

LO FANTÁSTICO EN EL CINE SURREALISTA DE LUIS BUÑUEL Y SALVADOR DALÍ: EL PERRO ANDALUZ (1929)

*Dr. Elena Domaratskaya
American Intercontinental University, Londres
Lo más admirable de lo fantástico es que
lo fantástico no existe. Todo es real.
André Breton Primer manifiesto del surrealismo (1924)*

El surrealismo es un movimiento artístico y literario que surgió en Francia en el primer cuarto del siglo XX. La preposición «sur» significa «sobre» en francés, y el surrealismo es, en la realidad, «más que realismo». Los surrealistas creían que lo que llamamos «realidad» solo es una mitad del todo, mientras que la otra mitad está oculta en nuestro inconsciente. La conexión entre las dos partes de la realidad completa se expresa en las casualidades significativas (que los surrealistas llamaban «azar objetivo»), en las que el deseo del individuo y lo que pasa alrededor de él convergen imprevisiblemente, y en el sueño, donde los elementos más disímiles se revelan unidos por relaciones secretas. El surrealismo propone trasladar esas imágenes a la esfera del arte sin la intromisión censora de la conciencia. Por eso elige como método el automatismo.

Las dos películas más famosas del surrealismo francés, *El Perro Andaluz* (1929) y *La Edad de Oro* (1930), emergieron de una colaboración entre dos españoles de gran talento, que al principio no tenían mucho de común ni con Francia, ni con los surrealistas. Parece que sus orígenes fueron muy importantes para que se unan con el movimiento que daba la prioridad absoluta al subconsciente, porque, en opinión de Peter Harcourt, un investigador que trabajaba mucho sobre el movimiento, España es un país en el fondo «surrealista», que se basa en «las extremidades medievales de elegancia y crueldad.» [Harcourt, 1974: 107] Harcourt cree también que hay una discrepancia entre la escritura de manifiestos por el líder de surrealistas André Breton y la creencia del movimiento en los poderes intuitivos del subconsciente.

Los manifiestos son siempre cerebrales y polémicos. Mientras tanto el lenguaje de los sueños, en que estos manifiestos pretendían creer, es siempre más intuitivo y libre. Por esta razón, Harcourt piensa que, de muchas maneras, Luis Buñuel era «el surrealista más explorador de todos ellos», porque era «español primero y surrealista después». [Harcourt, 1974: 107]

En este corto estudio propongo analizar la primera película hecha por Luis Buñuel y Salvador Dalí, que fue también la primera película surrealista. *El Perro Andaluz* (1929) es una de las obras más fantásticas en la historia de la cinematografía, gracias a su modo de abordar el narrativo. Como dicen varios testimonios, el guión nació del «encuentro» entre los «sueños» de Buñuel y los de Dalí. [Aranda, 1976: 64] Los episodios de la película resultaron de la discusión de estos sueños, con ningún desacuerdo visible entre los dos colaboradores durante el rodaje. [Aranda, 1976: 64]

Un ejemplo clásico del surrealismo en el cine, esta película fue rodada en una independencia absoluta del grupo de Breton. Sin ninguna duda, Buñuel había leído las publicaciones surrealistas que circularon en su época, pero no estaba del todo seguro que su obra era bastante surrealista. Recordaba bien como los miembros del grupo se habían portado durante el estreno de la película de Germaine Dulac titulada en francés *La Coquille et le Clergyman*. A Buñuel personalmente le había gustado mucho, pero los surrealistas habían armado un gran escándalo, llamando a la Señora Dulac «una vaca» y destruyendo una buena mitad del cine donde la película fue mostrada, cuando la policía llegó para echar a todos a fuera. Por el estreno de su propia película Buñuel tenía piedras en sus bolsillos para echarlas al público en caso de que no les hubiera gustado *El Perro Andaluz*. [Buñuel, 1994: 106]

Pero todo fue bien y Breton hizo un comentario positivo sobre la película, después de que Buñuel la puso en el contexto de la filosofía surrealista titulándola «una desesperada, apasionada llamada al asesinato.» [Buache, 1973: 9] Claro que esta definición refleja la visión original de Breton en lo que se refiere al acto surrealista como descrito en su *Segundo Manifiesto del Surrealismo* (1929) publicado poco después: «El más simple acto surrealista consiste en salir a la calle, con revólveres apretados en sus puños, y tirar al azar lo más posible contra la muchedumbre.» [Breton, 1988: 782-783]

Antes de ponerse a hacer cine, Luis Buñuel trabajaba como crítico del cine y también organizaba eventos diferentes sobre el cine de vanguardia en los años 1920. Así como en una de las conferencias que Buñuel organizó en Madrid en 1927 se habló sobre la cámara lenta y como la habían utilizado para rodar episodios de sueño en las películas de Jean Epstein y para experimentar

en *Entr'acte* de René Clair. Buñuel escribía para la revista parisiana titulada *Les Cahiers d'Art* y también fue un crítico y editor de la página cinematográfica de la importante revista de vanguardia *La Gaceta Literaria Hispanoamericana* en 1928-1932, donde entre otras cosas el artículo de Salvador Dalí «Cine Artístico – Cine Anti-artístico» fue publicado.

Es en estas revistas de vanguardia publicadas en Madrid y París que muchas imágenes del *Perro Andaluz* parecen en obras literarias de Buñuel de los años 1920. [Aranda, 1976: 43-44] Las cartas personales del director muestran una verdadera pasión por la literatura. Mientras tanto su colección de poesías *El perro andaluz* dió su nombre a la primera película surrealista. «Perros andaluces» fue un sobrenombre Buñuel y Dalí utilizaban cuando eran estudiantes en Madrid para hablar de poetas modernistas que venían de Andalucía y que no eran bastante revolucionarios en su opinión. [Aranda, 1976: 46] Aunque casi olvidada ahora, la alusión fue bastante fuerte en la época del rodaje para ofender a su amigo Federico García Lorca, el más famoso de estas poetas, quien pensaba que fue él quien estuvo ridiculizado en la película como el principal 'perro andaluz'. [Gibson, 1997: 195]

Para destacar que su película tiene un aspecto narrativo, aunque muy singular, Buñuel y Dalí crearon unas alusiones del cine mudo de su tiempo, ridiculizando su «carácter teatral de emoción y gesto.» [Matthews, 1971: 86] De esta manera, la primera película de Buñuel y Dalí «volvió a escribir la historia del cine en el tiempo de su formación» [Talens, 1993: 33], porque cuestionó la esencia de los dos, el cine del narrativo tradicional y el cine de vanguardia. Un cine-crítico francés, J.-B. Brunius así habla de esta obra:

Todo esfuerzo de Dalí y Buñuel fue dirigido sobre el contenido de la película que habían cargado de todas sus obsesiones, todas las imágenes de su mitología personal en la cual querían demostrar violencia y agonía. En lo que se refiere a la forma, Buñuel le dió la forma más simple possible, sin despreciar ningún recurso técnico del cual es un experto, pero privándose con austeridad de todos los montajes rápidos, todas las múltiples superimposiciones y todas las casas fotografiadas de cabeza, que sus predecesores habían utilizado demasiado para impresionar a los burgueses. [Brunius, 1987: 81]

Buñuel siempre negó todas tentativas de sistematización del comentario sobre la película. Insistió que él mismo y Dalí habían elegido bromas y objetos que venían en sus cabezas y «negaron sin lástima todo que podía significar algo.» [Matthews, 1971: 90] Por eso, todas las ideas racionales y lógicas fueron negadas por su ausencia de interés. Mientras tanto, asociaciones irracionales fueron bienvenidas.

Por ahora, existen cuatro modos principales de abordar el análisis del cine por Buñuel y Dalí. El modo concretamente 'surrealista' explora los temas y motivos característicos de la doctrina de Breton. El enfoque 'realista' incluye todas las concepciones sociales, Marxistas y generalmente anti-burguesas de las películas. El tercero enfoque estudia el arte de Buñuel como lo de un 'auteur', en otras palabras individualmente y no como una partida de una clasificación más larga. El último enfoque largamente aceptado ofrece una mezcla de semiótica y de psicoanálisis que viene de la teoría de Jacques Lacan, quien cree que el simbolismo de objetos y el simbolismo del lenguaje verbal son casi los mismos. [Williams, 1998: 199-206] Una gran variedad de interpretaciones proviene del hecho que *El Perro Andaluz* «no impone significaciones, pero hace propuestas para comprenderlo.» [Talens, 1993: 40]

El sujeto de la película parece 'ordinario' y incluye un prólogo formal, un desarrollo de la historia y un epílogo, pero la película sale muy rara, porque la relación del tiempo y del espacio en la 'historia' es muy especial. Investigadores españoles frecuentemente insisten que «Buñuel es mucho más clasicista de lo que se suponía al principio» y que la confusión del tiempo y del espacio en *El Perro Andaluz* proviene de la «tradición del teatro español y de la narración española.» [Aranda, 1976: 65-66]

El primer subtítulo *Era una vez* introduce la idea de la narración y la escena muy famosa en la historia del cine, cuando una imagen muy romántica del movimiento de nubes en dirección a la luna cambia por la imagen de la navaja dirigiéndose al ojo de una mujer sentada en la silla al interior de la habitación. Poco después vemos como esta navaja corta el ojo y la cámara muestra también la materia líquida que sale del ojo cortado. En la realidad Buñuel corto un ojo de una vaca muerta - le habían aportado una cabeza del animal matado poco antes, pero aún con eso Buñuel cayó enfermo después del rodaje de esta escena. [Liebman, 1998: 145] A los espectadores les choca también cuando ven el primer episodio de la película, como si ellos hubieran participado en la escena personalmente. El efecto tanto poderoso resulta del hecho que nuestra percepción de «la violencia de la navaja» es la de un ataque contra nuestra propia visión. [Liebman, 1998: 145] J.-B. Brunius mantiene que la película de Buñuel y Dalí es primeramente un ataque fuerte contra la burguesía, diciendo que «el ojo del burgués no le interesa a Buñuel.» [Brunius, 1987: 82]

En la historia del arte europeo la ceguera es conocida como una figura poética para otro tipo de visión. En este sentido, el notorio principio del *Perro Andaluz* 'ciega' a los espectadores para ayudarles a 'ver' por fin. Además de la interpretación anti-burguesa, el episodio del ojo cortado se interpreta como el símbolo de castración en el psicoanálisis, como un ataque patriarcal contra la mujer en el feminismo y como la frontera entre el mundo interior y exterior en el surrealismo.

Con el nuevo subtítulo *Ocho años después* la 'historia' comienza y los espectadores tratan de 'comprender' lo que ven, utilizando su experiencia de los narrativos. Un hombre con una caja rayada que lleva en un cordoncito alrededor de su cuello monta en bicicleta por la calle desierta. Aquí Buñuel y Dalí quieren mofarse de métodos del cine de vanguardia bien conocidos en su época, creando una paralela visualización entre la caja rayada y la imagen de la lluvia.

Después la cámara muestra a una mujer leyendo en su habitación: de súbito deja caer el libro de sus manos, como si hubiera oído algo, escucha y va a la ventana para ver al hombre caer de su bicicleta. Ella corre a la calle para besar al ciclista inmóvil de una manera exagerada y teatral, típica del melodrama cinematográfico de la época. Sus manos son mostradas con una pequeña llave en el primer plano, mientras que abre la caja del ciclista donde sale una corbata rayada envuelta en el papel rayado también. El guión dice que solamente el espesor de la línea distingue entre la lluvia, las rayas de la caja, las de la corbata y las del papel. Naturalmente es una continuación de la caricatura del cine contemporáneo de los dos directores.

La mujer vuelve a su habitación y pone detalladamente la ropa del ciclista sobre la cama para formar una figura humana. El investigador americano del surrealismo J.H. Matthews cree que aquí la corbata es «un símbolo sexual flagrante.» [Matthews, 1971: 88] En este contexto la aparición del hombre sobre la cama poco después simboliza la materialización del deseo de la mujer, lo que, siguiendo las costumbres sociales de la época, le hace dejar la habitación corriendo y dando portazos. Por accidente aprieta la mano del caballero en la puerta.

Sin embargo, el caballero se encuentra en la misma habitación con ella después de salir, lo que cuestiona nuestra percepción realista del espacio. Él está mirando su palma con horror y el primer plano revela un gran agujero en el centro de la palma de donde salen hormigas. Esta imagen se puede interpretar como la visualización del dolor producido por el hecho que la mano fue apretada en la puerta. Además, en español las palabras *hormiga* y *hormigueo* guardan una estrecha relación una con otra. [Aranda, 1976: 67]

Lo que es interesante es que, aun la imagen de la palma invadida por hormigas es claramente fantástica, los espectadores la ven como muy realista. Es que Buñuel y Dalí transforman la realidad de una manera «comparativamente creíble porque el espectador no siente una distorsión en la percepción inmediata del objeto, independiente de lo raro que el objeto pueda ser.» [Williams, 1981: 215] La cualidad muy táctil de muchas imágenes ayuda a mantener este efecto. La imagen de la palma propiamente supone un gran grado de tactilidad, con su significación simbólica teniendo una gran importancia en el arte surrealista. Sin

embargo, parece que con Buñuel y Dalí, la tactilidad excepcional de las imágenes cinematográficas proviene de su experiencia cultural y no de la doctrina estética de Breton. El biógrafo principal de Buñuel, Francisco Aranda, cree que esta cualidad plástica se encuentra, mucho tiempo antes del nacimiento del surrealismo, en el arte español tradicional como hierro forjado, hojiería de hojalata y escultura que parecen invitar a los dedos. [Aranda, 1976: 67]

Otras partes del cuerpo humano raramente independientes pero increíblemente 'reales' siguen apareciendo en *El Perro Andaluz*. La obsesión de la película con la segmentación y disolución del cuerpo humano tiene un paralelismo en la pintura, la escultura y la fotografía surrealista. También hay en *El Perro Andaluz* un tema andrógino que se puede interpretar como la condensación del deseo de la pareja en forma del sueño, lo que es una idea muy surrealista.

Pero para Buñuel el sexo siempre tiene una relación muy estrecha con la muerte, lo que se revela en el episodio siguiente cuando la mujer se escapa de las caricias del hombre y su frustración se visualiza en la imagen de una procesión muy singular. Es que el hombre coge dos cuerdas y persigue la mujer, tirando detrás de él una carga pesada de varios objetos. Entre ellos hay corchos, melones, dos hermanos maristas y dos pianos de cola, cada uno cargado de un burro muerto y putrefacto. Es claro que esta procesión horrificada no es ninguna otra cosa que una caricatura de una procesión religiosa. Educado en una atmósfera católica muy estricta, con sacerdotes en la familia a quien a veces ayudaba con el servicio religioso, Buñuel creció con una igualación entre el sexo, el pecado y el castigo en su cabeza. Dice que «los dos sentimientos básicos de [su] infancia» que se quedaban con él durante su adolescencia también eran «los del erotismo profundo, al principio sublimado en una fe religiosa muy grande, y una consciencia permanente de la muerte.» [Edwards, 1995: 9] Sin embargo, más tarde el futuro director de cine se rebeló violentamente contra la religión, y se negó a volver al colegio jesuita donde era el mejor alumno pero no podía soportar la atmósfera. El rico simbolismo del episodio con los maristas y burros putrefactos fue comentado por muchos investigadores escribiendo sobre *El Perro Andaluz*. Generalmente están de acuerdo que cuando la procesión avanza «diagonalmente arriba y fuera del cuadro, Buñuel despidió la religión con el arte en su forma muy convencional (la de los dos pianos de cola).» [Gould, 1976: 62]

Las imágenes inmediatas de la escena tienen también una explicación biográfica. Cuando Buñuel y Dalí eran niños, animales domésticos muertos eran una vista habitual en España rural, porque los campesinos dejaban los cadáveres en el campo para aumentar la fertilidad del suelo. Buñuel aun cuenta su propia experiencia como niño cuando vió a un burro muerto

en el campo: «Yo me quedaba alla hipnotizado, sintiendo que detrás de este cadáver putrefacto había una oscura significación metafísica.» [Buñuel, 1994: 11] J.-B. Brunius también mantiene que la mayoría de imágenes del *Perro Andaluz* son reminiscencias de la experiencia cultural de los dos directores:

Querían ver en *El Perro Andaluz* más invenciones de las que contiene. Los hermanos maristas y los burros putrefactos que parecen tan sorprendentes, por ejemplo, se podían encontrar a lo largo de los caminos en España en el documental de Buñuel *Las Hurdes o Tierra Sin Pan*. [...] es suficiente pasar unos minutos en España para saber que ellos no inventaron la masa de sotanas. Muchos elementos en que consiste la película son sin duda los restos de percepciones exteriores, aun si el proceso no es consciente con los dos autores. Es su disposición en la película que integrarlos en la representación mental, como el sueño utiliza los recuerdos del día antes, como el mito se compone de pedazos de historia. [Brunius, 1987: 82]

Con un nuevo subtítulo diciendo que es *Cerca de las tres de la madrugada*, la historia rara de la película ofrece todavía más irracionalidad que antes. Fuera de la habitación un hombre desconocido llama a la puerta. La mujer lo deja pasar y eso fuerza al protagonista levantarse de la cama, le arranca por primera la corbata, después otras cosas y las echa por la ventana junto con la caja rayada. Después él hace al ciclista ponerse contra la pared y aquí los espectadores ven por fin la cara del hombre desconocido que es la misma que la del ciclista.

El subtítulo siguiente *Dieciséis años antes* supone que el hombre desconocido es la versión más joven del ciclista. Sin embargo, la confusión de los espectadores continua, porque la película contradice «el salto temporal manteniendo una continuidad espacial imposible (mismos decorados, costumes y fisionomías).» [Hammond, 1991: 20] Aquí el espacio sincrónico es combinado con el tiempo diacrónico. La estrategia de lo que se llama 'cadencia de imágenes surrealista' creada por Buñuel y Dalí en *El Perro Andaluz* destruye con conocimiento el continuo paralelo del tiempo y espacio mantenido en el narrativo cinematográfico tradicional. Por un lado, la continuidad de acciones pone regularmente en el mismo espacio eventos separados por años; por otro lado, ella pone juntos sin explicación lugares separados por distancias muy grandes.

Así, la versión del ciclista más joven le da dos libros y marcha a la puerta: en este momento los libros se convierten en pistolas en las manos del ciclista y él dispara a su versión más joven. El hombre asesinado comienza a caer al suelo, pero la cadencia de imágenes lo transporta a un parque misterioso donde el cuerpo muerto aterriza. Otra escena misteriosa muestra una espalda desnuda de una mujer: está tan innaturalmente inmóvil que puede ser una estatua

así como una mujer real. Buñuel nunca trata de dar respuestas a las cuestiones que pone en sus películas. Antes que tengamos tiempo para decidir si vemos a una estatua o a una mujer, ella desaparece en el aire. Mientras tanto el cadáver del hombre es llevado por unos transeúntes.

La siguiente imagen muestra la habitación, donde la protagonista está buscando al ciclista. Después hay una imagen de una polilla con cráneo sobre la pared que procede con la reparación del ciclista en la habitación. Alarmado, el hombre aprieta su mano en su boca, revelando que la boca ha desaparecido y en el lugar de ella hay pelo axilar de la mujer sobre su cara. Sorprendida y irritada a su vez, la protagonista se marcha de la habitación. Como el tiempo y el espacio son concordantes de una manera singular, ella no sale en otra habitación del tercer piso pero en la playa desierta.

Allí hay un hombre esperando a ella y los dos se van paseando por la playa, donde las olas arrojan la ropa rayada del ciclista y la caja. El hombre da patadas a la caja rota, mientras tanto la mujer recoge unos objetos y los echa sin preocupación poco después. El hecho que los objetos echados por la ventana de la habitación se encuentran sobre la playa produce otra relación entre los lugares muy separados en espacio y se burla del deseo de los espectadores por una 'lógica' en la 'historia' de la película, enredándolos todavía más en relación con la realidad.

Al mismo tiempo, la imagen del 'happy end' romántico es arruinado también. La escena final muestra la pareja de la playa enterrada hasta los pechos en la arena, cegada y devorada por el sol y los insectos. El subtítulo *En primavera* es irónico porque es una «burla de renacimiento, fertilidad y energía» [Williams, 1981: 99], mientras tanto la inmovilidad innatural de la imagen crea el efecto de una pintura «con la gente real clavada en la arena como flores muertas.» [Williams, 1981: 100] El epílogo no es tanto violento como el prólogo, pero la vista es desagradable también. Linda Williams, una investigadora americana, le llama «una desgastada, exhausta imagen de la muerte que incluye el elemento precedente de la cegación/castración.» [Williams, 1981: 100]

El tema de cegación es crucial, porque unifica el prólogo y el epílogo y completa el ciclo de visiones potenciales puestas en la película: «de una cegación metafórica, que es también una figura de otro tipo de visión, la película se mueve en la dirección de la cegación final de la muerte, de que ninguna otra visión procede.» [Williams, 1981: 100] Este tono siniestro del *Perro Andaluz* parece reforzado por el hecho que los dos actores de la película se suicidaron más tarde en sus vidas. [Pérez Turrent, 1993: 24]

Además del simbolismo de visión y ceguera, son las numerosas dislocaciones del tiempo narrativo, del espacio y de los personajes que lo hacen muy difícil, si no imposible, para los espectadores de identificarse con la acción de la película. El aspecto temporal del *Perro Andaluz* es cuestionado, entre otras cosas, por «la autoridad presunta de inter-títulos» que fluctúan «entre extrema especificidad y extrema generalidad» [Drummond, 1994: xix] y por la variedad considerable entre la duración de las secciones. La estructura espacial es cuestionada por la condensación de lugares.

El narrativo del *Perro Andaluz* es construido por «las imágenes del sueño y [por la] lógica a su más preciso y irracional» [Hedges, 1983: 47], con ayuda de similitudes formales. La película funciona a través del principio de asociaciones flexibles como las de los sueños. Los dos, el sueño y el cine, son caracterizados por desplazamientos y por condensaciones en forma de metáforas y metonimias visuales.

Sigmund Freud pensaba que el sueño es un dominio donde nada puede ser completamente asegurado o completamente negado. La película de Buñuel y Dalí hace lo mismo: no afirma y no niega nada a propósito de su tema principal que es el deseo sexual, pero simplemente revela los elementos opuestos que le dan su estructura. Estas oposiciones estructurales son «masculino-femenino, amor-muerte y visión-ceguera.» [Williams, 1981: 103] Presuntamente conceptos que excluye uno a otro, ellos siempre fluctúan en *El Perro Andaluz* y llegan a un éxtasis completo al fin. En cierto sentido, la película empuja ambas oposiciones hasta sus límites, pero no olvida ni uno ni otro: la muerte no niega el amor, mientras la ceguera no niega la visión. Es esta 'harmonía de oposiciones' que hace *El Perro Andaluz* una película tan surrealista, porque como dijo Breton «hay un cierto punto de espíritu en donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo dejan de ser percibidos contradictoriamente». [Breton, 1988: 781]

Bibliografía:

- 1) Aranda, F. (1976). *Luis Buñuel: a Critical Biography*. New York, Da Capo Press, Inc.
- 2) Breton, A. (1988). *Oeuvres complètes*. V. 1. Paris, Gallimard.
- 3) Brunius, J.-B. (1987). *En marge du cinéma français*. Lausanne, L'Âge d'Homme.
- 4) Buache, F. (1973). *The Cinema of Luis Buñuel*. London - New York, The Tantivity Press/A.S. Barnes & Co.

- 5) Buñuel, L. (1994). *My Last Breath*. London, Vintage.
- 6) Drummond, P. (ed.) (1994). *Un Chien andalou: Luis Buñuel and Salvador Dalí*. London & Boston, Faber and Faber.
- 7) Edwards, G. (1995). *Indecent Exposures: Buñuel, Saura, Erice & Almodóvar*. London - New York, Marion Boyars.
- 8) Gibson, I. (1997). *The Shameful Life of Salvador Dalí*. London, Faber & Faber.
- 9) Gould, M. (1976). *Surrealism and the Cinema (open-eyed screening)*. South Brunswick & New York/ London, A.S. Barnes & Co./ The Tantivity Press.
- 10) Hammond, P. (ed.) (1991). *The Shadow and Its Shadow: Surrealist Writings on the Cinema*. Edinburgh, Polygon.
- 11) Harcourt, P. (1974). *Luis Buñuel: Spaniard and surrealist// Six European Directors: Essays on the Meaning of Film Style*. Harcourt, P. (ed.), Harmondsworth, Penguin Books: 102-134.
- 12) Hedges, I. (1983). *Languages of Revolt: Dada and Surrealist Literature and Film*. Durham, N.C., Duke University Press.
- 13) Liebman, S. (1998). *Un Chien andalou: The Talking Cure// Dada and Surrealist Film*. Kuenzli, R. (ed.), Cambridge, Mass. & London, The MIT Press: 143-158.
- 14) Matthews, J. H. (1971). *Surrealism and Film*. Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- 15) Pérez Turrent, T., De La Colina, J. (eds.) (1993). *Buñuel por Buñuel*. Madrid, PLOT.
- 16) Talens, J. (1993). *The Branded Eye: Buñuel's Un Chien andalou*. London - Minneapolis, University of Minnesota Press.
- 17) Williams, L. (1981). *Figures of Desire: a Theory and Analysis of Surrealist Film*. Urbana - Chicago - London, University of Illinois Press.
- 18) Williams, L. (1998). *The Critical Grasp: Buñuelian Cinema and Its Critics// Dada and Surrealist Film*. Kuenzli, R. (ed.), Cambridge, Mass. & London, The MIT Press: 199-206.