del inconsciente” (Fuentes, 2000: 28).

De esta manera, *Un Perro Andaluz* nace en un panorama donde el arte de vanguardia está en altercado ideológico con la burguesía, a la que Buñuel y Dalí pertenecen: “Lejos de reproducir los valores de la clase económicamente dominante, los innovadores artísticos de la segunda mitad del siglo XIX y del XX preconizarán, inspirándose en el romanticismo, valores fundados en la exaltación del yo, en la autenticidad y el placer, valores directamente hostiles a las costumbres de la burguesía centradas en el trabajo, el ahorro, la moderación, el puritanismo” (Lipovetsky, 1986: 83).

Así Buñuel, fiel al espíritu del modernismo en el arte, rechazaría el acaparamiento ideológico del orden tecno-económico moderno, en sus obras posteriores: “A lo largo de todo el cine de Buñuel reaparecerán las figuras de jóvenes médicos, arquitectos e ingenieros, como irónica huella de un destino de clase que él pronto abandonó, y también como sarcástico exponente del mortífero sueño del progreso, que se basa en la ciencia, y del “sueño” de la razón en el sentido que le damos a los *Caprichos* de Goya (Fuentes, 2000: 18)”.

Por último, mencionemos algunas de las relaciones que el arte de vanguardia y la modernidad guardan con la posmodernidad. En primer término, digamos en qué se distinguen. De esta manera, si la época moderna se define por la tensión entre el ámbito tecno económico dominante, que es “rígido, uniforme, coercitivo”, y el ámbito cultural, que es subversivo y opuesto ideológicamente; la época posmoderna se caracteriza por “la coexistencia pacífica de los contrarios”, a causa del proceso de personalización del individuo posmoderno, que es capaz de elegir entre las posibilidades que le presenta el consumismo:

En este sentido puede decirse que la fase moderna de nuestras sociedades se ha caracterizado por la coexistencia de dos lógicas adversas con la evidente preeminencia hasta los años cincuenta y sesenta del orden disciplinario y autoritario. En contrapartida se denomina sociedad posmoderna a la inversión de esa organización dominante, en el

momento en que las sociedades occidentales tienden cada vez más a rechazar las estructuras uniformes y a generalizar los sistemas personalizados a base de solicitudes, opciones, comunicación, información, descentralización, participación (Lipovetsky, 1986: 112 -113). Bajo estas nuevas reglas el placer y la vanguardia “se vacía(n) de su contenido subversivo, sus contornos se desgastan” (117), se relativizan. Cabe aclarar, no obstante, que la relajación en la cultura dominante es influencia de los mismos artistas vanguardistas: “Transformación del público en la medida en que el hedonismo que a principios de siglo era patrimonio de un reducido número de artistas antiburgueses se ha convertido, llevado por el consumo de masas, en el valor central de nuestra cultura” (105). De este modo, la relación de semejanza que la modernidad guarda con la posmodernidad es la persistencia de los propósitos de su ámbito cultural, que ahora se han vuelto dominantes, pero que, al hacerlo de la mano del consumismo, han configurado una organización distinta de la realidad:

Limitándose al presente, ocultando el campo histórico, se sobrevalora la ruptura posmoderna, se pierde de vista que no hace más que proseguir, aunque sea con otros medios, la obra secular de las sociedades modernas democráticas-individualistas. Así como el modernismo artístico resultó una manifestación de la igualdad y la libertad, así la sociedad posmoderna, al convertir en modo dominante el proceso de personalización, sigue realizando los significados centrales del mundo moderno (114).

Resaltemos que el proceso de personalización del posmodernismo, que permite la coexistencia pacífica de contrarios, tendrá una gran relevancia en la creación artística posmoderna, pues precisamente en el arte posmoderno conviven sistemas de verdad que son contradictorios y que se encuentran relativizados. En este trabajo, como mencionamos, se evaluará la correspondencia entre *Un Perro Andaluz* y la configuración posmoderna de la *realidad*, y siendo más específicos, su configuración desde el punto de vista fantástico posmoderno, aun si la resonancia no es total.

1.1.1 Campo literario y artístico de *Un Perro Andaluz*.

Como señala Maurice Nadeu (1948: 25), el Surrealismo no puede ser entendido si se desliga de los movimientos de vanguardia que le precedieron. Víctor Fuentes señala que usualmente se malentiende el campo literario de *Un Perro Andaluz*, pues la crítica canónica no reconoce que el Dadaísmo, del que se desprenderá el Surrealismo, logró influir en Buñuel y en Dalí durante su estancia en La Residencia de Estudiantes:

Pero el campo literario y artístico español de los años veinte era más rico y complejo que lo que nos presenta ese canon reduccionista en torno al apoliticismo propugnado por Ortega y Gasset en los primeros años de la dictadura de Primo Ribera; un régimen que intentaría inútilmente que no entraran en España las nuevas tendencias y movimientos artísticos y literarios nacidos con la subversión dadaísta ligados, algunos, a la revolución política y social que conmovió aquella época (2000: 19).

De este modo Fuentes divide en dos bandos el campo artístico español de las primeras décadas del siglo XX: uno caracterizado por su apoliticismo, que defiende la idea de “el arte por el arte” y del que se base parte de la poética de “la generación del 27”; y otro que buscaba rebelarse, por medio del arte, de los preceptos morales y estéticos de su época (*ibíd.*). Esta distinción, Fuentes la ejemplifica con los círculos sociales de Buñuel y Federico García Lorca:

Desde los tiempos de asiduo trato en la Residencia de Estudiantes, Buñuel insiste en cómo ambos, a pesar de su estrecha convivencia y amistad se situaban en posiciones estrictamente opuestas en “la lucha de clases” entablada en el campo artístico y literario español: mientras él se codeaba con escritores y artistas marginales, García Lorca buscaba a los situados, quienes le prohíjan y promocionan en sus comienzos. Ilustra esto Buñuel evocando que, mientras él frecuentaba los cafés “mugres”, donde se reunía con ultraístas y anarquistas, Lorca se iba a los cafés a los que acudía “los intelectuales de primera clase” (20).

Fuentes también llama la atención en que, Buñuel tomará aspectos formales de los pioneros del cine dadaísta y surrealista, y los hará propios: “Creo que se puede sostener que con sus dos primeras películas Buñuel vino a superar el cine dadaísta y surrealista anterior. Asimiló sus logros formales (la distorsión y el dislocamiento ópticos y temporales y espaciales, el anti-arte, la inversión de las expectativas, la yuxtaposición de imágenes incongruentes y distantes, la liberación del objeto de su funcionalidad y la puesta de éste en igualdad de condiciones con la figura humana” (29). Fuentes destaca que Buñuel tuvo acceso a estos filmes, pues el mismo lo proyectó en la Residencia de Estudiantes (*ibíd.*).

Por último, resulta revelador el análisis hecho por Fuentes de la obra literaria de Buñuel, anterior a un *Un Perro Andaluz*, pues, como el teórico apunta, aquí se pueden rastrear los propósitos y configuraciones formales del dadaísmo y del Surrealismo y no sólo en Dalí: “La visión –y el imaginario- dadaísta-surrealista que hace eclosión en sus dos primeras películas, no viene en realidad de su colaboración con Dalí, cosa que apunta cierta crítica, sino de una propia y personal gestación cuyas primeras manifestaciones las encontramos en los textos escritos y no en la pantalla (21)”.

Entre los análisis hechos por Fuentes, destaquemos el de la presencia en “Lucille” (1925) del objeto surrealista, que es moldeado por el deseo del sujeto: “La peculiaridad de este breve cuento-relato surrealista consiste en que, cada primavera, el rostro de Lucille aparecería surcado por tres peces rojos japoneses, que luego, según cambian las estaciones, van desapareciendo. Ya en sus nombres, estos peces traen inscrita su pertenencia al mundo de las ensoñaciones y de lo fantasmático: “Tejedor de ensueños”, “Punzón de onda” y “Ovillador silencioso de deseos”... ” (23).

1.2 Marco teórico:

En *Un Perro Andaluz* de Salvador Dalí y Luis Buñuel, lo sobrenatural, extraño y onírico, se encuentra constantemente con lo cotidiano, lo que hace que la obra pueda entenderse dentro de los parámetros de lo fantástico. Con el fin de dilucidar con mayor detalle las características formales e ideológicas de la obra, en este marco teórico se abordarán las teorías de lo fantástico clásico, de lo fantástico moderno, y de lo fantástico posmoderno, así como también se discutirán algunos componentes, que hemos considerado clave, de la poética surrealista, buscándolos relacionar con las teorías anteriores, pues todo contribuirá al posterior análisis de *Un Perro Andaluz*. En lo que refiere a la teoría de lo neofantástico, nos detendremos además, en las metáforas epistemológicas de Jaime Alazraki. En cuanto al Surrealismo, los componentes a abordar serán la escritura automática, el azar objetivo y la magia surrealista. Todo esto permitirá comprender bajo qué reglas y con qué propósitos lo sobrenatural interacciona con lo cotidiano en *Un Perro Andaluz*.

1.2.1 Lo fantástico

Como habíamos mencionado anteriormente, lo fantástico se desenvuelve a través de tres paradigmas: el clásico, el moderno y el posmoderno. Pese a las diferencias existentes entre cada modelo, hay dos elementos que podemos considerar esenciales en la constitución de lo fantástico y que persisten en sus tres configuraciones, dichos elementos son lo cotidiano y lo sobrenatural. Pero, como apunta Nieto, la forma en cómo se constituyen variará en cada paradigma. Así en el fantástico clásico son identidades separadas, donde lo sobrenatural irrumpe en la solidez del elemento cotidiano (Nieto, 2015: 103); en el fantástico moderno, estos elementos se encuentran entremezclados, pues lo cotidiano es enrarecido por lo sobrenatural, que emerge como “resolución metafórica de los conflictos de los protagonistas (Alazraki, 2001:277-278)”; en el paradigma posmoderno tanto lo cotidiano como lo sobrenatural se ponen en tela de juicio y se conciben como

construcciones arbitrarias, de tal modo que se pueden recrear las estructuras de los otros paradigmas y de distintos discursos, pero revelando su artificialidad (Nieto, 2015: 220).

1.2.1.1 Lo fantástico clásico

Lo fantástico clásico es considerado como el modelo fundacional del género (103). Teóricos como Todorov, David Roas, Roger Caillois y, en general, todos aquellos estudiosos del fantástico cuyas obras pertenecen mayoritariamente al siglo XIX (16), periodo que abarca el periodo clásico del género, coinciden en atribuirle a lo fantástico tres elementos fundamentales. El primero es un fondo cotidiano sobre el cual se desarrolla la narración, familiar al lector y a los personajes, regido por leyes “fijas e inmutables”, afines a una concepción “mecanicista” de la realidad: “El universo se concibe como una serie de elementos cuyas relaciones pueden ser formalizadas por leyes geométricas o matemáticas, al modo de cualquier máquina” (Roas, 2011: 8). Dicha cosmovisión predominó en la mentalidad de occidente a partir de la Ilustración, rechazando “la religión y la superstición” que hasta entonces también eran explicaciones válidas de lo real (*ibíd.*). Así, en el transcurso del siglo XVIII, “la razón se convirtió en el paradigma explicativo fundamental, lo que se tradujo en una separación entre razón y fe, dos perspectivas que, como he dicho, hasta ese momento funcionaban integradas, o, por lo menos, no se excluían entre sí” (*ibíd.*). El segundo elemento de lo fantástico clásico es el suceso sobrenatural, que irrumpe en el fondo de lo cotidiano, el cual “es primero acechado, después agredido y finalmente traspasado por el elemento extraño conforme avanza el relato” (Nieto, 2015: 103). Roas hace hincapié en cómo el movimiento romántico aun le dará validez a “lo extraño” en el siglo XIX, contraponiéndose al paradigma racional imperante; dicho espíritu reforzará la presencia de lo sobrenatural en las obras fantásticas:

Si para el ilustrado solo existía aquello que podía demostrarse, lo que escapaba a los límites de la razón era por tanto, irracional, ilusorio, sin sentido. Los románticos, sin rechazar las

conquistas de la ciencia, postularon que la razón, por sus limitaciones, no era el único instrumento de que disponía el ser humano para captar la realidad. La intuición y la imaginación podían ser otros medios válidos para hacerlo. Después de todo el universo no era una máquina, sino algo más misterioso y menos racional, como debía de serlo también la mente humana (2011: 10).

Finalmente, el último elemento de lo fantástico clásico es la reacción que lo sobrenatural produce en el receptor de la obra y en sus personajes. Aun cuando para Todorov la reacción sea la vacilación y la incertidumbre, en tanto que para Caillois y Roas esta se trate del miedo, estos estudiosos coinciden en atribuirle a la inexplicabilidad del fenómeno, que ocurre aun si no sigue las leyes fijas e inmutables de la cosmovisión del siglo XIX (Roas, 2011: 17). Así mismo, Roas hace referencia a cómo nunca dejó de haber una reacción ante aquello que no tenía explicación: “si bien el desarrollo del racionalismo eliminó la creencia en lo sobrenatural, ello no supuso la desaparición de la emoción que se producía como encarnación estética del miedo a la muerte y a lo desconocido” (9). Por último, digamos que dicha respuesta ante lo sobrenatural no será una característica en el paradigma posterior de lo fantástico, el moderno o neofantástico, en el cual es incluido el Surrealismo, pues a principios del siglo XX sus autores rescatarán de las leyes del sueño y de lo maravilloso la ausencia de sorpresa ante lo extraño (Nieto, 2015: 152).

Cabe resaltar que lo fantástico clásico surge después de la Ilustración (Roas, 2011: 7), pues antes, como ya se había mencionado, la superstición y la religión convivían con la ciencia como paradigmas válidos para explicar la realidad y, en consecuencia, lo sobrenatural no acechaba ni irrumpía en ningún cotidiano regido por leyes que no lo consideraran posible. Caillois ahonda en ello: “Por eso, para Caillois lo fantástico “no podría surgir sino después del triunfo de la concepción científica de un orden racional y necesario de los fenómenos, después del reconocimiento de un determinismo estricto en el encadenamiento de las causas y los efectos. En una palabra, nace en el

momento en que cada uno está más o menos persuadido de la imposibilidad de los milagros” (en Alazraki, 2001: 270-271). Por tanto, la presencia de lo sobrenatural en los relatos maravillosos medievales, que preceden lo fantástico clásico, no causaba extrañeza:

En un mundo domesticado por las ciencias, el relato fantástico abre una ventana a las tinieblas del más allá... y por esa apertura se cuelan el temor y el escalofrío. Tal escalofrío no se da en el relato de Perrault y no puede darse en el terreno de lo maravilloso en general donde la ciencia es todavía una maravilla más y la realidad misma no es menos mágica y maravillosa que las magias y maravillas que pueblan los cuentos de hadas (Caillois en Alazraki, 2001: 270).

Ahora bien, como mencionábamos, Todorov propone que una de las principales características de la literatura fantástica es la vacilación del receptor y de los personajes ante los fenómenos sobrenaturales, que, para ellos, admitirían dos explicaciones: “El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos” (1980:14). Este axioma, que solo sería aplicable al fantástico clásico, nos permite detallar la relación que tal paradigma estableció con el racionalismo imperante en la época en que se origina, pues sólo estando “persuadidos de la imposibilidad de los milagros”, los protagonistas del fantástico tradicional podrían vacilar en darle una explicación racional a un hecho que se va apuntalando, a todas luces, como sobrenatural. Tanto Caillois como Todorov ejemplifican esta vacilación con relatos del siglo XIX. Caillois explica de la siguiente manera “La pata de mono” de William W. Jacobs, donde un hombre tras pedir al talismán una alta suma monetaria, recibe por parte de la empresa de su hijo, el pago que indemniza su muerte:

Los tres deseos son satisfechos sin ruptura manifiesta del orden del mundo: un accidente en una fábrica, el pago de una indemnización, los golpes dado a una puerta de una casa durante la noche. Todo se explica sin duda por el poder maléfico de la pata de mono, pero quien no estuviera en el secreto, quien omitiera el poder de la reliquia fatal, no descubriría en el drama más que coincidencias y autosugestión (en Alazraki, 2001: 270).

No obstante, aunque lo fantástico tradicional se desarrolla en un terreno donde impera este racionalismo estricto, enfatizamos, no deja de dudar de su total validez: “El miedo era una forma de cuestionar la infalibilidad del orden racional: ocurre lo que no puede ocurrir, lo imposible deviene posible, sin violar el orden científico de la realidad se le hace una zancadilla y se le obliga a ceder” (Caillois en Alazraki, 2001:271). Caillois recalca la contraposición ideológica que el fantástico tradicional mantiene con el Siglo de las Luces, al atribuirle un origen al género: “Aparece apenas antes del siglo XVIII, contemporáneo de Romanticismo, y a manera de compensación de un exceso de racionalismo” (en Alazraki, 2001:271-272). Aunado a esto, Nieto señala que la relación entre el fantástico tradicional y el racionalismo implica “un choque de dos maneras excluyentes de concebir el mundo” (2015:152). En resumen, el propósito del fantástico tradicional es dismantelar “la infalibilidad del orden racional”, en donde a cada causa le corresponde un efecto, no obstante, hay que resaltar que, pese a esto, sus protagonistas se encuentran persuadidos de la veracidad de este orden, de modo que lo sobrenatural es considerado como algo externo a ellos (Nieto, 2015: 103). Dicha persuasión no ocurre en el fantástico moderno ni en el Surrealismo, pues, como veremos a continuación, se construyen a partir de otra visión, donde impera la lógica onírica, donde lo sobrenatural emerge del interior de los protagonistas y donde la crítica hacia el racionalismo es radical.

Finalmente resaltemos que el fantástico, en todos sus paradigmas, tiene el propósito de poner en tela de juicio lo que se entiende por realidad, dentro de lo que se incluye los sistemas de

creencias que diversas sociedades tienen en determinados momentos: “Porque la narrativa fantástica –conviene insistir en ello- mantiene desde sus orígenes un constante debate con lo real extratextual: su objetivo primordial ha sido y es reflexionar sobre la realidad y sus límites, sobre nuestro conocimiento de ésta y sobre la validez de las herramientas que hemos desarrollado para comprenderla y representarla” (Roas, 2011: 17).

1.2.1.2 Lo fantástico moderno o neofantástico

La teoría de lo fantástico elaborada por Todorov con dificultad podría dar cuenta de la forma en cómo lo sobrenatural permea el Surrealismo y, particularmente, *Un Perro Andaluz*. Con dificultad podría dilucidar las reglas y los propósitos bajo las cuales lo extraño interactúa con lo cotidiano en la obra. Entre las principales críticas que distintos teóricos de lo fantástico han hecho al modelo propuesto por Todorov, se encuentra el hecho de que está basado en un corpus fijo, que deja de lado las manifestaciones del fenómeno que no se ajustan a su esquema: “El fantástico que nosotros llamamos moderno y que el propio Todorov prefigura al aceptar que en su esquema teórico no puede explicar un fenómeno como el de *La metamorfosis* de Kafka, es consecuencia de la relación que el artista romántico estableció con la materia del sueño” (Nieto, 2015: 175). En este sentido, como habíamos mencionado, la estética surrealista no cumpliría con una de las principales condiciones de lo fantástico planteadas por Todorov y que consiste en la sorpresa ante lo sobrenatural: “Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (1980: 14). No obstante, tal ausencia es relevante en el paradigma de lo fantástico moderno de Omar Nieto y en la teoría de lo neofantástico de Jaime Alazraki, pues en ambos casos se concibe que, como consecuencia de la creación del psicoanálisis por Freud a principios del siglo XX, del impacto en el pensamiento que supuso la primera guerra mundial y del arribo de las vanguardias, entre las que se incluye al

Surrealismo, lo fantástico modifica sus reglas: “Tiempo después con la llegada del psicoanálisis, el fantástico moderno hace su aparición oficial. Las reglas de lo onírico fueron reveladas durante el romanticismo y el viejo axioma de ausencia de asombro en el estado de lo maravilloso se confirma como una posibilidad de tener puntos en común” (Nieto, 2015: 152).

De esta manera, Nieto y Alazraki buscan distinguir entre un fantástico clásico o tradicional, que se consolida a mediados del siglo XIX, y otro moderno o neofantástico, donde tiene cabida el Surrealismo, con quien mantiene una relación dialéctica (176), pero que a su vez también corresponde a otros autores del siglo XX, como Julio Cortázar, Borges y Kafka: “...se trata, en resumen, de establecer una poética de este tipo de relato que nos impresiona como fantástico (ya que no hay hombres que se conviertan en insectos o axolotls o que sean inmortales), pero que difiere radicalmente del cuento fantástico tal como lo concibe y práctica el siglo XIX” (Alazraki, 2001: 272). Alazraki hace hincapié en cómo el propio Julio Cortázar se percataba de esta diferencia: “Cortázar fue el primero en expresar su insatisfacción respecto al rótulo generalizado. En su conferencia en La Habana, ya en 1962, decía a propósito de la filiación genérica de sus relatos breves: “Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre”” (*ibíd.*).

De este modo, en el fantástico moderno todos los elementos del fantástico tradicional, que hemos mencionado antes, se transforman. Así, si en el fantástico clásico se “asume la solidez del mundo real –aunque para “poder mejor devastarlo”, como decía Caillois-” (en Alazraki, 2001:176), en lo fantástico moderno, influenciado por lo onírico, lo cotidiano “es un mundo enrarecido pero al que nadie sorprende” (Nieto, 2015:182), pues “exige la naturalización de sus elementos sobrenaturales para poder existir” (*ibíd.*). Fiel a lo dicho atrás, lo sobrenatural ya no es, como en el fantástico clásico, una entidad externa a los protagonistas, cuya irrupción desafía en alto grado las leyes fijas e inmutables en las que los personajes se desenvuelven y de las que se encuentran

persuadidos; al contrario, en lo fantástico moderno lo sobrenatural emerge del interior de ellos: “Este descubrimiento de “colores y bellezas, enigmas y riquezas de significados”, justo “dentro de nosotros” como característica principal de la modernidad, nos enfoca en nuestra propuesta de ubicar lo fantástico moderno como un fantástico interior que recupera justamente una riqueza inusitada en una alteridad que no se encuentra ya más en el exterior del hombre, sino en la riqueza de colores de la realidad más próxima”, como diría Nietzsche en *Aurora*” (141). De acuerdo con estas transformaciones, Alazraki hace énfasis, además en cómo en lo fantástico moderno lo sobrenatural invade lo cotidiano desde el comienzo, ya sin que le preceda una atmósfera que le proporcione solidez al “mundo real”, como en el fantástico tradicional: “Desde las primeras frases del relato, el cuento neofantástico nos introduce a boca de jarro al elemento fantástico: sin progresión gradual, sin utilería, sin pathos” (2001:279).

Todos estos cambios van de la mano con la teoría del inconsciente elaborada por Freud, pues de ahí emergerá lo sobrenatural en el fantástico moderno, de esa parte del ser humano que le es inaccesible, donde se ubican sus deseos reprimidos, que se rige bajo las leyes del sueño y del deseo y no bajo la lógica mecanicista que imperó desde el Positivismo: “Se subestima el carácter totalmente extraño del inconsciente, que es a la vez lugar y no-lugar, completamente indiferente ante la realidad, que desconoce la lógica, la negación, la casualidad y la contradicción, por estar irrestrictamente entregado al juego de los impulsos del instinto y a la búsqueda del placer” (Eagleton, 1988: 98). Freud hace explícitas las implicaciones de su teoría sobre lo fantástico en su ensayo sobre lo siniestro: “En la propia concepción de Freud se encuentra la esencia de nuestro modelo de lo fantástico moderno. Para él, “lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que es propio de las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás”. Esto es, una suerte de material abyecto que ha estado oculto y se manifiesta al emerger” (Nieto, 2015: 142-143).

Finalmente, hagamos énfasis en que para el fantástico moderno, la realidad se concibe como una realidad ampliada, que integra lo sobrenatural y lo cotidiano: “Sirviéndonos de la terminología de Barrenechea podríamos decir que el Surrealismo no problematiza por medio de la confrontación del tipo “real/irreal”, “normal/a normal”, puesto que su intención es justamente “anular estas categorías con el fin de expandir la realidad” (Nieto, 2015: 179). Pero, advirtamos, esta realidad ampliada no deja de oponerse a una concepción racional de la realidad y a los valores que la integran, siendo fiel así al espíritu de las vanguardias que, como expusimos en el Marco Histórico, rechazaban los valores de la sociedad burguesa:

Respondían (sus metáforas) a una visión de la realidad inédita todavía, una realidad “maravillosa” como la llama Cortázar, para explicar: “Maravillosa en el sentido de que la realidad cotidiana enmascara una segunda realidad que no es ni misteriosa, ni trascendente, ni teológica, sino que es profundamente humana, pero que por una serie de equivocaciones ha quedado como enmascarada detrás de una realidad prefabricada con muchos años de cultura, una cultura en la que hay maravillas, pero también profundas aberraciones, profundas tergiversaciones (Cortázar en Alazraki, 2001: 275-276).

1.2.1.2.1 Metáforas epistemológicas

Como habíamos descrito, en el fantástico moderno, lo sobrenatural emerge del interior de los protagonistas, por lo que opera “según un mecanismo semejante al de los sueños, cuyas imágenes satisfacen en el inconsciente los deseos insatisfechos o fallidos al nivel de la conciencia” (Alazraki en Nieto, 2015: 154). No obstante, debido al carácter no lógico de lo sobrenatural en el fantástico moderno, y que se agudiza en el Surrealismo, se ha debatido si su propósito es afirmar el absurdo, si se relaciona metafóricamente con los otros elementos de la obra, o si, por el contrario, su selección es gratuita. Ángel Luis Luján Atiénza reflexiona sobre esto, diferenciando las funciones

que tiene lo sobrenatural en el Surrealismo, de las que tiene en lo maravilloso tradicional. Para Luján, lo sobrenatural surrealista tiene una gratuidad que se diferencia de la intencionalidad moral y de la coherencia estructural con que se desarrolla en lo maravilloso infantil. Cabe destacar que en el siguiente fragmento el autor no hace una distinción drástica entre lo maravilloso y lo fantástico, ocupándolos como sinónimos, aunque reconoce que lo maravilloso está ligado a las tradiciones populares mientras que lo fantástico se consolida en el siglo XIX (SF:4):“En mi opinión, los surrealistas van un paso más allá y desarrollan una teoría de lo maravilloso que supera esta división entre maravilloso tradicional y fantástico. Lo maravillosos surrealista se caracteriza por ser un maravilloso totalmente gratuito. Por otra parte, no está dirigido con un afán didáctico o aleccionador, y por otra parte rompe con toda coherencia discursiva” (*ibíd.*).

De este modo, Luján caracteriza como aleatoria e inmotivada la inclusión de todo elemento extraño en la obra surrealista:

Tanto en lo maravilloso infantil como en lo fantástico los mundos extraños o directamente irreales que encontramos representados funcionan según una lógica propia y los elementos que aparecen en ellos, aunque imaginarios y extravagantes están motivados y tendrán importancia en el desarrollo de la acción. Las botas de siete leguas son un objeto imposible, pero servirán para que el personaje pueda huir de los peligros o ganarse la vida como mensajero. Lo fantástico surrealista, por el contrario, se caracteriza por la gratuidad de todo elemento, que pase a formar parte de su mundo y por la falta de motivación de su inclusión en él (*ibíd.*).

Luján ejemplifica dicha gratuidad con un cuento de Max Jacob en donde un asno lleva sobre su espalda una catedral: “Lo importante aquí es que junto a lo maravilloso tradicional (objetos mágicos, personajes fantásticos) encontramos elementos que no tienen función ni justificación en la narración” (5). El teórico percibe además este rasgo de lo sobrenatural como producto de la

escritura automática, es decir, como algo que emerge del inconsciente, el cual, como ya se había mencionado, es caótico, opuesto a la causalidad: “Esto tiene clara relación con la escritura automática propugnada por Breton como un medio para dejar total libertad a la imaginación, que debe funcionar sin finalidad, motivación o lógica alguna, rompiendo por todos lados con la racionalidad del discurso” (*ibíd.*).

No obstante, la gratuidad, con que Luján caracteriza algunos de los elementos del Surrealismo, se opone diametralmente al concepto de metáforas epistemológicas, con el que Jaime Alazraki enmarca el propósito y el funcionamiento de lo sobrenatural en las obras neofantásticas: “También en los cuentos de Cortázar el elemento fantástico –los ruidos de “Casa tomada”, el tigre de “Bestiario” y los conejos de “Carta a una señorita en París- son portadores de un sentido metafórico. Su irrupción en el relato no son arbitrios de la imaginación. Constituyen la resolución metafórica a las situaciones y conflictos planteados en el cuento” (2001:277-278). Dicho de otro modo, para Alazraki, el elemento sobrenatural tiene una motivación dentro de la narración, empero, recalquemos, en el Surrealismo se desarrolla con una investidura de gratuidad, de aparente arbitrariedad y con una oposición tan radical al racionalismo que busca afirmar el absurdo. De acuerdo con esto, Alazraki destaca: “Esa deliberada ambigüedad define otro rasgo de estas metáforas: lo incierto de sus tenores y, a veces, su condición de innombrables” (278).

Por último, cabe destacar, que de acuerdo con Alazraki, las metáforas epistemológicas se desenvuelven en una dimensión distinta a las leyes de causa y efecto, pues su lógica es acausal, semejante a la del azar objetivo del Surrealismo: “Ese lenguaje segundo –la metáfora- es la única manera de aludir a una realidad segunda que se resiste a ser nombrada por el lenguaje de la comunicación. La metáfora corresponde a la visión y descripción de esos agujeros en nuestra percepción causal de la realidad” (*ibíd.*). Así, en el relato neofantástico lo sobrenatural mantiene su motivación en el relato aun si su relación con los otros de sus elementos no sea explícita: “El

relato neofantástico alude a sentidos oblicuos o metafóricos o figurativos: ... en las “Armas secretas” ... Pierre se convierte en el soldado alemán, pero solamente como una metáfora del trauma de Michèle, no en el plano histórico como en los cuentos fantásticos, aunque el relato no lo declare así” (280).

1.2.1.3 Lo fantástico posmoderno

Hemos ya aludido que los paradigmas de lo fantástico se diferencian en la forma en cómo construyen y conciben los elementos de lo cotidiano y de lo sobrenatural. Siendo más específicos, el cambio en estas variables se debe a que la noción de realidad/verdad varía en cada paradigma. En el fantástico clásico, la creencia en una verdad “universal”, que está “compuesta por leyes fijas e inmutables” (Roas, 2011: 8), configura un cotidiano fiel a estas leyes, sólido, y un sobrenatural que lo acecha hasta destruirlo (Nieto, 2015: 103); en el fantástico moderno, la defensa de las “verdades individuales” y la legitimación del poder explicativo del inconsciente (153) desembocan en un cotidiano enrarecido (182), donde lo sobrenatural emerge de sus protagonistas (140). En cambio, en el paradigma posmoderno, las visiones de la realidad de lo fantástico clásico y de lo fantástico moderno resultan ya inválidas, pues se relativizan, dejan de ser absolutas: “Hemos consignado ampliamente el concepto de la posmodernidad como aquel en el que las verdades canónica y moderna se rompen para relativizarlas al grado de destruir el centro de verdad y con ello de realidad” (Nieto, 2015: 223). Esto se debe a que se consideran construcciones, productos del lenguaje; en el fantástico posmoderno toda realidad será entendida de esta manera: “El saber solo merece su nombre en tanto se reitera. Entendido esto, el saber queda revelado como una construcción arbitraria” (207). El paradigma posmoderno, en consecuencia, se va a caracterizar por mostrar el carácter construido de los paradigmas clásico y moderno, lo que incluye sus configuraciones de lo cotidiano y de lo sobrenatural: “El fantástico posmoderno relativiza los

estatutos de realidad y sobrenatural... Lo anterior es viable dado que cualquiera de los dos elementos están revelados como construcciones artificiales” (234).

Hemos mencionado antes que el fantástico posmoderno entiende la realidad como producto del lenguaje de tal modo que las verdades antes absolutas se muestran arbitrarias; no obstante, esta consideración también desemboca en la reutilización lúdica, híbrida y en forma de simulacro de los paradigmas de lo fantástico clásico y moderno, pues el lenguaje tiene como cualidad ser (re)creacional: “El lenguaje, a partir de los años treinta del siglo XX, comienza a ser pensado como una sustancia con la cual se pueden estructurar diversas configuraciones. En ese periodo, Wittgenstein considera al lenguaje como una contingencia y no como totalidad (de acuerdo con el supuesto mimético). Para él lenguaje ya no representa, sino crea” (230). Dicho de otro modo, en el paradigma posmoderno de lo fantástico se crean falsos centros, algo propio de la literatura de Jorge Luis Borges, quien para Nieto es un autor representativo de este paradigma: “Borges, según explica Donald L. Shaw, crea relatos “que ilustran la tendencia humana a encontrar un *falso centro* en el laberinto existencial, al construir un *orden artificial*”” (220). Falsos centros, en plural, pues, como ya habíamos mencionado, en el fantástico posmoderno múltiples sistemas de verdad conviven; su estructura podrá ser la de una verdad débil o la de una verdad rizomática: “Si, en suma, las grandes verdades quedan relativizadas para dar paso a centros de historias que se multiplican y se ramifican, y que conforman una “verdad débil” (Gianni Vattimo), que a su vez conforma la posibilidad de una verdad rizomática, esto es, la conjunción de muchas verdades y una verdad central (Zavala)” (211).

Así, gracias a este debilitamiento de la verdad, el paradigma posmoderno también reutiliza discursos de distintos tipos como el filosófico, el histórico, el religioso e incluso el científico (227): “Existe interdisciplinarietà en cuanto al uso de distintos discursos dentro de otro, dada la deslegitimación de los primeros como entidades absolutas y puras” (207). El ejemplo más patente

es Borges, quien consiente de su artificialidad: “usa discursos de varias etapas de la historia del pensamiento para integrar uno nuevo, uno híbrido, que participa de la hiperconciencia del lenguaje como juego” (230). Esto desemboca en un fantástico posmoderno con mundos híbridos, dado que, como habíamos mencionado, la realidad está configurada por el lenguaje: “se puede observar la hibridación, no personal, sino de modelos preconcebidos acerca de mundos lejanos, modernos o anacrónicos, que conviven al mismo tiempo” (218).

En el Marco Histórico de esta tesis hemos expuesto que el proceso de personalización del individuo efectuado en la posmodernidad guarda correspondencia con la hibridez de la obra de arte posmoderna, pues tanto en ella como en los individuos coexisten pacíficamente los contrarios; ahora bien, Omar Nieto considera que la teoría cuántica es uno de los factores en la consolidación de una verdad rizomática, pues carga la realidad de incertidumbre: “La teoría cuántica contribuye a la destrucción de la idea del positivismo y el progreso lineal. Es una metáfora de la posmodernidad: destruir la idea de la trayectoria constante y previsible, dando origen a la incertidumbre del comportamiento, dados los sistemas inestables” (207). Así, la teórica cuántica despoja la realidad de toda solidez y hace a los objetos del mundo dependientes del sistema de verdad donde se ubiquen: “Dicha concepción deriva en cierta manera de la teoría cuántica en la que se explica que el objeto observado no puede medirse, no posee una verdad medible, y menos puede estar definido *a priori*, debido a que se modifica cada vez que es observado” (212).

Finalmente presentemos en forma de lista los recursos estéticos del paradigma fantástico posmoderno:

Hibridación (la realidad “cruzada” y “contaminada”), simulacro, metaficción, intertextualidad, ludicidad (realidad “aligerada” como lo llama Vattimo), ironía, arcaísmo, desarraigo, fractalidad, palimpsesto, paralelismo, deconstrucción, coexistencia, tiempo no_lineal, multiplicidad de cosmovisiones.... son categorías estéticas claramente

posmodernas, de las que por supuesto no está desprovista la narrativa fantástica posmoderna... (226).

El simulacro ya lo hemos referido anteriormente como la re-creación de los paradigmas clásico y moderno, o bien como la reutilización de distintos tipos de discursos: esto implica a su vez la ironía, el desarraigo y la ludicidad, que son el posicionamiento ante la verdad del paradigma posmoderno; el simulacro también conlleva la intertextualidad y el palimpsesto, pues a través de estos procesos la obra fantástica posmoderna reutiliza los otros paradigmas y los discursos, considerándolos relatos; por último, todo lo anterior desemboca en el arcaísmo, la fractalidad, la coexistencia, el paralelismo y la multiplicidad de dimensiones, que son la configuración híbrida que tendrá la obra fantástica posmoderna. Respecto al tiempo no-lineal podemos decir que, al igual que en el paradigma moderno, el tiempo no es regido aquí por las leyes fijas e irreversibles de la causalidad; no obstante, la linealidad del tiempo no se ve modificada por la subjetividad de los protagonistas como en el fantástico moderno, sino por la incertidumbre y el *collage* estéticas propias de la posmodernidad.

En cuanto a la metatextualidad, hagamos énfasis en que si bien tiene la función de hacer reflexionar sobre el carácter construido de la obra, la hibridez y el simulacro también revelan su artificialidad, al hacer coexistir verdades que se repelen y resaltando el hecho de que si se pueden recrear es porque se conoce sus reglas: “Gianni Vattimo: En esta perspectiva, uno de los criterios de la obra de arte (posmoderna) parece ser en primer lugar la capacidad que tenga la obra de poner en discusión su propia condición: ya en un nivel directo (metatextualidad) y entonces a menudo bastante burdo; ya de manera indirecta, por ejemplo, como ironización (de la mano con la hibridez y el simulacro) de los géneros literarios” (220).

1.2.2 Surrealismo

Podemos encontrar en Pedro Matute Villaseñor una definición completa del Surrealismo, pues abarca tanto su forma de expresión como sus propósitos, enmarcados en el contexto histórico de su surgimiento: “Con todo lo que se ha revisado podemos entender al surrealismo (no confundirlo con el suprarrealismo o el superrealismo que son diferentes), como una postura ideológica, política y social ante y contra los valores burgueses convencionales en un afán de cambio, que se expresa por su propia corriente artística, la provocación y un innovador estilo formal” (2006: 4). Así, el Surrealismo se opondrá a la ideología burguesa dominante, que como expusimos en el Marco Histórico de esta investigación, se caracterizó por privilegiar el progreso tecnológico y económico de la sociedad, lo cual al fin de cuentas acentuó las desigualdades sociales y orilló a los artistas a la provocación formal: “Contra las desigualdades sociales, la explotación del hombre por el hombre, la religión, el militarismo burdo y materialista, (los surrealistas) vieron mucho tiempo en el escándalo, el revelador potente capaz de hacer aparecer los resortes secretos y odiosos del sistema que había que derribar” (Buñuel, 1982: 105-106 en Matute, 2006: 4).

La innovación formal del Surrealismo consiste, a su vez, en una asociación libre de elementos lo cual busca eximir el arte de las convenciones morales y estéticas de la burguesía que el artista pudiera haber interiorizado, por tal motivo el diccionario Encarta (2000) define el movimiento de la siguiente manera: “Automatismo psíquico puro que intenta expresar el funcionamiento real del pensamiento. La importancia del mundo inconsciente y el poder revelador y transformador de los sueños conectan el surrealismo con los principios del psicoanálisis... se propuso revocar el convencionalismo mental y artístico” (en Matute, 2006: 3).

Por otra parte, mencionemos que en el Surrealismo podemos hallar los elementos principales de la teoría de lo fantástico, aun cuando no sean postulados explícitamente por sus exponentes. La analogía surrealista, el azar objetivo, la magia y el objeto surrealistas son algunos de las dinámicas del Surrealismo que adquieren un carácter sobrenatural, transgrediendo lo

cotidiano, acción que en todo momento se reafirmará como “una realidad especial surgida de la práctica de lo irracional y de lo absurdo, es decir, de aquello que conspire contra los valores de la civilización occidental” (Crescenzi, 2013: 42).

Por último, reflexionemos que aun si algunos teóricos encasillan el Surrealismo dentro del fantástico moderno por la manera onírica y subjetiva en cómo desarrolla lo sobrenatural, existen al menos dos posibilidades bajo las cuales el Surrealismo puede desenvolverse según las reglas y los propósitos del fantástico posmoderno. La primera consiste en que haya hibridez entre el Surrealismo y alguna otra corriente a la que se oponga estética y ontológicamente; esto ocurre por ejemplo en *Los Olvidados*, película que según Salvador Luis Raggio (2012: 85) puede ser concebida como un híbrido del neorrealismo italiano y del Surrealismo; dicha hibridez debilita la posición ante la verdad de ambos movimientos, y pone la realidad a la orden de la manera en que sea estructurada y concebida.

Finalmente, el objeto surrealista y la subsecuente incertidumbre de la realidad que genera son la segunda correspondencia entre el Surrealismo y el paradigma de lo fantástico posmoderno. Aclaremos que el objeto surrealista tiene una estructura cuyo funcionamiento se rige tanto por el paradigma moderno como por el posmoderno de lo fantástico. Por un lado, la transformación constante del objeto surrealista es producto de la subjetividad humana, como en el paradigma de lo fantástico moderno. Por el otro, el cambio intermitente de los objetos desemboca en un mundo donde la realidad tiene el principio de incertidumbre propio del paradigma posmoderno; donde, como habíamos mencionado, la verdad es débil y por tanto los sistemas conceptuales dominantes se tornan relativos.

A continuación, presentamos los componentes del Surrealismo que como mencionamos consideramos tienen un carácter sobrenatural y por tanto se enmarcan en la teoría de lo fantástico.

1.2.2.1 Analogía surrealista

A través de la escritura automática, que estructuralmente consiste en “la utilización de un monólogo dicho con la mayor rapidez posible” (Crescenzi, 2013: 38), el poeta surrealista buscará sustraerse de su “propia censura interior”, emanciparse de “la moral, la razón o el gusto artístico” (Paz, 1956: 8). Descubrirá la analogía surrealista, a la que Crescenzi también llama la belleza convulsa:

Hubo que esperar muchos años para que el surrealismo descubriera la extraña hermosura de *Los cantos de Maldoror*. De él extrajo la concepción de belleza que animaría los objetivos de su movimiento. La célebre frase que transcribimos a continuación permitirá apreciarlo cabalmente: “Es bello como el encuentro fortuito sobre una mesa de disección de una máquina de coser y un paraguas” Aquí vemos como la imagen se construye a partir del encuentro azaroso de dos realidades alejadas entre sí, apelando a la contradicción como combate, y al combate como mórbida expresión de lo bello; el resultado es un artefacto jamás visto, como puede serlo una “maquinadecoserparaguasmesadedisección”. La belleza definida como un hecho aleatorio en donde dos instancias de lo real se fusionan generando una tercera surreal, es el principio, de claro cuño dialéctico, del concepto de belleza surrealista: la belleza convulsa (Crescenzi, 2013: 22-23).

Esta belleza funciona por un “principio analógico”, que dista de las comparaciones habituales, pues las entidades relacionadas, como reflexiona Crescenzi, son distantes semánticamente; al tiempo que es también una “belleza subversiva”, pues al unir provocativamente estos elementos se “pone en tela de juicio tanto las convenciones y premisas de la sociedad burguesa como las formas de conocimiento por ella defendidas” (61). Por tal motivo, Bretón rechazará en *El primer manifiesto surrealista*, la novela, pues por su estructura poco subversiva será “entendida como género concebido para reproducir las convenciones del realismo burgués” (40).

No obstante, aunque la analogía surrealista lleva a cabo el encuentro entre objetos semánticamente distantes, también revela una conexión entre dichas entidades, aun si, como mencionamos, esta asociación es opuesta a las convenciones de sentido dominantes: “La analogía, en palabras de Breton, “tiende a hacer vislumbrar y valer la verdadera vida ausente”. Esta ausencia designa una realidad que aún no se ha descubierto y que a imaginación pone, precisamente, a la vista” (53).

Ahora bien, si analizamos la belleza convulsa en relación con la teoría fantástica no resulta evidente, al menos a primera vista, que es fantástica en sí, pues las entidades que se unen para establecer la analogía surrealista pueden pertenecer todas al mundo de lo cotidiano, como en el caso presentado, donde la máquina de coser, el paraguas y la mesa de disección son objetos que podemos encontrar en nuestro entorno. No obstante, podemos considerar que lo sobrenatural está en la misma lejanía de los elementos combinados, pues dichas combinaciones no se producen en el mundo habitual. Resaltemos el hecho de que estas uniones imposibles puedan realizarse obedece al hecho de que surgen del inconsciente de los protagonistas y por tanto lo sobrenatural tiene un carácter subjetivo como en el fantástico moderno.

1.2.2.2 Azar objetivo.

Otro aspecto que los surrealistas indagaron fue el azar objetivo, es decir, aquellos eventos que, además de ser simultáneos en el tiempo, tienen una conexión semántica que hace pensar que lo sobrenatural ha hecho posible su coexistencia: “Hay series de acontecimientos independientes entre sí que, en ciertos sitios y momentos privilegiados se cruzan ¿Cuál es el significado de lo que se llama destino, casualidad, o para emplear el lenguaje de Hegel, *azar objetivo*?” (Paz, 1956: 9). Breton retoma el concepto de Engels, pero le atribuye al deseo la capacidad de materializarse en el exterior: “Engels había dicho: “La casualidad no puede ser comprendida sino ligada con la

categoría del azar objetivo, forma de manifestación de la necesidad”. Para Breton el azar objetivo es el punto de intersección entre el deseo —o sea: la libertad humana- y la necesidad exterior” (*ibíd.*). Así la materialización del deseo ocurre catárticamente y con tal fuerza que modifica lo cotidiano. Para Paz, el hecho de que se denigren tales encuentros, denota una incompreensión del fenómeno “... ¿Se tratan de meras coincidencias? Semejante manera de resolver el problema revelaría una suerte de realismo ingenuo o de positivismo primario” (*ibíd.*).

En relación con la teoría de lo fantástico, el azar objetivo puede concebirse como un elemento sobrenatural que irrumpe y modifica lo cotidiano. A diferencia de los otros mecanismos del Surrealismo, este puede tener un desarrollo similar al del fantástico clásico, pues, como en lo postulado por Todorov, se puede vacilar si los encuentros producidos por el azar tienen un carácter fortuito o sobrenatural, lo que a su vez vendría a ser prueba de que la historia se desenvuelve en un ambiente donde las “leyes fijas e inmutables” de lo cotidiano tienen solidez; esto ocurre por ejemplo en *Ensayo de un crimen* de Luis Buñuel, donde el protagonista encuentra una caja de música capaz de matar gente, pero duda si los eventos desencadenados son coincidencias u obedecen a la magia. Sin embargo, el azar objetivo también puede ser un sobrenatural moderno; en *Los olvidados*, por ejemplo, las coincidencias tienen el peso del sino trágico, como ya ha reflexionado Paz al respecto (1951), y por tanto de lo sobrenatural, pero por estar tan profundamente ligadas a los conflictos internos de los protagonistas ocurren con naturalidad y enrareciendo la realidad: así sucede cuando los cuchillos de un estante de la herrería parecen apuntar al Jaibo, pues esto coincide con su situación, en la que se encuentra cada vez más acorralado por la fatalidad.

1.2.2.3 Magia y objeto surrealistas: transformaciones materiales e ideológicas de los objetos.

Se puede discernir en la magia del Surrealismo dos tipos de transformaciones en los objetos: una material y otra ideológica. El material ocurre por medio de la analogía, con las asociaciones, propias de la escritura automática, que conectan realidades distantes y que conforman al objeto surrealista: “Hijo del deseo nace el objeto surrealista: la asamblea de montes es otra vez asamblea de gigantes; las manchas de la pared cobran vida, se echan a volar y son un ejército de aves que con sus picos terribles desgarran el vientre de la hermosa encadenada” (Paz, 1956: 2). La transformación ideológica nace a partir de sustraer a los objetos de sus valores habituales: “Pues bien, el surrealismo se rehúsa a ver al mundo como un conjunto de cosas buenas y malas, unas henchidas del ser divino y otras roídas por la nada; de ahí su anticristianismo. Asimismo, se niega a ver la realidad como un conglomerado de cosas útiles o nocivas; de ahí su anticapitalismo” (*ibíd.*).

Este primer capítulo concluye haciendo énfasis en cómo las transformaciones materiales e ideológicas propias del objeto surrealista tienen el matiz de lo sobrenatural. En efecto, lo sobrenatural en todos los paradigmas de lo fantástico no solo cambia materialmente el mundo de lo cotidiano, sino que también modifica su percepción en ámbitos como lo cultural e ideológico; no obstante, los mecanismos bajo los cuales se realizan estos cambios son distintos en cada paradigma, como hemos repasado en apartados anteriores. De momento digamos que el objeto surrealista se encuentra alejado del sobrenatural clásico, pues no acecha lo cotidiano, ni se encuentra latente en él, sino que lo transforma intermitentemente, lo enrarece como en el paradigma de lo fantástico moderno. No obstante, el objeto surrealista también guarda conexión con el fantástico posmoderno, pues puede conectar realidades distantes de las que hace *simulacro*, hace convivir contrarios y la verdad del objeto surrealista sería por tanto débil, inconcretable: “La idea de “oscilación” para los estatutos de verdad en la posmodernidad, como ya hemos explicado, es decir la idea de que la verdad no es central sino que entra y sale de manera itinerante de un sistema

de significantes que, además son múltiples y coexistentes, también es uno de los centros que caracterizan al registro que llamamos fantástico posmoderno” (Nieto, 2015: 234).

Capítulo II. Lo fantástico moderno en *Un Perro Andaluz*

Teóricos como Jaime Alazraki y Omar Nieto ya han enfatizado la pertenencia del Surrealismo al paradigma de lo fantástico moderno¹; no obstante, no se ha utilizado dicho modelo para analizar específicamente *Un Perro Andaluz*, así como tampoco se han considerado las posibles resonancias de la obra con el paradigma de lo fantástico posmoderno. El objetivo principal de este capítulo es, por tanto, determinar cuáles son los elementos del Surrealismo presentes en *Un Perro Andaluz* que guardan correspondencia con el paradigma de lo fantástico moderno, ya que en el siguiente capítulo se abordará el análisis de las implicaciones que esta cinta mantiene con el modelo posmoderno de lo fantástico, parte fundamental de esta investigación. A continuación, enlistamos los objetivos secundarios que nos permitirán desarrollar el objetivo principal de este capítulo y que distribuiremos en los apartados que lo conforman:

- Exponer los argumentos utilizados para identificar al Surrealismo con el paradigma de lo fantástico moderno.
- Identificar algunos de los estudios hechos de *Un Perro Andaluz* que podrían sustentar la pertenencia de la obra al paradigma de lo fantástico moderno, aun si no se refieren específicamente al carácter fantástico del filme.

La Metodología empleada comprende los siguientes puntos:

- Exponer en sus aspectos sustanciales y formales los siguientes elementos del Surrealismo: analogía surrealista, azar objetivo y objeto surrealista.

¹ En el capítulo 1 ya se había aludido que teóricos como Omar Nieto y Jaime Alazraki incluyen el Surrealismo dentro del paradigma moderno de lo fantástico.

- Sintetizar las características estructurales de los paradigmas de lo fantástico clásico y moderno.
- Definir los rasgos estructurales de los relatos clásico y moderno.

El análisis se centra en:

- Analizar si los elementos sobrenaturales del Surrealismo presentes en la cinta guardan correspondencia con el paradigma de lo fantástico moderno, o bien, con el paradigma de lo fantástico clásico
- Identificar si *Un Perro Andaluz* desenvuelve sus elementos narrativos conforme al relato clásico o moderno y reflexionar si dicho funcionamiento guarda correspondencia con el paradigma de lo fantástico moderno.

2.1 Estado de la cuestión

Para abordar el estado de la cuestión es oportuno formularlo desde dos partes, en la primera se expondrán algunos de los argumentos que los teóricos utilizan para identificar al Surrealismo con el paradigma moderno de lo fantástico. En la segunda parte, se considerarán los más importantes estudios formulados a *Un Perro Andaluz* que, si bien no se refieren explícitamente al carácter fantástico del filme, sí podrían ser utilizados para sustentar la pertenencia de la obra al paradigma moderno de lo fantástico.

2.1.1 Antecedentes: Surrealismo y el paradigma de lo fantástico moderno.

Jaime Alazraki y Omar Nieto son algunos de los teóricos que asocian al Surrealismo con el paradigma de lo fantástico moderno. Nieto es muy claro al respecto, pues considera que el Surrealismo es un ejemplo representativo de este paradigma. "...echando mano del mundo onírico

y de lo maravilloso como cantera estética, el Surrealismo no prefigura al paradigma de lo fantástico, sino que lo radicaliza” (2015: 180). Nieto, además, ahonda en el funcionamiento que el paradigma de lo fantástico moderno y el Surrealismo comparten: “El punto que retoman los surrealistas no es que el mundo onírico existe, sino el cómo se desarrolla, y a diferencia de los románticos, reflexionan en “las leyes de la imaginación onírica”, más que en el mundo onírico en sí” (178). En resumen, para Nieto el Surrealismo tiene una configuración afín al paradigma de lo fantástico moderno, puesto que la estética del movimiento tiene por base lo maravilloso y la lógica onírica, en un sentido estructural y no sólo temático; de modo que en el Surrealismo se enrarece lo cotidiano y lo sobrenatural emerge del interior de los protagonistas como en el fantástico moderno. Por su parte, Alazraki, considera que el fantástico moderno o neofantástico tiene como factor el movimiento surrealista: “El relato neofantástico está apuntalado por los efectos de la primera guerra mundial, por los movimientos de vanguardia, por Freud y el psicoanálisis, por el Surrealismo y el existencialismo, entre otros factores” (2001: 270). Alazraki no especifica los puntos en común entre el paradigma de lo fantástico moderno y el Surrealismo, no obstante, cabe destacar la influencia compartida del psicoanálisis, la exploración del inconsciente, en ambos; esto desemboca en el sobrenatural subjetivo del neofantástico, enrarecido, muchas veces equiparable a los objetos insólitos originados por la analogía surrealista.

2.1.2 Antecedentes: *Un Perro Andaluz* y el paradigma de lo fantástico moderno.

Cabe remarcar que esta cinta de Luis Buñuel no ha sido estudiada, anteriormente, bajo la óptica de lo fantástico moderno, no obstante, hay investigaciones que sí contribuyen a identificar la obra con este paradigma de lo fantástico. A grandes rasgos, los estudios psicoanalíticos de la cinta son los principales en contribuir con esta hipótesis, pues atribuyen sus fenómenos sobrenaturales a los conflictos internos de los protagonistas: “Entre las interpretaciones psicoanalíticas también se hace

referencia al tema del doble...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” (Clariana, 2014: 5). Algunos estudiosos, como Torben Sangild, también contribuyen a categorizar el filme dentro del paradigma de lo fantástico moderno, aun sin realizar investigaciones psicoanalíticas de la obra. En el caso específico de Sangild, el autor reflexiona sobre la lógica onírica de la obra: “...tanto *Un Perro Andaluz* como *La Edad de Oro* se desenvuelven con la lógica surreal de los sueños” (2015: 54). Sangild alude además el carácter subjetivo del fenómeno sobrenatural en la obra: “Como hemos visto, el tiempo, el espacio y la individualidad se confunden o son desafiados en ambas películas (*Un Perro Andaluz* y *La Edad de Oro*)... Al igual que Tristán e Isolda, los amantes de Buñuel están conectados en niveles que trasgreden las restricciones de las leyes físicas” (55). De manera que los deseos conscientes e inconscientes de los protagonistas modificarían el mundo de lo cotidiano como en el paradigma de lo fantástico moderno.

2.2 Metodología

El análisis de *Un Perro Andaluz* nos permitirá el desarrollo del objetivo principal de este capítulo que es, como ya habíamos mencionado, determinar cuáles elementos del Surrealismo presentes en *Un Perro Andaluz* guardan correspondencia con el paradigma de lo fantástico moderno. A continuación, presentamos los ámbitos de análisis en una tabla:

| | | | |
|------------|-------------|----------------------------|--------|
| SECUENCIAS | SURREALISMO | TEORÍA DE LO FANTÁSTICO | RELATO |
|------------|-------------|----------------------------|--------|

| | | | |
|-------------|--|---|---|
| Secuencia x | Aspectos formales/sustanciales del Surrealismo | Aspectos estructurales de los paradigmas clásico y moderno de lo fantástico | Aspectos estructurales de los relatos clásico y moderno |
|-------------|--|---|---|

Cabe mencionar que el análisis se centra en determinar cuáles son los elementos sobrenaturales de cada secuencia; posteriormente, se procede a comparar dichos elementos con los aspectos contemplados del Surrealismo y de la teoría de lo fantástico. Por último, se determinará el modo en que lo anterior encaja o no con otros aspectos del relato presentes en la película.

2.2.1 Aspectos formales/sustanciales del Surrealismo

La selección de los elementos surrealistas, corresponde a que estos mantienen un carácter sobrenatural, además de contar con sus mecanismos específicos y distintivos.

| Aspectos formales/sustanciales del Surrealismo | FORMA | SUSTANCIA |
|--|--|--|
| Analogía Surrealista | <ul style="list-style-type: none"> • Consiste en asociaciones de objetos distantes y se realiza a través de metodologías surrealistas como la | <ul style="list-style-type: none"> • La realidad conformada por la analogía surrealista, al surgir del inconsciente, es representativa del interior de los sujetos, |

| | | |
|---------------|--|--|
| | <p>escritura automática (Crescenzi, 2013: 38).</p> | <p>pero a la vez reafirma el absurdo y se opone a las convenciones burguesas de su época (61).</p> <ul style="list-style-type: none"> • “La analogía surrealista designa una realidad que aún no se ha descubierto y que la imaginación pone precisamente a la vista” (53). • “Breton propuso así enfrentar la analogía a la lógica, aunque sea sólo por el instante en que la experiencia analógica se realiza” (<i>ibíd.</i>). |
| Azar Objetivo | <ul style="list-style-type: none"> • Está constituido por la sincronía de dos elementos que guardan conexión semántica; este vínculo hace pensar que el encuentro es sobrenatural y | <ul style="list-style-type: none"> • El azar objetivo implica que el sujeto es capaz de modificar su entorno inconscientemente. Incluso contra su voluntad, debido a que el azar objetivo puede tener |

| | | |
|--------------------|---|---|
| | <p>predestinado (Paz, 1956: 9). Se puede vacilar del carácter sobrenatural del azar objetivo o se pueden normalizar sus efectos.</p> | <p>un carácter trágico (Paz, 1951).</p> <ul style="list-style-type: none"> • La modificación que los protagonistas hacen de su entorno dota a la realidad de un carácter subjetivo y por tanto simbólico (Paz, 1956: 9). |
| Objeto Surrealista | <ul style="list-style-type: none"> • Hace referencia a las constantes transformaciones que sufren los objetos en el Surrealismo (2), a través de asociaciones distantes e intermitentes, usando como mecanismo la analogía surrealista | <ul style="list-style-type: none"> • Las transformaciones materiales de los objetos en el Surrealismo conllevan, a su vez, un cambio ideológico que los desprende de la moral cristiana y de su utilidad práctica y económica (<i>ibíd.</i>). Además la intermitencia de las transformaciones debilita la concepción de una realidad absoluta, lo que lo conectaría con el |

| | | |
|--|--|---|
| | | paradigma de lo fantástico posmoderno, donde la verdad es inconcretable (Nieto, 2015: 234). |
|--|--|---|

2.2.2 Aspectos metodológicos de la teoría de lo fantástico

Los aspectos formales, distintivos correspondientes al modelo de lo fantástico clásico y moderno, considerados en el análisis realizado a través de esta investigación son los siguientes:

| TEORÍA DE LO FANTÁSTICO | ASPECTOS ESTRUCTURALES DE LA TEORÍA DE LO FANTÁSTICO |
|-------------------------|--|
| FANTÁSTICO CLÁSICO | <ul style="list-style-type: none"> • Solidez del mundo real (Nieto, 2015: 103). • El fenómeno sobrenatural es completamente ajeno a la concepción del mundo de los personajes, es un hecho “imposible de ocurrir, y que, no obstante, sucede” (Caillois en Alazraki, 2001:271). • Lo sobrenatural no es alegórico a los personajes, es externo a ellos (Nieto, 2015: 103). • El suceso sobrenatural asecha lo cotidiano y después lo agrede con violencia (<i>ibíd.</i>). • Los personajes perciben con ambivalencia lo sobrenatural (Todorov, 1980: 14). |

| | |
|-----------------------|---|
| | <ul style="list-style-type: none"> • Concibe la verdad como “universal”, “compuesta por leyes fijas e inmutables” (Roas, 2011: 8). |
| FANTÁSTICO MODERNO | <ul style="list-style-type: none"> • Lo cotidiano y lo sobrenatural se entremezclan (Nieto, 2015:182). • Lo sobrenatural puede emerger en lo cotidiano en cualquier momento y lo hace sucesivamente (140). • El fenómeno sobrenatural es alegórico de la situación en la que se encuentran los personajes (Alazraki, 2001:277-278). • Naturalización de lo sobrenatural: este elemento entra al terreno de lo posible (Nieto, 2015:182). • Los personajes perciben como algo natural el suceso sobrenatural, como en los sueños o en los relatos maravillosos (152). • Lógica onírica (<i>ibíd.</i>). • Defiende las “verdades individuales” y legitima “el poder explicativo del inconsciente” (153). |

2.2.3 Aspectos formales de los relatos clásico y moderno

Para Lauro Zavala, el relato tiene tres paradigmas: el clásico, el moderno y el posmoderno; la configuración del tiempo, el espacio, los personajes, el narrador y el final, variará en cada tipo de relato. Mediante la siguiente Tabla se presentan los Elementos de los relato clásico y moderno:

| | |
|----------------------|--|
| TIPO DE RELATO | ASPECTOS FORMALES DE LOS RELATOS CLÁSICO, MODERNO Y POSMODERNOS |
|----------------------|--|

| | |
|---------------------------|--|
| <p>RELATO CLÁSICO</p> | <ul style="list-style-type: none"> • Tiempo: “Estructurado como una sucesión de acontecimientos organizados en un orden secuencial, del inicio lógico a la sensación de <i>inevitabilidad en retrospectiva</i>, es decir, a la convicción del lector de que el final era algo inevitable” (Zavala, 2015: 80). • Espacio: “Descrito de manera verosímil, es decir, respondiendo a las necesidades del género específico, y a este conjunto de convenciones tradicionalmente se le ha asignado el nombre de <i>efecto de realidad</i>, propio de la narrativa realista” (<i>ibíd.</i>). • Personajes: “Convencionales, generalmente contruidos desde el exterior, a la manera de un arquetipo, es decir, como la <i>metonimia</i> de un tipo genérico establecido por una ideología particular” (<i>ibíd.</i>). • Narrador: “Es confiable (no hay contradicciones en su narrativa) y es omnisciente (sabe todo lo que el lector requiere saber para seguir el orden de la historia). Su objetivo es ofrecer una <i>representación</i> de la realidad” (<i>ibíd.</i>). • Final: “Consiste en la revelación de una verdad narrativa, ya sea la identidad del criminal o cualquier otra personal, alegórica o de cualquier otra naturaleza. El final es entonces <i>epifánico</i>, de tal manera que la historia está organizada con el fin de revelar una verdad en sus últimas líneas” (81). |
|---------------------------|--|

| | |
|---------------------------|---|
| <p>RELATO MODERNO</p> | <ul style="list-style-type: none"> • Tiempo: “Está reorganizado a partir de la perspectiva subjetiva del narrador o del protagonista, por lo cual el diálogo interior adquiere mayor peso que lo que ocurre en el mundo fenoménico. A esta estrategia se le ha llamado <i>espacialización</i> del tiempo, pues el tiempo narrativo se reorganiza y se presenta con la lógica simultánea del espacio, y no con la lógica secuencial del tiempo lineal” (82). • Espacio: “Presentado desde la perspectiva distorsionada del narrador o protagonista, el cual dirige su atención a ciertos elementos específicos del mundo exterior. Son descripciones antirrealistas, es decir opuestas a la tradición clásica” (<i>ibíd.</i>). • Personajes: “Poco convencionales, pues están contruidos desde el interior de sus conflictos personales. Las situaciones adquieren un carácter <i>metafórico</i>, como una alegoría de la visión del mundo del protagonista o de la voz narrativa” (<i>ibíd.</i>). • Narrador: “La escritura del relato es resultado de las dudas acerca de una única forma de mirar las cosas para representar la realidad. Se trata de la antirrepresentación... La voz narrativa puede ser poco confiable, contradictoria, o, con mayor frecuencia, simplemente <i>irónica</i>” (<i>ibíd.</i>). • Final: “<i>Abierto</i>, pues no se concluye con una epifanía, o bien las epifanías existen de manera sucesiva e implícita a lo largo |
|---------------------------|---|

| | |
|--|---|
| | del relato, lo cual obliga al lector a releer irónicamente el texto” (83). |
|--|---|

2.3 Análisis por secuencias

Para la realización del análisis de la película se ha dividido la misma en nueve secuencias narrativas, con el objetivo de hacer operativo el proceso mismo, algunas de las cuales están separadas explícitamente por sus intertítulos. Los pasos que conforman el análisis de cada secuencia fílmica, son:

- Señalar los datos técnicos: periodo de tiempo de la secuencia y su música de fondo.
- Describir narrativamente de la secuencia.
- Identificar los elementos sobrenaturales.
- Identificar si los mecanismos del Surrealismo que hemos preseleccionado como fantásticos se corresponden con los elementos sobrenaturales encontrados.
- Distinguir si el funcionamiento de los elementos sobrenaturales está estructurado como el paradigma de lo fantástico moderno, o bien como el paradigma de lo fantástico clásico.
- Enfatizar si los elementos narrativos relevantes en cada secuencia tienen un desenvolvimiento conforme al relato clásico o moderno y establecer si su estructura guarda relación con los paradigmas de lo fantástico clásico y moderno.

La nomenclatura utilizada para nominar a los personajes principales de la cinta, considerando que éstos carecen de nombre, se presenta a continuación y es retomada de Torben Sangild (2015), pues en su artículo “Buñuel’s Liebestod – Wagner’s Tristan in Luis Buñuel’s early films: Un Chien Andalou and L’Âge d’Or” la terminología permite distinguir a los personajes interpretados por

Pierre Batcheff como personas distintas aun si en el mismo artículo la interpretación desemboca en que estos personajes son facetas alternas de un mismo individuo:

Mujer. Interpretada por Simone Mareuil.

Hombre 0. Interpretado por Luis Buñuel.

Hombre 1. Interpretado por Pierre Batcheff.

Hombre 2. Interpretado Pierre Batcheff.

Hombre 3. Interpretado por Robert Hommet.

Andrógino. Interpretado por Fanno Messan.

2.3.1 Secuencia I: El ojo cortado

Periodo de tiempo: 0:31–1:14

Música: Tango 1: 0:31–1:14

Descripción:

La secuencia comienza con el intertítulo “Érase una vez”. Vemos al Hombre 0, interpretado por Buñuel, afilar una navaja y mirar hacia la luna, que también es enfocada por la cámara. Posteriormente vemos en pantalla la mano del Hombre 0 a punto de cortarle el ojo a la Mujer, la protagonista de la cinta; después otro plano enfoca nuevamente la luna, atravesada ahora por una nube; en el plano siguiente, finalmente, se observa cómo le cortan el ojo a la protagonista.

Elementos sobrenaturales:

Sincronismo en el tiempo: el Hombre 0 corta el ojo de la Mujer en el momento en que la nube atraviesa la luna. Esto implica una conexión sobrenatural, no lógica, entre las acciones del Hombre 0 y su entorno.

Elementos sobrenaturales del Surrealismo:

Azar objetivo: la sincronía en el tiempo del corte del ojo y de la nube atravesando la luna hace pensar que ambos sucesos se encuentran ligados por el destino. Como la conexión entre ambos acontecimientos también obedece a la analogía surrealista, el plano del corte en el ojo se ve dotado por lo ilógico, aunque también, al mismo tiempo, se ve afectado semánticamente por la variedad de interpretaciones que el plano de la nube cortando la luna pudiera suscitar. A su vez el plano de la naturaleza, adquiere al mismo tiempo un carácter subjetivo y simbólico, no es sólo un paisaje, pues representa la situación de la Mujer y el Hombre 0; se apela así a la trascendencia en el cosmos del corte del ojo que sucede en una habitación y de todos los cambios de percepción que este acto implica en la cinta, desligado en lo subsecuente de las convenciones estéticas y morales de la ideología dominante de su época.

Paradigma de lo fantástico:

Como habíamos señalado en el capítulo anterior, el azar objetivo puede desarrollarse de dos formas distintas, cada una de las cuales obedece o bien al paradigma clásico, o bien, al moderno de lo fantástico. No obstante, la primera secuencia de lo fantástico está completamente alejada del paradigma de lo fantástico clásico. El azar objetivo no acarrea ninguna vacilación por parte del Hombre 0 ni de la protagonista, que, aunque no parecen estar al tanto del sincronismo de los eventos, sí se encuentran conectados con el entorno que imita sus actos. Así, el azar objetivo presente en esta secuencia ocurre con naturalidad como en el paradigma moderno de lo fantástico.

Ahora, por más extraño que resulte el plano del corte del ojo y aun teniendo en cuenta todo el desafío ante la sociedad burguesa de su época que implica, considerándolo por sí solo es un acto que no desafía las leyes de lo cotidiano, pues puede ocurrir sin necesidad de magia; lo mismo puede decirse del plano de la nube cruzando la luna. Pero en conjunto, el sincronismo que une estos eventos desemboca en una realidad donde las acciones cotidianas y las subjetividades de los protagonistas están conectadas de modo sobrenatural con otros elementos de su entorno. Por tanto,

en esta secuencia lo cotidiano y lo sobrenatural se encuentran entremezclados como en el paradigma moderno de lo fantástico, de modo que lo sobrenatural no es ajeno a la subjetividad e ideología de los protagonistas, como en el paradigma de lo fantástico clásico.

Elementos del relato:

El tiempo, el espacio y los personajes se desenvuelven plenamente como en el relato moderno. El espacio y el tiempo dependen de la subjetividad de los personajes, la representación del plano de la luna obedece a sus conflictos internos; la espacialización del tiempo, lo que equivale al azar objetivo, hace converger simultáneamente sucesos y espacios que no se originan el uno al otro ni secuencial ni lógicamente, lo cual sí ocurre, por el contrario, con el relato clásico. Todo esto se corresponde así mismo con el paradigma de lo fantástico moderno, pues como ya se había señalado, el elemento sobrenatural en esta secuencia, el azar objetivo, es resultado de la subjetividad de la Mujer y el Hombre 0.

En cuanto al narrador, éste es irónico como en el relato moderno, pues el uso del intertítulo “Érase una vez”, usualmente utilizado en los cuentos infantiles, y del alegre tango de fondo, se contrapone a la agresividad del corte del ojo. Estas transgresiones, aunque no son fantásticas en sí, refuerzan el distanciamiento ideológico del filme ante las convenciones estéticas, morales y culturales de su época.

2.3.2 Secuencia II: Llegada del Hombre 1

Periodo de tiempo: 1:15–2:46

Música: Liebestod 1:15–2:46

Descripción:

“Ocho años después” El Hombre 1, que lleva una caja con rayas, conduce una bicicleta y se dirige hacia el edificio de la Mujer. Ella presiente su llegada. El Hombre 1 cae enfrente de la casa de la Mujer y cuando ella lo ve tirado en la calle corre hacia él

Elementos sobrenaturales:

La Mujer aún tiene su ojo pese a que esta secuencia ocurre, según sugiere el intertítulo, ocho años después de que se lo corta con la navaja el Hombre 0. La Mujer advierte mágicamente la llegada del ciclista.

Elementos sobrenaturales del Surrealismo:

Si aislamos esta secuencia de la precedente, no presenta, como tal, elementos sobrenaturales del Surrealismo, pues las acciones de los protagonistas no transgreden lo cotidiano, salvo cuando se sugiere la clarividencia de la Mujer, al predecir la llegada del Hombre 1. No obstante, al tener en cuenta que el ojo de la Mujer no tiene cicatrices ni rastros de la agresión de la secuencia anterior, se puede considerar la totalidad de la secuencia actual como un absurdo sobrenatural y onírico, resultado de una asociación procedente de la analogía surrealista. Al mismo tiempo, el ojo de la Mujer puede concebirse como un objeto surrealista, transformado material e ideológicamente, pues además de haberse recuperado por obra de la magia, su visión se ha trastocado: evidenciando ya una clarividencia que en las escenas subsecuentes irá más allá de una adivinación con fines funcionales; así, más adelante, este poder llegará a los terrenos oníricos del inconsciente.

Paradigma de lo fantástico:

Como ya se ha señalado esta secuencia es engañosa, hasta el punto que si se analiza aisladamente se podría considerar afín al paradigma de lo fantástico clásico, puesto que el mundo de lo cotidiano llega a ser aquí bastante sólido. En cambio, al tomarse en cuenta la transición entre la secuencia I y II se revela la lógica onírica de la cinta, pues sin explicación alguna se pasa de una situación sobrenatural a otra cotidiana; esta transición ocurre con naturalidad como en el paradigma de lo

fantástico moderno, sin afán de resolver o aclarar todas las contradicciones que acarrea el cambio y que, en el caso del ojo completamente sano de la Mujer, hacen inferir la presencia del fenómeno sobrenatural.

En lo que a la clarividencia de la Mujer corresponde, su funcionamiento es equiparable al paradigma de lo fantástico moderno, pues el fenómeno sobrenatural, además de ocurrir con naturalidad, responde a la situación de la protagonista, a sus deseos de reunirse con el Hombre 1.

Elementos del relato:

Considerando esta secuencia aislada de la anterior, el tiempo, el espacio y los personajes se desenvuelven como el relato clásico. Salvo el episodio de clarividencia, el tiempo sigue un orden cronológico, el espacio representado no es alegórico a la situación de los personajes y el comportamiento de estos es convencional. No obstante, al analizar esta secuencia en conjunto con la anterior, el tiempo se vuelve inestable, pues el intertítulo “Ocho años después”, que denota un estado futuro, termina abriendo una secuencia en donde no se perciben las consecuencias que se esperarían del corte en el ojo. Es un tiempo “reorganizado a partir de la perspectiva subjetiva del narrador o del protagonista” (Zavala, 2015:82). Esta reorganización del tiempo también afecta al espacio cuya composición es en conjunto distorsionada, pues pasa de alternar planos de lugares conectados por la psique de los personajes, a una representación verosímil que busca dar un “efecto de realidad”, pero inesperada en relación con la secuencia anterior. Del mismo modo, la convencionalidad de la Mujer se perdería al tener en cuenta ambas secuencias, pues su comportamiento no responde a un solo prototipo de conducta.

En lo que respecta al narrador, mantiene la ironía en el uso del intertítulo, pues, como hemos señalado, este no da pie a lo que se esperaría de la escena; nuevamente, el narrador juega con las convenciones estéticas preestablecidas; aunque en el caso de la pieza musical de Wagner, se ha discutido si su uso es irónico o si por el contrario enfatiza los temas de amor y muerte

presentes en la obra (Sangild, 2015: 22). Cabe resaltar que en este caso el intertítulo da origen al fenómeno sobrenatural y a la contradicción surrealista, pues, como hemos discutido, se presenta un estado normal de cosas, cuando presuntamente no debería ocurrir.

2.3.3 Secuencia III: Mano–nido de hormigas

Periodo de tiempo: 2:46 – 4:10

Música: Liebestod 2:46 – 4:10

Descripción:

La Mujer saca parte de la vestimenta del Hombre 1 de su caja con rayas, para terminar de formar una silueta humana en la cama. El Hombre 1 observa su mano; tiene un agujero en el centro de donde salen hormigas; la Mujer corre a observarlo. Al plano del agujero con las hormigas, le suceden el plano de los vellos de la axila de una mujer recostada en la playa (hipotéticamente la protagonista de la película), el plano de un erizo marino y finalmente el plano del Andrógino tocando con un palo una mano cortada tirada en medio de la carretera.

Elementos sobrenaturales:

La mano del Hombre 1 tiene un agujero de donde salen hormigas. La sucesión de planos que conecta al agujero de la mano del Hombre 1 con realidades alternas podría interpretarse como un episodio de sincronismo, como un acto de clarividencia por parte de los protagonistas, pero ahora ligado a la lógica onírica del inconsciente, o bien, como las transformaciones propias del objeto surrealista.

Elementos sobrenaturales del Surrealismo:

Nuevamente ocurre un suceso cuyo origen no se aclara en el filme: el agujero en la mano del Hombre 1. Su existencia depende de la analogía surrealista que por medio de asociaciones distantes ha creado un objeto único y contradictorio: un nido de hormigas en la mano de un hombre vivo.

La sucesión de planos que vincula el agujero de la mano con realidades alternas, puede interpretarse como un episodio de azar objetivo, pero que ahora asocia objetos puestos en lugares distantes, sugiriendo la trascendencia de su conexión, no explicándola. Debido a que esta sucesión de planos ocurre después de que la Mujer y el Hombre 1 observan la mano con el nido de hormigas, puede concebirse que ambos están teniendo clarividencia, pero que esta vez se rige por la lógica onírica de la analogía surrealista y alcanza el inconsciente de los protagonistas. También puede interpretarse que el nido en la mano del Hombre 1 es un objeto surrealista que se transforma consecutivamente, añadiendo significados extraños a su existencia antes más limitada.

Paradigma de lo fantástico:

Debido a su carácter súbito, ausente de explicación alguna, la aparición del agujero en la mano del Hombre 1 se rige por la lógica onírica que caracteriza al paradigma de lo fantástico moderno. El mundo de lo cotidiano, entremezclado con lo sobrenatural, pierde toda solidez en esta secuencia, su representación está completamente alejada del paradigma de lo fantástico clásico. La curiosidad que muestra la Mujer por la mano del Hombre 1 tampoco se traduce en un asombro que haga tambalear su concepción de la realidad, pues para ella lo sobrenatural ya es posible, como sucede con los personajes del paradigma moderno de lo fantástico.

La sucesión de planos que conecta realidades distantes emerge, como en el paradigma de lo fantástico moderno, del interior de los protagonistas ya sea si se interpreta este fenómeno sobrenatural como azar objetivo, clarividencia, o bien, como las transformaciones del objeto surrealista.

Elementos del relato:

La espacialización del tiempo, propia del relato moderno, adquiere aquí una forma que no es necesariamente la del azar objetivo, pues no se puede asegurar que haya sincronía temporal entre los objetos conectados por la sucesión de planos. De este modo, se podría estar reuniendo, en un

solo instante, espacios que pertenecen a tiempos distintos; esta hipótesis es sustentable debido a que la axila que se muestra en uno de los planos podría pertenecer a la Mujer, pero este plano tendría por origen un tiempo y espacio distinto al de la mano del Hombre 1. Aun así, como habíamos mencionado anteriormente, la sucesión de planos estaría sugiriendo la trascendencia de la conexión entre las imágenes presentadas, sean sincrónicas en el tiempo o no.

El espacio es representado como en el relato moderno. Su distorsión es originada principalmente por el narrador si es que la sucesión de planos debe su estructura al azar objetivo, la espacialización del tiempo, o bien a la efectiva transformación de la mano del Hombre 1; por el contrario, la perspectiva de los personajes puede ser la encargada de distorsionar el espacio si es que, como hemos discutido, los lugares presentados por los planos son vinculados por la clarividencia de los protagonistas, que alcanza el inconsciente.

El narrador no es irónico con el uso de la música como en secuencias previas, aunque podría interpretarse que lo es al emplear la analogía surrealista, es decir, al reafirmar el absurdo como posibilidad ideológica y estética.

2.3.4 Secuencia IV: El Andrógino y la mano tirada en la calle

Duración: 4:10 – 6:10

Música: Liebestod 4:10 – 6:10

Descripción:

El Andrógino toca con un palo una mano cortada; mientras la policía evita que los transeúntes se acerquen demasiado a la escena del crimen o el accidente. El Hombre 1 y la Mujer observan desde la ventana. Un policía le da la mano cortada al Andrógino en una caja, la cual es idéntica (podría interpretarse que es la misma) a la que traía el ciclista. La multitud se aleja del Andrógino,

dispersada por la policía. El Andrógino se queda ensimismado en la calle con la caja entre sus manos y es atropellado por un coche. El Hombre 1 y la Mujer observaron todo lo anterior.

Elementos sobrenaturales:

La caja en la que el andrógino guarda la mano cortada es idéntica a la que traía el Hombre 1, lo cual puede interpretarse como teletransportación o en su defecto, como una coincidencia, posiblemente producto de la predestinación. Aun cuando el resto de la secuencia tiene eventos inusuales, estos no entran dentro del terreno de lo imposible y de lo sobrenatural; pero esta observación solo es válida si dichos eventos se consideran aisladamente de las secuencias previas, pues el hecho de que nuevamente se pase de una situación invadida por lo sobrenatural a otra donde lo cotidiano es casi del todo sólido, podría evidenciar una transformación sobrenatural.

Elementos sobrenaturales del Surrealismo:

Puesto que es imposible determinar si la caja del Andrógino es la del Hombre 1, no se puede asegurar que se haya teletransportado o no; no obstante, si la respuesta a esta interrogante es negativa, también se transgrede lo cotidiano, ya que el azar objetivo pudo haber reunido dos objetos idénticos entre sí. En cualquiera de los casos, la presencia de esta caja es un sobrenatural absurdo, resultado de la asociación surrealista y que sugiere, sin aclaraciones, una conexión del Andrógino con los protagonistas que va más allá del voyerismo.

El resto de la secuencia guarda relación temática con el Surrealismo, en tanto que el Andrógino parece desligado de las convenciones de su época; no obstante, la correspondencia formal es más difícil de distinguir, pues se tiene que tomar en cuenta el resto de la cinta. Como habíamos mencionado, la solidez de lo cotidiano en esta secuencia se contrapone a la rareza sobrenatural de la precedente; esto podría denotar que el mundo de los protagonistas se transforma como un objeto surrealista que alterna entre estados sólidos e inestables.

Paradigma de lo fantástico:

Nuevamente, nos encontramos con el mundo de lo cotidiano sólido que caracteriza al paradigma de lo fantástico clásico. Sin embargo, si consideramos el carácter momentáneo de esta solidez, podemos distinguir la presencia intermitente del fenómeno sobrenatural, que surge de un momento a otro y con el ritmo onírico característico del paradigma moderno de lo fantástico.

No obstante, este cotidiano tiene una pequeña abertura hacia lo sobrenatural: la similitud entre las cajas del Andrógino y del Hombre 1, que puede deberse a la teletransportación o a alzar objetivo; este atisbo hacia lo ilógico, sugiere, por ser casi imperceptible, una naturalización del fenómeno sobrenatural, propia del paradigma moderno de lo fantástico.

Elementos del relato:

Durante esta secuencia, el tiempo y el espacio vuelven a desenvolverse como en el relato clásico; no obstante, al considerar la totalidad del filme, es perceptible que se encuentran distorsionados por la perspectiva del narrador. El personaje del Andrógino, en cambio, es estructurado explícitamente como en el relato moderno, pues su anómala conducta proviene de sus conflictos internos; mientras que, como hemos mencionado anteriormente, la inexplicada similitud entre las cajas del Andrógino y del Hombre 1 podría denotar que toda esta secuencia es alegórica a los protagonistas. El narrador ha estado, por tanto, desempeñándose como en el relato moderno, pues es contradictorio en todo lo que ha abarcado la obra, dudando así de las formas convencionales de representar y concebir la realidad.

2.3.5 Secuencia V: Cortejo no correspondido y onírico

Duración: 6: 10 – 8:55

Música: Tango 1: 6:10 – 7:50 y Tango 2 7:50 – 8:55

Descripción:

El Hombre 1 toca los senos de la Mujer, de su mano ya no salen hormigas. Pero ella lo rechaza y corre. Cuando la Mujer está acorralada en la pared, el Hombre 1 vuelve a tocar sus senos: imagina que los está tocando desnudos y que también está tocando unas nalgas. Debido al carácter fantástico de la cinta estas escenas también pueden interpretarse como transformaciones materiales del cuerpo de la Mujer; al Hombre 1 le escurre sangre o baba de la boca mientras toca a la Mujer, pero cuando deja de hacerlo la sangre o baba desaparece súbitamente. La Mujer que quizá aceptó momentáneamente las caricias (pues por un momento su expresión ya no fue de desagrado) vuelve a rechazar al Hombre 1. Corre nuevamente y se refugia tras una silla, toma un objeto y se coloca en una posición de defensa. El Hombre 1 amenaza con atacar nuevamente, pero al tomar unas cuerdas de la alfombra, se encuentra preso por ellas, pues le dificultan caminar. Al minuto 7 con 50 segundos la música de fondo cambia al Tango 2. Las cuerdas cargan rocas, a dos seminaristas con biblias y dos pianos cada uno con un burro muerto encima. La Mujer corre hacia su habitación. El Hombre 1 se suelta de las cuerdas y corre hacia ella, pero no la alcanza y la Mujer cierra la puerta machucando su mano de la que salen hormigas. En la habitación, la Mujer observa que las ropas que había acomodado en la cama se han transformado en el Hombre 1, pero parece tener una personalidad distinta, acorde a su vestimenta.

Elementos sobrenaturales:

Posible transformación de los senos con ropa de la Mujer en senos desnudos y nalgas desnudas. Aparición y desaparición del agujero-nido de hormigas en la mano del Hombre 1. Aparición y desaparición súbita de la baba o sangre que escurre de la boca del Hombre 1. Aparición de las cuerdas con los seminaristas, los pianos y los burros muertos. Teletransportación del Hombre 1 a la cama donde la Mujer había acomodado su vestimenta, o posible creación de otro personaje idéntico al Hombre 1.

Elementos sobrenaturales del Surrealismo:

Objeto surrealista: los objetos en esta secuencia se vuelven inestables. En algunos casos la procedencia de las transformaciones es clara; el deseo origina las metamorfosis del cuerpo de la Mujer y el súbito surgimiento de la baba/sangre en el mentón del Hombre 1. En cambio, sigue teniendo mayor imprecisión el origen del nido de hormigas en la mano del Hombre 1; imagen más cercana a la lógica de la analogía surrealista y que no podemos atribuir del todo a la muerte, pues un cuerpo se descompone en gusanos y moscas, no en hormigas. No obstante, la cinta ha asociado este absurdo con el deseo ya dos veces, primero al incluir la axila de la Mujer en la sucesión de planos de la secuencia III; después, cuando la Mujer machuca la mano del Hombre 1 y de ahí salen hormigas nuevamente; de modo que esta imagen contradictoria termina siendo representativa de la insistente lujuria del Hombre 1 que, pese a no ser correspondida, ha cruzado por unos instantes un umbral: el del inconsciente, el de la “otra realidad” que el poeta surrealista aspira alcanzar.

La aparición del extraño objeto que consiste en un piano con dos cadáveres de burros, rocas, cuerdas y dos seminaristas es producto de la analogía surrealista y “designa una realidad que aún no se ha descubierto y que la imaginación pone, precisamente, a la vista.” Su carácter alegórico al Hombre 1 es evidenciado por el hecho que este personaje sostiene el objeto con las cuerdas; mientras que el obstáculo que a sus propósitos implica designa la oposición de este objeto al deseo. En su conjunto, puede interpretarse que los seminaristas representan la religión mientras que los pianos con los burros muertos simbolizan la tradición artística pasada; carga de la cual tanto el Hombre 1 como el poeta surrealista tienen que liberarse.

Paradigma de lo fantástico:

El fenómeno sobrenatural emerge de los personajes en todo momento, como en el paradigma de lo fantástico moderno. Sus apariciones súbitas obedecen a la lógica onírica. Su abundancia denota que el elemento sobrenatural se encuentra completamente naturalizado en esta secuencia.

Elementos del relato:

La distorsión del tiempo y el espacio está implícita en los fenómenos sobrenaturales: en las apariciones repentinas que transgreden el tiempo, en la transmutación de algunos objetos particulares que modifican la totalidad del cuadro espacial. Dichas mutaciones, como ya hemos discutido, son alegóricas de los conflictos internos del Hombre 1, aunque la metamorfosis del cuerpo de la Mujer podría devenir de una breve correspondencia; además la poca convencionalidad de los protagonistas del filme se ve acentuada al comportarse de un modo completamente distinto a las secuencias previas; ahora obedecen sus instintos en todo momento, excepto cuando el Hombre 1 carga el yugo de la religión y de la tradición artística; la Mujer también es fiel a su deseo de rechazar al Hombre 1, exceptuando cuando por breves instantes parece que es fiel a la voluntad de corresponderle. El narrador vuelve a ser irónico con el uso de imágenes contradictorias.

2.3.6 Secuencia VI: Llegada del Hombre 2, el Hombre 1 es castigado

Duración: 8: 55 – 10:23

Música: Tango 2 8: 55 – 9:55 Liebestod 9: 55 – 10:23

Descripción:

“Hacia las tres de la mañana”. Hombre 2 toca la puerta, al tiempo que se intercala el plano de unas manos saliendo de unos agujeros de madera, agitando una botella. La Mujer abre, desplazándose desde el punto en el que se encontraba en la secuencia anterior. Hombre 2 entra y se dirige hacia donde se encuentra Hombre 1. El Hombre 2 empieza a regañar a Hombre 1 y le quita los aditamentos a su vestimenta, justo los que traía cuando conducía la bicicleta y que la Mujer había acomodado en la cama. Hombre 2 los tira a la calle; la ventana da a la noche. 9:55 Suena Liebestod justo en el momento en el que el Hombre 2 le quita la última pieza de las prendas al Hombre 1, la cual había tratado de esconder. Ahora solo usa un traje negro por lo que tiene su apariencia anterior, la que tenía cuando del agujero en su mano salían hormigas, antes de su presunta teletransportación;

o bien, si de los aditamentos acomodados en la cama se creó otro hombre, este luciría ahora como el Hombre 1. Luego el Hombre 2 castiga a Hombre 1 arrinconándolo en una esquina.

Elementos sobrenaturales:

El intertítulo “Hacia las tres de la mañana” que indica un salto temporal en la narración, da pie a una secuencia que ocurre inmediatamente después de la anterior, ubicada en el día, no en la madrugada. Por lo que podría deducirse que el fenómeno sobrenatural es el abrupto desplazamiento en el tiempo por parte de los personajes y del escenario; la ventana que da a la calle lo confirma: es de noche y hace unos minutos, cuando el Hombre 1 y la Mujer observaban al Andrógino, era de día.

El plano de las manos agitando una botella y que se intercala con la llegada del Hombre 2 es otro caso de sincronismo que revela la conexión entre dos realidades ajenas. En tanto, el carácter sobrenatural de los eventos restantes, sólo se revelará hasta la secuencia siguiente, en el momento en el que se descubra, que el Hombre 2 es un doble del Hombre 1.

Elementos sobrenaturales del Surrealismo:

El abrupto cambio en el tiempo carece de toda explicación clara; es, por tanto, producto del dinamismo ilógico que rige la analogía surrealista. A la par, se refuerza la percepción del tiempo como ente moldeable e inestable; es, en efecto, como un objeto surrealista que pasa de estados cotidianos, y regidos por leyes fijas, a fases sobrenaturales, caracterizadas por la impredecibilidad. Azar objetivo y analogía surrealista: La llegada del Hombre 2 tiene un plano intruso: unas manos agitando una botella. Gracias a la analogía surrealista, la intromisión es imprevisible y las imágenes conectadas son lejanas. En un sentido general, en ambos eventos subyace la idea de cambio: el Hombre 2 llega a modificar la conducta del Hombre 1; cuando una botella se agita su contenido se remueve. La realidad revelada por la analogía surrealista es premonitoria, ya la imagen de las manos agitando la botella precede a las acciones del Hombre 2. Si ambas realidades son sincrónicas

en el tiempo, el azar objetivo las pudo haber reunido, si bien siguen siendo lejanas en el espacio y su conexión semántica no es explícita.

Paradigma de lo fantástico:

El cambio sobrenatural del tiempo está ligado a la subjetividad de los personajes, como en el paradigma de lo fantástico moderno. La correspondencia no es explícita, pero aun así ocurre: la situación de los protagonistas había cambiado completamente cuando la Mujer cerró la puerta e instantes después también se trastocó el tiempo. Esto también sucede con la intromisión del plano de las manos, pues su presencia, inexplicada y extraña, deviene del arribo del Hombre 2.

Elementos del relato:

Como en el relato moderno, en esta secuencia el tiempo se encuentra distorsionado por la perspectiva del narrador y los personajes. Por un lado, el narrador hace un uso irónico y contradictorio del intertítulo “Hacia las tres de la mañana”, pues este sugiere un salto temporal, y, no obstante, termina dando pie a una situación contigua. Por el otro, hay correspondencia entre la modificación de conducta de los protagonistas de la cinta y el cambio efectivo del tiempo, del que nos percatamos cuando el Hombre 2 abre la ventana y, percibimos que el espacio también se ha modificado; es de noche. Los personajes son del todo inestables, pues el comportamiento del Hombre 1 es completamente distinto ahora que está vestido con su ropa inicial.

2.3.7 Secuencia VII: Teletransportación y muerte del Hombre 2

Duración: 10:23

Música: Libestod y Tango 1

Descripción:

“Dieciséis años antes” El Hombre 2 voltea y se revela que tiene el mismo rostro que el Hombre 1, hasta entonces solo se había mostrado su espalda en la pantalla. El Hombre 2 va por unos libros y

los coloca en las manos del Hombre 1 con una expresión un tanto bondadosa, contraria a lo que pudiera esperarse. Cuando el Hombre 2 se aleja, el Hombre 1 se voltea. Los libros se han transformado en pistolas y comienza a dispararle. El Hombre 2, que no había perdido la expresión en su rostro de bondad, desfallece. Al hacerlo, cae en un parque y a la par que descende, toca la espalda desnuda de la protagonista. Varios hombres se acercan al cuerpo del Hombre 2, la espalda de la protagonista ya no está. Los hombres averiguar si el Hombre 2, tumbado en el parque, está muerto o vivo. 12:30 suena el Tango 1. Varios hombres cargan al Hombre 2, al parecer muerto.

Elementos sobrenaturales:

Distorsión en el tiempo al inicio de la secuencia o uso irónico del intertítulo “Dieciséis años antes”. El Hombre 2 es un doble del Hombre 1. Transformación de los libros en pistolas. Cuando el Hombre 2 desfallece, el espacio se transforma, o bien, el personaje se teletransporta. Aparición y desaparición de la espalda desnuda de la protagonista.

Elementos sobrenaturales del Surrealismo:

El uso del intertítulo “Dieciséis años antes” es ilógico al abrir una secuencia consecutiva a la anterior; es un producto de la analogía surrealista, pero no necesariamente en un sentido sobrenatural: el escenario se pudo haber desplazado efectivamente en el tiempo o, por el contrario, el intertítulo tan sólo puede denotar desapego de las convenciones de representación. La revelación de que el Hombre 2 es un doble del Hombre 1, al ser repentina y no aclarar del todo qué es el Hombre 2, tiene el carácter ilógico de la analogía surrealista; aunque, por el otro lado, el desenvolvimiento de los personajes termina especificando la pertinencia del Hombre 2 en la trama. La transformación de los libros en pistolas es resultado de las asociaciones surrealistas, pues no hay un vínculo claro entre ambos objetos; al mismo tiempo esta metamorfosis obedece a los deseos del Hombre 1.

El espacio vuelve a ser un objeto surrealista, independiente de si el Hombre 2 se telentransportó, o no, al caer. El espacio es sobrenatural e inestable, antes del desfallecimiento del Hombre 2, pues depende de su subjetividad; esto también incluye la aparición de la espalda desnuda de la protagonista, materialización de las aspiraciones de su inconsciente. Al desfallecer el Hombre 2, el espacio se torna sólido, fiel a lo cotidiano.

Paradigma de lo fantástico:

Los elementos sobrenaturales de esta secuencia son efecto de la situación interna de los personajes, como en el paradigma de lo fantástico moderno. Nuevamente la secuencia se rige por la lógica onírica de este paradigma, lo cual se evidencia sobre todo en el momentáneo cambio de espacio que origina la caída del Hombre 2, similar a los repentinos cambios de trama de los sueños.

Elementos del relato:

Esta secuencia se desenvuelve como el relato moderno. El espacio es distorsionado por la subjetividad del Hombre 2. El uso del intertítulo es contradictorio; nuevamente el narrador es irónico ante las convenciones de representación. No obstante, también puede tratarse de una efectiva distorsión del tiempo, de modo que los sucesos de esta secuencia ocurren además ocho años antes del corte en el ojo de la Mujer; se sugiere así la figura del bucle, de la repetición y de la eternidad. Los personajes son contradictorios, inestables.

2.3.8 Secuencia VIII: La Mujer se teletransporta y se reúne con el Hombre 3 en la playa

15:16 tambores

Duración: 13:04

Música: Tango 1

Descripción:

La Mujer entra a la habitación y ve una mariposa negra que la cámara enfoca. La mariposa tiene la silueta de una calavera o de una figura humana en su cuerpo. Después la Mujer observa al Hombre 1, también podría interpretarse que la mariposa se transformó en el Hombre 1. La Mujer mira al Hombre 1 con desprecio y este pierde su boca. Después la Mujer se pinta sus labios para hacerle una boca al Hombre 1, pero él se apodera de los vellos en la axila de la Mujer, que ahora tiene en el espacio que corresponde a su boca. La Mujer se indigna, pero decide salir, la habitación contigua se ha transformado en una playa. Le saca la lengua al Hombre 1. La Mujer llega con el Hombre 3 y lo besa, pero al parecer él está indignado porque llegó tarde. Finalmente se reconcilian y se van caminando juntos por la playa. La Mujer observa la caja del Hombre 1 destrozada en la playa, y también las ropas que habían tirado por la ventana que en otro momento daba a la calle. La Mujer le muestra las ropas mojadas al Hombre 3, él las observa con detenimiento y las vuelve a tirar.

Elementos sobrenaturales:

La figura en la mariposa posiblemente se transforma en el Hombre 1. El Hombre 1 pierde su boca y después la suplanta teletransportado los vellos de la axila de la Mujer. El espacio se transforma en una playa cuando la Mujer pasa a otra habitación. Los aditamentos de la ropa del Hombre 1 también se han transportado a la playa, pero el Hombre 2 los había tirado por la ventana que daba a la calle de la ciudad.

Elementos sobrenaturales del Surrealismo:

La posible transformación de la mariposa en el Hombre 1, en caso de ocurrir, sería otro caso de objeto surrealista que reafirmaría la inestabilidad de la realidad en el filme; no obstante, por ser ambigua esta transición, también podría tratarse de una transposición de planos sin carácter sobrenatural. El enfrentamiento mágico entre la Mujer y el Hombre 1 tiene como cimienta las asociaciones propias de la analogía surrealista; crea un objeto único: un hombre con los vellos de axila que deseaba suplantando su boca. El espacio vuelve a ser impreciso, pues vuelve a mutar

como un objeto surrealista. Este cambio guarda relación con la subjetividad de la Mujer. Además, la metamorfosis total del espacio se ve reforzada por el hecho de que se encuentren en la playa las ropas del Hombre 1 que el Hombre 2 había arrojado por la ventana que daba a la calle.

Paradigma de lo fantástico:

Las mutaciones sobrenaturales vuelven a estar regidas por lo onírico y la subjetividad de los protagonistas, como en el paradigma de lo fantástico moderno. Así el cambio en el espacio es representativo de la modificación en la situación de la Mujer, que por fin deja al Hombre 1. La poca solidez de lo cotidiano es expresada en la batalla mágica de los protagonistas y en la posible transformación de la mariposa en el Hombre 1. Aunque el mundo cotidiano retorna a ser sólido cuando la Mujer va a la playa, esta estabilidad es en sí producto de lo sobrenatural.

Elementos del relato:

En esta secuencia el espacio se distorsiona nuevamente por la subjetividad de los protagonistas, como en el relato moderno. La situación interna de la Mujer también modifica el tiempo, pues este pasa súbitamente de la noche al día. La poca convencionalidad de los personajes es particularmente perceptible en el hecho de que sus cambios de conductas se ven acompañados de metamorfosis en el tiempo y en el espacio. El narrador retorna a la antirrepresentación al alternar nuevamente entre tiempos y espacios que se contradicen, pues pasan de estados sólidos a inestables y viceversa; por el otro lado, el uso del Tango 1 esta vez no es contradictorio, pues parece acentuar el carácter cómico de las transformaciones en el cuerpo del Hombre 1.

2.3.9 Secuencia IX: Imagen desértica de los cadáveres de la Mujer y el Hombre 3

Duración: 15: 27

Música: Tambores

Descripción:

“En primavera”. Se observan los cuerpos muertos de la protagonista y el Hombre 3 enterrados en la arena, que tiene un aspecto desértico

Elementos sobrenaturales:

La secuencia final no denota por sí sola ningún elemento sobrenatural. En todo caso, lo sobrenatural podría radicar en el abrupto cambio de la situación de la Mujer y el Hombre 3, pues para llegar a este desenlace se pudo haber transgredido lo cotidiano; no obstante, no se especifican las causas de la situación final de estos personajes.

Elementos sobrenaturales del Surrealismo:

El inesperado contraste entre esta secuencia y la anterior es característico de la lógica onírica de la analogía surrealista; aun así, no se puede asegurar que el cambio en la situación de los personajes tenga un origen sobrenatural, pues este evento pudo tener causas lógicas, o bien, ser resultado de asociaciones surrealistas que modificaran nuevamente la realidad, transgrediendo lo cotidiano.

Paradigma de lo fantástico:

Si las causas de la nueva situación son sobrenaturales obedecerían al paradigma de lo fantástico moderno: la transformación efectuada, además de que seguiría una lógica onírica, habría modificado también el espacio ajustándolo a la situación interna de los personajes.

Elementos del relato:

Los elementos narrativos de esta secuencia se desenvuelven como en el relato moderno. El narrador es contradictorio al utilizar el intertítulo “En la primavera”, pues introduce una secuencia contraria a la que se esperaría tras aparecer este intertítulo. El espacio se corresponde con la situación de la Mujer y el Hombre 3. El tiempo se encuentra distorsionado por la subjetividad del narrador, ya que este ubica la secuencia en la primavera y no hay nada característico de esta estación. Los personajes se desenvuelven como en el relato moderno en el sentido que el tiempo y el espacio son alegóricos a su situación actual. No se puede asegurar si el final es epifánico como en el relato clásico, o

abierto como en el moderno, ya que, si hay epifanía final, esta es bastante oscura, difícil de descifrar. Lo que sí se puede distinguir es la presencia de varias epifanías a lo largo del filme como cuando el Hombre 1 descubre que el Hombre 2 es su doble.

2.4 Resultados generales del análisis

Al finalizar este análisis podemos llegar a algunas conclusiones generales del funcionamiento de lo fantástico en *Un Perro Andaluz*:

- En *Un Perro Andaluz* se enrarece lo cotidiano y lo sobrenatural emerge del interior de los protagonistas como en el fantástico moderno.
- Si bien el filme se desenvuelve predominantemente como en el fantástico moderno, en varias secuencias lo cotidiano es desarrollado como en el paradigma de lo fantástico clásico. Aunque, como ya se señaló, la mayoría de veces esta solidez en el mundo de lo familiar es momentánea y denota una transformación sobrenatural.
- Los elementos narrativos de *Un Perro Andaluz* son desarrollados como en el relato moderno en la mayoría de las secuencias. Las excepciones ocurren cuando lo cotidiano es estructurado como en el paradigma de lo fantástico clásico, pues el tiempo, el espacio y los personajes también se estructuran transitoriamente como en el relato clásico. No obstante, si se considera la cinta en su conjunto, la estabilidad que caracteriza a estos elementos narrativos durante secuencias particulares también obedece a la subjetividad del narrador o de los personajes, como en el relato moderno. A la par, esta configuración clásica de lo cotidiano y de los elementos narrativos implica los conceptos de simulacro y de falso centro, propios de lo fantástico posmoderno, lo cual será analizado con detenimiento en el capítulo posterior.

- No se puede asegurar si el final es epifánico como en el relato clásico o abierto como en el relato moderno, pues de existir una revelación final es bastante oscura. En cambio, del mismo modo que en el relato moderno, se pueden distinguir la presencia de varias epifanías a lo largo de la obra como cuando el Hombre 1 descubre que el Hombre 2 es su doble.
- Los elementos sobrenaturales en el filme se corresponden con los elementos sobrenaturales del Surrealismo.
- La analogía surrealista y el azar objetivo tienen su origen en la subjetividad consciente e inconsciente de los protagonistas de la cinta y por tanto su desenvolvimiento es onírico y afín al paradigma de lo fantástico moderno.
- El tiempo y el espacio mutan, de manera intermitente, como un objeto surrealista, pasando de estados estables a caóticos. Su existencia depende de la subjetividad de los personajes como en el paradigma fantástico moderno, pero también se encuentra ligada con el paradigma de lo fantástico posmoderno, pues la intermitencia del objeto surrealista termina debilitando la realidad, permitiendo la convivencia de configuraciones del tiempo y del espacio contradictorias entre sí; en el capítulo siguiente, se analizará con detalle las implicaciones del filme con el paradigma de lo fantástico posmoderno.

Capítulo III. Lo fantástico Posmoderno en *Un Perro Andaluz*

En el Capítulo 2 se analizaron las correspondencias que los elementos sobrenaturales del surrealismo presentes en *Un Perro Andaluz* guardan con el paradigma de lo fantástico moderno, por lo que la cinta fue segmentada por secuencias fílmicas. A lo largo de este Capítulo 3, será fundamental buscar y analizar las afinidades que la película guarda con el paradigma de lo fantástico posmoderno, estudiando la incertidumbre del objeto surrealista en la obra. A continuación, se enlistan los objetivos secundarios que permitirán lograr el objetivo principal de este capítulo que cobra especial sentido para la presente investigación. Acorde con la estructura de la tesis, los objetivos secundarios se encuentran distribuidos a lo largo de cada capítulo, para vincularlos paulatinamente y construir el objetivo principal que cierra y da sentido a la investigación:

A lo largo del subcapítulo Estado de la cuestión, la tarea fundamental consiste en:

- Exponer los argumentos que contribuyan a asociar el Surrealismo con el paradigma de lo fantástico posmoderno.
- Identificar algunos de los estudios hechos de *Un Perro Andaluz* que podrían sustentar la pertenencia de la obra al paradigma de lo fantástico posmoderno, aun sí no se refieren específicamente al carácter fantástico de la cinta.

En el apartado que corresponde a la Metodología las metas serán:

- Sintetizar las características formales y funcionales del paradigma de lo fantástico posmoderno.
- Definir los rasgos formales y funcionales del relato posmoderno.

Finalmente, mediante el Análisis se propone:

- Clasificar de manera binaria los objetos surrealistas contenidos en la película, en la primera parte se encuentran las metamorfosis en la dinámica del tiempo y el espacio; mientras que en la segunda parte quedan agrupadas las transformaciones de objetos particulares, que no necesariamente implican un cambio total del escenario.
- Analizar la manera en que el desenvolvimiento de estos objetos surrealistas se corresponde con el paradigma de lo fantástico posmoderno y el relato posmoderno.

3.1 Estado de la cuestión

Este apartado se ha dividido en dos partes, en la primera se expondrán algunos de los argumentos que se podrían utilizar para identificar al Surrealismo con el paradigma posmoderno de lo fantástico. En la segunda parte, de manera más específica, se revisará a algunos estudios de *Un Perro Andaluz* que, si bien no se refieren explícitamente a la pertenencia de la película al género fantástico, sí podrían ser utilizados para sustentar la resonancia de la obra al paradigma fantástico posmoderno.

3.1.1 Antecedentes: Surrealismo y paradigma de lo fantástico moderno.

La parodia es uno de los principales elementos con los que se puede identificar el Surrealismo con el paradigma de lo fantástico posmoderno. Como ya se mencionó anteriormente, este paradigma se caracteriza por la coexistencia de contrarios, de este modo, hace simulacros (Nieto, 2015: 234) o bien, imita las reglas de los paradigmas clásicos y moderno de lo fantástico, debilitando sus centros de verdad (223). A la par, los poetas surrealistas, de acuerdo con Thiher, son autoconscientes de las reglas de operación de las obras, por lo que son capaces de parodiarlas, sin ser fieles a ellas: “A través de la negación sistemática de las reglas, el surrealismo desarrolla un

nuevo conjunto de definiciones lúdicas al tiempo que esto adquiere una irónica autoconsciencia. Esto equivale a decir que Buñuel usa su filme para parodiar y, por medio de la parodia, destruir las convenciones fílmicas que dos generaciones de cineastas habían desarrollado” (2002: 39). En consecuencia, la actividad lúdica y paródica del poeta surrealista, lo liga con el paradigma posmoderno de lo fantástico, puesto que con la parodia relativiza las configuraciones de realidad, lo que posibilita la coexistencia de contrarios. Quizás esta última idea se encuentra latente en un fragmento de *El primer manifiesto surrealista*: “Si conserva cierta lucidez, no le queda sino volverse para mirar hacia atrás, hacia su propia infancia... En ella, la carencia de cualquier rigor conocido le otorga la perspectiva de vivir varias vidas simultáneas” (Bretón, 1924:19).

Por último, es posible enfatizar que el objeto surrealista tiene un funcionamiento doble en relación con los paradigmas moderno y posmoderno de lo fantástico. Por un lado, sus incesantes transformaciones tienen por origen el caos del inconsciente y en consecuencia los elementos sobrenaturales propiciados son subjetivos como en el paradigma moderno de lo fantástico (Alazraki, 2001:277-278). Por el otro, la misma intermitencia en los cambios dota de incertidumbre la realidad como en el paradigma de lo fantástico posmoderno (Nieto, 2015: 207).

3.1.2 Antecedentes: *Un Perro Andaluz* y paradigma de lo fantástico posmoderno.

Es importante remarcar que no existe un análisis de *Un Perro Andaluz* desde el paradigma de lo fantástico posmoderno, no obstante, hay investigadores como Allen Thiher, Robert Short y Torben Sangil que sí contribuyen a identificar la cinta con este paradigma de lo fantástico, pues sus estudios, aun si no son fantásticos en sí, tienen puntos en común con este modelo.

Allen Thiher, por ejemplo, pone énfasis en que en *Un Perro Andaluz* ningún discurso es del todo absoluto, pues incluso se toma distancia ante el modo surrealista de representar la realidad:

La abolición sistemática de significado –lo que configura las reglas formales del juego– no implica que no hay sentido en la serie de imágenes irracionalmente asociadas que siguen al prólogo. La destrucción de significado lógico es, de hecho, una forma de sentido, que expresa el desprecio de Buñuel por las construcciones tradicionales de construir la realidad. Es más, esto permite a Buñuel jugar con los temas típicos del Surrealismo, al tiempo que mantiene una distancia crítica de ellos que muestra que ninguna forma de discurso, siendo este un antidiscurso, es exenta de su escrutinio crítico (2002: 42).

Para Robert Short la cinta tiene un carácter híbrido, pues no solamente se rige por la lógica onírica, sino que a la vez reproduce las convenciones fílmicas de su época:

De hecho, como Robert Short ha resaltado, con el fin de crear confusión poética y no solamente caos, el filme no solo emplea metáforas visuales y la lógica del sueño para atraer al espectador, sino que también utiliza muchas estructuras convencionales de coherencia. La desconstrucción tanto del cine comercial como del de vanguardia en *Un Perro Andaluz* coloca al filme en un estado de ambivalencia productiva y en buena medida esto reside en la “historia residual” de la cinta, así como en sus personajes semi consistentes (en Sangild, 2015: 27).

De este modo, la naturaleza híbrida con que Robert Short caracteriza *Un Perro Andaluz* tiene resonancia en el paradigma fantástico posmoderno, puesto que, reutilizando la lógica onírica surrealista y las convenciones del cine comercial, que constituyen sistemas de representación contrarios, se conforma una verdad débil.

Torben Sangild, por su parte, aclara que *Un Perro Andaluz* mantiene estructuras de coherencia en su historia residual, por lo que se refuerza la hibridez de sistemas de verdad en la obra: “Admitamos que la abstracción de los elementos surrealistas para conformar la historia

residual no le hace justicia a la expresión del filme como un conjunto. Aun así, la historia residual se encuentra ahí como un hilo significante” (28).

En conclusión, todos estos investigadores están de acuerdo en suponer que en *Un Perro Andaluz* hay una reutilización de discursos, tanto del cine comercial como del Surrealismo.

3.2 Metodología

El análisis de *Un Perro Andaluz* en este capítulo consistirá en el estudio de la incertidumbre del tiempo y el espacio en la obra cuyas transformaciones, de carácter sobrenatural, podemos equipararlas a las de un objeto surrealista. Se contemplan dos ámbitos de análisis: el primero consiste en estudiar las relaciones que dichas metamorfosis guardan con el paradigma posmoderno de lo fantástico; el segundo se basa en identificar sus correspondencias con el relato posmoderno.

A continuación, se especifican los ámbitos de análisis en una tabla:

| Objetos surrealistas | TEORÍA DE LO FANTÁSTICO | RELATO |
|----------------------|--|--|
| Secuencia x | Aspectos estructurales del paradigma de lo fantástico posmoderno | Aspectos estructurales del relato posmoderno |

3.2.1. Aspectos formales/sustanciales del paradigma de lo fantástico posmoderno

Sinopsis de los aspectos estructurales del paradigma de lo fantástico posmoderno:

| ASPECTOS | FANTÁSTICO POSMODERNO |
|----------|-----------------------|
|----------|-----------------------|

| | |
|---|---|
| Lenguaje: | La realidad se considera como una construcción producto del lenguaje y en consecuencia lo cotidiano y lo sobrenatural también son entendidos como constructos, (re) creados por este. (Nieto, 2015: 230). |
| Posicionamiento y percepción de la verdad: | <p>Las verdades canónica y moderna se relativizan, al igual que los paradigmas de lo fantástico clásico y moderno (223).</p> <p>Carece de centro de verdad, o bien tiene una configuración rizomática con una verdad central y multiplicidad de realidades que se contradicen (211). Esto hace posible la convivencia de los paradigmas de lo fantástico clásico y moderno, concebidos ahora como órdenes artificiales (234).</p> <p>La ironía, el desarraigo y la ludicidad, son el posicionamiento ante la verdad del paradigma posmoderno (226).</p> |
| Revelación de la artificialidad de la obra: | “Uno de los criterios de la obra de arte (posmoderna) parece ser en primer lugar la capacidad que tenga la obra de poner en discusión su propia condición: ya en un nivel directo (metatextualidad) y entonces a menudo bastante burdo; ya de manera indirecta, por ejemplo, como ironización (de la mano con la hibridez y el simulacro) de los géneros literarios” (220). |
| Intertextualidad y Palimpsesto: | Reutilización lúdica, híbrida y en forma de simulacro de los paradigmas de lo fantástico clásico y moderno, lo que incluye el reciclaje de sus configuraciones de lo cotidiano y de lo sobrenatural (234). |

| | |
|---|---|
| | <p>El arcaísmo, la fractalidad, la coexistencia, el paralelismo y la multiplicidad de dimensiones, son la configuración híbrida que tendrá la obra fantástica posmoderna (226).</p> <p>Reutiliza discursos de distintos tipos como el filosófico, el histórico, el religioso e incluso el científico; a su vez los deslegitima al ya no considerarlos entidades absolutas y puras (227).</p> |
| <p>Incertidumbre de comportamiento:</p> | <p>“El objeto observado no puede medirse, no posee una verdad medible, y menos puede estar definido <i>a priori</i>, debido a que se modifica cada vez que es observado” (212).</p> <p>“Se destruye la idea de la trayectoria constante y previsible, lo que da origen a la incertidumbre del comportamiento, dados los sistemas inestables” (207).</p> <p>La linealidad del tiempo no se ve modificada solamente por la subjetividad de los protagonistas como en el fantástico moderno, sino por la incertidumbre y el <i>collage</i>, estéticas propias de la posmodernidad (226).</p> |

3.2.2. Aspectos formales/sustanciales del relato posmoderno

Como se mencionó en el capítulo previo, Lauro Zavala distingue tres paradigmas del relato: el clásico, el moderno y el posmoderno; estos tienen una configuración distinta de sus elementos narrativos: tiempo, espacio, personajes, narrador y final. Los elementos del Relato Posmoderno son:

| ASPECTOS FORMALES DEL RELATO POSMODERNO | |
|---|--|
| Tiempo | “Puede respetar aparentemente el orden cronológico de los acontecimientos, mientras juega con el mero simulacro de contar una historia. Se trata de simulacros carentes de un original al cual imitar, pues borran las reglas de sus antecedentes en la medida en que avanza el texto hacia una conclusión inexistente” (Zavala, 2015: 84). |
| Espacio | “Está construido de tal manera que se muestran realidades virtuales, es decir, realidades que sólo existen en el espacio de la página a través de mecanismos de invocación” (<i>ibíd.</i>). |
| Personajes | “Son aparentemente convencionales, pero en el fondo tienen un perfil paródico, metaficcional e intertextual” (<i>ibíd.</i>). |
| Narrador | “Suele ser extremadamente evidente para ser tomado en serio (es auto-irónico) o bien desaparece del todo (como ocurre en las viñetas textuales, en las fábulas paródicas o en la mayor parte de los cuentos ultracortos). La intención de esta voz narrativa suele ser irrelevante, en el sentido de que la interpretación del cuento es responsabilidad exclusiva de cada lector(a)” (84-85). |
| Final | “Es aparentemente epifánico, aunque irónico. Las epifanías, entonces, son estrictamente intertextuales” (85). |

3.3 Análisis: Objeto surrealista en Un Perro Andaluz

Se han clasificado los objetos surrealistas en dos categorías. En la primera se agrupan aquellos cuyas transformaciones alteran la dinámica del tiempo y el espacio. En la segunda se reúnen

aquellos con metamorfosis específicas que no necesariamente modifican el funcionamiento espaciotemporal total. Como ya se había advertido anteriormente, el objeto surrealista es híbrido en relación con los paradigmas moderno y posmoderno de lo fantástico. A lo largo del capítulo anterior se analizó su carácter moderno, señalando cómo su intermitencia depende del interior de los protagonistas. Es posible analizar a detalle el funcionamiento posmoderno del objeto surrealista en *Un Perro Andaluz*, siguiendo los pasos que a continuación se especifican en torno cada uno de los objetos surrealistas:

- Describir las transformaciones del objeto surrealistas en *Un Perro Andaluz*.
- Distinguir las características del fantástico posmoderno en el objeto surrealista.
- Analizar el funcionamiento de los elementos del relato posmoderno en el objeto surrealista.

3.3.1 El tiempo y el espacio como objeto surrealista.

En *Un Perro Andaluz*, el tiempo y el espacio se transforman sucesivamente. En el capítulo II nos percatamos de cómo estos cambios desembocaban en un funcionamiento heterogéneo de los paradigmas clásico y moderno de lo fantástico en la película. En concreto, el mundo de lo cotidiano alterna entre estados sólidos y caóticos, es decir, entre su caracterización clásica y moderna. La transmutación es abrupta de la secuencia I a la VI, pues el cambio solo es deducible al percatarse de él, es decir, no ocurre explícitamente, solo se percibe que el *modus operandi* de lo cotidiano se ha modificado de una secuencia a la otra. En cambio, en las secuencias VII y VIII se observan los momentos en los cuales el tiempo y el espacio alteran su funcionamiento. En tanto que, en la última secuencia, la transformación del objeto surrealista sólo es deducible, pues no se presenta una acción, sino un estado de cosas.

Las afinidades entre la intermitencia del tiempo y el espacio en *Un Perro Andaluz* y el carácter posmoderno del objeto surrealista, contemplando el paradigma de lo fantástico posmoderno y los elementos del relato posmoderno son analizados de la siguiente forma:

De la secuencia I a la VI de la cinta, el tiempo y el espacio alternan sucesivamente su configuración entre estados caóticos y estables. De acuerdo con la metodología de análisis empleada se ha segmentado este conjunto de secuencias en pares, pues nos permitirá contrastar los cambios estructurales en el tiempo y el espacio desde el punto de vista posmoderno.

3.3.1.1. Secuencia I y II. Tiempo y espacio: Inestable a estable (casi)

Periodo de tiempo: Secuencia I: 0:31–1:14; Secuencia II: 1:15–2:46

Música: Tango 1: 0:31–1:14; Transfiguración: 1:15–2:46

Descripción del objeto surrealista: En la primera secuencia el tiempo y el espacio son inestables, pues como ya se analizó anteriormente, aquí se hacen converger sucesos y lugares que guardan una conexión subjetiva, pero que no se originan el uno a al otro por medio de la lógica; este proceso es afín con el relato moderno y con el paradigma moderno de lo fantástico. Así los planos de la nube cruzando la luna y de la cuchilla cortando el ojo son organizados conforme a la perspectiva subjetiva del narrador y de los protagonistas; se recurre al inconsciente, caótico e impredecible, aun si se conectan realidades lejanas que guardan significados comunes. En la segunda secuencia, en cambio, el tiempo y el espacio tienen una configuración estable, no subjetiva, que busca dar un efecto de realidad en la llegada en bicicleta del Hombre 1, lo que se corresponde con la representación del mundo ordinario en el paradigma de lo fantástico clásico; si bien todo este efecto de solidez en lo cotidiano, por ser inesperado, es producto de la lógica onírica, propia del fantástico moderno. El breve episodio de clarividencia de la Mujer en la secuencia II también sería afín al paradigma de lo fantástico moderno, pues se transgrede el tiempo a partir de los deseos de la

protagonista. En conjunto, la transformación del tiempo y el espacio en las secuencias I y II es equiparable a un objeto surrealista que alterna entre estados caóticos y estables.

Elementos de lo fantástico posmoderno en *Un Perro Andaluz*.

En el transcurso de estas dos secuencias, el tiempo y el espacio obedecen a sistemas de verdad contrarios entre sí, pues lo cotidiano se configura intercaladamente como en los paradigmas de lo fantástico clásico y moderno. Esto desemboca en la hibridez y en una verdad débil, debido al carácter momentáneo de las transformaciones. Las verdades de lo fantástico clásico y moderno se relativizan en estas secuencias por medio del lenguaje fílmico, que es capaz de representar y hacer convivir dos posibilidades alternas de experimentar la realidad. En este sentido, las configuraciones momentáneas del tiempo y el espacio, pueden concebirse como órdenes artificiales, es decir, como la recreación parcial o total del funcionamiento de los paradigmas de lo fantástico clásico y moderno. En la secuencia I se emulan los elementos cotidiano y sobrenatural del paradigma de lo fantástico moderno, produciendo un tiempo y espacio enrarecido; en la secuencia II, lo cotidiano adquiere la solidez con la que lo caracteriza el fantástico clásico y, en consecuencia, el tiempo y el espacio son estables.

Cabe resaltar que el absurdo en la secuencia II tiene una cara moderna y otra posmoderna. Como ya se había señalado, se carece de las consecuencias esperadas en el ojo de la protagonista, esta ausencia insinúa lo sobrenatural y la lógica onírica propia del paradigma de lo fantástico moderno. Pero, por otra parte, esta contradicción, también sugiere la imprevisibilidad, la incertidumbre de comportamiento característica del paradigma de lo fantástico posmoderno.

Relato posmoderno en *Un Perro Andaluz*.

Durante ambas secuencias se puede interpretar que el tiempo y el espacio se construyen como realidades virtuales al igual que en el relato posmoderno; estos ordenes artificiales son simulacro de las configuraciones clásica y moderna de estos elementos. Esta hipótesis es reforzada

por el carácter momentáneo de las representaciones. En la primera secuencia se sincronizan eventos y lugares que se corresponden con la subjetividad de los personajes, como en el relato moderno. Por el contrario, en la segunda secuencia el tiempo “imita” un orden cronológico y el espacio es sólido, no subjetivo, como en el relato clásico.

El narrador tiene un matiz posmoderno, con su uso irónico de los intertítulos, pues evidencia sus funciones habituales, al no cumplirlas al pie de la letra: como cuando con el intertítulo “8 años después” introduce una secuencia que carece de las consecuencias esperadas.

Los personajes tienen un fondo intertextual como en el relato posmoderno, pues, de acuerdo con Torben Sangild, el pasaje “Transfiguración” de la ópera de Wagner *Tristán e Isolda* acentúa ciertos significados de la cinta, aun si Buñuel y Dalí juegan con sus temas de modo paródico:

Como hemos visto, “Transfiguración” funciona como expresión tanto como intertexto. En adición, tiene un rol ambiguo de acentuación, correspondencia y contrapunto. El filme es sobre amor y muerte; juega con la disolución del espacio, el tiempo y la individualidad – todos temas en común con *Tristán e Isolda*. Aun así, el filme no es wagneriano en el sentido de que no expresa los mismo ideales. En vez de eso, juega con ellos en la misma manera que juega con varias técnicas y convenciones cinemáticas (2015: 37).

En este sentido, durante la secuencia II, la música de Wagner enfatiza un carácter trágico en la llegada en bicicleta del Hombre 1, lo que por otra parte tiene un carácter paródico, pues su uso es inesperado al presentar la caída extraña y gratuita del personaje: “La secuencia con la bicicleta lleva a cabo una ambigua conexión intertextual con *Tristán*, al tiempo que la música, como una expresión, subraya la secuencia con la tragedia que se contrapone a los elementos cómicos y absurdos” (32-33). A su vez, Sangild también destaca las similitudes entre la personalidad de la Mujer e Isolda durante la secuencia II: “En esta fase la Mujer es el agente, en tanto que el Hombre 1 es incapaz de hacer algo. Esto vagamente guarda un paralelo con la relación de *Tristán e Isolda*

en el Acto 1 de la ópera de Wagner. Isolda es el personaje principal, el que actúa, el que habla, el que inicia toda la fatal tragedia, en tanto que Tristán se niega” (33).

3.3.1.2 Secuencia III y IV. Tiempo y espacio: Inestable a estable

Periodo de tiempo: Secuencia III: 2:46 – 4:10; Secuencia IV: 4:10 – 6:10

Música: Transfiguración 2:46 – 6:10

Descripción del objeto surrealista

En la secuencia III el tiempo y el espacio vuelven a ser caóticos, pues hay una sucesión de planos que conecta en un mismo momento lugares semánticamente distantes a partir de la subjetividad de los protagonistas. El inconsciente de los personajes asocia la mano nido de hormigas del Hombre 1, con un erizo marino y con la axila de una mujer acostada en una playa, posiblemente la protagonista. El evento se puede interpretar como azar objetivo, como las transformaciones materiales efectivas de un objeto surrealista específico o como clarividencia. En la secuencia IV el tiempo vuelve a seguir un orden secuencial en tanto que la representación del espacio ya no es subjetiva; en otras palabras, con la historia del Andrógino retorna la solidez de lo cotidiano del fantástico clásico.

Elementos de lo fantástico posmoderno en *Un Perro Andaluz*.

Nuevamente, el tiempo y el espacio se rigen por sistemas de verdad contrarios entre sí, pues sus configuraciones alternan entre estados caóticos e inestables. Las secuencias III y IV obedecen a los paradigmas moderno y clásico de lo fantástico respectivamente; se puede considerar que imitan sus reglas, pero sin anular por completo el modelo contrario. Se reafirma, por tanto, la hibridez y el principio de incertidumbre posmoderno. En este sentido, se emulan las configuraciones de los paradigmas clásico y moderno parcial o totalmente: en la secuencia III, lo sobrenatural emerge de los protagonistas como en el paradigma moderno de lo fantástico y produce

un tiempo y espacio oníricos; en cambio, en la secuencia VI, lo cotidiano es sólido como en el fantástico clásico, lo que dota de estabilidad el tiempo y el espacio. En el transcurso de estas dos secuencias se alterna entre sistemas de verdad contradictorios, por lo que hay desarraigo e ironía ante la realidad, y por tanto el tiempo y el espacio tienen cambios intermitentes que dependen del modo en el que sean concebidos y estructurados.

Relato posmoderno en *Un Perro Andaluz*.

Nuevamente se puede interpretar que durante ambas secuencias el tiempo y el espacio se construyen como realidades virtuales al igual que en el relato posmoderno. En el segmento III el tiempo y el espacio son distorsionados por la subjetividad de los protagonistas como en el relato moderno. En el segmento IV el tiempo “imita” un orden cronológico y el espacio es sólido, no subjetivo, como en el relato clásico. Estas configuraciones de la realidad son transitorias y sólo son válidas en el momento en el que ocurren, pues con el cambio de secuencia el tiempo y el espacio se rigen de otras leyes.

El narrador desaparece por completo en estas secuencias como en el relato posmoderno, dada la carencia de intertítulos, aunque se deduce su presencia al modificar la configuración de la realidad haciendo variar su representación. No obstante, esta vez no hay un intertítulo que privilegie una de las representaciones de la verdad, como en el caso de del segmento II; pues aun si ahí se emulaban las características del relato clásico, se deducía a partir del intertítulo la procedencia onírica de este estatus. En cambio, en la secuencia IV hay ausencia de intertítulos y por tanto, no se guía la interpretación, lo cual concuerda con el relato posmoderno; así, en este segmento el tiempo y el espacio clásico adquieren valores absolutos, momentáneamente.

Los personajes vuelven a tener un fondo intertextual como en el relato posmoderno. Durante todo este periodo suena el pasaje “Transfiguración” del *Tristán e Isolda* de Wagner. Para Torben Sangild, la música subraya la trascendencia del ensimismamiento del Andrógino:

““Transfiguración” intertextualmente acentúa un aspecto trascendental de la secuencia, donde el extraño comportamiento ausente del Andrógino se corresponde con los anhelos de Tristán e Isolda por el mundo más allá de la muerte y su cada vez mayor desinterés por lo mundano. “Transfiguración” amplifica los sentidos de muerte, premonición y tragedia” (34). En este sentido, la música también haría énfasis en el carácter trascendental de las metamorfosis en tiempo y el espacio en la Secuencia III, que los protagonistas presencian, de tal modo que se destacarían sus anhelos de ir más allá de las convenciones de representación habituales, ahora moldeadas por el deseo.

3.3.1.3 Secuencia V y VI. Tiempo y espacio: Inestable a estable (casi).

Periodo de tiempo: Secuencia V: 6: 10 – 8:55; Secuencia VI: 8: 55 – 10:23

Música: Tango 1: 6:10 – 7:50 y Tango 2 7:50 – 9:55; Transfiguración: 9: 55 – 10:23

Descripción del objeto surrealista.

En la secuencia V el tiempo y el espacio vuelven a tener una configuración afín al paradigma de lo fantástico moderno, pues son modificados nuevamente por el caos del inconsciente. Transformaciones y apariciones repentinas alteran la totalidad del cuadro espacial y trasgreden el tiempo: desnudez súbita del cuerpo de la Mujer, cambios en el cuerpo del Hombre 1 y su teletransportación, aparición de pianos con cadáveres de burros y seminaristas. En la secuencia VI el tiempo sigue un orden secuencial que guarda relación con la estructura de lo cotidiano en el paradigma de lo fantástico clásico; no obstante, hay implícita una transgresión temporal en relación con la secuencia previa, pues, como se analizó en el capítulo anterior, el intertítulo “Hacia las tres de la mañana” indica un cambio sobrenatural en el tiempo y en el espacio que se comprueba cuando el Hombre 2 tira las prendas del Hombre 1 por la ventana y es posible descubrir que es noche. Además de este cambio, el espacio solo es trastocado por la subjetividad

de los protagonistas una vez en el transcurso de la secuencia: cuando se traspone el plano de unas manos agitando una botella, lo cual es una intromisión del caos del inconsciente que conecta realidades aparentemente lejanas.

Elementos de lo fantástico posmoderno en *Un Perro Andaluz*

En el transcurso de estas dos secuencias, la configuración del tiempo y el espacio vuelve a regirse de sistemas de verdad contrarios entre sí. Los paradigmas de lo fantástico clásico y moderno son recreados como órdenes artificiales y efímeros. En la secuencia V la estructura del tiempo y el espacio nuevamente tiene su origen en el caos del inconsciente de los protagonistas; su desarrollo es equiparable con la interacción entre lo cotidiano y lo sobrenatural en el paradigma de lo fantástico moderno. Aunque las transformaciones intermitentes son representativas de los conflictos internos de los personajes, al mismo tiempo refuerzan el principio de incertidumbre posmoderno. En la secuencia VI, el tiempo y el espacio se configuran en casi todo momento a partir de la solidez de lo cotidiano del fantástico clásico. No obstante, el plano de las manos agitando la botella intercepta este sistema de verdad hasta entonces estable, reiterando la incertidumbre y la impredecibilidad. Nuevamente hay énfasis en la recreación de la realidad por parte del lenguaje fílmico, pues los cambios intermitentes en el estatus del tiempo y el espacio vuelven a depender del sistema de verdad bajo el que sean estructurados.

Relato posmoderno en *Un Perro Andaluz*:

El tiempo y el espacio se vuelven a construir y concebir como realidades virtuales al igual que en el relato posmoderno, pues imitan momentáneamente las reglas de los relatos clásico y moderno. El tiempo y el espacio durante la secuencia V son distorsionados nuevamente por el inconsciente de los protagonistas como en el relato moderno. En cambio, retornan a la configuración del relato clásico en la secuencia VI, pues el tiempo sigue un orden cronológico y el espacio busca dar un efecto de realidad. No obstante, esta vez se evidencia más el carácter

momentáneo y construido de esta configuración, pues se rompen sus reglas en el transcurso de la secuencia con la intervención del plano de las manos agitando la botella, que conecta abruptamente tiempos y espacios aparentemente arbitrarios.

El narrador decide evidenciarse en la secuencia VI con el intertítulo “Hacia las tres de la mañana”, lo cual hace destacar la contradicción espaciotemporal bajo la cual se desenvuelven las acciones subsecuentes. Así el intertítulo indica un salto temporal, pero le sucede una escena contigua que sobrenaturalmente se encuentra ubicada en la noche. Con ello el narrador, refuerza el carácter instantáneo y no absoluto de la configuración clásica que siguen el tiempo y el espacio durante esta secuencia. En este sentido, guía la interpretación, pero en un sentido auto-irónico como el narrador posmoderno.

Los personajes vuelven a tener un fondo paródico e intertextual aun si el pasaje “Transfiguración” de Wagner aparece hasta la secuencia VI. En el transcurso de la secuencia V, reaparece la mano – nido de hormigas del Hombre 1, pero ahora es machucada por la Mujer cuando cierra la puerta: por lo que puede interpretarse que las imágenes del inconsciente que suscitó no pueden llevarse a cabo en el mundo terrenal; esto evoca los anhelos del más allá presentes en *Tristán e Isolda*, ante la irrealización de sus deseos a causa de las circunstancias adversas. Aun así, los ideales de Wagner adquieren otros matices por la presencia del Tango 1, son parodiados, aunado a que las circunstancias de los protagonistas son distintas, ya que el deseo del Hombre 1 no es correspondido. En cambio, cuando en la secuencia VI, el tema “Transfiguración” se predispone un cambio en la actitud del Hombre 2 que guarda mayor correspondencia con los temas de *Tristán e Isolda*, como se analiza más adelante.

3.3.1.4. Secuencia VII. Teletransportación del Hombre II al caer

Duración: 10:23 – 13:04

Música: Transfiguración: 10:23 – 12:30 y Tango 1: 10:30 – 13:04

Descripción del objeto surrealista:

Esta vez el espacio y el tiempo cambian su configuración en el transcurso de la secuencia y no en la transición; nuevamente se pasa de un estado caótico y afín al paradigma de lo fantástico moderno a otro estable y que guarda correspondencia con el paradigma de lo fantástico clásico. Al principio de la secuencia VII el Hombre 1 es capaz de transformar unos libros en pistolas conforme a su deseo como en el fantástico moderno, por lo que con un cambio particular y subjetivo modifica el cuadro espacial total; además, cuando el Hombre 2 cae desfalleciendo no solo se transforma el espacio en su totalidad, pues el tiempo también se ve modificado por la subjetividad del protagonista: ahora es de día. No obstante, en cuanto el Hombre 2 se encuentra tirado en el bosque, junto a varios hombres, el tiempo sigue un orden cronológico y el espacio ya no es moldeado por la perspectiva de los personajes lo cual se ajusta a la solidez de lo cotidiano del fantástico clásico.

Elementos de lo fantástico posmoderno en *Un Perro Andaluz*:

En el trascurso de una misma secuencia, el tiempo y el espacio obedecen a sistemas de verdad contrarios entre sí. El cambio ocurre cuando el Hombre 2 se teletransporta, pues se pasa de un cotidiano distorsionado por la subjetividad de los personajes como en el fantástico moderno, al mundo ordinario sólido del fantástico clásico. Nuevamente se desemboca en la hibridez y en una verdad débil, debido al carácter momentáneo de las transformaciones. No obstante, esta vez la transición entre sistemas de verdad ocurre a partir de un evento sobrenatural que presencia el espectador y no se da por sobreentendida. De esta forma, el Hombre 2 moldea el espacio y el tiempo a sus deseos, pero también refuerza la incertidumbre posmoderna al cambiar la configuración de la realidad. Así la realidad vuelve a depender de las estructuras bajo las cuales sea recreada, que se revelan al hacerse convivir paradigmas de representación alternos.

Relato posmoderno en *Un Perro Andaluz*:

El tiempo y el espacio vuelven a ser concebidos como realidades virtuales, ya que retornan a imitar transitoriamente las reglas de los relatos clásico y moderno, paradigmas contradictorios entre sí; sin embargo, esta vez el cambio en la configuración de estos elementos ocurre en el transcurso de una sola secuencia. Al principio de la secuencia VII, el tiempo y el espacio son trastocados nuevamente por la subjetividad de los personajes como en el relato moderno. Incluso en la caída del Hombre 2 se modifica el entorno a partir de sus deseos. No obstante, este cambio desemboca en el uso del modelo opuesto: el tiempo sigue un orden cronológico y el espacio ya no es subjetivo, como en el relato clásico. Así, el narrador es auto-irónico, pues esta vez evidencia los cambios en la configuración de la realidad de las secuencias previas, haciendo convivir los modelos de representación clásicos y modernos en el transcurso de una acción. Este uso alterno de los sistemas de verdad se corresponde con la dinámica onírica de los paradigmas modernos, pero a su vez implica desarraigo ante los modelos de representación de realidad utilizados, reforzando el principio de incertidumbre posmoderno.

Los personajes tienen un fondo intertextual como en el relato posmoderno. Como ya se señaló antes, El Hombre 2 ha trastornado su personalidad a partir del comienzo de “Transfiguración”: “Mientras que antes del cambio, el Hombre 2 era una evidente figura de un padre severo con las características del gánster en el cine, ahora vemos un tipo más feminizado y poético que se corresponde con la melancolía de la música... Afectivamente alcanza a tocar el hombro del Hombre 1 en el momento en el que la música alcanza el clímax – un gesto de reconciliación, cuidado e incluso amor...” (34-35). La personalidad autoritaria y represiva del Hombre 2 ha cedido ante su afecto por el Hombre 1, lo que se interrelaciona con el desprecio por las convenciones mundanas de los protagonistas de *Tristán e Isolda*; este cambio al ser de carácter intertextual, refuerza la concepción de la obra como artefacto.

Por último, es necesario mencionar que cuando el Hombre 2 cae, llega a tocar por unos instantes la espalda de la Mujer, que vuelve a desaparecer; esto se relaciona con los tópicos de *Tristán e Isolda*, aunque de manera ambigua: por un lado, puede aludir a la trascendencia del amor en la muerte, cuya transfiguración sólo ocurre en ese momento, ya que antes se enfrenta a ideologías adversas e interiorizadas, que reprimen el deseo y el caos del inconsciente, basta recordar la actitud autoritaria del Hombre 2. Por el otro, puede representar la frustración del Hombre 2, que de acuerdo con Sangild, se extiende en los eventos siguientes:

La subsecuente escena en el parque es sorprendentemente naturalista, lenta y larga... No hay metáforas visuales, conductas extrañas, ni fenómenos sobrenaturales.... ¿Y por qué es tan larga? Ni críticos ni eruditos han puesto atención a esto ni admitido su ordinariez en comparación con el resto del filme. La repuesta puede ser que esta secuencia acompaña el final de Tristán al último y redentor acorde de la ópera, el acorde B mayor que completa la intermitente melodía y se disuelve, en la disonancia, el anhelo y la frustración (36).

3.3.1.5 Secuencia VIII Teletransportación de la Mujer al cruzar la habitación

Duración: 13:04 – 15:27

Música: Tango 1: 13:04 – 15:27

Descripción del objeto surrealista:

El tiempo y el espacio trasmutan nuevamente su configuración en el transcurso de la secuencia y no en la transición; se comienza con un estado afín al fantástico moderno, caótico onírico y subjetivo, en el que se transgrede el tiempo y el espacio a través de una batalla mágica que obedece los deseos de la Mujer y el Hombre 1, el escenario también se modifica de forma sobrenatural cuando la Mujer abandona al Hombre 1. No obstante, cuando la Mujer sale, entra a una playa inesperada, donde la dinámica del tiempo y el espacio se ha distorsionado en su totalidad: los

acontecimientos vuelven a seguir un orden cronológico y no son modificados por la subjetividad de los personajes lo cual guarda correspondencia con la estructura de lo cotidiano en el paradigma de lo fantástico clásico. Aun así, hay una huella de lo onírico con los objetos del Hombre 1 que el Hombre 3 y la Mujer encuentran.

Elementos de lo fantástico posmoderno en *Un Perro Andaluz*:

Las secuencias VII y VIII siguen una dinámica similar. Nuevamente el tiempo y el espacio obedecen a sistemas de verdad contrarios entre sí en el transcurso de una misma secuencia. El cambio de sistema ocurre cuando la Mujer sale, pues se vuelve a pasar de un cotidiano distorsionado por la subjetividad de los personajes como en el fantástico moderno, a la solidez del mundo ordinario del fantástico clásico. Hay hibridez y se carece de una verdad central, en tanto que las configuraciones de la realidad son transitorias. Al igual que en la secuencia VII, la transición entre sistemas de verdad ocurre a partir de un fenómeno sobrenatural que presencia el espectador: la modificación del tiempo y el espacio, por parte de los deseos de la Mujer, no se sobreentiende el cambio en las reglas del sistema, ya que su origen es explícito. Se refuerza la incertidumbre posmoderna por medio de las contradicciones que guarda la segunda parte de la secuencia: pese a que el tiempo y el espacio son sólidos como en lo cotidiano del fantástico clásico, las ropas del Hombre 1 tiradas en la playa contradicen esta configuración recordando su origen onírico y sobrenatural afín a lo fantástico moderno. A la par los sistemas de verdad se tornan híbridos e inconcretables. La realidad depende una vez más de las estructuras bajo las cuales sea recreada, las cuales pueden transgredirse, revelando su artificialidad.

Relato posmoderno en *Un Perro Andaluz*:

El tiempo y el espacio son concebidos nuevamente como realidades virtuales, pues vuelven a imitar transitoriamente las reglas de los relatos clásico y moderno, pese a que estos modelos de representación se repelen, el cambio en la configuración espaciotemporal vuelve a ocurrir en el

transcurso de una sola secuencia. En la primera parte de la secuencia VIII, el tiempo y el espacio son modificados nuevamente por la subjetividad de los personajes como en el relato moderno. Bajo estas reglas se rige también el cambio en el entorno que ocurre cuando la Mujer sale. Como en la secuencia VII, esta modificación desemboca en un orden contrario, afín al relato clásico: el tiempo sigue un orden cronológico y el espacio ya no es subjetivo. Sin embargo, a diferencia de la secuencia previa, el narrador contradice la configuración del relato clásico colocando elementos que recuerdan su origen onírico; es autoirónico, pues evidencia su uso híbrido de los sistemas de verdad y su desarraigo ante los modelos de representación de realidad utilizados, a su vez, sigue reforzando la incertidumbre de comportamiento posmoderna.

Los personajes vuelven a tener un fondo intertextual en esta secuencia aun cuando la música utilizada es el Tango 1. Nuevamente la Mujer tiene una actitud heroica y dominante equiparable a la de Isolda, ya que decide irse, su deseo trasciende y modifica el espacio y el tiempo.

3.3.1.6. Secuencia XIX Espacio inesperado

Duración: 15:27 – 15:49

Música: Tambores: 15:27 – 15:49

Descripción del objeto surrealista:

En la secuencia final de *Un Perro Andaluz* nos encontramos con un tiempo y un espacio inesperados. Al intertítulo “En primavera”, prosigue una situación contraria: los cadáveres de la Mujer y el Hombre 3 enterrados en la arena. Este escenario no denota por sí solo un tiempo y espacio inestables, no obstante, sí se puede interpretar que la situación final de los personajes es producto de un dinamismo espaciotemporal caótico y subjetivo, afín al paradigma de lo fantástico moderno.

Elementos de lo fantástico posmoderno en *Un Perro Andaluz*:

En esta secuencia, se presenta el estado final de la Mujer y el Hombre 3. Hay una elipsis en el la película, pues se desconocen las causas que los llevan a terminar sepultados en un paisaje desértico. Pese a lo inesperado del escenario, no hay eventos sobrenaturales en la secuencia, por lo que el tiempo y el espacio son afines a lo cotidiano del fantástico clásico. Aun así, la elipsis permite suponer un origen sobrenatural de los acontecimientos, pues esta omisión sigue la lógica onírica del fantástico moderno y a su vez refuerza el principio de incertidumbre y de impredecibilidad del paradigma de lo fantástico posmoderno. El intertítulo “En primavera” es contradictorio, pues hace presuponer un estado de cosas que finalmente no se lleva a cabo, por otro lado, también denota la inconcretabilidad posmoderna y el uso de la analogía surrealista, en tanto que conecta dos realidades que usualmente se conciben separadas: el amor y la muerte. En este sentido, se refuerza la hibridez.

Relato posmoderno en *Un Perro Andaluz*:

En esta secuencia, el tiempo y el espacio vuelven a imitar las reglas de los relatos clásico y moderno, pero de una manera híbrida, a causa de la impredecibilidad de los sistemas de verdad afín al relato posmoderno. Aun si el tiempo es aparentemente sincrónico como en el relato clásico, la muerte de los personajes concuerda con el paisaje desértico, por lo que se puede deducir que el espacio se encuentra distorsionado por su subjetividad como en el relato moderno. El narrador es autoirónico con el uso del intertítulo “En primavera”, pues al introducir un escenario grotesco e inesperado evidencia sus intenciones estéticas, que provienen de la lógica onírica moderna, al tiempo que dotan de incertidumbre el comportamiento de la realidad, conformando una verdad débil.

El final de *Un Perro Andaluz*, puede interpretarse en relación con el fondo intertextual de los personajes. Con esta variable el intertítulo “En primavera” no sería contradictorio, pues indicaría que la muerte es el único modo que el amor de la Mujer y el Hombre 3 puede trascender.

Esta interpretación tiene sentido, si tenemos en cuenta el anticapitalismo y anticristianismo de los surrealistas, su crítica hacia la ideología burguesa. El final, además, es aparentemente epifánico e irónico como en el relato posmoderno, pues el intertítulo “En primavera” supone un final convencional y, no obstante, desemboca en una revelación contraria a la esperada, que independientemente de si se conozca o no su carácter intertextual, la revelación es sórdida ante las convenciones de representación de la realidad que configura la ideología dominante.

3.3.2. Objetos surrealistas específicos

3.3.2.1. Secuencia III Mano con hormigas

Periodo de tiempo: 2:46 – 4:10

Música: Transfiguración: 2:46 – 4:10

Descripción del objeto surrealista:

La sucesión de planos en la secuencia III es representativa del objeto surrealista; la mano nido de hormigas se transforma en el vello de la axila de una mujer acostada en la playa (posiblemente la protagonista) y posteriormente, en un erizo marino; aunque, como ya se afirmó en el capítulo anterior, este episodio también puede tratarse de clarividencia o de azar objetivo.

Elementos de lo fantástico posmoderno en *Un Perro Andaluz*:

La metamorfosis en la mano nido de hormigas representa el interior de los protagonistas como en el fantástico moderno; en concreto, las transformaciones proceden del caos del inconsciente, por lo que siguen una lógica onírica. A la par, el carácter intermitente de los cambios, conforma una verdad débil que recrea realidades alternas con coordenadas espaciotemporales distintas como en el paradigma de lo fantástico posmoderno. Algunos planos obedecen a sistemas de verdad distintos: si la mujer acostada en la playa es la protagonista, podría estar ubicada en el final de la secuencia

VIII, en donde el tiempo y el espacio son configurados como en el fantástico clásico. No obstante, como en el fantástico posmoderno, habría paralelismo entre las realidades evocadas.

Relato posmoderno en *Un Perro Andaluz*:

El tiempo y el espacio vuelven a ser concebidos como realidades virtuales, si las coordenadas espaciotemporales del plano de la mujer recostada en la playa se corresponden con la secuencia VIII, donde el tiempo y el espacio tienen una configuración afín al relato clásico; por el contrario, el plano de la mano con nido de hormigas se corresponde con la distorsión espaciotemporal del relato moderno, por lo que habría hibridez de sistemas de verdad. El narrador no está del todo ausente, pues deja pistas de que la mujer en la playa es la protagonista, aunque no lo revela por completo; esto refuerza la impredecibilidad posmoderna que, al imitar modelos de representación, también los transgrede.

Previamente se mencionó que, los personajes tienen un fondo intertextual en la secuencia III, pues las metamorfosis ocurren acompañadas de “Transfiguración” de Wagner, lo que acentuaría sus anhelos de concebir la realidad más allá de su representación habitual.

3.4 Resultados generales del análisis

- Las transformaciones del tiempo y el espacio en el filme pueden concebirse como un objeto surrealista, que alterna entre configuraciones estables y caóticas. Estas metamorfosis, de carácter sobrenatural, tienen un doble funcionamiento en relación con los paradigmas moderno y posmoderno de lo fantástico. Por un lado, estos cambios se rigen de la lógica onírica y de la subjetividad de los personajes como en el paradigma fantástico moderno; por el otro, la intermitencia en las transformaciones tiene resonancia en el paradigma posmoderno de lo fantástico, pues se debilita la realidad.

- Los estados momentáneos del tiempo y el espacio en el filme son órdenes artificiales o simulacros de los paradigmas de lo fantástico clásico y moderno. Lo cotidiano es configurado con solidez y se encuentra alejado de lo sobrenatural como en el paradigma de lo fantástico clásico en varias partes de la obra, en concreto, en las secuencias II, IV, VI, y al final de las secuencias VII y VIII. En cambio, lo cotidiano se encuentra mezclado con lo sobrenatural en las secuencias I, III, V, y al principio de las secuencias VII y VIII. En estas partes, lo sobrenatural se desenvuelve como los elementos surrealistas: azar objetivo, analogía surrealista, objeto surrealista. En consecuencia, lo sobrenatural obedece una lógica onírica y es subjetivo como en el paradigma de lo fantástico moderno. No obstante, es oportuno recalcar que estas configuraciones de la realidad son momentáneas y por tanto dejan de ser absolutas.
- Como en el paradigma de lo fantástico posmoderno, hay hibridez de sistemas de verdad en la obra, al hacerse simulacro parcial o totalmente de los paradigmas fantástico clásico y moderno, los cuales se rigen por configuraciones de realidad contradictorias entre sí. Su convivencia en el filme subraya la artificialidad de la obra; a su vez desemboca en la reflexión del carácter creativo del lenguaje, pues es capaz de crear sistemas de verdad distintos, al modificar su configuración.
- El desarrollo del tiempo, el espacio y el narrador en la película tiene resonancias tanto con el relato moderno como con el posmoderno. En el anterior capítulo se señaló que las modificaciones en el tiempo y el espacio obedecen a la subjetividad de los personajes, o bien, a la distorsión que el narrador hace de estos elementos: que se estructuran alternativamente de lo caótico a lo estable. A la vez, las configuraciones momentáneas del tiempo y el espacio obedecen a representaciones de la realidad concretas que se relativizan.

En concreto estos ordenes artificiales son simulacro de las configuraciones del tiempo y el espacio en los relatos clásico y moderno. En secuencias I, III, V, y al principio de las secuencias VII y VIII, el tiempo y espacio son caóticos y se corresponden con la subjetividad de los personajes, como en el relato moderno. Por el contrario, el tiempo “imita” un orden cronológico y el espacio es sólido, no subjetivo, como en el relato clásico en las partes restantes de la obra.

- Además, el narrador es autoirónico como en el relato posmoderno con su uso de los intertítulos, pues evidencia sus funciones habituales, al no cumplirlas cabalmente, lo que refuerza la revelación del carácter artificial de la obra.
- Los personajes tienen un fondo intertextual como en el relato posmoderno. En el capítulo anterior, mencionamos que tenían un desenvolvimiento afín al relato moderno, pues eran capaces de modificar su entorno, por medio de su subjetividad. Esto no contradice el análisis de los personajes desde el relato posmoderno hecho en este capítulo. Siguiendo el estudio de Torben Sangild, se hizo énfasis en la influencia de la ópera de Wagner *Tristán e Isolda* en los personajes, de modo que subrayaba el desapego de las convenciones mundanas y sus vínculos con el amor y la muerte.
- El final es aparentemente epifánico e intertextual como en el relato posmoderno. En el capítulo anterior se mencionó que no se podía asegurar si el final consistía en una epifanía como en el relato clásico, o era abierto como en el relato moderno, pues de existir una revelación final era bastante oscura. En cambio, ahora, se analizó que el intertítulo “En primavera” está configurado como una aparente epifanía, pues parece preceder una conclusión positiva para la Mujer y el Hombre 3, y no obstante presenta un paisaje desolador, sórdido ante las configuraciones de realidad de la ideología burguesa. El carácter

intertextual del final no se opone a esta interpretación de sublevación, pues Tristán e Isolda rechazan lo mundano, donde su amor no es posible; en este sentido, la música de Wagner, presente a lo largo de la cinta, daría indicios para suponer que la Mujer y el Hombre 3 abandonaron completamente con la muerte el pensamiento de su época, hostil al deseo.

Conclusiones

A lo largo de esta tesis, se investigó el carácter fantástico de *Un perro andaluz*. Como se mencionó anteriormente, no existe bibliografía donde se analice sistemáticamente el filme desde la teoría de lo fantástico, por lo que, para entender el funcionamiento sobrenatural de la cinta, se identificaron elementos surrealistas en la obra, los cuales fueron analizados desde los paradigmas de lo fantástico clásico, moderno y posmoderno propuestos por Omar Nieto. Algunos investigadores como Nieto y Alazraki, ya habían identificado con anterioridad al Surrealismo con lo fantástico moderno (Nieto, 2015: 175), por tanto, se tuvo como objetivo comprobar si la hipótesis era válida también para *Un perro andaluz*, o si bien, el filme guardaba relación con los otros modelos de lo fantástico.

La segunda variable de esta investigación está constituida por los elementos narrativos de la cinta, lo que permitió conocer la configuración de estos elementos en la obra así como su relación con el Surrealismo y con los distintos paradigmas de lo fantástico; en consecuencia, se recurrió a la clasificación del relato de Lauro Zavala, que lo categoriza en los modelos clásico, moderno y posmoderno. Para lograr los objetivos propuestos se distribuyeron los capítulos de esta tesis de la siguiente manera: el capítulo I consiste en el marco teórico e histórico de la investigación, en tanto que los capítulos II y III corresponden al análisis de la cinta. De esta manera, en el segundo capítulo se analizaron los elementos surrealistas del filme desde los paradigmas de lo fantástico moderno y del relato moderno, haciendo un contraste con los modelos clásicos; en tanto que, en el tercero, se tuvo como objetivo encontrar las resonancias de la cinta con los paradigmas de lo fantástico posmoderno y del relato posmoderno, en este sentido fue clave la correlación entre las intermitentes transformaciones sobrenaturales presentes en la obra y el objeto surrealista. A continuación, expondremos las conclusiones de esta investigación.

El resultado principal de la investigación es que *Un Perro Andaluz* tiene un funcionamiento doble en relación con los paradigmas moderno y posmoderno de lo fantástico. Las intermitentes transformaciones en la cinta, equiparables a las de un objeto surrealista, tienen un carácter sobrenatural que, por un lado proviene de la subjetividad caótica de los personajes como en el paradigma de lo fantástico moderno y en donde tiene relevancia la teoría del inconsciente y el mundo onírico; por el otro, los constantes cambios en *Un Perro Andaluz* implican la inestabilidad y la relativización de los sistemas de verdad así como la coexistencia de modelos de realidad contrarios, todo lo cual se corresponde con el paradigma de lo fantástico posmoderno. De modo paralelo, esto implica que los elementos narrativos del filme se desenvuelvan conforme a los relatos moderno y posmoderno simultáneamente, pues por una parte el tiempo y el espacio es determinado por la subjetividad enrarecida de los personajes y el narrador, el cual, además, con el uso de los intertítulos hace entrever el fondo onírico y subjetivo de las secuencias donde no ocurren sucesos sobrenaturales; por otra parte, el tiempo y el espacio están constituidos como órdenes artificiales cuyos valores absolutos se relativizan. Se detallan las conclusiones de cada capítulo:

En el marco histórico del primer capítulo se expusieron las relaciones del arte de vanguardia y el Surrealismo, con la modernidad y la posmodernidad a la luz de Lipovetzky. De acuerdo con el autor, el pensamiento posmoderno es resultado del espíritu hedonista del artista de vanguardia (Lipovetsky, 1986: 105); este espíritu a raíz del consumismo se ha vuelto ideológicamente dominante (114). De esta manera, el sistema deja de ser autoritario y el individuo posmoderno es capaz de elegir entre múltiples opciones de pensamiento que le presenta el consumismo, donde conviven modelos de realidad opuestos (112 -113). Esta hibridez ideológica concuerda con la configuración de *Un Perro Andaluz*. No obstante, el artista de vanguardia se encuentra en un contexto social distinto al individuo posmoderno, pues la cultura es disciplinaria y autoritaria y los artistas de vanguardia, entre los que se incluyen los surrealistas, se oponen ideológicamente a ella

(83). Esta sublevación también invade la cinta, no obstante, esto no impide que en *Un Perro Andaluz* se puedan hacer simulacros posmodernos de la ideología dominante contemporánea y de su manera de representar la realidad.

Por otra parte, ya desde el marco teórico expuesto en el primer capítulo se hizo hincapié en el carácter doble del objeto surrealista en relación con los paradigmas de lo fantástico moderno y posmoderno. Los cambios constantes del objeto surrealista tienen un origen caótico y subjetivo, pero también implican un debilitamiento de los sistemas de verdad, de modo que cada una de las configuraciones del objeto puede obedecer a modos de representación de realidad alternos, e incluso contrarios. Por otra parte, también se presentó otra posibilidad bajo la cual el Surrealismo podría adoptar el paradigma de lo fantástico posmoderno. Esta consiste en la hibridez genérica de la obra, pues los elementos del Surrealismo se podrían entremezclar con la configuración de alguna otra corriente estética, haciendo coexistir sistemas de verdad opuestos. Además, en este capítulo se expusieron los conceptos claves del Surrealismo y de la teoría de lo fantástico que permitirían el posterior análisis de *Un Perro Andaluz*.

En el segundo capítulo, se dividió el filme en nueve secuencias, algunas de las cuales ya se encontraban separadas por intertítulos. En cada una de ellas se identificaron los elementos sobrenaturales y se señaló si su desenvolvimiento era afín a los elementos del Surrealismo previamente seleccionados en el capítulo anterior: analogía surrealista, azar objetivo y objeto surrealista. Posteriormente se buscaron las correspondencias de la cinta con los paradigmas de lo fantástico clásico y moderno. Por último, se utilizaron los modelos de los relatos clásico y moderno, para conocer las características de los elementos narrativos de *Un Perro Andaluz*: tiempo, espacio, personajes, narrador y final.

Desde aquí se empieza a contemplar la hibridez en la configuración de la realidad en *Un Perro Andaluz*, aun si los resultados del segundo capítulo de esta investigación se limitan a evaluar

la cara moderna del filme. Una de las principales características de la obra, visto desde la teoría de los paradigmas de lo fantástico, es su configuración heterogénea de lo cotidiano. El mundo de lo ordinario cambia en cada secuencia, alternando entre una solidez afín al paradigma de lo fantástico clásico y un cotidiano enrarecido, entremezclado con lo sobrenatural como en el paradigma de lo fantástico moderno. No obstante, la solidez en el mundo de lo ordinario, por su carácter momentáneo, no es absoluta y se infiere que proviene de lo onírico y de la subjetividad de los protagonistas como en el paradigma moderno de lo fantástico.

Los elementos sobrenaturales de la obra se corresponden con la analogía surrealista, el azar objetivo y el objeto surrealista, pues por estos mecanismos del Surrealismo se transgrede lo cotidiano en *Un Perro Andaluz*. El desenvolvimiento del azar objetivo y de la analogía surrealista en la cinta es afín al paradigma de lo fantástico moderno, pues estos elementos son determinados por la subjetividad caótica de los protagonistas, de modo que lo sobrenatural se origina a través de asociaciones entre objetos, espacios y momentos que convencionalmente no estarían conectados. Las intermitentes transformaciones presentes en filme se corresponden con el objeto surrealista, ya que también siguen una lógica onírica como en el paradigma moderno de lo fantástico, no obstante, estos cambios constantes, como ya se ha mencionado, también debilitan la realidad y permiten la convivencia de representaciones contradictorias de la misma como en el paradigma posmoderno de lo fantástico, lo cual se analizó a detalle en el capítulo tercero.

A la par, la configuración de los elementos narrativos del filme, se desenvuelve como en el relato clásico y el relato moderno intercaladamente, en relación directa con el paradigma de lo fantástico predominante. Así, alternativamente, el tiempo y el espacio pasan de una representación estable, como en el relato clásico, a regirse por el caos del inconsciente como en el relato moderno; no obstante, cuando estos elementos narrativos son caracterizados como en el relato clásico, es debido a una distorsión hecha por la subjetividad de los personajes o del narrador. Aun así, los

cambios intermitentes en la estructura de los elementos narrativos sugieren ya desde este capítulo la hibridez de sistemas de verdad y la incertidumbre de comportamiento, lo cual caracteriza al paradigma del relato posmoderno. A su vez las transformaciones en el tiempo y en el espacio en el filme son equiparables a las de un objeto surrealista, el cual no tiene una forma fija.

En el tercer capítulo se analizó la cinta desde los paradigmas de lo fantástico posmoderno y del relato posmoderno. A raíz de las observaciones hechas en el capítulo anterior, se decidió analizar los elementos narrativos tiempo y espacio como un objeto surrealista que alterna entre estados caóticos y estables. Se dividió la cinta en secciones que permitieran contrastar el cambio en la configuración del tiempo y el espacio; de modo que el análisis se segmentó en pares de secuencias o bien en secuencias aisladas, según el caso.

Por tanto, en este capítulo analizamos a detalle el carácter posmoderno de la heterogeneidad de lo cotidiano en *Un Perro Andaluz*. Como se advirtió antes, lo ordinario en el filme guarda alternativamente la estructura de lo fantástico clásico y de lo fantástico moderno. No obstante, sólo nos enfocamos en el carácter onírico de estas transformaciones, resaltando su afinidad con el paradigma moderno de lo fantástico. En cambio, en el tercer capítulo nos centramos en la incertidumbre que estas metamorfosis generan en el estatus de la realidad en la cinta, pues el tiempo y el espacio obedecen a sistemas de verdad distintos, lo que debilita la realidad concebida como una entidad absoluta; esto se corresponde con el paradigma de lo fantástico posmoderno.

En este sentido, aquí se analiza el carácter lúdico de *Un Perro Andaluz*, su capacidad de crear realidades distintas a partir de la reorganización de sus elementos; por tanto, las configuraciones momentáneas del tiempo y el espacio se conciben como órdenes artificiales, más que como realidades absolutas. No obstante, como adelantábamos en el primer capítulo, el objeto surrealista tiene un carácter doble en relación con los paradigmas de lo fantástico moderno y posmoderno; en consecuencia, aunque las intermitentes transformaciones del tiempo y el espacio

en el filme doten de incertidumbre los sistemas de verdad, no dejan de ser originadas por lo onírico y la subjetividad de los personajes.

En cuanto a los elementos narrativos, vistos desde el relato posmoderno, en el tercer capítulo se analizan los personajes desde un punto de vista intertextual, exponiendo sus relaciones con *Tristán* de Wagner, pues de acuerdo con Torben Sangild, la ópera subraya en los personajes el desapego de las convenciones mundanas y sus vínculos con el amor y la muerte (2015: 37). Esto no contradice que los personajes puedan modificar el tiempo y el espacio por medio de su subjetividad como en el relato moderno. El final de la obra es aparentemente epifánico e intertextual como en el relato posmoderno, pues los vínculos de los personajes con *Tristán* enfatizan la sublevación ante la ideología burguesa expresada en el final por medio de lo grotesco y el sarcasmo.

Finalmente, es de resaltar que si bien *Un Perro Andaluz* guarda relación con los paradigmas moderno y posmoderno de lo fantástico, esto no implica necesariamente que el Surrealismo en su totalidad se encuentre en un punto intermedio entre ambos modelos. Queda abierto para futuras investigaciones, el estudio de la obra surrealista a partir de la teoría de lo fantástico. Lo mismo puede decirse las creaciones de Buñuel y Dalí ya que no puede esperarse que otros de sus trabajos se comporten de la misma manera. Es bastante posible que el uso del objeto surrealista, dado su comportamiento, dote a las obras un carácter doble en relación con los paradigmas de lo fantástico moderno y posmoderno; no obstante, esta hipótesis, válida en *Un Perro Andaluz*, queda a la espera de su comprobación en otros productos artísticos del Surrealismo.

Bibliografía:

Alazraki, Jaime. “¿Qué es lo neofantástico?”. *Teorías de lo fantástico*. Comp. David Roas. Madrid: Arco/libros, 2001: 265-282.

Althusser, Louis. “Ideología y aparatos ideológicos del estado”. *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1988: 7-66.

Breton, André. “Primer manifiesto del Surrealismo.” *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires: Editorial Argonauta, 1924: 13-69.

Clariana, Ainamar. “Una iconografía del ojo en Un Chien Andalou” *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*. España: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2014: 1-13.

Crescenzi Flavio. *Leer al Surrealismo. La poética surrealista. Panorama de una experiencia inacabada*. Buenos Aires: Quadrata, 2013.

Eagleton, Terry. “Psicoanálisis”. *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988: 95-119.

Fuentes, Víctor. “Obra literaria: del ultraísmo-dadaísmo al surrealismo”, “*Un perro andaluz y La edad de oro: dos cimas cinematográficas de la rebelión surrealista*”. *Los mundos de Buñuel*. Madrid: Akal, 2000: 17-45.

Lipovetsky, Gilles. “Modernismo y posmodernismo”. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1986: 79-135.

Luján, Ángel Luis. “Lo maravilloso moderno surrealista y el lenguaje de la poesía infantil y popular”. España: Universidad de Castilla-La Mancha, SF: 1-20.

Matute, Pedro. “El Surrealismo en el cine, una visión a la obra de Luis Buñuel”. *Revista Digital Universitaria*. México: UNAM, 2006: 1-16.

Nadeu, Maurice. “La elaboración”. *Historia del surrealismo*. Buenos Aires: Santiago Rueda, 1948: 23-66.

Nieto, Omar. *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno*. México: UACM, 2015.

Paz, Octavio. “Carta a Luis Buñuel”. *Centro Virtual Cervantes*. 1951.

--- “El Surrealismo”. *Revista Universidad de México*. UNAM: México, 1956: 1-11. Web. 18 de julio de 2021.

Raggio, Salvador Luis. “Hibridación estética y crítica de la Modernidad en Los olvidados de Luis Buñuel”. *Sesión no numerada: Revista de letras y ficción audiovisual*, no.2, 2012: 84-98.

Roas, David. “La realidad” *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Editorial páginas de espuma, 2011: 5-26.

Sangild, Torben. “Buñuel’s Liebestod – Wagner’s *Tristan* in Luis Buñuel’s early films: *Un Chien Andalou* and *L’Âge d’Or*”. *JMM: The Journal of Music and Meaning*, vol. 13, 2015: 20-59.

Thiher, Allen. “Surrealism’s Enduring Bite: *Un Chien Andalou*”. *Literature/Film Quarterly*, vol.5, 1977: 38-49.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia editora de libros, 1980.

Zavala, Lauro. “Narrativa clásica, moderna y posmoderna”. *Narratología y lenguaje audiovisual*. Argentina: Universidad de Cuyo Mendoza, 2015: 74-87.

Filmografía:

Un Perro Andaluz. Dr. Luis Buñuel y Salvador Dalí. Interp. Simonne Marevil y Pierre Batchef.

Luis Buñuel, 1929. *Youtube*. Web. 22 de mayo de 2021.