



Universidad Autónoma del Estado de México

FACULTAD DE HUMANIDADES

T E S I S

**“¿SURREALISMO EN LA PELÍCULA DE LUIS BUÑUEL
'EL ÁNGEL EXTERMINADOR' (1962)?”**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN HISTORIA

PRESENTA:

AMÉRICA AYLÍN ROMERO ONOFRE

ASESOR:

MTRO. JOSÉ MANUEL YHMOFF SOTO

TOLUCA, ESTADO DE MÉXICO, 2019.

Dedico este estudio al pensamiento emergido del movimiento artístico del Surrealismo, pues además de ser fuente de estudio, me ha llevado a nuevas experiencias sensoriales, a buscar la libertad del espíritu y una vida más bella, como ellos decían; ahondando en lo que la razón ha dejado de lado...

Agradezco infinitamente a mi madre, por apoyarme y darme la oportunidad de vivir nuevas experiencias.

“¿SURREALISMO EN LA PELÍCULA DE LUIS BUÑUEL ‘*El ángel exterminador*’ (1962)?”

	Páginas
Introducción	1 - 5
Cap. I – El cine de Luis Buñuel	
I. Luis Buñuel y sus tres primeras películas	5 - 10
II. Ficha técnica de <i>Un chien andalou</i> (1929); <i>L’Âge d’Or</i> (1930) y <i>Terre sains pan: Las Hurdes</i> (1932)	11 - 15
III. Luis Buñuel en México	16 - 22
IV. Ficha técnica de <i>Los olvidados</i> (1950); <i>Él</i> (1952); <i>Ensayo de un crimen</i> (1955); <i>Nazarín</i> (1958) y <i>Viridiana</i> (1961)	23 - 27
V. Características generales del cine de Luis Buñuel	28 - 44
Cap. II – El Surrealismo como movimiento artístico	
I. ¿Qué es el Surrealismo?	44 - 48
II. Elementos del Surrealismo	49 - 51
III. Importancia en el arte	52 - 54
Cap. III – <i>El ángel exterminador</i> (1962)	
I. Ficha técnica	54 - 55
II. Sinopsis	56 - 57
III. Análisis de tres repeticiones en la trama	58 - 90
IV. Análisis del personaje Ana Maynar y su alucinación con la mano amputada ..	91 -113
V. Análisis del “sueño colectivo”	114 - 121
VI. Literatura escrita sobre la película	121 - 140
Conclusiones	140 - 143
Anexo – <i>Alucinaciones en torno a una mano muerta/ 1945/ Luis Buñuel</i>	144 - 147
Bibliografía	148 - 151

INTRODUCCIÓN

A menudo, el argumento de las películas comerciales se elabora con base en el gusto de la sociedad, que es identificado, idealizado y concretado por las industrias cinematográficas; cambiando, naturalmente, en relación con la década y el espacio geográfico. Este lamentable acontecimiento tuvo lugar al poco tiempo de reconocer al cinematógrafo como medio de expresión, logrando su apogeo debido a las escasas obras independientes de tramas más personales que colectivas, denominadas de *vanguardia* por el periodo histórico de su producción, dado que no se contaban con muchos recursos ni tecnología (poco accesible) para dar paso a un sinfín de posibilidades que ahora se pueden hacer en el cine, respecto a la experimentación.

Resulta interesante entonces echar un vistazo a aquellos cortometrajes y largometrajes creados al margen de las industrias por artistas pertenecientes a las vanguardias europeas de principios del siglo XX. Uno de los más importantes, fue Luis Buñuel. Sus primeras tres creaciones cinematográficas: *Un chien andalou* (1929), *L'Âge d'Or* (1930) y *Terre sans pan: Las Hurdes* (1932) suelen adscribirse a la vanguardia artística del Surrealismo ya que pertenecía a este grupo. Sin embargo, estas no fueron sus únicas películas ni experiencias cerca del cine.

Como es bien sabido por los estudiosos y conocedores de su obra, en México retomó su carrera profesional. Aquí entonces es donde surge una primera pregunta, que dará paso a la capital que hemos de resolver a lo largo del presente ensayo. Esto es, al repasar brevemente su filmografía realizada a partir de 1947 hasta 1960, podrá notarse un trabajo en consonancia con lo exigido por la industria mexicana, salvo algunas excepciones; razón por la cual al hallar el largometraje de 1962 inmediatamente me sorprendí: era completamente distinto a los anteriores. Por lo que cuestioné: ¿Qué motivó a Buñuel crear un drama de burgueses, lleno de sorpresas, incoherencias, sátira y paradojas, sino era 1930¹?

Entonces, al ser impactada por el peculiar contenido de la obra, objeto de este estudio, cuanto antes concluí que se incorporaba al Surrealismo, pero luego de algunas reflexiones comprendí que en un primer momento no puede denominarse *obra surrealista* por causas temporales,

¹ Véase la trama del largometraje *L'Âge d'Or*.

anacrónicas, sin embargo, no era respuesta suficiente para lo que observaba, por lo que aquí surge la pregunta capital: ¿Surrealismo en la película de Luis Buñuel *El ángel exterminador* (1962)? Nótese el énfasis en *Surrealismo*, a diferencia de *película surrealista* u *obra surrealista*.

Por ello, antes que negar o afirmar tajantemente el Surrealismo en la película de 1962, se analizarán cinco escenas de la trama (tres repeticiones; la alucinación del personaje Ana Maynar con la mano amputada y el “sueño colectivo”) con la finalidad de dar a conocer el uso de la iconografía de Buñuel en el presente largometraje a causa de que está influenciada tanto de su formación (educación y creencias religiosas), experiencia como director, así como de su participación en la vanguardia artística del Surrealismo; esto último viene a colación porque a causa de ello la mayor de las veces se suele catalogar, erróneamente, como tal el lenguaje del director.

No obstante, la iconografía recurrente en Buñuel también se nutrió de los ideales del grupo de los surrealistas por lo que considero no es adecuado definir sus obras y eso es lo que busca mi escrito, es decir, saber cómo adecuó a la situación (guion) estos elementos para construir un discurso; en el caso de las escenas seleccionadas, “incoherentes”².

Además, será de contribución a los estudios de esta obra en particular teniendo en cuenta que más bien son escasos (incluso algunos poco coherentes). Esta película es poco conocida por el público al ser mínimamente renombrada en la cinematografía de Buñuel, empero resulta interesante en el sentido de que el director hizo una producción de este carácter estando en México y trabajando para su industria.

De manera que para interpretar aquellas imágenes utilizaré el método del análisis fílmico basado en el concepto de “análisis textual”, teniendo en cuenta que, como mencionan Jacques Aumont y Michel Marie, los peligros a los que se enfrenta el estudioso del film son a la dispersión, en cuanto al objeto, y a la incertidumbre en cuanto al método. Su obra de 1990 justifica por qué está basado en dicho concepto:

² Se utilizan comillas en la palabra porque bajo la mirada occidental aquello que no se valga de la razón (lógica, proporción...) para crear, como lo fueron las vanguardias y propiamente el Surrealismo, no tiene validez alguna porque no tiene sentido. Cfr. Michel Foucault. *Historia de la locura en la época clásica*. México. Fondo de Cultura Económica. 1979.

- la noción de “*texto*” plantea la cuestión fundamental de la unidad de la obra y de su análisis;
- de un modo más contingente, el “análisis textual” ha representado a menudo, aunque no sin malentendidos, una especie de “equivalente general” del análisis sin más³.

Los autores argumentan que, aunque las filiaciones son a veces azarosas, el análisis textual del film procede del estructural en general, pues durante los años sesenta la palabra *estructuralismo* se convirtió en una especie de etiqueta “para todo” e influyó en muchos aspectos de la teoría y la interpretación del film. El análisis estructuralista intenta develar la estructura “profunda” implícita en una producción significativa determinada, que explica su forma manifiesta.

A su vez, las influencias más relevantes en el desarrollo del análisis textual estructuralista, proceden de Lévi-Strauss, Umberto Eco, Roland Barthes y Christian Metz. El trabajo de Barthes fue primordial para la formación del análisis textual de films por sus postulados teóricos sobre los principios del análisis estructural del film en 1960 y por sus dos artículos publicados en la *Revue Internationale de Filmologie*, ya que en ellos insiste más en el nivel de significados que en el de la comunicación, interesándose por el lugar que ocupa la connotación en la red de significados inmanentes (en el “texto”) de la imagen.

En la obra de 1970 *S/Z*, Barthes analiza una novela de Balzac y el principal instrumento de esa lectura analítica es la *connotación*, afirmando con esto que toda connotación es, en potencia, “el punto de partida de un código”⁴. La noción de código de Barthes, aunque menos estricta, coincide ampliamente con el sentido que adquiere en *Lenguaje y cine* de Metz, es decir, se entiende como un principio que gobierna las relaciones entre el significante y el significado; pero los códigos que establece Barthes son más amplios: “código referencial” (narrativo) y “código simbólico”.

La importancia de este modelo propuesto por Barthes radica en que fue guía a los primeros análisis textuales del film, además, renuncia a encerrar el análisis en un significado final. Por

³ Jacques Aumont y Michel Marie. *Análisis del film*. Trad. de Carlos Losilla. Barcelona. Paidós. 1990. Página 95.

⁴ *Ibid.* Página 102.

consiguiente, tomaré como referente a dicho autor para el procedimiento de interpretación de la película de 1962.

El esquema de esta investigación engloba tres capítulos. Comienza con el llamado *El cine de Luis Buñuel*; en el apartado uno se aborda la primera etapa como cineasta de Luis Buñuel, el segundo contiene las fichas técnicas de sus tres primeras películas, el tercero refiere a su segunda etapa como cineasta en México, el cuarto presenta cinco fichas técnicas de las películas más sobresalientes de su segundo periodo y el quinto alude a las características generales de su cine.

El segundo capítulo, para un mejor entendimiento de la investigación, se ha denominado *El surrealismo como movimiento artístico*; el primer apartado responde a la pregunta qué es el Surrealismo, el segundo menciona elementos generales del movimiento y el tercero una breve exposición de su importancia en el arte.

El tercer capítulo se ha titulado *El ángel exterminador (1962)*; consta de seis apartados. El primero expone la ficha técnica del film, el segundo una sinopsis de la trama, el tercero el análisis de tres repeticiones, el cuarto el análisis del personaje Ana Maynar y su alucinación con la mano amputada, el quinto el análisis del “sueño colectivo”, por último, el sexto informa sobre la bibliografía existente del objeto de estudio.

Es así que, para una mejor lectura del trabajo de investigación, en general, es importante decir finalmente, en cuanto al uso de las reglas ortográficas, acerca de la tilde diacrítica en el adverbio *solo* y los pronombres demostrativos para distinguirlos, respectivamente, del adjetivo *solo* y de los determinantes demostrativos cuando en un enunciado son posibles ambas interpretaciones y pueden producirse casos de ambigüedad, que será omitida pues la recomendación general es la de nunca tildar estas palabras.

Dicho de otro modo, de acuerdo con la Real Academia de la Lengua Española, el empleo tradicional de la tilde en el adverbio *solo* y los pronombres demostrativos no cumple el requisito fundamental que justifica su uso, que es el de oponer palabras tónicas o acentuadas a palabras átonas o inacentuadas formalmente idénticas, ya que tanto *solo* como los

demonstrativos son siempre palabras tónicas en cualquiera de sus funciones. Por eso, se podrá prescindir de la tilde en estas formas incluso en casos de ambigüedad⁵.

CAPÍTULO I – EL CINE DE LUIS BUÑUEL

I.- LUIS BUÑUEL Y SUS TRES PRIMERAS PELÍCULAS⁶

Nació un 22 de febrero de 1900, en Calanda, un pueblo de la provincia de Teruel, España. Fue el primero de siete hijos. Su infancia, dice él, se desarrolló en un ambiente casi medieval. Los dos sentimientos básicos que permanecieron en Buñuel hasta la adolescencia fueron, un profundo erotismo, al principio sublimado por la fe religiosa, y una permanente consciencia de la muerte. Estas dos características, reconocidas por el mismo cineasta, explican en parte la dirección del trabajo que realizó años más tarde.

Después de estudiar ocho años con los jesuitas, que solo intensificaron esos sentimientos, obtuvo el título de bachiller. Cuando su padre le preguntó qué deseaba estudiar, él tenía dos aficiones principales, la música (por realizar varios cursos de violín) y las ciencias naturales. Solicitó irse a París a matricularse en la *Schola Cantorum* para continuar con sus estudios de composición, pero su padre se negó excusando que en la profesión de artista tenía más posibilidades de morir de hambre que de prosperar. Por lo que le insistió ir a Madrid para estudiar la carrera de Ingeniero Agrónomo.

En 1917 se instaló en Madrid en la Residencia de Estudiantes. Una cosa curiosa, dice Buñuel, es que en España lo más aristocrático que se podía hacer era estudiar para diplomático o ingeniero. Sin embargo, dicha carrera tenía estudios en matemáticas, Buñuel los cursó por tres años consiguiendo con esto odiar su carrera. Luego, en 1920, sin permiso de su padre, se

⁵ “El adverbio *solo* y los pronombres demostrativos, sin tilde”. Real Academia Española [Blog post]. Consultado el 3 de agosto de 2018 en: <http://www.rae.es/consultas/el-adverbio-solo-y-los-pronombres-demostrativos-sin-tilde>

⁶ Información recuperada de la *Autobiografía* de Luis Buñuel, hecha en 1939, una vez concluida su primera etapa como cineasta.

matriculó como alumno de un conocido entomólogo español, Dr. Bolívar; en el transcurso de un año estudió los insectos, aunque posteriormente reconoció que estaba más interesado en la vida y literatura de los mismos que de su anatomía, fisiología y clasificación.

Durante su estancia en la Residencia hizo amistad muy estrecha con jóvenes artistas que, además de influir intensamente en sus decisiones de vida, más tarde se volverían famosos: el poeta Federico García Lorca, el pintor Salvador Dalí, el poeta y crítico Moreno Villa, etc. Tuvo oportunidad también de colaborar en publicaciones literarias de vanguardia; estas nuevas inclinaciones le hicieron comprender que su interés radicaba en el arte y las letras por lo que cambió de carrera y comenzó a estudiar Filosofía y Letras en la Universidad de Madrid, graduándose en 1924.

Al terminar su carrera se encontraba en una difícil situación, como tenía veinticuatro años, él dice que debía pensar seriamente en situarse y como solamente tenía una alternativa que era conseguir una plaza de profesor en un instituto o universidad, se sentía muy indeciso y perplejo. Pero esta incertidumbre desapareció cuando su madre le autorizó ir a París, ya que su padre había muerto el año anterior.

En 1925 llegó a París sin saber lo que sería de él. Tenía ganas de trabajar y ganarse la vida, pero no sabía cómo, así que siguió escribiendo poemas, pero eso le parecía más bien un lujo de “señorito” y en ese entonces, como después de un tiempo, estaba en contra del lujo y de los señoritos, a pesar de que, a causa de su nacimiento, era alguno de ellos.

Buñuel dice que uno de los defectos de los españoles es el de la improvisación, que surge de la creencia de que lo saben todo; pero en él se convirtió en una virtud, ya que debido a ello fue capaz de hacer su debut como *metteur en scene*, en Ámsterdam, dirigiendo el escenario de *El retablo de Maese Pedro*, una composición musical para orquesta, coro y escenificación de Manuel Falla. Solo había sido representada una vez en el palacio de la princesa Polignac, en Francia; se trataba de un episodio tomado de *Don Quijote de la Mancha*.

Luego de su éxito, lo era para él ya que le bastaba que su improvisación en la cuestión plástica no fuera un fracaso, en París, vio una película de Fritz Lang, *Les trois lumières*, que le impresionó enormemente. En ese momento comprendió que las películas podían ser vehículo de expresión y no un mero pasatiempo, como lo había pensado hasta entonces, por tal motivo

contactó con Jean Epstein, un famoso director francés de la época, para ser su asistente. Trabajó con él por dos años, aprendiendo el aspecto técnico de las películas.

En 1929 entró en el grupo surrealista de París. Argumenta que su moral, su intransigencia artística y su nueva política social, se amoldaron adecuadamente a su temperamento. Como era el único cineasta del grupo decidió llevar la estética del surrealismo a la pantalla. En ese año solicitó a su madre 2,500 dólares para realizar su primer experimento cinematográfico. Así fue como produjo su primera película, que fue al mismo tiempo, dice el director, la primera película surrealista, titulada *Un chien andalou*.

En la película está amalgamada la estética del surrealismo con los descubrimientos de Freud. Respondía al principio general de esa escuela, la que define el surrealismo como <un inconsciente, automatismo psíquico, capaz de devolver a la mente su función real, fuera de todo control ejercido por la razón, la moral o la estética>⁷.

Afirma también que, aunque se valió de elementos oníricos, esta película no es la descripción de un sueño, sino al contrario, el ambiente y los personajes son de carácter realista. O sea que la diferencia principal con otras películas es que las funciones de sus protagonistas están animadas por impulsos, cuyas fuentes principales se confunden con las irracionales, las cuales son, dice Buñuel, las de la poesía. Por consiguiente, los personajes actúan enigmáticamente, tanto como el complejo patológico-psíquico puede ser enigmático.

Esta película iba dirigida a los sentimientos del inconsciente humano, y por tanto es de un valor universal, aunque puede resultar desagradable a ciertos grupos de la sociedad que sustentan su moral en principios puritanos⁸.

Se estrenó en junio del mismo año en el Teatro Ursulines de París, ante gente selecta; provocó entusiasmo, que le dejó estupefacto, dice él. Fue proyectada durante nueve meses consecutivos en el cine Studio 28, para todo el público. Luego del estreno, el ayudante de dirección del Museo “Trocadero” e íntimo amigo del vizconde de Noailles (mecenas y de

⁷ Manuel López Villegas. “Principio y fin” en *Escritos de Luis Buñuel*. Segunda edición. España. Páginas de espuma. 2000. Página 27.

⁸ *Ibid.* Páginas 27 y 28.

“exquisita generosidad”), George Henri Rivière, llamó al director para llevarle a la casa de aquel y presentárselo.

Sus nuevos amigos, Charles y Marie Laure de Noailles, le ofrecieron los medios para realizar otra película en la que el tema sería de elección totalmente libre, no obstante, ellos condicionaban solo la partitura, es decir, querían que fuera escrita por Strawinsky; él por su parte se negó debido a su disciplina surrealista y las tendencias artísticas de su grupo, contrarias a la de Strawinsky, sobre todo, dice el director, desde el punto de vista moral. Buñuel les planteó la situación y accedieron a trabajar sin el músico; en cambio, se utilizaron partituras tomadas de fragmentos de música clásica.

Su segunda película, producida en 1930, se llamó *L'Âge d'Or*; constaba de seis rollos. Costó alrededor de 25, 000 dólares, una pequeña cantidad si se toman en cuenta las ambiciones de la película, dice Luis Buñuel. La historia también es una secuencia de moral y estética surrealistas, en torno a dos personajes principales, un hombre y una mujer. Argumenta que se revela en aquella un conflicto presente en toda sociedad humana, esto es, entre el sentimiento del amor y el de cualquier otro tipo, como el religioso, patriótico o humanista. Es decir, el personaje masculino de la película está movido por el egoísmo con el que imagina todas las actitudes amorosas excluyendo el control u otros sentimientos. En palabras de Buñuel, es una película romántica plena de frenesí surrealista.

Cuando esta película se exhibió por primera vez, el grupo surrealista lanzó un manifiesto a propósito de dicha obra, según el director, que fue contestado por Leon Daudet, desde *L'action française*, un periódico de extrema derecha, incitando a sus lectores que atacasen la sala del cine. El ataque sucedió seis días después del estreno, fue realizado por jóvenes franceses reaccionarios, causando daños en el cine y el vestíbulo; la proyección continuó dos días más en el lugar devastado y como los simpatizantes de la película trataban de tomar represalias, Chiappe, el jefe de policía de París, suspendió las proyecciones.

El cineasta afirmó que se escribieron cientos de artículos sobre la película, algunos a favor, otros en contra. No obstante, si llegaba a proyectarse, en Francia o el extranjero, era en cine-clubs o sociedades privadas, por lo que en 1934 sus productores, los vizcondes de Noailles, la sacaron de circulación ya que era muy complicado proyectarla. Luego de esta película le

ofrecieron hacer varias comerciales, pero hubo de rechazarlas, no porque fueran de este carácter sino porque le desagradaban los temas.

En 1932 se separó del grupo surrealista, y aunque conservó buenas relaciones con sus ex compañeros, comenzaba a no estar de acuerdo con esa “aristocracia intelectual”, es decir, sus extremos artísticos y morales los aislaban de todo el mundo y los limitaban a su propia compañía.

Así pues, ganóse la vida en su profesión colaborando anónimamente como escritor en los estudios Paramount de París, adaptando películas del inglés al español. Luego fue supervisor de doblaje en Warner Brothers, de Madrid; sin embargo, dejó la empresa porque inició a producir películas en España, para esta y Sudamérica, por lo que trabajó como productor, sin crédito, de varias realizadas para *Filmófono*, nombre de la compañía. También en este trabajo formó a directores y escritores debido a que en España no existía la especialización que tenían en Hollywood. Posteriormente, su trabajo se vio interrumpido por la Guerra Civil española en 1936.

En relación con el tiempo transcurrido de 1932 a 1936, Buñuel no trabajó únicamente en este tipo de producciones, sino también es preciso mencionar que pudo realizar un filme con su nombre. Afirma que fue terminado en 1933, pero estrenado hasta 1937 en París. Se tituló *Tierra sin pan*. Esta obra es un documental de una de las regiones más miserables de la tierra: las Hurdes; ubicada a sesenta millas de Salamanca, centro de cultura europea, y a dos millas de las Batuecas, uno de los centros de cultura paleolítica.

En las Hurdes Altas el pan es casi desconocido; los habitantes trabajan, con gran esfuerzo, en sus tierras, que apenas producen lo suficiente para alimentarlos durante nueve meses. No hay animales domésticos, ni folclore, ni canciones, ni cuadros. Más aún, la circunstancia patética de esta comarca, dice Luis Buñuel, es que, aunque su civilización material es rudimentaria y casi prehistórica, su cultura religiosa y moral, así como sus ideas, son como las de cualquier país civilizado.

Buñuel se enteró de su existencia por medio de las noticias sobre los viajes del rey y del libro del profesor francés, Legendre, que estudió profundamente esta región durante veinte años.

Por esta razón, él hubo de sentir deseo de hacer un documental objetivo, según él, una especie de estudio geográfico humano sobre las Hurdes.

Ahora bien, se necesitaba recurso para llevarlo a cabo y el único que estuvo muy interesado en su idea, debido a una charla amigable en la que él le comentó de su proyecto, fue Ramón Acín, trabajador de Huesca. Y aunque contribuyó con dos mil dólares, no fue suficiente, por lo que el director contactó en París a colaboradores desinteresados; quienes accedieron fueron: el poeta Pierre Unik, el operador de cámara Elie Lotar y el profesor Sánchez Ventura. Pasaron dos meses en aquella civilización remota.

II.- FICHA TÉCNICA DE *Un chien andalou* (1929); *L'Âge d'Or* (1930) y *Terre sans pain: las Hurdes* (1932)⁹

UN CHIEN ANDALOU - 1929

Primeros títulos: *El marista de la ballesta, Dangereux de se pencher en dedans*

Título en España: *Un perro andaluz*

Guion: Luis Buñuel y Salvador Dalí

Producción: Luis Buñuel, París, 1929

Coste: 25.000 pts.

Dirección: Luis Buñuel

Ayudante: Pierre Batcheff

Decorados: Pierre Schildknecht

Fotografía: Albert Duverger

Rodaje: Estudios Billancourt y Le Havre, a partir del diecinueve de marzo de 1929

Montaje: Luis Buñuel

Duración: 432 m., 24 min. (16 imágenes/seg.), blanco y negro, muda

Estreno: Studio des Ursulines, París, seis de junio de 1929

Música: *Tristán e Isolda* de Wagner por la Orquesta de la ópera de Frankfurt dirigida por Carl Bamberger y tangos argentinos

⁹ *¿Buñuel! La mirada del siglo: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Museo del Palacio de Bellas Artes. México. CONACULTA. 1997. Página 340, 341, 342 y 344.*

Conservación: Negativo original depositado por Luis Buñuel en 1946 en la Cinemateca francesa

Restauración: Fondo Luis Buñuel, París y Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 1993

Intérpretes: Luis Buñuel (El hombre del prólogo); Simone Mareuil (La chica); Pierre Batcheff (El personaje); Fano Messan (El andrógino); Jaime Miravittles, Salvador Dalí y Marval (Los hermanos de las escuelas cristianas)

L'ÂGE D'OR – 1930

Primeros títulos: *La bête andalouse, ¡Abajo la constitución!*

Título en España: *La edad de oro*

Guion: Luis Buñuel y Salvador Dalí

Producción: Vizconde y vizcondesa de Noailles, París, 1930

Coste: 715.500 francos

Dirección: Luis Buñuel

Ayudantes: Jacques-Bernard Brunius y Claude Bheymann

Decorados: Pierre Schildknecht y Serge Pimenoff

Fotomaquetas: André Vigneau

Fotografía: Albert Duverger

Rodaje: Estudios Billancourt, Epinay, París y Cap de Creus (España), a partir del tres de marzo de 1930

Montaje: Luis Buñuel

Imágenes de archivo: Comportamiento de los escorpiones, erupción volcánica, vistas aéreas de Roma, el papa Pío XI en el Vaticano, vistas de París, demolición de edificios, represión policial de una manifestación y éxodo de la población (en *White Sisters*, 1923, M.G.M.)

Música: Georges Van Parys, *Gruta de Fingal*; Mendelsshon, *Sinfonía italiana*; Mozart, *Ave Verum*; Beethoven, *Quinta sinfonía*; Debussy, *La mer est plus belle*; Wagner, *Murmullos del bosque*, *Muerte de Tristán*, *Preludios*; y un pasodoble. Orquesta dirigida por Armand Bernard. Los ritmos de tambores de la Semana Santa de Calanda (Aragón) interpretados por la Guardia Republicana de París

Duración: 1.715 m., 63 min., blanco y negro

Estreno: Proyecciones privadas: salones del vizconde y de la vizcondesa de Noailles, junio de 1930; Cine del Panteón veintitrés de octubre de 1930 en París y en el Gaumont C° Theatre de Londres, dos de enero de 1931. Proyecciones públicas: Studio 28, 10 rue Tholozé, París 18e a partir del veintiocho de noviembre de 1930. Tras los incidentes el tres de diciembre, el día diez el Prefecto de Policía prohíbe la película

Conservación: El negativo original, depositado en 1977 en el Service des Archives du Film, en Bois d'Arcy por los herederos del vizconde y de la vizcondesa de Noailles, como donación al Estado francés (forma de pago de derechos de sucesión por un montante de 1.000.000 francos), y conservada a partir del primero de junio de 1989 en el Museo Nacional de Arte Moderno del Centro Georges Pompidou de París

Restauración: Museo Nacional de Arte Moderno, París, 1993

Intérpretes: Gaston Modot (El hombre); Lya Lys (La chica); Max Ernst (El capitán); Pierre Prévert (Péman); Josep Llorens Artigas (El gobernador); Manuel Ángeles Ortiz (El guarda forestal); Ibáñez (El marqués); Germaine Noizet (La marquesa); Lionel Salem (El duque de Blangy); Duchange (El jefe de orquesta); Caridad de Laberdesque (La camarera); Madame Hugo (La mujer del gobernador); Evardon (El ministro); Denic y Pereirra (Los carreteros); Josep Albert (El cardenal); Firmo, Enriquet Maula y Mario Coll (Los obispos); Manuel Maula (El monje); Aliange (Uno de los policías); Francisco G. Cossio, Pedro Flores, Jean Aurenche, Juan Esplandiú y Joaquín Roa (Los bandidos); Mario-Berthe Aurenche-Ernst, Simone Brunius, Jaime Miravittles, Joaquín Peinado, Juan Castañé, Domingo Pruna, Raymond de Sarka y Roland Penrose (Los invitados); Jacquez-Bernand Brunius (El transeúnte); Marval (El obispo defenestrado). Los hijos del conserje del 7 rue Laos, París 15e (Hijo del guardia forestal, en el guion una chica) y los habitantes de Tudela y Llané (España)

TERRE SANS PAIN: LAS HURDES – 1933

Título en Francia: *Terre sans pain*

Producción: Luis Buñuel y Ramón Acín, Madrid 1933

Coste: 20.000 pts.

Dirección: Luis Buñuel

Ayudantes: Pierre Unik y Rafael Sánchez Ventura

Fotografía: Eli Lotar

Rodaje: La Alberca y la región de Las Hurdes (Extremadura) España, a partir del veintitrés de abril de 1933

Montaje: Luis Buñuel

Duración: 799 m., 30 min., blanco y negro, muda

Estreno: Madrid, 1934

Comentario: Luis Buñuel, Pierre Unik y Julio Acín, basado en *Las Jurdes*, estudio de geografía humana de Maurice Legendre, Escuela de Altos Estudios Hispánicos, Burdeos-París, 1927

Voz: Abel Jaquin

Música: *Sinfonía n° 4* de Brahms

Conservación: El negativo original desapareció durante la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Restauración y segunda sonorización a partir del material existente por Pierre Braunberger, Les Films de la Pléiade, París, 1965

Intérpretes: Habitantes de La Alberca y de la región de Las Hurdes

III.- LUIS BUÑUEL EN MÉXICO

Buñuel llegó a México en 1946, reanudando con esto su carrera cinematográfica, interrumpida durante catorce años a causa de la producción videográfica hecha en una compañía republicana, la guerra civil de España, su exilio en Estados Unidos, entre otros acontecimientos. El afirmar que fue un cineasta mexicano puede comprobarse a través de su filmografía realizada en este país, que son cerca de veinte películas de las treinta y dos de toda su carrera; es decir, bajo su nombre, ya que si se toma en cuenta su trabajo “anónimo” se cuentan treinta y siete, veintinueve de ellas en blanco y negro, y ocho en color.

Por otro lado, volvió a las actividades de cine en condiciones totalmente distintas a las que había iniciado, referente al contexto, aunque, en el aspecto técnico, no eran tan complicadas en cuanto a su quehacer como productor ejecutivo en Filmófono Madrileño. El cine de México en 1946 ponía en escena historias de ficción, cosa que el director no hacía desde 1930, por lo que, dice Pérez Turrent, ya no cabría “el desesperado, apasionado llamado al crimen”, que no derramó ni una gota de sangre, de *Un perro andaluz*, ni los actos de “justicia inmanente” en un mundo injusto como decía Jean Vigo de *La Edad de Oro*¹⁰.

Su primera película en México es de 1947, llamada *Gran Casino*, adaptación de una novela de Michel Weber, *El rugido del paraíso*. Luego de esta, que, como es bien sabido, no tuvo mucho éxito comercial, hubo de esperar dos años para producir la siguiente película: *El gran calavera*. Al cabo de algunos meses de grabar dicha comedia, que obtuvo buenos resultados comerciales, realizó *Los olvidados*. Y junto a obras catalogadas por Buñuel como meros encargos o películas alimenticias, filmó *Él*, *Ensayo de un crimen*, *Nazarín*, *Viridiana*, *El ángel exterminador*, *Simón del desierto* y *Subida al cielo*.

Trabajó con los códigos fijados por los productores, sin traicionarse, para luego expresarse representando los temas e infiltrándoles su visión del mundo. Supo integrarse no solo en grandes películas sino incluso en melodramas y comedias populares como *Susana*, *El bruto* o *La ilusión viaja en tranvía*. En México, Luis Buñuel encontró más posibilidades de hacer

¹⁰ Tomás Pérez Turrent. “Buñuel en México” en *El ojo: Buñuel, México y el Surrealismo*. México. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 1996. Página 10.

una película que en Estados Unidos, donde residió por ocho años trabajando en producciones para Hollywood.

Así pues, en esta segunda etapa como cineasta se manifestó de igual manera el surrealismo en Buñuel, que, como afirma Turrent, para la mayoría es lo raro, lo extraño, aspira a alcanzar una realidad total por medio del sueño, la ensoñación, la imaginación y el inconsciente; en otras palabras, la elección de la vanguardia surrealista por parte del director no solo ocurrió por mera estética, sino aconteció por otra más profunda, fue una actitud hacia la vida. Dicho de otro modo, le permitió tener un apego total a sus principios. Por lo cual, por ejemplo, nunca simuló hacer un melodrama, antes bien creó un anti melodrama.

Llegados a este punto, se explicará el término *melodrama* para su mayor comprensión, sin dejar de lado lo que nos atañe en el presente apartado, o sea, identificar la trayectoria del director en México. Carmen de la Peza¹¹ lo define como la entrada del pueblo a escena; expresa sus sentimientos, sus gozos, sus penas, sus angustias, su manera de vivir y de apropiarse del espacio urbano. Esto es, permite la identificación de los deseos y el sentir del “espíritu vulgar” (celos, machismo, agresividad, violencia, entre otros).

Por otro lado, a diferencia de la tragedia, donde cualquier decisión que se elija aumenta e intensifica tanto el conflicto como la contradicción, en el melodrama los conflictos son finalmente mediados y remediados, teniendo siempre un final feliz.

Aunque el melodrama existía en Europa desde el siglo XVI (teatro popular), se retomó con especial atención en lo que se ha denominado “*Época de oro del cine mexicano*”; iniciado cerca de 1936. Es curioso entonces notar que, a partir de 1946, fecha de llegada de Buñuel a México, empezó la decadencia del cine en México, es decir, la industria cinematográfica generó películas de baja calidad estética y mínimo costo para el público analfabeta de habla hispana a nivel nacional e internacional, mientras que para las clases tanto medias como altas se les reservó el cine estadounidense por ser, según de la Peza, supuestamente más exigentes. Dicho lo anterior, el melodrama, hoy como entonces, es el *arte* para los analfabetos¹².

¹¹ Carmen de la Peza. *Cine, melodrama y cultura de masas: estética de la antiestética*. México. CONACULTA. 1998. Página 12-15.

¹² *Ibid.* Página 16.

De manera que, al tener este panorama, es preciso aludir a una obra, parteaguas en la carrera cinematográfica de Luis Buñuel en México. Se trata del largometraje de 1950, *Los olvidados*. Mucho se ha escrito sobre esta película, que no es para menos, pero sucede que aún a pesar de las anteriores de 1947 y 49 la mayoría de los escritores suelen otorgar mayor importancia a aquella por el relato tan impactante que el director construyó. Ya que no debe olvidarse que querían exiliarlo de México, aunque él ya tenía la nacionalidad, por evidenciar una “negativa” imagen del país, la disparidad de las ciudades cosmopolitas.

Cuando se presentó *Los olvidados* en el Festival de Cannes de 1951, en París, el cineasta solicitó a Octavio Paz que lo hiciera por él. Paz, por su parte, aceptó entusiasmado y escribió, años más tarde (1982¹³), un texto sobre la presentación de la película. En este relata que al llegar a Cannes se entrevistó con el otro delegado de México, quien le señaló que su país había mandado otra película para la presentación. Es decir, Buñuel participaba en el Festival a título personal, invitado por los organizadores franceses.

El delegado le comentó a Paz que varios altos funcionarios mexicanos, así como numerosos intelectuales y periodistas, desaprobaban que se exhibiera en Cannes “un filme que denigraba a México”¹⁴. Esto debido a que, afirma el ensayista, en aquella época los intelectuales progresistas solían guiarse por dos ideas: nacionalismo y realismo socialista. El último exaltaba como valor central de las obras de arte el “mensaje positivo”; sin duda contrario a la obra presentada en Cannes.

Además de este texto sobre la presentación, es preciso mencionar que para dicho Festival el ensayista escribió otro titulado *El poeta Buñuel*, que fue repartido por él al público al momento de entrar a la proyección. En el texto anterior, respecto a la película que presentó, Paz afirma que con esta se iniciaba el segundo y gran periodo creador de Luis Buñuel. “Por una parte, *Los olvidados* representa un momento de madurez artística; por la otra, de mayor y más total desesperación: la puerta del sueño parece cerrada para siempre; sólo queda abierta la de la sangre”¹⁵.

¹³ Octavio Paz. “Cannes, 1951: «Los olvidados»” en *Luis Buñuel: el doble arco de la belleza y de la rebeldía*. España. Galaxia Gutenberg. 2000. Página 42-45.

¹⁴ *Ibid.* Página 44.

¹⁵ Paz. “El poeta Buñuel”. *Op. cit.* Página 32.

Así pues, se recurrirá al mencionado texto de Octavio Paz para argumentar por qué fue que Buñuel creó un *anti melodrama*. Él propone que en *Los olvidados* existe una continua presencia del azar, en el sentido de desgracias imprevistas, con una significación especial que impide confundirse con la muerte, esto es, el azar que rige la acción de los protagonistas se manifiesta como necesidad que, sin embargo, pudiera no haber ocurrido. En otras palabras, se presenta la fatalidad, pero despojada de sus atributos sobrenaturales, o sea, nos presenta una fatalidad social y psicológica, histórica.

Ahora bien, no basta con que la sociedad, la historia o las circunstancias se muestren hostiles a los protagonistas, para que la catástrofe suceda es necesario que estas coincidan con la voluntad de los hombres. A modo de ejemplo, en la película de 1950, Pedro lucha con el azar, contra su mala suerte o su mala sombra, encarnada en El Jaibo; pero cuando la acepta y afronta, transforma la fatalidad en destino. Por lo tanto, la confrontación entre la conciencia humana y la fatalidad externa constituye la esencia del acto trágico. De ahí que Paz concluya que el cineasta redescubrió esa ambigüedad fundamental.

Y volviendo al tema que nos ocupa, he aquí algunas opiniones hechas por el director al realizar cine en México; en una cuestión técnica que, sin duda, va de la mano con el contenido y la calidad de este. Para ilustrar mejor, luego de su asombrosa película de 1950, que le valió el reconocimiento europeo y por consiguiente el mexicano a posteriori del Festival de Cannes, continuó en la industria cinematográfica produciendo algunas comerciales como: *Susana*, *La hija del engaño* y *Una mujer sin amor*; de las que, según él, no guarda buen recuerdo. Sin embargo, hay una de la que sí, se trata de *Subida al cielo*, hecha en 1951.

Esta relata un viaje en autobús; al respecto del vehículo, Luis Buñuel argumenta que se trataba de una maqueta lamentable que se veía avanzando por la falda de la montaña. Por otro lado, además de estas cuestiones de escenografía, existieron imprevistos en los rodajes, como que al grabar una larga escena de dicha película, donde se enterraba a una niña mordida por una víbora, estaba predicho un plan de trabajo de tres noches pero en el último instante se le anunció que, “por razones sindicales”¹⁶, el rodaje se acortaba a dos horas. Por lo que él

¹⁶ Luis Buñuel. “México 1946-1961” en *Mi último suspiro*. Segunda edición. Barcelona. Plaza y Janes. 2001. Página 238.

comenta: “En México me he visto obligado a adquirir una gran rapidez de ejecución (...), que a veces lamento más tarde”¹⁷.

Algunos estudiosos del trabajo de Buñuel han admitido que fue capaz de realizar una película en dieciocho días hábiles, lo cual quizá esté relacionado con la cantidad de obras producidas por la industria cinematográfica en México durante ese entonces (1950-1951), que eran aproximadamente cien por año, repartidas entre seis estudios existentes; los personajes típicos de este cine comercial eran charros, cabareteras, indios, galanes ciudadanos y “peladitos”¹⁸, además el ambiente era cada vez más urbano que rural.

Bajo este contexto, las creaciones del cineasta se distinguieron por la profundidad de sus personajes y el enriquecimiento de las tramas valiéndose tanto de su imaginación como de sus obsesiones. No obstante, luego de algún tiempo, habría de realizar la película que le otorgaría el reconocimiento para trabajar con verdadera libertad. Gracias a *Viridiana*, de 1961, dice Ilse E. Paloma, “Buñuel pasó a las «grandes ligas» del cine”¹⁹; dicha obra fue condecorada con la Palma de Oro en el Festival de Cannes de igual modo que con el Premio Nacional de Bellas Artes en México.

Hay que mencionar, además, para complemento del presente apartado, un par de textos elaborados por José de la Colina, quien no es mexicano como los autores anteriores, a excepción de Buñuel, pero reside en el país. El primero escrito y publicado en 1996 que lleva por nombre *El cine mexicano de Luis Buñuel*²⁰ es prácticamente similar al del año 2000, *Buñuel/Paz: vasos comunicantes*²¹.

En lo que compete a dichos textos, uno de los comentarios vertidos por el autor señala, atinadamente, que, al llegar a México, Luis Buñuel no simplemente se encontró en un país en el que quizá nunca antes se había interesado, sino también en la situación de reaprender

¹⁷ Buñuel. “México 1946-1961”. *Op. cit.* Página 238.

¹⁸ Ilse E. Paloma. “El discreto encanto de Buñuel” en *Algarabía: léeme y sabrás*. Núm. 111 (31 de diciembre de 2013). Página 28.

¹⁹ *Ibid.* Página 29.

²⁰ José de la Colina. “El cine mexicano de Luis Buñuel” en *El ojo: Buñuel, México y el Surrealismo*. México. CONACULTA. 1996. Página 62-68.

²¹ José de la Colina. “Prólogo” a Octavio Paz. *Op. cit.* Página 11-27.

la carrera profesional de cineasta, un oficio que le permitiera primero ganarse la vida en la industria para, de haber suerte, después intentar hacer obra personal (1961-1977).

Por tanto, en relación con la filmografía de Buñuel, propone de la Colina que más que observar una exacta continuidad de visión del mundo, desde *Un perro andaluz* hasta *Ese oscuro objeto del deseo*, se trata de diferentes matices que adquiere su cine, no por adaptar un “color local” al encontrarse en determinado espacio geográfico, sino porque, por otra parte, no puede olvidarse los cambios de edad del autor que trajeron consigo otros como la manera de vivir, de pensar el mundo.

De igual modo, aunque el tema de la contradicción entre realidad y deseo está presente con cuarenta y siete años de distancia tanto en *La edad de oro* como en *Ese oscuro objeto del deseo*, es evidente que el cineasta no ha tratado el tema con la misma forma de mirar, ni con igual tipo de relato, ni estados de ánimo; es decir, de la apasionada revuelta de 1930 a la serena ironía de la película de 1977 hay una gama visible de diferentes motivos, asuntos, modos y formas.

Por ejemplo, de la Colina identifica una diferencia entre su cine realizado en México con el hecho en Francia, durante su última etapa. En el primero, dice, hay una densidad y texturas mexicanas (carnalidad²² de los personajes), en el segundo existe un juego casi abstracto de tipos y situaciones. Y para comprender mejor lo referente a la densidad de las materias, además de otras películas mexicanas, sirva de muestra *El ángel exterminador*, ya que a través de esta el escritor justifica su propuesta, pues dice: “el ambiente de encierro, de hábitos cotidianos maniáticamente repetidos, de hambre y sudor y promiscuidad en que se asfixian sin terminar de morir los personajes (...) creándose un mutuo infierno (...)”²³.

Esta carnalidad vista en la película de 1962 ha sido también mencionada en un texto de Sánchez Vidal. Él por su parte explica que uno de los ejemplos en los que Luis Buñuel logró suscitar pulsiones profundas fue al componer los personajes desde el exterior del mencionado largometraje, ya que debían adjudicarse el cansancio y la degradación física que el encierro inexplicable imponía a gente de sociedad, por lo que la impresión de suciedad era importante

²² Entendida como lo terrenal y que mira solamente las cosas del mundo.

²³ De la Colina. “El cine mexicano... Página 68.

a causa de no poder lavarse ni cambiarse de ropa, pero eso sucedía con los personajes porque en la vida cotidiana los actores volvían a casa y se bañaban.

De manera que Buñuel necesitaba obligarles a transmitir si quiera físicamente el hedor reinante en el salón, o sea, un rechazo del propio cuerpo, y hubo de lograrlo untando miel en las manos de los actores que les hizo sentirse pegajosos, viéndose orillados, incluso a pesar suyo, a representar el tipo de expresión corporal requerido.

En conclusión, si bien el cine mexicano de Buñuel fue producido en una industria cinematográfica establecida, más que “adaptarse” al medio él transgredió el código fijado; mediante anotaciones subliminales o laterales (como en *Susana*, drama familiar y ranchero), al igual que con la violenta reconsideración del cine socialmente ejemplar basado en los problemas de la infancia pobre (como en *Los olvidados*), o adaptando las apariencias del drama psicológico, tan frecuentado en los cuarenta (como en *Él*).

No obstante, rompió manifiestamente con dicho código convencional y comercial con películas en las que exige e implanta su condición de autor, como *El ángel exterminador*, “crítica de la realidad burguesa históricamente encerrada en sí misma y corroída por la malignidad crítica de la pesadilla (...)”²⁴.

²⁴ De la Colina. “El cine mexicano... Páginas 66 y 67.

IV.- FICHA TÉCNICA DE *Los olvidados* (1950); *Él* (1952); *Ensayo de un crimen* (1955); *Nazarín* (1958) y *Viridiana* (1961)²⁵

LOS OLVIDADOS – 1950

Guion: Luis Buñuel y Luis Alcoriza

Producción: Óscar Dancigers, Ultramar Films México, 1950

Dirección: Luis Buñuel

Ayudante: Ignacio Villarreal

Decorados: Edward Fitzgerald

Fotografía: Gabriel Figueroa

Rodaje: Estudios Cinematográficos del Tepeyac, México, a partir del seis de febrero de 1950

Montaje: Carlos Savage

Música: Rodolfo Halffter basada en temas de Gustavo Pittaluga

Duración: 2.199 m., 80 min., blanco y negro

Estreno: México, nueve de noviembre de 1950. Premio a la Mejor Dirección, Festival Internacional de Cine, Cannes, 1951

Intérpretes: Miguel Inclán (Don Carmelo); Alfonso Mejía (Pedro); Roberto Cobo (El Jaibo); Estela Inda (La madre de Pedro); Alma Delia Fuentes (Meche); Francisco Jambrina (El director de la escuela); Javier Amézcuca (Julián); Jorge Pérez (Pelón); Efraín Arauz (Cacarizo); Jesús García Navarro (El padre de Julián); Mario Ramírez (Ojitos); Juan Villegas (El abuelo de Cacarizo); Héctor López Portillo (El juez); Ángel Merino (Carlos); Ramón Martínez (Nacho); Diana Ochoa (La madre de Cacarizo); Francisco Muller (Mendoza);

²⁵ ¿Buñuel! *La mirada del siglo. Op. cit.* Página 352, 359, 363, 366 y 369.

Salvador Quiroz (El herrero); José Moreno Fuentes (El policía); Charles Rooner (El pederasta) e Ignacio Solorzano (Luis)

ÉL – 1952

Guion: Luis Buñuel y Luis Alcoriza, según la novela *Él*, de Mercedes Pinto

Producción: Óscar Dancigers, Producciones Tepeyac, México, 1952

Dirección: Luis Buñuel

Ayudante: Ignacio Villarreal

Decorados: Edward Fitzgerald

Fotografía: Gabriel Figueroa

Rodaje: Estudios Cinematográficos del Tepeyac, México, a partir del veinticuatro de noviembre de 1952

Montaje: Carlos Savage

Música: Luis Hernández Bretón

Duración: 2.511 m., 92min., blanco y negro

Estreno: México, nueve de julio de 1953. Premio de la FIAF, Basilea, 1955

Intérpretes: Arturo de Córdova (Francisco Galván de Montemayor); Delia Garcés (Gloria); Luis Beristáin (Raúl Conde); Aurora Walker (Esperanza Peralta); Carlos Martínez Baena (Padre Velasco); Manuel Dondé (Pablo); Rafael Banquells (Ricardo Luján); Fernando Casanova (Beltrán); Antonio Bravo (El invitado); León Barroso (El camarero) y Carmen Dorronsoro de Rocés (La pianista)

ENSAYO DE UN CRIMEN – 1955

Otro título: *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz*

Guion: Luis Buñuel y Eduardo Ugarte, basado en la novela *Ensayo de un crimen* de Rodolfo Usigli

Producción: Alfonso Patiño Gómez, Alianza Cinematográfica, México, 1955

Dirección: Luis Buñuel

Ayudante: Luis Abadie

Decorados: Jesús Bracho

Fotografía: Agustín Jiménez

Rodaje: Estudios Clasa, México, a partir del veinte de enero de 1955

Montaje: Jorge Bustos

Música: Jorge Pérez Berrera

Duración: 2.464 m., 90 min., blanco y negro

Estreno: México, tres de junio de 1955

Intérpretes: Ernesto Alonso (Archibaldo de la Cruz); Miroslava Stern (Lavinia); Rita Macedo (Patricia Terrazas); Ariadna Welter (Carlota); José María Linares Rivas (Willy Corduran); Rodolfo Landa (Alejandro Rivas); Andrea Palma (Señora Cervantes); Carlos Riquelme (El comisario); Leonor Llausas (La institutriz); Eva Calvo (La madre de Archibaldo); Enrique Díaz Indiano (El padre de Archibaldo); Carlos Martínez Baena (El cura); Roberto Meyer (El doctor); Chabela Duran (Hermana Trinidad); Manuel Dondé (El coronel); Armando Velasco (El juez); Antonio Bravo (El anticuario); Janet Alcoriza (Una turista) y Rafael Banquells Jr. (Archibaldo niño)

NAZARÍN – 1958

Guion: Luis Buñuel, Julio Alejandro y Emilio Carballido, basado en la novela de Benito Pérez Galdós

Producción: Manuel Barbachano Ponce, Producciones Barbachano Ponce, México, 1958

Dirección: Luis Buñuel

Ayudantes: Ignacio Villarreal y Juan Luis Buñuel

Decorados: Edward Fitzgerald

Vestuario: Georgette Somohano

Fotografía: Gabriel Figueroa

Foto fija: Manuel Álvarez Bravo

Rodaje: Estudios Churubusco Azteca, México, a partir de julio de 1958

Montaje: Carlos Savage

Música: *Dios nunca muere* por Macedio Alcalá, y tambores de la Semana Santa en Calanda (Aragón)

Duración: 2.576 m., 94 min., blanco y negro

Estreno: Cannes, once de mayo de 1959. *Premio Especial del Jurado*, Festival Internacional de Cine, Cannes, 1959

Intérpretes: Francisco Rabal (Padre Nazario); Marga López (Beatriz); Rita Macedo (Andara); Ignacio López Tarso (El ladrón); Ofelia Guilmáin (Chanfa); Luis Aceves Castañeda (El parricida); Noé Murayama (Pinto); Jesús Fernández (Ujo); Rosenda Monteros (La Prieta); Aurora Molina (La Camella); Ada Carranco (Josefa); Antonio Bravo (El arquitecto); Manuel Arvide (El ayudante); Pilar Pellicer (Lucía); David Reynoso (Juan); Edmundo Barbero (Don Ángel); Raúl Dantés (El sargento); Enriqueta Reza y Lupe Carriles

(Las prostitutas); Beatriz Ramoz (La madre de Beatriz); Ignacio Peón (El cura); José Chávez (El contraamaestre); Arturo Castro (El coronel) y Victorio Blanco (Un prisionero)

VIRIDIANA – 1961

Guion: Luis Buñuel y Julio Alejandro

Producción: Gustavo Alatraste, Pedro Portabella y Ricardo Muñoz Suay, Uninci, Films 59, Madrid, Producciones Alatraste, México, 1961

Dirección: Luis Buñuel

Ayudantes: Juan Luis Buñuel y José Puyol

Decorados: Francisco Canet

Fotografía: José Fernández Aguayo

Rodaje: Estudios CEA, Madrid, a partir del seis de febrero de 1961

Montaje: Pedro del Rey

Música: Gustavo Pittaluga, *El mesías* de Haendel, *Réquiem* de Mozart y rock and roll

Duración: 2.452 m., 90 min., blanco y negro

Estreno: Cannes, diecisiete de mayo de 1961. *Palma de Oro*, Festival Internacional de Cine, Cannes, 1961

Intérpretes: Silvia Pinal (Viridiana); Fernando Rey (Don Jaime); Francisco Rabal (Jorge); Margarita Lozano (Ramona); Teresita Rabal (Rita); Victoria Zinny (Lucía); Rosita Yarsa (La madre superiora); José María Lado (El alcalde); Manuel Alejandro (Un campesino); Alfonso Cordón (El contraamaestre); José Calvo (Don Amalio); Joaquín Roa (Don Zequiel); Luis de Heredia (El poca); José Manuel Martín (Cojo); Lola Gaos (Enedina); Juan García Tienda (José); Sergio Mendizábal (Pelón); Maruja Isbert (Coplera); Joaquín Mayol (El Paco); Palmira Guerra (Mendiga); Milagros Tomás (Refugio) y Alicia Jorge Barriga (Enana)

V.- CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL CINE DE LUIS BUÑUEL

En cuanto a la iconografía del cineasta se debe hacer notar que se caracteriza, en primera instancia, por las imágenes de carácter repetitivo. Por lo que el autor Yasha David plantea se trata de una cuestión casi *obsesiva*, “de una duración fugaz, casi en el límite de lo subliminal (...)”²⁶. Algo semejante sucede con Bill Krohn y Paul Duncan, pues confirman suele denominarse a dichas imágenes *obsesiones*.

Para ilustrar mejor, Krohn y Duncan ofrecen una lista general de las mencionadas imágenes recurrentes que a continuación se enuncia: insectos, asnos, tambores, gallinas, zapatos, pies, muchachas menores de edad, íconos religiosos, frutas, ciegos, cadáveres, manos amputadas, enanos, agua, carne y sangre. Estos autores argumentan que para un surrealista como Buñuel, los presentes elementos constituyeron el mejor modo de expresión de su subconsciente, “al que daba rienda suelta mediante procedimientos como la escritura automática, el *collage* y el uso de objetos encontrados”²⁷.

Algunas imágenes obsesivas de las películas de Buñuel “son como los objetos encontrados que los surrealistas compraban en los mercados de viejo e incorporaban a sus obras”²⁸. Sin embargo, también los recuerdos pueden considerarse objetos encontrados, por ejemplo existe uno integrado en *El ángel exterminador*, se trata del momento en que un personaje cuenta haber visto el vuelo de un águila en el interior de un recipiente que se utiliza como letrina; referencia a una memoria del director de la vista en las casas colgantes de Cuenca, edificadas sobre un barranco, ya que cuando se levantaba la tapa de la letrina se veía un abismo de cientos de metros, y a veces se veía volar por debajo a águilas o cuervos.

A su vez, Krohn y Duncan abordan un poco más la simbología frecuente de Luis Buñuel al mencionar en su apartado *Obsesiones*, los más de sus objetos utilizados. Aquí exclusivamente se expondrán, para ejemplificar, los presentes en *El ángel exterminador*, por lo que se hará conforme al orden aparecido en el texto de aquellos. El primero son los pies y zapatos (Figura

²⁶ Yasha David. “Introducción” a *¿Buñuel! La mirada del siglo*. Op. cit. Página 17.

²⁷ Bill Krohn y Paul Duncan. *Luis Buñuel. Quimera 1900-1983*. Italia. Taschen. 2005. Página 9.

²⁸ *Ibid.* Página 9-10.

I) ya que Buñuel pensaba que el fetichismo del pie constituía un ejemplo fascinante de la perversidad humana²⁹. El segundo, los pechos (Figura II).



Figura I

El ángel exterminador/ 1962/ Luis Buñuel

²⁹ Krohn y Duncan. *Op. cit.* Página 12.



Figura II

El ángel exterminador/ 1962/ Luis Buñuel

El tercer elemento es la religión. Mas, aunque el cineasta tuvo una educación católica y, dicen Krohn y Duncan, las prácticas religiosas le fascinaban, era ateo. He aquí algunos ejemplos: la presentación del título así como de los créditos de la película se hizo sobre la imagen de la fachada de una iglesia gótica (Figura III), aquí es preciso aludir que el mismo Buñuel declaró que este título se encuentra en un pasaje del Apocalipsis de la Biblia; el nombre de la calle donde se encuentra la residencia Nóbile (Figura IV); el adorno de las puertas del armario en el salón donde quedan encerrados los personajes (Figura V); el último sitio donde se repite la desgracia, la iglesia (Figura VI); entre otros.



Figura III

El ángel exterminador/ 1962/ Luis Buñuel



Figura IV

El ángel exterminador/ 1962/ Luis Buñuel



Figura V

El ángel exterminador/ 1962/ Luis Buñuel



Figura VI

El ángel exterminador/ 1962/ Luis Buñuel

El cuarto, los gallos y gallinas. Según Krohn y Duncan, durante el rodaje de *Los olvidados*, Buñuel le comentó a un amigo: «lo irracional, en forma de gallina, circula libremente en la película»³⁰. Precisamente, en la de 1962 se hacen presentes sus patas y plumas cuando Ana Maynar realiza un rito cabalístico para ser liberados del encierro; primero se observan estos elementos en el bolso del personaje cuando disfruta del recital de piano en el salón la noche de la cena (Figura VII), luego se les mira siendo utilizados en el rito (Figura VIII).



Figura VII

El ángel exterminador/ 1962/ Luis Buñuel

³⁰ Krohn y Duncan. *Op. cit.* Página 16.



Figura VIII

El ángel exterminador/ 1962/ Luis Buñuel

El quinto, los animales. En el largometraje el espectador observa tres ovejas (Figura IX) y un oso pardo (Figura X).



Figura IX

El ángel exterminador/ 1962/ Luis Buñuel



Figura X

El ángel exterminador/ 1962/ Luis Buñuel

El sexto, las cajas. He aquí dos muestras: la primera presente al comienzo de la alucinación de Maynar (Figura XI) y la segunda se trata de un secreto que Nóbile decide revelar al doctor Carlos, esto es, dentro de una caja de tamaño mediano guarda droga (cocaína) que posteriormente es utilizada para aliviar el dolor de los enfermos (Figura XII).



Figura XI

El ángel exterminador/ 1962/ Luis Buñuel



Figura XII

El ángel exterminador/ 1962/ Luis Buñuel

Por último, que no menos importante, los sueños. De estos nos dicen Krohn y Duncan, que, a través de las secuencias oníricas incluidas en sus películas, los espectadores perciben los deseos de los personajes de Buñuel. Para el caso que nos atañe, se trata de uno colectivo, o sea, varios participan del diálogo, sin embargo, las imágenes son imprevisibles y aleatorias. He aquí solo dos muestras: Figura XIII y XIV.



Figura XIII

El ángel exterminador/ 1962/ Luis Buñuel



Figura XIV

El ángel exterminador/ 1962/ Luis Buñuel

Es así que tanto Yasha David como Krohn y Duncan presentan, respectivamente, tres aspectos capitales de la filmografía del director, en relación con las imágenes recurrentes; por una parte, el primero dice que su obra puede dividirse en: la visión (los ojos), el deseo y la muerte; por otra, los segundos exponen se identifica: el sexo, la religión y la política, siendo temas que, según ellos, nunca se debaten en la buena sociedad.

Entonces, a partir de estos seis caracteres generales, propuestos por los autores, se puede inferir que creó un lenguaje personal, es decir, más allá de solo identificar *símbolos* generales recurrentes, la percepción del artista, o dicho de otro modo, su particular modo de mirar las cosas, está plasmado en los presentes ya que, aun siendo integrados en algunos filmes “poco trascendentales” (como en el caso mexicano), puede reconocerse de inmediato el tratamiento que ha realizado el director, a través del tiempo.

Así pues, con el propósito de un mejor desglose del tema también se abordará, por una parte, a dos autores que escriben sobre su cine de manera filosófica o, en otras palabras, interpretando que las obras, con guiones hechos por él, tienen un trasfondo que devela cuestiones relacionadas al hombre y a este en sociedad; por otra, a los autores que escriben sobre el surrealismo en sus películas.

Para este primer fragmento se eligieron intelectuales mexicanos que tuvieron oportunidad de conocer al cineasta. Uno de ellos fue Octavio Paz, por demás renombrado en la academia; sus textos *El poeta Buñuel* y *El cine filosófico de Buñuel* (1965)³¹ exponen la importancia de sus primeras creaciones, ya que tanto la de 1929 como la de 1930, dice Paz, son algo más que un ataque feroz a la llamada realidad, son más bien la revelación de otra realidad humillada por la civilización contemporánea.

En efecto, si el tema de estos filmes surrealistas de Buñuel es la lucha del hombre contra una realidad que lo asfixia y mutila, el de *Tierra sin pan* es el triunfo embrutecedor de esa misma. El ensayista afirma que este documental es el necesario complemento de sus creaciones anteriores, o sea, las explica y justifica.

De igual modo, Paz expresa que sus películas no tienen ningún parecido con el *realismo*, sino por el contrario, todas estas tienden a provocar la erupción de algo secreto y precioso, terrible

³¹ Paz. “El cine filosófico de Buñuel”. *Op. cit.* Página 36-41.

y puro, escondido precisamente por la sociedad, por lo que el director se sirve del sueño y de la poesía para mostrarlo. Esto es, su obra tiene por objeto tanto revelarnos la realidad humana como mostrarnos una vía para sobrepasarla.

Así mismo, otro intelectual mexicano, Carlos Fuentes, escribió un texto titulado *Luis Buñuel: el cine como libertad*. En el presente comienza también por tratar las tres primeras obras del director, de las que sustentan dan a conocer la tríada de ‘provocaciones’ que, luego, más que repetir, Luis Buñuel desarrolla a diversos niveles; no obstante, estas, dice, son más bien visiones opuestas ya que comienza por lo ‘psicológico’, pasa a lo erótico y termina en lo social. En palabras del diplomático:

De encontrarse a sí mismo impedido por la carga de pianos rellenos de burros muertos y el lastre de curas espantados (*Un perro andaluz*) Buñuel pasa al loco amor de la pareja re-generadora (*La Edad de Oro*) y de allí a la descripción crítica de la realidad documental (*Las Hurdes: Tierra sin pan*)³².

Dicho de otra manera, sugiere que el argumento de Buñuel es inseparable de cierto enfoque central del surrealismo: reunir los opuestos. “La reunión tiene lugar fuera del yo: es un reconocimiento del mundo. Pero depende, al mismo tiempo, de una manera personal de percibir lo real”³³.

En cuanto a la cuestión técnica del trabajo del cineasta, Fuentes introduce al lector para develar el sentido de algunas tomas cinematográficas. Así, por ejemplo, explica que Buñuel utiliza comúnmente planos medios y generales estáticos, que recogen, sin comentarios, una proliferación desordenada, amontonada, de objetos. Por lo tanto, interviene aquí una técnica propia y precisa, con una velocidad que no posee otro cineasta, expresa, el movimiento inesperado de la cámara primero iguala, en seguida conquista y finalmente supera el ritmo paralelo de la realidad.

Esto es, el acercamiento, el *travelling* o el corte son compulsivos en función de la neutralidad del entorno, y el objeto, el rostro, el pie o el gesto seleccionados de entre el abundante y casi

³² Carlos Fuentes. “Luis Buñuel: el cine como libertad” en *El ojo: Buñuel, México y el Surrealismo*. México. CONACULTA. 1996. Páginas 43 y 44.

³³ *Ibid.* Página 45.

inmóvil desorden adquieren un relieve insoportable, revelándose en una conexión anteriormente impensable con la totalidad en la que luego Buñuel vuelve a introducirnos inmediatamente³⁴.

Las cotidianas hormigas recorren una mano cotidiana. La conexión transporta ambas cosas a un nuevo tiempo y a un nuevo espacio: es decir, a una nueva percepción³⁵.

En ese sentido, el director, inmerso en dicha totalidad, reordena, yuxtapone, contamina entre sí los objetos más banales muy de acuerdo con, dice el escritor, el principio de Lautréamont: revelar la belleza en el inesperado encuentro, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y una sombrilla. Los objetos entonces, dejan de cumplir sus funciones acostumbradas (y por ello, invisibles e intercambiables) para convertirse en “trofeos deslumbrantes e inalienables del fetichista, del masoquista, del sadista”³⁶.

Además, Fuentes, manifiesta que la insistencia del onirismo en las creaciones de Buñuel tiene solamente un sentido: imaginar un deseo exasperado. Ya que, el cine realizador, ofrece sus películas como un acto de confianza en el sueño. “Confianza hecha al primer e inasible encuentro de la libertad y el deseo”³⁷.

En otro orden de ideas, se hará mención del surrealismo propuesto en las películas de Buñuel. Por lo cual es preciso referir un texto clave en la comprensión de dicha vanguardia primero en el cine y luego en la obra del cineasta. Se trata de *El Surrealismo en el cine*; en el presente, Agustín Sánchez Vidal explica que el vincular una obra cinematográfica a la vanguardia surrealista resulta difícil, debido a varias razones.

La primera, es porque el movimiento acaudillado por André Breton era netamente literario, aunque no tuvo problema en asimilar otras expresiones como la pictórica, pronto aceptada en igualdad con los textos surrealistas. Por el contrario, el cine estuvo bajo duda la mayor de las veces por las descalificaciones tan genéricas como las que realizó Breton, e incluso el propio Dalí.

³⁴ Fuentes. *Op. cit.* Páginas 45 y 46.

³⁵ *Ibid.* Página 48.

³⁶ *Ibid.* Páginas 50 y 51.

³⁷ *Ibid.* Página 55.

La segunda razón es que la noción de *surrealismo*, en el aspecto cinematográfico, no rige en los mismos términos que en otras expresiones artísticas, o, dicho de otro modo, la literatura y la pintura se revelaban contra un lenguaje de siglos. En cambio, el cine, en cuanto lenguaje, se hallaba en formación durante el intervalo cronológico en el que otras artes intentaban zafarse de reglas anteriores.

Así pues, tampoco puede dejarse de lado la supuesta vocación realista del cine. Por lo que realizadores vanguardistas como René Clair (director de *Entr'acte*, que suele inscribirse al dadaísmo) llegaron a dudar de la posibilidad de plasmar en celuloide los principios surrealistas. Debido a que para él resultaba difícil la aplicación *a priori* de muchas técnicas características del movimiento bretoniano, como la escritura automática.

En efecto, películas como *Un chien andalou* cuyo carácter surrealista nadie ha puesto en duda, antes que referir a la escritura automática u otras técnicas generadas por el grupo parisino, se articula “sobre ingredientes que proceden del expresionismo alemán –la subjetividad concebida como un campo de batalla–, del montaje a la rusa –la colisión de fotogramas en términos más mostrativos que narrativos– o la paranoia-crítica de Dalí –enhebrando imágenes independientes, y hasta heterogéneas, para crear una secuencia en continuidad”³⁸.

De igual manera si se consideran aspectos extrínsecos al lenguaje fílmico, aunque muy condicionantes, como la estructura comercial e industrial del cine, sus limitaciones tecnológicas y la carestía de estas, se comprenderá por qué se restringieron los planteamientos radicales y la experimentación, mucho más accesibles en otras artes. Por lo que respecta, no debe olvidarse que películas como *L'Âge d'Or* de Buñuel, *Les mystères du Château de Dé* de Man Ray o *Le sang d'un poete* de Cocteau fueron hechas en régimen de mecenazgo y que, gracias a ello, contaron con equipos profesionales.

Citando a Sánchez Vidal se puede decir que:

En cualquier caso, no puede dejarse de lado una cuestión como la manifiesta escasez de prácticas fílmicas surrealistas que permitan

³⁸ Agustín Sánchez Vidal. “El Surrealismo en el cine” en Juan Manuel Bonet *et al.* *El Surrealismo y sus imágenes*. Madrid. Fundación Cultural MAPFRE Vida. 2002. Página 212.

configurar unas tipologías y –a partir de ellas– los criterios pertinentes, dadas las vacilaciones de los propios surrealistas a la hora de teorizar qué es, o no, cine surrealista³⁹.

Por otro lado, el estudio de Vidal acerca del cine surrealista y la bibliografía existente, menciona que la investigación de los franceses Odette y Alain Virmaux (*Les surréalistes et le cinema, 1976*) en comparación con la de Ado Kyrou (que busca los menores atisbos de surrealismo en las películas), es más completa debido a que esa integra una antología de textos surrealistas que permiten identificar a través de sus guiones, documentos y escritos varios la aportación del grupo parisino al cine.

No obstante, este método de los Virmaux no soluciona todos los problemas en torno a la discusión de cine y surrealismo, pero sí permite detectar algunas paradojas como que los surrealistas franceses generaron cientos y cientos de papeles impresos acerca de un cine inexistente, ya que el propio cenáculo admitió, de forma reiterada, que a excepción de Buñuel no hay un cine surrealista “oficialmente” reconocido como tal.

Las películas menos cuestionadas respecto de si son surrealistas o no han sido *Un chien andalou* (1929) y *L'Âge d'Or* (1930). Esta última fue la única película interna al grupo surrealista que fue aceptada oficialmente con todos los honores, por ser considerada “uno de los máximos programas de reivindicaciones que se hayan propuesto a la conciencia humana hasta hoy”⁴⁰.

Es así que, los estudios no especializados en los dos anteriores films tienden a generalizar su catalogación. Por ejemplo, ciertos libros sobre cine de arte, donde suelen ser referidos con un breve relato de su historia, sus elementos, etcétera, culmina por supuesto en afirmar su vinculación con el surrealismo; o, por ejemplo, los mismos textos de algunos investigadores, pues hallé uno de la Universidad de Guadalajara.

Este investigador, en su texto *El surrealismo en el cine, una visión a la obra de Luis Buñuel*⁴¹, comienza dando un par de definiciones sobre el surrealismo, contextualizando dicho

³⁹ Sánchez Vidal. *Op. cit.* Página 213.

⁴⁰ *Ibid.* Página 221.

⁴¹ Pedro Matute Villaseñor. “El surrealismo en el cine, una visión a la obra de Luis Buñuel”. Coordinación de Publicaciones Digitales. DGSCA-UNAM. 2006. Consultado el 9 de noviembre de 2016 en http://www.revista.unam.mx/vol.7/num9/art73/sep_art73.pdf

movimiento artístico, para luego mencionar algunos aspectos de la vida del cineasta, sin embargo, después de esto da un salto tremendo pues se dispone a dar la descripción de las obras y una vez que ha terminado, incorpora algunos comentarios sobre estas para repentinamente dar por concluida su relación directa.

CAPITULO II – EL SURREALISMO COMO MOVIMIENTO ARTÍSTICO

I.- ¿QUÉ ES EL SURREALISMO?

Para responder dicha cuestión comenzaré por brindar un panorama general acerca del contexto en el que fue creado, con el propósito de comprender mejor sus postulados y creaciones. El Surrealismo se manifestó por dos razones principales: la primera es por encontrarse ligado al periodo denominado entre-guerra; la segunda por ser descendiente y continuador de los movimientos artísticos que lo antecedieron, como el cubismo, futurismo y Dadá, sin los cuales no hubiera podido existir.

Se desarrolló, según Maurice Nadeau, de 1918 a 1939, en París, Francia; periodo en el que se suscitaron acontecimientos tanto sociales, políticos, científicos como filosóficos de crucial importancia. Sus creadores: André Breton, Louis Aragon, Paul Éluard y Benjamin Péret, fueron miembros, como es bien sabido, del movimiento Dadá francés hasta 1922. El dadaísmo, por otro lado, buscaba la destrucción de todos los valores tradicionales, o sea, se rebelaba en contra de las convenciones literarias y artísticas, se burlaba del artista burgués y de su arte. Fue concebido en plena guerra, 1916, expandiéndose por la Alemania vencida de 1918, para llegar finalmente a Francia de los años 19 y 20.

La ruptura formal de Breton, Aragon, Éluard y Péret con el dadaísmo se produjo luego de fracasar el “Congreso para el establecimiento y las directivas del espíritu moderno” en el 22, puesto que, dice Nadeau, era necesaria por la antagónica manera de pensar de Tristan Tzara

y Breton. Además, otras formas de pensamiento se desarrollaban a partir de los descubrimientos científicos, filosóficos y psicológicos de Einstein, Heisenberg, de Broglie y Freud, que iniciaron una nueva concepción del mundo, de la materia, así como del hombre.

Al respecto de la idea tentativa del Surrealismo, Breton, declara dieciséis años después, que para comprenderla mejor no debe ignorarse la actitud con la que se condujeron, pues: “A nuestra manera de ver, el ambiente sólo estaba preparado para una Revolución que, en realidad, se extendiese a todos los órdenes, inverosímilmente radical, extremadamente represiva”⁴². Los surrealistas no fueron ni políticos, ni sabios, ni filósofos y muy poco médicos; fueron poetas, especialistas del lenguaje, y es ahí donde atacaron.

Así como la ciencia y la filosofía, la poesía es un medio de conocimiento, y como la política y la medicina, un medio de acción. El conocimiento no necesita de la razón, la acción lo supera. La belleza y el arte han sido conquistas de la lógica, hay que destruirlos. Es necesario que la poesía sea “el alma hablando al alma”, que el sueño sustituya al “pensar dirigido”, que las imágenes no sean más el fuego fatuo corriendo sobre la superficie de los pensamientos o de los sentimientos, y sí claridad de relámpago iluminando permanentemente “las cavernas del ser”. Hay un único medio: dejar que se exprese el “huésped desconocido” en toda su profundidad, en toda su totalidad, automáticamente. Una sola precaución: no intervenir⁴³.

Dicho de otra manera, estos propósitos de revolución fueron aplicados primero a la cuestión literaria, desechando la construcción poética para dejar paso al texto automático, al relato del sueño, al dictado puro y simple del inconsciente. La poesía, por tanto, es en primera instancia negada para así sobrepassarla, dado que desde sus comienzos el surrealismo negó la solución literaria, poética o plástica.

Por supuesto, a cambio de una destrucción radical, que era necesaria, construyeron nuevos valores. Ya que la revolución poética fue posible mediante una revolución íntima del hombre y de sus relaciones con el mundo. “Veinte siglos de opresión cristiana no consiguieron

⁴² Maurice Nadeau. *Historia del surrealismo*. La Plata. Terramar. 2007. Página 15.

⁴³ *Ibid.* Página 18.

dominar el deseo del hombre y su intención de satisfacerlo. El surrealismo proclama la omnipotencia del deseo y la legitimidad de su realización”⁴⁴.

Al surrealismo, sus fundadores lo consideraron no como una nueva escuela artística, sino como un medio para el conocimiento de regiones novedosas que hasta el momento no habían sido sistemáticamente exploradas: el subconsciente, lo maravilloso, el sueño, la locura, los estados de alucinación. Por consiguiente, mucho tiempo después de la creación del movimiento, su voluntad de investigación científica en la zona evidenciada por Freud no cesa, “y es desde este punto de vista que será honesto juzgar los resultados literarios y plásticos a que llegaron, sin pretender sujetarlos a cánones de arte y belleza a los cuales jamás quisieron someterse”⁴⁵.

Durante el periodo que comprende de 1922 a 1923, la actividad surrealista estuvo contenida en *Litterature*, órgano del movimiento, hasta junio de 1924, ya que en este año Aragon resumió aquella actividad en *Une vague de rêves*. La última fecha es imprescindible pues sucede la creación oficial del grupo, además de la publicación del primer *Manifiesto surrealista*.

Este manifiesto, como ya se mencionó, fue respecto a la cuestión poética, razón por la que Breton hace acusaciones contra el realismo, especialmente en las producciones que él genera: la *novela*, por considerarlo “hostil a toda expansión intelectual y moral”. Es la poesía la que indica el camino, dice Nadeau; pero la poesía practicada mediante cierto método, el del automatismo, cuya definición da Breton:

SURREALISMO: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, con exclusión de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética o moral⁴⁶.

⁴⁴ Nadeau. *Op. cit.* Página 18.

⁴⁵ *Ibid.* Página 44.

⁴⁶ André Breton. “Primer manifiesto del surrealismo (1924)” en *Manifiestos del surrealismo*. Segunda edición. Trad. de Aldo Pellegrini. Buenos Aires. Argonauta. 2001. Página 44.

Y al respecto de dicho método, Breton también ejemplifica y aconseja cómo lograr mejor la composición surrealista. Pues la posibilidad de ser un gran poeta con esta práctica “será dada (...) sólo a los que posean una inspiración viva y rica y la capacidad de traducirla en imágenes deslumbradoras, (...) aunque tengan a menudo apariencia absurda”⁴⁷. Si bien una gran parte de la producción surrealista resulta ilegible, tuvo sin duda un papel revelador y dio obras que alcanzan a las más fascinantes de cualquier época.

El grupo hubo de tener su sede permanente, el Bureau de recherches surréalistes, en la calle Grenelle número quince y, a partir del primero de diciembre (1924), su órgano en *La Révolution Surréaliste*. El año 1925 fue inaugurado con el ejemplar número dos de *La Révolution Surréaliste* que no difiere, en cuanto a orientación, del anterior. Sin embargo, dice Nadeau, los números sucesivos de la publicación que aparecen, por otra parte, bastante irregularmente, no dan una idea completa del movimiento.

En otras palabras, la actividad surrealista se desenvuelve en mayor parte fuera de la revista. Siendo esta útil solo como consulta en la historia del surrealismo porque presenta las tomas de posición, puntualizaciones y materializaciones; más aún, se recurre a ella en ausencia de otra documentación.

Es una “organización” colectiva, una secta de iniciados, un partido, análogo a los partidos revolucionarios (...). Se entra allí con pleno conocimiento de causa, se sale o se es excluido por razones precisas y se realiza un trabajo en común. Esto, se dirá, tiene por último que resolverse en obras individuales. Puede ser, pero esas obras individuales pasaban por la fiscalización del grupo y sólo se publicaban si aportaban algo nuevo al movimiento⁴⁸.

No obstante, el surrealismo nunca formó un bloque compacto, más bien estaba constituido por individualidades salidas de muy diversos medios. Hasta aquí la introducción al movimiento surrealista, ahora algunas consideraciones filosóficas en relación con los propósitos del surrealismo respecto al hombre.

⁴⁷ Nadeau. *Op. cit.* Página 51.

⁴⁸ *Ibid.* Página 62.

El punto de partida del surrealismo fue una toma de conciencia y un rechazo de los límites que definen la condición humana. Es decir, la condición del hombre es inaceptable en la medida en que está limitada y humillada por las normas que le imponen la civilización científica, el pensamiento lógico, la moral cristiana, la organización de la sociedad capitalista, las costumbres burguesas, etcétera. La revolución surrealista quiso ser una revolución social, moral, política y estética sin precedentes.

El lema fundamental del surrealismo fue la idea de una vida más rica, más bella y más profunda de la que viven la mayoría de los hombres. La ambición surrealista, dice Eluard, es construir un mundo “a la medida inmensa del hombre”. Es una reacción violenta contra la idea de una medida humana heredada de la cultura greco-cristiana⁴⁹.

El grupo también rechazó la visión del mundo organizado que asegura un confort intelectual, sin alterar la inquietud y el entusiasmo. La mayoría de las acciones surrealistas, desde el delirio verbal hasta la pasión erótica, tienden a ensanchar el dominio del hombre y a enriquecer su universo.

La existencia media, la existencia normal, lo que llamamos (con todo el acento de la mediocridad) “vida cotidiana”, es lo que el surrealismo rechaza. (...) quiere sumergirse en la vida y no en (...) las abstracciones⁵⁰.

En ese sentido, el surrealismo retomó los principios fundamentales del romanticismo: expresar la nostalgia y el deseo de un estado casi perfecto del ser. Pero la principal diferencia entre el romanticismo y el surrealismo, es que el primero es una “depresión del alma”, el segundo, por el contrario, es una “tensión”, un dinamismo. Nunca fue evasión o resignación, el surrealismo inventó.

⁴⁹ Adriana Yañez. *El movimiento surrealista*. México. J. Mortiz. 1979. Página 23.

⁵⁰ *Ibid.* Página 25.

II.- ELEMENTOS DEL SURREALISMO

Uno de los más importantes y primordiales elementos de la vanguardia francesa fue el escándalo, pues vieron en él la posibilidad de comenzar a corromper los valores burgueses. He aquí algunos otros:

- Pensamiento hablado

Dice Breton: “Habitado como estaba a Freud todavía en esa época, y familiarizado con sus métodos de examen que había tenido algunas oportunidades de practicar en enfermos durante la guerra, resolví obtener de mí lo que traté de obtener en ellos, mediante un monologo dicho con la mayor rapidez posible, para que el espíritu crítico del sujeto no pudiera abrir juicio, que no se cargara con alguna reticencia, y que fuera con la mayor exactitud posible *pensamiento hablado*”⁵¹.

- El humor negro

Una manera de escapar a la opresión y a la mediocridad de lo cotidiano es el humor. Y en los surrealistas se convirtió en humor negro: “La risa se negará a sí misma en el absurdo”⁵². La ironía, para ellos, es la única forma de aceptar la condición humana.

La idea del humor negro tiene sus orígenes en Swift, Grabbe, Lewis Carrol y Alfred Jarry. Incluyen también el ejemplo, por más renombrado, de Jacques Vaché y a Freud. De este último, los surrealistas tomaron la idea de que el humor es un método de defensa del Yo. Breton recuerda la explicación de Freud: “el secreto de la actitud humorística reposaría sobre la extrema posibilidad para ciertos seres de retirar, en caso de alerta grave, el acento psíquico de su yo para referirlo a su Superyó, este último siendo genéticamente concebido como el heredero de la instancia parental”⁵³.

- Unidad y participación

El surrealismo intentó restablecer la unidad del hombre con el mundo. La “falta de ser” o la “dificultad de ser” en los surrealistas no es orden ontológico sino más bien de orden

⁵¹ Nadeau. *Op. cit.* Página 45.

⁵² Yañez. *Op. cit.* Página 28.

⁵³ *Ibid.* Páginas 29 y 30.

cultural o existencial. Lo que le falta al hombre no es la vida en sí misma sino el profundizar, el hacer buen uso de ella⁵⁴.

- Los sueños

Los surrealistas, principalmente Breton, estuvieron profundamente influenciados por Freud y el psicoanálisis. Aunque, la idea que los surrealistas tienen del inconsciente y el papel que le atribuyen a la vida física están lejos de la concepción psicoanalítica. Para Freud el psicoanálisis es una terapia y los sueños datos clínicos.

Nos hallamos entonces, más cerca de la idea romántica del sueño que del dato clínico: medio de conocimiento freudiano⁵⁵. En otras palabras, lo que interesa en realidad del sueño no es su significación lógica, ni su contenido, ni su sabiduría, ni su poder, sino más bien lo que ofrece a través de su lenguaje: su decorado, su juego, sus peligros y sus trampas, sus imágenes y la manera cómo las elabora. Los surrealistas analizan los sueños para maravillarse.

- El dintel prohibido

La imaginación surrealista penetró lo desconocido. Por lo que los poemas y las pinturas surrealistas son una puerta abierta a lo desconocido, a un mundo inaccesible para el entendimiento y los sentidos. Es el dintel prohibido (título del libro de Georges Hènein *El dintel prohibido* que resume la idea surrealista del límite encontrado por el deseo), mundo de límites, grietas y márgenes en blanco. Breton lo llama, relacionándolo con el universo erótico: ‘él infranqueable núcleo de la noche’.

- Lo maravilloso

En su ensayo *Le merveilleux contre le mystère*, Breton distingue lo maravilloso y en *Arcane 17* afirma que lo maravilloso puede llegar a ser más fuerte que el dolor y la muerte. El lenguaje surrealista no expresa lo maravilloso, lo crea. Por ejemplo, los personajes del universo maravilloso (hadas, duendes...) en el surrealismo han sido

⁵⁴ Lo contrario de lo que la tradición y las buenas costumbres consideran que es el buen uso.

⁵⁵ Yañez. *Op. cit.* Página 34.

reemplazados por figuras que nacen de la aproximación de términos opuestos, de imágenes contrarias, de asociaciones extremas.

En suma, lo maravilloso surrealista se encuentra casi siempre expresado por la metáfora, o sea, por el paso del sentido de un objeto a otro; ligado a una cierta manera de ver el mundo y de expresarlo a través de un lenguaje nuevo.

- Cadáver exquisito

Una hoja de papel se dobla en tres o cuatro partes y los participantes del juego dibujan cada uno en un trozo del papel sin que lo vean los otros; como resultado, los dibujos forman una secuencia incongruente.

Este apartado se esboza a razón de dar a conocer la manera en que el grupo de los surrealistas dirigió su actuar en relación con la vida en general y la creación artística, pues dichas prácticas fueron adoptadas por el cineasta durante su participación en el movimiento vanguardista.

Aquellos elementos, no obstante, son generales, ya que existen algunos otros como el sueño despierto, el hipnotismo, el psicodrama y la alucinación tanto visual como auditiva, que son poco conocidos. Así pues, respecto a este trabajo de investigación el apartado es relevante puesto que denota la influencia de algunas de las mencionadas usanzas a lo largo de la vida y creación cinematográfica de Buñuel.

III.- IMPORTANCIA EN EL ARTE

La revolución surrealista influyó mucho en el arte, dado que el movimiento no dejó de mantener una relación ambigua con este. La primera de las artes, como ya se ha expresado, en la que intervinieron fue pues la poesía, de modo que Breton en su texto *Le message automatique* de 1933, reconoció que para llevar a cabo la escritura automática⁵⁶ retomó algunas influencias de los espiritistas⁵⁷ y los médium⁵⁸. Porque la práctica de esta técnica, antes de ser utilizada por psicólogos, había sido habitual desde mitad del siglo XIX entre los espiritistas.

Pero lo que a los surrealistas interesó del espiritismo, no fue, por supuesto, la creencia en la comunicación con los muertos, sino “la idea de la creación como un *dictado*, como un mensaje cifrado que se recibe y que ha de transcribirse con absoluta fidelidad, sin corregirlo racionalmente, sin someterlo a ninguna preocupación estética o moral, como decía Breton”⁵⁹.

Los espiritistas distinguieron entre lo que llamaban «automatismo motor» y el «automatismo sensorial»; el primero era el automatismo de la mano, el segundo, la alucinación que exterioriza las imágenes interiores. De manera que, esta doble dirección del espiritismo se plasmaría en la doble dirección de la pintura surrealista.

Desde 1924, Breton estableció en la pintura, por un lado, el *automatismo gráfico* (a semejanza del «automatismo motor»), que muy a menudo dio resultados abstractos o casi abstractos, y cuyos exponentes eran André Masson y Joan Miró; por otro, las representaciones de los sueños, imágenes reproducidas a veces en trompe-l’oeil⁶⁰ (a semejanza del «automatismo sensorial»).

No obstante, André Breton fue muy ambiguo a la hora de valorar estas dos vías. Por una parte, parecía inclinarse más hacia lo onírico, hacia la transcripción de los sueños, pero como poeta, profesaba la fe en la superioridad de la palabra sobre la imagen, por consiguiente, el

⁵⁶ Es decir, evitando el control de la razón y procurando que nada interrumpiera o coartara el flujo de la escritura.

⁵⁷ Del espiritismo, doctrina fundada por A. Kardec en 1857, que estudia la naturaleza, origen y destino de los espíritus, y sus relaciones con el mundo corporal.

⁵⁸ Persona que supuestamente puede ponerse en comunicación con el espíritu de un muerto.

⁵⁹ Guillermo Solana. “El Surrealismo y sus imágenes” en Juan Manuel Bonet *et al.* *El Surrealismo y sus imágenes*. Madrid. Fundación Cultural MAPFRE Vida. 2002. Página 11.

⁶⁰ Ilusión óptica con que se engaña a una persona haciéndole creer que ve algo distinto a lo que en realidad ve.

método de creación plástica que prefirió por estar más próximo a la escritura fue el automatismo gráfico.

A pesar de ello, en Breton, y en todo el surrealismo, se manifestó una oscilación, un vaivén del automatismo a lo onírico y de lo onírico al automatismo. A su vez, el paradigma de lo onírico para el grupo surrealista fue la pintura metafísica de Giorgio de Chirico⁶¹, y por supuesto, dice Guillermo Solana, los maniqués presentes en la pintura de aquel se incorporaron también a la mitología temprana del surrealismo.

Además, dentro del movimiento Dadá surgió un novedoso fenómeno: el fotomontaje; y en algunas creaciones de Raoul Hausman o de Hannah Hoch, los elementos compuestos, agregados en el collage ya no son simplemente signos, líneas, colores, texturas, sino fragmentos de cuerpos o de objetos reconocibles, fragmentos que conservan una cierta identidad y que se componen creando escenas de sentido narrativo, a menudo absurdo e inquietante.

Por tanto, el sentido que los surrealistas dan a la palabra *collage* se entiende como la yuxtaposición de objetos que no tienen nada que ver entre sí y que se acoplan formando una especie de *acertijo visual*. Pues por medio del *dépaysée* la imagen vulgar, al ser descontextualizada, adquiere infinitas sugerencias.

Dicho de otra manera, comprendieron el *collage* desde la teoría de la imagen poética de un poeta: Pierre Reverdi, pues él pensaba que la imagen poética, la metáfora, procedía siempre del acercamiento entre dos realidades muy distantes, muy alejadas entre sí. La imagen poética, como dirá después Breton, es tanto más intensa cuanto más arbitraria y absurda es.

⁶¹ “Sus *piazze*, sus arcadas, sus escenarios con maniqués, esos interiores metafísicos [oscuros y difíciles de comprender] en los cuales la perspectiva desquiciada, las sombras prolongadas, la luz enigmática, los fragmentos de objetos a veces incongruentes y yuxtapuestos producen sugerencias melancólicas y a veces inquietantes”. Solana. *Op. cit.* Página 12.

El repertorio de las técnicas automáticas que los surrealistas introdujeron en la pintura tiene gran apertura a lo largo de los años veinte. Las agregadas fueron: el *frottage*⁶², la *decalcomanía*⁶³, el *fumage*⁶⁴, el *grattage*⁶⁵ y el *râclage* (similar al anterior).

CAPÍTULO III – *EL ÁNGEL EXTERMINADOR (1962)*

I.- FICHA TÉCNICA⁶⁶

Título: El ángel exterminador (1962)

Producción: Gustavo Alatraste, Uninci, Films 59, Madrid y Producciones Alatraste, México, 1962. Gerente de producción: Antonio de Salazar. Jefe de producción: Fidel Pizarro

Dirección: Luis Buñuel. Asistente: Ignacio Villareal. Anotador: Pedro López

Argumento: Luis Buñuel. Adaptación: Luis Buñuel y Luis Alcoriza

Fotografía: Gabriel Figueroa. Operador: Manuel González. Alumbrador: Daniel López. Foto fija: Ángel Corona

Rodaje: Estudios Churubusco, México, a partir del cinco de febrero de 1962

Música: Seleccionada por Raúl Lavista. Fragmentos de obras de Scarlatti, Beethoven y Chopin, de diferentes Te Deum, de una sonata de Paradisi, y cantos gregorianos

⁶² Consiste en pasar un lápiz blando por encima de las texturas más variadas, texturas de hojas, texturas de serrín, texturas de ramas, de monedas o de un relieve cualquiera; las formas que hay debajo de esas marcas de lápiz emergen como una fotografía en negativo.

⁶³ Consiste en cubrir un papel con tinta o *gouache*, poner otra hoja encima y levantarla con cuidado antes de que la pintura o la tinta se seque.

⁶⁴ Consiste en obtener imágenes inesperadas a partir de la llama de una vela: con su humo, se trazan líneas tiznadas sobre un papel previamente coloreado.

⁶⁵ Posteriormente al secado de la pintura sobre lienzo se desprende la pintura de la tela mediante desgarrones, creando un efecto relieve.

⁶⁶ Elaboración propia hecha a partir de Ivan Humberto Ávila Dueñas. “El ángel exterminador” en *El cine mexicano de Luis Buñuel: estudio analítico de los argumentos y personajes*. México. IMCINE. CONACULTA. 1994. Página 237-238, y *¿Buñuel! La mirada del siglo*. Op. cit. Página 370.

Sonido: José B. Carles. Grabación de música y regrabación: Galdino Samperio

Escenografía: Jesús Bracho. Vestuario: Georgette Somohano. Maquillaje: Armando Meyer. Efectos especiales: Juan Muñoz Ravero

Edición: Carlos Savage, Jr. Asistente: Sigfrido García

Duración: 2.54793 minutos. Blanco y negro

Estreno: México, mayo de 1962. *Premio Fipresci*, Cannes, 1962

Intérpretes: Enrique Rambal (Edmundo Nóbile); Lucy Gallardo (Lucía de Nóbile); César del Campo (El Coronel Álvaro); Augusto Benedico (El doctor Carlos Conde); Tito Junco (Raúl); Claudio Brook (Julio, el mayordomo); Silvia Pinal (Leticia, “La Walkiria”); Luis Beristáin (Cristián Ugalde); Patricia Morán (Rita Ugalde); José Baviera (Leandro Gómez); Xavier Loyá (Francisco Ávila); Ofelia Guilmáin (Juana Ávila); Jacqueline Andere (Alicia de Roc); Enrique García Álvarez (Alberto Roc); Patricia de Morelos (Blanca); Bertha Moss (Leonora); Nadia Haro Oliva (Ana Maynar); Rosa Elena Durgel (Silvia); Xavier Messé (Eduardo); Ofelia Montesco (Beatriz); Antonio Bravo (Sergio Russell); Ángel Merino (Lucas, el camarero); Enrique del Castillo (abate Samson); Chel López (cura); Janet Alcoriza (doméstica); David H. Coen, Luis Lomelí, Pancho Córdova, Eric del Castillo, Florencio Castelló, Guillermo Álvarez Bianchi, Rita Macedo

II.- SINOPSIS

La noche en que se prepara una fiesta en la residencia de los Nobile, todos los empleados comienzan, sin saber por qué, a abandonar la casa, a pesar de que son amenazados con perder el trabajo. Los invitados, así como los anfitriones, llegan después de la ópera, sin embargo, extrañamente, algunas acciones comienzan a repetirse. El camarero que lleva el primer platillo de la cena tropieza después de entrar al comedor, derramando todo por el piso. Solamente uno de los invitados se molesta con este acto, lo que es suficiente para que Lucía interrumpa la presentación de las siguientes sorpresas que tenía preparadas: el oso y los borregos.

Después de la interpretación pianística de Blanca, los invitados, aunque parecen dispuestos a irse, aceptan cualquier pretexto para no abandonar el salón acomodándose en los sillones y en el suelo para descansar, cosa que es tomada por todos como una excentricidad, pero muy natural.

A la mañana siguiente, Julio, el mayordomo, luego de llevar el desayuno, no puede cruzar el umbral, aunque aparentemente no hay nada que se lo impida; esto confirma a todos la imposibilidad de abandonar el salón. En el grupo de los invitados hay varios enfermos, que comienzan a agravarse porque el encierro no permite la atención médica debida.

El agua y los alimentos poco a poco escasean, el trato prolongado hace aflorar las rencillas que guardan rencores acumulados, agregado a la impotencia por no salir del encierro. Uno de los compartimientos del armario del salón, donde se guarda una colección de jarrones, se improvisa como retrete; en otro se guarda el cadáver de Russell, y el último sirve a una pareja para aislar sus amores de los demás.

Afuera de la casa se reúnen todos los días la policía y una multitud de curiosos que espera ver lo que sucede. Días después se termina el agua y se decide perforar una pared para llegar a las tuberías; sin embargo, los enclaustrados deben organizarse para acercarse al chorro de agua y controlar la desesperación. En el delirio que le causa la fiebre, Ana ve una mano amputada que quiere atacarla y alarma a los demás porque trata de defenderse en vano con un cuchillo.

Luego de solucionar el problema del hambre asando un cordero en una fogata, la preocupación de todos es saber de qué recursos disponen para poder salir: Ana, Blanca y Silvia prueban un rito cabalístico utilizando unas patas de pollo. Eduardo y Beatriz, los amantes, deciden aislarse definitivamente de los otros por medio del suicidio. Cristián y Alberto lanzan un grito masónico de auxilio ante la inquietante presencia de un oso en el salón contiguo.

A la mañana siguiente, el grupo tiene un sueño colectivo en el que expresa sus preocupaciones más apremiantes. Por casualidad la servidumbre de la casa se ha reunido afuera, en la noche en la que Raúl logró convencer a la mayoría de que la única solución posible es la muerte de Edmundo Nóbile. Como algunos se oponen a esta medida, se inicia una pelea que detiene el mismo Edmundo quien dice estar dispuesto a cumplir la voluntad de la mayoría. Leticia lo interrumpe porque casualmente ha descubierto que en ese momento todos están en la misma posición que tenían antes de quedar encerrados.

Finalmente, esta los convence de repetir las acciones de esa noche y consigue guiarlos hacia el exterior, donde son recibidos por la sorprendida servidumbre. Después de asistir a la celebración de un Te Deum en agradecimiento por su liberación, el grupo, los sacerdotes y los otros fieles asistentes, quedan encerrados dentro de la iglesia. Afuera, en una plaza, la policía reprime a tiros a la muchedumbre, mientras un rebaño de ovejas cruza el atrio para entrar en la iglesia.

III.- ANÁLISIS DE TRES REPETICIONES EN LA TRAMA

REPETICIONES DE ESCENAS

I. ENTRADA DE LOS INVITADOS A LA MANSIÓN DE LOS NÓBILE

Esta escena introduce al espectador en el ambiente donde se desarrolla el hecho principal de la película, el encierro inexplicable, puesto que a partir del arribo de un grupo de burgueses a la residencia de Edmundo y Lucía Nóbile, invitados por estos a cenar después de haber asistido a la ópera, se desencadenan situaciones incoherentes o fuera de la explicación racional inmediata (comprobable), pero que no por ello han de dejar de tener significado dentro del conjunto del film.

Cabe mencionar que esta escena introductoria se contrastará con otras tres de la misma película, incluyendo la repetición, por medio de la composición de la imagen y de planos. También se hará el análisis del discurso visual empleado por el director para tratar el tema de la burguesía, ya que la película muestra algunas acciones particulares de la etiqueta con las que se identifica aquella, y da cuenta a partir de estas, desde su perspectiva, de la superficialidad del comportamiento impuesto social y culturalmente, que es transgredido por la parte humana (individual/subjetiva), como sucede en el encierro inexplicable.

Así pues, se comenzará el análisis de la película con la descripción de la entrada a la mansión de los Nóbile. El escenario (exterior) muestra una lujosa casa con un pórtico sostenido por cuatro columnas de orden corintio bajo el cual los autos van arribando y se detienen para que los invitados desciendan e ingresen al interior de la residencia.

El grupo de invitados hace su aparición cruzando la puerta de la mansión de los Nóbile; esta acción se observa en un plano general (de derecha a izquierda) del pasillo contiguo a la entrada que conecta con varias habitaciones de la planta baja y con la escalinata que conduce

al piso superior; el pasillo es amplio, con un piso brillante, una mesa al fondo con un jarrón y una lámpara antigua colgando del techo, a los costados cuatro columnas dóricas.

Los personajes entran de manera tranquila y ordenada, todos visten de etiqueta, es decir, los hombres de frac, capa negra con solapa ancha o gabardina y sombrero de copa; las mujeres llevan vestidos largos con abrigos de piel, joyas y, en su mayoría, peinados de moño.

Una vez dentro, los invitados se detienen un momento en el pasillo, charlan entre ellos y Edmundo Nóbile se aleja del grupo para llamar a su sirviente Lucas. La cámara sigue su acción mientras él se quita el guante blanco de la mano izquierda, su rostro queda de lado derecho en ángulo contrapicado que muestra la expresión de preocupación al no hallar al sirviente.

Al volverse hacia sus invitados la cámara adopta de nuevo un plano general que muestra a todos, Edmundo les indica que sigan por la escalera (ubicada a la izquierda del plano que se observa) para que sus abrigos sean recibidos y ellos ascienden al piso superior.

La suntuosa entrada resalta la elegancia y el porte del grupo de burgueses (Figura I). Esta se contrasta con otra imagen de la película, dado que, al haber experimentado un aislamiento de tiempo incierto en la habitación de un pequeño salón de la mansión de los Nóbile, sin víveres ni medicamentos, la apariencia y modos de comportamiento de los invitados se alteraron.

La escena que muestra dicho contraste es posterior al ‘descubrimiento’ de la solución al encierro por el personaje Leticia, “La Walkiria”. Una vez que han logrado salir de la habitación en la que se encuentran, los personajes se trasladan a la siguiente (del mismo salón), se detienen un momento y luego el mayordomo Julio les indica el camino para abandonar el lugar.

En el acto deseoso y desesperado por salir del salón, los burgueses, sucios y con la ropa rota y deteriorada, se empujan avanzando aprisa mientras salen (Figura II). Aunque la salida es efectuada en un sitio distinto al del inicio, el plano es el mismo y muestra a la mayoría de los personajes iniciales que huyen de aquello que los retenía sin impedimento físico alguno.

El contraste muestra una secuencialidad en lo que respecta a dar énfasis en el encierro, por lo que, a través de la apariencia física final, el mensaje puede ser comprensible. Se trata de dar a conocer los rasgos que la mayoría de las personas pudiera tener al experimentar un

aislamiento de tiempo indefinido⁶⁷, debido a la falta de elementos básicos para la subsistencia.

Sin embargo, además del porte estropeado por la mugre, su experiencia se vuelve exagerada puesto que una práctica de la élite ha sido tener empleados a su disposición, o sea, las tareas como preparar alimentos, asear una casa, lavar la ropa, etcétera, son destinadas a terceros, pero en la presente repetición algunos de estos se han ido antes de comenzar la cena.

Así pues, dos de los mayordomos que sirven a los invitados la última comida del día, también se van después de la notificación de Julio hacia Lucía Nóbile sobre la huida de sus empleados, por otro lado, aquel permaneció en la residencia de los anfitriones para brindarles su servicio el resto de la noche por lo que también tuvo presencia durante el encierro inexplicable, y aunque su rol social indicaba la 'atención' o ayuda a sus superiores, los Nóbile y sus invitados, no pudo hacer nada por estos ya que todos se encontraban en la misma condición de posibilidades.

⁶⁷ Indefinido porque es poco probable acertar en el conteo exacto de los días del encierro en la película *El ángel exterminador*.



Figura I

El ángel exterminador/ 1962/ Luis Buñuel



Figura II

El ángel exterminador/ 1962/ Luis Buñuel

Las características arriba descritas han de compararse con algunas imágenes de la película *L'Âge d'Or* de Luis Buñuel, producida en el año 1930 que relata la historia de un amor pasional reprimido por la sociedad. Se eligió dicha película del resto de la filmografía de Buñuel ya que trata el tema de la clase pudiente, pues algunos elementos con los cuales el director da cuenta del modo y comportamiento de dicha condición humana se pueden identificar, por la composición de la imagen, en la película *El ángel exterminador* de 1962.

El primer elemento a compararse es el arribo de los invitados a la mansión; en la película *L'Âge d'Or*, aparece un intertítulo indicando la acción que han de mostrar las imágenes posteriores (Figura III); a continuación, se da una traducción del texto en francés: “En su magnífica propiedad, de los alrededores de Roma, los marqueses de X están por recibir a sus invitados”. Luego de la aparición de aquel le sigue la imagen de dos autos entrando por la reja que protege la suntuosa casa (Figura IV), después cambia y muestra la entrada al interior del lugar, la cual es resguardada por dos mayordomos que abren la puerta de los autos en los que llegan los invitados.

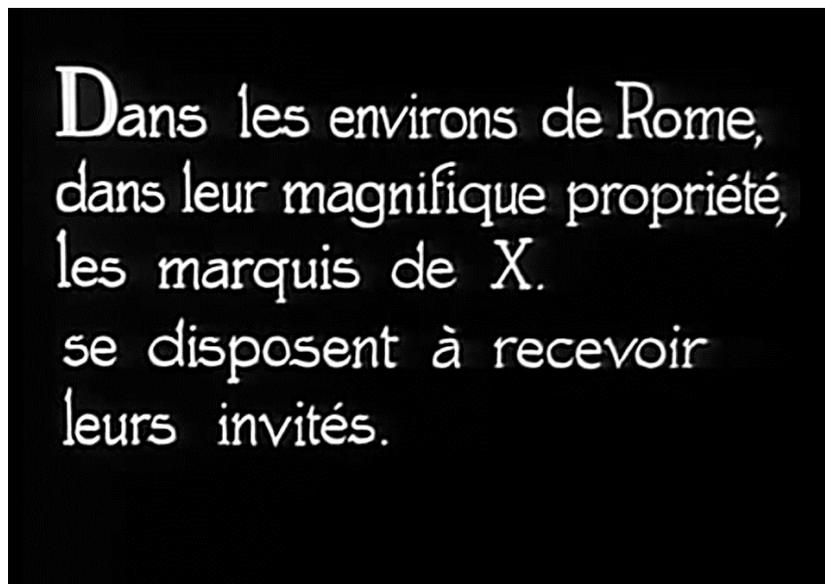


Figura III

L'Âge d'Or/ 1930/ Luis Buñuel



Figura IV

L'Âge d'Or/ 1930/ Luis Buñuel

Considero relevante observar en la figura anterior el tipo de vivienda que muestra el director, esto es, se trata de gente adinerada con grandes propiedades. En comparación con la película *El ángel exterminador* esta práctica sucede de manera similar: los autos van arribando debajo del pórtico, con la excepción de los mayordomos para recibirlos (Figura V).



Figura V

El ángel exterminador/ 1962/ Luis Buñuel

El segundo punto a compararse con las imágenes de la reunión de los marqueses X en la película *L'Âge d'Or*, es la entrada de los invitados a la residencia de los Nobile. La principal afinidad entre ambas escenas es evidente: el vestuario de los convidados. En el caso de *El ángel exterminador* los asistentes visten con trajes de noche elegantes (ver Figura I), a semejanza de *L'Âge d'Or* que también visten de etiqueta: las mujeres llevan vestidos largos, abrigos de piel, joyas y el cabello corto o peinado de moño; los hombres en su mayoría visten de frac, otros de traje, portan capa negra con solapa ancha o gabardina al llegar, así como sombrero de copa o fedora y, en algunos casos, también bastón (Figura VI).



Figura VI

L'Âge d'Or/ 1930/ Luis Buñuel

Si bien para 1962 el contexto internacional en el ambiente cultural, social, político y económico se había modificado por la Segunda Guerra Mundial, al concluir esta el entorno político indefinido entre las naciones combatientes dio origen a la Guerra Fría. Además, durante dicha década aún continuaba, por parte de Estados Unidos y secundado por sus aliados, el rechazo al concepto de *comunismo* por lo que las ideas expresadas en desacuerdo con los capitalistas (burgueses) eran catalogadas con tal definición.

El párrafo anterior viene a colación debido a que a partir de dichos acontecimientos la vida y actividades de la gente se modificaron, se trataba de una apertura de pensamiento y de crítica hacia la destrucción del hombre por el hombre, tema que Buñuel trata en la mayoría de sus películas, por tanto en la década de los sesenta hubo una mayor inclusión de jóvenes universitarios en contra de la guerra, que dio paso a la transgresión de costumbres ya que las nuevas generaciones buscaban experiencias diferentes, de sexualidad, música, drogas, así como la vestimenta tanto de hombres como de mujeres.

De manera que, a pesar de aquellas nuevas posibilidades de representación de la época, Buñuel acentúa el conservadurismo de los invitados de Lucía y Edmundo Nóbile como clase pudiente, representado en la primera repetición, que no solo se limita a la apariencia, sino a las prácticas similares que realizan los burgueses y aristócratas en ambas películas. Por esta razón es que, al hallarse dentro de la mansión, el anfitrión de la cena Edmundo Nóbile se aleja del grupo para llamar a su sirviente Lucas y que este reciba los abrigos de los invitados (Figura VII), a semejanza del mayordomo de los marqueses X situado en la entrada para recibir los abrigos y sombreros (Figura VIII).



Figura VII

El ángel exterminador/ 1962/ Luis Buñuel



Figura VIII

L'Âge d'Or/ 1930/ Luis Buñuel

Las comparaciones anteriores entre las escenas de *El ángel exterminador* (1962) y *L'Âge d'Or* (1930), en torno a la composición de la imagen, fueron realizadas debido no solo a la peculiaridad del escenario, sino a la representación del tema, por parte del director, de la clase pudiente, en otras palabras, es evidente la similitud en cuanto a las prácticas de los grupos⁶⁸, por lo que a partir de ello es interesante notar que, si bien la historia es totalmente distinta y la brecha temporal es bastante, este es un primer elemento, además de la repetición, que remite al *surrealismo*. Y a continuación se explica.

Es importante aclarar que la definición de *surrealismo*, que a partir de ahora se utilizará en el texto, ha sido tomada de una entrevista realizada por Elena Poniatowska a Luis Buñuel en 1961:

⁶⁸ Que remite a toda una *cultura*.

El surrealismo era una necesidad de la época; contra la pequeñez intelectual de los grandes burgueses, del orden establecido, de la moral enriquecida, de la retórica de todos los sentidos, de los viejos valores académicos. Los surrealistas opusieron el desaforo a la convención, el escándalo a la moral burguesa, la burla sangrienta a la mentalidad estrecha y mezquina⁶⁹.

Así pues es necesario mencionar que cuando Buñuel exhibió su película en 1930, en el cine Panteón de París, ya pertenecía al grupo de los surrealistas⁷⁰. No debe olvidarse también que *Un chien andalou* (1929) fue producida en colaboración con Salvador Dalí, sin embargo aunque muchos autores afirman que *L'Âge d'Or* igualmente se produjo en colaboración, el director expresó que a los tres días de trabajo, del segundo guion, se enemistaron por un buen tiempo.⁷¹ El film fue prohibido después de su proyección por las autoridades locales, debido al contenido ‘escandaloso’ para la época, o más bien no aceptado por la élite, por lo que Buñuel argumenta, en la entrevista de Poniatowska, que a partir de aquellas represalias en contra de sí se propuso “una revolución moral; sacudiendo la moral aburguesada”⁷².

A propósito del tema de la moral en Buñuel, Elena Poniatowska le cuestiona qué es la moral para él, quien responde: “La moral burguesa es lo inmoral para mí, contra lo que se debe luchar. La moral fundada en nuestras injustísimas instituciones sociales, como la religión, la patria, la familia, la cultura; en fin, los llamados pilares de la sociedad”⁷³.

Luego Poniatowska cuestiona si el director no ama a la burguesía por que mantiene un orden creado, él contesta:

Yo pertenezco a una sociedad burguesa contra la que me rebelo. En España, cuando era muy joven, me reprimí y fui a París, donde descubrí

⁶⁹ Cynara Menezes. “Entrevistas históricas: Elena Poniatowska entrevista Luis Buñuel en 1961”. Socialista morena. Jornalismo anticapitalista [Blog post]. 17 de febrero de 2013. Consultado el 2 de abril de 2018 en <http://www.socialistamorena.com.br/entrevistas-historicas-elena-poniatowska-entrevista-luis-bunuel-em-1961/>

⁷⁰ Uno de los principales objetivos del grupo, como mencionó Buñuel, era rebelarse contra la sociedad en la que ellos estaban formados.

⁷¹ José de la Colina y Tomás Pérez Turrent. “La edad de oro y su *affaire*. Sade. Los tambores de Calanda” en *Luis Buñuel: prohibido asomarse al interior*. México. CONACULTA. IMCINE. 1996. Página 44.

⁷² Menezes. *Loc. cit.*

⁷³ *Idem.*

el mundo surrealista maravilloso que me iluminó. Vi que había otras personas que pensaban igual a mí; la moral sin trabas al final de una sociedad dominante, o sea, el amor como institución social⁷⁴.

Y eso puede confirmarse en las imágenes expuestas, es decir, la manera en que representa a aquel grupo no es fortuita, es evidente que conoce su *modus vivendi*, sin embargo, a lo largo del análisis de la película, podrá notarse que no únicamente nos presenta a una clase pudiente, va más allá de un simple relato.

Al respecto, en una entrevista realizada por Tomás Pérez Turrent y José de la Colina⁷⁵ a Luis Buñuel sobre la película *El ángel exterminador*, Turrent cuestiona si se trata de una parábola sobre la condición humana, a lo que aquel responde: “Sobre la condición burguesa, más bien. Entre obreros no sería igual, seguramente habría una solución al encierro. (...) Yo creo que finalmente hallarían la salida. ¿Por qué? Porque el obrero está más en relación con las dificultades concretas de la vida. (...) Por lo que digo que el drama de *El ángel exterminador*, si se produjera entre obreros, sería más pobre, menos interesante, es porque, en cambio, hay más contraste entre las formas exquisitas de los invitados de los Nóbile y la situación casi animal a la que finalmente llegan”⁷⁶.

Por esta razón, es relevante mencionar asimismo un contraste que se encuentra en ambas películas de Luis Buñuel, se trata de la aparición de otro grupo social, esto es, el de trabajadores, que difiere inmediatamente con el de la clase pudiente debido a las posibilidades económicas en las que se basa esa catalogación.

En la película *El ángel exterminador* el director comienza la trama con la aparición del grupo de empleados mientras preparan la cena y decoran el comedor para la fiesta de Lucía y Edmundo Nóbile. Así pues, la residencia de los anfitriones, ubicada en la calle de la Providencia y evidenciada en la vía pública abarcando una manzana de extensión, muestra un portón del que sale Lucas (empleado que recibe los abrigos) apresurado por marcharse, pero el mayordomo Julio, detrás de él, lo detiene un momento cuestionándole el motivo de su acción.

⁷⁴ No se entienda ‘institución’ social como el matrimonio, se refiere al sentimiento como expresión máxima.

⁷⁵ De la Colina y Pérez Turrent. “El ángel exterminador”. *Op cit.* Página 227-228.

⁷⁶ Ver Figura I y II.

Luego se observa en el comedor a dos mayordomos adornando el lugar y poniendo la vajilla en la mesa, después la imagen cambia y muestra a los empleados de la cocina atareados, al tiempo que dos mujeres charlan sobre lo que harán una vez que salgan del trabajo. Cuando estas han decidido irse se dirigen a la puerta con sus abrigos puestos, luego se les observa saliendo de la habitación ubicada a la derecha de la escalinata, pero repentinamente se detienen debido a que han escuchado a los invitados acercarse a la entrada y vuelven a la habitación. En contraste con el grupo de burgueses, la vestimenta y actividades son totalmente distintas.

Mientras la clase pudiente, en el caso de la película, vuelve de la ópera, visten de etiqueta y cuentan con empleados domésticos, la clase trabajadora porta ropaje de ‘servicio’⁷⁷, alistan el comedor, preparan los alimentos, o el caso del empleado Lucas que recibe los abrigos de los invitados. De lo anterior se puede decir que se diferencian dos grupos sociales, el primero o centro de atención: gente adinerada y con reconocimiento social⁷⁸; y el segundo: empleados domésticos (Figura IX).

⁷⁷ En otras palabras, se trata del mismo atuendo para hombres y mujeres, respectivamente, o, dicho de otro modo, uniformes que indican sus actividades, en el contexto de la película, empleados domésticos de los Nobile.

⁷⁸ Ver Figura V.



Figura IX

El ángel exterminador/ 1962/ Luis Buñuel

En comparación con la película *L'Âge d'Or*, la aparición del grupo trabajador sucede de manera poco común, es decir, inmediatamente después de la entrada de algunos de los invitados a la residencia de los marqueses X, se observan varias imágenes que muestran a los demás charlando, luego un plano general muestra el salón en el que se encuentran y, sin sentido alguno, una carreta tirada de un caballo, guiado por un hombre, cruza por todo el lugar en diagonal avanzando de derecha a izquierda (Figura X). De tal forma que en esta escena se puede observar la incorporación de elementos fuera de lo ordinario, recurrentes en la filmografía de Luis Buñuel. Y un ejemplo de ello es el encierro inexplicable.



Figura X

L'Âge d'Or/ 1930/ Luis Buñuel

Por consiguiente, la aparición del grupo trabajador en la película *El ángel exterminador* o más particularmente dos empleadas que se dirigen a la puerta para irse, es importante en el sentido de que a su salida vuelven a la habitación de la que provenían al oír a los invitados de los Nobile. Cuando estos entran todo sucede de manera coherente y una vez que se dirigen al piso superior aparece un plano medio mostrando a las empleadas detrás de la puerta, pendientes de no escuchar ruido para poder irse. Al salir de la habitación ellas regresan rápidamente debido a que escuchan de nuevo a aquellos acercándose.

La escena de la entrada de los invitados a la mansión de los Nobile se repite; la diferencia evidente entre ambas escenas es el plano que se utiliza, dicho de otra manera, esta vez la acción se observa en ángulo picado (Figura XI), pero cuando Edmundo se aparta del grupo y busca a su empleado sucede de forma similar a la primera vez, ya que al no obtener respuesta de Lucas indica a sus invitados el ascenso al siguiente piso.



Figura XI

El ángel exterminador/ 1962/ Luis Buñuel

En seguida reaparece el plano medio que muestra a las empleadas saliendo del cuarto. Luego cambia a uno general de la entrada y se observa en segundo plano a las dos últimas parejas de invitados subiendo por la escalera al tiempo que aparecen aquellas en primer plano abandonando la mansión (Figura XII). No obstante, aunque estas regresaron a la habitación por el ruido del grupo, cabe resaltar que no se dan cuenta o no hacen notar que los invitados entraron dos veces a la mansión de los Nóbile.

Por otro lado, es importante advertir la razón por la que aquellas aguardaron dentro de la habitación hasta que los invitados subieron al piso superior, o dicho de otro modo, las empleadas se ocultaron para no ser vistas debido a la peculiaridad del escenario que informa del tipo de clase adinerada que el director representa y que, de acuerdo a todo lo expuesto anteriormente, contrasta inmediatamente con el ropaje de la servidumbre.



Figura XII

El ángel exterminador/ 1962/ Luis Buñuel

Sobre los trabajadores en el contexto de ambas películas, considero que su aparición refiere a la antípoda que la mayor de las veces no se ve o se ignora por esa misma razón, o sea, tiene relación con hacer notar que no solo existe el grupo social pudiente, propuesto y quizá impuesto como modelo.

Al respecto de la revolución proletaria mundial⁷⁹, Buñuel dice:

Los movimientos revolucionarios en el mundo se enfrentaron únicamente a las realidades materiales, económicas y políticas; el reparto de las riquezas entre grupos opuestos. Nosotros, los surrealistas, quisimos una revolución del pensamiento que condiciona la vida humana. ¡Atacar el espíritu y no la materia! ¡Cambiar las bases sociales!⁸⁰

⁷⁹ Este es el término utilizado por Buñuel en la entrevista de Poniatowska.

⁸⁰ Menezes. *Loc. cit.*

En el caso de *L'Âge d'Or* es evidente el contraste en la imagen, es inesperado e incluso absurdo pensar o concebir una carreta de campesinos dentro del salón donde se reúne un grupo grande de clase pudiente. En *El ángel exterminador* esta situación puede observarse de manera similar, aunque no tan directa como en la otra, se relaciona con las actividades de los criados, razón por la que considero la película comienza con aquello, en otras palabras, con lo que frecuentemente no se mira, en este caso la preparación de una fiesta.

II. EDMUNDO NÓBILE REALIZA UN BRINDIS DURANTE LA CENA

La segunda escena que se repite ocurre durante la cena en la mansión de los Nóbile. Así pues, esta sucede en el comedor donde se encuentra la mesa elegantemente puesta (tiene vajilla, cubiertos, cuatro candelabros con velas encendidas, servilletas individuales...), a los extremos se encuentran los anfitriones: Edmundo, de espaldas a la cámara, Lucía, al otro lado; asimismo, los demás personajes son atendidos por el mayordomo y dos camareros (Figura I).



Figura I

El ángel exterminador/ 1962/ Luis Buñuel

Mientras los comensales charlan, la esposa de Nóbile se da cuenta de que él quiere tomar la palabra por lo que interrumpe la plática de Álvaro con Blanca para prestarle atención, al instante Edmundo se levanta de su silla sosteniendo la copa con la mano derecha para hacer un brindis, primero se dirige hacia los invitados que se encuentran a su costado derecho, luego vuelve la mirada hacia su amiga Silvia quien ofreció una noche agradable a todos los presentes en la cena con su interpretación de la novia virgen de Lammermoor durante la ópera (Figura II), ella, por su parte, se inclina un poco a manera de reverencia y luego cambia el plano a uno general del comedor que muestra a algunos invitados de pie por motivo del brindis.



Figura II

El ángel exterminador/ 1962/ Luis Buñuel

En seguida la cámara presenta un plano medio donde aparecen dos personajes, Leandro Gómez y Ana Maynar, que platican acerca del tema por el cual Edmundo hizo el brindis. Luego la cámara encuadra a Leticia (La Walkiria) desplegando su servilleta debido a que la conversación de aquellos versaba sobre ella. Sucedido todo lo expuesto se repite el brindis que Edmundo había realizado unos segundos antes.

En cuanto Ana Maynar y Leandro Gómez terminan de platicar la cámara enfoca otra vez a Nóbile que se pone de pie para brindar, hace la misma acción de dirigirse primero a sus comensales y después a su amiga Silvia por la interpretación de su personaje de la novia virgen de Lammermoor, pero en esta ocasión cuando termina de hablar voltea a ver a sus invitados y al notar que no tenía su atención se desconcertó (Figura III). Toma asiento de nuevo y la cámara hace un *travelling* de izquierda a derecha mostrando a los invitados charlando entre ellos e indiferentes ante lo acontecido.



Figura III

El ángel exterminador/ 1962/ Luis Buñuel

De la segunda repetición infiero que se trata de una de las sorpresas preparadas por los anfitriones de la residencia ya que a diferencia de la primera donde nadie nota lo acontecido (entrada a la mansión), en esta Edmundo se da cuenta de la indiferencia de sus comensales en comparación con el primer brindis. Dicho de otra manera, cuando ha terminado la repetición Lucía anuncia el orden del menú, simultáneamente el camarero entra al comedor avanzando a un costado de la mesa, a mitad de camino se tropieza derramando la comida que llevaba en la charola; acto seguido, las risas comienzan a manifestarse por la sorpresa que les causó a todos.

Los comensales se levantan inmediatamente para observar al camarero en el suelo, y mientras este abandona el lugar aquellos emiten comentarios en aprobación de la sorpresa⁸¹ preparada así que se dirigen a Lucía, sin embargo un invitado, Sergio Russell, expresa que no le ha

⁸¹ Se utiliza la palabra *sorpresa* porque algunos invitados expresan que el acto del camarero ha sido inesperado, y citando al personaje de Blanca durante la segunda repetición: “No todos saben emplear con distinción este tipo de sorpresas”.

causado gracia lo sucedido provocando que la anfitriona se desconcierte y se levante para ir a la habitación de donde salió el mesero que se cayó.

Cuando entra en la habitación anuncia que ha llegado a tiempo y ordena al mayordomo Julio, quien se encontraba dentro, que no dejara salir al oso pardo excusando que al señor Russell no le gustan las bromas, él por su parte responde que le tranquiliza con esa medida, agregando que requiere de su atención porque, según este, hay asuntos graves en vista de que suceden cosas extrañas, entonces le pide que lo acompañe a la cocina pero antes de salir le pregunta a Lucía: ¿y los corderos, señora?, ella contesta: también al jardín.

III. POSICIÓN DE LOS PERSONAJES ANTES Y DESPUÉS DEL ENCIERRO INEXPLICABLE

Concluida la cena, los invitados se trasladan a una habitación del salón contiguo al comedor. Algunos personajes charlan, otros se presentan entre ellos y unos bailan; a continuación, pasan a la habitación de junto, donde posteriormente quedarán encerrados, para oír la interpretación pianística que Blanca ofrece.

En un *travelling* de derecha a izquierda se observa la ubicación de todos los personajes: tres de ellos están en el ‘teatrino’ del salón. Aparece en primer plano el coronel Álvaro que mira a Blanca tocar el piano, luego cuando la cámara comienza su recorrido, ve su reloj; en segundo plano se observa a Leticia (La Walkiria) con el brazo izquierdo recargado sobre el piano y la mirada hacia enfrente dirigida a los invitados; al fondo, de lado izquierdo, aparece Blanca sentada frente al piano, interpretando la melodía (Figura I).



Figura I

El ángel exterminador/ 1962/ Luis Buñuel

Inmediatamente después, aparece la figura del doctor Carlos Conde de frente al ‘teatrino’ con la pierna izquierda flexionada, apoyado del brazo sobre un artefacto colocado cerca de la cortina que divide a aquel del salón.

La cámara sigue su curso mostrando la habitación del salón; de derecha a izquierda los personajes están ubicados de la siguiente forma: en segundo plano se observa a Leandro sentado en un sillón frente al ‘teatrino’; en tercer plano, en la parte central, se halla Edmundo de pie con las manos cruzadas; en primer plano se encuentran Ana Maynar y Lucía Nóbile sentadas en sillas; al fondo y de lado izquierdo están el director de orquesta Roc y su esposa Alicia sentados en un canapé. Detrás de ellos se aprecian tres armarios con pequeñas columnas a los costados que enmarcan imágenes de carácter religioso: San Miguel Arcángel, en el lado izquierdo, al centro hay una virgen y en el de lado derecho aparece un santo (Figura II).



Figura II

El ángel exterminador/ 1962/ Luis Buñuel

Finalmente se observa al resto de los personajes del siguiente modo: detrás de Maynar y Lucía está Leonora, quien se encuentra fumando, detrás de ella, en primer plano, Raúl sentado en una silla con la pierna cruzada y un bastón en su mano derecha. A su izquierda se observa a los hermanos Juana y Francisco, ella está sentada en un sillón mientras su hermano permanece de pie; al fondo, cerca de Roc y su esposa, se observa a Rita y Silvia sentadas, mientras el esposo de esta última, Cristián Ugalde, está de pie cerca de la entrada de la habitación.

Por último, en la parte izquierda del plano general, al fondo, se observan de pie a Beatriz y su prometido Eduardo, detrás de ellos el umbral que los separa del resto de la mansión y a su lado está el señor Russell quien se detiene, debido a que se acerca, para oír la interpretación pianística de Blanca (Figura III).



Figura III

El ángel exterminador/ 1962/ Luis Buñuel

La repetición de esta posición sucede cuando encuentran la “solución” para salir del encierro por el que pasan y que los deformó tanto física como mentalmente. Antes de dicho descubrimiento Raúl, Francisco, Juana y Leandro conjeturan que si matan al anfitrión Nóbile se acabará su malestar, por lo que la mayoría de los invitados, desesperados por salir, apoyan la idea. Sin embargo, cuando se disponen a arremeter en contra de aquel, el doctor Conde, Álvaro y Julio los detienen argumentando que esa no es una solución, así pues, al no llegar a un acuerdo comienzan a golpearse; entonces la cortina del ‘teatrino’ es recorrida por Nóbile, quien al parecer estuvo, detrás, escuchando la discusión junto con Leticia y acepta sacrificarse para que sus invitados puedan marcharse.

Cuando Nóbile se pasea por el salón, Leticia queda atónita por lo que descubre: en ese justo momento todos se encuentran ubicados de la misma manera que había sucedido después de la cena. Algunos reafirman su argumento y toman su posición inicial mientras Leticia le pide a Blanca que toque la canción que interpretaba aquella noche en que comenzó el encierro, ella por su parte actúa de manera desganada debido a la falta de alimentos, agua y medicinas. Es entonces cuando se repite el *travelling* que muestra a los personajes débiles por el encierro.

Cabe resaltar que cuando aparece el plano general de los personajes, se observa la ausencia de tres que mueren dentro del encierro: Beatriz, su prometido Eduardo y el señor Russell, en cambio aparece el mayordomo Julio (Figura IV) que quedó encerrado porque fue el único empleado que permaneció atendiendo a los invitados, los demás se marcharon el día de la cena. Al término de la sonata, Leticia motiva a los demás personajes a hacer un esfuerzo por recrear la noche de la cena, en atención a lo cual se acercan a felicitar a Blanca; Leticia corrobora que desean marcharse a sus hogares y les pide que la sigan. Ella cruza el umbral que divide las habitaciones del salón, de manera que todos los demás la secundan y logran salir.



Figura IV

El ángel exterminador/ 1962/ Luis Buñuel

Partiendo de la descripción anterior, en seguida se expondrán algunas escenas donde se evidencian situaciones que dieron paso al encierro inexplicable. Así pues, una vez terminada la interpretación pianística de Blanca, la intención de algunos invitados por marcharse, debido a compromisos de primera hora, es evadida por la charla con amigos. Pronto deciden recostarse en las sillas y sillones para descansar un momento.

El mayordomo apaga las luces de la habitación y los demás invitados ocupan un lugar para dormir. Después, la cámara hace un plano general del umbral que los separa de la otra habitación del salón, en este se encuentra el señor Sergio Russell caminando de un lado a otro, pronto se detiene para tomar asiento, mira hacia arriba, luego observa la otra habitación y su rostro muestra un gesto de preocupación mientras se toca el pecho jadeando. A la mañana siguiente los invitados informan al doctor Conde del estado grave en el que se encuentra Russell; cabe recordar que él es uno de los que muere en el encierro, por lo que después de encontrarlo grave no pasa la noche.

Cuando todos han despertado, Rita y Ana Maynar piden a Lucía un lugar para refrescarse por lo cual esta les pide que la sigan a su tocador. Al encontrarse bajo el umbral se detienen, al tiempo que Álvaro le dice a Raúl y Eduardo: “Apuesto a que no salen... ¿Lo ven ustedes?... ¿Qué me dicen de esta situación?” Raúl responde indicando que el comentario de este le parece inverosímil, porque encuentra demasiado normal lo acontecido.

Álvaro se aleja para comentar a todos que después de la fiesta nadie hizo el menor intento por marcharse, añadiendo que no era natural haber pasado la noche en el salón pues eso significaba “faltar a los más elementales deberes de la etiqueta... y que lo hayamos convertido en un increíble campamento de gitanos”, citándolo; este, junto con el doctor Conde, cuestionarán a lo largo del encierro la causa del mismo.

Por otro lado, Blanca anuncia su retiro de la convivencia y es secundada por Roc y Alicia, puesto que a estos les parece indignante lo acontecido (dormir en la habitación del salón). Sin embargo, al intentar cruzar el umbral se topan de frente con el mayordomo Julio quien pide permiso para pasar con la bandeja donde transporta el desayuno.

Al ver la bandeja con comida, Roc le comenta a Alicia: “nada se pierde con tomar una taza de café, además estoy sin fumar por tener el estómago vacío”; ellos vuelven al interior de la habitación. Cuando los invitados comienzan a desayunar, Lucía ordena al mayordomo ir por cucharas, pero al acercarse al umbral se detiene para charlar con el doctor Conde y Álvaro, ofreciéndoles un aperitivo. Lucía, al notar que Julio seguía en la habitación, vuelve a ordenarle que cumpla su tarea y es entonces cuando nadie puede salir⁸².

En seguida, Álvaro, en plano contrapicado, pregunta al doctor Conde qué piensa sobre lo sucedido y él responde:

Esa extraña resistencia del mayordomo para cumplir las órdenes que le han dado, confirman mis observaciones. Desde anoche ni uno solo de nosotros, aunque lo haya intentado, ha podido salir de esta habitación.
¿Qué está ocurriendo aquí, amigo, Aranda?

⁸² Blanca, sentada al otro extremo de Julio, comienza a llorar mirando al margen del umbral.

Álvaro, por su parte, no responde y se aleja. Así pues, no se piense que los personajes no cuestionan su situación. Al caer la noche, comienzan las discusiones, la preocupación y el desconcierto acerca de lo que los retiene en la habitación, así como la conversación sobre cómo es que pueden salir, aunque nada logran resolver.

Las necesidades básicas, como beber agua y comer, pronto se manifiestan. Por esta razón, el mayordomo es puesto a demoler el concreto que recubre la tubería, con una especie de hacha utilizada de adorno en la habitación, para obtener el líquido. Acto seguido, la cámara, que enfoca la tubería, realiza una toma en picado mostrando los pies descalzos de los invitados (Figura V). He aquí pues, otro elemento recurrente en la filmografía de Buñuel, el enfoque de los pies, o las piernas⁸³; y algunos ejemplos de películas muestran dicha acción: *Los olvidados*, 1950 (Figura VI); *Él*, 1952 (Figura VII); *Ensayo de un crimen*, 1955 (Figura VIII); *Viridiana*, 1961 (Figura IX); entre otras.



Figura V

El ángel exterminador/ 1962/ Luis Buñuel

⁸³ Al respecto de este elemento recurrente, se tratará de manera más completa con el análisis del personaje Ana Maynar y su alucinación con la mano amputada.



Figura VI

Los olvidados/ 1950/ Luis Buñuel



Figura VII

Él/ 1952/ Luis Buñuel



Figura VIII

Ensayo de un crimen/ 1955/ Luis Buñuel



Figura IX

Viridiana/ 1961/ Luis Buñuel

En esta imagen, de la película *El ángel exterminador*, se observa el descuido de la apariencia personal que se vuelve aún más evidente cuando esperan desesperados por el agua que han de obtener al romper la tubería (Figura X). Es decir, este grupo de personas que pocas veces o casi nunca ha tenido carencia de agua o comida por su grado de poder adquisitivo, se ven envueltos en una paradoja ya que, por decirlo de alguna manera, son sustraídos de aquello que llamamos *civilización*, y como consecuencia la sobrevivencia se sobrepone a los modos de comportamiento burgueses.



Figura X

El ángel exterminador/ 1962/ Luis Buñuel

Respecto a esta repetición, Buñuel dice que estaba prevista; por otro lado, la entrada de los invitados a la mansión de los Nóbile se trata de una repetición voluntaria, debido a su trabajo como director, o sea, realizar el montaje de la película⁸⁴; en cuanto a las restantes, entre el principio y el final, fueron improvisadas durante el rodaje.

⁸⁴ Véase De la Colina y Pérez Turrent. “El ángel exterminador”. *Op cit.* Página 225.

No obstante, la repetición no solo se aprecia en el largometraje, sino que es la estructura misma de la película, esto es, “la estructura es una situación circular”⁸⁵, en palabras del director. Puesto que en cuanto los personajes quedan encerrados, es como si ya no hubiera tiempo. “¿Cuánto tiempo están allí dentro? ¿Diez minutos, diez días, diez años? No se sabe. Están en otro tiempo. Por eso hay repeticiones: no es el tiempo como una línea”⁸⁶.

Y en esta tercera repetición pareciese que al llevar a cabo los mismos gestos de la noche del concierto se cerraría el círculo, dicho de otra manera, librarse del encierro definitivamente, en lugar de abrirlo, volver a quedar encerrados en la iglesia cuando agradecían con un *Te Deum* por su liberación.

Lo anterior se relaciona directamente con una idea personal de Buñuel:

Yo me repito mucho en mis películas, cuando hablo, etcétera. (...) Soy hombre de obsesiones. (...) en el final de la película [*El ángel exterminador*] no hay liberación. Sólo es momentánea. Pero la situación de encierro se va a repetir infinitamente. (...) Es como una epidemia que se extiende hasta el infinito⁸⁷.

⁸⁵ De la Colina y Pérez Turrent. “El ángel exterminador”. *Op cit.* Página 226.

⁸⁶ *Ibid.* Página 234.

⁸⁷ *Ibid.* Página 237.

IV.- ANÁLISIS DEL PERSONAJE ANA MAYNAR Y SU ALUCINACIÓN⁸⁸ CON LA MANO AMPUTADA

La actriz que interpreta el personaje de Ana Maynar es Nadia Haro Oliva; elegí a dicho personaje porque a lo largo de la película sus acciones acentúan el ambiente incoherente, antes y durante el encierro. Además, es importante aclarar que en la trama no hay ningún personaje principal, por lo que todos tienen el mismo protagonismo. Maynar es representada por una mujer de edad madura que lleva vestido de noche, un chal delgado y el cabello peinado.

La presentación de Ana Maynar en la película ocurre durante la segunda repetición, o sea en la cena, mientras charla con el comensal más cercano, Leandro Gómez. La primera descripción que de ella hago refiere el momento cuando, junto con los demás invitados, toma asiento para escuchar la interpretación pianística de Blanca en un salón de la mansión Nóbile, esto es, momentos antes de quedar encerrados. Su rostro aparece en primer plano, Lucía a su lado y algunos invitados se notan detrás (Figura I), luego la cámara sigue sus manos que se dirigen hacia su bolso, de este saca un pañuelo, pero cuando lo hace se aprecian dos patas de gallo y plumas blancas. De momento se desconoce el porqué de dichos objetos (Figura II).

⁸⁸ Se utiliza la palabra *alucinación* (imaginar vivamente algo) de manera semejante al texto escrito por Buñuel en 1945 titulado *Alucinaciones en torno a una mano muerta*, ya que no se piensa esta escena fue creada para *El ángel exterminador*. Es decir, se trata de un referente a dicho proyecto cinematográfico, puesto que al leer el texto existen elementos, la mayoría de ellos, similares a la escena de la película. Y se puede consultar en el apartado *Anexo* de la presente investigación.



Figura I

El ángel exterminador/ 1962/ Luis Buñuel



Figura II

El ángel exterminador/ 1962/ Luis Buñuel

La insinuación de la mano, con la que posteriormente Ana experimentará la alucinación, sucede mientras todos duermen la primera noche del encierro. Previamente, el doctor Conde se percata de que el señor Russell ha muerto y se lo comenta a Álvaro; entre ambos lo cargan y lo meten dentro de uno de los armarios. Después de que el doctor cierra la puerta, se observa a Maynar acostada sobre un canapé y junto a ella Leticia, quien duerme recargada sobre sus piernas. Ana se despierta y se inclina hacia delante para buscar comida en la bandeja con trastes que está en la mesa junto al sillón donde ella se encuentra.

Cuando toma un pedazo de pan dirige la mirada hacia enfrente e inmediatamente lo suelta debido a que escucha el rechinar de la puerta del armario en el que se encuentra el cadáver de Russell, la mano sale de aquel cayendo al suelo (Figura III), Maynar la mira asustada y comienza a mover a Leticia para que se despierte y la vea, pero antes de que esta lo haga, Ana se desmaya.



Figura III

El ángel exterminador/ 1962/ Luis Buñuel

La alucinación que experimenta este personaje parece efectuarse durante la noche por el ambiente oscuro y el salón vacío; primero se advierte una mesa con diversos objetos como una estatuilla de bronce, una pequeña caja de cristal y otra de metal, un cenicero con una hoja de papel doblada, un vaso con agua y detrás de él un puñal. Mientras se observan estos objetos se escucha en *off* la voz de Ana diciendo palabras en latín y en español, considero se trata de una especie de rito conjuratorio por lo que ella menciona (Figura IV).



Figura IV

El ángel exterminador/ 1962/ Luis Buñuel

Luego la observamos acostada y aunque ella duerme sigue hablando agitadamente. Al despertar se incorpora para contemplar la habitación donde se encuentra, todo está en desorden y tirado, incluso algunos muebles han sido cambiados de sitio; en *off* se escuchan sonidos extraños. Después volvemos a ver a Maynar sentada y sudando.

Se inclina un poco hacia adelante debido a que escucha el rechinado de la puerta del armario, de este sale la mano amputada mientras en *off* se escucha un sonido parecido a los chasquidos

que se producen con los dedos. Cuando la mano comienza a moverse, Maynar la mira acercándose a ella y se seca el sudor de la frente con su chal, pero cuando termina de hacerlo se lo quita y lo lanza hacia la mesa antes mencionada, ya que la mano repentinamente se encuentra allí.

La mano empieza a moverse debajo del chal intentando librarse de él, al conseguirlo se lanza de nuevo al suelo y avanza en sentido contrario a Maynar, quien toma la estatuilla de la mesa y se hinca para aplastarla (Figura V).



Figura V

El ángel exterminador/ 1962/ Luis Buñuel

Al aplastarla la observa con repulsión ya que yace en el suelo sin movimiento, retrocede al canapé para tomar asiento y en seguida se escucha sonar el reloj que aparece marcando las tres, hora en la que Blanca terminaba de tocar el día de la cena. En su rostro hay una expresión de alivio por deshacerse de la mano, sin embargo se percata de que algo se mueve debajo del chal que viste⁸⁹, por lo que mira hacia su pecho, de ese sale aquella y la sujeta del cuello;

⁸⁹ Momentos antes se había despojado de él (¿?).

Maynar se la quita y la pone sobre la mesa, toma el puñal, la mano aún se mueve y mientras se escucha en *off* un grito de horror lo clava sobre esta (Figura VI).



Figura VI

El ángel exterminador/ 1962/ Luis Buñuel

En este instante la imagen cambia y se ve a Alicia agarrándose la mano y llorando por el percance que segundos antes había sucedido, en otras palabras, Maynar clavó el cuchillo sin reaccionar, permaneció sentada, adormilada; al fondo se encuentran los demás desconcertados por la acción (Figura VII). Infiero que la alucinación fue provocada por la fiebre debido a que, luego del suceso, Leticia acostó a Maynar en el sillón para que descansara, mientras el doctor Carlos le daba indicaciones para bajar su temperatura.



Figura VII

El ángel exterminador/ 1962/ Luis Buñuel

A propósito de la iconografía en Buñuel, se encuentra el interés por mostrar extremidades del cuerpo, en este caso una mano, o en el de la tercera repetición los pies o piernas. Por lo que al observar la aparición del elemento que nos atañe, la extremidad unida al antebrazo, en dos de sus primeros films, *Un chien andalou* y *L'Âge d'Or*, es probable que se trate de *deseo*, como a continuación se explica.

En el ejemplo del primer film, es preciso mencionar que la aparición de la mano, así como de otros elementos igualmente impresionantes: el ojo cortado, los cadáveres de burros sobre los pianos, los monjes jalados de una cuerda, la mariposa negra con una figura blanca de cráneo en la parte media... se deben a una razón, que fue la creadora de dicha obra, es decir, esta cinta fue realizada bajo parámetros poco convencionales que se ajustaban a los de los surrealistas, incluyendo los sueños: “En seis días escribimos el guión. (...) Trabajamos acogiendo las primeras imágenes que nos venían al pensamiento y en cambio rechazando sistemáticamente todo lo que viniera de la cultura o de la educación. Tenían que ser imágenes

que nos sorprendieran, que aceptáramos los dos⁹⁰ sin discutir. (...) O sea, que hacíamos surgir imágenes irracionales, sin ninguna explicación”⁹¹.

De modo que cuando aparece la mano se le observa con hormigas saliéndole de la palma, posiblemente referencia a un sueño de Salvador Dalí. Ex profeso, en la entrevista de Pérez Turrent a Buñuel sobre *Un perro andaluz*, Turrent le comenta que Carlos Vela les contó, a él y a José de la Colina, una historia acerca de las hormigas que pululan en la mano de Batcheff, el protagonista, Buñuel respondió que conocía la Sierra de Guadarrama, “donde había unas hormigas de cabeza roja, muy gordas, que saldrían muy bien en un primer plano. Se las pedí a un amigo, Maynar, y éste las encargó a Velo, que me las envió a París en un pedazo de tronco podrido y dentro de una lata”⁹². Quizá pueda existir alusión a este suceso en el personaje de Ana Maynar, al relacionarse por supuesto con la experiencia de la mano.

Con respecto al protagonista masculino, a quien vemos con hormigas en la mano, Krohn y Duncan exponen que en la película se pueden observar a tres Batcheff, el primero aparece en bicicleta ataviado con un traje sobre el que viste los volantes que llevaban las sirvientas, luego se cae pero la protagonista, que baja porque lo miraba desde su ventana, no tiene fuerzas para llevárselo así que le quita los volantes y los extiende sobre la cama; el segundo Batcheff, aparece detrás de ella, únicamente con traje, y en su mano, un puñado de hormigas (Figura VIII).

Es un maníaco sexual, dicen los autores. Pues tras haber visto cómo atropellaban a la hermafrodita en la calle en seguida de que esta encontrara la mano amputada, se excita y fuerza a la protagonista contra la pared y le manosea los pechos, que se transforman en nalgas (Figura IX y X).

⁹⁰ Buñuel y Dalí.

⁹¹ De la Colina y Pérez Turrent. “Un perro andaluz. El juicio de los surrealistas”. *Op. cit.* Página 36.

⁹² *Ibid.* Página 39.



Figura VIII

Un chien andalou/ 1929/ Luis Buñuel



Figura IX

Un chien andalou/ 1929/ Luis Buñuel



Figura X

Un chien andalou/ 1929/ Luis Buñuel

Por lo tanto, en *L'Âge d'Or* la mano se liga al anterior parámetro de *deseo*, es decir, el protagonista de la trama ha sido detenido por la policía al intentar, junto con su amante, tener intimidad en público; al ir por la calle, se detiene para mirar un anuncio (Figura XI), pero a los dos segundos, la imagen cambia y se ve a la mano y a la peluca moviéndose de manera circular, sin apartarse de su sitio (Figura XII), debido a que pensaba en su amante. Se trata entonces de una referencia directa a la pareja, ya que al seguir andando observa de nuevo un anuncio, pero esta vez de medias.



Figura XI

L'Âge d'Or/ 1930/ Luis Buñuel



Figura XII

L'Âge d'Or/ 1930/ Luis Buñuel

En *El ángel exterminador*, además de la alucinación de Ana Maynar, la mano también se hace notar en una escena que no se abordará de manera específica, pero que sirve de referencia a esta tesis. La noche en que ocurre el encierro, cuando todos ocupan un lugar para dormir, Beatriz y su prometido Eduardo se esconden detrás de la cortina del teatrino para platicar sobre su hospedaje en el salón de los Nóbile y mientras esto sucede, él la acaricia (Figura XIII y XIV). Así mismo véase la similitud de las figuras IX y X con la XIII y XIV.



Figura XIII

El ángel exterminador/ 1962/ Luis Buñuel



Figura XIV

El ángel exterminador/ 1962/ Luis Buñuel

Así pues, en torno al *deseo sexual* es como se presenta la mano que no está amputada, dicho de otra manera, en las figuras anteriores solo observamos la mano y parte del antebrazo, no es como en la alucinación de Ana Maynar (Figura XV). No obstante, quizá siga refiriendo al deseo pues en *Un chien andalou* aparece de igual modo la mano amputada (Figura XVI), que es hallada por un andrógino y luego de que lo atropellan en la calle el protagonista se excita y persigue a la chica.

Lo anterior es confirmado por el autor Alberto Ruiz de Samaniego en uno de sus apuntes sobre Luis Buñuel, 'La mano que anda'. Esto es, él afirma que el cortometraje de 1929 es "el relato, en realidad, del sometimiento y la extinción de este *eros* salvaje que la mano simboliza"⁹³. También es probable que en *El ángel exterminador* se relacione con el misterio o el terror.



Figura XV

El ángel exterminador/ 1962/ Luis Buñuel

⁹³ Alberto Ruiz de Samaniego. "Tres apuntes sobre Luis Buñuel. La mano, el cine y la sexualidad". Revista digital Fronterad [Blog post]. Consultado el 19 de abril de 2019 en http://www.fronterad.com/?q=tres-apuntes-sobre-luis-bunuel-mano-cine-y-sexualidad&fbclid=IwAR2GgH4r_Dfj_330dO3gC2oyVmR9M3jR-e6UzFqIMJxxkTBYYIkWcdgmUU



Figura XVI

Un chien andalou/ 1929/ Luis Buñuel

Las comparaciones anteriores entre las obras de Buñuel se realizaron con el fin de dar a conocer dos posibles inferencias sobre el tema de la alucinación con la mano amputada, la primera es que este elemento refiere directamente al *fetichismo*, por dos razones a exponer.

La primera razón es por un comentario del director en el libro *Escritos de Luis Buñuel* respecto al tema de la sorpresa en su obra cinematográfica:

Me gusta que la sorpresa haga reír y me sirvo mucho de objetos, del fetichismo que inspiran, para crear un efecto cómico. Bien es cierto que el fetichismo me molesta en la realidad⁹⁴.

Se relaciona con la segunda razón, ya que de acuerdo con el libro *Moda y Surrealismo* dentro del grupo encabezado por Breton la mujer no representaba la musa romántica, ya no se trataba de la simple relación entre el artista y su modelo sino de una verdadera sacralización del ser amado. Así pues, de esta adoración perpetua al fetichismo de los accesorios o de las diferentes

⁹⁴ López Villegas. “Principio y fin”. *Op. cit.* Página 37.

piezas de la indumentaria de la mujer, no hay mucha distancia. Puesto que “uno de los elementos recurrentes del surrealismo (...), resulta ser, desde antes de la formación del grupo, el maniquí como oscuro objeto del deseo”⁹⁵.

El autor Baudot sostiene que es antes de la formación del grupo que se manifestaba en las obras artísticas dicho objeto, esto debido a la influencia y admiración que otorgaban los surrealistas a la pintura de Giorgio de Chirico, en la que aparece aquel desde 1915.

La segunda inferencia hecha es que se trata de un *objeto surrealista*; en otras palabras, la relación entre objetos y el cine surrealista fue detectada por el director cinematográfico, con el que Buñuel se inició en la técnica del cine como ayudante, Jean Epstein en su manuscrito *Alcool et Cinéma*. Según Sánchez Vidal, en el epígrafe titulado “*Délire d’une machine*”, Epstein “pasa revista de forma retrospectiva al cine surrealista”⁹⁶.

Para Epstein, los mecanismos de desplazamiento similares a los usados por Duchamp en sus *ready-mades*⁹⁷ o Dalí en los objetos de funcionamiento simbólico o la paranoia crítica⁹⁸ podían trasponerse a las imágenes filmicas y tener muchas posibilidades. “El aislamiento de todo primer plano ocasiona una especie de *objeto surrealista*, es decir, de *objeto desplazado*, hurtado a su sentido y empleo común a favor de un sentido y un empleo especiales; a veces muy concreto y limitado, otras muy amplio en su simbolismo; pero siempre de acuerdo con el clima sentimental, con las ensoñaciones suscitadas por la película”⁹⁹.

Volviendo al tema de la participación de Ana Maynar durante el encierro, continúa al siguiente día de su alucinación, luego de que el doctor aconseja a los demás organizar un equipo de limpieza. Ana le platica a Silvia y Blanca que antes de ir a la ópera, la noche en que ocurre el encierro, escuchó una voz muy insistente que le decía “Llévate las llaves”, Blanca le pregunta: “¿Las llaves?”, a continuación dirige sus manos hacia su bolso mientras

⁹⁵ Francois Baudot. *Moda y Surrealismo*. Trad. de Pia Minchot. España. H. Kliczkowski. 2001. Página 7.

⁹⁶ Sánchez Vidal. “El Surrealismo...” Página 224.

⁹⁷ Un *ready-made* es un objeto sustraído de su contexto original, sin función y convertido en arte, construido para forzar al espectador a pensar; en vez de un objeto creado por el artista, el público “admira” uno ya fabricado.

⁹⁸ Método de creación artística por el que el artista trataba de recrear, a través de la obra, procesos activos de la mente que suscitan imágenes de objetos que no existen en realidad.

⁹⁹ Sánchez Vidal. “El Surrealismo...” Página 224.

les explica que en la cábala¹⁰⁰ le llaman llaves a los objetos mágicos que pueden abrir las puertas de lo desconocido.

Maynar le da una de las patas de gallo a Blanca y le dice que debe sujetarla con los dedos en dirección al techo, en seguida le da la otra a Silvia para que la sujete de manera contraria. Ana toma de las manos a las dos mujeres y comienza a hablar en latín (Figura XVII). Mientras se escucha su voz en *off*, los otros personajes realizan varias actividades, por ejemplo: el doctor Carlos cuida a Leonora, Raúl está rasurándose la pierna con una maquina pequeña, pero Leandro se la desconecta; Leticia se acerca a las escaleras del “teatrino” y arrebatata el pañuelo que Edmundo tiene en la cabeza, para después darle el puñal mientras ella le venda los ojos a uno de los corderos que aparecieron repentinamente en la residencia y están por sacrificar para alimentarse.



Figura XVII

El ángel exterminador/ 1962/ Luis Buñuel

¹⁰⁰ Doctrina teosófica basada en la Biblia que, a través de un método esotérico (restringido) de interpretación y transmitido por vía de la iniciación, pretende revelar a los iniciados doctrinas ocultas acerca de Dios y del mundo.

Posteriormente Ana Maynar lanza al aire las plumas de gallo blancas como dando por terminado el rito que estaba realizando (Figura XVIII), entonces comunica a sus compañeras que no puede *leer* por la falta de sangre inocente, así que aconseja esperar al sacrificio del siguiente cordero. Considero se puede tomar como equivalente del sacrificio el suicidio de los dos enamorados, ya que después de que Maynar termina el rito Francisco y su hermana Juana se dan cuenta de la muerte de Beatriz y Eduardo e informan a los demás.



Figura XVIII

El ángel exterminador/ 1962/ Luis Buñuel

He aquí otro elemento en la filmografía de Buñuel, que, no obstante, resulta limitadamente recurrente, pero puede identificarse también en dos de sus tres obras primas, *L'Âge d'Or* y *Tierra sin pan: Las Hurdes*. En este caso comenzaré por describir la aparición del animal en el documental, ya que allí se observa toda la composición del gallo.

Esto es, en las primeras escenas de aquel se informa sobre el paradero de las Hurdes, luego se explica que para llegar a esta población primero se debe pasar por *La alberca*, una villa de

carácter casi feudal, dice el narrador. Al llegar a la villa los realizadores se encontraron con mujeres que se peinaban a la puerta de sus casas y vestían sus mejores atavíos, cuando cuestionaron el motivo los hurdanos les indicaron que fueran a la plaza de la iglesia ya que se celebraría, como todos los años, una “extraña y bárbara fiesta”. Los recién casados debían arrancar cada uno la cabeza de un gallo; se tendía una cuerda a través de la calle colgando de las patas al animal (Figura XIX), cada jinete, al ritmo de su cabalgadura, tenía que desprender la cabeza. En palabras del narrador del documental: “Esta fiesta sanguinaria, ocupa sin duda múltiples símbolos y complejos sexuales”.



Figura XIX

Tierra sin pan (Las Hurdes)/ 1932/ Luis Buñuel

Al pasar a la siguiente obra, *L'Âge d'Or*, se puede identificar solo la aparición de las plumas. Esto sucede mientras el protagonista, molesto por que su novia repentinamente lo ha dejado por el director de orquesta, saquea la habitación de su enamorada, ya que la fiesta hubo de celebrarse en la residencia de esta. Deshace las almohadas de las que salen las plumas, las toma llenando sus manos y se dispone a arrojar cosas por la ventana: primero un pino en

llamas, después un obispo, seguido de un arado y luego una jirafa. Posteriormente observamos en primer plano las plumas (Figura XX), y en seguida el intertítulo (Figura XXI) indicando: “En el preciso instante en que esas plumas cayeron, arrancadas por sus manos furiosas, cubrían el suelo al pie de la ventana, en ese instante, pero lejos de ahí partían de regreso a París los sobrevivientes del Castillo de Selliny”.



Figura XX

L'Âge d'Or/ 1930/ Luis Buñuel

où ces plumes arrachées
par ses mains furieuses
couvraient le sol remonté
au pied de la fenêtre,
à cet instant, disons-nous,
mais très loin de là,
sortaient, de retour à Paris,
les survivants
du château de Selliny.

Figura XXI

L'Âge d'Or/ 1930/ Luis Buñuel

Es decir, del Castillo de Selliny salen los personajes de la novela de Sade *Las 120 jornadas de Sodoma*, que vienen de una orgía. Por consiguiente, es inevitable relacionar estos elementos con el tópico del *erotismo*.

En *El ángel exterminador* aparecen las patas y plumas, que son usadas para un rito cabalístico. Sin embargo, tampoco se puede ignorar el requerimiento por parte de Maynar de sangre inocente, que, como ya se mencionó, puede ser equivalente con la de los enamorados que se suicidan: Eduardo y Beatriz; para este caso, Buñuel retoma la historia trágica de los enamorados recurrentemente utilizada en la cultura occidental que expone, la mayor de las veces, las limitaciones aparentes que ellos identifican a su alrededor, como en *L'Âge d'Or*. En la película de 1962 el director nos presenta esas aparentes limitaciones bajo la forma de un encierro inexplicable en el cual la pareja de enamorados desea, además de estar juntos, estar solos para poder quererse.

En síntesis, los temas del *amor*, que se relacionan directamente con la pasión, el deseo sexual, el erotismo... así como el de la muerte, están presentes en la iconografía de Luis Buñuel, bajo un lenguaje personal. En palabras del cineasta:

En la época de nuestra juventud, el amor nos parecía un sentimiento poderoso, capaz de transformar una vida. El deseo sexual, que le era inseparable, se acompañaba de un espíritu de aproximación, de conquista y de participación que debía elevarnos por encima de lo meramente material y hacernos capaces de grandes cosas. (...) Se le suele considerar como un fenómeno histórico, como una ilusión cultural. Se le estudia, se le analiza..., y, si es posible, se le cura. Yo protesto. No hemos sido víctimas de una ilusión. Aunque a algunos les resulte difícil de creer, hemos amado verdaderamente¹⁰¹.

Pero no se piense habla de un amor “romántico”, se trata del *amor loco* surrealista, del encuentro salvaje, por encima de cualquier circunstancia y decoro, de un hombre y una mujer, y Ruíz de Samaniego argumenta que tanto *Un perro andaluz* como *La edad de oro* son cantos encendidos de ese amor. Dicho de otro modo, este autor recalca que, de la interpenetración entre el inconsciente y la realidad por parte de los surrealistas, resultó la superposición de lo sexual en lo visual.

Porque para Ruíz de Samaniego, en estas dos obras, Buñuel y Dalí aluden al concepto de *lo siniestro* freudiano¹⁰². O sea, afirma que el surrealismo refiere a *lo siniestro* casi en todas partes, y surge de la definición, según él, más conocida del movimiento, la del *Segundo Manifiesto Surrealista* (1930), donde se expresa que su objetivo es la unión de los opuestos.

El autor ejemplifica el comentario anterior con dos imágenes, una de petrificación y rocalla al final del cortometraje de 1929; la otra de putrefacción al inicio del largometraje de 1930, concluyendo que en la naturaleza petrificada o putrefacta no sólo se confunden los signos culturales y las formas naturales, sino la vida y la muerte también, por tanto, menciona, en Buñuel lo visual y lo sexual siempre van de la mano.

¹⁰¹ Buñuel. “Amor, amores”. *Mi último...* Página 173.

¹⁰² Interés en acontecimientos en los que la materia reprimida regresa de manera tal que desestabiliza la identidad unitaria del sujeto.

Esto, en fin, es lo que Buñuel y Dalí ponen ante nuestra mirada: que la pulsión de muerte está también teñida de erotismo, y que por tanto la destrucción puede causar sensaciones de placer, al igual que la muerte puede despertar el deseo. Esta es también la *buena nueva* que el marqués de Sade, en la forma ciertamente blasfema de un Cristo invertido, viene a predicar a este mundo en la segunda mitad de *La edad de oro*¹⁰³.

Así pues, se puede concluir que, aunque la mayoría de las acciones del personaje Ana Maynar son incoherentes no por ello dejan de ser verosímiles; claro ejemplo es el ritual ya que se efectúa con total seriedad integrando además la lengua latina, utilizada mayormente por la religión católica en sus ceremonias de culto y que bien podría tomarse como un equivalente de esta, denotando la burla, a partir de lo incoherente, hacia las prácticas que después de concluidas no logran resolver nada.

¹⁰³ Ruiz de Samaniego. *Loc. cit.*

V.- ANÁLISIS DEL SUEÑO COLECTIVO

La escena comienza con un *travelling* de derecha a izquierda que presenta a los personajes en un ambiente matinal, unos están en el suelo, otros en las sillas y sillones debido a que descansan; en *off* se oyen campanadas de iglesia. La cámara se detiene mostrando a Raúl en el suelo, medio cobijado, detrás de un canapé que utiliza Leticia para dormir y mientras miramos dicha imagen en *off* se escucha una voz desesperada de mujer que grita: “¡Socorro!... Cierren pronto las ventanas (grito)”.

Pronto cambia la toma y aparece el rostro de Raúl en plano medio con los ojos cerrados moviendo la mandíbula como si masticara algo, después la cámara hace un acercamiento lento a su rostro en tanto se escucha en *off* una voz de mujer que dice: “Sálvese quien pueda”, al término de la frase una voz masculina expresa: “En un momento habrá millones en el salón (grito de espanto)” (Figura I).



Figura I

El ángel exterminador/ 1962/ Luis Buñuel

Posteriormente, Rita aparece recostada con la cabeza hacia el lado izquierdo, en plano medio, también con la mandíbula en movimiento y los ojos cerrados, en *off* se escucha su voz diciendo a su hijo: “Es muy tarde ya hijito, ven a acostarte”, el niño le responde: “no tengo sueño”. Enseguida cambia la imagen, se observan las manos de una mujer sobre la tela que la cobija, decorada con círculos de tamaño medio, y que ella aprieta cuando cierra las manos de manera que tira de la tela para lados contrarios; durante la acción se escuchan campanadas en *off* acompañadas de la voz de Leticia que dice: “¡Que muchedumbre!”, así como la de un hombre expresando: “Murió en pecado mortal” (Figura II).



Figura II

El ángel exterminador/ 1962/ Luis Buñuel

Mientras las campanadas siguen oyéndose en *off* interviene también un cántico propio de los cultos religiosos cuando la imagen cambia para mostrarnos a Nóbile despierto, moviendo la mandíbula, con el rostro de perfil recargando la cabeza sobre su mano derecha. Con el mismo sonido, después de unos segundos, la cámara se dirige hacia el rostro de Leticia, quien se

encuentra acostada en un canapé, cerca de Edmundo Nóbile, con los ojos entornados y, de igual modo, moviendo la mandíbula.

A continuación, la imagen del rostro de Raúl en primer plano con los ojos cerrados comienza a dar vueltas en sentido de las manecillas del reloj, sobrepuesta a los fotogramas de nubes en movimiento, durante el tiempo que se escucha en *off* una sierra eléctrica en función (Figura III). Cuando la imagen del rostro ha dado más de media vuelta, aparece de nuevo Leticia, quien sigue moviendo la mandíbula, al mismo tiempo que se escucha un grito de mujer lamentándose de la siguiente manera: “¡Ayyyyy! Hijo mío de mi alma...”, terminando la frase: “... que no te volveré a ver más”; antes de finalizar el lamento, la cámara se desliza para enfocar a Nóbile que sigue en la misma posición moviendo la mandíbula.



Figura III

El ángel exterminador/ 1962/ Luis Buñuel

Luego se observa, de manera ascendente, la imagen de una colina con rocas y pinos, así como un poco de niebla (Figura IV), al tiempo que se escucha en *off* un diálogo entre Leticia y

Edmundo Nóbile, este comienza expresando: “Mira allí... No, en la cumbre. ¿Lo ves?”, ella por su parte responde: “¡El papa!”, luego él termina diciendo: “Sí él es, qué lleno de majestad, qué solemne, se diría un guerrero”.



Figura IV

El ángel exterminador/ 1962/ Luis Buñuel

La imagen de la colina se desvanece al momento que aparecen otras sobrepuestas, se trata de un serrucho cortando violines, mientras que la imagen del fondo es la misma que aparece cuando se observa el rostro de Raúl dando vueltas, o sea, fotogramas de nubes en movimiento. Después de tres imágenes distintas del serrucho cortando violines, aparece sobrepuesta en el mismo fondo el rostro de un maniquí que también gira, pero esta vez en sentido contrario a las manecillas del reloj; en *off* continua el sonido del serrucho (Figura V).



Figura V

El ángel exterminador/ 1962/ Luis Buñuel

Entonces la imagen cambia para mostrarnos a Raúl en plano medio, en el suelo, apretando la tela de su camisa al momento que en *off* se escucha como si dejaran caer muchas cosas a la vez, despertándose este asustado por lo que oye en tanto la cámara hace un acercamiento rápido a su rostro. En seguida vuelve a aparecer el rostro de Rita, con la cabeza recargada de manera vertical, pero en cuanto abre los ojos se oye de nuevo en *off* su voz diciendo a su hijo: “Espera, te pondré bien la almohada... Buenas noches hijito”, comienza a sonreír mientras el niño le responde: “Buenas noches mamá” (Figura VI). Por otro lado, cabe precisar que esta escena es previa al momento en el que se descubre cómo salir del encierro.



Figura VI

El ángel exterminador/ 1962/ Luis Buñuel

Considero es probable que se trate de la técnica capaz de suscitar un efecto recontextualizador y cuestionador de lo establecido, similar al perseguido por el *dépaysement* o *extrañamiento* surrealista. Sánchez Vidal afirma que otra de las modalidades de dicho efecto se aproxima más bien al *collage*, cuando se disponen los objetos de un modo intencionado en el mismo fotograma.

Sin embargo, existe un tercero que es netamente cinematográfico y en el que el director se especializa, consiste en la distribución a lo largo de una secuencia de una serie de imágenes poco habituales.

Buñuel suele salirse con la suya creando una tensión subliminal que se va arrastrando, en ocasiones durante secuencias enteras, hasta resolverla imprimiendo un giro a la acción. Éste puede consistir en un desenlace violento o bien un *gag* –cómico, dramático, decididamente trágico, o todo a un tiempo- conectado de forma invisible y subterránea con los antecedentes que lo han ido preparando. De ese modo la resolución

adquiere una especie de *necesidad* que el espectador no sabe muy bien a qué responde, y que habitualmente no es otra que la *lógica* del subconsciente¹⁰⁴.

Por lo que en este caso, el “sueño colectivo”, no solamente se trata de una secuencia de imágenes poco habituales, como puede observarse, sino también de la resolución de la tensión subliminal¹⁰⁵ de la que habla Vidal, es decir, podría tomarse esta escena como un antecedente a la resolución ya que es previa al momento en el que se descubre cómo salir del encierro. Consideremos ahora que tanto el antecedente como la resolución (temporal) están conectadas, de forma invisible, con el desenlace.

El sueño colectivo se refiere al antecedente debido a la descripción anterior del mismo, o sea, cuando comienza se escuchan en *off* campanadas de iglesia, se trata de un tono repetido unido a lo que se observa: un ambiente matinal, de tal forma que es posible se trate del toque de campanas al amanecer puesto que el sueño de los personajes parece claro, o en otras palabras, existe el recuerdo más próximo de lo que soñamos al despertar, que en conjunto con los diálogos son sus aparentes preocupaciones.

Así pues, el primer diálogo interno de Raúl ya se puede relacionar con el desenlace, el encierro en la iglesia. En conjunto imágenes, diálogos y música de fondo crean un ambiente sacro, por los cánticos y campanadas que se escuchan, además de los comentarios con referencia al papa. Lo anterior se une directamente con la resolución, salir del encierro, o dicho de otro modo, pareciese que las campanadas los han liberado ya que después de algunos acontecimientos sucedidos, al caer la noche, es cuando descubren la forma de irse del salón en el que se hallan.

Sin embargo, al día siguiente, cuando se encuentran en la iglesia agradeciendo su liberación, vuelven a quedar encerrados, como la vez primera en la residencia Nóbile. Esta situación claramente se relaciona con las repeticiones mismas, a causa de que con estas es como se da un indicio, en *El ángel exterminador*, de que algo fuera de lo ordinario está ocurriendo y que da como resultado un encierro inexplicable, que a su vez ha de resolverse repitiendo las

¹⁰⁴ Sánchez Vidal. “El Surrealismo... Página 226.

¹⁰⁵ Que está por debajo del umbral de la conciencia.

mismas acciones la noche en que ocurre; y estas nada han de servir ya que se repite el encierro.

VI.- LITERATURA ESCRITA SOBRE LA PELÍCULA

Este texto breve consta de dos apartados para una mejor comprensión, en el primero se colocó a los autores que aluden a la película *El ángel exterminador* de 1962, realizada por Luis Buñuel en México, así como su formación y la interpretación general que del filme hacen; el segundo apartado los retoma con el objetivo de mencionar la explicación que dan de los elementos que trataré en la investigación, es decir, las repeticiones, el personaje Ana Maynar y su alucinación con la mano amputada, así como el sueño “colectivo”.

A continuación, se ordena de manera cronológica las obras de los autores. Agustín Sánchez Vidal es graduado en Filosofía y Letras por la Universidad de Zaragoza donde, a partir de 1991, imparte clases de Historia del Cine. Abordó en cuatro libros la vida del cineasta aragonés, uno de ellos escrito en 1992 se titula “Luis Buñuel”, en este relata la vida del director y hace mención de sus films. Respecto a *El ángel exterminador* sostiene que la idea de aislamiento y situación a la deriva son interesantes para Buñuel por considerarlas óptimas “para estudiar el desenmascaramiento de las relaciones sociales”¹⁰⁶.

Por otra parte, el autor menciona la advertencia que Buñuel hizo poner a la versión francesa de dicho largometraje, y a continuación cito:

Si el filme que van a ver les parece enigmático e incoherente, también la vida lo es. Es repetitivo como la vida y, como la vida, sujeto a múltiples interpretaciones. El autor declara no haber querido jugar con los símbolos, al menos conscientemente. Quizá la explicación de *El ángel exterminador* sea que, racionalmente, no hay ninguna¹⁰⁷.

Además, las secuencias extraordinariamente largas, dice Vidal, dotan a la película de una violencia sutil pero constante. Más aún, el director ha insistido en que el misterio es el

¹⁰⁶ Agustín Sánchez Vidal. *Luis Buñuel*. Tercera edición. Madrid. Cátedra. 1999. Página 236.

¹⁰⁷ *Ibid.* Página 238.

elemento esencial de toda obra de arte, por consiguiente, el privar sus películas de tal ingrediente equivaldría a desactivarlas, “en aras de una tranquilidad y estabilidad que él atribuye a una mentalidad burguesa”¹⁰⁸.

Del mismo año (1992) es el artículo de Nancy J. Membrez, maestra en artes de Literatura en español por la Universidad de Minnesota-Twin Cities y doctora en Filosofía de Lenguas y Literaturas Hispánicas por la Universidad de California-Santa Bárbara, se titula *El ángel exterminador de Luis Buñuel: auto sacramental cinematográfico*¹⁰⁹; en este la autora considera al film “un auto sacramental para nuestros tiempos” más cercano a la tradición hispano-católica literaria que a las películas francesas existencialistas y surrealistas, como ella las llama, con las que se le compara.

De los personajes en general señala que en lugar de los alegóricos tradicionales, se ofrece un panorama más apropiado a nuestra época, burgués. Esto es, los nuevos arquetipos surgidos de la burguesía, ya que, dice Membrez, de entre los veintiún invitados hay un arquitecto, un médico, una cantante de ópera, un coronel, un director de orquesta, un diplomático, un hombre de negocios extranjero y una “manada de esposas ociosas”. Todos son católicos, se habla de ofrecer novenas, hacer un peregrinaje a Lourdes, aunque dice la autora, hay dos masones y una bruja ocultos entre ellos.

Asimismo, de la trama explica puede resultar como la tragedia clásica griega debido a que luego del escape de los personajes hay un efímero momento de alivio, en el que se creen a salvo antes de verse atrapados otra vez. En otras palabras, queda manifiesto que una vez liberados del encierro inexplicable, vuelven a sus ritos, privilegios, prejuicios y pecados.

La tesis de la autora respecto a la película es que Buñuel se valió de todos los símbolos del catolicismo y del anticlericalismo peninsular, pues también el léxico de los personajes lo evidencia: *te deum, consumatum est* y otros términos mencionados en latín.

¹⁰⁸ Sánchez Vidal. *Luis...* Páginas 239 y 240.

¹⁰⁹ Nancy J. Membrez. “El ángel exterminador de Luis Buñuel: auto sacramental cinematográfico”. University of Texas at San Antonio. 1992. Consultado el 5 de octubre de 2016 en www.journals.usp.br/significacao/article/viewFile/65658/68272

Por lo que se refiere a películas mexicanas de 1962 existe un libro titulado *Historia Documental del Cine Mexicano*¹¹⁰, publicado en el año 1994 y escrito por Emilio García Riera quien desarrolló su carrera académica como investigador y director del Centro de Investigación y Estudios Cinematográficos (CIEC) de la Universidad de Guadalajara, donde en 1986 fundó, junto con el director de cine Jaime Humberto Hermosillo, la Muestra de Cine Mexicano. Fue ganador del Premio Xavier Villaurrutia de Literatura en 1990, impulsó el Grupo Nuevo Cine y fue responsable de varias revistas como *Snob*, *Imágenes* y *Dicine*.

De toda la producción de dicho año, el autor resume que las dos mejores películas fueron, con mucha ventaja sobre las demás, obra de españoles, “la excelente *Tiburoneros* de Luis Alcoriza, y la excepcional *El ángel exterminador*; esta cinta, último largometraje realizado por Luis Buñuel en México, no sería estrenado sino en 1966”¹¹¹. “*El ángel exterminador* ganó los primeros premios de los festivales de Sestri Levante y Locarno, el de la crítica internacional (Fipresci) y el de la Asociación de Escritores de Cine y TV en el de Cannes, todo en 1962”¹¹².

Acerca de dicho largometraje, el autor cita en su texto a Buñuel ya que este como realizador de la obra emitió un comentario posterior a su creación, y en resumidas palabras, dice de la película que puede interpretarse como la desunión de los hombres y por consiguiente la falta de organización para llegar a un acuerdo común, por lo que Riera interpreta *El ángel exterminador* como una metáfora que reduce al absurdo una situación social.

Por otro lado, en el capítulo “Luis Buñuel: el cine como libertad” del libro *El ojo: Buñuel, México y el Surrealismo* publicado en 1996 por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Carlos Fuentes (1928 - 2012), escritor mexicano de novelas y ensayos, comenta que el director notó pronto lo que ahora todos vemos claramente, que el sentido de la economía actual no es conservar la riqueza, sino consumirla rápidamente. “Hay un arco económico en Buñuel que va de la invitación al consumo en *La edad de oro* a la consumación de todo en *El ángel exterminador*”¹¹³.

¹¹⁰ Emilio García Riera. *Historia Documental del Cine Mexicano (1961 - 1963)*. Tomo 11. México. Universidad de Guadalajara. 1994.

¹¹¹ *Ibid.* Página 132.

¹¹² *Ibid.* Página 140.

¹¹³ Fuentes. *Op. cit.* Página 52.

Dice de la película que cuando los personajes quedan atrapados en la mansión Nóbile una tregua de la “providencia”, a través, según el autor, de la técnica buñueliana de dar libre curso a una azarosa combinación de palabras, actos, y ubicaciones, los salva momentáneamente del encierro.

Además, menciona que el peligro del crimen universal, para Buñuel, radica en una falsa percepción propia de la tradición filosófica burguesa, ya que, de acuerdo con Fuentes, “fundada en el engaño político, económico, religioso y sentimental (...), la burguesía termina por engañarse psicológicamente”¹¹⁴. Es decir, ejemplifica el argumento anterior con la película de 1962 pues sustenta que los invitados de los Nóbile están encerrados porque han confundido al mundo con su percepción del mundo.

También agrega que cada personaje, salvo la pareja de amantes, cree no necesitar a los demás, pero el encierro les demuestra lo contrario, se necesitan, dice Fuentes, para sobrevivir devorándose. “El deseo es tan universal como la necesidad que lo engendra. Los personajes de *El ángel exterminador* no pueden desear porque jamás han necesitado”¹¹⁵.

En el año 2000 Carlos Barbáchano, graduado en Cinematografía por la Universidad de Valladolid, publicó el libro titulado *Luis Buñuel*; en este expone la vida y producción cinematográfica del director, así como una interpretación acerca de la película *El ángel exterminador*.

Comienza por referir que obras importantes u obras maestras, en algunos casos, como *Los olvidados*, *Susana*, *La hija del engaño*, *Subida al cielo*, *Él*, *La ilusión viaja en tranvía*, *El río y la muerte*, *Archivaldo de la Cruz*, e incluso *Nazarín*, *El ángel exterminador* o *Simón del desierto*, no fueron recibidas en su momento como tal debido a la despreocupación del director por la obra ya hecha, así como a su desprecio por las relaciones públicas.

De igual modo, expone que luego de que el director ejecutara proyecciones en el extranjero, volvió a México y concluyó la película que lo situaría en la cumbre cinematográfica mundial, *El ángel exterminador*. Al igual que la película *Viridiana*, Buñuel elaboró el largometraje de 1962 partiendo de un argumento original, más original si cabe, dice el autor, de un guion

¹¹⁴ Fuentes. *Op. cit.* Páginas 53 y 54.

¹¹⁵ *Ibid.* Página 54.

basado en una historia insólita. Pues a lo largo de este relato, el director “se permite verdaderos <<golpes de efecto>> surrealistas, cuajados de humor y desenfado, que contrastan violentamente con la desesperada situación de los buenos burgueses”¹¹⁶.

Para Barbáchano, el núcleo temático de esta película responde a una de las principales constantes buñuelianas: uno o varios personajes no pueden hacer aquello que desean; a la dialéctica que existe siempre en él, entre la realidad y el deseo. Asimismo, argumenta que *El ángel exterminador*, como todas las grandes películas de Buñuel, está llena de referencias autobiográficas y autofilmográficas.

Recuerdos de *La edad de oro* aparecen una y otra vez a lo largo de la película: la misma reunión social (...); el oso que se pasea por la habitación (como la vaca en su segunda película [sic]); el director de orquesta masón (que se parece, incluso físicamente, al de *La edad de oro*)¹¹⁷.

Jorge Manuel Pardo Acosta, antropólogo, maestro en políticas y procesos de descentralización en la cultura y especialista en crítica teatral, escribió un libro en el año 2004 titulado *Luis Buñuel: entre los sueños y la pesadilla* que también incluye una biografía del cineasta y menciona toda su filmografía; en cuanto a *El ángel exterminador* sostiene que “el título, al estilo surrealista, no tenía ninguna correlación directa con la trama de la película”¹¹⁸.

Respecto al anterior comentario de Manuel Pardo, es preciso mencionar dos aclaraciones. Una en favor de su juicio sobre el título al estilo surrealista, dado que el director declaró a la revista “Nuevo Cine” en 1961:

Existe una costumbre surrealista del título que consiste en encontrar una palabra o un grupo de palabras inesperadas que dan una visión nueva de un cuadro o de un lienzo. Yo he intentado varias veces aplicarlo al cine, en *Un chien andalou* y *La edad de oro*, por supuesto, pero también en *El Ángel exterminador*¹¹⁹.

¹¹⁶ Carlos Barbáchano. *Luis Buñuel*. Madrid. Alianza. 2000. Página 197.

¹¹⁷ *Ibid.* Página 199.

¹¹⁸ Jorge Manuel Pardo. *Luis Buñuel: entre los sueños y la pesadilla*. Bogotá. Panamericana. 2004. Página 96.

¹¹⁹ Luis Buñuel. *Un perro andaluz y La edad de oro (guiones)*. México. Era. 1971. Página 7.

Así entonces, aclarado una vez que no hay ‘correlación directa’ entre la trama y el título por el método de creación de este, puedo objetar que tampoco es como que no tengan vínculo alguno. Es decir, hay que tenerse en consideración declaraciones del director, a propósito, sobre la película de 1962, ya que en relación con el título Buñuel expresó años antes en la entrevista de José de la Colina y Pérez Turrent: “Yo primero pensé que el título tenía una relación subterránea con el argumento, aunque no sabía cuál. *A posteriori* lo he interpretado así: en la sociedad humana de hoy, los hombres cada vez se ponen menos de acuerdo, y por eso se combaten entre ellos. Pero ¿por qué no se entienden? ¿Por qué no salen de esta situación? En la película es lo mismo: ¿Por qué no llegan juntos a una solución para salir de la sala?”¹²⁰.

La temática de la película, para Manuel Pardo, es una alusión a libertad o, mejor aún, dice el autor, a la imposibilidad de libertad que tiene el ser humano. “Esta idea la desarrollará Buñuel en filmes posteriores y fundamentalmente en *El fantasma de la libertad*, realizada en 1974”¹²¹. Además, menciona que en esta obra el director explora un nuevo recurso narrativo, o sea, la posibilidad de pasar directamente de la realidad al sueño o a la fantasía “sin necesidad de acudir al recurso desgastado de las imágenes fundidas o las explicaciones narrativas que aclaran dónde terminaba la “realidad” y empezaba el ensueño”¹²².

El ángel exterminador fue presentado en Cannes en 1962 y un año más tarde se ofreció en París, pero solamente tres años después fue exhibida en México, porque Alatríste, como empresario calculador, ideó la treta de retener al máximo el producto para que su precio subiera en el mercado. Esta situación naturalmente disgustaba a Buñuel quien, como artista, quería que su obra llegara al público lo más pronto posible”¹²³.

El artículo *Cuaderno El ángel exterminador* editado por el Estudio Poliedro de Madrid con el apoyo de la BIFI (Bibliothèque du Film), del Ministerio de Cultura y Comunicación francés (Centro Nacional de Cinematografía) fue publicado en el año 2005 y el texto original es de Claude Murcia (2001), profesora de Literatura comparada y Estudios Cinematográficos en la

¹²⁰ De la Colina y Pérez Turrent. “El ángel exterminador”. *Op. cit.* Página 225.

¹²¹ Pardo. *Op. cit.* Página 96.

¹²² *Ibid.* Página 97.

¹²³ *Ibid.* Página 98.

Universidad Diderot de Paris. Luego de que la autora presenta la ficha técnica y la sinopsis de la película, un texto breve proveniente de la editorial BIFI, expone a manera de introducción una referencia acerca de la obra de 1962.

Este texto plantea que las lecturas “obligadas” sugestivas del contenido de la trama, pronto desaparecen pues “*El ángel exterminador* se niega a reducirse a una crítica social o religiosa del mismo modo que resulta inútil realizar una lectura psicoanalítica para encontrar la clave del filme”¹²⁴. También comunica, por otro lado, que el surrealismo “por sí solo” no puede otorgar explicación alguna ya que, aunque manifiesta algunos elementos de la corriente como: el humor negro, la extravagancia y la dimensión onírica, no puede ser considerada una película surrealista en el sentido puro del término, contrariamente a *Un perro andaluz* o *La edad de oro*.

Con respecto al trabajo de Luis Buñuel como cineasta a principios de 1960, Murcia expone que “Buñuel conservó hasta el final la libertad recobrada con *Viridiana*”¹²⁵, puesto que a posteriori de la película de 1962 comenzó a grabar películas en Francia como *Bella de día*, *La vía láctea*, *El discreto encanto de la burguesía*, *El fantasma de la libertad*, *Ese oscuro objeto de deseo*.

De los personajes de *El ángel exterminador*, declara que de manera general los interpretes participantes eran conocidos en México como actores de melodrama, genero popular en aquella época, no obstante, dice Murcia, el uso a contracorriente de los mismos tiene relación con la fidelidad que siempre tuvo el cineasta a sí mismo.

Acerca de la trama, la autora indica se trata de un conjunto tanto fragmentado como discontinuo y lo ejemplifica con una escena de la película, durante un minuto se observan cinco situaciones con personajes distintos, esto es, la cámara pasa de una conversación a otra, de un personaje a otro. De modo que, dicha construcción del argumento elimina la linealidad anecdótica y refuerza el efecto de desorden narrativo. “En efecto, las escenas podrían

¹²⁴ Claude Murcia. “Cuaderno *El ángel exterminador*”. Estudio Poliedro de Madrid. 2005. Página 6. Consultado el 25 de septiembre de 2016 en http://www.muchoasquecine.com/documentos/material/1_El%C3%81ngelExterminador.pdf

¹²⁵ *Ibid.* Página 9.

transcurrir en orden diferente, lo que demuestra que la narración no se basa en relaciones lógicas de causa a efecto (como ocurre en el cine clásico)”¹²⁶.

Por último, expresa: “La ficción se desarrolla siguiendo el esquema de la tragedia clásica: un prólogo y un epílogo (...), el núcleo del drama, a su vez organizado siguiendo un riguroso *crescendo* seguido del esperado desenlace”¹²⁷.

Así también, del año 2005 es el libro de Bill Krohn, corresponsal de la revista francesa de cine *Cahiers du Cinéma* desde 1978, y Paul Duncan, historiador de cine, dedicado únicamente a Luis Buñuel, o, dicho de otro modo, perteneciente a una serie de libros hechos por estos autores sobre cineastas reconocidos. Aunque la mención de *El ángel exterminador* es breve, pues además de abordar toda la filmografía de Buñuel relatan su vida en imágenes, me interesa exponer la hipótesis que plantean de esta película.

Mencionan en primera instancia la observación hecha por Charles Tesson acerca de la influencia del documental de 1933, *Tierra sin pan: Las Hurdes*, en el posterior trabajo de Buñuel; luego entonces Krohn y Duncan informan que según Legendre, autor del libro de *Las Hurdes*, la región fue poblada por bandidos y víctimas de persecuciones que se refugiaron allí, después descubrieron que no podían marcharse.

Ahora la sociedad fundada en aquel prólogo sucumbe finalmente a las enfermedades de la entropía y la prisión que derrotaron a los rebeldes míticos que se opusieron a ella, pues en *El ángel exterminador* la elegante fiesta celebrada en casa del marqués de X (tres letras y dos lenguas distinguen a Nobile de Noailles) se ha convertido en Las Hurdes¹²⁸.

En el año 2010, Miguel Moreno Tavera, licenciado en psicología y maestro en artes por la Universidad de Nueva York, en su artículo *El ángel exterminador. El sueño profético del gran hermano buñuelesco*, propone una conexión entre el programa televisivo de telerrealidad conocido como "Gran Hermano" y el cineasta, ya que para este era muy importante poder controlar a sus personajes en pequeños entornos. O sea, la película de 1962

¹²⁶ Murcia. *Op. cit.* Página 11.

¹²⁷ *Idem.*

¹²⁸ Krohn y Duncan. *Op. cit.* Página 132.

acontece en la mansión Nóbile con un grupo de burgueses mexicanos que se reúnen a cenar, “sin embargo Buñuel nos va mostrando, poco a poco, con su habitual ironía y cinismo *surrealista*, el lado oscuro que tal lance llegaría a convertirse en el susodicho *homenaje burgués*”¹²⁹.

Tavera, interpreta *El ángel exterminador* como el estudio del “comportamiento *refinado* de un *selecto* grupo de burgueses alejados de la civilización de su entorno”¹³⁰, por tanto, argumenta que, para elaborar el guion, Buñuel se basó en el cuadro del pintor francés Géricault, *La balsa de la Medusa* (1818 – 1819), pues, considera el autor, en ambas obras el instinto primordial se antepone a las “falsas” barreras, impuestas por la sociedad y asociadas con la burguesía en general.

Para ello Luis Buñuel quiso que la historia original de “*La Balsa de La Medusa*” tuviese lugar en una suntuosa mansión burguesa, con todo lujo de detalles asociados al mundo de la burguesía. Buñuel quería llevar a fondo la degradación física y social del llamado comportamiento refinado de la burguesía en su conjunto¹³¹.

Finalmente menciona que el film de 1962 fue designado por el New York Times como una de las mejores 100 películas de todos los tiempos. Y deduce que aquel mundo aislado y confuso de la nueva sociedad burguesa se retoma en escena en 1999, con la emisión por primera vez en Holanda de *Gran hermano*, *Big Brother*; no obstante, su formato final comenzó a emitirse desde 1992.

La tesis doctoral *Tiempo y narración en El ángel exterminador*, escrita por Jairo Lopes da Silva, doctor en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid, fue publicada en 2016. Para él, la película es un referente del cine moderno.

Sus objetivos de investigación arrojaron cinco hipótesis; la primera es que *El ángel exterminador* no es una película surrealista, a pesar, dice el autor, de los hechos aparentemente inexplicables y tomados de sinsentido, para demostrarlo, analiza

¹²⁹ Miguel Ángel Moreno Tavera. “El ángel exterminador. El sueño profético del gran hermano buñuelesco”. Docta Ignorancia Digital, Estudios Culturales. 2010. Página 31. Consultado el 1 de octubre de 2016 en <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3230949.pdf>

¹³⁰ *Ibid.* Página 32.

¹³¹ *Idem.*

acontecimientos que este identifica tienen una suspensión de su sentido, es decir, algunas escenas objeto del presente estudio, además de otras.

Su análisis surge de la cuestión de la posibilidad de definir a la obra de 1962 como una película ‘sinsentido’ pero al mismo tiempo tampoco ‘sinsentido’, esto es, partiendo de la afirmación de Roland Barthes de que es imposible fabricar lo inteligible: “Todo tiene un sentido, incluso el sinsentido (que tiene por lo menos el sentido de ser un sinsentido)”¹³². Además, bajo esta teoría, Barthes hace un análisis de la película *El ángel exterminador*:

[...] la película es muy bella: se puede ver cómo, en cada momento, el sentido está suspendido, sin ser nunca por supuesto un sinsentido. No es en absoluto una película absurda; es una película que está llena de sentido, llena de lo que Lacan llama ‘significancia’. Está llena de significancia, pero no hay un sentido ni una serie de pequeños sentidos [...]¹³³.

Sin embargo, aunque sustenta su análisis en esta afirmación de Barthes, Lopes da Silva insiste en que “Buñuel ha hecho más que suspender el sentido en *El Ángel Exterminador*. Creemos que él creó una serie de sentidos suspensos –con apariencias de sinsentido– para lograr su propósito de representar el absurdo que significa la condición humana”¹³⁴. Pero esto se abordará de manera más completa en los siguientes apartados.

Su segunda hipótesis es que a pesar de que esta película no sea surrealista, sí se puede identificar la influencia de Freud entre los surrealistas, movimiento al que perteneció el director, “en la narrativa de *El Ángel Exterminador* se encuentra la escenificación simbólica de las estructuras freudianas del psicoanálisis”¹³⁵.

Posteriormente, enlista algunos premios que le fueron otorgados a Buñuel por la película de 1962:

❖ Premio de la F.I.P.R.E.S.C.I. en el Festival de Cannes de 1962

¹³² Jairo Lopes da Silva. *Tiempo y narración en El ángel exterminador* (tesis de doctorado). Madrid. Universidad Complutense de Madrid. 2016. Página 61. Disponible en <http://eprints.ucm.es/38078/1/T37361.pdf>

¹³³ *Idem*.

¹³⁴ *Ibid*. Página 315.

¹³⁵ *Ibid*. Página 2.

- ❖ Premio de la *Société des Ecrivains de Cinéma et de Télévision* en el Festival de Cannes, 1962
- ❖ El Gran Premio del Festival de Sestri-Levante de 1962
- ❖ Premio André-Bazin en el Festival de Acapulco de 1964
- ❖ Premio a la mejor película en español en Buenos Aires, 1964
- ❖ Diosa de Plata de Pecime en México, 1964
- ❖ Mejor película del año. Premio de la Asociación de Críticos de Cine de Londres, 1964
- ❖ Premio Moussinac de la Association Critique Francaise, París, 1966

Para concluir, tampoco se puede olvidar el trasfondo de la trama del film de 1962, ya que en una reciente nota periodística (2018), a propósito de un ensayo inconcluso e inédito de Carlos Fuentes sobre el cineasta, el presentador español Javier Herrera, doctor en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid, quien descubrió el manuscrito, sostuvo que “a través de películas como *El Ángel exterminador*, *Tierra sin pan*, *Los olvidados* o *Bella de día*, Buñuel tocó temas universales, que prescinden de espacio y tiempo, como la miseria, el racismo, la delincuencia juvenil en los suburbios, la prostitución o la pederastia”¹³⁶.

¹³⁶ Europa Press. “Como medusa, las películas de Buñuel aniquilan a quien se atreve a mirarlas”. *La Jornada*. México. 27 de febrero de 2018. Página 7. Disponible en <https://www.jornada.com.mx/2018/02/27/espectaculos/a07n1esp>

La segunda parte de este breve texto versa sobre las escenas, explicadas por los anteriores autores, que en esta investigación se destacan de la película *El ángel exterminador* (1962), esto es, tres repeticiones, el personaje Ana Maynar y su alucinación con la mano amputada, así como el sueño “colectivo”; para dar cuenta de cómo algunos de aquellos contribuyeron en la construcción de la interpretación del objeto de estudio.

REPETICIONES¹³⁷

Según Sánchez Vidal, Buñuel había declarado sentirse muy atraído por ellas y el efecto hipnótico que producen. En su obra cita al director respecto a este punto, Luis Buñuel decía que necesitaba tener la cámara en movimiento sin que fuera evidente porque creía en el poder hipnótico de la imagen dinámica, lo llamó “adormecer al espectador”¹³⁸. Membrez, por otro lado, dice que las repeticiones evidencian la ruptura del tiempo, además de anunciar el próximo “cataclismo”.

García Riera señala que fueron lujos de libertad que quiso y pudo darse Buñuel ya que asegura, el director fue el primero en utilizar este recurso en el cine, confirmado por él y por el fotógrafo Gabriel Figueroa, quien, según el autor, no estaba avisado del “efecto hipnótico” que se procuraba con el empleo de repeticiones. Sin embargo, de acuerdo con Riera, Luis Buñuel sí había previsto una repetición, que cumple el papel de representar un rito “conjuratorio”, se trata de la escena en la cual los personajes, transcurrido el encierro, vuelven a colocarse en el mismo lugar donde estuvieron antes de quedar encerrados mientras una de las invitadas (Blanca) interpretaba una sonata de Paradisi.

Barbáchano arguye que la película no solo se basa en lo insólito de la trama, sino también en “la importante función dramática que adquiere en ella el moderno recurso de la repetición. Repeticiones (...), que inciden, una vez y otra, en las absurdas y mecánicas costumbres sociales de nuestra era del desarrollo”¹³⁹.

¹³⁷ Para los fines de esta investigación las repeticiones elegidas fueron las siguientes: entrada de los personajes a la mansión Nóbile; brindis de Edmundo Nóbile (Enrique Rambal) en la cena; posición de los personajes antes y después del encierro inexplicable.

¹³⁸ Sánchez Vidal. *Luis...* Página 23.

¹³⁹ Barbáchano. *Op. cit.* Página 197.

Manuel Pardo Acosta expresa que otro recurso narrativo que explora el director en *El ángel exterminador* es la posibilidad de la repetición de escenas o episodios completos, “lo cual produce un efecto de densidad, extrañamiento y, al mismo tiempo, ahonda la sensación de circularidad claustrofóbica que posee la película”¹⁴⁰.

Murcia afirma que la repetición consiste en la ruptura de la linealidad narrativa; define las repeticiones de la siguiente manera: “Se trata de una transgresión de las leyes de la narración tradicional, basada en la ilusión de la transparencia: los acontecimientos parecen contarse solos y la instancia de enunciación desaparece tras ellos y trata por todos los medios que el espectador olvide su presencia.”¹⁴¹, es decir, la repetición conlleva a perder por un momento la trama, generando que el observador preste atención a lo que se le presenta en la imagen.

Por lo que se refiere a la repetición de la entrada de los invitados a la mansión Nóbile, la autora menciona que esta es “visible en el corte de *L'Avant-scène Cinéma* y en la versión 35 mm”¹⁴², pues en todas las demás versiones que se han emitido de la película no figura, especialmente en la transmitida por televisión.

Lopes da Silva, en su hipótesis cuarta sobre las repeticiones, atribuye a este elemento una contribución importante a la desorientación del espectador en relación con la percepción del tiempo. A su vez, proporciona dos interpretaciones acerca de aquellas. La primera es que al tiempo de identificar acontecimientos que tienen una apariencia de ‘sinsentido’ dentro de la película, pero que, según él, posteriormente hay una liberación de su sentido, incluye dos de las repeticiones que nos interesan.

De la repetición de la entrada en la mansión Nóbile, dice que, si se considera la interpretación narrativa de ángulos de cámara, el plano contrapicado indica la superioridad de la burguesía a través del encuadre del personaje, y el plano picado “le empequeñece, anunciando la decadencia que se acerca. Considerando que este argumento sea válido, descartamos la teoría de que esta repetición fuera una ocurrencia de Buñuel”¹⁴³.

¹⁴⁰ Pardo. *Op. cit.* Página 97.

¹⁴¹ Murcia. *Op. cit.* Página 12.

¹⁴² *Ibid.* Página 13.

¹⁴³ Lopes da Silva. *Op. cit.* Página 317.

Luego prosigue con la segunda repetición, de la película y de esta investigación, el brindis de Edmundo Nóbile. Expresa que, al comparar los dos planos resultan aparentemente iguales, pero, por otro lado, concluye que la repetición se convierte en una forma narrativa que representa opuestos: civilidad y apariencia en la primera acción; egoísmo y mala educación en la segunda.

Por otro lado, en la interpretación restante las considera escenificaciones de las estructuras freudianas, de acuerdo a su segunda hipótesis. Afirma de la repetición: “es reconocida como uno de los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis, junto con el inconsciente, la transferencia y la pulsión, según los preceptos de Lacan (1987)”¹⁴⁴. Pero ya que la repetición está ligada a otros factores, el autor la identifica en la película con el concepto de *facilitación*, es decir, “la *facilitación* freudiana revela una tendencia del ser humano a recorrer un camino ya recorrido (repetición), ya que los caminos nuevos oponen resistencia. Por tanto, la *facilitación* proporciona la disminución permanente de esa resistencia”¹⁴⁵.

Dicho de otro modo, el tema principal de la película es identificado por Lopes da Silva como el inmovilismo humano; de acuerdo con este, se trata de la dificultad para romper resistencias de encontrar nuevas soluciones de convivencia y de valores. Argumenta también que la *facilitación* freudiana se presenta en la película con una nueva resistencia (a los cambios), esto es, después de haber experimentado el encierro en la mansión de los Nóbile, quedan atrapados en la Iglesia, con más personas.

En consecuencia, considero pertinentes dos posturas para las escenas que se repiten: la postura de Murcia en su artículo *Cuaderno El ángel exterminador* ya que pienso el propósito de dichas repeticiones, además de romper con la linealidad narrativa, fue que el director incluyera imágenes que por su propia presencia evitan la relación inmediata de lo que se ve con la trama, o sea, se persigue una atención a lo que se observa y no a lo que se sabe que le antecede a la imagen. La postura de García Riera es que existe una repetición hecha a propósito por el director (mencionada renglones atrás), debido a que en la trama uno de los personajes: Leticia, la Walkiria, relativamente consciente de su situación obtiene la “solución” al encierro inexplicable.

¹⁴⁴ Lopes da Silva. *Op. cit.* Página 348.

¹⁴⁵ *Idem.*

EL PERSONAJE DE ANA MAYNAR Y LA MANO DESMEMBRADA

Sánchez Vidal menciona que, para esta película, en uno de sus característicos paréntesis visuales, Buñuel recuperó la secuencia de la mano mutilada que trata de estrangular a uno de los personajes, escrita en mayo de 1944 con destino a una película de Robert Florey, *The beast with five fingers* (1947). No obstante, esta secuencia fue registrada por Luis Buñuel en Screen Writers Guild el catorce de noviembre de 1945 bajo el título *Alucinaciones en torno a una mano muerta*.

Membrez, en su artículo, dice del personaje Ana Maynar (Nadia Haro Oliva) que practica la brujería porque las patas de gallo ("las llaves") aparecen en su bolsa; retoma además el delirio que padece el personaje y dice que la mano "desmembrada e inerte" del señor Russell (Antonio Bravo), cobra vida y la ataca. Por otro lado, la autora sostiene que "ésta es una repetición de una escena de *The Beast with Five Fingers*, película a la que contribuyó Buñuel en 1945 en Hollywood"¹⁴⁶.

García Riera señala que los personajes y el escenario (la mansión), se ejemplifican con cajas pequeñas dentro de una más grande, resultando así tan misteriosos los primeros como la segunda, "y de ahí la riqueza de una obra que haría banal una situación absurda en sí misma de no reflejar y reproducir esa situación otras más, las vividas en su interior por cada personaje"¹⁴⁷, es decir, recalca la ausencia de personajes principales, ya que como lo afirma Claude Murcia en el artículo *Cuaderno El ángel exterminador*, del año 2005, "pocos personajes predominan en el primer plano de la acción"¹⁴⁸.

Riera realiza además una descripción, pero sin referirse a ninguna imagen, de la escena en la que el personaje Ana Maynar tiene la alucinación; "en la noche, mientras se oyen el tictac de un reloj, tiros de metrallera, rechinidos y otros ruidos, Haro Oliva, delirante, lanza su chal sobre una mano cortada que se desliza por el suelo, y que intenta estrangular a la mujer después de que ella trata de inmovilizarla dándole golpes con una estatuilla de bronce"¹⁴⁹.

¹⁴⁶ Membrez. *Op. cit.* Página 35.

¹⁴⁷ García Riera. *Op. cit.* Página 158.

¹⁴⁸ Murcia. *Op. cit.* Página 11.

¹⁴⁹ García Riera. *Op. cit.* Página 162.

Murcia refiere que la narrativa de la obra de 1962 se desvía constantemente con incongruencias varias, como: frases enigmáticas y sin explicación, un ejemplo es la charla entre Silvia y Ana quienes comentan sobre su estancia en el compartimiento del armario utilizado como baño; aparición “descabellada”, según la autora, de animales improbables en el salón de una mansión burguesa; una mano amputada que parece moverse sola y un “caos” de imágenes oníricas y fantasmagóricas.

También agrega que respecto al transcurso del tiempo en la película se trata de un “tiempo psicológico” debido a que no hay referencias cronológicas específicas durante y después del encierro, en otras palabras, cada personaje interpreta subjetivamente el transcurso del tiempo en la configuración espacial del salón en el que se encuentran.

Este tiempo en algunos casos, “asume la forma estéril de las costumbres culturales, ya sean de índole mágica (las patas de pollo de Ana o los indicios de pertenencia a una logia masónica de Cristián y de Roc), míticas (la virgen lavable de caucho que Leonora tiene pensado comprar en Lourdes cuando termine la pesadilla) o racionales (los dignos y tranquilizadores discursos de Nóbile y del doctor)”¹⁵⁰.

Krohn y Duncan arguyen que a Buñuel le gustaban las películas de terror, y que pudo colaborar en una cuando el director Robert Florey le solicitó trabajar en un filme sobre Peter Lorre que le había sido encargado por la Warner Brothers. Al adaptar el cuento *The Beast with Five Fingers*, sobre la mano de un hombre muerto que cobraba vida, tres guionistas fallaron en el intento, y los autores aluden que posiblemente fue Luis Buñuel quien propuso que la mano fuera una alucinación provocada por la conciencia del personaje de Lorre.

Lo que sin duda escribió fue la escena de la película en la que el personaje es atacado por su propio delirio, tal vez una referencia a la psicología característica de las películas del cine expresionista alemán que Buñuel había visto cuando trabajaba en el MoMA¹⁵¹.

Igualmente, indican que la contribución del director a *Dedos macabros* (1946-7) no fue remunerada por el estudio ya que no se informó a este de su participación. Por el contrario,

¹⁵⁰ Murcia. *Op. cit.* Página 12.

¹⁵¹ Krohn y Duncan. *Op. cit.* Página 57.

en sus memorias, Buñuel comenta acerca de esta experiencia argumentando que efectivamente Florey le ofreció escribir una secuencia de su película, y lo hizo, pero al mostrársela al productor fue rechazada; luego Luis Buñuel vio la película en México y dice que su escena, entera, estaba en el film. “Me disponía a entablar una demanda judicial, cuando alguien me dijo: «La ‘Warner Brothers’ tiene 64 abogados, nada más que en Nueva York. Atáquelos, si quiere.» No hice nada”¹⁵².

Posteriormente utilizaría este escrito en México, en *El ángel exterminador*. Pues una mujer en estado febril experimenta una versión ‘truncada’ del delirio, es decir, Krohn y Duncan argumentan fue corregida para ajustarse a la instrucción que le había dado a Florey, conforme a la que siempre debía parecer que la mano se movía “deslizándose”, no escarbando como una rata. Pero, más que corregida fue retomada como se registró en 1945, ya que en cuanto a esta parte donde se indica que la mano debe verse deslizarse se encuentra en esa versión hecha por el director. Y puede consultarse en el apartado *Anexo* de esta investigación.

Por último, sobre el personaje Ana Maynar, Lopes da Silva refiere que su aparición sucede antes del encierro, cuando se observan patas de pollo en su bolso, e interpreta a estas como la causa de un posterior ritual suscitado por ella junto con Blanca y Silvia.

De igual modo, dice que la aparición de la mano “asesina” está construida con otros planos, por ejemplo, la aparición de las patas de pollo, pues el autor concluye que el director proyectó en el personaje una fijación por las extremidades; la mano del cadáver del señor Russell que parece escaparse del armario al abrirse accidentalmente la puerta y por último el significado de las patas de pollo que Ana lleva, pues dice a las otras mujeres: *En la cábala llamamos llaves a aquellos objetos mágicos que pueden abrir las puertas de lo desconocido.*

Para este caso, considero relevante la postura de Lopes da Silva debido a que, como ya fue expuesto, él sostiene que algunos acontecimientos de la película tienen la suspensión de su sentido, es decir, absurdos que después tienen significación. En otras palabras, su interpretación de las acciones del personaje Ana Maynar me parece adecuada ya que no son explícitas de inmediato, constituyendo un hincapié a lo absurdo dentro del conjunto, o sea, el encierro inexplicable.

¹⁵² Buñuel. “Hollywood, continuación y fin”. *Mi último...* Página 221.

SUEÑO “COLECTIVO”

Membrez dice que ‘los sueños’, al igual que las repeticiones, evidencian la ruptura del tiempo y anuncian el próximo cataclismo en la película, como ya se mencionó; no obstante, no debe olvidarse la perspectiva religiosa desde la que interpreta la autora, ya que al vincular la obra de 1962 con algunos relatos bíblicos hace mención del “tiempo onírico aborigen” por el cual se pronostican los sucesos venideros.

García Riera retoma y describe (sin citar textos ni referirse a alguna imagen) el sueño en el que algunos personajes se hacen partícipes antes de hallar la solución para salir del encierro. Cito:

Se oyen en la oscuridad ruidos, música y coros de Te Deum y voces: “¡Socorro!”, “¡cierren pronto las ventanas!”, “¡sálvese quien pueda!”, “en un instante, habrá millones, millones en el salón”, “es tarde, hijo mío, vete a costar [sic]” (Morán), “no tengo sueño” (voz de niño), “¡qué multitud!” (Pinal), “murió en estado de pecado mortal” (Rambal), “libera me Domine de morte aeterna, cum de coeli modeli sunt de terrae” (voz profunda), “¡ah, hijo mío, jamás te volveré a ver!” (voz de mujer); al oírse la voz de Rambal diciendo “mira allá arriba... en la cima... ¿tú lo ves?”, un primer plano de Junco se sobrepone a un cielo nebuloso y uno de Pinal, muy lentamente, a una montaña boscosa y nevada; mientras se oyen campanas, la cámara llega a una cima; se oyen las voces de Pinal (“¡el papa!”) y de Rambal (“¡sí, es él, qué solemne y majestuoso!, parece un guerrero”); una sierra secciona un tronco (parece por un instante que la sierra corta una mano entre el índice y el dedo corazón) y el tronco se convierte en un violoncello; después de que la sierra secciona la frente de una mujer muy pálida (¿una estatua?) y de que desfilan otras imágenes y voces producidas por el delirio, una vista muestra la mansión con una bandera (amarilla, precisará el diálogo)¹⁵³.

¹⁵³ García Riera. *Op. cit.* Página 163.

El sueño colectivo, o aquellas escenas donde se suceden una serie de imágenes que no parecen tener sentido, es poco abordado por los críticos que hablan de Luis Buñuel y en especial de la película *El ángel exterminador*; considero se le deja de lado por no tener alguna explicación racional. Como puede verse solo un autor trató el tema, pero desde el ámbito religioso. El otro solo lo describió.

He aquí, pues, las fuentes informativas sobre la película *El ángel exterminador* (1962), cabe aclarar que no son todas las existentes ya que, como se mencionó en la introducción, los estudios netamente especializados en dicha obra son escasos. Esto es, algunos autores estudian la obra de Buñuel de manera general, o en algunos casos más que estudiar, recopilar, por supuesto dirigiendo la investigación a diversas áreas de estudio.

Por consiguiente, las interpretaciones del film de 1962 que se mencionan son muy variadas. Dicho de otra manera, se pretende evidenciar los aciertos y sesgos en la ya expuesta información, para dar cuenta al lector que sólo un estudio ha orientado su argumento a la cuestión artística, o sea, el de Krohn y Duncan, pues aciertan al relacionar sus dos primeras películas, *L'Âge d'Or* y *Tierra sin pan: Las Hurdes* con *El ángel exterminador*¹⁵⁴.

Los otros estudios, sociales, culturales, económicos, psicológicos, incluso teatrales y de telerealidad, no dejan de ser válidos sin embargo considero que, aunque todo lo anterior está relacionado con el arte, debe recordarse que es una obra artística y por ende está relacionada con el artista y su percepción de la vida, en este caso expresada mediante el cine.

Es decir, justamente la investigación trae consigo la posibilidad de interpretar los elementos visuales, pues si se trata de manera general o breve una obra de arte es claro que incluso algunos argumentos de lo que se observa coincidan, pero como es bien sabido por los investigadores del arte, las interpretaciones suelen emerger de diferentes áreas, más en cambio, por tratarse de imágenes es lo que interesa.

En otras palabras, se busca una respuesta a la iconografía que nos presenta Buñuel en esta obra, es cierto que quizá no racional, pero sí respecto al pensamiento de quien la presenta, pues a mi consideración se trata de la construcción de un lenguaje de cineasta maduro que sabe expresar adecuadamente y además es inconfundible. En consecuencia, he relacionado

¹⁵⁴ Véase página 128.

al movimiento artístico del Surrealismo esta obra pues me interesa precisamente saber la influencia de este en Buñuel.

CONCLUSIONES

Es preciso mencionar en primera instancia que la pregunta capital que he planteado en la presente introducción no es fortuita, está formulada en razón del contenido de la obra, pues no considero otra forma pertinente de acercarse a este relato tan misterioso. Desde luego la interpretación fue desde la historia del arte, pero en relación con el surrealismo.

En ese sentido, los análisis y comparaciones de los tres films de Buñuel realizados en Europa, durante su primera etapa como director de cine: *Un chien andalou* (1929), *L'Âge d'Or* (1930) y *Tierra sin pan: Las Hurdes* (1932), con *El ángel exterminador* (1962) se hicieron a propósito de identificar elementos del surrealismo, porque como se recordará las primeras dos obras no tienen objeción alguna de adjudicarse a dicha vanguardia, por otro lado, la tercera puede ser considerada como no surrealista por los especialistas, pero sí por Buñuel¹⁵⁵.

Por supuesto que el comparar la película de 1962 con aquellas tres no responde inmediatamente la pregunta capital que he planteado. No obstante, fue de utilidad en el sentido de dar a conocer los elementos identificados en estas primeras obras del director y evidenciar cómo fueron retomados en el objeto de estudio. Es decir, en un primer momento pareciese que su vínculo es nulo por el lapso de tiempo entre unas y otra, pero la composición de la imagen nos demuestra lo contrario. De manera que no es imprevisto que las escenas de la película de 1962 tengan su principal referencia en la primera etapa como cineasta de Buñuel. He aquí un primer acercamiento a la respuesta de la pregunta capital.

Así pues, he expresado la impresión que causó en mi la trama del objeto de estudio, esto no sin razón debido a que al analizar detenidamente el tema principal de la película que es el

¹⁵⁵ Véase De la Colina y Pérez Turrent. "Un 'surrealista andante' en Hollywood. *Las Hurdes*. La separación del grupo surrealista". *Op. cit.* Página 59.

encierro inexplicable, causa cierto conflicto por tratar de concebir un acontecimiento como este. Además, el relato se vuelve aún más dramático si se identifica las víctimas de este mal: un grupo de burgueses, pues, ¿cuándo habríamos podido imaginar y sobre todo observar a la “élite” en situación de miseria? Pero precisamente por ser inconcebibles esas situaciones, el director nos brida este relato, esta pequeña satisfacción de ver corromperse a la llamada *civilización*.

Dicho de otro modo, lleva al extremo la condición humana, pues las normas sociales burguesas y la esmerada educación recibida, desaparecen en cuanto surge el hambre y la desesperación, causando que los cultos y acomodados burgueses se conviertan en “fieras”. Por tanto, es necesario recalcar que la presente situación está relacionada con dos consideraciones de Buñuel, la primera concerniente al guion cinematográfico porque él opinaba que tener un buen guion era garantía máxima de que aquello contenía una buena película, la segunda, derivada de la anterior, es que privilegiaba la acción en sus films¹⁵⁶.

En cuanto a los personajes del film es importante expresar que la descripción realizada aquí denota por supuesto la elegancia exagerada de estos, el ambiente en el que se encuentran y sus acciones, porque fue hecha con ese mismo fin, o sea, lo que Buñuel quiere hacernos notar es el gran poder de adquisición que tienen estos individuos. Considerando que al principio de la película sus esfuerzos por indicarnos el tipo de personajes que representa son evidentes: entrada de los invitados a la mansión de los Nóbile, brindis durante la cena hecho por Edmundo Nóbile y la posición adoptada en el recital de piano por los personajes; sin embargo, es posible que otro mensaje pueda existir en estas escenas porque con este especial énfasis, repetición, más bien evidencia la incoherencia y el absurdo de los modales burgueses.

Y esto puede ejemplificarse en un diálogo del largometraje. Se trata del momento en que los anfitriones Lucía y Edmundo Nóbile charlan extrañados por la decisión de sus comensales de pasar la noche en su residencia, no obstante, esta extrañez desaparece pronto para dar paso a la indignación mutua frente a la actitud de Leandro y Cristián debido a que se despojan de algunas prendas del frac por ser de madrugada, siendo esta una actitud, para los Nóbile, reprobable, poco “digna”.

¹⁵⁶ Véase López Villegas. “Principio y fin”. *Op. cit.* Página 36.

Los elementos que denotan situaciones absurdas son conceptos que parten del surrealismo y Buñuel los ocupa en sus creaciones; pues no debe olvidarse que fue miembro de dicho movimiento artístico por lo cual tuvo un acercamiento preciso. Para empezar, los personajes de la película refieren totalmente al surrealismo pues uno de sus propósitos era la subversión de los valores burgueses, por eso la insistencia de Buñuel en representarlos casi como en el filme de 1930 *L'Âge d'Or*¹⁵⁷ y por eso el afán de degradarlos en la de 1962.

Un segundo aspecto son las repeticiones, que más que tener significado son una herramienta para expresar lo irracional, puesto que quizá la repetición de la entrada de los invitados a la mansión sea una entrada primero a “lo real” para luego, entrar de nuevo, pero en lo “irreal” que da paso al encierro inexplicable.

Otro es la alucinación, pues por este medio los surrealistas se entregan desinteresadamente al *funcionamiento real del pensamiento* sin ningún tipo de restricción ni consecuencia, como podrá observarse en el personaje de Ana Maynar, que al hallarse totalmente inconsciente ignora la violencia con la que pretende deshacerse de la mano amputada que la persigue. Por último, los sueños, de crucial importancia para el movimiento surrealista ya que por medio de estos buscaban un nuevo conocimiento develando el inconsciente del individuo, y en el “sueño colectivo” también se manifiesta el inconsciente de los personajes bajo sus preocupaciones más apremiantes.

Aunque Luis Buñuel perteneció a dicha vanguardia, su obra y trayectoria no se limitan a ofrecer una versión cinematográfica de las teorías del grupo parisino. Sin embargo, como acaba de evidenciarse retoma conceptos del surrealismo, aunque también algunas prácticas como la de elegir palabras al azar para titular cualquier obra y que propiamente utilizó en *En el ángel exterminador*, ya que en comparación con un *Un chien andalou* donde no aparecen andaluces ni perros en la película de 1962 no existe ningún ángel o ser ultramundo que determine la acción.

¿Surrealismo en la película de Luis Buñuel *El ángel exterminador* (1962)? Sí. Surrealismo en lo onírico, lo absurdo, el misterio, la crítica social y el éxtasis demencial. Porque las imágenes de Luis Buñuel son referencias autobiográficas.

¹⁵⁷ Véase Capítulo IV, apartado III.

Por último, como se ha mencionado a lo largo de esta tesis, existieron circunstancias que le permitieron al director realizar este enigmático film. Una de ellas, posiblemente la más importante, fue la libertad que el productor Gustavo Alatriste le brindó a la hora de producir una obra; ahora bien, no se piense que le permitió esto de un día para otro o solo por el hecho de conocerle, fue más bien gracias a su éxito anterior *Viridiana* (1961) y en vista de las ganancias adquiridas que se pudo realizar esta película. Y por lo que respecta a la trama, argumento que, tal vez fue un retorno a sus inicios en el cine y en el surrealismo.

ANEXO

ALUCINACIONES EN TORNO A UNA MANO MUERTA¹⁵⁸

Un hombre está leyendo tranquilamente en su escritorio. Son alrededor de las once de la noche. Ante él, un grueso libro abierto.

En ese momento comienza a oírse de fondo una música sobrenatural.

Oímos, lejano, el canto de un gallo. Como un eco, se oye el mismo canto más cerca, pero con la banda sonora pasada al revés. Arde el fuego en la chimenea. Se oyen extraños ruidos. Uno de ellos despierta la atención y las temerosas sospechas del hombre: es como si una mano hubiera roto brutalmente las cuerdas de algún instrumento musical.

Son las once de la noche. Oímos el carillón de la torre de la iglesia desgranando las horas y, como reverberación de un eco, el mismo carillón, pero con el sonido al revés.

El hombre mira a su derecha. Ve el cordón del timbre de su habitación oscilar como movido por una mano. Decididamente alarmado, mira con miedo a su alrededor.

«Click, click, click».

(Sonido que recuerda el producido por el dedo medio al chasquear contra la base del pulgar.)

«Click, click, click».

Un libro cae del anaquel. Se desmoronan los troncos en la chimenea.

El hombre seca el sudor de su frente con un gran pañuelo, que coloca ante él, en la mesa, nerviosamente.

«Click, click, click».

¹⁵⁸ López Villegas. “Proyectos cinematográficos”. *Op. cit.* Página 249-251.

Esta vez el ruido llega desde la mesa, cerca del pañuelo. El hombre está muy asustado.

Ve cómo el pañuelo se mueve lentamente. Sus pliegues se mueven como los pétalos de una flor carnívora. (Esta toma y las siguientes con el pañuelo y la mano, al ralenti.)

Súbitamente, la más inesperada y horrible cara aparece entre los pliegues del pañuelo, que envuelve el extraño rostro como un sudario.

El rostro no tiene frente, y entre los dos minúsculos e inhumanos ojos negros una nariz afilada y fofa sobresale encima de una boca sin dientes y solamente dotada de mandíbula inferior. Este rostro se convierte lenta e inesperadamente en una mano que empieza a deslizarse hacia el aterrorizado personaje.

(Esta cara está formada por una mano cuyo dedo medio corazón hace de nariz, formando el pulgar la mandíbula inferior. Los ojos son dos puntos negros como dos perdigones.)

El hombre se levanta y retrocede, mientras la mano continúa deslizándose.

(En todo momento ha de verse la mano deslizarse y no caminar, porque entonces podría ser asociada de inmediato con la representación de una rata común.)

Cuando la mano alcanza el borde de la mesa, cae al suelo de plano, produciendo un ruido similar al de una palma abierta al golpear un montón de masa.

La mano permanece un momento inerte, atontada sobre el suelo.

El hombre empieza a reaccionar. Su miedo va trocándose en rabia, pero aún retrocede cuando la mano inicia de nuevo su avance. El hombre se rehace y rebusca en sus bolsillos como si intentase encontrar un arma. No tiene nada. Mira en torno suyo buscando algo con que aniquilar a su obstinado enemigo.

Cerca de él ve una pequeña estatua de bronce sobre un pesado podio de mármol. Rápidamente, aparta la estatua, levanta el podio en sus brazos con fuerza y lo deja caer con furiosa decisión sobre la atosigante mano. Queda casi destrozada. Dos o tres dedos sobresalen de la base del podio. Los ojos del hombre se abren sorprendidos.

El podio se desliza en dirección suya. La mano carga con él como un caracol su concha.

Aparta el podio a puntapiés a toda prisa e inclinándose coge la mano por el dedo corazón. Los otros dedos cuelgan lastimosamente, fofos e inarticulados como un guante.

El hombre se dirige a la ventana, la abre y arroja fuera la mano, pero apenas ha conseguido desembarazarse de ella cuando la mano regresa como empujada por un viento imaginario y se estrella contra su cara con la palma abierta, repitiendo el característico ruido de una mano que golpea la masa.

El hombre agarra otra vez la mano y la tira por la ventana, cerrándola de inmediato. Esta vez está seguro de haberse librado de ella.

Aún jadeante regresa hacia su escritorio, cuando de pronto su rostro se contrae con repulsión y horror. Con las manos en su pecho y los ojos desorbitados ve cómo los dedos de la mano salen lentamente de su camisa medio abierta y la mano emerge de su propio pecho.

Loco de rabia, coge con decisión el órgano mutilado y lo sujeta furiosamente con su mano izquierda mientras empuña una daga con la derecha. Se dirige a la mesa y coloca la mano muerta sobre ella.

Las dos manos izquierdas, la viva y la muerta. El espectador desconoce cuál de las dos manos es la muerta.

Primer plano del hombre con el rostro enfurecido y alzando la mano derecha, en la que empuña la daga, mientras dirige una mirada de odio a las manos situadas sobre la mesa. Baja la daga. Hace descender el puñal.

Primer plano de las dos manos izquierdas. El puñal atraviesa una de ellas. Alarido de dolor. Una de las manos ha quedado clavada contra la mesa por la daga. La otra comienza a deslizarse. El hombre ha atravesado su propia mano.

Con decisión, extrae la daga y detiene la mano deslizante con un simple golpe de puñal, clavando por fin la mano muerta sobre la mesa.

Luis Buñuel
5642 Fountain Avenue,
Hollywood (28), Calif.

BIBLIOGRAFÍA

- Aumont, Jacques y Marie, Michel. *Análisis del film*. Trad. de Carlos Losilla. Barcelona. Paidós. 1990.
- Ávila Dueñas, Iván Humberto. “El ángel exterminador” en *El cine mexicano de Luis Buñuel: estudio analítico de los argumentos y personajes*. México. IMCINE. CONACULTA. 1994.
- Barbáchano, Carlos. *Luis Buñuel*. Madrid. Alianza. 2000.
- Baudot, Francois. *Moda y Surrealismo*. Trad. de Pia Minchot. España. H. Kliczkowski. 2001.
- Breton, André. “Primer manifiesto del surrealismo (1924)” en *Manifiestos del surrealismo*. Segunda edición. Trad. de Aldo Pellegrini. Buenos Aires. Argonauta. 2001.
- Buñuel, Luis. *Mi último suspiro*. Segunda edición. Barcelona. Plaza y Janes. 2001.
- Buñuel, Luis. *Un perro andaluz y La edad de oro (guiones)*. México. Era. 1971.
- ¿Buñuel! *La mirada del siglo: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Museo del Palacio de Bellas Artes*. México. CONACULTA. 1997.
- David, Yasha. “Introducción” a ¿Buñuel! *La mirada del siglo: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Museo del Palacio de Bellas Artes*. México. CONACULTA. 1997.
- De la Colina, José. “El cine mexicano de Luis Buñuel” en *El ojo: Buñuel, México y el Surrealismo*. México. CONACULTA. 1996.
- De la Colina, José. “Prólogo” a Paz, Octavio. *Luis Buñuel: el doble arco de la belleza y de la rebeldía*. España. Galaxia Gutenberg. 2000.
- De la Colina, José y Pérez Turrent, Tomás. *Luis Buñuel: prohibido asomarse al interior*. México. CONACULTA. IMCINE. 1996.

- De la Peza, Carmen. *Cine, melodrama y cultura de masas: estética de la antiestética*. México. CONACULTA. 1998.
- “El adverbio *solo* y los pronombres demostrativos, sin tilde”. Real Academia Española [Blog post]. Consultado el 3 de agosto de 2018 en: <http://www.rae.es/consultas/el-adverbio-solo-y-los-pronombres-demostrativos-sin-tilde>
- Europa Press. “Como medusa, las películas de Buñuel aniquilan a quien se atreve a mirarlas”. *La Jornada*. México. 27 de febrero de 2018. Página 7. Disponible en <https://www.jornada.com.mx/2018/02/27/espectaculos/a07n1esp>
- Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*. México. Fondo de Cultura Económica. 1979.
- Fuentes, Carlos. “Luis Buñuel: el cine como libertad” en *El ojo: Buñuel, México y el Surrealismo*. México. CONACULTA. 1996.
- García Riera, Emilio. *Historia Documental del Cine Mexicano (1961 – 1963)*. Tomo 11. México. Universidad de Guadalajara. 1994.
- Krohn, Bill y Duncan, Paul. *Luis Buñuel. Quimera 1900-1983*. Italia. Taschen. 2005.
- Lopes da Silva, Jairo. *Tiempo y narración en El ángel exterminador* (tesis de doctorado). Madrid. Universidad Complutense de Madrid. 2016. Disponible en <http://eprints.ucm.es/38078/1/T37361.pdf>
- López Villegas, Manuel. *Escritos de Luis Buñuel*. Segunda edición. España. Páginas de espuma. 2000.
- Matute Villaseñor, Pedro. “El surrealismo en el cine, una visión a la obra de Luis Buñuel”. Coordinación de Publicaciones Digitales. DGSCA-UNAM. 2006. Consultado el 9 de noviembre de 2016 en http://www.revista.unam.mx/vol.7/num9/art73/sep_art73.pdf

- Membrez, Nancy J. “El ángel exterminador de Luis Buñuel: auto sacramental cinematográfico”. University of Texas at San Antonio. 1992. Consultado el 5 de octubre de 2016 en www.journals.usp.br/significacao/article/viewFile/65658/68272
- Menezes, Cynara. “Entrevistas históricas: Elena Poniatowska entrevista Luis Buñuel en 1961”. Socialista morena. Jornalismo anticapitalista [Blog post]. 17 de febrero de 2013. Consultado el 2 de abril de 2018 en <http://www.socialistamorena.com.br/entrevistas-historicas-elena-poniatowska-entrevista-luis-bunuel-em-1961/>
- Moreno Tavera, Miguel Ángel. “El ángel exterminador. El sueño profético del gran hermano buñuelesco”. Docta Ignorancia Digital, Estudios Culturales. 2010. Consultado el 1 de octubre de 2016 en <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3230949.pdf>
- Murcia, Claude. “Cuaderno *El ángel exterminador*”. Estudio Poliedro de Madrid. 2005. Consultado el 25 de septiembre de 2016 en http://www.muchomasquecine.com/documentos/material/1_El%20%C3%81ngelExterminador.pdf
- Nadeau, Maurice. *Historia del surrealismo*. La Plata. Terramar. 2007.
- Paloma, Ilse E. “El discreto encanto de Buñuel” en *Algarabía: léeme y sabrás*. Núm. 111 (31 de diciembre de 2013).
- Pardo, Jorge Manuel. *Luis Buñuel: entre los sueños y la pesadilla*. Bogotá. Panamericana. 2004.
- Paz, Octavio. *Luis Buñuel: el doble arco de la belleza y de la rebeldía*. España. Galaxia Gutenberg. 2000.
- Pérez Turrent, Tomás. “Buñuel en México” en *El ojo: Buñuel, México y el Surrealismo*. México. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 1996.

- Ruiz de Samaniego, Alberto. “Tres apuntes sobre Luis Buñuel. La mano, el cine y la sexualidad”. Revista digital Fronterad [Blog post]. Consultado el 19 de abril de 2019 en http://www.fronterad.com/?q=tres-apuntes-sobre-luis-bunuel-mano-cine-y-sexualidad&fbclid=IwAR2GgH4r_Dfj_330dO3gC2oyVmR9M3jR-e6UzFqlMJxxkTBYYIkWcdgmUU
- Sánchez Vidal, Agustín. “El Surrealismo en el cine” en Bonet, Juan Manuel; Carmona, Eugenio; Combalía, Victoria; De Diego, Estrella; Fanés, Fèlix; Guigon, Emmanuel; Jiménez, José; Lahuerta, Juan José; Marchán Fiz, Simón; Ramírez, Juan Antonio; Sebbag, Georges; Solana, Guillermo. *El Surrealismo y sus imágenes*. Madrid. Fundación Cultural MAPFRE Vida. 2002.
- Sánchez Vidal, Agustín. *Luis Buñuel*. Tercera edición. Madrid. Cátedra. 1999.
- Solana, Guillermo. “El Surrealismo y sus imágenes” en Bonet, Juan Manuel; Carmona, Eugenio; Combalía, Victoria; De Diego, Estrella; Fanés, Fèlix; Guigon, Emmanuel; Jiménez, José; Lahuerta, Juan José; Marchán Fiz, Simón; Ramírez, Juan Antonio; Sebbag, Georges; Solana, Guillermo. *El Surrealismo y sus imágenes*. Madrid. Fundación Cultural MAPFRE Vida. 2002.
- Yañez, Adriana. *El movimiento surrealista*. México. J. Mortiz. 1979.