



Retrato de Luis Buñuel. 1925 (Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía)
Pintura: Salvador Dalí. Foto: Oronoz.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MEXICO

Campus Iztacala

400282



61060

LUIS BUÑUEL: ABORDAJE PSICOANALITICO

P01307/96

Ej. 2

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO EN PSICOLOGIA
P R E S E N T A :

KARLA RENATA SANCHEZ VALENZUELA

Asesores: Esteban Cortés Solís
Mario J. Díaz Contreras
Joaquín Pérez Chico

MEXICO, D. F.

1996

Gracias mamá y papá porque sin ustedes no sería lo que ahora soy; puesto que su ayuda fué muy grande tanto moral como económica, además no creo poder estar donde estoy; ya que ustedes siempre me apoyaron. Gracias por las bases que me dieron LOS QUIERO MUCHO.

Claudia y Beto, que bueno que son mis hermanos y aunque no lo demuestro muy seguido, LOS QUIERO MUCHO.

Elva y Felipe (tíos), gracias por haber sido también mis padres y por el apoyo que siempre e sentido y siempre sentiré, LOS QUIERO MUCHO.

Manuel que bueno que estás conmigo y por el apoyo que en todo momento tuve de tu parte TE AMO.

A mis asesores porque sino estuvieran ellos no estaría este trabajo, y en especial a Esteban, pues siempre confio y me apoyo durante mi trabajo.

INDICE

RESUMEN	3
INTRODUCCION	4
Capítulo 1. CINE Y PSICOANALISIS	11
1.1 El discurso de la crítica filmica en las diversas corrientes cinematográficas.....	12
1.2 El Fenómeno Humano en el cine de autor y su Realidad Sociocultural.....	24
1.3 Comunicación y Proceso Creador en el Autor.....	26
1.4 Análisis e interpretación psicoanalítica en la obra de Buñuel.....	29
1.5 Diferencia entre Psicoanálisis Clínico y Aplicado en la obra de Buñuel.....	30
1.6 El Analista y las obras de arte.....	33
1.7 Buñuel, Psicoanálisis Freudiano y Surrealismo.....	37
Capítulo 2. PSICOANALISIS APLICADO Y LUIS BUÑUEL	43
2.1 Psicoanálisis Aplicado.....	44
2.1.1 FUNCIONAMIENTO DEL APARATO PSIQUICO Y METODO DE INVESTIGACION.....	44
2.1.2 APARATO PSIQUICO Y PRINCIPIO DEL PLACER.....	47

2.1.3 PSICOANALISIS APLICADO Y EL PSICOANALISTA.	52
2.2 El Artista, la Creación y el Sueño.	54
2.3 El Psicoanalista y la obra de Buñuel.	57
2.4 Vida y Obra de Luis Buñuel.	64
2.4.1 ASPECTOS BIOGRAFICOS.	64
2.4.2 INICIOS DE BUÑUEL EN EL CINE Y EL SURREALISMO.	68
2.4.3 FILMOGRAFIA, EXPERIENCIAS Y PROYECTOS.	70
2.4.4 CONTACTO CON OTROS DIRECTORES EN MEXICO.	73
2.5 Ultimo filme y Muerte.	77
Capitulo 3. INTERPRETACION Y ANALISIS PSICOANALITICO.	79
3.1 Reseñas.	79
3.1.1 UN PERRO ANDALUZ (1928).	79
3.1.2 ESE OSCURO OBJETO DEL DESEO (1977).	82
3.2 Interpretación y Análisis en base a la vida de Buñuel.	84
3.2.1 UN PERRO ANDALUZ.	84
3.2.2 ESE OSCURO OBJETO DEL DESEO.	92
CONCLUSIONES.	98
PROPUESTA.	108
REFERENCIAS.	114

RESUMEN

La psicología es un área que por mucho tiempo ha estado encajonada a un tipo de dirección; por tal es difícil llegar a vincularla con aspectos diferentes a lo tradicional. Este trabajo trata de demostrar que la psicología y el cine pueden estar vinculados, como en el caso de Buñuel me aboque al análisis de dos de sus películas, *Un Perro Andaluz (1977)* y *Ese oscuro objeto del deseo (1977)*.

Incorpore éstas dos películas con fragmentos de su vida, desde su niñez hasta los días de su juventud. Encontré vivencias tanto consciente como inconscientes, los cuales me ayudaron a descubrir relación entre algunas escenas de dichas películas con parte de su niñez y con los días de su escuela y el tipo de educación que llevó.

Todo esto intenta abrir una perspectiva más amplia de lo que abarca y es la psicología y el psicoanálisis; llegando a demostrar que ésta corriente no sólo es para lo tradicional, sino que ayuda a abrir nuevos campos dentro del análisis y de lo que es realmente la psicología; ayudando a tener otra visión de la misma.

INTRODUCCION

El cine es una "manifestación emocional", y la psicología es un método para tratar y curar enfermedades mentales, neuróticas y emocionales; por lo que parece imposible tratar de reunir estos dos campos separados de actividad humana, con sus terminologías, técnicas distintas, orígenes y objetivos diversos.

Los filmes además de ser reflejo social, son también vehículos ideológicos, que como tales deben interesar a la historia de las ideas políticas, entendiendo ideología, como el conjunto de explicaciones, creencias y valores aceptados y empleados en una formación social; es decir, algo próximo a la consideración de un ente abstracto no similar en cada momento histórico.

La psicología y en especial el psicoanálisis (al cual me aboco principalmente), por su naturaleza abarca todos los fenómenos humanos, tanto mentales como emocionales.

El psicoanálisis enriquece cualquier análisis que se haga de una obra de arte (pintura, literatura, un filme) y no la destruye, es decir, ofrece ayuda frente a los problemas de su forma, la cual ha sido tratada como simbolismo en el contenido de una obra de arte; además, aplicado a una obra de arte ha llegado a ser un campo nuevo y prometedor. Un precursor de ello es el mismo Freud, que lo inauguró con sus estudios

sobre Leonardo da Vinci, y Dostoyevsky; la misma elección de la palabra Edipo para describir los conflictos de la sexualidad infantil, ya lo ligaba con Sófocles y con toda una serie de tendencias de la literatura antigua y moderna.

Los diferentes campos del psicoanálisis aplicado (historia, sociología, antropología, religión) han surgido principalmente y siguen surgiendo a medida que la validez de los resultados de la investigación psicoanalítica ha ido aportando sus frutos. „

Por su parte, el cine produce o reproduce la ideología dominante en la medida que su característica específica esencial es que la impresión de la realidad no viene constituida por la reproducción de la realidad concreta, sino por el reflejo de las cosas modificadas por la ideología y a menudo, por la ideología dominante. "El cineasta que se cree libre filmando la realidad no es más que el instrumento involuntario de la propagación de esa ideología". (Martín M., p. 20). Por otro lado el cine no sólo está influenciado por la ideología, sino también por acontecimientos ocurridos en la vida tanto pasada como presente del cineasta, lo cual otorga en un filme un grado de autonomía al discurso, y muestra un ámbito de expresión y decisión personal, configurándose así una labor colectiva mas amplia que engloba a varios sectores de la sociedad que, por vía interpuesta o por reflejo mas o menos directo, están presentes como sujeto elíptico de un filme, que pueden corresponder a los intereses económicos, políticos, ideológicos, sociales, etc. Este tipo de situaciones va vinculado con personas próximas al autor y con el tipo de sociedad en la que se desarrolló, con vivencias de su juventud o inicios, por

influencias de otros cineastas, etc., obra siempre mostrada de una manera rebuscada, en aspectos inconscientes, a los cuales se les da un significado propio, dependiendo de la perspectiva personal.

Por todo lo anterior, planteo como objetivo principal el ver de qué manera y cómo se refleja o proyecta la vida de un director o autor dentro de sus obras fílmicas, y el cómo su perfil psicológico afecta para que este trate de dirigir sus obras hacia una misma línea, aunque no siempre las reflejan en una misma dirección, como sería el caso de Luis Buñuel, el cual, en algunas de sus obras expresa parte de su vida y fantasías, mostrándonos un aspecto de la corriente surrealista. Esto último implica que sólo es entendida por personas apegadas al género, entendiendo esta corriente como una liga entre el sueño, la alucinación y los procesos creativos y que sea sujeto de estereotipo por y para intelectuales, puesto que son situaciones que no se acostumbra ver en los filmes y no se quiere entender o ver.

La crítica y análisis que se hacía de las obras de Luis Buñuel, no le complacían para él, puesto que principalmente hablaban del sexo y hasta ese momento no las aceptaba (Baste recordar el filme "Ese Oscuro Objeto del Deseo"). Tales críticas se hacían simplemente por curiosidad, ya que las obras de Buñuel eran llamativas por sus contenidos y temáticas surrealistas. Tal vez el hecho de que el psicoanálisis aun no tenía un marco teórico conceptual definido en torno a la apreciación del arte, influyó para que se hicieran ese tipo de críticas, abocadas principalmente al área clínica más que a la

aplicada. Sin embargo, resulta mas conveniente esta última para dichas críticas, puesto que se busca una "identificación y un reconocimiento" dentro de las obras del espíritu humano, y se trata pues de posibilitar los procesos del pensamiento y de aprehender un poco más del aparato psíquico, así como de su entendimiento.

Cuando se hacían estudios psicoanalíticos sobre una obra de arte, el enfoque era más clínico que estático y se centraba en el interés por el simbolismo y por el diagnóstico clínico del carácter del artista, más que una aceptación del desafío que significa comprender cómo el artista transfiere su énfasis psíquico desde la agonía y el odio en sus conflictos, hacia el placer y el amor por el ejercicio de la transformación estética. El analista tenía que probarse primero a sí mismo y su método, antes que incursionar en el campo del artista. Y el querer ser "mas artista que el artista" implica el enfrentarse con la transformación creadora y no sólo con símbolos y diagnósticos clínicos.

Cuando Freud hacía una interpretación de una obra de arte, decía que no era mas que "una novela psicoanalítica", comparándola con la psicosis, puesto que para él, tanto el artista como el psicótico en su delirio, buscan la verdad del sujeto. (Freud, Die Traumdeutung, 1900), para alcanzar el éxito, al encontrarla, aunque sólo sea la restringida verdad con sus propias dificultades por superar. En el psicoanálisis aplicado destacan en la labor analítica elementos tales como: la interpretación, la transferencia-contratransferencia, la resistencia (Juan Diego Castillo, p. 13). Si el hombre no fuera más que un intelecto desencarnado, conseguiría su objetivo con un sistema amplio de

ideas. Pero como es una entidad dotada de cuerpo y de alma, tiene que reaccionar contra la dicotomía de su existencia no sólo pensando, sino con el proceso total de la vida, con sus sentimientos y acciones.

Estos aspectos no fueron tomados en cuenta por los psicoanalistas que criticaron las obras de Buñuel, puesto que no tenían muchos fundamentos de la historia de éste, al sólo contar con unos cuantos datos biográficos, por lo que ese tipo de críticas casi siempre daban otro sentido e interpretación a sus obras, que él no aceptaba.

Muchas de esas críticas se hacían por una moda intelectual, sin llegar a analizar las ideas que plasmó el autor en su creación, y sin preguntarse qué es lo que hace que éste trabaje y exprese sus ideas en su obra.

Es así como se puede vincular al psicoanálisis con la obra de Luis Buñuel, puesto que el psicoanálisis ayuda en los problemas tanto de la transformación, como en los de la interpretación del contenido, denotándose pues, una relación entre el artista y el psicoanálisis. Esto no significa que el psicoanalista pueda impartir el don del poder de transformación; significa que puede intentar definirlo de tal modo que sea reconocible en los casos en que haya sido reprimido, y puede ayudar a remover obstáculos internos a su desarrollo.

Por tal motivo es importante no encajonar a la psicología y al psicoanálisis en las áreas clásicas (clínica, educativa, industrial, etc.), puesto que se puede adaptar a cualquier área, ya que como menciona anteriormente, su naturaleza es sobre el aspecto humano y llega a tocar todas las corrientes.

Un ejemplo de lo anterior consistiría en el análisis de dos de sus películas: "Un perro Andaluz" (1928-29), esta es la primera que hizo y donde se denotan más sus tendencias y aspectos inconscientes, puesto que apenas empezaba su incursión en la corriente surrealista, y "Ese Oscuro Objeto del deseo" (1977), último de sus filmes donde se puede observar un cambio de línea y de tendencia dentro del surrealista.

Destacando el análisis de las situaciones personales que proyectó en cada una de ellas y así ver de qué manera éstas influyeron en su vida y en su realización como persona, dando un significado a tales situaciones, escenas, etc., a partir de los aspectos sociales, históricos e ideológicos que abarcan la época en que vivió corroborado por entrevistas hechas a personas que estuvieron apegadas a él, además de psicoanalistas que hicieron análisis de obras literarias, así como también de materiales documentales, siempre a través de una línea de interpretación, con argumentaciones de psicoanálisis aplicado.

Me aboco al psicoanálisis, puesto que es una técnica cuyas más amplias implicaciones pocos conocen y por la misma naturaleza de su método, el psicoanálisis es el caso

perfecto de un arte-ciencia, pues trata tanto del arte como de la ciencia de la transformación emocional y mental.

El analista es capaz de comprobar sus deducciones sólo en la medida que el inconsciente, bajo interpretación analítica, se transforma o se puede transformar en pensamiento inconsciente (preconsciente), visualizado o verbalizado. Y a la inversa, es posible saber cómo actúa el inconsciente viendo cómo los pensamientos que se encuentran en la periferia accesible de la conciencia (o preconciencia), se transforman en sueños.

El psicoanálisis, no es pues solamente una serie de "explicaciones" e "interpretaciones", aunque ambas se usan como parte del proceso. El psicoanálisis es mas bien un trabajo de transformación.

CAPITULO 1

CINE Y PSICOANALISIS

Los grandes cineastas han dado al mundo un cúmulo respetable de material que contiene belleza, entretenimiento, alimento para el pensamiento e incluso, de vez en cuando, una nueva perspectiva de la vida, pero no han dejado ninguna regla para imitar su virtuosismo. Por tal razón el cine ha estado lleno de diferentes géneros y corrientes, que en ocasiones conllevan deficiencias.

Para describir algunas corrientes y deficiencias del cine, me aboco principalmente a las ideas y a algunos términos de Jorge Ayala Blanco (1988), para entender varios movimientos cinematográficos en un aspecto estético- ideológico, que dieron pie a corrientes como el underground; la nueva ola francesa; el cine directo; el desdramatizado y el de destrucción.

1.1 EL DISCURSO DE LA CRITICA FILMICA EN LAS DIVERSAS CORRIENTES CINEMATOGRAFICAS.

EL SIGNIFICANTE VACIO.

Un tipo de deficiencia filmica, es el **significante vacío**, en la que el actor gira en torno de un epicentro humano por completo inasible; es un objeto filmico que se basa en la realización de un personaje definido por su falta de imaginación y perpetúa la irrecuperable pérdida de la identidad, es decir, nos revela abatimientos incalculables y nos responde al final del filme con la figura desconcertada del mismo hombre.

EL ESTILO TRASCENDENTAL.

Otra deficiencia se encuentra en el **estilo trascendental**, que mecaniza la exterioridad de un modelo viviente bajo la fuerza del ojo. El análisis de este estilo y sus efectos particulares sobre el espectador son demasiado específicos; por lo que se desarrolla en tres fases. Primero, en la descripción de lo cotidiano, mostrándonos una representación meticulosa de los lugares comunes, tristes y banales de una densidad cotidiana que nada debe al realismo convencional, pues el acento está puesto sobre la monotonía y la inexpressividad expresiva; como segunda fase, el establecimiento de la disparidad, propinando una discordancia real o potencial entre el hombre y su entorno,

que culminará en una acción decisiva; y por último la producción, de "stase", la cual es una vista cruda de la vida que no resuelve la disparidad, sino la trasciende.

La monotonía de lo cotidiano, el establecimiento de la disparidad entre el protagonista y el mundo, la instancia de la visión apática que todo lo rebasa se persiguen, se acosan, se guarecen, se recrean y se acentúan a pesar del frenesí del espacio móvil y la propagación de motivos vistosos.

De este modo se introducen perspectivas de enfoque proletario, político-sexual (mostrando claro, lo que va de acuerdo a su política, sistema y gobierno), del tercer mundo, experimental, que ponen en tela de juicio la realidad cinematográfica. Es al mismo tiempo una resurrección, un reentronque y un paso adelante con respecto a las audiencias de la vieja vanguardia filmica, cuyas raíces eran pictóricas, dadaístas, simbolistas, músicovisuales y surrealistas; es algo mas que una simple ruptura con lo normal y que ha sido bautizado como narrativo-representativo-industrial.

ENFOQUE MILITANTE.

El enfoque militante puede ser presentado en documentación, premonición y posibilidad de una revisión tranquila de un proceso histórico con todas sus dinámicas, resistencias, complejidades, aportes y contradicciones.

En el se plantea la militancia sindical, a fin de reconquistar la autoestima; utiliza una tajante condenación a cualquier forma de autoritarismo y resuena en numerosas órdenes privadas y sociales a manera de libertad y no a modo de destino, sino como una comunicación en verdad posible.

El miedo al cambio se vuelve lectura política de la realidad y propina un aspecto psicológico, dedicado a develar mentiras esenciales; es decir, las zonas psicológicas invaden a las zonas de trabajo y viceversa; se trata de algo más que dos crueles simulacros vivientes, o de un hábil truco dramático. Aquí el ser humano sólo cobra autenticidad en el desamparo y en la caricatura moral, se cree firmemente en la liberación por el sentimiento de culpa, y ésta es invencible porque es el horizonte y la única tabla de salvación.

ESTILO ALEGORICO.

El estilo alegórico sólo responde a preguntas que se creen esenciales. Su tono puede ser contenido o abundante, poetizante o simbólico y definitivamente cotidiano o impulsivamente literario, pero siempre declina en ensombrecida melancolía. Este estilo petrifica un haz de seguridades de índole conservador, como en los filmes de obrerismo reditual, que fanatizan sin final posible la opresión sistemática de los trabajadores.

ESTILO BREJNEVIANO.

Como medio de comunicación un filme puede proponer diversos objetivos (según el tipo de tema que se está tocando), ya sea el de informar, distraer, manipular, opinar, aburrir, etc.; todos ellos referidos a las diversas facetas que pueda adoptar la actividad social. Un ejemplo de ello es el estilo brejneviano, pues exalta modelos sociales más humanos a seguir. Es también el caso del director Nijinsky, que aún sin haber terminado de pasar los créditos, ya está cumpliendo ampliamente lo que esperamos de él; su función voyeurista lo excede y nos desborda, interrumpe en nuestra pupila la figura del trágico y famoso biografiado, se aísla de cualquier decoración y contéxto, pero nos conduce paulatinamente, en una mezcla de adormecimiento y ambición sensacionalista, a la intimidad de su historia, a su intimidad magnífica.

ESTILO LIBERAL.

Una muestra diferente de manipulación dentro de un filme, se encuentra en el estilo liberal, en el que como primer paso, se finca un realismo arduamente construido a base de efectos, de reconocimiento, de objetividad inmediata, de identificación y de verdad social y no sólo trata de nombrar inéditos espacios pintorescos o de nutrir con nuevos modelos el almacén filmico de arquetipos, prototipos y estereotipos sociales.

Esto originó la creación de filmes postjipis, pues reivindica la ilusión de las liberaciones perdidas, como en el caso de la generación norteamericana, cuya influencia alcanzó otros lugares y que se definió en lo mitológico y en lo vivido con respecto al sueño jipi de mediados de los sesentas. El escándalo dió paso a un contraespacio, al margen del poder, donde se anima y aligera un cuestionamiento social antibélico, que sin el movimiento jipi tal vez no hubiera logrado prevalecer.

Asimismo es importante dar la impresión de que, sin la sensibilidad predecible que se despliega en el filme liberal, la realidad naufragaría en el caos y el sinsentido. Comete el error de distorsionar la información que el director quiere dar a los espectadores, y por tal razón se manipula sutilmente, si es que se quiere dar a entender la información.

ESTILO INTIMISTA.

El cine se ofrece aquí como espacio para el discurso, donde la sociedad habla y escucha por la vía interpuesta de unos autores y un público y el convincente límite de la expresión filmica como autónomo sistema de signos, de tal manera que el reconocimiento de la creación cinematográfica es una operación categórica sobre signos muy concretos, se adquiere así un estilo intimista, el cual otorga una conmovedora vida emocional a los comportamientos más modestos y preserva el arte del matiz sensible.

ESTILO EGOTISTA Y CONFIDENCIAL.

El estilo egotista es adoptado principalmente por los directores que tratan de manifestar un esquema muy peculiar de la vida, exponiendo matices de la inestabilidad humana en recursos ilusorios; agria el humor del vencedor vencido, lo cual lo convierte en una parodia de sí mismo, que combinado con el estilo confidencial, permite reordenar los problemas personales. No se trata pues del culto en abstracto, sino de amar lo que se hace y de creer en ello; busca enmascarar su desvergüenza, por medio de la ironía y de la pirotecnia de la cultura.

Cada filme desarrolla formas constitutivas internas e integra una diversidad de elementos provenientes del contexto social en sus múltiples formas de manifestación; cada uno de ellos se constituye en una particular combinación y ordenación del conjunto de códigos cinematográficos y eventualmente extracinematográficos. Esta particularidad es lo que distingue una película de otra, es lo que permite definir al respecto una estructura propia, única y singular; por lo cual cada película se constituye "sistema singular", entendiéndose como sistema un conjunto de elementos que están unidos y el cual uno no se parece a otro; por lo tanto, es único y singular (hablando de una película, aunque se hagan varias versiones nunca son iguales, siempre hay algún elemento que los diferencia).

NEOWERSTEN.

Ciertos elementos que los diferencian son los excesos, como en las cintas del neowersten, que algunas veces llevan lentitud en el ritmo amplio, paisajismo a nivel de imponente documental (para promover el turismo), dando un sentido trágico, concentrado en torno del personaje villanesco, elegantemente resignado. Adscribe un poema del oeste; compuesto por sentencias y expresiones ajenas que lo precedieron, es una pieza cinematográfica casi musical formada por fragmentos climáticos de otras obras o de aires populares.

ESTILO SERIAL.

Un ejemplo mas claro y sobresaliente de diferencias entre las versiones, es el estilo serial; el que se esfuerza por equilibrar las partes en discrepancia, para volver a narrar el cuento de nunca acabar. Pierde energía en cada impulso, decae y merma; sin embargo, al final del episodio queda la impresión de que todo lo visto era sólo agitación o prelude, de que ninguna situación era realmente magnífica, espectacularísima e inolvidable, lo que provoca que caigan en un preámbulo.

FILMES DE VIOLENCIA.

En los filmes excesivos de violencia, principalmente se toman situaciones de pandillerismo, de camino y de serie B, las cuales son coleccionables, se recomiendan con

enormes reservas y se ocultan como si se tratara de las consecuencias de un vicio secreto. Este tipo de películas nacieron como rellenos y están inundadas de valores negativos, despliega las paradojas del poder vacío e ilustra los fetiches de la prepotencia.

HIPERVIOLENTAS.

Dentro de estas películas están las hiperviolentas, que muestra un señalado tipo de signos, encasillados en un determinado patrón de vestuario extravagante; lo que hace real la antiutopía de un mundo sin ley, mezcla fantasías y reacciones primarias, creando héroes errantes.

ESTILO POSTBELICO.

Algo similar ocurre con el estilo postbélico, que barre con los héroes convencionales; capitaliza el consuelo para darle la absolución a los derrotados, y funda vivencialmente las mitologías del horror histórico.

ESTILO POSTBUCOLICO.

El estilo postbucólico también maneja la violencia pero de otra manera, ya que lo expresa desde una perspectiva necesaria; es decir se lastima y se roba o mata para sobrevivir. La violencia física tarda en estallar, aplazada por el vil desprendimiento y una

violencia moral cada vez más apremiante, cuanto más lejano está lo ansiadamente esperado; desliza la virtud bajo la opulente argumentación.

FILMES DE HORROR.

Otro exceso es el de horror, que cae sobre la exaltación de las aberraciones evidentes; el énfasis concentrado sobre la impotencia y el carácter incontrolable del mal redobla la fabulosa humillación de las aversiones morales, triturando incluso el mito de la congruencia de las fantasías alucinatorias; se aprisiona al espectador desde del horror hasta el vacío.

CIENCIA FICCION.

El estilo de horror está confinado al igual que la ciencia ficción, al estar sometido a cinco categorías, la primera, a la invasión del universo; la segunda, los monstruos desatados; tercera, el apocalipsis cercano; cuarta, el viaje a las estrellas y por último, el futuro prohibido. La ciencia ficción se tiene que volver una mezcla, para lograr el retorno del materialismo a la fantasía tecnológica, es decir, lo que el misticismo no puede, la declaración tecnocrática lo realiza.

FILME MUSICAL.

Además de esos estilos, se incorpora otro muy diferente, el filme musical, cuya génesis representa su calvario, narra a mil por hora canciones satíricas con intermedios y liga el acelerado con el cine burlesco. Dentro de este estilo se deriva el roquero que logra la interacción del efecto y el ritmo, con un tono sesgado, inaprehensible y desquiciado del relato, que se impone a saltos rítmicos y casi enigmático, sin que nadie anuncie el desencanto o el pesimismo de la fábula, sustraído a cualquier autopatetismo o autotranscendencia.

COMEDIA MUSICAL.

Otro género es la comedia musical, que recorre un largo camino que no llega a nada; se apoya presunciosamente en tres o cuatro números coreográficos por cada producto. Y en vista de que el ritmo musical se ha vuelto sustituto de la inventiva del montaje, los momentos danzados pueden ser relativamente escasos, en la inteligencia de que la avaricia de la comedia musical los situará en forma estratégica, los amplificará y sabrá darlos a valer.

FILMES DEL FEMENINO.

Por otro lado, surgen los filmes del femenino, en los que se aclimata, con pequeños detalles de la vida cotidiana, primero rural, luego citadina, constituyentes de su contexto, una agitada protesta femenina. Embiste, antes de la señal de arranque, en contra de la felocracia, burlándose aún en los momentos menos propicios e inventa su propio eterno femenino, mostrando un tono íntimo y elegante.

Inicia su formulación teórica queriendo decir todo a la vez, con una considerada y floreciente postura militante muy excepcional. Le achaca al hombre defectos tradicionalmente considerados como privativos de la mujer, y se ensaña con la desvirilidad del macho, por medio de la violencia sexual y de los roles sexuales impuestos, destacando la liberación de la mujer. Por medio de aspectos sociológicos y analíticos, estudia los obstáculos que impiden la construcción de una nueva sociedad; se sueña con una vasta tierra de nadie donde se ofrezcan todas las posibilidades de elección y se reconozcan sus ideales de libertad vistos como un destino ya cumplido.

Sin embargo logra conquistar la sensualidad del desprecio, al apoderarse del privilegio de la diversión por medio de escapes a la opresión de sus orígenes; aunque por lo general cede a la fascinación de un virtuoso contundente sensual, a un tiempo cerebral e hipersensible, purificada y lentísima, como si se deslizara suavemente en aguas estancadas, con una clarificación blanca y negra, densa y calculada, que a veces provoca

se caiga en la creencia de la sensibilidad todopoderosa, poniendo a prueba las virtudes del autosacrificio.

FILMES DEL MASCULINO.

Un enfoque opuesto del cine en femenino, se encuentra el filme del patrocinio masculino, que principalmente mofa el lamento de la esclava doméstica y desmitifica las falsas esperanzas de la liberación femenina, por medio de un enunciamiento de las dificultades que la mujer tiene para poder actuar políticamente sobre lo inmediato, eludiendo la teoría para referirse a explotaciones específicas.

El patrocinio masculino explora y crítica los límites de la liberación de los "machos civilizados", y reprime la reivindicación del discurso de la histeria, ya que ésta era la forma en que se les reconocía a las mujeres durante los setentas. También denuncia las disfuncionalidades de los valores de la hombría, por medio de la expiación de la falta de identidad de la mujer en la sociedad consumista y anula la probabilidad de antiheroínas positivas, desenmascarando el señuelo del nomadismo femenino y purificando al extremo posible la crisis de individuación femenina.

En éstos dos últimos estilos se crean estereotipos y se contraponen los sexos, lo cual provoca mas deficiencias en ellos, puesto que se pretende llegar a un modo de

"supervivencia utópica", que en ocasiones se vuelve irónica y aburrida, ya que a veces los directores reflejan exageraciones y limitaciones de su propia existencia y ego.

1.2 EL FENOMENO HUMANO EN EL CINE DE AUTOR Y SU REALIDAD SOCIOCULTURAL.

Los estudios psicoanalíticos de la pantalla han puesto en irrisión a la vieja teoría crítica del cine de autor, la cual no obstante, moralista y fuera de contexto, se reduce casi siempre a la promoción personal de cineastas o a la demolición fácil.

Para este tipo de crítica, se toma en cuenta la realidad del cine objeto y la materialidad del discurso filmico. Estos aspectos pueden ser ignorados por el artista, quien es completamente libre de asumir o no un compromiso social exterior a él y a sus formas filmicas, disculpado por sus "imperfecciones ideológicas", mientras permanezca fiel a sí mismo, se aboque a lo imprevisto de las formas clásicas y permita al crítico la sustitución de la lectura específica, por el cómodo examen evocativo de la obra del cineasta.

En su carácter de imagen de reflejo, el filme no puede identificarse con la realidad, puesto que el cine puede reflejar la sociedad que lo produce, pero no es la sociedad misma. Por otra parte el reflejo es un acto no percibido conscientemente (lo cual no significa que sea inconsciente, ya que la localización de sus mecanismos no depende de

forma necesaria del análisis psicoanalítico), y finalmente el reflejo se conecta con el conocimiento a través del trabajo intelectual, es decir, del análisis. Todos esos factores deben ser tenidos en cuenta, pues afrontan las relaciones cine-sociedad, en una operación que consiste en la definición de la perspectiva desde la cual se realiza la transposición social por la vía filmica.

Según Sorlin: "Es bastante raro que un filme sea completamente extraño a la actualidad, pero lo propio del filme es transformar, distorsionar el acontecimiento sacado del contexto inmediato. Tomando los datos del mundo concreto, los redistribuye en un conjunto ficticio y coherente que obedece a reglas no formuladas (las reglas de competencia), que está constelada de marcas de connivencia o tolerancia con el público (las representaciones, los puntos de fijación) y que es otra cosa que el universo social del cual han sido tomados los materiales puestos en obra" (p. 21, 1977). Sin embargo las diferencias entre las obras filmicas y la realidad social son tan ilustrativas como sus mismas conjunciones; afirma Ferro "las manifestaciones son tan reales como lo real" (p. 60, 1975).

La conclusión que se puede obtener es que los filmes se constituyen de los instrumentos que la sociedad dispone para poner en escena y mostrar. Sorlin señala que el análisis de la disfuncionalidad entre reflejo filmico y realidad social marcará o aludirá al conjunto de lo visible que una sociedad instala, y a las relaciones entre los diversos aspectos integradores de ese "visible" (p. 75, opcit.). Es a partir de esas consideraciones

que Marc Ferro definió su fundamental concepto del cine como "Contra-análisis de la sociedad" (p. 82, *opcit.*).

Las formas de reflejo deberán ser confrontadas y contrastadas continuamente con los elementos definidores del contexto social, lo mismo que los textos filmicos deberán ser situados minuciosamente en el contexto de la propia producción e industria cinematográficas.

1.3 COMUNICACION Y PROCESO CREADOR EN EL AUTOR.

Los buenos cineastas raras veces rechazan el concepto de la creatividad individual al tiempo que mantienen el control en la realización del filme, lo cual elimina las limitaciones evidentes del pensamiento colectivo. La teoría del autor, según la define Andrew Sarris, se aplica a la práctica cinematográfica, y da en ocasiones excesos ridículos y peligrosos, puesto que algunos directores la usan como justificación de actitudes dictatoriales y autoindulgentes, mostrando en ocasiones desplantes ególatras y autocomplacientes (en: Dmytryk, p. 58). Todos los guiones cinematográficos presentan una deficiencia inherente que en muchos casos se ignora y se considera una ventaja: es el escritor quien desarrolla en primer término los personajes de un filme, los cuales de manera inevitable reflejan algunos aspectos de la personalidad de su creador. Es imposible crear un grupo de individuos completamente auténticos cuando a todos ellos se les da forma a imagen y semejanza del autor, cuando son un eco, sin importar lo tenue

o distorsionado que sea, de alguna faceta del mismo. Tales personajes son en realidad "clones" de una sola mente y no las personalidades únicas que serían en la realidad.

El problema de la construcción de los personajes se complica aún más cuando el filme llega a la etapa de la filmación. Los autores que insisten en que los personajes sean modelados exclusivamente según su interpretación de las experiencias personales propias o de las de otros, disminuyen notablemente el alcance y la riqueza de su trabajo. Los personajes sólo pueden ser desarrollados en plenitud si el cineasta saca provecho del talento creativo de quienes deben ser en última instancia dichos personajes.

El director siempre es quien tiene la última palabra, el que amplifica, refina y particulariza; en pocas palabras, las decisiones finales son siempre de él. Tanto que por otro lado, los enfoques de los realizadores en la metodología técnica de la cinematografía, casi siempre son similares a la de como es abordada la dirección, el de participar en la elaboración del guión y el trabajar con los actores.

Dentro del cine es muy común abordar metáforas, las cuales ayudan mucho en la realización y en la creatividad de un filme; es decir, el cine nació para glorificar la metáfora, y bajo la coacción del censor los realizadores alguna vez crearon metáforas en abundancia. Pero la mayoría de los directores modernos, con su tendencia al realismo y a lo explícito, ni siquiera están conscientes del potencial de este extraordinario mecanismo.

Además de exonerar a los actores a algunas escenas difíciles y llenas de diálogos, e incluso del dolor físico, la metáfora elimina las dificultades del director para poner en imágenes algunos lugares comunes. Es difícil describir las ventajas que se pueden obtener de la creación de unas cuantas metáforas bien colocadas. Existen, desde luego, oportunidades de crear metáforas más profundas y elaboradas, pero esto nunca ocurrirá a menos que el director y el escritor tengan siempre presente la posibilidad de su utilidad estética y práctica.

Un axioma semántico establece que las palabras son signos de cosas, pero sólo en un sentido genérico. Para hacer más específicas las cosas, las palabras deben ser modificadas por otras palabras, y con frecuencia se necesita todo un párrafo de modificaciones para restringir una palabra al signo de una cosa particular. El uso creativo de las modificaciones de un realizador, manifiesta un estilo técnico personal, por lo que en ocasiones es importante utilizar metáforas, ya que para el autor o director es su estilo y su género.

Un estilo que utiliza la metáfora, es el surrealismo puesto que esta formado por sueños y concomitantes, creado por signos y palabras; que conllevan aspectos personales desde la niñez hasta el presente.

Un ejemplo de ello es el estilo de Luis Buñuel, pues enmarca casi siempre temas relacionados con el erotismo, con los niveles socio-económicos bajos, y con algunos no

muy comunes dentro de la sociedad en que nos desarrollamos, y por esto, es importante analizar qué tanto influyeron en él los acontecimientos y situaciones que vivió, tanto en su niñez como en su juventud, su vida e historia familiar y las amistades que frecuentó; para que terminara enmarcando sus películas con su sello particular.

1.4 ANALISIS E INTERPRETACION PSICOANALITICA EN LA OBRA DE BUÑUEL.

"Casi nadie puede entender que lo que está viendo es, en realidad, una interpretación de la obra de arte en cuestión. Interpretación que depende de la inteligencia, de la experiencia, de la instrucción de cada uno, y hasta del estado emocional por lo que pasa en ese momento" (Jorge Ibarguengoitia, en: Castillo, J. D., p. 3).

Entre los años de 1928 y 1977, época de los trabajos de Buñuel, el psicoanálisis se entendía en términos de la sexualidad. Este hecho no le era agradable a Buñuel, debido a que pretendía proyectar sus sueños sin querer darles un significado, viéndolos de manera natural, a tal grado que en una ocasión dijo a un productor mexicano: "Si la película es demasiado corta, meteré un sueño" (Luis Buñuel, p. 105).

Los sueños acercaron a Buñuel al surrealismo (algo que nunca trató de explicarse); éstos eran principalmente eran pesadillas llenas de obstáculos, que en ocasiones reconocía y en otras no, pero para él era igual, ya que como dijo de una crítica hecha a

una de sus obras: "Algún psicoanalista, sin manifestar ninguna duda, cree que la navaja de afeitar en Un Perro Andaluz representa un pene... Es una idiotez. Tal vez sí. Pero si no lo sabemos, ¿que más da?" (ibid. p. 58). Por lo general, la crítica mayoritaria suele heredar intactos estos juicios tajantes, cuya única autoridad proviene de anteponerles una palabra temida y casi mágica: "psicoanálisis".

De "Un perro Andaluz", se hizo un estudio meticuloso, ya que algunos psicoanalistas la encontraron muy atractiva, puesto, para este filme, Buñuel y Dalí se propusieron "no aceptar ni idea ni imagen alguna que pueda dar lugar a una explicación racional, psicológica o cultural". Téóricamente sólo admitieron las imágenes que impresionaron su memoria sin querer averiguar el por qué de cada una de ellas.

1.5 DIFERENCIA ENTRE PSICOANALISIS CLINICO Y APLICADO EN LA OBRA DE BUÑUEL.

Durante la época de Buñuel era mas conocido el psicoanálisis clínico que el aplicado, siendo este último más conveniente para las críticas cinematográficas. Principalmente el psicoanálisis clínico tomó un papel de adaptador del individuo al engranaje social (y nunca adaptador del hombre a sí mismo), requiriendo matar toda excepción, puesto que en ella se encontraba la prueba de que el decálogo psicoanalítico no es, sino un subsistema y no el sistema absoluto que se proclama; porque tal decálogo

se derrumba si no puede "explicarlo todo", e incluso si no aplica al misterio las mismas "reglas" preestablecidas con las que doblega en el individuo todo brote excepcional.

Además, el psicoanálisis clínico se convirtió en un instrumento de la clase dominante para mantener en su lugar a los miembros de ciertos grupos sociales. Se trató, por un lado, de la necesidad social de la institución psicoanalítica y por el otro, de la función social de la enfermedad mental. Este psicoanálisis, bien lejos de la teoría de su fundador, se convirtió en una técnica de recuperación y readaptación, que impidió una radical tela de juicio.

Al contrario del psicoanálisis clínico, el psicoanálisis aplicado intenta aportar elementos específicos en el esfuerzo de la comprensión del fenómeno humano, en sus vertientes física, científica, cultural y filosófica. Y siempre intenta buscar la dirección y el simbolismo de una creación, la cual muestra una clara influencia de los complejos infantiles inconscientes existentes tras dicha creación. También analiza tanto la fachada de la obra como su contenido manifiesto, es decir, en la fachada se encontraría lo intrapsíquico y en el contenido manifiesto el sueño, los deseos infantiles y los pensamientos oníricos; dependiendo siempre del nivel cultural y de la estructura del aparato psíquico.

Durante mucho tiempo Buñuel leyó a Freud, y nunca aceptó ningún tipo de influencia, aunque algunos psicoanalistas mostraban una relación entre "el surrealismo y

el psicoanálisis" cfr. Lacan (Elisabeth Roudinesco FCE). Pero para él éste tipo de lecturas formaban parte de un interés mas, y en ocasiones aceptaba lo racional como algo útil: "La manía de comprender y, por consiguiente, de empequeñecer, de mediocridad, es una de las desdichas de nuestra naturaleza. Si fuéramos capaces de volver nuestro el azar y aceptar sin desmayo el misterio de nuestra vida, podría hallarse próxima una cierta dicha, bastante semejante a la inocencia" (Buñuel, en: Aub, M. p. 32).

Para Barbachano, el hecho de que Buñuel leyera a Freud, daba pie para que los autonombrados "discípulos" de este último tuvieran toda la autoridad para dismantelar la obra buñueliana y hacerla caer en moldes preestablecidos, válidos únicamente dentro del discurso del especialista.

Sin embargo, según Buñuel y La Orden de Toledo (Dalí, Ernestina González, Juan Vicens, José María Hinojosa y José Moreno Villa, 1924), el arte corresponde a una suprema exigencia de respeto al misterio; ante el cual la máxima aspiración no es "resolverlo", sino encarnar. Y para el psicoanálisis (justificador de toda pesadilla social e individual), se trata de una expresión "fascinante" no en sí misma, sino en cuanto a posibilidad de disección; la posibilidad de arrebatarse sus resortes profundos y poder así anticipar el destino último de la obra creadora.

Para Erich Fromm (aunque no es netamente psicoanalista, toca el momento social en que se esta pasando y lo analiza), el surrealismo no es otra cosa que, una estructura

orientadora ilusoria del hombre, la cual satisface su necesidad en un cuadro que para él tenga sentido. Y el hecho de que el hombre tenga razón e imaginación lleva no sólo a la necesidad de tener el sentimiento de su propia identidad; esta necesidad puede compararse con el desarrollo de la orientación material que tiene lugar en los primeros años de la vida y queda terminado cuando el niño puede andar por sí solo, y tocar y manejar cosas sabiendo lo que son.

Además hizo una mención: "los artistas comprendían que Freud fue el primer científico que manejó la propia materia de ellos, el "alma" del hombre, en sus manifestaciones más secretas y sutiles" (Fromm, p. 80). Esta opinión psicoanalítica hace razonar a algunos artistas sobre lo que llegan a exponer, puesto que reflejan situaciones tanto de su vida pasada como de su vida presente, siempre con un toque irracional (surrealista).

1.6 EL ANALISTA Y LAS OBRAS DE ARTE.

Las características que el autor da a los personajes de sus obras son tratadas como "formaciones del inconsciente" y los pensamientos, intervenciones en diálogos; como asociaciones, es así que a partir de estos elementos se reconstruye lo "reprimido".

Algunos psicoanalistas han publicado casi tanto sobre los grandes artistas, los grandes escritores, grandes sabios por los cuales se sienten atraídos, como sobre sus

pacientes. No es solamente con el fin de conocer mejor el funcionamiento del psiquismo humano escrutándolo bajo la lupa de las anomalías; es sobre todo para comprender los procesos de las operaciones transformadoras: el tránsito entre la salud mental y los desórdenes psíquicos, entre los desórdenes psíquicos y la cura, entre la creatividad y la creación (Anzieu, D., p. 26).

La creatividad es un conjunto de predisposiciones del carácter y del espíritu que pueden cultivarse y que si bien no se encuentran en todo el mundo, como tienden a hacerlo creer ciertas ideologías que durante cierto tiempo estuvieron de moda, sí por lo menos en muchos. En cambio, la creación consiste en inventar y componer una obra artística o científica, que responda a dos criterios: aportar algo nuevo, es decir, producir algo que nunca ha sido hecho y, tarde o temprano, ver reconocido su valor públicamente.

La mayoría de los individuos creativos jamás son creadores; la diferencia consiste, como menciona Proust de Bergotte, en el despegue. Los autores que se han interesado en el estudio experimental de la creatividad han corroborado que hay un momento de pensamiento divergente, que produce un apartamiento, que desvía de los estereotipos y de las normas, por disociación de elementos habitualmente asociados.

Para poder lograr un buen análisis de una obra, es necesario un elemento dentro del psicoanálisis aplicado; el analista, puesto que este es el único que puede acercarse comprensivamente, para posibilitar el acceso a elementos del material inconsciente. Este

último constituye el punto de enlace entre la experiencia del diálogo psicoanalítico proveniente de la clínica y el análisis aplicado.

1.7 BUÑUEL, PSICOANÁLISIS FREUDIANO Y SURREALISMO.

Comprender, es la vicisitud de la vida del artista, su propia historia, sus conflictos y las formas de resolución a las que pudo acceder y entre las que se puede encontrar su propia creación. Buñuel y Bretón encontraron en Freud a un irruptor, y lo admiraron por el hondo sustrato poético en su trabajo (mostrando manifestaciones secretas y sutiles). Como es sabido de esta manera se llegó a definir al surrealismo; y en sus obras Buñuel mostró aspectos inconscientes, en donde encaraba de una manera singular y particular sus vivencias y emociones.

Así pues, el surrealismo mostró con suma claridad este impacto que Freud provocó en el pensamiento artístico. En contraste con formas de arte más antiguas, no le interesaba el comportamiento, le importaba la experiencia subjetiva; era lógico que la interpretación freudiana de los sueños se convirtió en una de las influencias más importantes para su desarrollo surrealista.

El Psicoanálisis puede develar más ampliamente la comprensión psíquica de un artista, en relación a su obra, que puede ser producida con respecto a alguna problemática interna. Todo trabajo opera una transformación; el trabajo del sueño transforma un

contenido latente en manifiesto, que a su vez es modificada por la elaboración secundaria.

La inspiración puede surgir de manera inopinada, como una ensoñación con los ojos abiertos del futuro creador, y en ocasiones sobreviene bajo la forma de un sueño nocturno; basta con conservar el mensaje y el dinamismo hasta la terminación rápida del trabajo de composición. La inspiración puede sumergir al autor en un estado secundario y el regreso a la realidad planteándole problemas durables. La angustia, el sufrimiento, el terror y el vacío interior pueden ser tales que la creación aparezca como la única opción de salida simultáneamente posible e imposible. Y es sólo a partir de su obra (terminada en su contexto vital social e histórico) que se pueda plantear su metodología, la técnica y su corpus teórico, aunque sólo sea parcial.

El trabajo de la creación representa la tercera forma, menos conocida del trabajo psíquico; un trabajo de algunos segundos en el surgimiento de la inspiración, de algunas semanas en la concepción de la trama, y a veces años para la realización de la obra.

Pero sea cualquiera su contenido, todos responden a la necesidad que experimenta el hombre de tener no sólo un sistema de ideas, sino también un objeto de devoción que da sentido a su existencia y a su situación en el mundo. De aquí que todo sistema satisfactorio de orientación contenga no sólo elementos intelectuales, sino también

elementos sensoriales y sentimentales, que se manifiestan en la relación con un objeto de devoción o vinculación afectiva.

"Durante toda mi vida he conservado algo de mi paso, por las filas exaltadas y desordenadas del surrealismo. Lo que me queda es, ante todo el libre acceso a las profundidades del ser, reconocido y deseado, este llamamiento a lo irracional, a la oscuridad, a todos los impulsos que vienen de nuestro yo profundo. Llamamiento que sonaba por primera vez con tal fuerza, con tal vigor, en medio de una singular insolencia, de una afición al juego, de una decidida perseverancia en el combate contra todo lo que nos parecía nefasto. De nada de esto he renegado yo".

"Otra cosa que me queda del surrealismo es el descubrimiento en mí de un muy duro conflicto entre los principios de toda moral adquirida y mi moral personal, nacida de mi instinto y de mi experiencia activa. Hasta mi entrada en el grupo, yo nunca imagina que tal conflicto pudiera alcanzarme. Y es un conflicto que me parece indispensable para la vida de todo ser humano" (Buñuel, p. 121).

Estas líneas muestran un pensamiento singular de Buñuel, puesto que él mismo reconoce que el surrealismo adoptado, le ayudó a plasmar en sus obras una parte de ese conflicto. Esto es algo que Freud trató de analizar en algunas obras, en las que pretendió dar cuenta de elementos propios de la historia del artista, describiéndolos como deseos

insatisfechos, fuerzas pulsionales de las fantasías. Cada fantasía singular es un cumplimiento de deseos, una rectificación de la insatisfactoria realidad.

Aunque Dalí y Buñuel trabajaron juntos en *Un Perro Andaluz*, siempre divergieron en sus puntos de vista sobre los sueños. Según Dalí, sólo pretendía plasmar en sus obras alucinaciones a voluntad; al contrario de Buñuel, puesto que las suyas eran de una manera inconsciente (con un toque moral y religioso) y con un sentido del humor, más que de amor, que ayudó a "surrealizar" el cine.

Por irracional o inmoral que sea una acción, el hombre siente un impulso insuperable a racionalizarla, ésto es, a demostrarse a sí mismo y a los demás que su acción estuvo determinada por la razón, por el sentido común, o al menos por la moral convencional. No tiene dificultad en obrar irracionalmente, pero le resulta casi imposible no dar a su acción la apariencia de una motivación razonable.

El hombre no sólo está compuesto por intelecto, sino que también por cuerpo y alma, ya que responde a la vida con pensamientos, sentimientos y acciones.

Las características que presente una obra de arte, siempre van a estar tratadas como "formaciones del inconsciente", y los pensamientos e intervenciones de diálogos como asociaciones, y es a partir de estos elementos que se reconstruye dicha obra.

En la interpretación de los sueños, para este tipo de trabajos Freud señala varios puntos: se puede aprovechar como un método auxiliar, el cual se apoya principalmente de las asociaciones del soñante y llena lo que falta con la comprensión de los símbolos por el intérprete, y el contexto posibilita la aprehensión correcta de cada caso.

Las dos técnicas de interpretación de los sueños (la que toma en consideración las ocurrencias del soñante y la simbólica) deben complementarse, tanto en la práctica como en la teoría, agregándose como medio auxiliar la traducción de símbolos. Si el contexto justifica la corrección de la interpretación simbólica, se impone la necesidad de aclarar qué es el contexto en psicoanálisis.

El contenido (contenido manifiesto) de los sueños, siempre representa mucho más de lo que aparenta. Cuando se logra descifrar un sueño, se ve que es el representante de sentimientos sepultados, deseos y problemas, con respecto a los cuales el soñador se encuentra en profundo conflicto. Freud califica a los sueños como: "Camino real hacia el inconsciente".

Cada sueño es un intento de resolver los conflictos inconscientes que tienen su origen principalmente en las tempranas luchas infantiles, luchas que no han sido accesibles a la introspección consciente. En el sueño las tempranas luchas emocionales e instintivas se encuentran representadas por imágenes visuales, condensadas y encubiertas

mediante compromisos, desplazamientos e imágenes simbólicas. Estos conflictos son el fundamento y la fuerza motora de los sueños.

Trabajo del sueño, trabajo del duelo y trabajo de la creación; es la serie fundamental que la experiencia psicoanalítica permite recorrer y la cual ilumina la patología y no a la inversa. Sueño, duelo y creatividad tienen en común el hecho de que constituyen fases de crisis para el aparato psíquico (Anzieu, p. 24).

El psicoanálisis utiliza los sucesos cotidianos para descubrir la forma y el carácter del campo de fuerzas, es decir, para descubrir los conflictos y problemas fundamentales, latentes en el sueño. En el psicoanálisis aplicado, depende de qué tanto está presente quién nos pueda aportar esos elementos "faltantes" que son, parte de la "historia" en definitiva.

Deseos insatisfechos son las fuerzas pulsionales de las fantasías, y cada fantasía singular es un cumplimiento de deseos, una rectificación de la insatisfactoria realidad. Los deseos pulsionales difieren según sexo, carácter y circunstancias de vida de la personalidad que fantasea.

En toda crisis hay un desconcierto interior, una exacerbación de la patología del individuo, un cuestionamiento de las estructuras adquiridas internas y externas, una regresión a recursos no utilizados que es necesario no conformarse con entrever y de los

que hay que apoderarse, lo cual significa la fabricación apresurada de un nuevo equilibrio por la superación creadora, pues de no ser así la regresión sólo encuentra el vacío y existe el riesgo de la descompensación.

Aspectos de éste tipo, así como la historia del artista, no fueron tomados en cuenta por los psicoanalistas que hicieron una crítica de la obra de Buñuel; y por lo que produjeron en éste un efecto de descontento en dichas críticas sin llegar a una aceptación de tales. Esas críticas eran sólo una moda intelectual, ya que no vieron principalmente aspectos como, el porqué el autor plasmó tal idea y porqué trabajó de esa forma.

Freud fue en realidad el primer psicólogo moderno que, en contraste con la tendencia dominante, estudió el reino de las pasiones humanas. Pasiones que anteriormente sólo habían tratado los dramaturgos y novelistas y que con él fueron materia de estudio de la exploración científica.

Esto podría explicar por qué tuvo una acogida más calurosa y comprensiva entre los artistas que entre los psiquiatras y psicólogos, por lo menos hasta el tiempo en que su método devino instrumento para satisfacer la creciente demanda de psicoterapia.

Esta influencia de Freud se encuentra en la primera autobiografía de Buñuel (1939), donde escribe "está amalgamada la estética del surrealismo con los descubrimientos de Freud". Barbachano se apoyó en esta frase, para definir la obra de

Buñuel: "Poesía y psicoanálisis configuran esta sugestiva síntesis en la que confluyen los procesos creativos del poeta surrealista y las observaciones del aplicado lector freudiano" (en: González, D., p. 65).

Buñuel fue el primer psicoanalista de su obra y casi la realiza con el objeto de desmenuzarla a la luz de sus "aplicadas lecturas". Pero éste habla de los descubrimientos de Freud, evidentemente anteriores a ese punto en que el método freudiano deviniera "instrumento para satisfacer la creciente demanda de psicoterapia"; habla del Freud poeta subversivo, no del instrumentador de la psique humana.

Los psicoanalistas clínicos, no consideraron a Freud subversivo, sino como la base misma de la institución; burlándose así de la poesía misma de Freud, sin poder encontrar los complejos, manías y traumas, cuya expresión está prohibida para el ciudadano común pero no para el artista. Una muestra perfecta de los yugos psicoanalíticos que como módulos estandarizados se destinan a aplicar y mediatizar cada área de lo humano, es la final traición al Buñuel poeta, al gran intuidor de la Trama. Supremo triunfo del aparato al inferir una "imagen". "Buñuel abrió la herida para cerrarla, causó estragos iniciales para tiernamente restaurarlos al final" (Barbáchano, p. 72).

CAPITULO 2

PSICOANALISIS APLICADO Y LUIS BUÑUEL.

En el trabajo psicoanalítico existe una dimensión especialmente acentuada por Freud: la de restituir algo que falla en las cadenas asociativas inconscientes del paciente. Desde luego que éstas cadenas de restitución son diferentes en cada nivel.

Dichos niveles son: el analista (que ayuda a deslizar probables equívocos y enfrenta las particularidades del caso); la interpretación del material psíquico (asociaciones del analizado); el desarrollo teórico del psicoanálisis (historia del analizado); la percepción del mecanismo psíquico (la percepción dentro del aparato psíquico -el inconsciente tiene negado su acceso en el consciente-logra que este sea notado por el consciente); el análisis de la experiencia humana (fantasías, sueños) y las formaciones del inconsciente (personajes involucrados).

2.1 PSICOANALISIS APLICADO.

El psicoanálisis aplicado, puede mostrar los fantasmas inconscientes relacionados con el psiquismo, que emergen en la creación artística y que son recibidos inconscientemente por el espectador; tales fantasmas, reconocidos por cualquiera, no son arrojados en una actividad psíquica marcada por el conflicto, sino como un producto mediante el cual se satisfacen exigencias anímicas en los planos inconscientes y conscientes.

2.1.1 FUNCIONAMIENTO DEL APARATO PSIQUICO Y METODO DE INVESTIGACION.

El psicoanálisis aplicado es un procedimiento que sirve para indagar procesos anímicos difícilmente accesibles por otras vías, utiliza como medio un método de tratamiento y una serie de intelecciones psicológicas.

En la teoría psicoanalítica se adopta sin reserva el supuesto de que el curso de los procesos anímicos es regulado automáticamente por el principio del placer; se cree que en

todos los casos lo pone en marcha una tensión displicente y después adopta tal orientación de modo que su resultado final coincide con una disminución de la tensión; esto es con una evitación de displacer o una producción de satisfacción.

Entendemos placer y displacer, como la cantidad de excitación presente en la vida anímica; así el displacer corresponde a un incremento de esa cantidad y el placer a una reducción de ella. El factor decisivo respecto de la sensación es probablemente la medida del incremento o reducción en un lapso determinado.

Los procesos excitatorios del sistema quedan como huellas permanentes (huellas mnémicas) que son la base de la memoria, es decir restos mnémicos que nada tienen que ver con el devenir conciente.

El aparato psíquico parte de estímulos (externos- internos) y termina con cambios; uno de sus extremos es sensible y el otro es motor. En el extremo sensible se encuentra un sistema inconsciente, que recibe las percepciones y en el motor se encuentra la motilidad. El proceso psíquico se desarrolla pasando por el extremo de percepción hasta el extremo de motilidad. Las percepciones que llegan dejan en el aparato psíquico una huella llamada huella mnémica, la función de esta es la de ser la memoria. La huella mnémica provoca modificaciones permanentes en los elementos del sistema, los cuales siguen conservando una capacidad para recibir nuevas variaciones sin presentar dificultad.

Cuando los estímulos de percepción son acogidos por un sistema que no los conserva -que carece de toda memoria-, hay otro sistema que transforma la momentánea excitación en huellas duraderas.

Las percepciones que actúan sobre el inconsciente duran más que su contenido; las percepciones están enlazadas entre sí dentro de la memoria, conforme pasa el tiempo. Este hecho es conocido como asociación (Cfr. Diccionario de Psicoanálisis, Laplanche, Pontalis). Cada uno de los elementos del inconsciente, queda obstruido en su función si una parte de la asociación se opone a una nueva percepción. Así pues, los sistemas mnémicos constituyen la base de la asociación, al haber menos resistencia crece la excitación en un primer elemento, en vez de pasarse a otro.

El sistema inconsciente no puede conservar las huellas para la asociación, puesto que carece de memoria y aporta a la conciencia una variedad de cualidades sensibles; los recuerdos, por el contrario, son inconscientes entre sí (incluyendo los más profundos y precisos); aunque en ocasiones son conscientes, pero desarrollan sus efectos a un estado inconsciente. Cuando los recuerdos se hacen de nuevo conscientes no llegan a mostrar una cualidad sensorial, a diferencia de las percepciones.

2.1.2 APARATO PSIQUICO Y PRINCIPIO DEL PLACER.

"Las pulsiones conscientes siempre van unidas por un placer o un displacer, éstos últimos pueden concebirse referidos en términos psicofísicos, a proporción de estabilidad o de inestabilidad; y sobre esto puede fundarse la hipótesis, según la cual todo movimiento psicofísico que rebase el umbral de la consciencia va afectado de placer, más allá de cierta frontera de la estabilidad plena, y afectado de displacer, más allá de cierta frontera que se desvíe de esta; existiendo entre ambas fronteras, que han de caracterizarse como umbrales cualitativos del placer y el displacer un cierto margen de indiferencia estética" (Freud, vol. XVIII, p. 94).

El aparato psíquico se esfuerza por mantener lo más baja posible, o al menos constante, la cantidad de excitación presente en él, pero si hay un aumento de ésta, se presenta una disfuncionalidad (displacentera). El principio del placer se deriva del principio de constancia, y esta se apreció a partir de la hipótesis del principio del placer.

El principio del placer es una parte primaria del aparato psíquico, desde el comienzo inutilizable y aún peligroso en alto grado, para la autopreservación del organismo en medio de las dificultades del mundo exterior.

Ahora bien, el principio del placer es el modo de trabajo de las pulsiones sexuales difíciles de "educar"; y desde el interior del yo prevalece sobre el principio de realidad.

El principio del placer puede ser responsabilizado por el principio de realidad, sólo en una pequeña parte, y no en las más intensas experiencias del displacer.

La argumentación psicoanalítica considera a partir de la indagación de procesos inconscientes, que la consciencia no puede ser de carácter universal en los procesos anímicos, sino sólo en una función particular de ellos. Puesto que la conciencia brinda en lo esencial percepciones de excitación que vienen del mundo exterior y sensaciones de placer y displacer que sólo pueden originarse en el interior del aparato psíquico, es posible atribuir al sistema una posición especial.

Para el organismo vivo la tarea de protegerse contra los estímulos externos, es casi más importante que la de recibirlos; puesto que está dotado de una reserva energética propia y en su interior se despliegan formas particulares de transformación de la energía: su principal anhelo es el de preservar dicha energía, del influjo destructivo de las energías grandes que laboran fuera.

Los órganos sensoriales, contienen dispositivos destinados a recibir acciones estimuladoras específicas, y además mecanismos preventivos para la protección contra estos estímulos venideros y el alejamiento de variedades inadecuadas de los mismos. Es característico de tales órganos procesar sólo pequeñas cantidades del estímulo externo, tomando muestras del mundo exterior.

Las excitaciones provenientes del interior son, por su intensidad y por otros caracteres cualitativos, mas adecuadas al modo de trabajo del sistema, que los estímulos que afluyen desde el mundo exterior. Esto determina dos cosas: la prevalencia de las sensaciones de placer y displacer sobre todos los estímulos externos; y una cierta orientación de la conducta, respecto a las excitaciones internas que producen una multiplicación de displacer excesivo, tratándolas como si no trabajaran desde adentro sino desde afuera, con el fin de aplicarles el medio defensivo de la protección antiestímulo, dando origen a la proyección.

La proyección es: "una operación donde el individuo expulsa de sí y localiza en otro (persona o cosa) cualidades, sentimientos, deseos, incluso "objetos", que no reconoce o rechaza en sí mismo. Se trata de una defensa muy arcaica que se ve actuar particularmente en la paranoia, pero también en algunas formas de pensamiento "normales", como la superstición. Esta idea es fundamentada principalmente en la concepción freudiana de la pulsión"(Laplanche-Pontalis, p. 265).

Las excitaciones externas que llegan a romper la protección antiestímulos, son traumáticas. Un suceso como el trauma externo provoca una perturbación enorme en la economía energética del organismo y pone en acción todos los mecanismos de defensa. En un primer momento el principio de placer queda abolido, ya no puede impedirse que el aparato psíquico resulte lleno por estos estímulos; es entonces cuando se pretende

dominarlos por medio de varias representaciones, así como ligarlos psíquicamente a fin de conducirlos a su tramitación y/o resolución, puesto que penetraron violentamente.

En caso contrario se concibe la neurósis traumática común (la cual aparece como un intento reiterado de "ligar" y descargar el trauma, representado por medio de pesadillas repetitivas y trastorno del sueño, entre otros. Cfr. Diccionario de Psicoanálisis de Laplanche-Pontalis, p. 264), como el resultado de una gran ruptura de la protección antiestímulo.

La represión del principio del placer termina en el dominio anímico, y cae más fácilmente sobre los recuerdos que sobre las percepciones, ya que carece del incremento de carga provocado por las excitaciones del órgano sensorial psíquico, creando una serie de cualidades y reguladoras sobre la cantidad móvil, puesto que es influenciada por el órgano sensorial consciente.

Las fuentes más profundas de excitación interna son las pulsiones del organismo; representantes de todas las fuerzas que provienen del interior del cuerpo y se transfieren al aparato psíquico. Una pulsión es un esfuerzo, inherente a lo inorgánico vivo, es una reproducción de un estado vivido anteriormente resignado bajo el influjo de fuerzas perturbadoras externas. Las pulsiones tienen que ver con la percepción interna, y se presentan sin dejar de aportar tensiones cuyo procedimiento es sentido como placer.

Así pues, el principio del placer es una tendencia que está al servicio de una función, la de hacer que el aparato psíquico quede exento de excitación o la de mantener constante el monto de la excitación. El deseo de placer se exterioriza al comienzo de la vida anímica con mayor intensidad, ya que más tarde se ve forzado a admitir nuevas rupturas.

La conciencia transmite desde adentro no sólo las sensaciones de placer y displacer, sino también las de una tensión que a su vez puede ser placentera o displacentera. En una serie de traumas, el factor decisivo y el desenlace es la diferencia entre los sistemas preparados y los no preparados, bajo una cierta intensidad del trauma. En la neurósis traumática el sueño cumple la función de regresar a la situación, más no proyecta un deseo; la producción alucinatoria lleva la función de los sueños hacia el principio del placer. Más bien éstos sueños, buscan recuperar el dominio sobre el estímulo por medio de un desarrollo de angustia cuya omisión causó la neurosis traumática.

Es así como los sueños de los neuróticos ya no pueden verse como cumplimiento de deseos; y tampoco los sueños se presentan en el psicoanálisis como los recuerdos que devuelven los traumas psíquicos de la infancia, sino tienden a la repetición, apoyada en el deseo (sugestión) de convocar lo olvidado y lo reprimido. Por lo que no es adecuado sólo considerar el estudio del sueño como la vía más confiable para explorar los procesos anímicos profundos.

2.1.3 PSICOANÁLISIS APLICADO Y EL PSICOANALISTA.

El investigador psicoanalítico ve en primer lugar, que los juicios de los hombres de genio han atribuido al sueño una significación; hipótesis que es rechazada por las opiniones de la ciencia oficial y de la mayoría intelectual, se puede argumentar con prejuicios populares, finalmente sancionados por la psicología.

Como en el Diario de Hebbel: "El alma humana es una maravillosa esencia, y el sueño constituye el punto central de todos sus secretos". Y el poeta Jean Paul, que dedicó a sus sueños especial atención y cuidadoso estudio, escribe: "Realmente, algunos cerebros nos instruirían más con sus sueños verdaderos que con los que imaginan, del mismo modo que la inteligencia más árida llega a dar quince y raya en materia de profecías a todos los sabios del mundo en cuanto es encerrada en un manicomio" (en: Suárez, A., p. 159)

En la situación de análisis, se cuenta con la posibilidad de verificar la interpretación, gracias a las asociaciones del paciente y/o a la prueba terapéutica de las modificaciones en los síntomas. El que interpreta una obra de arte o un sueño, partiendo sólo del contenido manifiesto, es antes que nadie el propio intérprete.

Una manera de entender la interpretación es como la de Páramo: "Interpretar es en el sentido mas estricto, y, no meramente metafórico traducir" (en: Castillo, J., p. 29). En cierto caso, el material psíquico es sometido a una traducción, y entre las distintas instancias del aparato tienen lugar transcripciones que determinan que un mismo elemento se encuentra en el psiquismo en diversas versiones con forma de "signos".

Freud dentro de una interpretación (o traducción) en el psicoanálisis aplicado considera que: "1) El artista para expresar su propósito se vale de varios recursos, de deseos infantiles inconscientes; elaboraciones intelectuales; dominio en las técnicas apropiadas; afectos susceptibles de expresión consciente; elementos y sugerencias aportadas por personas de su medio; e influencias artísticas a las que se somete voluntaria o involuntariamente; 2) Si el propósito del artista no es meramente intelectual, llega a serlo; 3) La fuente de la fuerza pulsional que aprovecha el artista se ubica en el inconsciente, y nada dice respecto de las vicisitudes a las que se ha visto sometida la pulsión en el proceso de descarga" (Freud, *opcit.*).

Lo anterior es una muestra de cómo el artista está influenciado por varios factores que lo motivan a proyectar situaciones inconscientes, aunque no sepa lo que ocurre al proyecta esas situaciones. Así pues no sólo es importante analizar esquemáticamente, sino buscar más allá de la frontera del artista y de su vivencia, puesto que ni él mismo sabe qué es lo que descarga en su obra.

2.2 EL ARTISTA, LA CREACION Y EL SUEÑO.

Para unir los motivos y propósitos del artista, es necesario hallar primero el sentido y el contenido de lo figurado en la obra de arte, es decir, poder interpretarla (Freud, en: Castillo, J., p. 27).

Por interesante o importante que sea el contenido de una obra de arte, lo fundamental es siempre la integración del contenido y la forma. Principalmente en la forma es donde la interpretación psicoanalítica mantiene un estrecho néxo con la creatividad artística, puesto que toda forma artística es esencialmente la forma de un sueño, y todos los factores que intervienen en la formación de los sueños y cuando se duerme intervienen también en el arte.

Se puede comparar el arte con la creación de un sueño en vigilia; un sueño cuya forma es la del sueño del dormido y configurado por las mismas fuerzas y vuelto luego de dentro hacia fuera, orientado hacia la realidad del mundo externo, más que a la realidad del mundo onírico. El sueño artístico o el sueño del artista, es específicamente el sueño de un dormido vuelto hacia afuera que obedece exactamente a los mismos procesos.

Con la diferencia que es a su vez resultado y "objeto", el arte es un método para crear un sueño colectivo, un sueño del que pueden participar muchos miles de personas, cada una de acuerdo a su capacidad para hacer suyo el sueño. El artista atrae a sus

espectadores hacia su complejo sueño y logra que cada uno de ellos lo sueñe a su modo y, en esa medida, da una interpretación a los más profundos deseos de quienes participan de él.

Es así que la técnica artística es un dominio consciente relacionado inconscientemente con el trabajo de formación, y ese dominio consciente utiliza diversos medios: el escenario, la música, la pintura, la escultura, la literatura, la danza y otros. En este sentido, el artista también es un analista intuitivo que trabaja con sus propios deseos conscientes e inconscientes y con las tragedias y comedias de la vida cotidiana (ejemplo: Balzac, "La Comedia Humana").

La obra total de un artista, que realiza en su vida es una continua elaboración de sueños, un "análisis y síntesis interpretativo" de sí mismo en su mundo real y en su mundo onírico, y también de la diferencia entre ambos. Por este motivo un psicoanalista -como lo hizo Freud con Leonardo da Vinci- puede reconstruir, al relacionar detalles de la vida del artista con su obra; para ver cómo es por dentro -según lo expresó Freud en su Autobiografía al referirse a su estudio de Leonardo-, y ver esa parte suya que él comparte con todos los hombres.

En su estudio sobre "El chiste y las especies de lo cómico", Freud señala: "El arte tiene como finalidad primaria la búsqueda de placer, mientras que los sueños en la noche tienen como propósito primario evitar dolor; ambos obedecen por lo tanto al principio del placer-dolor que, junto con el principio de la realidad, domina nuestro arte y nuestras

vidas". En el mismo ensayo también menciona que: "la forma del chiste y de lo cómico - igual que en el arte- es determinada esencialmente por los mismos elementos que producen la forma de un sueño, a saber, los procesos de la condensación, el desplazamiento y la sustitución" (Freud, vol. VIII p. 130).

Así pues, la capacidad tanto en la literatura como en el escenario, de condensar, desplazar y hacer varias identificaciones, es parte del proceso del sueño que cuando se analiza en su contenido, ofrece un significado oculto: su relación con la verdadera vida y con los conflictos del soñador.

Lo que constituye la forma del sueño y la forma del arte es, además de sus identificaciones, el poder de su economía, el poder de combinar múltiples "radiaciones asociativas" de los símbolos de manera tal que el analista y el artista puedan interponer eslabones racionales de conexión y así "traducirle" al soñador, con pensamientos lógicos lo que uno había estado pensando y sintiendo inconscientemente y reprimiendo, de tal modo que hace su aparición en su sueño.

Un sueño en el arte, permite evitar un dolor y buscar un placer, por dos características: 1. Cada sueño expresa un impulso imprevisible y una idea imposible y 2. Todo sueño, igual que toda obra de arte, estimula y descarga tensiones psíquicas. Los elementos de que el psicoanálisis dispone en la labor de interpretación son: la relación de

las impresiones en la vida del artista, sus destinos, sus obras, su constitución y los impulsos instintivos que en él actúan; es decir, lo generalmente humano.

El analista se propone descubrir el pensamiento oculto detrás de la fachada simbólica, alcanzar la "estructura básica" del sueño-arte con el objeto de relacionarlo con los problemas de la vida real. El artista en cambio, busca una elaboración complementaria y en cierta medida, secundaria periférica, respecto a su proposición oculta.

Como un soñador en la noche, pero también con un enfoque analítico e interpretativo, el artista tiene que hacer un compromiso, debe saber o al menos sentir su premisa oculta, y no revelarla. Por el contrario, debe captar los símbolos y unirlos en un diseño artístico de tal modo, que su público se vea capturado sin que se destruya la ilusión de "vividez" o de lo contrario aparecerá como "invertida".

2.3 EL PSICOANALISTA Y LA OBRA DE BUÑUEL.

El psicoanálisis no es un mero conjunto de explicaciones e interpretaciones, es un trabajo de transformación, en el que el yo verdadero es fortalecido y ampliado a su plena potencialidad y dirigido hacia la realidad. Es fortalecido por defensas adecuadas contra los impulsos pulsionales del pasado; y queda dirigido hacia la realidad, mediante

la creación de un nuevo yo ideal. Mientras que el sobre yo se identifica con el yo verdadero, en sus anhelos.

El psicoanálisis ayuda a conocer la diferencia entre un ideal creador y constructivo, y una autoridad cruel y punitiva. La persona que inicia un análisis, a menudo trata de convertir la situación analítica en un ritual del mea culpa y al psicoanalista en un sumo sacerdote, en vez de afrontar el trabajo de transformación.

"Un psicoanálisis no es una indagación científica libre de tendencia sino una intervención terapéutica; en sí no quiere probar nada, sino sólo cambiar algo. El psicoanálisis es un arte de la interpretación" (Freud, opcti.). Y Lacan menciona: "La interpretación es la puesta en acto de la transferencia", es decir, al interpretar un paciente se llega a la transferencia que hizo éste de sus recuerdos (Lacan, p. 130).

Esta definición de Lacan sobre interpretación da a entender mas que nada un aspecto del psicoanálisis, ya que ayuda a conocer un poco más el cómo poder abordar una situación de análisis al saber por dónde comenzar y qué aspectos de transferencia se pueden tomar del artista; que conjugado con la opinión de Freud sobre la interpretación, dan más bases para poder lograr hacer un análisis más detallado y claro de una obra de arte; aunque ambos son diferentes y están abocados a aspectos diferentes, pueden convertir un análisis en algo más minucioso.

Al incorporar estas opiniones puede suceder un conflicto, pues ambos autores presentan diferencias muy grandes en sus opiniones, pero sin llegar a utilizar términos, sino sólo aspectos específicos y determinados pasos, que unidos o conllevados dan pie a un análisis particular, sin querer confrontar esas ideas.

En el trabajo esencial de transformación, la interpretación y la alteración de lo reprimido dan una forma nueva; el artista y el analista se encuentran, en la institución y el conocimiento (sentir conociendo y conocer sintiendo) tienen que operar juntos, tanto el artista de talento como el analista de talento.

A partir de este encuentro, se separan, pues persiguen propósitos y metas diferentes, no obstante sus aptitudes son similares. El artista se ocupa de "no conocer" cómo lo hace el analista, por más que intuitivamente presenta las raíces individuales de su poder de transformación; sin embargo se ocupa de tomar esa intuición y de "saber" como investirla a la más amplia y universal interpretación, que es precisamente la forma artística.

El psicoanálisis es aplicado a los productos de la cultura (religiones, mitos, obras de arte y otros), y permite poner a prueba la universalidad de su método y de sus premisas, así como adquirir una conciencia de su potencia interpretativa; la aplicación del dispositivo de cura, con sus transformaciones, a nuevos tipos de dolencia y de sujetos da la medida de su potencia transformadora.

El proceso del psicoanalista sigue la dirección opuesta; de hecho todos los hombres, incluidos los artistas, pueden sufrir gravemente de demasiada "universalización". El análisis se ocupa de la salud psíquica del individuo, sea artista o no.

El trabajo psicoanalítico de transformación consiste en eliminar el exceso de "universalidad" equivocada; en situar en sus límites las defensas excesivamente narcisistas, siempre que sean inadecuadas para la economía mental de la persona analizada; en interpretar y liberar los trozos olvidados y reprimidos (lo resquebrajado y archivado) del yo, interpretando las experiencias que debieran reconocerse abiertamente; en afrontar la realidad, tomando ciertos impulsos desenfrenados que ya se han desatado demasiado para volver a tener control sobre ellos.

El pasado olvidado es llevado por la transferencia, puesto que ésta es sólo un fragmento de repetición. Freud menciona: "El paciente no olvida lo que ha vivenciado dentro de las formas de transferencia y tiene para él una fuerza de convencimiento mayor que todo lo ha adquirido de otra manera" (p. 336).

Transferencia, pasado, olvido y recuerdos, son aspectos tomados tanto por Freud como por Lacan, que a fin de cuentas tocan aspectos iguales, aunque para algunas personas resulta inadecuado identificarlos, pero en este tema de interpretación caen en lo

mismo sin querer "universalizar", aunque si pretender, comprobar que estos métodos se pueden utilizar en un mismo aspecto.

Freud señala en su ensayo sobre el chiste y lo cómico, que el arte, en cuanto "supresión mediante su racionalización en la realidad consciente", participa de los mismos procesos que la forma onírica cuando ésta se transfiere al mundo del inconsciente.

Ambas realizan una condensación de las imágenes, una sustitución, un desplazamiento, en favor de la economía y de la unidad psíquica de la situación artística, por lo que ambas actúan en grados diversos de efecto e impresión.

La obra onírica del inconsciente es el arte consumado al que aspira el trabajo artístico consciente, en todo lo que concierne a su íntima integridad de expresión, pertinente y acumulada en torno de su idea o tema central y oculto.

Freud definió lo cómico como algo que tiene que ver con la economía de la inhibición, opuesto a los cambios y a la explosiva ruptura de las defensas contra la inhibición, con sus consecuencias de agresión contra la realidad, y al servicio del principio del placer-dolor, principio de agresión sádica y consiguiente masoquismo, materiales de que se componen las tragedias (opcit.).

El dato en psicoanálisis, no es la conducta así observada sino la conducta relatada por el sujeto en primera persona al psicoanalista, en tanto que repetida, refractada, negada, distorsionada por la propia conducta relatante. La naturaleza del don artístico al mostrar el atributo de flexibilidad de las represiones, libera la energía psicosexual para la obra de transformación. Freud formuló que el don artístico se halla en el terreno biológico, aunque su manifestación sea psicológica; llamando a este rasgo predisposición constitutiva, opuesta a todas las "sublimaciones" y su presencia no puede ser influida directamente por el psicoanálisis.

Esto no significa que no se haya podido ver atrofiada y arrastrada por el impulso de fragmentación del proceso represivo; de hecho sí pudo haber sufrido este proceso, y con frecuencia el psicoanálisis descubre y libera el talento esencial del individuo, cualquiera que sea ese talento.

Así pues, la parte preconscious del inconsciente constituye el "área de transformación" de la economía psíquica, aliada con los órganos sensoriales específicos y con la facultad del habla y de la imagen verbal residual, que utiliza la energía "liberada" por la flexibilidad de represión y controla la atención y la acción motriz.

Descifrar el sentido de las formaciones del inconsciente es la tarea de la interpretación, que especifica la acción del psicoanalista, sin importar su inclinación de

ideas y términos. Así pues, la interpretación es mostrar al sujeto los móviles (por él ignorados) de su acción, a partir de las huellas que en ella dejaron.

Traducir un símbolo, corregir una proyección, desenmascarar una identificación, son los fines de la interpretación. La construcción de una imagen muestra una pieza esencial de los recuerdos olvidados; la construcción es para Freud, "restituir un fragmento de biografía de vida del pasado", al igual que la transferencia para Lacan.

Schneider define el pensamiento artístico como una combinación de intuición y conocimiento, mostrando que, en la inteligencia creadora estos dos factores se tienen que encontrar e interrelacional, pues de otro modo el inconsciente no podría jamás influir en la forma del pensamiento consciente, ni el conocimiento podría penetrar en el inconsciente (p.79).

2.4 VIDA Y OBRA DE LUIS BUÑUEL.

2.4.1 ASPECTOS BIOGRAFICOS.

"Si se le permitiera, el cine sería el ojo de la libertad. El día que el ojo del cine realmente vea y nos permita ver, el mundo estará en llamas" (Buñuel, p. 71).

Luis Buñuel Portolás nació en el pueblo de Calanda, en la provincia de Teruel (Bajo Aragón), el 22 de febrero de 1900; creció en un mundo recogido en sí mismo, tipo Edad Media, hurafío a los cambios. Fue educado bajo rígidas costumbres; en los viajes, los juegos y los hallazgos, la cotidianidad, era "horizontal y monótona" al lado de su padre Leonardo (terrateniente), quien amasó su fortuna en Cuba, y que a los 43 años se casó con María Portóles de 17 años, en Calanda (España).

"Mi infancia transcurrió en una atmósfera casi medieval (como la de casi todas las provincias españolas) entre mi pueblo natal y Zaragoza. Creo necesario hacer notar aquí que los dos sentimientos básicos de mi infancia, que perduraron hasta bien entrada la adolescencia, fueron los de un profundo erotismo, al principio sublimado en una gran fe religiosa, y una permanente conciencia de la muerte" (Buñuel, p. 82).

Hasta 1917 la familia de Buñuel vivió en Zaragoza (ciudad donde creció), aveces se escapaba durante las vacaciones a su pueblo natal Calanda y San Sebastián, donde

escuchó la Jota Olivarera ("dulce, melodiosa y delicada") la que marcó su infancia; ésta lo despertaba a media noche durante la época de la siega (cosecha de aceitunas).

Los tambores de Calanda, fueron un ritmo en especial que se impuso a lo largo de su vida; el multitudinario redoble de cientos de tambores "desde el medio del Viernes Santo hasta la misma hora del sábado, en conmemoración de las tinieblas que se extendieron sobre la Tierra en el instante de la muerte de Cristo; de los terremotos, de las rocas desmoronadas y del velo del templo rasgado de arriba a abajo. "Es un ritmo secreto que nos llega del exterior, produciendo un estremecimiento físico, exento de toda razón" (Buñuel, p. 54).

Estas últimas palabras resonaron una y otra vez, en la obra de Buñuel, del ritmo secreto al que fue susceptible desde su niñez. "Los tambores, fenómeno asombroso, arrollador, cósmico, que roza el inconsciente colectivo, hacen temblar el suelo bajo nuestros pies" (Buñuel, p. 57). Los tambores de Semana Santa, una de las contantes de sus filmes, aparecen en la banda sonora de las películas como; La edad de oro y Nazarín o Simón del desierto. El mismo lo ha comparado con la aparición de Velázquez o Goya en sus cuadros, así como una especie de rúbrica personal.

A la edad de seis años asistió al colegio de los Hermanos Corazonistas, familiarizándose con el francés - idioma y cultura que más adelante le ayudan en su vida intelectual-. De los ocho a los quince años estudió con los Jesuitas, estudios que hasta

esa edad están relacionados con la religión. Y en los años de 1915-1917, terminó el bachillerato, para después trasladarse a Madrid. "Fuí a estudiar a Madrid. El cambio de la provincia a la capital fué para mí tan traumático como para un cruzado que se hubiera encontrado de pronto en la Quinta Avenida de Nueva York" (Buñuel, p. 56).

El 6 de octubre de 1917 Ingresó al instituto de Segunda Enseñanza; donde descubre a Spencer, Marx, Rousseau, Voltaire, Diderot, Darwin; autores quienes fueron su primer estímulo intelectual e hicieron tambalear su fe a partir de la lectura *El origen de las Especies*. Más adelante Engels, Sade y Fabre, provocaron también una principal influencia sobre sus obras, con el estudio sobre los insectos.

A partir de ésto, se derrumba su mundo religioso, cuando tenía 17 años -pierde su fe católica-, para más adelante entrar en la libertad progresista de la "Residencia de Estudiantes" (núcleo universitario donde se reunían todas las tendencias).

Pasa por un largo período de servicio militar y una práctica de boxeo; ajustes de una incierta vocación que partió de la agronomía y la música, (principalmente del violín, componiendo una pieza literaria llamada *Instrumentación*, dedicada a la descripción de una orquesta sinfónica), para centrarse posteriormente en las ciencias naturales y la filosofía, por consejo de Américo Castro.

Comienza a descubrir los bares, los burdeles, las peñas, las aventuras, la vida cultural, las lecturas -acercamiento con el Marqués de Sade-; presenta un primer encuentro con diversas personalidades (la Generación del 27) tales como: Cernuda, Alberti, Bergamín, Garfias y García Lorca; logrando una sólida amistad con este último en el año de 1919 y con Salvador Dalí quien se une a ellos en septiembre de 1922.

Publicó cuentos y poemas en revistas vanguardistas, también trabajó en la composición de un libro de poemas y prosas muy avanzados para su época, llevando el título de Un Perro Andaluz. Muchas de las imágenes de este libro mas tarde fueron llevadas al cine.

En los años veinte, para Buñuel y Lorca, el centro de atención de era la literatura. Se inclinó principalmente por el anarquismo del ultraísta Pedro Garfias; a los avances metafóricos del creacionismo de Juan Larrea y por la obra de Ramón Gómez de la Serna. Durante los años de 1918 y 1924 descubrió el hipnotismo, gracias a las lecturas de éstos autores: "conseguí dormir con bastante facilidad a numerosas personas, en especial al contable de la Residencia, un tal Lizcano, habiéndole mirar fijamente mi dedo" (Buñuel, p. 58).

Muerto su padre en 1923, se traslada a París en 1925 para servir como secretario de Eugenio D'Ors (trabajando como representante español), momento en que la ciudad era la capital artística del mundo occidental y se disponía a acoger la sección cultural de

la Sociedad de Naciones. Ahí se contacta con el pianista Ricardo Viñes con una carta de presentación; quién le propone dirigir la obra "El retablo de Maese Pedro", inspirada en el episodio del Quijote. Su estreno en Amsterdam (abril de 1926) constituyó un gran éxito y con ello Buñuel se entusiasma, puesto que antes ya había dirigido con Lorca en la Residencia una dislocada versión del Tenorio y experimentado con títeres en el Retiro. Estas experiencias le ayudaron para componer Hamlet en 1927, breve pieza de cámara que estrena en el Café Sélect de París con un grupo de amigos.

2.4.2 INICIOS DE BUÑUEL EN EL CINE Y EL SURREALISMO.

Su conversión al cine se produjo poco después del éxito de "El Retablo de Maese Pedro", al ver la película de Fritz Lang *Der müde Tod* (Las tres luces. 1921). Ello le llevó a ingresar en la Académie de Cinéma (la cual estaba a cargo de la mujer de Jean Epstein), donde se desempeñó como ayudante de dirección en *Mauprat* (1926) y *La Chute de la maison Usber* (1928).

Al mismo tiempo colaboró como crítico cinematográfico en *La Gaceta Literaria de Madrid* y en la revista parisina *Cahiers d Art*. Mientras tanto Buñuel leyó en diversos textos, más que nada para saber a cuál corriente cinematográfica abocarse. En 1928 Buñuel se encontró con el surrealismo, pues fué la única corriente que le satisfizo, a pesar de las advertencias de Epstein.

El descubrimiento de la obra del Marqués de Sade sería medular en su mundo personal; principalmente con la lectura de Las 120 jornadas de Sodoma, encontrándose esta influencia al citar una frase de la misma, en el final de La edad de oro.

Convence a Dalí de que lo acompañe a París, para más tarde llegar a hacer el guión de Un perro andaluz, el cual fue escrito después del fracaso de la película de Goya para la comisión de Zaragoza en el Centenario. Más adelante se desecha la idea de iniciar una película con el guión de Ramón Gómez de la Serna, titulada El Mundo por diez Céntimos; no obstante, en las películas de Buñuel siempre se nota una huella romaniana (director y autor), ya que en sus filmes se advierte un culto por las cosas que rozan el fetichismo y que se refleja en el protagonismo de cajas, zapatos, armarios, cuerdas y otros objetos.

En la segunda mitad de enero (1929), Buñuel y Dalí terminan de redactar en Cadaqués un guión titulado Un perro Andaluz, rodado en abril del mismo año, con sólo veinticinco mil pesetas -obtenidas de la madre de Buñuel-. Su estreno en el Studio des Ursulines, obtuvo éxito entre los intelectuales y su exhibición duró nueve meses consecutivos. Este filme representó a España en el Congreso de cine Independiente de la Sarraz, donde es elogiada por Eisenstein.

2.4.3 FILMOGRAFIA, EXPERIENCIAS Y PROYECTOS.

A finales de 1929 Buñuel se reúne con Dalí en Figueras para escribir juntos el guión de *La Edad de Oro*, pero la colaboración no resultó armoniosa, por la incompatibilidad entre Dalí, Gala Eluard (esposa de Dalí) y Buñuel. Mientras el filme se estaba rodando (1930), Dalí se sintió traicionado y marginado por su amigo, pues no intervino con Buñuel, para filmar una de las películas sonoras francesas producida por los Vizcondes de Noailles, lo que provocó una enemistad entre ambos. *La Edad de Oro*, se estrenó en París -noviembre 28 en el Studio 28- la cual sólo duró hasta diciembre, puesto que una banda de extrema derecha atacó el cine, provocando la prohibición de su exhibición, y se retiraron las copias.

Para ese entonces Buñuel se encontraba en Hollywood, para trabajar en la Metro Goldwyn Mayer (durante cuatro meses), en calidad de "observador", para que se familiarizara con la producción americana; pero sólo logró aburrimiento y se limitó a cobrar los sábados. Su personalidad no encajó en esa industria, aunque congeniaba con un grupo de españoles como: López Rubio, "Tono", Edgar Neville y Jardiel Poncela.

En 1934 tuvo la posibilidad de llevar a la pantalla dos obras literarias: *Wuthering Heights*, de Emily Brontë y *Les Caves du Vatican*, de André Gide.

La primera la revisa con Jean Grémillon en 1936 -sin llegar a filmarla-, para después revisarla nuevamente junto con Julio Alejandro en 1954, y filmarla con el título "Abismos de pasión".

El 23 de junio de 1934, se casa con Jeanne Rucar, la cual conoció nueve años antes, al recomendarla para trabajar en la librería Española de su amigo Juan Vicens en París, y como ayudante en el rodaje de la película La Edad de oro. El 9 de noviembre nace su primer hijo, Juan Luis.

A su regreso a España, entra en contacto con Ricardo María Urgoiti, con quién se asocia para hacer una compañía cinematográfica comercial (Filmófono), produciendo cine populista, hecho que no era grato del todo para Buñuel, por lo que nunca apareció su nombre, si no el de otros directores. Había un tercero en el equipo, que era Eduardo Ugarte quién ayudaba en la realización de los guiones, este ya había trabajado en Hollywood y con Lorca en "La Barraca"; y fue co-guionista en Ensayo de un Crimen (1955).

"Urgiotti encantado de nuestra colaboración, acababa de proponerme una asociación magnífica. Ibamos a hacer juntos dieciocho películas y yo pensaba ya en adaptaciones de las obras de Galdós. Proyectos perdidos, como tantos otros. Durante varios años, los acontecimientos que hicieron arder Europa me mantuvieron alejado del cine" (Buñuel, p. 159).

Durante la guerra civil, Buñuel filmó España leal en armas (1937) con Jean Paul Le Chanois. En 1937 redactó para la Paramount un guión con el título La Duquesa de Alba y Goya. El 28 de julio de 1938, escribió en Los Angeles una Autobiografía curricular para ingresar en la filmotéca del Museo de Arte Moderno de Nueva York.

El primero de julio de 1940, nace su segundo hijo (Rafael) en Nueva York. Entre el 14 enero de 1941 y el 30 de junio de 1943 Buñuel trabaja como supervisor y jefe de montaje de documentales para la Coordinación de Asuntos Interamericanos que patrocinaba Nelson Rockefeller. En 1942 hace gestiones para convertirse en ciudadano estadounidense, las cuales fueron aceptadas.

El trabajo de Buñuel en el museo era rutinario, y se vió obligado a dejarlo por culpa de las declaraciones de Dalí en su libro La Vida Secreta de Salvador Dalí - publicado en octubre de 1942- y también por la campaña desatada en contra suya por Motion Picture Herald en donde se le acusó de ateo y de ser el autor La Edad de Oro. También lo acusaron de ser comunista, lo que le costó estar en la lista negra hasta el año de 1975; "Cada ves que pasaba por los Estados Unidos, me veía sometido a las mismas medidas discriminatorias y a ser tratado como un gangster" (Buñuel, p. 220).

2.4.4 CONTACTO CON OTROS DIRECTORES EN MEXICO.

Tras un intento de dar clases en la Universidad de Princeton, se traslada a Hollywood para trabajar como director de doblaje en la Warner Brothers -entre el 8 de julio de 1944 y el 10 de noviembre de 1945-; finalmente pierde su trabajo, ya que la calidad de los doblajes hizo temer por la producción autóctona en los países hispanos a los que iba dirigido, pues suponían una dura competencia con respecto a dicha producción y se decidió a adoptar medidas proteccionistas frente a ellos.

También en Hollywood, formó equipo con José Rubia Barcia y otros exiliados españoles intentando rodar películas, como: Los basureros de Los Angeles y La novia de los ojos asombrados. También escribió el guión de una secuencia Alucinaciones en torno de una mano Muerta, sin lograr ninguno de éstos proyectos, al perder el empleo de director de doblaje. Denis Tual, le ofreció trabajar en México (1946), donde contacta con el productor de origen ruso Oscar Dancigers, para realizar la filmación de Gran Casino; que al ser estrenada rotundamente fracasa y le cuesta tres años de inactividad. Después de ésto escribe el guión de la película Ilegible, hijo de flauta, (la cual no fué rodada) junto con Juan Larrea; para seguir con La vía láctea y El Angel exterminador.

Entre 1946 y 1947 se va de México para aceptar la proposición de Iris Barry, para el cargo de su Secretario personal en París. Después de ésto, regresa a México donde

filmó veinte de sus treinta y dos películas; pasando 36 años de su vida, para al final adoptar la nacionalidad en 1949.

Su siguiente filme para Oscar Dancigers, *El gran calavera* (1949), obteniendo un gran éxito comercial al ser estrenada el 25 de noviembre, lo que le permite realizar entre el 6 de febrero y el 9 de marzo de 1950, *Los Olvidados*. Se estrenó en México el 25 de noviembre, la cual provocó hostilidad, por el tipo de tema tocado y principalmente por el hecho de que un español lo mostrara. Sin embargo en el Festival de Cannes de 1951 obtuvo el premio a la mejor dirección y la crítica internacional provoca un "redescubrimiento" europeo de su obra.

A esta película le siguió *Susana* (1950), después en el año de 1951 filmó tres más, en enero *La hija del engaño*; en abril *Una mujer sin amor* y en agosto *Subida al cielo*. Esta última con argumento y producción del poeta Manuel Altolaguirre.

En 1952 filmó dos películas; en marzo *El bruto* y entre el 14 de julio y el 16 de octubre *Las aventuras de Robinson Crusoe* -su primer filme en inglés y en color-. Este ritmo continuó hasta 1953, en enero con el rodaje de *Él*; en abril el de *Abismos de pasión* y en septiembre *La ilusión viaja en tranvía*, año tras el que su ritmo de trabajo bajó paulatinamente. *El río y la muerte* en 1954 y *Ensayo de un crimen* en 1955; la crítica de esta última le abrió las puertas al cine francés, para llegar a filmar en Francia *Cela*

s'appelle l'aurore (Eso se llama la Aurora, 1955) y en abril filma La mort en ce jardin (La muerte en este Jardín, 1956).

Durante 1956 y 1957 Buñuel se plantea tres proyectos distintos; la adaptación de la novela de Pierre Louÿs *La femme et le pantin*, la de Joseph Knittel *Thérèse Étienne* y la coproducción italo-franco-mexicana *Dolores*; pero en su lugar filmó en 1958 una novela de Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, que le valió la Palma de Oro en el Festival de Cannes y el premio André Bazin; esta junto con *Los olvidados*, lograron que Buñuel consiguiera un reconocimiento cada vez más sólido y generalizado.

En 1959 dirigió *Los ambiciosos* y se estrenó en París el 6 de enero de 1960. En ese mismo año filmó en inglés la coproducción *The young one*, que fué estrenada con una escasa aceptación. En el año de 1961 realiza *Viridiana*, durante esta filmación muere su hermano menor, Alfonso. En Cannes le vale la Palma de Oro, los ataques del Vaticano y la inexistencia legal de la cinta, que comenzó a exhibirse hasta noviembre de 1963 en México. En España esta película se estrenó en 1976, después de la muerte de Franco, la cual fué recuperada para el nuevo cine español.

Su plenitud creadora se reafirma con *El Angel Exterminador* rodada en 1962. En Francia realiza *El diario de una recamarera*, que marca claramente una nueva etapa en su carrera, y a partir de este momento Buñuel realiza sus películas de una forma más espaciada.

En 1964 interpreta el papel de verdugo en *Llanto por un bandido* de Carlos Saura, pero la censura franquista corta parte de la secuencia en la que se deberá ejecutar a siete intelectuales españoles (Alfonso Sartre, Bardem, Berlanga, Tápies y Antonio Saura, entre otros), vestidos de bandoleros de la época fernandina. En noviembre 26 comienza a filmar *Simón del Desierto*, la cual es presentada en agosto de 1965 en la Muestra de Venecia, obteniendo el León de Plata.

En octubre de 1965 hace el papel de cura en la película de Alberto Isaac *En éste pueblo no hay ladrones* y entre octubre y noviembre rueda en Francia *Belle de jour* (Bella de día) siendo estrenada en 1967 con un enorme éxito.

Después de este éxito se recluye con Carrière en el Parador Nacional de Cazorla, para estructurar un recorrido por las herejías del cristianismo que rodaría entre agosto y octubre de 1968 con el título de *La vía láctea*, siendo estrenada en 1969.

El 29 de junio de 1970 muere su madre María Portáles en Zaragoza; después entre octubre y diciembre rueda *Tristana* en Toledo, tras una entrevista con Fraga Iribarne para despejar los obstáculos y recelos provocados por el escándalo de *Viridiana*.

En 1972, hace el filme *El discreto encanto de la burguesía* junto con Silberman y Carrière, teniendo a su disposición un monitor de televisión conectado a la cámara de

cine para que siguiera el rodaje sin fatigarse. Gracias a esta película obtuvo el Oscar a la mejor película extranjera, proporcionándole una gran popularidad. En 1974, con gran dificultad para convencerlo, filma *El fantasma de la libertad*.

2.5 ULTIMO FILME Y MUERTE.

Durante el año de 1977, Silberman logra convencerlo para una última cinta, que en principio iba a ser la adaptación de *Lá-bas* de Huysmans, pero terminó siendo un viejo proyecto sobre *La femme et le pantin* con el título, *Ese oscuro objeto del deseo*.

En enero de 1980 interrumpió la redacción de su último guión sobre el terrorismo, para el que tenía varios títulos: *El canto del cisne*, *Haz la guerra y no el amor*, *Aragón y una ceremonia suntuosa*. También desechó por razones de salud, un proyecto de película con Carlos Saura y José Luis Borau, los dos directores españoles que, según había declarado en una entrevista, más le interesaban.

En la primavera de 1980 accedió a revisar y publicar su *Obra Literaria*, que fue presentada en París en el homenaje que le rindió el Centro Pompidou y la Casa de Cultura de México en noviembre de 1982.

"En la Ciudad de México el 29 de julio de 1983; Ocho días antes de morir, había llegado nuestro segundo hijo Rafael, y Luis le dijo: "Has venido a verme morir", "Cállate

tonto", le contestamos. Aquel día tuvo un ataque. Cinco horas después lo llevamos al Hospital Inglés. Cuando estaba allí se enfadó porque no conocía a nadie, no sabía dónde estaban las cosas. Una vez me pidió cigarrillos. Le hice ver que allí no teníamos. él gritó: "Si están en el cajón".

Yo le decía: "Pero Luis no estás en casa, estás en el Hospital". "¿Que estoy en el Hospital? ¿Por qué?" ; "Ayer tuviste un ataque y el doctor mandó que te trajéramos al hospital" "¿En qué hospital estoy?" "En el hospital inglés". "Pobres hijos. Cuánto dinero va a costar esto". él pensaba siempre, siempre, en el dinero para los chicos. Allí quedó internado. Un día, yo tenía su mano cogida entre las mías. Le pregunté: "Luis, ¿cómo estás?" "Me muero", contestó. En aquel momento noté que se paraba su pulso. Grité y vino el doctor. Efectivamente, estaba muerto, él notó que se moría" (Jeanne Rucar, p. 75).

"Psiquiatras y analistas de todas clases han escrito mucho sobre mis películas. Se lo agradezco, pero nunca leo sus obras. No me interesa. Añado que algunos analistas, desesperados, me han declarado "inanalizable", como si yo perteneciera a otra cultura, a otro tiempo, lo cual es posible después de todo" (Buñuel, p. 89).

CAPITULO 3

INTERPRETACION Y ANALISIS PSICOANALITICO.

3.1 RESEÑAS.

3.1.1 UN CHIEN ANDALUZ (UN PERRO ANDALUZ, 1928).

FICHA TECNICA.

Productor, Luis Buñuel. Guión, Luis Buñuel Salvador Dalí. Fotografía, Albert Duverger. Decorados, Pierre Schilzneck. Música, Fragmentos de Richard Wagner(Tristán e Isolda), Beethoven y canciones populares (tangos),seleccionados por Luis Buñuel. Montaje, Luis Buñuel. Duración, 17 minutos.

FICHA ARTISTICA.

Pierre Batcheff, Simone Mareuil, Jaume Miravittles, Salvador Dalí, Luis Buñuel.

La película comienza con un prólogo introducido por el proverbial Erase una vez... Mientras tanto un hombre afila su navaja (Luis Buñuel) junto a un balcón, tras observar cómo una delgada nube se dispone a atravesar el globo lunar, secciona el ojo de una mujer (Simone Mareuil) con la navaja barbera.

Ocho años después. Un ciclista (Pierre Batchef) pedalea a lo largo de una calle desierta con la cabeza, las caderas y la espalda envueltas en manteles blancos y sobre el pecho lleva una caja con listas diagonales. Mediante un montaje alterno se encuentra una mujer leyendo un libro en una habitación; como si hubiera "sentido" la presencia del ciclista, se levanta y tira el libro en un diván, dejando ver el cuadro de "La Encajera" de Vermeer.

El ciclista cae contra la acera y ella corre escalera abajo hasta la calle, para besarlo frenéticamente.

De vuelta en el cuarto pone sobre la cama los manteles, la caja, un cuello almidonado y una corbata como si recompusiera la imagen de un cuerpo tendido. Al darse la vuelta ve al mismo personaje, con unas hormigas negras sobre su mano derecha, que más tarde se convierten en los pelos axilares de una joven tendida al sol y posteriormente en un erizo de mar. En otra secuencia se ve a un grupo de personas que rodean en la calle a una mujer de aspecto andrógino, que toca con un bastón una mano cortada que está en el suelo, un policía la recoge y se la entrega, para meterla en la caja que llevaba el ciclista. Mientras tanto, la mujer y el ciclista observaron toda la escena desde la habitación

Poco después, la mujer de aspecto andrógino es arrollada por un automóvil. El atropello hace entrar al protagonista en un estado de excitación y es llevado a los acordes de un tango y toca el pecho de la joven (que a la vez se confunden con unas nalgas desnudas); al mismo tiempo una baba sanguinolenta cae de su boca.

Para defenderse de su acoso, ella lo amenaza con una raqueta y para contestarle, su atacante busca algo por el suelo encontrando una cuerda; tira de ella y aparecen dos planchas de corcho, un melón, dos maristas (uno de ellos es Salvador Dalí) y dos pianos de cola con dos burros podridos encima.

Hacia las tres de la madrugada, un personaje llama a la puerta de entrada del piso y ordena al protagonista que se levante de la cama y arroje sus cosas por la ventana. Al darse la vuelta se ve mover a un recién llegado (el protagonista, varios años más joven). Como en un castigo escolar, el recién llegado pone al ciclista de cara a la pared, cargando los brazos con libros que se convierten en revólveres con los que tirotea a su doble, que cae en una siguiente toma, contra el rostro desnudo de una mujer en un parque, que más tarde es recogido por los transeúntes que por allí pasean.

Simone Mareuil entra en la habitación, observando en la pared una mariposa que tiene en su tórax una mancha blanca con la forma de una calavera y un ciclista, cuya boca desaparece para ser sustituida por los pelos de la axila de la joven. La joven abre la puerta y sale directamente a una playa donde le espera un tercer personaje, con el que pasea por la arena y sus pies tropiezan con las correas, la caja rayada, los manteles y la bicicleta. En sobre impresión sobre el cielo aparece la leyenda En primavera, y se ve en un desierto sin horizonte, enterrados hasta el pecho al protagonista y a la joven, "ciegos



Un Ferro Andaluz
Francia, 1928

con los vestidos desgarrados, devorados por los rayos del sol y a un enjambre de insectos".

3.1.2 CEST OBSCUR OBJECT DU DESIR

(ESE OBSCURO OBJETO DEL DESEO, 1977). FICHA TECNICA.

Producción, Greenwich Film Production, LesFilms Galaxie, In Cine. Productor, Serge Silberman. Guión, Luis Buñuel y Jean Claude Carrière. Argumento, La novela de Pierre Louÿs La femme et le pantin. Fotografía, Edmond Richard, en Eastmancolor. Operador, Jean Harnois. Decorados, Pierre Guffroy y Pierre Bartlet. Música, Fragmento de Walkiria de Wagner y de flamenco. Montaje, Héléne Plemiannikov. Ayudante de montaje, Gina Pegnier. Ayudantes de dirección, Pierre Lary y Juan Luis Buñuel. Jefe de producción, Uly Pickard. Sonido, Guy Villette. Efectos Especiales, François Sune. Coreografía, Lita Pieró. Vestuario, Sylvia de Segonzac. Maquillaje, Odette Berroyer. Duración, 103 minutos. FICHA ARTISTICA. Fernando Rey, Ángela Molina, Carole Bouquet, Julien Bertheau, André Weber, Milena Vukotic, Bernard Musson, María Asquerino, David Rocha, Muni, Isabelle Sandoyan, Ellen Bahl, Jacques Debary, Valérie Bianco, Claude Jaeger, Augusta Carrière, Jean Claude Montalban, Lita Peiró, André Lancombe, Antonio Duque, Isabelle Rattier, Juan Santamaría.

Esta película se basa en la novela de Pierre Louÿs, llamada "La mujer y el pelele" (1898); la película comienza en la residencia que Mateo (Fernando Rey) ha alquilado en

Sevilla, donde se ve que está haciendo las maletas con su criado Martín (André Weber), tras comprar unos billetes de ferrocarril hacia París. Al tomar un taxi para la estación es testigo del primero de los numerosos atentados terroristas en el filme -que funcionan como contrapuntos de todas las frustraciones del protagonista-.

En la estación el criado se encarga del coche y mientras tanto Mateo toma asiento en primera, donde le acompañan una vecina suya de París; un magistrado que conoce a su primo (un juez) y un enano (psicólogo). En ese momento aparece una joven que pretende subir al tren, Mateo pide al encargado una cubeta con agua y se la echa encima.

Sus compañeros de compartimiento se quedan sorprendidos por su actuación y él les cuenta su historia con esa mujer, Conchita (Carole Bouquet). Mientras tanto, ella sube en el convoy, al final de su narración Mateo se la topa y ella le devuelve la cubetada con agua. Los intentos de Mateo por conseguir a Conchita durante toda la película, son fallidos, siempre acompañados por actos terroristas.

En la escena final, el protagonista se detiene fascinado ante un escaparate, donde una mujer zurce en un bastidor un delicado encaje manchado de sangre; pudiéndose ver a Mateo y a Conchita (Ángela Molina) desde el exterior del escaparate, cuyo cristal reflejó el rótulo del establecimiento situado enfrente y que a pesar de estar invertido, se lee con claridad "Reprographie".

3.2 INTERPRETACION Y ANALISIS, EN BASE A LA VIDA DE LUIS BUÑUEL.

3.2.1 ANALISIS DE UN PERRO ANDALUZ.

Esta película es un poema visual, muchas de sus escenas provienen de un libro homónimo de poemas de Buñuel, listo para imprenta en 1927.

Durante la primera escena, Buñuel secciona el ojo de una mujer, con una navaja que él mismo afilaba. Esta escena es una auténtica declaración de principios, un cegar la mirada externa para que surja la interna, una petición de un ojo distinto al habitual, un romper la barrera defensiva entre el sujeto y los objetos, entre percepción y representación.

Para muchos psicoanalistas el ojo seccionado, "es una especie de castigo del voyeur infantil, del niño que ve por primera vez a sus padres en pleno acto sexual" (Carlos Barbáchano, en: González, D., p. 61); "esta escena encierra la visión de lo prohibido, la culpa por ver, el castigo por haber visto" (Fernando Césarman, p. 52). Todos coinciden en que es un castigo por haber visto algo que no debía, pero para Buñuel sólo era un sueño.



"El ojo seccionado"
Un Perro Andaluz, 1929

Este tipo de situaciones se ven marcadas en el surrealismo, como es el caso de uno de los versos de Benjamín Perét: "Si existe un placer/ es el de hacer el amor/ el cuerpo rodeado de cuerdas/ y los ojos cerrados por navajas de afeitar"; este poema tenía una gran influencia en Buñuel: "Para sumergir al espectador en un estado que permitiese la libre asociación de ideas era necesario producirle un choque casi traumático en el mismo comienzo del filme, por eso lo empezamos con el plano del ojo seccionado, muy eficaz" (opcit. p. 53).

Benjamín Perét era el poeta del surrealismo, ya que tenía libertad total, inspiración limpia de manantial y sin mostrar ningún esfuerzo cultural recreaba inmediatamente otro mundo. En una carta Buñuel, cuando se disponía a rodar su primera película, explica a su compañero de Residencia Pepín (febrero 1929):

"Parece algo muy gordo dentro del surrealismo... El surrealismo no hace mas que animar la realidad corriente con toda clase de símbolos ocultos, de vida extraña yacente en el fondo de nuestro subconsciencia y que la inteligencia, el buen gusto, la mierda poética tradicional, habían llegado a suprimir por completo... Hay que combatir con todo nuestro desprecio e ira toda la poesía tradicional desde Homero y Goete pasando por Góngora hasta llegar a las ruinosas deyecciones de todos nuestros poetillas de hoy" (Ibid. p.74).

La influencia de Benjamín Perét no solo se vio marcada en la escena del ojo, sino también con el ciclista cubierto de manteles blancos; puesto que se relaciona con el

cuerpo rodeado de cuerdas, resaltando una especie de masoquismo en la relación sexual, pues menciona la frase, "es un placer hacer el amor".

En la misma escena, por medio de un montaje alterno se ve la joven que observa cómo este cae al suelo y corre hacia él, arrojando un libro a un diván -al pasar muestra el cuadro de la encajera de Vermeer- y al verlo lo besa frenéticamente, y lo lleva a su habitación. El diván es un aspecto básico del psicoanálisis tradicional, en donde se da la asociación libre de ideas, aspecto e influencia marcado en Buñuel sobre el psicoanálisis y Freud.

Ya en la habitación, el protagonista observa a una mujer que es atropellada, haciéndolo entrar en un estado de gran excitación, provocando que toque los pechos de la joven que lo acompaña (que por montaje encadenado, parecen sus nalgas desnudas) y una baba sanguinolenta cae de su boca. Se muestra aquí la relación entre deseo y masoquismo, lo que está reflejado en lo que serían los versos de Perét, pues se manejan estados de masoquismo o sadismo con la excitación, entrando la frase "es un placer hacer el amor", siempre y cuando exista un estímulo, ya sea manejado por dolor-deseo- placer-muerte.

En una asociación que hace Buñuel explica: "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 ese sentimiento inexplicable a

imágenes de Un perro Andaluz, cuando el hombre acaricia los senos desnudos de la mujer y de pronto, se le pone cara de muerto. ¿Será porque durante mi infancia y mi juventud fui víctima de la opresión sexual más feroz que haya conocido la historia?" (p. 64). Para Anzieu, el creador joven durante una primera etapa, trata de marcar la liberación de sus emociones y de sus pasiones, ya que en algunos aspectos, como es el caso de Buñuel se restringe en determinadas situaciones, ya sea por su educación tan cerrada o por la época en que vivió.

El vínculo de la vida, el sentido del erotismo y el aspecto lujoso de la muerte, son situaciones manejadas por Buñuel y principalmente la muerte, pues decía que era la juventud del mundo, ya que lo que hace es garantizar que la vida no declinaría. Esta idea también estaba influenciada por versos de Sade, donde principalmente se toman aspectos como erotismo-muerte-sexualidad; "No hay mejor medio de familiarizarse con la muerte que aliarla a una idea libertina". Pianos de cola con dos burros podridos encima, dos planchas de corcho, un melón y dos maristas, aparecen cuando un hombre tira de una cuerda que encontró en el suelo, para contestarle a la mujer que intenta defenderse del acoso con una raqueta.

Los burros que aparecen, se pueden relacionar con una situación que vivió Buñuel con su padre: "Cierta día me paseaba con mi padre por un olivar cuando la brisa llevó hasta mi olfato un olor dulzón y repugnante. A unos cien metros de nosotros un burro muerto, horriblemente hinchado, servía de banquete a una docena de buitres. El

espectáculo me atraía y a la vez me repelía. Ahí, las aves apenas podían remontar el vuelo. Los campesinos no enterraban las bestias muertas por creer que al descomponerse abonaban la tierra. Queda como fascinado ante aquella visión y, aparte de su grosero materialismo, tuve una vaga intuición de su significado metafísico" (p. 92). Durante esta etapa joven, la muerte es sólo algo que no le concierne, de ahí el porque maneja con facilidad el matar y el suicidio, pues es una situación muy normal, es como un ciclo, nacer-morir.

En otra escena se ve al mismo personaje mas joven, obligando a un ciclista (como en un castigo), a ponerse de cara a la pared cargando libros en los brazos, que se convierten en revólveres con los que tirotea al primero, el cual cae sobre el torso desnudo de una mujer en un parque.

Esta escena lleva a Buñuel a sus días de estudiante con los maristas, ya que mencionó que su vida escolar era de lo más cerrada y existía una opresión muy grande, pues no podía demostrar sus ideas sobre la sexualidad; y si lo llegaba a hacer era castigado. En esta misma escena el ciclista mata al otro personaje, denotándose una ruptura y una negación hacia la barrera que se tenía; pretendiendo deshacerse de lo que creía olvidado y lo que le molesta.

Así pues, se trata de restablecer la continuidad, la totalidad, la perfección y el brillo de la tentativa narcisista, tal como el sueño envuelto en el automatismo de la repetición (Freud, p. 27) y obtener un triunfo al tapar o terminar sus recuerdos (heridas).

Durante otra escena la protagonista entra en la misma habitación y se encuentra con una mariposa, la cual tiene dibujado en su tórax una mancha blanca que concuerda con la forma de una calavera y del ciclista, cuya boca desaparece para convertirse en los pelos de la axila de ella. En la playa aparece sobre el cielo la palabra En Primavera; y se ven, mujer y protagonista, enterrados en una playa hasta el pecho, ciegos, con la ropa desgarrada, quemados por los rayos de sol y abordados por un enjambre de insectos.

Los insectos y la mariposa, son mostrados porque Buñuel durante su juventud se obsesionó por ellos, pues su visión del mundo y la vida se vio influenciada por estudios sobre los insectos, hechos por Engels, Sade y Fabre. De aquí que se involucre la muerte con la mariposa y los insectos, denotándose otra vez, la relación muerte-sexo-masochismo, pero con un elemento adicional: los insectos, dando una idea de cambio, así como el que tuvo Buñuel en su juventud, al conocer más sobre ellos.

En un principio la película se iba a llamar Es peligroso asomarse al interior invirtiendo la leyenda de los trenes "Es peligroso asomarse al exterior".

Buñuel siempre tuvo un sueño sobre un tren, donde este siempre lo dejaba y se iba sin él; de aquí que mostrara la frase "es peligroso asomarse al interior" pues relacionó el tren con su primera película, queriendo marcar algo de ese sueño pero sin darlo totalmente, al cubrir parte de lo que le incomodaba. También se había manejado el de, El marista en la ballesta, que procedía de un amigo de la Residencia de Estudiantes, Pepín Bello.

Un perro Andaluz, se obtuvo de la relación entre Buñuel, Dalí y García Lorca; este último consideró que en él se hacía alusión a su persona y, por extensión, al grupo gongorino andaluz y su estética. Pero Buñuel expresó esto: "No es así, la gente cree encontrar alusiones donde quiera, si se empeña en sentirse aludida. Federico García Lorca y yo estuvimos enfadados por algunos años. Cuando en los años 30 estuve en Nueva York, Angel del Río me contó que Federico, que había estado por allí, le dijo: "Buñuel ha hecho una mierdesita así de pequeña que se llama Un perro Andaluz y el perro andaluz soy yo". No había nada de eso. Un perro Andaluz era el título de un libro de poemas que escribí" (p. 72).

Al poco tiempo Lorca escribió un guión de cine, Viaje a la luna durante su estancia neoyorquina, el cual no era ajeno al cortometraje de sus dos mejores amigos en la Residencia (Dalí y Buñuel). En cualquier caso, Un perro Andaluz está lleno del ambiente del colegio mayor universitario que marcó a quienes por allí pasaron, y su rotunda agresividad resulta de muy difícil explicación sin los antecedentes hispánicos de Buñuel y Dalí.

Por otro lado, los burros podridos eran obsesiones infantiles que compartían Pepín Bello, Buñuel y Dalí, por lo que Juan Ramón Jiménez fue objeto de una campaña de intensos ataques por parte de Buñuel y Dalí que tenían como objetivo final acelerar el proceso vanguardista español.

En marzo de 1928 Federico G.L. escribió a Dalí: "pronto recibirás casi un libro de poemas míos; poéticamente soy el anti-Juan Ramón, que me parece, evidentemente el jefe de la putrefacción poética... He releído Platero y yo, del que tenía buena idea, es un asco absoluto" (González, D. p. 80).

Mientras escribían el guión de *Un perro Andaluz*, Buñuel y Dalí enviaron en enero de 1929, una carta a Juan Ramón:

"Nuestro distinguido amigo: nos creemos en el deber de decirle -sí, desinteresadamente- que su obra nos repugna profundamente por inmoral, por histérica, por arbitraria. Especialmente: -¡¡MERDE!! para su *Platero y yo*, para su fácil y malintencionado *Platero y yo*, el burro menos burro, el burro más odioso con que nos hemos tropezado. -¡MIERDA! Sinceramente Salvador Dalí - Luis Buñuel".

La utilización de muchos elementos (los burros podridos, los pianos, las hormigas, "La Encajera" de Vermeer), pertenecen al universo de los dos creadores, y lo mismo cabe decir de la escena que cierra la película mostrando a los dos amantes enterrados en la

arena del desierto cubiertos de insectos que, consciente o inconscientemente, es una alusión al "Angelus" de Millet, y que Buñuel más tarde retomó en *Viridiana* y *Belle de Jour*.

Estos aspectos crean además un olvido entre cada una de las escenas, como si nada hubiera pasado o les interese o les afecte a los personajes; en las otras escenas se comienza otra historia y no se recuerda lo pasado. Es una muestra de comportamientos perversos que animan al sodomasoquismo. En esta película, Buñuel muestra pulsiones y perversiones propiamente espirituales y complejas, sin marcar un límite.

3.2.2 ANALISIS DE ESE OSCURO OBJETO DEL DESEO.

Durante la época de 1977, España vivió una etapa de cambios y de transiciones en el aspecto político, puesto que se develaba una gran inseguridad por los atentados terroristas de la época. El 16 de octubre del mismo año, cuando se estaba presentando la película *Ese oscuro objeto del deseo*, una bomba estalló en pleno cine, destruyendo cuatro bocinas.

En la primera escena de este filme, Mateo cuenta sus fallidos intentos para conseguir a Conchita, los cuales están acompañados por varios grupos terroristas (situándose por medio de un flash-back, que permite un distanciamiento de la intriga-); los que en ocasiones evitan que Mateo logre su propósito.

La relación entre Mateo y Conchita es la de un hombre de cuarenta y tantos años y una joven de diecinueve; aspecto que se puede relacionar con los padres de Buñuel; él de cuarenta y tres años y ella de apenas diecisiete.

Todas estas situaciones están acompañados de un mundo real, pues muestran un medio de crueldad y violencia, con una clara división social: Mateo-rico Conchita-pobre; así como "gente de mal y gente de bien"; se crea pues un mundo en base al mundo real.

Esto parece mostrar que los atentados terroristas, siempre eran un inconveniente para que se llegara a desarrollar alguna situación; las bombas funcionan como contrapuntos de todas las frustraciones de Mateo. La relación dada entre Mateo y Conchita, es la de el amante y la amante, cosa que para Buñuel no es menos nociva que el perverso y el degenerado

El papel de Conchita fué dividido entre dos actrices, Carole Bouquet y Ángela Molina, ya que para Buñuel; "una mujer no es siempre la misma, tiene muchas caras, muchos momentos". Ángela Molina era mas carnal y Carole Bouquet mas espiritual, según el arquetipo de la morena pasional y la rubia etérea, así como la oscilación de la mujer prostituta (puta) o virgen, como resulta en la película.

El título fue obtenido mediante la inversión de una frase del protagonista de la novela, que confiesa a un amigo: "No he sido un don Juan; últimamente llevaba la cuenta

de las mujeres que he poseído y me asombraba de no haber tenido de amante una rubia. Con lo que habría ignorado siempre ese pálido objeto del deseo".

Una de las escenas de esta película es aquella en la que Mateo (el protagonista), pide al revisor del tren una cubeta con agua y se la echa encima a Conchita; aquí Buñuel evoca una broma de la residencia de estudiantes inventada por él: "Yo había instituido también lo que nosotros llamábamos las mojaduras de primavera y que consistían, estúpidamente, en echar un cubo de agua a la cabeza de cualquiera. Alberti se habría acordado de ellas al ver a Fernando Rey regar en el andén de una estación a Carole Bouquet en *Ese oscuro objeto del deseo*" (p. 94).

Durante su primera visita a París en 1924, Buñuel se alojó en el Hotel Ronceray, situado en el pasaje Jouffroy, uno de los lugares del itinerario surrealista. La última escena de *Ese oscuro objeto del deseo* (su último filme), fué filmada en ese pasaje, tal vez sea porque sus padres se alojaron en ese hotel durante su luna de miel y quizá él fué engendrado ahí mismo.

La posesión de ese oscuro objeto, fué hecha por su padre en ese mismo hotel pues ahí se alojaron; ésto puede ser que haya provocado (inconscientemente) en Buñuel, una relación directa entre Mateo y Conchita con sus padres; pero la diferencia es que con los personajes nunca se supo si se logró o no la posesión deseada por Mateo.



Ese Oscuro Objeto del deseo
Francia/España, 1977

Así pues, Buñuel no sólo muestra una actividad intelectual, sino que establece una continuidad entre lo que recibe y asimila en un extremo y lo que produce y rechaza por el otro. El sobre yo muestra una prohibición por parte de Buñuel, teniendo una instancia reguladora y un juego libre de asociaciones del pensamiento consigo mismo.

En esa misma escena Mateo y Conchita desde el exterior del escaparate -cuyo cristal refleja el rótulo del establecimiento situado enfrente y que, a pesar de estar invertido por el reflejo, puede leerse con toda claridad: "Reprographie", leyendose al derecho y al revés, están observando a una mujer que borda un encaje manchado de sangre.

Mateo y Conchita observan el mismo aparador y discuten sin que el espectador sepa porqué, y al final de dicha discusión, explota una bomba. Quedando una situación de misterio y sin respuesta.

Por otra parte, la encajera de Ese oscuro objeto del deseo, urde la trama de un material que por su propia naturaleza nunca puede ser completamente aprehendido; es decir el encaje sólo puede revelar parcialmente la carne que subyace. Así pues, sucede de forma parecida con la mujer que surge en el escaparate, al querer cubrir el agujero del vestido, viéndose imposibilitada para suturar los bordes de la herida, y se encuentra condenada a la eterna carencia del sujeto sometido al deseo.

En esta escena se devela el himen de la mujer -el cual es el oscuro objeto del deseo- el cual se trata de reparar, ya que sufrió un atentado y por tal razón muestra rastros de sangre, sin que logre repararlo, puesto que al final aparece una última explosión. Esta situación lleva a Buñuel a tratar de rescatar la virginidad perdida de su madre, puesto que su padre atentó contra su madre; este tipo de situación familiar es llevada por el sobre yo, para que el Yo sea conformado a uno de sus sistemas de pensamiento (Anzieu, p. 135).

Esta última escena conmueve mucho a Buñuel sin poder explicar por qué, pues para él permanece para siempre misteriosa antes de la explosión final. Toda la película muestra un clima de atentados e inseguridad (que se vivió durante esa época en España), tras la posesión imposible de un cuerpo de mujer.

Si este objeto es una oscura ilusión, la presentación por parte de Buñuel de las oposiciones que lo estructuran es medianamente clara; no hay verdaderos objetos del deseo, sólo hay perpetuas sustituciones de figuras cuya implantación responde a las carencias del sujeto.

Otro personaje que aparece durante la película es un enano como psicólogo lógico y perspicaz, que ante la historia de Mateo deduce todo. Durante su juventud, Buñuel leyó a Freud y mencionó que le gustaba mucho; aunque este personaje es una crítica hacia los psicoanalistas y psiquiatras, puesto que él no pretendía caer en explicaciones de

tipo psicoanalista o de cualquier otra, ya que según él, "siempre quieren darle coherencia a todo y pretenden ser muy objetivos y lógicos".

En esta película Buñuel se preocupó principalmente por la forma y por el contenido, pues modificó su plan para volver a comenzar acumulando versiones sucesivas y reunió su documental pausadamente, los retoques los ocupaba y le preocupaban. Para él no era un fin el producto en bruto, sino punto de partida de un nuevo trabajo de perfeccionamiento y de re-escritura.

Esta situación se vio reflejada en la última escena, donde pide a Fernando Rey (Mateo) que tome un costal vacío y lo lleve en la espalda; esta escena se grabó con y sin costal después de quince días, para quedar al fin con el costal, mostrando un perfeccionamiento en su obra. El costal vacío, da la imagen de insatisfacción y de algo que no se llegó a lograr (pues no está lleno), así como la meta de Mateo, que no logró obtener el oscuro objeto del deseo; mostrándose pues una manera de ver, el como no se llena el oyo (himen) perseguido.

CONCLUSIONES

Si a los ojos tradicionales de principios de siglo los valores hoy considerados como normales eran surrealistas, por expresar deseos por tantos tiempo reprimidos -como son el divorcio, la sexualidad libre, el abandono de los hijos, la homosexualidad, la pornografía, las guerras, el ecosidio y los olvidos religiosos- ante la visión moderna del mundo y sus relaciones, nada sería más surrealista que la filmación de una película, cuyo argumento fuera la historia de una familia tradicional.

Buñuel es considerado un surrealista neto, pero está encajado a la realidad, ya que si no existiera un mundo original no se podría plasmar un mundo imaginario. Naturalismo es por así decirlo, como la corriente de donde viene Buñuel, puesto que para él, un mundo originario se plasma de diversas formas, artificiales o naturales como en *Ese oscuro objeto del deseo*, ya que muestra los ataques terroristas, lo que en ocasiones es un impedimento para lo que el protagonista espera obtener. En *Un perro Andaluz* se ven aspectos como la playa, donde están enterrados la pareja de amantes y aspectos como el piano, los burros, etc.

En la escena de *Un perro Andaluz*, donde una navaja corta el ojo, Césarman menciona que: "la escena encierra la visión de lo prohibido, la culpa por ver y el castigo por haber visto" (p. 85).

La mayor parte de las interpretaciones, coinciden en señalar que es una provocadora mutilación; una especie de castigo del voyeur infantil del niño que ve por vez primera a sus padres en pleno acto sexual.

La demanda de Luis Buñuel no se reduce a desenmascarar las pudibundeces de una sociedad específica; ni tampoco se limita a entrever esa sociedad sin Dios. Buñuel detesta eso que la sociedad llama religiosidad y que no es sino un sucedáneo convulsivo y malentendido de una transparencia verdadera.

Por tal razón, esta escena se puede tomar como violencia, ya que hubo un efecto en el público un tanto de desagrado. Siempre que alguien observa la película y en especial la escena del ojo, hay asco o inconformidad, pero para Buñuel este aspecto es algo que quería lograr, puesto que era una muestra en contra de los valores.

Este mundo originario de Buñuel (violencia-crueldad), es una muestra del principio y del fin dentro de su mundo, el cual conlleva un medio para ser convertido en un ámbito cerrado y clausurado, que se abre a una esperanza incierta, es decir recrea una degradación que se da en la especie humana.

Buñuel opta por el silencio para llegar de modo directo a lo psíquico, pero pone en función el silencio para desarrollar los sentidos, para nominar lo innominado -decir lo que se ve-, para derruir los verdaderos límites y no sólo aquellas falsas fronteras que el

aparato ofrece a sus irruptores con objeto de que éstos las destruyan de modo convencional; este silencio disuelve a las imágenes de su misterio elocuente.

Laplanche da la idea de la separación de la realidad en lo interno y externo, acentuándola al marcar la distinción entre lo interno-externo en el interior del sujeto psíquico. La realidad psíquica cumple con uno de los principios fundamentales del proceso primario, la negación de la realidad externa (en: Anzieu, p. 122).

También en el caso del olvido, que muestra Buñuel en *Un Perro Andaluz*, ya que provoca una ruptura entre lo real y lo irreal. El olvido llega a reforzar la impresión de un sueño o de una fantasía, indica el fin de un ciclo, tras el cual todo puede volver a empezar.

El trabajo de la creación de Buñuel permite que su aparato psíquico se desprenda de la posición persecutoria, para acceder a un retiro protector, ya sea esquizoide o a una proyección catártica del mal interior en el mundo, hasta a una progresiva y verdadera simbolización, pero al precio de un período depresivo.

Los recuerdos presentados son calificados como hipernítidos por ellos mismos, pero no recuerda el episodio que era el contenido; como los rostros de las personas allí presentes, los lugares donde podrían haber ocurrido y los objetos que amueblan esos lugares.

La hilación de pensamientos conlleva un carácter universal de la alucinación, retornando a algo vivencial en la edad temprana y olvidado luego, algo que de niño vio u oyó en una determinada época; esta alucinación "normal" constituye una forma arcaica de rememoración igualmente alejada del actuar y del pensamiento. Se trata de un pensamiento primario de imágenes figurativas, en el que los representantes psíquicos inconscientes se presentan directamente a la conciencia sin rodeo y la elaboración y deformación por un preconscious que aún no está suficientemente constituido.

Tal es el caso de *Un perro Andaluz*, donde se presentan escenas incoherentes e inconclusas, que marcan parte de la vida de Buñuel, que al compararse con *Ese oscuro objeto del deseo*, muestran otro tipo de situaciones un poco más llevaderas y que sólo el mismo Buñuel conoce el momento en que se presentaron y cómo fueron llevadas.

En el mecanismo de una formación delirante se destacan por lo común dos factores: el extrañamiento respecto a la realidad y a sus motivos y el influjo del cumplimiento de deseo sobre el contenido del delirio. Buñuel durante sus dos películas quería plasmar lo que realmente quería que sucediera en su vida personal y apoyándose en los acontecimientos que en realidad vivió, inconscientemente los convirtió en un ideal.

La tendencia al cumplimiento del deseo comparte la responsabilidad por la desfiguración y el desplazamiento de lo vuelto a recordar. Lo esencial en ello es la

afirmación de que el contenido es un fragmento de verdad histórico- vivencial (Deleuze, p. 182).

Una verdad histórico-personal permitió a Buñuel reapropiarse de su obra, con un efecto de resonancia fantasmal y afectiva, que provocó un movimiento de reapropiación análoga en el espectador en lo que concierne a su propia verdad histórica olvidada.

La parte del Yo que se desdobra y que permanece apta para la observación de sí durante el proceso de regresión- disociación, toma consciencia de los representantes psíquicos inconscientes movilizados de tal manera y simultánea, que preserva su organización dinámica, los desplaza por medio de un cambio tópico y los fija en el preconsciente.

Buñuel surrealiza sólo en un sentido, su obra reclama que esas "otras formas" sean entendidas como parte esencial de un lenguaje, del que la modernidad utiliza apenas en un reducidísimo porcentaje. Si lo surreal es el intento de reunir las partes dispersas de la realidad, Buñuel es el surrealismo *filmico*.

Buñuel es testigo de varias modernidades y las refleja en sus películas, pero la mirada del cineasta no puede permanecer ajena a la trama integral. Enmarca un ojo nada interesado por las etapas del hombre mismo, la forma cambia y el contenido del contenido sobre sí mismo permanece.

La importancia de *Un perro Andaluz* radica en que la película, de forma concienzuda y premeditada destroza la narrativa cinematográfica habitual, busca una liberación de los convencionalismos de la pantalla similares a los logrados por los surrealistas en la literatura o pintura. La falta de concordancia entre las escenas es ostentosa, tanto en lo espacial como en lo temporal.

Deseo y violencia son situaciones involucradas en estas películas, que eran denotadas muy fácilmente por los espectadores, ya que para Buñuel la violencia era una manera de demostrar aversión a un sistema (*Ese oscuro objeto del deseo*) y a un tipo de relación de masoquismo-sexual (*Un perro Andaluz*). Por otra parte, el deseo tiene una marca muy fuerte en ambas películas, ya que era lo primordial alcanzar algo que es prohibido (moralmente) y no muy común.

Otros aspectos tocados por Buñuel son la burguesía, la política y la religión, criticados sarcásticamente en sus películas, tal es el caso de *Ese oscuro objeto del deseo*, donde muestra a un Mateo rico que no le importaba pagar una casa para Conchita, todo para lograr lo deseado, aunque ésta le engañara en su propia cara. En el caso de *Un perro Andaluz* es la religiosidad con los dos maristas, que aparecen en una escena ridiculizados; y por último los atentados terroristas, que nunca permitieron llegar a nada con Conchita, logrando una crítica al sistema que no podía detener los ataques, y que no sólo afectaban

al gobierno sino a la población en general. Todo ésto implica una burla de nivel intelectualizado.

Buñuel temía caer en lo que siempre vivió, "sólo lo que te digan haz, no más"; era aragonés y por ende anarquista, pródigo con hombres de independiente criterio, luchadores y nunca acordes con el momento en que viven. El mismo afirmó en una ocasión que "tal vez no era éste su momento ni su cultura". Tal vez por ésto se involucró en la crítica de aspectos como la política, la religión y la burguesía; para no volver a caer en ellos.

La culpabilidad y el castigo son situaciones manejadas en sus películas, pues para él son resortes que manejan el corazón humano; por lo que se castigaba por lo que no hizo y se culpaba por lo que hizo. Culpabilidad y castigo fueron utilizados por él, con un humor negro salido de las raíces de una ciudad, que parecían inabordables, los llevó a sus cintas con gran "realismo". El deseo de mostrar las pasiones con minuciosidad, sin caer en lo desagradable ni en lo morboso, lo llevó al tema de la muerte una veces como problema vital y otras sólo como hecho. También mostró el amor hacia el individuo con todos los defectos que puede llevar consigo, así como la rebelión contra la sociedad, criticando onírica y cruelmente lo preestablecido, de una manera satírica dentro de sus películas.

La repetición de todos estos factores, se da mucho por Buñuel, ya que en Ese oscuro objeto del deseo hay burguesía, deseo, persecución y ataques terroristas; y en Un perro Andaluz, hay deseo, sexo y violencia, así como los mismos personajes. Buñuel introduce la repetición en la imagen cinematográfica, no se limita a los fetiches, sino elabora signos y dá imagen-tiempo. Con esto supera las pulsiones para llegar al tiempo y libera los ciclos que someten a un contenido.

Aspectos culturales o científicos son rechazados por Buñuel en Un perro Andaluz; la poesía que él muestra en esta película, es de burla satírica de los poetas tradicionales. "El artista describe las relaciones sociales auténticas con el objeto de destruir las ideas convencionales de esas relaciones, pone en crisis el optimismo del mundo burgués y obliga al público a dudar de la perennidad del orden establecido" (Buñuel, p. 121). Estas palabras muestran que no se quiere seguir lo tradicional, sino que se quiere crear un mundo diferente y aparte -o real-, construcción de lo obvio en raro y de lo raro en obvio.

De igual manera con sus personajes Buñuel trató de mostrar los lados del ser humano, por ejemplo con Conchita enseña a la mujer como pura y casta, que no permite una relación mas allá y en otras circunstancias se presenta como una prostituta. Juega con las personas y las situaciones, manejando dos personas para un mismo personaje, para no mostrarlos totalmente; esto mismo ocurre con los personajes de un Perro Andaluz; sólo que aquí las personas son siempre las mismas para los personajes,

manejando un desdoblamiento de la persona; aunque físicamente son los mismos, en el interior son diferentes.

Otra tipo de relación entre éstas películas es el cuadro de "La encajera de Vermeer" que aparece en Un perro Andaluz, y la mujer que zurce en el aparador de Ese oscuro objeto del deseo; ambas tratan de cubrir una herida que está presente, pero con la diferencia de que en la última, queda la duda expuesta de si se logró o no cubrir, pues en ese momento ocurre la explosión. Incluso se puede hacer una extraña simetría entre la escena inicial de su primera película -el ojo seccionado- y el final de su último filme, al no permitirse ver ni saber si se logró o no lo deseado.

El ojo seccionado muestra el castigo de ver algo que no se tenía que ver; y la mujer zurce un encaje ensangrentado en la misma avenida que sus padres visitaron durante su luna de miel, relacionando el ver lo prohibido y el de que su padre haya roto la virginidad de su madre. El hecho de que con sus películas Buñuel quisiera crear un mundo ideal para él, implica una búsqueda de identidad y de si mismo como persona.

Buñuel con sus películas mostró un mundo surreal, y el psicoanálisis con sus estudios y análisis muestra otra visión de lo que es el mundo. Estos dos aspectos conjugados cine- psicoanálisis conllevan una relación hacia un mundo diferente; así como con Buñuel que hace su mundo especial (surrealismo) que conjugado con el psicoanálisis, crean una visión especial de lo que hay alrededor; sólo que éste último se aboca más a lo

que en realidad vive la persona en su inconsciente. El surrealismo y el psicoanálisis son parecidos, puesto que ambos se presentan de una forma muy peculiar y subjetiva para algunas personas que no están muy apegados a éstos temas y para ello es importante éste tipo de trabajos, para que abra un camino y una visión diferente de la psicología. Si Buñuel viviera y supiera sobre la existencia de mi trabajo, le produciría curiosidad y tal vez le sería interesante, pero no apoyaría todas mis ideas y hasta llegaría a burlarse.

PROPUESTA

Cuando se habla de psicología inmediatamente se piensa hacia el área clínica, educativa o industrial, lo que es común dentro de la misma carrera; sin que se pretenda tomar otros terrenos fuera de la misma carrera.

El psicoanálisis en particular, es una corriente especializada en la interpretación, crítica o análisis de cualquier tipo de ámbito como es, el musical, el artístico, la pintura y otras artes, sólo que no se difunde la información que se necesita para ligarse más en ella; además tampoco se tiene acceso a ella, ya que en la carrera de psicología se da más peso a las áreas que tienen un campo de trabajo amplio; mucha gente no da importancia ni utilidad al hecho de que se mezcle la psicología con otras áreas.

En Iztacala, se maneja un plan de estudios dirigido a un tipo de población, a una que tiene que ver con las áreas educativa, clínica e industrial y por tal razón es una psicología tradicional, con información limitada y vieja, la cual ayuda a conservar una visión cuadrada que tenemos los alumnos al principio de la carrera, nos limitamos a lo que se nos da; aunque hay maestros que nos ayudan a buscar más de la psicología nos orientan a buscar determinados temas como: la música (terapia con música), la pintura (interpretación de dibujos), el cine y la literatura o escritura, pero con el detalle de la falta de información, pues no es reciente.



Vermeer: La Encajera. 1666 (Louvre).
Un Perro Andaluz

Cuando yo comencé mi tesis me tope con ese problema, tuve que acudir a otras bibliotecas y a comprar los libros, pues este tipo de tema nunca se había hecho en Iztacala y por la misma razón son pocos los maestros que pueden dar apoyo en determinados proyectos, así como también al poder ubicar a los estudiantes a escoger y delimitar un tema que nunca se había expuesto.

Esos temas que nunca se tocan, tal vez sea porque no se les da la debida difusión y si alguien los llega a tomar, es porque se tenía curiosidad -como es mi caso-, para poder lograr desarrollarlos se necesita ayuda de alguien que tenga bases o al menos, sepa algo del tema.

Con mi tema sobre cine, entre en cero pues las bases que yo tenía eran nulas o estaban enfocadas a otra corriente (conductismo), por lo que estaba confundida al principio y no sabía como comenzar, ya que al principio no tenía ninguna ayuda o apoyo sobre que tipo de información utilizar; es por esto que considero importante el que exista una difusión más amplia sobre otros temas que están involucrados con la psicología y que corrientes sirven para tal caso.

Dentro del psicoanálisis, se encuentran bases para ser utilizadas en muchas otras áreas además de las ya conocidas; en el arte principalmente ayuda a implementar maneras para encontrar la personalidad del artista (como en el caso de Buñuel). Para analizar las obras de un autor, como base está Freud tomando aspectos que no se conocen, ya que en la carrera no se enseña más allá de lo que hay, y se llega a conocer hasta que uno mismo

lo investiga; esto ayuda a crear una visión diferente de lo que es la psicología y el psicoanálisis.

Un aspecto nuevo que conocí durante mi trabajo, fue el estudio que hizo Freud a la obra de Leonardo Da Vinci y a escritos de otros artistas; lo que me ubico en otro lado del psicoanálisis y de Freud, y de otra manera de utilizar esta corriente. Un estudio similar que encontré es el de María Estela Franco, quien hizo un análisis de la obra de Rosario Castellanos, relacionando su vida con fragmentos de su literatura, al dar una perspectiva y un sentido diferente a su obra.

Este tipo de estudios me ayudaron y me dieron nuevas bases para desarrollar mi trabajo, aspectos que en Iztacala no dan y se encuentran sólo hasta que te dicen "busca".

Más que nada existe un plan de estudios rígido, enfocado a determinados temas, cuya flexibilidad es casi nula y cuyos contenidos temáticos son restringidos; para poder escoger un tema se tiene que escarbar por otros lados, puesto que los temas de investigación y análisis psicológico están ligados a campos como el conductismo, estudios llevados en torno a la problemática de niños de la calle, terapia familiar sistémica y problemas de comunicación de pareja básicamente, siendo que la psicología es "universal".

El escoger mi tema (a algunas personas se les hizo intrascendente) fue difícil, ya que no sabía como definirlo ni tampoco quien pudiera asesorarme, pues no es un tema común dentro de la carrera y sólo escurbiendo pude lograrlo; cosa que resulto de mucho agrado, ya que me metí más a la corriente psicoanalista; no vi lo clásico, sino que encontré aspectos diferentes a los que en la carrera exponen, me encontré con otros aspectos.

En el caso del análisis de las películas de Buñuel, mi idea fue relacionar su obra cinematográfica con su vida, encontrando qué tipo de cambios sucedieron en su estilo cinematográfico y en su vida, puesto que todos en lo que hacemos proyectamos aspectos de nuestra vida "interior" de diferentes maneras.

Con este tema principalmente quiero mostrar que no se debe encasillar, ni estereotipar a la psicología y al psicoanálisis en aspectos y áreas tradicionales (percepción, estímulos, sensaciones, etc.) sino que pueden ser trasladadas a otras que no son muy conocidas en Iztacala; así pues la psicología es una carrera que ayuda en el desarrollo de otras carreras y áreas, sólo que no se le da la importancia que merece y que aún no se le reconoce.

Sólo hasta el momento que me interese en este tema, supe que otros psicoanalistas lo habían tratado antes, y por tal razón es importante que se de a conocer a futuras

generaciones este tipo de trabajos; así como también el que se manejan otras áreas y no sólo las comunes que se exponen en Iztacala.

Aunque no a todos les parece atractivo este tipo de trabajos, se pueden llegar a desarrollar otros, abocados a otras carreras, lo importante es que se vean diferentes campos de la psicología y se de más información sobre esto, porque cuando se termina la carrera son pocos los alumnos que se interesan en los temas que se dan ahí; sería importante que además de esos temas se implementen más, allegados a diferentes carreras y corrientes, para que no surgan conflictos y complicaciones.

Mi visión como psicóloga, se transformó pues ahora veo las situaciones de otra manera, con un carácter más amplio y profundo, es decir encontré una etapa diferente, un modo de ser y de existir de las cosas y situaciones, un lado más profundo de lo que se ve y un porque de lo que se hace; analizo aspectos de un autor desde otra dimensión; ahora veo la creatividad que existe en todo lo que existe.

Con lo que respecta al psicoanálisis, quise demostrar que no sólo está enfocado a las áreas que todos conocen, sino que es un campo grande e interesante con aspectos que ayudan a ampliar el panorama, demuestra otro lado (fácil de diluir) del psicoanálisis aplicado.

Finalmente la psicología no es una mera ciencia que quiere curar, sino que pretende, dar alternativas, opciones, cambios y realidades, dentro de muchos otros aspectos que sin saberlo, lo necesitan.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Anzieu, D. El Autoanálisis de Freud. El descubrimiento del Psicoanálisis, México, ed. siglo XXI, 1979, pp. 389.
- Anzieu, D. El Cuerpo de la Obra. Ensayos Psicoanalíticos sobre el trabajo creador, México, siglo XXI eds., 1993, pp. 408.
- Anzieu, D. Las Huellas del cuerpo en la escritura; estudio psicoanalítico del estilo narrativo, París, ed. Dunod, 1975, pp. 356.
- Alcalá, M. Buñuel, Cine e Ideología, Madrid, ed. Edicusa, cuadernos para el diálogo, 1973, pp. 315.
- Aranda, J.F. Luis' Buñuel: Biografía crítica, Barcelona, ed. Lumen, 1969, pp. 198.
- Aub, M. Conversaciones con Buñuel, Madrid, ed. Aguilar, 1985, pp. 250.
- Ayala, J. Falaces Fenómenos Filmicos, México, ed. Posada, 1988, pp. 341.
- Barbáchano, C. Buñuel. Biblioteca de Grandes Biografías, Barcelona, Salvat, no. 87, 1986, pp. 156.
- Barbáchano, P. "Los Olvidados" y "Reencontrar a Buñuel", México, Cineteca Nacional, 1988, pp. 302.
- Baudouin, Ch. Psicoanálisis del Arte, Buenos Aires, de. Psique, 1972, pp. 365.
- Bataille, G. El Erotismo, Barcelona España, 3a. edición, ed. Tusquets editores, 1982, pp. 378.
- Buache, F. Buñuel, Madrid, ed. Serdoc, 1976, pp. 329.
- Buñuel, L. Mi Ultimo Suspiro, Barcelona, ed. Plaza y Janás, 1982, pp. 303.

- Castillo, J.D. Reflexiones acerca del Psicoanálisis Aplicado, Monterrey Nuevo León, México, Publicación de la Facultad de Psicología, U.A.N.L. Biblioteca "Santiago Ramírez", 1991, pp. 40.
- Césarman, F. El ojo de Buñuel. Psicoanálisis desde una butaca, Barcelona, ed. Anagrama, 1976. pp. 186.
- Césarman, F. Psicoanálisis, libertad y creatividad, México, en cuadernos de psicoanálisis, julio-diciembre, 1977. pp. 256.
- Deleuze, G. La Imagen - movimiento. Estudios sobre cine I, Barcelona España, ed. Paidós comunicación, 1984, pp. 318.
- De Rojo, A. Buñuel. Iconografía personal, México, de. Fondo de Cultura Económica, Universidad de Guadalajara, 1988, pp. 322.
- Dmytryk, E. El Cine, Concepto y Práctica, México, ed. Limusa, 1995, pp. 178.
- Ferro, M. Analyse de film, analyse de sociétés, París, ed. Hachette, 1975, pp. 198.
- Ferro, M. Cinéma et Histoire, París, ed. Deno él/Ganthier 1977, pp. 320.
- Ferro, M. Cine e Historia, Barcelona, ed. G. Gili, 1980, pp. 298.
- Ferro, M. Film et Histoire, París, ed. de L'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1984, pp. 365.
- Franco, M. E. Rosario Castellanos, Otro modo de ser humano y libre, Semblanza Psicoanalítica, México, ed. Plaza y Valdes, 1994, pp. 188.
- Freud, S. El Descubrimiento del inconsciente, Buenos Aires Argentina, ed. Nueva Visión, 1977, pp. 510.
- Freud, S. Obras Completas, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1980, pp.

- El Chiste y su relación con lo inconsciente, vol. VIII, 1905, pp. 320.
- El Delirio y Los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen, vol. IX, 1906 (1908), pp. 246.
- El Creador literario y El fantaseo, vol. IX, 1908, pp. 370.
- Análisis de la fobia de un niño de cinco años, vol. XVI, 1909, pp. 382.
- Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci, vol. XI, 1910, pp. 346.
- Recordar, repetir y reelaborar, vol. XII, 1914, pp. 250.
- Mas allá del Principio del placer, vol. XVIII, 1920, pp. 378.
- El Humor, vol. XXI, 1927, pp. 245.
- Dostoyevsky y el parricidio, vol. XXI, 1928 (1927), pp. 310.
- Esquema del psicoanálisis, vol. XXIII, 1940 (1938), pp. 298.
- Freud, S. y Zwieg, A. Correspondencia, Barcelona España, ed. Gedisa, 1980, pp. 570.
- Freud, S. Los Textos Fundamentales del Psicoanálisis, México, ed. Alianza, 1989, pp. 496.
- Freud, S. La Interpretación de los Sueños, Buenos Aires Argentina, ed. Planeta, 1992, pp. 688.
- Fromm, E. Psicoanálisis de la Sociedad Contemporánea, México, ed. Fondo de Cultura Económica, 1989, pp. 308.
- Fromm, E. Anatomía de la destructividad Humana, México, ed. siglo XXI, 1975, pp. 324.
- González, Dueñas, D. Luis Buñuel: La Trama Soñada, México, ed. Cineteca Nacional, 1993, pp. 115.

- Greenacre, P. Estudios Psicoanalistas sobre la actividad creadora, México, ed. Pax-México S.A. Asociación psicoanalítica Mexicana, AC, 1960, pp. 342.
- Grinberg, L. Culpa y Depresión. Estudio Psicoanalítico. Buenos Aires, ed. Paidós, 1963, pp. 315.
- Horney, K. El Nuevo Psicoanálisis, México, ed. Fondo de Cultura Económica, 1960, pp. 274.
- Kubie, S. L. Psicoanálisis Aspectos Prácticos y Teóricos, Buenos Aires, ed. Nova, 1949, pp. 309.
- Laplanche, J. y Pontalis, J. Diccionario de Psicoanálisis, Madrid España, ed. Labor, 1979, pp. 515.
- Lizalde, E. Luis Buñuel: odisea del demoleedor, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Cuadernos de cine, no. 2, 1962, pp. 233.
- Monterde, J.E. Cine, Historia y Enseñanza, Barcelona, Ed. Laia, 1986, pp. 295.
- Pichón-Riviére, E. El Proceso Creador. Del Psicoanálisis a la Psicología Social (III), Buenos Aires, ed. Nueva Visión, 1987, pp. 356.
- Rucar de Buñuel, J. y Martín del Campo, M. Memorias de una Mujer sin Piano, México, ed. Alianza Mexicana, 1990, pp.197.
- Ruitenbeek, H. Psicoanálisis y Literatura, México, ed. Fondo de Cultura Económica, 1975, pp. 223.
- Ruiz, M. E. August Strindberg. Análisis del autor a través de sus personajes. Un enfoque psicoanalítico, México, Tesis doctoral, 1979, pp. 318.
- Sánchez, F. Todo Buñuel, México, Cineteca Nacional, 1978, pp. 120.

- Sánchez, V. A. "Sobre un Angel Exterminador" y "De su Majesta del Yo al éxtasis de los Objetos", en El surrealismo, Madrid, ed. Víctor G. de la Concha, 1978, pp. 403.
- Sánchez, V. A. Luis Buñuel. Obra cinematográfica, Madrid, ed. JC, 1984, pp. 355.
- Sánchez, V. A. Vida y Opiniones de Luis Buñuel, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1985, pp. 215.
- Sánchez, V. A. Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin, Barcelona, ed. Planeta, 1988. pp. 194.
- Sánchez, V. A. Luis Buñuel, Madrid, ed. Cátedra, 1991, pp. 315.
- Shneider, D. El Psicoanalista y el Artista, México, ed. Fondo de Cultura Económica, 1974. pp. 375.
- Sorlin, P. Sociologie du Cinema, París, ed. Aubier- Montaigne, 1977, pp. 234.
- Sorlin, P. The film in History: Restanging the Past, Oxford, ed. Blackwell, 1980, pp. 180.
- Spector, J. Las ideas Estéticas de Freud, Buenos Aires, Timerman editores, 1976, pp. 315.
- Suárez, A. Psicoanálisis y Realidad, México, ed. siglo XXI, 1989, pp. 430.
- Talens, J. El ojo Tachado. Lectura de Un Chien Andalou de Luis Buñuel, Madrid, ed. Cátedra, 1986, pp. 188.