

Pistolazos Pedagógicos-Sexuales y Modernidad en *Un perro andaluz*
 Guy H. Wood
 Oregon State University

*Para mí el mejor orador es aquel que desde la primera frase
 saca de sus bolsillos un par de pistolas y dispara sobre el público.*
 –Luis Buñuel

I. Introducción

Es sabido que Luis Buñuel y Salvador Dalí colaboraron en la redacción del guión de *Un perro andaluz*, una cooperación que Buñuel explicó así: “Escribimos el guión en menos de una semana, siguiendo una regla simple, adoptada de común acuerdo: no aceptar idea ni imagen alguna que pudiera dar lugar a una explicación racional, psicológica o cultural” (de la Colina 15).¹ Este afán de “abrir todas las puertas a lo irracional” y la gran atracción que sentían los dos españoles por el surrealismo y lo que “tenía de protesta feroz contra todos los sentimientos burgueses” (Aub 389) originaron una película singular que dio lugar a una plétora de interpretaciones después de su estreno en abril de 1929.² Este manantial de comentarios ha seguido fluyendo hasta hoy; por ejemplo, Javier Herrera afirma que mediante este automatismo psíquico y escritura colectiva tan surrealistas, los cineastas pretendían: “trastornar, revolver las tripas, convulsionar, subvertir en suma, la tabla de valores, sobre todo morales, imperante en el espectador” (28).³ Para Paolo Bertetto, el film se monta sobre: “Un sistema de refiguración, de rearticulación . . . centrado sobre la activación de fantasmas inconscientes abiertamente ligados a la sexualidad y al deseo . . . pero donde estos deseos están destinados a la irrealización y al fracaso” (194). No cabe duda de que la compenetración entre el cineasta y el pintor, junto con la evocación y la explotación fílmicas de sus sueños, delirios, recuerdos y frustraciones sexuales no sólo “dificulta[n] cualquier exégesis de la película [sino] la separación de las aportaciones de cada uno de ellos” (Sánchez Vidal, *Luis Buñuel* 132-33). Por ejemplo, la famosa escena del ojo

seccionado por una navaja de afeitar que inicia la cinta procede de unos sueños que tenía Buñuel mientras que la imagen de la mano agujereada pululante de hormigas puede haber sido de inspiración daliniana (Sánchez Vidal, *Luis Buñuel* 133).⁴ Para muchos estudiosos, como ha afirmado Agustín Sánchez Vidal, esta ópera prima es: “una película cuya fuerza radica en sus imágenes, y no en su ‘historia’” (*Luis Buñuel* 131).⁵ La navaja barbera, un objeto común convertido en arma, es la primera de muchas transformaciones de artículos y personajes en imágenes con doble o múltiple figuración” (Bertetto 204) en las que se basa la aparente anarratividad de *Un perro andaluz* y que ha convertido la interpretación de la película en un cuento de nunca acabar.

Es igualmente bien sabido que Buñuel era muy aficionado a las armas de fuego, en particular a las armas cortas,⁶ y una de estas transformaciones que se relaciona directamente con esta pasión armamentista es la del protagonista (un ciclista) en un pistolero durante la tercera y cuarta partes del film, episodios que se titulan “Hacia las tres de la madrugada” y “Dieciséis años antes”, respectivamente. Al principio de “Dieciséis años antes”, los libros que otro personaje (un intruso) coloca en cada mano del protagonista se convierten en revólveres, con los que acto seguido éste tirotea a aquél. Estos rótulos y accesorios indican que *Un perro andaluz* es una película cuyo tenue hilo argumental se monta sobre lo que parece ser una falta de concordancia –tanto en lo espacial como en lo temporal– entre las escenas (Sánchez Vidal, *El enigma* 133-34) y lo que Víctor Fuentes denomina: “[una] constelación de imágenes y símbolos procedentes de la dinámica del inconsciente” (*Buñuel* 30). No obstante y a pesar de una cierta ambigüedad intencional por parte de los cineastas, estamos de acuerdo con Paolo Bertetto, para quien: “Las figuras visuales no parecen coordinadas de manera irracional, sino que desarrollan un discurso

difícil sobre las aventuras de la identidad sexual de un personaje, sobre las diferentes formas del deseo y las dificultades de su realización” (194). La aparición de la figura del pistolero en el film y la violencia de estas desconcertantes secuencias en torno a la muerte de otro ser humano a balazos no dejan de intrigar y de pedir a voces una explicación de su complejidad narrativa y armamentística.



El novio-

ciclista, convertido en pistolero, dispara contra el intruso y contra el público. Su increíble parecido con el famoso *cowboy* del cine mudo, William S. Hart, es verdaderamente “surreal”.⁷

Tal vez la mejor manera de abordar el significado polisémico de este pistolero en *Un perro andaluz* y demostrar que estas secuencias no son tan irracionales, sea echar mano a la *Vida secreta* de Salvador Dalí y lo que el amanuense consideraba sus “tres eternas constantes vitales”: “la angustia del espacio-tiempo, el instinto sexual y el sentimiento de la muerte” (Sánchez Vidal, *El enigma* 279).⁸ Interesa, pues, dilucidar no sólo cómo la transformación fílmica de unos libros en revólveres puede reflejar e integrar estas constantes en “Hacia las tres de la madrugada” y “Dieciséis años antes”, sino cómo la pasión pistolera de Buñuel ayuda a

comprender la amplia gama de deseos y frustraciones que intentan expresar los cineastas a través de las múltiples transfiguraciones de personajes y objetos en estos segmentos de la película.⁹

Asimismo, conviene tener en mente el daliniano concepto o *leitmotiv* de “la persistencia de la memoria”, el título de su famoso cuadro de relojes blandos pintado en 1930.¹⁰

La tercera parte, “Hacia las tres de la madrugada”, se inicia con un personaje aparentemente nuevo llegando al piso parisino donde se hallan el protagonista-ciclista (Pierre Batcheff) y su novia (Simone Mareuil). Al tocar el timbre, el recién llegado se topa con una coctelera agitada por dos manos que salen de sendos agujeros en la puerta. Esta toma, que evoca el sonido de un timbre, fue idea de Dalí. Pero, puesto que en este momento Batcheff se encuentra en la cama y vestido de manteletas y enseguida se percibe que el intruso es su doble más joven, muchos estudiosos han interpretado esta agitación coctelera como un remedo masturbatorio.¹¹ Sánchez Vidal sintetiza lo que pasa cuando la novia le abre la puerta:

Un personaje llama a la puerta de entrada del piso y ordena a Batcheff que se levante de la cama y arroje sus adminículos por la ventana. Al darse la vuelta se ve moverse al recién llegado en *flou* y al *ralentí* y se comprueba que es Batcheff varios años más joven. Como en un castigo escolar, el recién llegado pone al ciclista de cara a la pared, cargados los brazos con libros que no tardan en convertirse en revólveres con los que tirotea a su doble, que cae en la siguiente toma contra el torso desnudo de una mujer en un parque, donde es recogido por los transeúntes que por allí pasean. (*Luis Buñuel* 129)¹²

En *Escritos de Luis Buñuel*, el realizador ha dejado su propia descripción de estas secuencias, una explicación cuyos pormenores ayudan a comprender lo ocurrido y la importancia de las armas:

Llega [el intruso] cerca de él, le ordena ponerse con los brazos en cruz, le pone un libro en cada mano y le ordena permanecer así, como castigo.

El personaje castigado [el ciclista] tiene ahora una expresión aguda y llena de alevosía. Se gira hacia el recién llegado [el intruso-doble]. Los libros, que sostiene aún, se convierten en revólveres.

El recién llegado lo mira con ternura, sentimiento que aumentará por momentos.

El personaje con las manteletas amenaza al otro con sus armas, le obliga al “Hands up!” a pesar de su obediencia, descarga sobre él los dos revólveres. En PA [plano americano] el recién llegado cae mortalmente herido, sus facciones se contraen dolorosamente. (156-57)

Como han anotado Buñuel y Sánchez Vidal, el hacer que el novio aguante los libros brazos en cruz al principio de “Dieciséis años antes” sugiere y parodia el típico castigo del párvulo travieso. Era algo que no sólo hubieran visto o sufrido Buñuel y Dalí unos dieciséis años antes, sino que, en el momento de escribir el guión, tendría que haber constituido otro recuerdo persistente que decidieron explotar para sus fines artísticos. Michel Estève explica su propósito así: “revolverse con su entorno familiar y educacional a fin de rechazar el orden social existente y buscar la libertad y el amor sin trabas” (129). La remembranza y la recreación en celuloide de este suplicio “pedagógico” no sólo refuerzan la idea de un tiempo pasado (ya indicado por el rótulo), sino que caricaturizan las secuelas de una formación académica tan represiva como regresiva.¹³ Es más, esta crucifixión escolar volvería a despertar una cierta identificación, si no un deseo de venganza natural, en cualquier espectador que hubiera aguantado este tipo de humillación. Todo ello se comprende mejor si se recuerda que los

cineastas se educaron: “en una tradición católica sin duda excesivamente rigurosa” (Estève 123) y que los títulos iniciales de la película eran *Prohibido asomarse al interior* y *Dos maristas en la ballesta*.¹⁴ Esta opresión se evoca y se actualiza mediante los libros que asimismo suscitan una forma de disciplina contraproducente que, repetimos, también puede originar en el espectador los mismos impulsos agresivos y destructivos vistos en la pantalla.¹⁵ Es más, estas alusiones a los castigos escolares están calculadas para estimular y evocar otros sentimientos –dolor, odio, frustración, rebeldía– con los cuales también pudieran haberse identificado muchos espectadores de la época, sobre todo los surrealistas; y todo ello exacerbado por los miramientos tiernos del intruso. Se genera así una “angustia del espacio-tiempo” o una “persistencia de la memoria” tan dalinianas como genéricas, las cuales también pueden vincularse con otras frustraciones originadas por la estricta formación de los dos cineastas y, por extensión, la de los espectadores. En “Dieciséis años antes,” las contrariedades de Batcheff –sean las que fuesen– desembocan rápidamente en la violencia.¹⁶ Es decir, en un sentimiento de la muerte muy daliniano o una vertiente destructora muy buñueliana, nociones que entroncan estas secuencias con los orígenes del séptimo arte, o sea, con la persistencia de la memoria.



El bandido de *Asalto y robo de*

Porter; una toma que recalca el
violenta e insensata que el

pantalla, además de señalarle su propia vulnerabilidad y mortalidad cuando el proscrito apunta y dispara a bocajarro
contra la cámara al final de la famosa cinta.¹⁷

un tren (1903) de Edwin S.
terror que genera la muerte
espectador ha visto en la

espectador ha visto en la

Paradójicamente, en vez de malograrse, la represalia del estudiante “crucificado” se lleva a cabo mediante la cinematográfica transformación de los libros en dos revólveres y del personaje en un pistolero (sur)realmente fílmico. Son, además, armas con las que algunos párvulos en esta situación también hubieran soñado con tener entre manos, algo que genera más identificación subliminal entre el personaje y el público espectador. Debe recalcarse también que unos dieciséis años antes Buñuel andaba manejando revólveres en su Aragón natal y probablemente a fin de librarse de represiones paternas y sociales. Recuerda el cineasta: “A veces cogía la pistola grande de mi padre y me iba al campo a hacer puntería. A un amigo mío . . . Pelayo le pedía que se pusiera con los brazos en cruz. Sosteniendo una manzana o una lata . . . en cada mano. Que yo recuerde, nunca le di, ni a la mano ni a la manzana” (*Mi último* 33). El empleo fílmico de los revólveres y el subsiguiente “sentimiento de la muerte” suscitado por los mismos deben considerarse una aportación buñueliana. El “¡Manos arriba!” (tan trillado en el cine) no sólo refuerza un aura de frustración e inminente violencia, sino un aire de poder y

confianza, sentimientos con los que Buñuel también se sentiría especialmente identificado. Recordemos sus palabras: “A mí las armas me dan confianza” (Aub 43). Las voces (aunque no se oyen), los gestos y la mirada feroz del Batcheff pistolero dan fe de la rebeldía y la seguridad que de pronto le proporcionan sus revólveres. Todo ello es tan hollywoodiano como buñueliano.

Como ha apuntado el director, su objetivo en *Un perro andaluz* era: “provocar reacciones constantes de revulsión y atracción en el espectador” (Aranda 64). Y esta meta no sólo se logra mediante la transformación de artículos comunes en armas, sino a través de una yuxtaposición de ideas u objetos. Verbigracia, en una parte anterior titulado “Ocho años después”, la novia se defiende de los avances sexuales de Batcheff con una raqueta de tenis, accesorio que se coloca en la misma pared donde recibe su castigo en “Dieciséis años antes”. Sirve, pues, como doble enlace (temporal y sensual) entre las frustraciones escolares y sexuales del novio. Por eso, estamos de acuerdo con Durgnat, para quien, los libros representan la ilustración, la edificación y una posible liberación pacífica, de usarse debidamente.¹⁸ En efecto, en “Dieciséis años antes”, los libros se perciben como tales hasta que se convierten en instrumentos que evocan una tortura estólida e innecesaria, amén de estimular deseos de venganza.¹⁹ Al transfigurarse en revólveres, potencian y posibilitan otra explosión de agresividad como la vista en “Ocho años después” o el navajazo que abre el filme.²⁰ Víctor Fuentes, al analizar “el shock que producía, y sigue produciendo, la escena del corte del ojo”, también entiende esta imagen como una preparación de los espectadores para una continua confrontación con la “extremada crueldad de los impulsos subconscientes” (*Mundos* 30-31) que apuntala el film. El tiroteo ejemplifica la persistencia y la potenciación de este motivo a lo largo

de *Un perro andaluz*, además de evidenciar la naturaleza humana violenta, algo que Buñuel conocía tan íntimamente gracias, en gran parte, a sus cacerías y armas.²¹ La secuencia en que el novio se transforma en pistolero ha de verse, pues, como una muestra de la agresividad innata y la capacidad destructiva del ser humano.²² Y los primeros planos de las dos pistolas humeantes aluden al afán que sienten los dos cineastas de ser surrealistas, o sea, de hacerse buenos oradores sacando dos pistolas en la pantalla a fin de “disparar sobre el público”. Buñuel confirma esta noción en su ensayo, “El cine, instrumento de poesía”, al escribir sobre el séptimo arte: “Es el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños, las emociones, *del instinto*”.²³ Cabe afirmar que la idea de que la naturaleza se basa en la muerte –tan hondamente arraigada en Buñuel durante sus cacerías y prácticas de tiro juveniles– fundamenta el “sentimiento de la muerte” que articula estas secuencias de “Dieciséis años antes”.



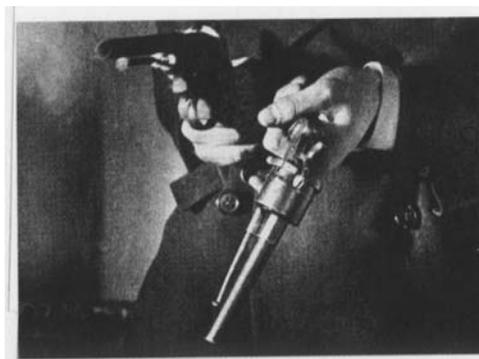
Sin duda, Eros y Tánatos inspiran las imágenes de *Un perro andaluz*.

La rápida regresión o involución del novio en párvulo y pistolero en “Dieciséis años antes” podría aludir también a un cierto deseo del protagonista de vengarse porque el intruso

había interrumpido su actividad sexual –ya fuera onírica (un sueño erótico) o “real” (onanismo o coito)– al principio de “Hacia las tres de la madrugada”. Aunque, irónicamente, estos deseos sexuales ya habían sido atajados por la novia en “Ocho años después”, cuando ella se defiende de los manoseos del novio con la ya mencionada raqueta de tenis. Sánchez Vidal explica que: “La vecindad del erotismo con la muerte es muy explícita en *Un perro andaluz* . . .” (*El enigma* 311), y pasa a demostrar esta noción apoyándose en otra secuencia de “Ocho años después”: “en que cae de la boca del protagonista una mortal baba sanguinolenta al palpar los pechos de la chica” (311). Los cineastas logran vincular estas partes de *Un perro andaluz* mediante dos eyaculaciones fílmicas tan precoces como espectaculares: la bucal de “Ocho años después” y otra de humo y plomo que “escupen” las bocas de fuego de los revólveres. Las dos partes giran en torno a emisiones de todo tipo: nocturnas, oníricas y, sobre todo, mortíferas (balazos). En definitiva, *Un perro andaluz* es un mano a mano entre Eros y Tánatos.²⁴

La reacción y la venganza del novio-ciclista-párvulo-pistolero resulta ser algo más comprensible si se tienen en cuenta los complejos sexuales de Dalí y Buñuel. Asevera Buñuel: “durante mi infancia y mi juventud fui víctima de la opresión sexual más feroz que haya conocido la Historia” (Sánchez Vidal, *Luis Buñuel* 128).²⁵ En su *Vida secreta*, Dalí revela sus complejos sexuales confesando que no perdió la virginidad hasta 1933 y a los veintinueve años, cuando conoció a Gala Eluard. El asesinato del doble en *Un perro andaluz* puede percibirse, pues, como un acto de rebeldía contra las frustraciones sexuales que los dos cineastas soportaban tanto durante su juventud como en 1929, sobre todo, en el caso del pintor. En “Dieciséis años antes” dan rienda suelta a su persistente angustia espacio-temporal y sexual, además de indicar su afán de denostar y acabar con las secuelas de la crianza y la enseñanza deficientes que ellos

vinculan y yuxtaponen con sus ansias sexuales. Todo ello se realiza cinematográficamente a través de un accesorio tremendamente fálico, y cuya eficacia mortífera y efectos sensacionales se explotaron a la perfección: el arma corta. ¡Cuántos directores anteriores y posteriores han explotado primeros planos de armas portátiles disparándose para comunicar “mensajes” y “cobrar” la atención del público espectador! Finalmente, el triángulo estructural que apuntala *Un perro andaluz* –deseo, erotismo y muerte– cimentará otras películas buñuelianas: *Viridiana* y *Belle de jour*, por ejemplo.



Este plano detalle de los revólveres que empuña el ciclista en *Un perro andaluz* (la segunda foto) revela que los que utiliza eran revólveres Lefauchaux o tipo Lefauchaux (la primera foto), armas cortas fabricadas en el siglo XIX y seguramente reconstruidas para disparar cartuchos de fogueo en el cine.

Como ha notado Bertetto, el tema de la androgenia es otra clave de la comprensión de las frustraciones presentes en *Un perro andaluz*. Se ve, por ejemplo, en la indumentaria masculina y femenina que lleva el novio-ciclista, ropa que alude a su confusa identidad sexual (¿y la de Dalí?), si bien en “Hacia las tres de la madrugada” el intruso arroja estas prendas femeninas por

la ventana en lo que puede percibirse como un intento de hacer que el novio recupere su hombría. En efecto, y paradójicamente, poco después Batcheff se transforma en la quintaesencia del machismo y una figura muy emulada y utilizada por Buñuel: un pistolero.²⁶



Buñuel en Las Hurdes disparando empuñando una pistola en Las Batuecas en 1936.

Estas alusiones a la opresión sexual parecen generar una venganza-matanza doble: primero, el párvulo (léase el pasado) toma la revancha por la represión educacional y sexual de marras tiroteando al que hace las veces de maestro; y segundo, el novio (léase la actualidad) repara agravios matando a un simbólico doble más joven por su irrupción en el piso y porque su formación juvenil no ha dejado de pesar en sus recuerdos y en una manera de ser que raya en lo andrógono. Estas partes de *Un perro andaluz* ejemplifican a la perfección lo que es para Dalí: “la principal convicción que anima todo el pensamiento surrealista: la importancia apabullante del deseo” (Aranda 64). Aún más, sintetizan una idea que llegará a ser un *leitmotiv* en el cine de Buñuel, y que él recalcó en *Escritos*: “A menudo he vuelto sobre el tema del hombre en lucha contra una sociedad que busca oprimirlo y degradarlo” (37). Tal vez por eso el intruso cae herido en un espacio más edénico (un parque), pero donde sólo logra tocar la espalda (¿fruta prohibida?) de la mujer desnuda y arrodillada que se encuentra allí antes de que él se desplome y sea llevado fuera del escenario por unos forasteros (¿representantes de una sociedad opresora?).

Es, sin duda, otra secuencia de frustración sexual y de muerte.²⁷ Estas privaciones o contenciones suscitan una reacción también comprensible para el espectador: rabia. ¡Entre otras cosas porque probablemente no haya entendido lo que sucede en la pantalla!



El abatimiento del intruso le transporta a un parque donde tampoco puede realizar su deseo.

La aparición del doble del ciclista suscita, repetimos, una venganza doble: por un lado, la de una enseñanza reprobable si no regresiva y, por otro, la de una represión sexual antinatural e igualmente reprobable. Recuérdese que Buñuel se escapaba al campo para escabullirse del *discreto encanto de la burguesía* (léase su gazmoñería) y para desahogarse descargando sus fálicas armas contra todo tipo de blancos. Cabe afirmar, pues, que la “confianza” que Buñuel experimentaba con un arma en la mano y la pesadilla sexual que vivía durante sus años formativos fundamentan la onírica erótica del poder pistolera que se proyecta en “Dieciséis años antes.” Estas alusiones a una falta de libertad sexual y la afirmación de Buñuel de que su primer film “pretendía ser simplemente un llamamiento al asesinato,” ayudan a comprender el doble atentado figurado contra una pedagogía ignota y contra la *doble* de unas normas sociales anticuadas que los cineastas llevan a cabo en *Un perro andaluz*. Buñuel confirma todo esto en

Mi último suspiro: “me parece que en una sociedad rígidamente jerárquica, el sexo –que no respeta ninguna barrera ni obedece ninguna ley– puede en cualquier momento convertirse en un agente de caos” (14). Como se ha visto, la conversión del novio en párvulo y en pistolero está calculada para sembrar el caos en la mente del espectador.

Seguramente, las pretensiones de los jóvenes cineastas corrían parejas con la ideología rebelde de los surrealistas parisinos. Hay que recordar que para André Breton, el acto surrealista: “consistía en salir a la calle empuñando un revólver para disparar a ciegas y mientras se pueda contra la multitud”.²⁹ Al igual que el tajo del ojo que abre *Un perro andaluz*, su tiroteo fílmico también apunta a revolver las tripas del público espectador: hacerle ver que la sociedad en que vive es una “intrusa” que también impide el fluir natural de la existencia humana. Afirma Buñuel: “El surrealismo me hizo ver una cosa importantísima: que el hombre no es libre” (Aranda 222-23). Ciertamente, los *westerns* y sus pistoleros mitifican la libertad del individuo tan deseada por Buñuel y los surrealistas, y de ahí que a éstos les encantara tanto la ópera prima de los dos españoles. Pero no cabe duda de que el navajero que abre el film impacta mucho más que la ya trillada figura del pistolero fílmico.

La genialidad de Dalí y Buñuel les hizo saber que la proyección cinematográfica de la psicodinámica de sus memorias, obsesiones, fantasías y sueños podría efectuarse mediante secuencias que incorporaran transiciones rápidas, desplazamientos inesperados y saltos temporales y espaciales difícilmente comprensibles en las imágenes que surgen en la pantalla.³⁰ Como vimos, estos recursos se emplean constantemente en “Hacia las tres de la madrugada” y “Dieciséis años antes”, y a fin de evocar las consecuencias negativas de una férrea disciplina escolar y unas normas sociales anticuadas. Los recuerdos y los deseos de venganza originados

por aquellas contenciones se generan, se complementan y se fusionan con la evocación de las múltiples frustraciones sexuales juveniles y actuales de los cineastas, y todo ello mediante la doble transfiguración de libros en pistolas y de un novio-ciclista frustrado en un párvulo-pistolero rebelde. Es decir, los cineastas crean y poetizan estas extrañas secuencias basándose en *la persistencia de la memoria* daliniana y en la potencia simbólica de las pistolas tan conocida por Buñuel.³¹ Dados los antecedentes armamentísticos del aragonés, resulta casi imposible que unas pistolas no hicieran acto de presencia en su primera película. Por ende, estas secuencias de *Un perro andaluz* no sólo constituyen un caso ejemplar de la compenetración entre el pintor y el director sino entre éste y su pasión por las armas. Es más, Buñuel y Dalí lograron crear una polémica que no sólo originaría la indignación (si no identificación) del espectador de 1929 sino el de hoy, ya que no cabe duda alguna de que la sensacional muerte a tiros del joven intruso es tan irracional y violenta como la sociedad que la ha provocado.³² Y de ahí la modernidad de *Un perro andaluz*.

Notas

1. Gwynne Edwards asevera sobre esta colaboración: “Dalí’s role in the final making of the film seems to have been less than his contribution to the preparations for it, though it is probably true that his initial association with it was, perhaps more than Buñuel’s, a guarantee of its success” (El papel de Dalí en la realización del film parece haber sido menor que su contribución a los preparativos para el rodaje, aunque probablemente sea verdad que su asociación inicial con él, fue, tal vez más que la de Buñuel, una garantía de su éxito.) (41). Prosigue: “The final product, in terms of its cinematographic quality and style, was, with the exception of a few small details, pure Buñuel” (El producto final, en términos de calidad y estilo cinematográficos, fue, con la excepción de unos detalles pequeños, puro Buñuel) (42).
2. Escribe Víctor Fuentes: “Desde las primeras escenas de *Un perro andaluz*, saltan a la pantalla imágenes realistas, crueles, gratuitas, incongruentes y arbitrarias, que denotan su procedencia de la dinámica del inconsciente y sus fantasías primarias, con todas las significaciones pulsionales y energéticas del proceso que han sido desveladas por el análisis freudiano, imágenes enmarcadas igualmente en la sombra (personificación de la parte primitiva e instintiva del individuo) jungiana” (*Mundos* 30).
3. Sánchez Vidal anota en *El enigma sin fin* que sólo tras la proyección de *Un perro andaluz*: “él [Buñuel] y Dalí fueron admitidos en el grupo surrealista, al que ya se habían acercado con anterioridad . . .” (218). Y Víctor Fuentes apunta: “Auro Bernardi ha establecido hasta qué punto la estética de *Un Chien Andalou* deriva de las formulaciones del Primer Manifiesto de los surrealistas . . .” (“La intertextualidad” 107). Escribe Fernando Trueba en su *Diccionario del cine*: “Es probable que Luis Buñuel nunca fuese surrealista y que sólo una coincidencia espacio-temporal con el grupo parisino haya hecho aparecer como surrealista a quien únicamente era el mayor bromista –seguido de cerca por Hitchcock– que haya dado el cine” (64).
4. Al recordar sus sueños, los de Dalí y la génesis de *Un perro andaluz* en *Mi último suspiro*, el cineasta afirma que: “yo le conté [a Dalí] un sueño . . . en el que una nube desflecada cortaba la luna y una cuchilla de afeitar hendía un ojo. El . . . dijo que la noche anterior había visto en sueños una mano llena de hormigas” (102-103). Años más tarde Buñuel dirá a J.F. Aranda que la única contribución de Dalí a la película fue la escena de los curas arrastrados por las cuerdas, escena en la que Dalí actuó como uno de los sacerdotes maristas (Aranda 59-60). Aranda pasa a citar a Buñuel: “La película era cincuenta por cien cada uno. Por ejemplo, yo hice el corte del ojo y las hormigas en la mano: Dalí hizo la escena del jardín y el timbre coctelero” (60).
5. En su libro, *Los mundos de Luis Buñuel*, Víctor Fuentes cita una reseña de Xavier Villarrutia que resulta tan exacta que merece repetirse: “*Un perro andaluz* debe verse como lo que es: una serie de imágenes cargadas de un erotismo y una crueldad inusitadas, dentro de una densa atmósfera de angustia” (64).

6. Buñuel confiesa a Max Aub: “Mi afición por las armas se la debo a mi padre. Ya te había contado que en La Habana . . . [él] vendía bastante y la casa Smith and Wesson, de cuando en cuando, le regalaba algún revólver, con las cachas de nácar y sus iniciales. Cuando yo estaba malo, a veces, mi padre entraba en la habitación a verme y me prestaba o me regalaba alguna” (41). Y en *Mi último suspiro* Buñuel afirma: “He poseído hasta 65 revólveres y fusiles, pero vendí la mayor parte de mi colección en 1964, persuadido de que iba a morir en ese año” (215).

7. William S. Hart (1870-1946) pasó parte de sus mocedades en Dakota del Sur, cerca de la reserva india de Rosebud. Conocía a fondo la cultura de la tribu Souix y la vida ranchera. Entre 1914 y 1925 fue el *cowboy* número uno de la pantalla plateada, el epítome del héroe vaquero. Actor especializado en Shakespeare, se hizo guionista y director y sería uno de los primeros realizadores profesionales (junto con Cecile B. DeMille y Charles Chaplin). En sus películas, cuidaba mucho la autenticidad del atuendo de sus personajes y el realismo histórico al tiempo que lograba estimular una poesía del Oeste. Sus protagonistas eran invariablemente el “malo bueno”, quienes, gracias al amor de una dama bella, acababan redimiéndose al final del film. Hart rescató el *western* del olvido y su último largometraje, *Tumbleweeds* (1925), se considera un clásico. Era muy conocido en Europa, sobre todo en Francia, donde sus cintas mitificaron el Oeste y llamaron la atención de los intelectuales. Excelente jinete y pistolero, y debido a sus protagonistas redimidos y su fama como actor y cineasta, cabe aventurar que hay una influencia de Hart en esta escena y que Buñuel le rinde un homenaje nada onírico ni surrealista en ella.

8. Estas constantes influían también en el carácter de Buñuel. El cineasta relata a Max Aub: “A los diecisiete años, yo ya no creía en nada. Primero fue una duda, una subyacente desconfianza hacia la existencia del infierno. Los jesuitas insistían mucho sobre el infierno. Acerca de los castigos eternos debidos a los pecados que sobre todo tuvieron que ver con el sexo” (39). Asimismo, recuerda: “He vivido mi niñez y parte de mi juventud, muy atado a la muerte” (Aub 44).

9. En *La edad de oro*, Dalí y Buñuel continuarán basándose en sus frustraciones y miedos. Afirma Buñuel: “El instinto sexual y el sentido de la muerte forman la sustancia del film. Es una película romántica, realizada con todo el frenesí del surrealismo” (García Buñuel 82). Obviamente, los dos cineastas compartían las mismas ideas sobre la muerte y el sexo y las explotaban en *Un perro andaluz* y *La edad de oro*.

10. Esta idea es de Román Gubern. Véase la página 92 de su artículo, “El primer Buñuel”.

11. Escribe Edwards: “The hands shaking the cocktail shaker suggest masturbation, the newcomer’s vibrant energy . . . And they remind us too of the young man’s hands clasping the girl’s breasts . . .” (Las manos agitando la coctelera sugieren la masturbación, la energía vibrante del intruso y nos recuerdan también a las manos del ciclista tocando los pechos de la novia) (51-52). Afirma Durnat: “The hands with the cocktail-shaker suggest onanism” (Las manos con la coctelera sugieren onanismo) (33).

12. En su artículo, “El primer Buñuel”, Román Gubern afirma que: “A Breton, como a tantos surrealistas, le fascinaba también el movimiento cinematográfico *al ralenti*, por la mágica

discrepancia entre la realidad dinámica y su percepción . . . No es pues raro que en *Un chien andalou*, en la escena de la irrupción del doble del protagonista, tras el rótulo *Dieciséis años antes*, recurriese también a este procedimiento técnico” (92).

13. Esta escena y su despiadada crítica de la educación también se relacionan con lo que ocurre en la segunda parte de *Un chien andalou*, “Ocho años después”. Afirma Durgnat: “Looking around for something with which to pursue his attack, he [Batcheff] grabs two rope-ends, and leaps forward, only to be jerked back by the huge weight of objects at the end of the ropes: pianos, priests, dead mules – *the dead weight of his education*” (Mirando alrededor para algo con que continuar su ataque, él coge los dos cabos de dos cuerdas y salta hacia adelante, sólo para ser rechazado por el inmenso peso de los objetos al cabo de las sogas: pianos, curas, mulas muertas– *el peso muerto de la educación*) (30 énfasis nuestro).

14. Estas ideas son de Michel Estève. Véanse las páginas 123 y 140 de su artículo.

15. En *El enigma sin fin*, Sánchez Vidal confirma esta noción al estudiar la educación de Salvador Dalí. Escribe: “A pesar de lo cual la enseñanza en la escuela pública resultaría tan desastrosa que pronto lo enviarían al colegio de los hermanos maristas compartiendo así con Buñuel una predilección por estos religiosos de la que dan fe sus dos películas en común, *Un perro andaluz* y *La edad de oro*, donde aparecen escarnecidos por extenso” (32).

16. En *Conversaciones con Luis Buñuel*, Max Aub afirma lo siguiente: “En el fondo, el tema fundamental de tu arte es la violencia”. Contesta Buñuel: “Sí” (151).

17. Estas ideas son de Robert Sklar. Véase su libro, *Film an International History of the Medium*, páginas 40-41.

18. Escribe Durgnat: “The books turn into revolvers and he forces his ‘teacher to ‘stick ‘em up’, a gesture continuing the hands theme, and then shoots him. Books-into-guns suggests that education and culture, designed to make the cyclist a moral and sensitive soul, have become ways of throwing off these constraints. But the revolt here is purely destructive. Books and guns, held in the hand, which has been used as a phallic symbol, are abortive substitutes for sexual virility, like the razor” (Los libros se convierten en revólveres y él manda a su ‘maestro’ que ponga las ‘manos arriba’, un gesto que continúa el tema de las manos, y entonces le pega un tiro. Los libros-en-armas sugieren que la educación y la cultura, pensadas para hacer del ciclista un ser moral y sensible, se han transformado en maneras de deshacerse de estas restricciones. Pero la rebeldía es puramente destructiva. Los libros y las armas, cogidos por la mano, lo cual se ha empleado como símbolo fálico, son sustitutos abortivos por la virilidad sexual, como la navaja barbera.) (33).

19. En *Conversaciones con Luis Buñuel*, el director menciona que desde niño tuvo “prontos de violencia” (151) y que: “. . . contra la violencia no puedo. Es como un ataque de epilepsia” (151). Seguramente, algo de esta violencia incontrolable y epiléptica hace acto de presencia en estas escenas de *Un perro andaluz*.

20. Escribe Víctor Fuentes: “Pero de pronto lo familiar puede tornarse siniestro, causando inquietud, zozobra y hasta horror: ‘Hubo desmayos, un aborto y más de treinta denuncias en la comisaría de policía’, dice Buñuel acerca de las reacciones durante las primeras proyecciones de la película” (*Mundos* 33).
21. Víctor Fuentes apoya todo lo que venimos diciendo sobre el aprendizaje natural y naturalista de la agresividad del ser humano en el joven Buñuel al anotar que: “En su adolescencia [Buñuel] sería muy aficionado a la lectura de Darwin, primer estímulo intelectual que hizo tambalear su fe a partir de la lectura de *El origen de las especies*” (*Luis Buñuel* 34).
22. Escribe Víctor Fuentes: “Buñuel, de un innato espíritu de negación e instinto destructor, como él mismo declaró en varias ocasiones, enarbola la tea artística incendiaria desde sus dos primeros filmes surrealistas para al final de su carrera lanzarla contra la pantalla cinematográfica causando la explosión con que termina *Ese oscuro objeto del deseo*. Aquella frase de uno de los verdugos de *Justine*, de Sade, “¡Qué voluptuosidad la de destruir!” se esboza en muchos de los labios de sus protagonistas . . . y del autor, quien nunca abandonó del todo la navaja barbera que empuñara en *Un perro andaluz* . . .” (“La intertextualidad” 106).
23. Citado en Sánchez Vidal, *El mundo de Luis Buñuel*, p. 42.
24. Buñuel confirma todo esto en *Mi último suspiro*: “por razones que no se me alcanzan, he encontrado siempre en el acto sexual una cierta similitud con la muerte, una relación secreta pero constante. Incluso he intentado traducir este sentimiento inexplicable a imágenes, en *Un perro andaluz*, cuando el hombre acaricia los senos desnudos de la mujer y, de pronto, se le pone cara de muerto . . .” (22-23).
25. Confiesa Buñuel: “En los tiempos de mi juventud sólo había, salvo raras excepciones, dos posibilidades de hacer el amor: el burdel o el matrimonio” (García Buñuel 63).
26. Escribe Buñuel en *Mi último suspiro*: “Mi especialidad ha sido siempre el disparo reflejo con revólver. Va uno andando, se vuelve bruscamente y dispara contra una silueta, como en los *westerns*” (219)
27. Artela Lusuviaga, S.J. dice a Max Aub: “El deseo es el centro de la obra de Buñuel, a mi modo de ver . . . El acto sexual en Buñuel es semejante a un espasmo mortal, no a la pequeña muerte, sino a la muerte iluminada. La agonía sexual en Buñuel es más imaginativa que copulativa, y el arco de esa agonía va desde *Un perro andaluz* hasta *Belle de jour* y, ahora, *La Vía Láctea* y *Tristana*” (470-71).
29. Citado en *Escritos de Buñuel*, p. 218.
30. Estas ideas son de Edwards. Véanse las páginas 51-58 de su libro.
31. Escribe Edwards: “In dreams both guns and shooting represent the sexual act. Here the meaning is the opposite, for the revolvers are really books, synonymous with education and therefore destructive of uninhibited sexuality. When the newcomer is shot by the young man he

is the embodiment of all that is alive and purposeful destroyed by the deadly and deadening forces of tradition” (En los sueños, tanto las armas como los disparos representan el acto sexual. Aquí el significado es el contrario porque los revólveres son, en realidad, libros, sinónimos de la educación y, por tanto, destructores de la sexualidad sin inhibición. Cuando el intruso es tiroteado por el ciclista, encarna todo lo que está vivo y útil destruido por las fuerzas mortales y embotadoras de la tradición) (53).

32. Debe notarse que Buñuel dirá a de la Colina: “No hay crítica social de ningún tipo en *Un perro andaluz*” (24).

Bibliografía

- Aranda, J. Francisco. *Luis Buñuel. Biografía crítica*. Barcelona: Lumen, 1975.
- Aub, Max. *Conversaciones con Buñuel*. Madrid: Aguilar, 1985.
- Buñuel, Luis. *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza & Janés, 1982.
- _____. *Escritos de Luis Buñuel*. Manuel López Villegas, editor. Madrid: Páginas de Espuma, 2000.
- Bertetto, Paolo. “Figuras de la Identidad y de la carencia en ‘Un Perro Andaluz’.” *Obsesión(es) Buñuel*. Antonio Castro, editor. Madrid: Garamond, 2001. 192-213.
- Castro, Antonio, editor. *Obsesión(es) Buñuel*. Madrid: Garamond, 2001.
- de la Colina, José y Tomás Pérez Turrent. *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*. México: Joaquín Mortiz/Planeta, 1986.
- Durgnat, Raymond. *Luis Buñuel*. Berkeley, California UP, 1968.
- Edwards, Gwynne, *The Discreet Art of Luis Buñuel: A Reading of His Films*. Boston: Marion Boyars, 1982.
- Esteve, Michel. “Luis Buñuel y el cristianismo.” *Obsesión(es) Buñuel*. Antonio Castro, editor. Madrid: Garamond, 2001. 120-43.
- Fuentes, Víctor. *Los mundos de Luis Buñuel*. Madrid: Akal, 2000.
- _____. “La intertextualidad con la novela gótica y decadentista como constante de la crisis de la modernidad en el cine de Buñuel.” George Cabello-Castellet, Jaume Martí-Olivella y Guy H. Wood, editores. *Cine-Lit V: Essays on Hispanic Film and Fiction*. Corvallis, Oregon: Cine-Lit Publications, 2004. 106-113.
- Gubern, Román. “El primer Buñuel.” *Obsesión(es) Buñuel*. Antonio Castro, editor. Madrid:

Gramond, 2001. 88-97.

Herrera, Javier. "Ricardo Urgoiti y Filmófono-Argentina." *Cuadernos Hispanoamericanos*.

Núm. 666 (diciembre de 2005): 21-32.

Sánchez Vidal, Agustín. *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*. Barcelona: Planeta, 1988.

_____. *Vida y opiniones de Luis Buñuel*. Teruel: Instituto de Estudios Turoleses, 1985.

Sklar, Robert. *Film An International History of the Medium*. New York: Harry N. Abrams, 1993.

Trueba, Fernando. *Diccionario del cine*. Barcelona: Planeta, 1997.