

# La palabra perro no muerde: en busca del ombligo del cine

ROSALÍA GONZÁLEZ

Universidad Complutense de Madrid

---

The word dog doesn't bite: in search of the navel of cinema

---

## Abstract

From the analysis of a subjective text we investigate the origins of the constitution of the psychological apparatus and the necessary conditions to activate it. The aim of this work is trying to search and analyse the primordial scene that constitutes us as subjects of unconscious desire, making us able to sustain the symbolic position. In order to do this, we will relate the cinema origins and the dreams as the creation of stories which try to symbolise the history that most concerns us.

**Key words:** Psychological apparatus. Dreams. Subject. Desire. Unconscious.

---

## Resumen

A partir del análisis de un texto subjetivo investigamos los orígenes de la constitución del aparato psíquico y las condiciones necesarias para su puesta en marcha. Poniendo en relación los orígenes del cine y de los sueños como la creación de relatos que tratan de simbolizar la historia que más nos concierne, vamos a tratar de buscar y analizar esa escena primordial que nos constituye como sujetos de deseo inconsciente, capaces de sustentar la función simbólica.

**Palabras clave:** Aparato psíquico. Sueños. Sujeto. Deseo. Inconsciente.

---

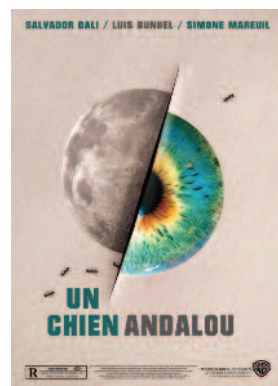
ISSN. 1137-4802. pp. 123-133

---

## Introducción

En este texto voy a analizar el trabajo de Buñuel desde el psicoanálisis y la teoría del Texto. Quiero investigar si los sueños tienen algo que contar, si son contados por algo o para alguien, qué podrían contar o por quién podrían ser contados.

Recorriendo la superficie del sueño intentaré acercarme a sus profundidades para tratar de atisbar el punto de partida, antes del comienzo del sueño: un momento mítico donde se cuenta el **origen del sujeto** con posibilidad de soñar, el origen del sujeto del deseo inconsciente.



Y estudiar la posible relación entre los orígenes del cine, el nacimiento de la interpretación de los sueños y la constitución de un sujeto que puede crear el cine para contar algo verdaderamente necesario. **El cine como el relato de una historia propia**, la que más nos concierne; como los sueños, cuando tratan de decir algo sobre **aquello que nos conmueve**. Sobre aquello que **arde**: la experiencia de la escena primaria.

Porque sueño me hallo en la búsqueda de mi propia historia, porque sueño puedo imaginar algo como el cine. Pensar **el cine** como una forma de soñar, de poder seguir soñando, de **continuar elaborando la propia angustia**.

### Universo Buñuel: el pecado original

<sup>1</sup> *Mi último suspiro*, Luis BUNUEL y Jean-Claude CARRIÈRE, Ed, Espapdf, pp.15.

“Una vida sin memoria no sería vida, como una inteligencia sin posibilidad de expresarse no sería inteligencia. Nuestra memoria es nuestra coherencia, nuestra razón, nuestra acción, nuestro sentimiento. Sin ella no somos nada”<sup>1</sup>.

Las vivencias de Luis Buñuel Portolés (Calanda, 1900-Ciudad de México, 1983) van a estar marcadas desde muy temprano y de un modo significativo, por una educación basada en los ideales de una férrea represión del deseo sexual más allá de la procreación, la castidad como guía de conducta y la vigilancia implacable del pecado. Ideales que durante tiempo no podrán ser en absoluto cuestionados y que, convertidos en estrictos dogmas de fe, le servirán para comprender el mundo durante estos años.

Pero tanto ahínco por demonizar el placer sexual va a lograr que lo prohibido sea deseado con la misma fuerza con la que se intenta prohibir. La prohibición engendra el deseo: tanta prohibición tanto deseo.

Hijo primogénito de una familia de siete hermanos, desde sus tiempos de comenzar a adolecer, va a sentirse dominado por un poderoso deseo difícil de satisfacer, al que va a tener que condescender inevitablemente: un deseo sexual indomable e inagotable.

Y puesto que desear y pecar van a ser una y la misma cosa, pronto conocerá el goce secreto del pecado: **el sufrimiento en el placer**.

La experiencia placentera va a estar indisolublemente ligada al sufrimiento y dejarse llevar por ella podrá tener graves consecuencias. La culpa que se siente al disfrutar haciendo lo que no se debe hacer, sentir ni pensar. La culpa de pecar y poder ser castigado con la muerte: el pecado mortal y el placer maldito. La culpa del deseo.

Buñuel, que desde la Calanda de su infancia recuerda haber vivido la muerte como algo habitual en sus quehaceres cotidianos, confiesa concebir **la relación sexual también como una cierta forma de muerte**. El deseo y la muerte se van a tocar por algún lado: **desear será morir un poco cada vez**, el placer va a estar más lejos del cielo que del infierno.

### Hacia sí mismo

Él, al que su hermano más pequeño veía como un padre y cuya madre era casi treinta años más joven que su padre, comenzó desde muy temprano a buscar en los libros, en el teatro y en la vida las fuentes donde poder explicar y entender los conflictos que se debatían en su interior: el pecado de la carne y la angustia de muerte. El conflicto con su propio deseo. El deseo y la defensa. La culpa.

Gracias a la posición acomodada de su familia, pudo disfrutar de una formación cultural de vanguardia y conocer uno de los universos de creación artística de más nivel en la historia de España de principios del siglo XX: la Residencia de Estudiantes, un inmenso universo simbólico en constante ebullición, un infinito abanico de formas de comprender e inventar el mundo que se iba sucediendo a gran velocidad.

Inmerso en este interesante caldo de cultivo de los que llegarían a ser los grandes artistas y científicos del siglo que empezaba, Buñuel, en constante conflicto con su propio interior, se buscaba a sí mismo entre las distintas opciones académicas y artísticas. Iba y venía de las ingenierías, entomologías o filosofías, a la escritura, el teatro o la poesía. El conflicto empujaba, pulsaba.

Hasta que un día ocurrió algo: una película **le conmovió**<sup>2</sup> y esa experiencia le mostró su camino: a partir de entonces se

<sup>2</sup> *Der Mude Töd*, de Fritz Lang

dedicaría a hacer cine, a crear historias que irían contando de muchas formas, una y otra vez, la suya propia.

Su filmografía iba estar muy influida por su vida.

El conflicto creó la búsqueda, la conmoción apuntó la dirección a seguir.

### El Surrealismo

Desde hacía tiempo a Buñuel le venían inquietando sus profundidades abisales, y el contacto con la lectura de Sigmund Freud y con la poesía y el movimiento surrealista, entre otros, le ofreció herramientas para avanzar en el conocimiento de sí mismo.

En el Surrealismo Buñuel encontró una forma de proyectar su mundo interior, sus **sueños, su fondo más salvaje** y las experiencias de los años de la infancia. Así, proyectando el enemigo fuera, en el mundo real, se abría la posibilidad de luchar contra él. La censura ya no estaba dentro, sino fuera, y una forma de luchar contra ella era dejando salir esos deseos, con tanto esfuerzo reprimidos largo tiempo atrás.

Buñuel quería transformar el mundo, su mundo, y el surrealismo le ofrecía los cauces para hacerlo. El enemigo ya no estaba dentro, ahora estaba fuera –eran la Iglesia y la burguesía, a la que el mismo Buñuel pertenecía. Y para luchar contra él había que liberarse de las propias cadenas, seguir lo que dictaminase el instinto, **dejar de lado a la razón**.

El Surrealismo parecía legitimar la liberación de los deseos reprimidos en pro de una denuncia de la sociedad y esto marcaría para siempre la vida de Buñuel, que creyó encontrar una vía de escape a su tormento interior. Pero era ésta una vía peculiar, ya que **trataba de burlar la represión**, de destruirla, de sortear sus artimañas, de negar su fuerza e incluso **su existencia**.

Claro, sin represión no había pecado ni culpa y desde luego tampoco conflicto. Era el goce absoluto. La libertad absoluta. Los deseos se iban a convertir al fin en realidades: el paraíso era posible.

Pero también era una ilusión y un engaño, que iba a tener las patas muy cortas. Aunque quizás necesario: un engaño capaz de amortiguar la cruda realidad: la castración.

Y es en este contexto en el que surge *Un perro andaluz*, el trabajo del me voy a ocupar a continuación.

### *Un perro andaluz*

“Se aceptaban como válidas únicamente aquellas representaciones que, conmoviéndoles profundamente, no tenían explicación racional posible.”<sup>3</sup>

Buñuel se va a referir al periodo de creación del guion con Dalí, como un proceso de identificación absoluta: eran dos pero eran uno porque **eran el mismo**: donde el niño ve uno la madre tendría que ver dos.

<sup>3</sup> Luis Buñuel, *La forja de un cineasta universal*. Ian GIBSON. Ed. Espadpí, p. 1012.

Uno de los títulos provisionales era: *Peligroso mirar hacia el interior*. Y utilizando el método de la *escritura automática*, trataron de dar rienda suelta al instinto, sin deformaciones propias de la cultura o del buen gusto, creyendo acercarse a lo más primario de la vida, a lo más puro, donde parece esconder-se la verdad.

### **Análisis secuencial: *Un Chien Andalou***

“Pero acaso un amor apasionado, sublime, que alcanza el nivel más elevado de la llama, es incompatible con la vida. Es demasiado grande, demasiado fuerte para ella. Sólo la muerte puede acogerlo.”<sup>4</sup>

<sup>4</sup> *Mi último suspiro*, Luis Buñuel y Jean Claude-Carriere, Ed. Espadpí, p. 577.

Para trabajar este texto voy a tratar de *Deletrearlo*, como dice el profesor González Requena<sup>5</sup>: *no pretendan entender el texto, deletreénlo*. Intentaré que mi obsesión por comprender no me impida *deletrearlo*.

<sup>5</sup> *El Análisis Fílmico desde la Teoría del Texto, a propósito de Goya en Burdeos, de Carlos Saura*, en Juan Benavides Delgado (Ed.): *Nuevos temas de comunicación: Fundación General de la Universidad Complutense de Madrid*, Madrid, 2006. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús.

### A Remangarse



Todo comienza (lo que será el final) con la acción de afilar, qué se pretende que esté afilado –el pene, en la **fase fálica**, está afilado–, remite a algo sexual, el movimiento de afilar y la música.

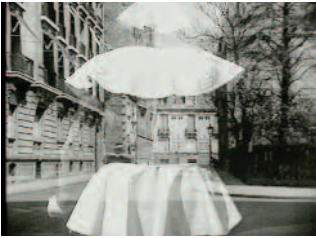
Tensión y nervios. Se escucha un Tango, hay excitación, **la tensión remite a la castración** y busca los modos para **resolverla**.

Buñuel corta el ojo de una mujer, como si quisiera hacer un intento desesperado –un intento real– de castrar a la mujer, **de saber acerca de la castración femenina y de la suya propia. O de no saber...**

**Lo de dentro espanta:** el interior angustia.

¿Qué angustia? Lo real que empuja y no engaña. La castración angustia: **la diferencia sexual**, irreductible a lo simbólico, **angustia:** el núcleo del inconsciente.

Y entonces comenzamos a preguntarnos, casi hasta el final del trabajo, si lo que vemos es un hombre o una mujer o podrían ser incluso ambos a la vez: **la diferencia sexual no está clara**. El hombre o es un bufón o tiene un agujero. El bufón –el hombre-niño– lleva, como soga al cuello, un misterio: la castración femenina.



Se oye la música de un amor fatal, un amor que lleva a la muerte: un amor que no permite poner en marcha el aparato psíquico.

El bufón cae al llegar ante la mujer, ella le besa una vez cayó. Para ella nadie cae, él no la ve. Ella llega cuando él ya no puede verla. No se miran.



Ella, **fálica**, tiene la llave de la caja, pero no sabe de la **castración**, se fascina con los atuendos imaginarios que definen al hombre o a la mujer: se pueden intercambiar, **para ser hombre o mujer sólo hace falta cambiarse la ropa**.

Entonces el hombre, enfrentado a su agujero, llega a través de una axila y un erizo –símbolo del genital femenino–, a una escena en la que no hay diferencia sexual pero sí fascinación y claro, muerte. Sin castración: la ley está del lado de la metamorfosis, como diría la profesora Ortiz de Zárate: “*La metamorfosis, perversa. Una metamorfosis circular y sin fin. Hay dos lugares que se dibujan y desdibujan con la magia de la imagen (no hay muerte)*”.



En este contexto el hombre se excita y busca descarga, no necesita a nadie. Todos los agujeros se parecen, también los bulbos –culo y pechos. Mientras no aparezcan los genitales. **Los genitales no importan.**



Él no puede alcanzar a la mujer, ella huye y es **más lista y más fuerte.**

Él es un niño ahora; hay que regañarle. Él se mueve en una **relación especular** en la que le espera la muerte.

O yo o tú: **rivalidad y duelo.**

Pero ni la muerte parece seria; aquí no muere nadie. Mueren los cuerpos y son asuntos de familia: todo queda en familia.

En esa relación especular, todo puede pasar, nadie muere y nadie nace, me confundo contigo y conmigo, incluso me trago mi boca o puedo tener en ella tus pelos: yo soy tu axila...

**En el registro imaginario somos y nos podemos intercambiar. En el registro simbólico** buscamos quiénes somos, asumiendo la radical diferencia: **no hay intercambio posible.**

Y entonces el mar, el viento y un hombre anclado en algún momento del tiempo. Ella le seduce, el tiempo no importa para ella y el mar hace el resto: acoge lo indiferenciado e impide la vida y la muerte. Es mentira: nada nace y nada muere. Nada ni nadie.

## ¿Quién es Luis Buñuel?: El Yo, El Sujeto y La Escena

<sup>6</sup> *La Interpretación de los Sueños*,  
Capítulo VI, Ed. Amorrortu, p.328.

“La experiencia nos dice, y no he hallado excepción alguna, que todo sueño versa sobre la persona que sueña.”<sup>6</sup>

La hipótesis es la siguiente: Luis Buñuel parece buscarse a sí mismo a través de la creación de *Un perro andaluz*. No sabe quién es, está en búsqueda. **Y parece atrapado.**

Como si todo el trabajo, la puesta en escena, fuera un **intento de simbolización de su escena más íntima y fantasmática: la Escena Primaria**. Y también un intento de amortiguar la experiencia que supone esta Escena para el Yo.

En definitiva: un intento de responder a la pregunta: **¿quién soy yo para el otro?** Y un intento de aliviar esa búsqueda infinita.

En el registro imaginario hay identificación, confusión, rivalidad, fusión, indiferenciación, muerte. Aquí no es posible la vida psíquica, pero lo imaginario es necesario también, porque amortigua, da sensación de consistencia, ilusión de plenitud, de ser alguien y estar seguro. Para el yo la castración es una experiencia de muerte. La imagen idealizada del yo en fusión con la figura materna se resquebraja cuando la madre muestra un deseo más allá del hijo: esto es lo verdaderamente traumático. La herida.

En el plano simbólico es el sujeto que se constituye en ese instante quien se hace cargo de la experiencia, del desgarrar. Sujeto que sostiene la pregunta y va siendo contado por los relatos que se narran, para decir y calmar el fuego que arde en el núcleo de esa experiencia.

Asumir la castración permite el comienzo de una vida psíquica, de la función simbólica, el surgimiento del deseo del inconsciente. Es el motor de lo psíquico: asumir la falta y la emergencia del deseo.

El sujeto es la pregunta por Buñuel. Es la posibilidad de todos los puntos de vista y de ninguno. Está más allá, o más acá. Es el testigo de la historia y de la castración. Es el sujeto del deseo inconsciente.



Buñuel tuvo un sueño: **le cortaba el ojo a su madre**. Pero era un sueño. Era un deseo: *Deseo de infligir la herida a la madre –en el lugar del padre. Quizá la imagen del ojo procede de su deseo de mirar la escena en la que su padre haría eso –imaginándola o recordándola*<sup>7</sup>. Cortando el ojo de su madre cortaría entonces el suyo propio: antes de la castración: ambos son el mismo ojo. El ojo que tapa la castración. Cortar lo inalcanzable.

<sup>7</sup> ORTIZ DE ZÁRATE, Amaya, *Anotaciones al texto*.

El deseo de mirar-alcanzar esa escena primaria, puede indicar que en cierto modo está allí y por eso cree poder alcanzarla. Si es así el sujeto estaría dentro y fuera de la escena al mismo tiempo, atrapado. Deseo de mirar la escena y deseo de no verla al mismo tiempo. El deseo te confronta directamente con la castración y con la angustia. Entonces Buñuel crea una película, un relato que trate de simbolizar esa profunda angustia.

### El Cine y Lo simbólico: en busca del ombligo del cine

“La imaginación es libre; el hombre, no.”<sup>8</sup>

En la superficie de *Un perro andaluz* todo parece hablar de una escena de negación de la castración, una escena de goce y muerte, como si todo el texto fuese urdido por un Yo que niega, teme y huye. Pero si profundizamos **quizás hay alguien más**. Alguien que ha visto y sostiene toda la película, que sabe de los personajes y de sus relaciones pero no es ninguno de ellos. **Es la posibilidad de que la película suceda. El sujeto:** el sustento de la función simbólica, la herramienta para poder decir algo de lo que nos quema. Y poder ir cicatrizando la herida.

<sup>8</sup> PÉREZ TURRENT, Tomás y José DE LA COLINA, *Buñuel por Buñuel*, Plot Ediciones, p.32.

**El ombligo sería el núcleo de la experiencia: inconsciente.** Es lo que muerde, a partir de lo cual se despliega la función simbólica: la necesidad de decir algo de lo más íntimo de cada cual. Para que exista un **ombligo** es necesario que haya sucedido la represión fundamental. Y en *Un perro andaluz* **no está claro: la diferencia sexual no está clara.**



Historias, cuentos, canciones, películas, sueños, textos que cuentan y tratan de decir algo siquiera de lo indecible. El fuego, lo que pulsa, motor de la creación. Pero sin un sujeto que haga las funciones de un timón, no habrá sueños, ni cine, ni dirección.

Buñuel parece debatirse entre dos polos opuestos y extremos: la castración –porque sueño no lo estoy– y la desmentida de la misma. El goce y la muerte o los sueños y el deseo. El hombre y la mujer se pueden intercambiar, son iguales, sólo que el hombre lleva corbata y la mujer pañuelo. Hoy llevo corbata, soy hombre. Mañana llevo pañuelo, soy mujer. Soy lo que quiero ser: yo elijo. Y al mismo tiempo sé que no puedo elegir.

Estas dos tendencias –la castración/no castración–, **parecen mantenerse una al lado de la otra en un juego recíproco, alimentándose mutuamente.** Buñuel está **atrapado.**

Esto nos recuerda lo que Sigmund Freud escribió en su artículo sobre *El Fetichismo* de 1927: “...el fetiche es el sustituto del falo de la mujer (de la madre) en que el varoncito ha creído y al que no quiere renunciar...es en la construcción del fetiche mismo donde han encontrado cabida tanto la desmentida como la aseveración de la castración... Según lo demostró el análisis, significaba tanto que la mujer está castrada cuanto que no está castrada, y además permitía la hipótesis de la castración del varón.”<sup>9</sup>

<sup>9</sup> FREUD, Sigmund: *Fetichismo*, 1927, Tomo XXI, Ed. Amorrortu, pp.147-149

<sup>10</sup> ORTIZ DE ZÁRATE, Amaya: *Anotaciones al texto.*

Si, en relación a la escena del sueño en la que **el hombre corta el ojo de la mujer**, nos planteamos la pregunta: *¿es esta secuencia la representación más precisa de Escena Primaria en la película?*<sup>10</sup> –Si hay re-presentación, hay castración.

Si fuese así: En esa secuencia, hay un intento de **castración** real de una madre –que parece haber atrapado los genitales de su hijo para completarse y ser fálica– y una **usurpación del lugar del padre desfalleciente** en ausencia de un padre que sustente la ley simbólica: **castración y desmentida de la castración en la misma operación. Ante la castración de la mujer me sitúo como castrador, eliminando al tercero, renegando la posibilidad de castración.**



Y aún así, a pesar de esta operación sin aparente salida, parece que hay alguien más en este texto: la posibilidad de que la película suceda. El sujeto, quizás débil pero ahí, testigo de la castración y del ombligo: núcleo inconsciente que permite la simbolización, el relato de lo que nos conmueve.

Aunque a veces, frágil y tambaleante, al menos: palabras que no muerden tanto como lo que realmente muerde: lo Real descarnado.

### Bibliografía

AUB, Max. *Conversaciones con Buñuel*, Ed. Espapdf

BUÑUEL, Luis. *Mi último suspiro*, Ed. Espapdf.

FREUD, Sigmund. *La Interpretación de los sueños*. Ed. Amorrortu.

FREUD, Sigmund. *Fetichismo*. Ed. Amorrortu.

GIBSON, Ian. *Luis Buñuel, La forja de un cineasta universal*, Ed. Espapdf.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. *El Análisis Fílmico desde la Teoría del Texto, a propósito de Goya en Burdeos, de Carlos Saura*, en Juan Benavides Delgado (Ed.): *Nuevos temas de comunicación: Fundación General de la Universidad Complutense de Madrid*, Madrid, 2006.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. *La experiencia cinematográfica en Cahiers du Cinema España* n° 20, 2009.

PÉREZ TURRENT, Tomás y DE LA COLINA, José. *Buñuel por Buñuel*, Plot Ediciones.

RUCCAR, Jeanne. *Memorias de una mujer sin piano*. Ed. Cabaret Voltai-re, 2016.