



-Tesis -

Ese oscuro objeto de Luis Buñuel.

**“Análisis del período surrealista de la obra
Buñuel”**

Tesis para optar al Título Profesional de Cineasta con especialidad en
Dirección General

Pablo A. Toro Fuenzalida
Profesor Guía: Cristián Sánchez Garfias
Valparaíso, Marzo 2007

Agradecimientos

A los Profesores de La Carrera de Cine de la Universidad de Valparaíso, en especial a:

Cristián Sánchez, Sergio Navarro, Iván Sanhueza, Pedro Michelli, Samuel León, Carme Brito y Jacqueline Mouesca, por entregarme las bases para comprender el cine.

A mi familia en especial a: Sergio Toro Maturana, Nancy Fuenzalida Cordova, Lilian Toro Fuenzalida, Silza Ahumada Tapia y Felipe Guzmán C, por entregarme las fuerzas y el apoyo para no dejar atrás esta cruzada.

A mis compañeros y amigos, con los cuales compartimos buenos momentos.

**Por si logras dominar el vértigo
Y consigues mirar a los abismos,
Para aprender a amarme, toma y lee.**

**Charles Baudelaire
Epígrafe para un libro Condenado
Las Flores Del Mal.**

“Si se le permitiera, el cine sería el ojo de la libertad. Por el momento, podemos dormir tranquilos. La mirada libre del cine está bien dosificada por el conformismo del público y los intereses comerciales de los productores. El día que el ojo del cine realmente vea y nos permita ver, el mundo estallará en llamas.”¹

Luis Buñuel

“Ha Dicho Octavio Paz: ‘Basta que un hombre encadenado cierre sus ojos para que pueda hacer estallar el mundo.’ Y yo, parafraseando agrego: bastaría que el párpado blanco de la pantalla pudiera reflejar la luz que le es propia para que hiciera saltar el Universo”²

Luis Buñuel

¹ Texto citado en: Fuentes, Carlos: “Luis: Buñuel: El Cine como Libertad”; en *Casa con dos Puertas*. Joaquín Mortiz, S.A. México. p. 197

² Texto citado en: **Buache, Freddy**: *Luís Buñuel*. Editorial Labor, S.A. España. 1976. p 7

INDICE

1. Introducción	8
2. Marco Teórico y Conceptual	10
2.1 Marco Teórico	10
2.2 Marco Conceptual	13
3. La imagen de un Aragonés; Luis Buñuel.	15
4. El surrealismo.	25
5. El Ojo Rasgado, La pantalla que nos ve; Primer Periodo de Luis Buñuel	29
5.1 Resúmenes Argumentales.	29
5.1.1 <i>“Un Chien Andalou”</i>	29
5.1.2 <i>“L’Âge d’Or”</i>	32
5.2 Estructura narrativa del surrealismo como hecho fílmico.	39
5.3 Modo de Realización y escritura.	44
6. Análisis	47
6.1 La imposibilidad, las cadenas y la decadencia	47
6.2 El amor y el deseo	55

6.3 El Ojo Siniestro	66
6.4 El Tema Religioso	72
7. Conclusión: ¿Qué sería del cine sin Buñuel?	78
8. Recomendaciones	84
9. Filmografía y división de periodos	85
10. Bibliografía	88

1. INTRODUCCIÓN

En el origen del cine mudo, éste y las vanguardias del arte visual fueron poco a poco estrechando sus vínculos. Mientras el arte visual buscaba una renovación incesante, el cine a su vez, buscaba legitimarse como arte.

Durante este proceso se constituyeron escuelas que respondían a corrientes específicas de carácter nacional, como fueron la escuela Soviética, cuyo mayor representante fue Serguei Einsestein, y en el que el cine fue utilizado como arma política, en donde se fortalecía la contraposición del discurso fílmico, sobre todo mediante los procesos de montaje dialéctico.

El Cine Expresionista en Alemania, que le dio prioridad a la expresión subjetiva, por medio de la iluminación y los espacios de líneas quebradas y retorcidas, cuyo exponente más radical fue Robert Wiene con su film *“Das Kabinett des Doktor Caligari”*. Pero no se puede dejar de lado a los autores Murnau, Lang y Pabst.

Pero es la Vanguardia Surrealista desarrollada en Francia, la que tiene mayor incidencia en este trabajo, tomando como referencia la obra del autor (español) Luis Buñuel, quien con la realización de *Un Chien Andalou*, se convertiría en el realizador cinematográfico más importante de este movimiento.

Así, en el presente trabajo, se busca establecer los elementos que ligarán a Luis Buñuel con las propuestas que plantearían los surrealistas, y como el autor las seguirá desarrollando, aun cuando en algunas ocasiones, sobre todo en la época mexicana, tienen que ser utilizadas de forma distinta con el fin de que sean bien aceptadas por un público que esta acostumbrado a otro tipo de cine, más bien cercano al melodrama.

Para este fin, el estudio se basa en analizar la importancia de la obra cinematográfica de Luis Buñuel en tanto esta representa un medio de expresión, que coincide con procedimientos y técnicas elaboradas por un movimiento fundamentalmente literario y pictórico. En efecto, Buñuel produce una obra personal aproximándose al surrealismo y a la obra de André Breton.³

Es por esto que en función de la presente exposición se toma como punto de partida sus primeras películas, que corresponden a “*Un Chien Andalou*” (1929) y “*L'Âge D'Or*” (1930). A través de estas se propone encontrar una estructura que se proyecte en los distintos films correspondientes a las tres épocas en que se separa la obra de Luis Buñuel, haciendo la diferencia de estas en cuanto al método de narración y comprendidas como la época surrealista, la mexicana y finalmente el regreso a Francia. Para ello se plantea primero ciertos aspectos teóricos para pasar luego a una segunda parte en donde lo más importante son los análisis particulares de los distintos motivos a tratar.

³ **Breton, André:** *Los Manifiestos del Surrealismo*. Nueva Visión. Argentina 1965

2. MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUAL

2.1 Marco Teórico

En este punto se citarán algunos textos y autores los cuales serán importantes para el desarrollo de la investigación y cuyos datos específicos se encuentran en la bibliografía.

- *Los Manifiestos del Surrealismo*, tal como parte de la literatura realizada por André Breton, sentarán las bases para poder definir el surrealismo, así también los elementos que la obra de Luis Buñuel contiene de este movimiento.
- La autobiografía que Buñuel realizó con la ayuda de Jean-Claude Carrière, quien fue su guionista, en la última etapa de su carrera, titulada *Mi último Suspiro*, entrega la mirada personal y facilita la comprensión de cómo el surrealismo no sólo marca la obra sino también en la vida del cineasta.

“Film-grito y film-blasfemia, “*L’Âge d’Or*” añade la provocación más ardorosa a la vehemente subversión, desencadenando en la pantalla auténticos ciclones de “*Amour fou*” y rompiendo en mil pedazos los tabúes de las tradiciones tranquilizadoras, las suaves iluminaciones de la comodidad moral basada en creencias que alienan al hombre en lugar de glorificarlo.”⁴

Con esta fuerza Buache nos presenta al cineasta en su libro “*Luis Buñuel*”, en el cual busca crear lazos significativos entre las películas, haciendo una revisión por cada una de ellas, en referencia al contexto histórico, narración, argumento, como también a la recepción que obtuvo cada film y revalorizando varias de ellas que no fueron valoradas como tal, sobre todo en el período de México. Elemento que significa una ayuda razonable en cuanto a la investigación, pues proporciona miradas y datos relevantes para el análisis.

⁴ **Buache, Freddy:** *Luis Buñuel*, Ediciones Guadarrama. Madrid 1976 p. 10

- Otro de los autores que será de vital importancia para este análisis es Gilles Deleuze, con lo propuesto en el libro *“La Imagen Movimiento”*, con respecto a Buñuel y la imagen-Pulsión en donde plantea la superación del naturalismo por parte de este:

“[...] Buñuel introduce la potencia de la repetición en la imagen cinematográfica. Con ello supera el mundo de las pulsiones para tocar a las puertas del tiempo y liberarlo del declive o de los ciclos que aún lo sujetaban a un contenido. Buñuel no se limita a los síntomas y fetiches, elabora otro tipo de signo que podríamos llamar “escenas” y que quizás nos da una imagen-tiempo directa. Aspecto este de su obra que más tarde volveremos a encontrar, porque desborda al naturalismo. Pero Buñuel supera al naturalismo desde dentro, sin renunciar jamás a él”.⁵

Tema que, además, será retomado por el cineasta Cristian Sánchez en uno de sus artículos publicados en la revista de cine de la Universidad de Chile, titulado: *“La misteriosa transparencia de Buñuel”*, en donde lleva a puntos más tangibles lo propuesto por Deleuze y lo profundiza dando las razones y mostrando los medios que hacen posible esta superación:

“[...] Así, en primer lugar, el naturalismo debía ser sobrepasado por una estética más amplia y menos determinada a representar la vida como un trozo de real [...]

[...] El surrealismo pareció el instrumento ideal. Prometía una estética revulsiva y oídos muy finos para el dictado del inconsciente. Pero Buñuel consideró que el surrealismo, aceptado, a pie juntillas, no representaba una solución porque demasiado rápidamente se anquilosó en una ampulosa retórica del sueño.”⁶

⁵ **Deleuze, Gilles:** “Del Afecto a la acción: la imagen-pulsión”; en: *La Imagen Movimiento*, Paidós p. 192.

⁶ **Sánchez, Cristian:** “La misteriosa transparencia de Buñuel”; en: *Revista de Cine* N° 5. Universidad de Chile, 2003

- Es importante destacar además que las obras fílmica, así como lo plantea Gilles Deleuze en su ensayo: "*Rizoma*", no puede ser considerada como una serie de elementos separados al momento de llevar al análisis estrictos como si cada uno de estos fueran parte de un sistema de significantes, sino mas bien es parte de un todo, según el lugar que ocupa dentro de lo planteado, esto incluso va más lejos que la obra en este caso fílmica, sino que se complementa por medio de lo que le rodea, es decir el contexto y la realidad que vive el autor y su mundo.

Respecto a esto Delleuze dice:

"Nunca hay que preguntar qué quiere decir un libro, significado o
significante, en un libro no hay nada que comprender, tan sólo hay que
preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no
intensidades, en que multiplicidades introduce y metamorfosea la suya,
con qué cuerpos sin órganos hace converger al suyo. Un libro sólo
existe gracias al afuera y en el exterior."⁷

- La Tesis Doctoral, escrita por Libia Stella Gómez, titulada "*La Mosca Atrapada en una Tela de Araña*". Es un importante referente, puesto que el tema, en este caso la película "*Los Olvidados*", está analizada bajo algunos parámetros que también son utilizados en este estudio, entregando así además de información valiosa, un ejemplo de una tesis bien hecha.

⁷ **Deleuze, Gilles:** "Rizoma"; en: *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Editorial Pre-Textos. Valencia, 2002. p. 10

2.2 Marco Conceptual

Existen además ciertos procedimientos que se manejarán durante el análisis que son importantes de esclarecer como:

- **Los métodos del procedimiento narrativo:** por supuesto tomando como base el hecho de que el objeto a estudiar es un film, se refiere a la forma en que se resuelve la historia y cómo se cuenta en base a un lenguaje artístico y particularmente cinematográfico, considerando por éste un planteamiento consciente de decisión de la forma de creación; así como se define en el libro el Arte cinematográfico:

“Narración, es decir, la manera de distribuir en el argumento la información de la historia para lograr efectos específicos. La narración es el proceso que momento a momento nos guía a construir la historia a partir del argumento.”⁸

- Conceptos obtenidos del diccionario de la Real Academia de La Lengua Española, desde el servicio entregado por Internet⁹ y de la enciclopedia virtual Wikipedia¹⁰ dispuestos en este orden y señalados con la letra R y W según correspondan.

- **R. Absurdo:** (Del lat. *absurdus*). 1. adj. Contrario y opuesto a la razón; que no tiene sentido. U. t. c. s. 2. adj. Extravagante, irregular. 3. adj. Chocante, contradictorio. 4. m. Dicho o hecho irracional, arbitrario o disparatado.
- **W. Absurdo:** la Filosofía del Absurdo establece que los esfuerzos realizados por el ser humano para encontrar el significado dentro del universo fracasarán finalmente debido a que no existe tal significado (al menos en relación al hombre), caracterizándose así por su escepticismo en torno a los principios de la existencia.

⁸ **Bordwell, David y Thompson, Kristin:** “Narrativa como sistema Formal”; en: *Arte cinematográfico*. Mc Graw Hill sexta edición. México 2003 p. 71

⁹ [http://: www.Rae.es](http://www.Rae.es)

¹⁰ <http://: www.es.wikipedia.org>

- R. **Subconsciente:** 1. adj. Que se refiere a la subconciencia. 2. adj. Que no llega a ser consciente. U. t. c. s. m.
- R. **Subconciencia:** Estado inferior de la conciencia psicológica en el que, por la poca intensidad o duración de las percepciones, no se da cuenta de éstas el individuo.
- W. **Subconsciente:** Término utilizado en psicología para designar, ora lo que es débilmente consciente, ora lo que se halla por debajo del umbral de la conciencia actual o es incluso inaccesible a ésta; usado por Sigmund Freud al comienzo de sus primeros trabajos psicoanalíticos como sinónimo de inconsciente.
- R. **Pulsión:** (Del lat. tardío *pulsio*, -ōnis). 1. f. En psicoanálisis, energía psíquica profunda que orienta el comportamiento hacia un fin y se descarga al conseguirlo.
- W. **Pulsión:** (del latín *pulsio* y *pulsun* y estos del verbo *pulsāre*: pujar, impeler), en psicoanálisis, *impulso* psíquico característico de los sujetos de la especie humana. (...) Se denominan así pulsiones a las fuerzas derivadas de las tensiones somáticas en el ser humano, y las necesidades del ello; en este sentido las pulsiones se ubican entre el nivel somático y el nivel psíquico. Así como las pulsiones carecen de objetos predeterminados y definitivos; también tienen diferentes fuentes y por ello formas de manifestación, entre ellas: pulsión de vida, pulsión de muerte, pulsiones sexuales, pulsión de saber, etc.

3. LA IMAGEN DE UN ARAGONÉS; LUIS BUÑUEL.



Este capítulo está desarrollado en función de la Autobiografía de Luis Buñuel escrita con ayuda de su amigo y guionista Jean-Claude Carrière.¹¹

El cineasta Español Luis Buñuel nació un 22 de Febrero de 1900 en Calanda, pueblo de Aragón, fue el primogénito de siete hermanos; sus padres Leonardo Buñuel González y María Portolés Cerezuela, constituían una familia acaudalada, en un lugar en donde la pobreza era marcada, pero sin entender aún esta contradicción, de pequeño Luis Buñuel pasaba ostentoso frente a niños desnutridos y harapientos.

Calanda es un lugar muy seco y según el mismo Buñuel es un pueblo que prolongaría la edad media hasta la primera guerra mundial, pues se mantenían muchas costumbres de aquella época, por el hecho de estar muy aislada e inmovilizada en el tiempo, acompañada de una muy marcada jerarquización en el interior de la sociedad y con una fuerte presencia de la iglesia como ente rector del orden social, por medio de ritos y costumbres. Así, una de las atávicas tradiciones que más recordaría Buñuel, será la fiesta de Los Tambores del viernes santo, aun cuando es una tradición de varios de los pueblos de Aragón, él destaca que es en Calanda donde esta fiesta posee una fuerza misteriosa e irresistible. La manifestación principal de la fiesta consiste en que a las doce de la noche del viernes santo, comienza una procesión de muchos hombres tocando tambores y que no se

¹¹ **Buñuel, Luis:** *Mi último suspiro*. Plaza & Janéls. España 1982

detienen sino hasta las doce horas del día siguiente, veinticuatro horas que implican un desgaste y una enorme entrega a la fe.

Este dato, como muchos otros en este capítulo, no tendrían importancia si no hubieran marcado a Buñuel, hasta el punto que este redoble de tambores lo utilizaría luego en películas como en *“L`Âge d`Or”* y *“Nazarin”*.

Buñuel estudió en el colegio El Salvador bajo la enseñanza Jesuita, por tanto se formó con valores profundamente religiosos, que impidieron la manifestación de sus deseos y de todo erotismo que mantuvo sublimados por estas creencias, no obstante se volvía aún más atractivo por esta sensación de pecado y de proximidad a la muerte de la cual mantenía una gran conciencia, y que marcaría su obra y a él como persona, sentimientos que confiesa haberlos intentado llevar a imágenes en *“Un Chien Andalou”*.

“[...] En *Un Chien Andalou*, cuando el hombre acaricia los senos desnudos de la mujer y, de pronto, se le pone cara de muerto. ¿Será porque durante mi infancia y mi juventud fui víctima de la opresión sexual más feroz que haya conocido la Historia?”¹²

En 1917 se marcha a Madrid con el propósito de estudiar para ser ingeniero agrónomo, pero no logra entrar a la Facultad, y se dedica a trabajar en el Museo de Historia Natural durante un año, bajo las órdenes de Ignacio Bolívar, un celebre ortopterólogo¹³ de aquella época. Trabajo que posteriormente aplicaría sobre su estética cinematográfica, en el sentido de utilizar a los personajes como entes a los cuales se les plantean obstáculos para conseguir su objetivo, con el solo fin de observar este retrato social, sobre todo en cuanto a la burguesía se trata.

¹² Buñuel, Luis. op. cit. p. 23

¹³ Entomólogo especializado en los ortópteros, insectos masticadores como el saltamontes y el grillo.

Luego estudiaría Filosofía y Letras licenciándose en 1924. Durante esta época en la residencia de estudiantes encuentra a los que fueron sus mejores amigos y gente de mucha influencia en lo artístico, como fueron Salvador Dalí, Federico García Lorca, Pepín Bello y José María Hinojosa, éstos que contaban con las enseñanzas impartidas por intelectuales provenientes de la llamada Generación del 98, quienes a su vez buscaban dar nuevamente a España su grandeza espiritual refugiados en las ideas de Castilla como lugar ideal.



Con estas armas intelectuales, y habiendo el cine y el teatro llamado fuertemente su atención, Buñuel llega a escribir críticas de películas y a fundar un cine club universitario. Poco después se dispone a realizar lo que en ese entonces era casi un ritual de iniciación, el viaje a París en donde tendrá la oportunidad de conocer al grupo de los surrealistas, entre los que vería reflejadas muchas de sus ideas y que reconocerá luego de visionar su primera película, *Un Chien Andalou*, la que realizaría con los aportes de dinero de su madre y con la colaboración de su amigo Salvador Dalí, película en la cual todavía, sin ser partícipes del movimiento, utilizarían la técnica de la escritura automática o dictado del inconsciente, en función a los sueños de ambos:

“Las Poesías que yo había publicado en España antes de oír hablar del surrealismo dan testimonio de esta llamada que nos dirigía a todos hacia París. Así también Dalí y yo cuando trabajábamos en el guión de “*Un Chien Andalou*”, practicábamos una especie de escritura automática, éramos surrealistas sin etiqueta.”¹⁴

¹⁴ Buñuel, Luis. op.cit, p. 126

Luego de la realización de sus dos primeras películas, "*Un Chien Andalou*" (1929), "*L'Âge D'Or*" (1930), Buñuel se dedicaría al cine desde otras áreas, como fueron los cuatro meses en que los estudios de Hollywood de la "Metro Goldwin Mayer" le pagaron, sólo para que viera y estudiara como se realizaban las películas en este sistema, trabajo que, aun cuando fue remunerado muy bien, él mismo declara nunca haber entendido ni participado realmente y en el cual su supervisor sería nada menos que Charles Chaplin.

Más tarde realizaría "*Las Hurdes*" (1932), y sólo por el hecho de no mantenerse inactivo trabajó en el doblaje de películas en Francia para la Paramount; después sería enviado a España a dirigir algunas coproducciones de la Warner Bros, para terminar junto a su amigo Urgoiti, produciendo películas de las que ni él recuerda los nombres.

Al estallar la Guerra se pone al servicio del gobierno republicano quien lo envía a los Estados Unidos como supervisor de películas sobre la Republica Española. Cuando la guerra terminó Buñuel aún seguía en Estados Unidos y llegaría a trabajar en las oficinas del Museum of Modern Art, de Nueva York, puesto que deberá dejar luego de las publicaciones que su ex colaborador Salvador Dalí hará en su contra, tildándolo de ateo, por "*L'Âge D'Or*", lo que era en ese tiempo aún más grave que el calificativo de comunista. Ello generó el rechazo de importantes norteamericanos que lograrían que Buñuel abandonara su cargo, dejándolo en la calle y con problemas de salud.

Tiempo después, sería contratado para ser la voz en Off. de documentales del ejército americano. Mientras tanto, convencido de que nunca volvería a filmar, pero aun así manteniendo algunos proyectos en mente llega a México siguiendo a Dense Tual quien le ofrece la versión cinematográfica de "*La casa de Bernarda Alba*", de Federico Garcia Lorca, y que finalmente no se llegaría a realizar porque otros productores adquieren los derechos de la obra.

Sin nada que hacer en México, el productor Oscar Dancigers le ofrece quedarse en el país, permitiendo de este modo volver al cine con una cantidad importante de películas:

“Entre 1946 y 1964, desde “*Gran Casino* hasta *Simón del Desierto*”, he rodado en México veinte películas (sobre un total de treinta y dos). A excepción de “*Robinsón Crusoe*” y de “*The Young One*”, todas estas películas han sido rodadas en lengua española y con actores y técnicos mexicanos. El tiempo de rodaje varió entre 18 y 24 días – lo cual es sumamente rápido -, excepto “*Robinsón Crusoe*”. Medios reducidos, sueldo modestísimo. En dos ocasiones, hice tres películas al año.”¹⁵

Buñuel ya estaba decidido a vivir del cine y aunque realizó tantas películas en México el mismo confiesa no sentirse satisfecho del todo, pues muchas veces el bajo presupuesto, el aceptar temas que no fueran elegidos por él o actores que no se adaptan a los papeles que le corresponden, sin embargo declara:

“[...] Creo no haber rodado nunca una sola escena que fuese contraria a mis convicciones, a mi moral personal. En estas desiguales películas, nada me parece indigno.”¹⁶

Aún en el exilio de España por el régimen Franquista, por su participación en el partido republicano, donde llegó a ocupar importantes puestos en Francia, consigue visa en el Consulado español de París para volver, reencontrándose con su familia y con los lugares de su infancia. En esta vuelta conoce a una importante persona que se convertirá en uno de sus más grandes apoyos, el productor Gustavo Alatríste quien por ese entonces es un hombre de recursos, de múltiples negocios y que comenzaba por interesarse en la industria cinematográfica y aunque no conocía nada de este negocio le propone realizar a Buñuel una película dándole completa libertad de elegir la temática. Luis Buñuel entonces, dio rienda suelta al guión de *Viridiana* con ayuda de su amigo Julio Alejandro, partiendo de una de sus fantasías de infancia en la que por medio de narcóticos, abusaba de la reina de España.

¹⁵ Buñuel, Luis. op.cit. p. 240

¹⁶ Buñuel, Luis. op.cit, p. 240

Una vez terminado el guión, Alatríste le propone que el rodaje se realice en España, a lo que Luis aceptaría con la condición de trabajar con la sociedad de producción de Bardem, conocido por su oposición al Franquismo. Aun así la gente que le apoyaba anteriormente presenta su rechazo a que vuelva a España, considerándolo como una traición a sus principios.

Con óptimas condiciones, como fueron un presupuesto adecuado, excelentes actores y siete u ocho semanas de rodaje y aun cuando la censura española obligó a cambiar el final del guión, esto permitió dejar un final mucho más ambiguo y lleno de contrasentidos, que en un comienzo la censura no fue capaz de captar.

Una vez terminada, "*Viridiana*" se convirtió en una bomba para la España Franquista, provocando un escándalo que el mismo Buñuel compararía con el producido por "*L'Âge d'Or*", volviendo a ser recibido y aplaudido por quienes consideraron, en un comienzo, esta realización como una traición.

La película obtuvo la palma de Oro en el festival de Cannes, pero a la vez fue prohibida en España por el ministro de información y turismo, incluso, a modo mediático, nadie podía escribir ni hablar de la película.

En Italia se estrenó en Roma y luego en Milán, en donde el procurador general de esta ciudad la prohibió y entabló un proceso judicial, si Buñuel ponía los pies en Italia, sería condenado a un año de cárcel.

Luego de "*Viridiana*" Buñuel regresaría a México en donde realizaría también junto a Gustavo Alatríste, *El Ángel Exterminador*, que más bien estaba pensada para ser realizada en París o en Londres, de todas maneras la película resultaría excelente, en donde el mecanismo de la repetición está utilizado por lo menos una decena de veces.

“<<El Ángel Exterminador>> es una de las raras películas mías que he vuelto a ver [...] lo que veo en ella es un grupo de personas que no puede hacer lo que quiere hacer: salir de una habitación. Imposibilidad inexplicable de satisfacer un sencillo deseo”¹⁷

En 1964, Alatríste le ofrece realizar una película sobre San Simeón el estilita, ermitaño que vivió cuarenta años sobre una columna en el desierto de Siria en el siglo IV. Todo iba bien pero Alatríste tuvo problemas financieros, por tanto se tuvo que realizar sólo la mitad de la película, sin embargo la cinta recibió cinco premios en el festival de Venecia siendo el film más premiado de Buñuel.

En 1963 conocería al que será su apoyo en sus próximas producciones, el productor Serge Silberman con quien partiría trabajando en la película “*Journal d'une femme de chambre*”, rodada en 1963 y donde conocería también a quienes lo acompañarían por el resto de su carrera, Pierre Lary su primer ayudante, Suzanne Durremberg, su Script y el gran guionista Jean-Claude Carrière, quien sería sin duda uno de sus más cercanos colaboradores, pues el método de trabajo de Buñuel con el guión en todas sus películas (menos en cuatro) fue un trabajo compartido. Aun cuando el que tomara las decisiones finales fuera Buñuel.

Otra de las películas importantes que realizaría en este período es sin duda también una de las más conocidas, “*Belle de Jour*”, obra que permitía dada su temática, la incorporación de elementos de ensoñación y sadomasoquismo como también una serie de casos de perversiones sexuales.

“Mi interés por el fetichismo era ya perceptible en la primera escena de “*Él*” y en la escena de los botines de diario de una camarera, pero debo decir que no experimento hacia la perversión sexual sino una atracción teórica y exterior”¹⁸

¹⁷ Buñuel, Luis. op.cit, p. 290

¹⁸ Buñuel, Luis. op. cit, P. 293

Buñuel realiza esta aclaración aunque siempre se presta para confundir este punto, entre lo que son las realizaciones como obras de arte y lo que es la vida personal, pues aun cuando hay vasos comunicantes entre una y otra, no es este el caso.

Con esto empezaría una nueva etapa de Buñuel, un nuevo Buñuel ahora con más libertad y con compañeros como Carrière y Silberman que le darían apoyo total en sus próximas realizaciones. Así comenzaría a escribir "*La Voie Lactée*" basada en estudios realizados sobre las herejías, la santísima trinidad y la devoción de un peregrinaje de los dos protagonistas que los lleva por caminos de personas que expresan, en formas distintas, actos de herejía y trasgresiones de la religión oficial.

Esta película también fue bien recibida, tanto por la crítica como por el público, debido en parte por el excelente trabajo de promoción de cine que desempeñó Silberman.

Luego realizaría un proyecto que durante muchos años estuvo congelado por la censura *Nazarin*, inspirado en una novela de Fray Benito Pérez Galdós que en cierto modo escapa de la temática y al estilo iniciado con "*La Voie Lactée*" y que continuaría después en "*Le Charme Discret de la Bourgeoisie*" en donde volvería sobre la temática de la imposibilidad y la repetición constante, para generar la frustración de un acto tan simple como una reunión social en torno a una cena, donde cada interrupción esta todavía más plagada de absurdo pero sin llegar al punto de la inverosimilitud de las acciones, tomando como base lo cotidiano y en donde también incorporaría el lenguaje de los sueños como solución a esto. Incluso el sueño dentro del sueño, como una puesta en abismo que culmina con los personajes, representativos de la sociedad burguesa, caminando por una carretera sin destino, como entregados al azar y a la total incertidumbre

Esta película obtuvo un Oscar, que le valió más de un disgusto a Silberman y Buñuel, por una broma que gastaría este último a un periodista, semanas antes de la entrega, él cual declaró que ya había pagado el dinero suficiente por la estatuilla, testimonio que fue tomado de forma literal por el profesional. Aun después de este pequeño incidente, el premio fue entregado a Buñuel quien seguiría bromeando con sus cercanos con la frase: “Los Americanos tienen sus defectos pero son hombres de Palabra”.

En 1974 “*Le Fantome de la Liberté*” vendría a cerrar una especie de tríptico del absurdo y de lo que el académico y director de Cine, Cristián Sánchez denominará más tarde en uno de sus artículos referentes a Buñuel como la “forma universo”¹⁹ en donde el síntoma es el todo dentro de un espacio que se constituye como un mundo propio y, dentro de todo, verosímil.

“Los mismos temas, a veces incluso las mismas frases, se encuentran presentes en las tres películas. Hablan de una búsqueda de la verdad, que es preciso huir en cuanto cree uno haberla encontrado, del implacable ritual social. Hablan de la búsqueda indispensable, de la moral personal del misterio que es necesario respetar.”²⁰

Cuando el mismo Buñuel creía haber cerrado su historia cinematográfica, sus colaboradores y amigos le convencerían de realizar una última película, para lo cual en 1977 retornaría a un antiguo proyecto que consistía en adapta “*La mujer y el pelele*” de Pierre Louys, en la película “*Cet obscur object du désir*” en la que se produciría un cierre de manera concluyente de su obra en general, retomando el tema de “*L’âge d’or*”, en cuanto a la imposibilidad del encuentro amoroso de los amantes, pero esta vez el conflicto es desatado por el personaje femenino, dotado de erotismo seductor y de una relación sádica, que concluye con una de las imágenes más impactantes y que a la vez trae a la memoria la primera imagen de Buñuel, ésta es el ojo rasgado en “*Un Chien Andalou*” y en “*Cet obscur object du désir*” la costura de esa tela ensangrentada en la vitrina de una galería que a los segundos volaría en

¹⁹ **Sánchez Cristian:** “La misteriosa transparencia de Buñuel”; en: *Revista de Cine* N°5. Edt Universidad de Chile. 2003.

²⁰ **Buñuel, Luis.** op. cit, p. 302

mil pedazos, como el gran cierre de esa pantalla que abre los ojos para mirar directamente a los nuestros.

En el año 1977 se levantaría al fin la prohibición de "*Viridiana*" en España y "*Cet obscur object du désir*" obtendrá la Concha de Oro del Festival de San Sebastián y el premio nacional de las Artes en México, reconociendo al fin el lugar que este autor merece, pero a la vez siendo Buñuel una persona que a la que no le acomodan dichas manifestaciones de reconocimiento, fiel a la postura de los surrealistas.

En 1979 prepara otro guión que será el último y que no alcanzará a concluir como obra cinematográfica titulado "*Una Ceremonia Suntuosa*".

En 1980 recibe más distinciones, esta vez de la Universidad Complutense, del Ayuntamiento de Madrid, de la Diputación de Teruel y del Ayuntamiento de Zaragoza.

En 1981 se organiza el reestreno de la película "*L'Âge d'or*". Y en 1982 se publicaría la obra literaria, en la que está basado este capítulo, titulada "*Mi Último Suspiro*" con la colaboración de Jean-Claude Carrière y en el centro de Georges Pompidou de París se organizaría un homenaje a Buñuel.

En 1983 Muere atacado por un cáncer el día 29 de julio, en el hospital inglés, ubicado en la Ciudad de México. Es nombrado Doctor Honoris Causa por la Universidad de Zaragoza.

4. EL SURREALISMO

*“Cuando el hombre quiso imitar la acción de andar, creó la rueda, que no se parece a una pierna. Del mismo modo ha creado, inconscientemente, el **surrealismo**... Después de todo, el escenario no se parece a la vida que representa más que una rueda a una pierna”.*²¹

Movimiento de vanguardia artístico e intelectual que se presentó en los años 1924 y 1940, bajo el liderazgo del poeta francés André Breton, como respuesta a la actitud del Dadaísmo, buscando que sus propuestas fueran aún más efectivas; pues Breton junto a Picabia, quienes participaban activamente de éste, reconocen el hecho de que se ha vuelto mecánico y predecible, castrando sus propios actos de provocación. La naciente formación artística conservaría algunas posiciones, gestos, actitud destructiva o de rebelión del movimiento Dadaísta, pero esta vez volviendo a mirar a las raíces románticas, El Marqués de Sade, Lautréamont, y Rimbaud, autores que el dadaísmo, con su afán de rechazar todo tipo de arte realizado anteriormente, intentó negar, y que como medida de reivindicarlos decidieron adoptar así el termino de surrealismo ya utilizado por Apollinaire.

Los elementos de difusión de este arte fueron las publicaciones de revistas como *Literaura*, fundada en 1919, que entre los directores se encontraba Andre Breton, quien redactó los manifiestos, en donde en el primero de los publicados (el cual escribió con la colaboración de Soupault) en 1924, define el movimiento que está naciendo como:

²¹ Prólogo de la obra de **Apollinaire** “*Les Mamelles de Tirésia*” 1917.

“Surrealismo: S.m. 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 moral”²²

Para este propósito fueron muy importantes las doctrinas de Freud, sus métodos de psicoanálisis y las teorías del inconsciente, que Breton ya ha puesto en práctica como médico, y que a este nivel se convertirían ahora en propuestas éticas y estéticas. Dejando atrás la idea de un arte representativo y volviéndolo un arte expresivo, en donde el estado de las cosas pasa a formar parte de un todo en el inconsciente, dejando de lado el carácter objetivo de la realidad.

El mismo Breton nos explica este efecto, en base a un ejemplo de Engels:

“La rosa es una rosa. La rosa no es una rosa. Y sin embargo, la rosa es una rosa”, pero que se me permita este paréntesis, para arrastrar a “la rosa” en un movimiento provechoso de contradicciones menos benignas, en el que ella sea sucesivamente la que proviene del jardín, la que ocupa un lugar destacado en un sueño, la que no es posible apartar del “ramillete óptico”, la que puede cambiar totalmente de propiedades al pasar por la escritura automática, la que ya no tiene más que lo que el pintor ha querido que conservara de rosa en un cuadro surrealista, y finalmente, la que completamente distinta en sí misma, retorna al jardín.”²³

Por tanto se crea bajo el alero del dictado del inconsciente una forma, más pura de expresión, que queda demostrada sobre todo en el sueño y su dualidad con la vigilia y sobre todo la interpretación de Bretón de lo que Engels denomino el “azar objetivo”, el cual corresponde a la conjugación del azar con los deseos más íntimos de las personas, elemento que agrega emoción e importancia a lo que podrían ser meras casualidades.

²² **Breton, André:** “Primer manifiesto Surrealista (1924)”; en: *Los Manifiestos del Surrealismo*. Nueva Visión. Argentina.1965 p.44

²³ **Breton, André:** op. cit p.103

“La casualidad no puede comprenderse más que en relación con la categoría del azar objetivo, forma de manifestación de la necesidad.” ²⁴

Un punto del surrealismo que causó complicaciones y distintas opiniones dentro de sus integrantes, fue la adherencia en 1925 de André Breton y algunos de sus seguidores a las filas del comunismo, aún cuando esta será solo transitoria, puesto que sus ideales no son del todo aceptados.

Estas rivalidades o diferencias con respecto a las tendencias políticas y el fallo del compromiso ético al cual se suscribían muchos de los integrantes, llevó a que Breton excomulgara a muchos de los surrealistas, (a quien incluso habría destacado en el primer manifiesto) cuando publica “*El Segundo Manifiesto Surrealista*” en el año 1929. Esta práctica de ética llevo incluso a que Salvador Dalí, con quien Luis Buñuel realizo “*Un Chien Andalou*” fuera expulsado del movimiento en 1936, luego que se considerara que éste tenía ciertas tendencias fascistas.

En cuanto a los métodos de realización de una obra surrealista, se utilizaron varios, como la estructura del collage, denominado también el “objeto encontrado” que consista en unir elementos aun cuando estos fueran incongruentes entre sí. En este sentido podemos encontrar un ejemplo de esta práctica en la historia que cuenta Andre Breton en su libro “*Amour Fou*” con respecto al hallazgo junto al escultor Alberto Giacometti de una máscara en una feria de cachivaches, la cual se convertiría luego en parte importante de una de sus obras que aún no concluía, sino hasta ese momento, como si siempre la hubiese esperado, pero de una forma inconsciente.

²⁴ Citado por **André Breton** en: “El Surrealismo: Punto de Vista y Manifestaciones”. EO Barral ediciones, Argentina. 1977 p. 141

En literatura la adaptación de este nuevo modelo, tuvo como consecuencia la aparición de una nueva forma de expresión la cual se denomina como versículo, que era un verso cuya extensión no estaba definida y sin rima, sostenido solo por el ritmo interno del contenido, que, a su vez, por no aceptar las temáticas consagradas, se utilizó la fuente de las represiones tanto sociales como psicológicas y por supuesto la exaltación del Eros, para las que se adecuaban los métodos del dictado de los sueños y la escritura automática.

Entre otros de los medios de realización artística que propuso el surrealismo se encuentra también el denominado Cadáver Exquisito, que consistía en una realización en conjunto, pero bajo el desconocimiento de que era lo que desarrollaba la otra persona, manteniendo un tema en común para los dos.

Con el estallido de la Segunda Guerra Mundial, los integrantes se dispersaron aún más, provocando la caída del movimiento, sin embargo sirvió para sembrar nuevas propuestas, que se desarrollaron posteriormente.

5. EL OJO RASGADO, LA PANTALLA QUE NOS VE; PRIMER PERÍODO DE LUIS BUÑUEL.

5.1 Resúmenes Argumentales.

5.1.1 *Un Chien Andalou*



“*Un Chien Andalou*” es la obra cinematográfica del surrealismo por excelencia, reconocida por todo el grupo y que significaría la participación de Luis Buñuel en éste, aceptado como uno más de los surrealistas y lo que haría que Buñuel integrase a su colaborador y amigo Salvador Dalí en este movimiento.

Una obra plagada de imágenes capaces de estremecer desde un principio cuando vemos en un cuadro de texto o didascalia la frase “Érase una Vez...” que nos lleva a un plano detalle de una navaja siendo afilada y luego al mismo Buñuel que está realizando esta acción que, acto seguido, sale y mira la luna, para tomar con una mano el rostro de una muchacha, y ver como la luna es atravesada por una nube y la navaja atraviesa el ojo cortándolo en dos en un explícito plano de detalle.

Un texto nos indica “Ocho años después” Un hombre con ropas de carácter femenino atraviesa la ciudad en una bicicleta con una cajita colgando de su cuello, una mujer al verlo pasar arroja un libro, en el cual se ve la imagen de la Encajera, obra pictórica de Vermeer; parada en la ventana ve como el hombre cae al piso y baja a besarlo; vemos que las manos de la mujer abren la cajita y sacan de ella una corbata que arregla junto a otras ropas; el hombre parado en una esquina mira

impresionado su mano que se llena de hormigas, ella la mira y por medio de una serie de fundidos encadenados, vemos a un muchacho que con un palo mueve una mano cortada que se encuentra tirada en el suelo, rodeado de gente que los oficiales de policía intentan mantener alejados; la pareja mira expectante desde la ventana; un oficial recoge la mano del piso y la guarda en una caja que el muchacho abraza con mucho aprecio; el tumulto se dispersa y mientras los automóviles pasan veloces por al lado del muchacho, el hombre mira más emocionado, hasta que al fin uno de estos autos le arrolla, un tumulto de gente ahora rodea al muchacho; y el hombre desde su ventana acosa a la mujer acorralándola contra la muralla y tocando sus senos que se transforman en nalgas; frente a la mirada atónita del hombre que babea sangre, la mujer le empuja y escapa tomando un adorno que se encuentra en la muralla para amenazarlo (es una mezcla de un crucifijo con una raqueta de tenis); él sin saber como volver a abordarla recoge dos cuerdas que están tiradas en el piso, las que arrastra y con ellas un piano lleno de escombros, bueyes muertos y dos sacerdotes que miran sin entender; ella asustada por semejante situación sale de la habitación, él al seguirla queda atrapado con su brazo afuera y de cuya mano aún salen hormigas; entonces en la cama se ve al hombre de la bicicleta de un principio con la cajita aún colgada de su cuello y con la misma vestimenta; seguido por la frase “A Las Tres de la Mañana...” Un hombre vestido de traje formal toca el timbre de la casa, que son dos manos con una coctelera que se agita, el hombre aún vestido extravagantemente se sorprende tirado en la cama, la mujer abre la puerta y el hombre entra furioso a gritarle y sacarle la extravagante ropa al otro hombre, lanzándola por la ventana y obligándolo a ponerse contra la pared en señal de castigo; nuevamente un texto en el cual se lee “dieciséis años antes...” y vemos a estos dos personajes en la misma situación el hombre mayor y bien vestido se acerca a tomar un cuaderno manchado con tinta que asemeja sangre y se los entrega al otro hombre que aún está contra la pared, el cual al momento de que el hombre se aleja se voltea y le dispara; el hombre cae muerto sobre la espalda desnuda de la mujer, que desaparece; el cadáver es encontrado en el bosque por un grupo de hombres que corren a dar aviso a otros dos que vienen caminando sin que estos le den la menor importancia, uno de estos dos es precisamente el hombre que le disparó.

Luego de un corte a negro, la mujer entra en la casa encontrándose una polilla que en la parte posterior lleva la figura de una calavera, el hombre que vuelve a aparecer se lleva su mano al rostro y al quitarla ya no tiene boca, la muchacha pinta sus labios, pero al hombre le aparecen vellos en el rostro, ella mira su brazo y descubre que ya no tiene vellos. Ella sale y se encuentra en el mar con un hombre que le indica que ha llegado tarde, se besan y caminan por la orilla de la playa hasta encontrar en el suelo la cajita, esta vez hecha pedazos y que entre los dos se encargan de seguir destruyendo.

Otro texto aparece en pantalla: “En Primavera” y se ve a la pareja enterrada hasta la cintura. La pantalla se va a negro y las letras FIN llenan el espacio.

5.1.2 *L'Âge D'Or*



La Película comienza con el protocolo de créditos en donde se puede leer “Un film Sonoro y Parlante de Luis Buñuel”, sin embargo luego se ve una didascalia propia del cine mudo, en la que se entrega información sobre los escorpiones; lo que compone la primera parte de la película es una especie de documental sobre estos arácnidos, se muestra la ferocidad y hábitat de los escorpiones, y cómo estos rechazan al resto por su naturaleza poco sociable.

Se produce un salto en el tiempo por medio de las indicaciones “Unas Horas después” para mostrarnos a un hombre que sobre una árida montaña, con un fusil en la mano, observa a un grupo de obispos que oran junto a unas piedras, el hombre desciende en busca del refugio en donde está un grupo de subversivos esperándolo, uno de ellos se encarga de enrollar una cuerda que es cortada por un hombre con muletas, siguiendo las ordenes de quien al parecer lidera al grupo, cuando el hombre que estaba en la montaña regresa les avisa que los mallorquines ya han llegado, con lo que el líder da la orden de tomar las armas, uno de los hombres, que se encuentra herido, no está dispuesto a acompañarlos bajo el argumento de: “Si, pero ustedes tienen acordeones, hipopótamos, llaves, ganchos para trepar y...” el hombre que lidera el grupo lo interrumpe y se retira del lugar, pero el moribundo continua: “Y pinceles.”

Los subversivos continúan su caminar por la montaña, cayendo derrotados uno por uno durante el trayecto, quedando sólo aquel que los lideraba. Una flota de Barcos se acerca a la costa, de ellos descienden un grupo compuesto por burgueses, religiosos y policías, que una vez encontrados los cadáveres del grupo de obispos les rinden honores.

Reunidos luego, y mientras un burgués, vestido de esmoquin y sombrero de copa, se dispone a hablar a la multitud, es interrumpido por los gritos de una mujer (Lya Lys), a la que un hombre (Gaston Modot) está tratando de violar, pero es interrumpido por la muchedumbre que los separa y reducen al hombre; ella, sin embargo, al ser llevada a un lugar a salvo lo mira con nostalgia, él a su vez también la mira, aún con deseo de poseerla.

Una serie de imágenes muestran a la mujer sentada mirando a alguien, luego un fundido a negro y se ve un baño compuesto por un retrete que al sonido del desagüe, se funde con una imagen de excremento, que vuelve a fundirse en el rostro del Hombre aún en el suelo y llevado por dos oficiales. Un perro ladra entre la muchedumbre mientras se llevan al hombre, el cual se escapa y le da un fuerte puntapié, pero nuevamente es atrapado y llevado lejos del lugar.

El burgués ahora sí proclama un discurso en torno a un bloque de concreto, mientras el hombre que es llevado lejos ve un insecto y luchando contra los oficiales corre a aplastarlo con su pie. El Burgués continua la ceremonia poniendo cemento sobre aquel bloque, lo que da paso a una didascalia que indica que en el lugar en que los Mallorquines han muerto se coloca la primera piedra para fundación de la ciudad de la Roma Imperial, la cual se convirtió en la principal sede de la iglesia y su pilar más firme.

De un salto temporal llegamos a la vida moderna de aquella ciudad, colapsada por autos y grandes edificios. La Indicación: “A veces el domingo” da paso al derrumbamiento de una serie de viviendas lo que es tomado como un acto común en la gran ciudad, acompañado de otras imágenes como piletas y centros sociales. Un hombre que camina pateando un violín que pronto aplasta con su pie, y otro hombre que camina por un parque con una piedra en la cabeza, al igual que la estatua que está a su lado.

Durante este recorrido por la ciudad aparece nuevamente el hombre interpretado por Modot, que sigue siendo llevado por los oficiales, deja de caminar al ver los afiches de un muro en los que hay una mano femenina en una posición que asocia con la masturbación y que a este le produce placer mirar, siguen su camino y nuevamente un afiche que esta vez va en la cabeza de otro señor, vuelve a llamar su atención, pues lleva la imagen de las piernas de una mujer. Nuevamente siguen su camino y esta vez encuentra en la vitrina una fotografía de una mujer a quien mira con atención e imagina ver a la mujer interpretada por Lya Lys recostada en un sillón con una mano en su pelvis los oficiales hacen seguir su paso mientras un chico los sigue de cerca.

La mujer se levanta del sillón y se dirige a otro cuarto en donde está su madre, quien le llama la atención por tener el dedo vendado, a lo que ella contesta que lo tiene desde hace un tiempo y cambia el tema preguntando por su padre, quien prepara una reunión con algunos mallorquines que asistirán según lo que dice la madre cerca de las nueve. La Mujer se retira a su habitación y saca a la vaca que está recostada sobre su cama, mientras aún se escucha la campana que el animal lleva en su cuello, ella está frente al espejo recordando al hombre, y el espejo se transforma en una ventana, por la cual se puede mirar al cielo.

Luego de agredir verbalmente a un transeúnte y ver a un ciego que camina por la vereda de enfrente, el hombre exige a los oficiales que le suelten argumentando que su identificación está en su bolsillo, la cual corresponde a un título de alto delegado y comisario de la nueva misión, entregado por la Asamblea internacional de Beneficencia, documento que representa la confianza que se deposita sobre él; esto sorprende a los oficiales, que le dejan libre mientras el hombre llama un taxi, que el ciego también está solicitando; para librarse de él lo golpea con una patada en el pecho y coge el automóvil.

Aparecen las indicaciones: “En su magnífica propiedad de los alrededores de Roma, los marqueses de X se disponen a recibir a sus invitados.” Para pasar a una mansión en la cual se dirigen automóviles. En el interior de la mansión un grupo de burgueses se reúnen, entre ellos está un hombre con el rostro lleno de moscas y una pareja que antes de bajarse del automóvil desciende un gran cadí que vuelven a subir luego.

Mientras el grupo de burgueses se saludan entre ellos, atraviesa el salón una carreta tirada por caballos y manejada por unos obreros que van bebiendo licor de una botella.

En las afueras un guardabosque que camina con un fusil en la mano se encuentra con su hijo y juegan entre los dos; en el salón una camarera grita y cae al suelo mientras de una de las habitaciones salen llamaradas de fuego. El niño en su juego, le quita los cerillos a su padre quien furioso se levanta y le dispara a sangre fría dos tiros con su fusil, los burgueses miran la escena desde el balcón, sin más importancia que algunos comentarios entre ellos y se dirigen nuevamente al salón.

El hombre entra en la habitación y cuando quiere dirigirse hacia la mujer, es interrumpido por algunos personajes que se acercan a saludarlo, obligándolo a sentarse junto a una señora. La mujer quien a su vez también lo espera, se retira con un grupo de muchachas. Mientras sirven algunos tragos la Señora ofrece uno al Hombre que accidentalmente se derrama en su mano, éste enfurecido abofetea a la señora, llamando la atención de los asistentes y llenando de orgullo a la mujer quien se ve obligada a atenderla, sólo por cortesía.

El hombre se retira, pero mientras todos atienden a la señora, la mujer ve que él aún está escondido tras la cortina de un pilar indicándole que se dirija hacia otro lugar, entonces él se reincorpora a la muchedumbre y sale en la misma dirección de ella. Una vez los dos solos en el patio se abrazan y huyen, mientras todos se preparan escuchar a la orquesta, los dos amantes intentan consumir su amor, se muerden las manos mutuamente acto que les produce mucho placer y en un momento los dedos de la mano del hombre ya no están, sin embargo sigue acariciando el rostro de ella, se intentan besar pero el sonido de la música los interrumpe, se tiran al piso se besan se vuelven a sentar, él mira excitado los pies de la estatua que se encuentra a su lado, en un puente cercano un grupo de sacerdotes atraviesan y uno de ellos se percata de estos dos amantes y corre a dar aviso, mientras se escucha la música los dos amantes gozan el uno del otro tirados en el piso, son interrumpidos por un mayordomo que le indica a él que tiene una llamada telefónica, ella corre a los pies de la estatua y mientras ve como se va a atender la llamada comienza a lamerlos.

El hombre responde al llamado telefónico del ministro del interior, quien lo insulta culpándolo de desgracias que implican que él también vea su imagen perjudicada, y mientras éste le tilda de asesino, lanza el teléfono y corre en busca de ella nuevamente, se escucha un disparo y luego vemos al ministro muerto y pegado en el techo.

Al regresar con la mujer, ella lo abraza y él besa su cuerpo, se quedan mirando y dialogan entre ellos sin hablar, se abrazan de forma muy sutil pero entregándose mutuamente al amor. Ella en el diálogo se sorprende y declara: “¡Qué bueno! ... ¡Qué bello! ¡Qué alegría, que alegría haber matado a nuestros hijos!” En eso el rostro del hombre se llena de sangre que brota desde uno de sus ojos.

El director de la orquesta se retira en plena pieza musical, tapándose los ojos; camina en dirección a los amantes que aún siguen abrazados, ella corre, lo abraza y comienza a besarlo en presencia del hombre quien toma su cabeza desesperado, mientras suenan tambores sin cesar. Entra en una habitación, gritando de furia, cae sobre la cama y toma un cojín al que comienzan a brotarle las plumas, tomando un puñado en cada mano él furioso comienza a destruir la habitación, se acerca a una ventana y arroja un árbol en llamas, un sacerdote, un arado, un báculo y una jirafa que esta vez cae a un lago, las manos nuevamente aparecen dejando caer más plumas.

Aparece la siguiente indicación:

“En ese instante en que las plumas caían pero lejos de ahí los sobrevivientes del Castillo de Selliny partían, de regreso a Paris.

Se ven unas montañas en las que en una de las puntas está el castillo y es seguido por el texto:

“Para celebrar una bestial orgía, se habían encerrado en este castillo inexpugnable.

Para ellos, una mujer valía menos que una mosca. Habían introducido con ellos a ocho maravillosas muchachas para mantener excitadas sus corruptas imaginaciones, habían llevado también cuatro depravadas mujeres, cuyos relatos alimentaban su criminal voluptuosidad del castillo de Selliny “

“He aquí los sobrevivientes de las criminales orgías. El primero y más importante de los cuatro organizadores el duque de Blangis.”

Por la puerta del castillo aparece un hombre que por su aspecto y su postura nos hace recordar a Jesucristo, le siguen tres hombres más y una mujer casi muerta que cae al piso y a la que el duque se acerca para ayudar a ponerse nuevamente de pie llevándola al interior del castillo, se escucha un aterrador grito. La puerta vuelve a abrirse y el duque sale pero esta vez sin barba y se ve una cruz con cabellos amontonados sobre ella y a la que le cae nieve encima, la imagen se funde a negro y la película acaba.

5.2 Estructuras Narrativas del Surrealismo.

“*Un Chien Andalou*” y “*L'Âge D'Or*”, se presentan por medio de una estructura que difiere de la linealidad en cuanto a la idea del tiempo progresivo, puesto que está constituido de una forma más cercana a lo onírico, en donde toda acción, situación o temporalidad e incluso espacio, pueden ser variados en función de la creación de un mundo cinematográfico, que difiere del real, pues con la base de lo cotidiano llevado a extremos produce una relación de hiperrealidad o mejor dicho una surrealidad, en donde las cosas existen por medio del proceso de dictado del inconsciente. Donde lo que ocurre no es parte de significantes, sino más bien de sucesos que son posibles dentro de este contexto del absurdo.

Fernando Cesarman escribe respecto al modo de narración que utiliza “*Un Chien Andalou*”:

“El Perro Andaluz no es una relación estricta de los hechos, en el sentido tradicional de la narrativa, sino que obedece más bien al extraño orden de la interpretación onírica, o sea la desfiguración de la realidad antes de que la mente humana ordene y configure la sucesión de los hechos y experiencias en una especie de cuento o novela lineal y de acuerdo con nuestra moderna idea del tiempo progresivo.”²⁵



²⁵ Cesarman, Fernando C: *El ojo de Buñuel: psicoanálisis desde una butaca*. Editorial Anagrama. Barcelona.1999 p. 69

Este dictado del inconsciente, como un acto de creación artística propio del surrealismo, convierte los elementos en algo superior por el hecho de ser retratados e impregnados de una realidad otra, que es la visión que el autor tiene de esta, posibilitando el hecho de que cambie por medio de la escritura automática de los hechos, antes de ser expuestos nuevamente a disposición de la realidad, presentados por medio de elementos como la utilización del absurdo o el humor negro. Escenas como el retrato que hace de la burguesía en “*L’Âge D’Or*”, en donde en un elegante salón la gente está reunida mientras pasa entre ellos una carreta con dos obreros que beben licor de una botella o aquel hombre que en su rostro tiene varias moscas. El absurdo en este período de Buñuel es, por el hecho de realizar películas participes de la experiencia del surrealismo como tal, mucho más común y constituyen parte de la realidad fílmica.

Así Buñuel desde el comienzo de su obra nos indica que su cine no será igual al resto, que debe ser visto de una forma diferente, con otra perspectiva, con otros ojos o más bien a partir del ojo cortado en la primera secuencia de “*Un Chien Andalou*”.

Es por esto que en el caso de *L’Âge D’Or*, podemos desplazarnos desde la construcción de la ciudad Imperial de Roma hasta la reunión social a desarrollarse en la mansión de los marqueses X, habiendo visto previamente aquel documental sobre los escorpiones y aun así se mantiene la temática impuesta por la imposibilidad de los amantes, de poder consumir su relación y un análisis de la sociedad burguesa, que en este caso es el principal impedimento.

Freddy Buache plantea a propósito de *Un Chien Andalou*:

“Buñuel y Dalí se proponen resquebrajar la quietud mental del espectador y, simultáneamente, evidenciar la principal convicción que anima al conjunto del pensamiento surrealista: la omnipotencia del deseo.”²⁶

²⁶ **Buache, Freddy:** *Luís Buñuel*. Editorial Labor, S.A. España. 1976. p. 12

“Un perro andaluz revela el enfrentamiento dramático del deseo con su objeto, en el contexto de una situación sembrada de trampas. Buñuel y Dalí describen al deseo prisionero, que gira en torno a sí mismo, se exaspera, aspira a liberarse y se metamorfosea sin cesar, por obra de sus furores, sus fracasos, sus resurgimientos y sus escapatorias, pasando de la estabilidad torturante a la evasión fantasmal.”²⁷

En “*Un Chien Andalou*” los personajes buscan otras escapatorias para satisfacer el deseo tanto por parte de él como de ella, puesto que este encuentro implica arrastrar un peso social, como se ve en aquella imagen en la que el hombre para poder llegar a ella tira de las cuerdas, que a su vez arrastran esos elementos compuestos por el piano de cola, con bueyes muertos y a los hermanos maristas, que no implican un significante literal, sino más bien un símbolo dinámico del hecho, que retrata la dificultad de conseguir lo deseado y cuánto está dispuesto a entregar o incluso desgastarse a sí mismo, para poder tomar a la mujer, como el objeto a desear.

“Tocar sus senos es palpar sus nalgas, tenerla toda ella en la palma de la mano. Por desear poseerla, el hombre se consume, se estremece de celos, ansía matarla, babea sangre, cae postrado a sus pies.”²⁸



²⁷ Buache, Freddy op. cit. p. 14

²⁸ Buache, Freddy op. cit. p. 16

“L'Âge D'Or” también nos muestra a una pareja deseosa de poder estar juntos y que lo intentaran por todos los medios, convirtiendo el film en una seguidilla de estas situaciones en las que el hombre y la mujer dejaran de lado muchas cosas para poder tener este encuentro, que implicará revelarse contra las ceremonias y la burguesía que los rodea y el cual también es incluido por una serie de elementos que se cruzan por el film dando una atmósfera de obstrucción del deseo, por medio de símbolos de onanismos.

Todo esto se vuelve un arma aún más fuerte cuando comprendemos que se le debe tomar como una mirada entomológica que Buñuel realiza de la sociedad, poniendo a sus personajes en casos extremos que impiden la realización de sus deseos, con la idea de poder observar la reacción que ellos presentan frente a estos estímulos. Para poder construir este mundo, utiliza en sus dos primeros films a la sociedad como ente encargado de frustrar los deseos, que se convierte en cadenas invisibles que los arrastra para evitar la unión de los amantes. Y por supuesto esta postura de análisis y crítica es lo que más desagrada a los círculos sociales, moralistas o religiosos denunciados o aludidos en su obra. Pues este es otro punto que será importante en la filmografía de Buñuel como un acto surrealista, ya que este movimiento también tomaba el escándalo como una de sus herramientas primordiales para hacer saber lo que ellos planteaban, revelándose contra toda institución, temas que en este período son tratados y que en las próximas películas se repiten algunos y se agregan otros.

Es por esto que “*L'Âge D'Or* “ es una muestra indiscutible de surrealismo, no sólo por ser realizada por Luis Buñuel cuando ya era aceptado como un integrante más entre los surrealistas, sino más bien en el hecho de que en el fondo los amantes son el fiel reflejo de las propuestas de este movimiento, pues están dispuestos a romper con reglas, instituciones (representadas en la película como el referente social en el que también se considera a la familia de la mujer como un obstáculo y la iglesia), morales y todo lo que les impida lograr su cometido, bajo sus propias normas. Así muchas veces para poder conseguir lo que desean, los personajes recurren a la violencia, para demostrar su posición, tal como el hombre lucha por aplastar aquel insecto o patear al perro durante la ceremonia. Pero sin embargo como queda demostrado en la escena en donde el guardabosque mata a su propio hijo, la violencia es parte de esta sociedad, que se encuentra corrompida, putrefacta y tan desgastada como las estructuras que se derrumban al comenzar el paseo por la ciudad de Roma.

5.3 Modo de Realización y Escritura.

André Breton, por medio de sus manifiestos del surrealismo, entregó las bases para crear este nuevo movimiento, al redactarlos y esclarecer los métodos de acción y temáticas, destaca sobre todo la escritura automática o el dictado del inconciente, como técnica que favorece la creación de una manera más real de representación de la sociedad, dándole un carácter más personal del autor convirtiéndola así en una realidad otra que adquiere más fuerza y expresión.

Fue así y aún en desconocimiento de este modo de realizar, la forma en que Buñuel y Dalí escribieron el *Un Chien Andalou*, impregnado de un surrealismo que no estaba propuesto como tal, en el sentido de crearle una clasificación o una etiqueta.

Luis Buñuel y Salvador Dalí se conocieron en su estadía en la Residencia de Estudiantes, en Madrid. Un día ambos amigos deciden escribir un guión partiendo por la base de dos sueños que tuvieron noches anteriores; Buñuel soñó con la imagen de la luna atravesada por la nube y la navaja atravesando el ojo, mientras Dalí con la imagen de una mano de la cual brotaban hormigas.

“Escribimos el guión en menos de una semana, siguiendo una regla muy simple, adoptada de común acuerdo: no aceptar idea ni imagen alguna que pudiera dar lugar a una explicación racional, psicológica o cultural. Abrir todas las puertas a lo irracional. No admitir más que las imágenes que nos impresionaran, sin tratar de averiguar por qué.”²⁹

Se realizó también con la regla de que sólo pasaban al papel las ideas que les parecían bien a ambos ya que esta decisión a su vez les daba seguridad de que producirían imágenes luminosas e indiscutibles.

²⁹ Buñuel, Luis: *Mi último suspiro*. Plaza & Janéls. España. 1982 p. 124.

Durante el Rodaje Buñuel mantuvo un hermetismo con los actores en cuanto a lo que se estaba rodando, así podía mantener un mayor manejo de lo que quería mostrar.

Cuando la película fue terminada conoció a Man Ray, que a su vez buscaba un complemento para la exhibición de su propia película, luego de verla ofreció a Buñuel la posibilidad de que su película fuese exhibida. En esta ocasión, asistieron muchos de los artistas importantes de la época y por supuesto el grupo de surrealistas liderados por André Breton; Buñuel esperaba nervioso y a la vez dispuesto a reaccionar con piedras que llevaba en los bolsillos, si la cinta era mal recibida. Por el contrario los surrealistas abrieron sus puertas al nuevo miembro del movimiento y adoptaron a la película como la obra cinematográfica más representante de este.

Desde “*Un Chien Andalou*”, Buñuel nos demuestra que es capaz de hacer reaccionar al espectador y remover en lo que la sociedad moralista intenta esconder, produciendo escándalos como un acto propiamente surrealista, con el cual se hace notar una postura firme de provocación.

La película, que fue un éxito estuvo ocho meses en cartel durante los cuales Luis Buñuel nos relata:

“Hubo cuarenta o cincuenta denuncias en la comisaría de policía de personas que afirmaban: ‘Hay que prohibir esa película obscena y cruel.’ Entonces empezó una larga serie de insultos y amenazas que me ha perseguido hasta la vejez.”³⁰

³⁰ Buñuel, Luis: op. cit. p. 129

El método de realización de su segundo film, también corresponde a una forma utilizada por los surrealistas, el collage, en la que se mezcla, el absurdo, la descontextualización, el humor negro, imágenes impactantes dado las situaciones en las que están puestas, etc. Es por esto que la película se podría dividir en 6 partes y sin embargo mantenerse en línea al objetivo de la obra:

- 1) La película parte por un documental sobre los escorpiones, en el cual nos muestra su relación con su entorno, su agresividad y la forma en que viven.
- 2) Luego esta el grupo de subversivos, que ven imposibilitado su objetivo de detener la ceremonia.
- 3) El hombre interpretado por Gaston Modot, y la búsqueda de la mujer que desea, en una muestra de lo que André Breton llamó el *amour fou*.
- 4) La constitución de la Roma Imperial, y la forma en que se desarrolla la cotidianidad en esta ciudad. Presentado también como si fuera un documental.
- 5) La relación de la Burguesía frente a su entorno, y su orden de valores, en donde una bofetada a una mujer mayor es mas importante que la muerte de un niño a manos de su propio padre.
- 6) Y por ultimo, la cita al Marqués de Sade (uno de los principales autores referentes de los surrealistas) a la novela "*Los 120 días de sodoma*". En donde, además, aparece la figura de Cristo, como partícipe de esta celebración sexual.

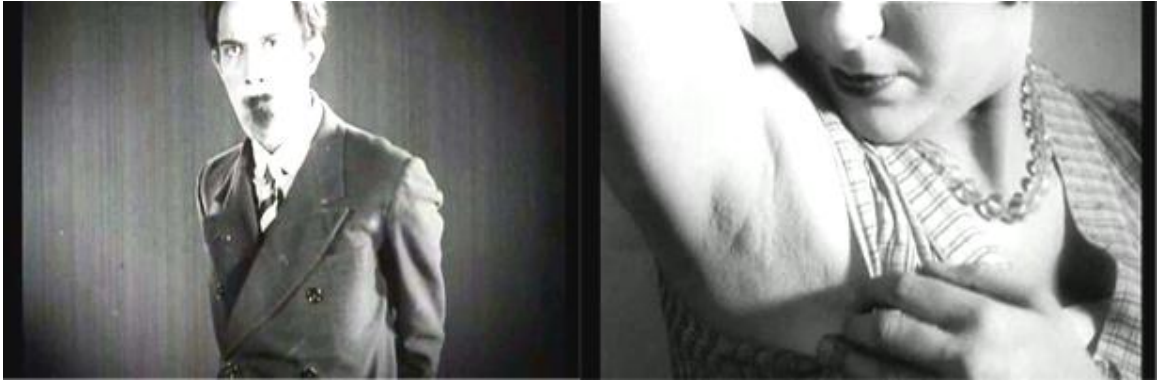
6 - ANÁLISIS

6.1 La imposibilidad, las cadenas y la decadencia

Este es sin duda el gran tema a considerar con Buñuel, pues es un tema que trasciende en todas sus películas y en todas las temáticas que se busca desarrollar en este análisis, convirtiéndose así en la medula espinal de todo, por lo tanto, algunos de los conceptos aquí expuestos podrán verse fácilmente reflejados en los próximos puntos a tratar.

Los personajes de Buñuel son colocados en entornos en los que sus deseos se ven ofuscados o situados en espacios que no tienen salida aparente, volviendo imposible incluso algunos hechos cotidianos, generando con estos respuestas por parte de ellos, cercanas al absurdo, que dado este contexto se vuelve un hecho en que no se cuestiona la veracidad de ellos, puesto que aquello que se busca conseguir es potenciado de una forma pulsional (o sicótico) que provoca que dichos personajes sean capaces de dejar atrás incluso su ideal de vida por conseguirlo, dejando de importar todo lo que no lleve a aquel objeto deseado. Y es precisamente la repetición constante de intentos, por conseguir aquello deseado, lo que produce lo nuevo dentro de este mundo creado.

En "*Un Chien Andalou*", la separación de los amantes y las dificultades que se les presentan, para finalmente estar juntos, provoca en ellos el deseo de pasión que en el fondo se convierte en un deseo mortuorio, lleno de elementos en que aquello que no parece posible en la realidad, si lo es en la realidad que constituye el film, y por lo tanto un hecho al que no se le cuestiona su veracidad, como la mano con hormigas o el libro que se convierte en una pistola, que en el fondo destruyen a quien quiere alcanzarlos, bajándolos a niveles de patetismos tal, cuando, en una lucha por ponerse uno sobre el otro, el hombre pierde su boca y ella los vellos de su brazo los cuales toman la posición en la cara de él.



Los saltos en el tiempo también nos pueden dar un indicio de ésta sin salida, pues cuando avanzan o retroceden, lo hace de una forma que lo convierte en un tiempo incierto, que no progresa, sino que los mantiene dentro del mismo conflicto, pues este continúa presente y el hombre aún no puede cumplir su objetivo, liberarse de su deseo que lo arrastra a él a volverse un ser patético, ya sea situado en el pasado presente o futuro de la narración.

Por otra parte en "*L'Âge D'Or*", se conserva esta imposibilidad pero ahora planteada más claramente como antagonista a la sociedad y su moral, que impiden que los amantes tengan su encuentro, pero que a su vez aceptan otro tipo de acciones que en su escala de valores no son tan importantes y donde la lucha del hombre por conseguir llegar a ella, no es relevante, pues no es eso lo que al personaje interpretado por Lya Lys le importa, ya que no toma en cuenta por todo lo que tiene que pasar el hombre para poder alcanzarla, todo lo que pierde, todo lo que se humilla, todo lo que deja de ser, sino el solo hecho de poder satisfacerse de manera personal, volviendo a aquel hombre un ser desechable y que a sido tan perjudicado por esta misma búsqueda, que es fácil que no se convierta en algo irremplazable.

Esta imposibilidad entre los dos amantes también está planteada desde un punto de vista cultural y de incomodidad de movimiento corporal, pues el espacio donde se encuentra corresponde a un lugar respetado socialmente, es una terraza compuesta por dos sillas y una mesita, diseñada cultural y espacialmente como lugar para tomar el té, para el descanso y relajación. Cuando estos amantes buscan su soledad y llegan a este lugar incomodo para su propósito y por tanto representante de un obstáculo, que lleva a estos dos a comportarse de una forma torpe, se chocan entre ellos y con lo que los rodea, pero todavía conservan ese grado de deseo carnal que los llevo hasta ese lugar y se impiden ellos mismos al intentar después de todo mantener la formalidad que requiere dicho espacio, por tanto estos personajes se ven encerrados también por aquello que ellos intentan, destruir, lo que las buenas costumbres y la moral indican que debe o no hacerse, y como debe hacerse.



Este elemento de dificultad a los propósitos que buscan los personajes Buñuelianos, ya sean explícitos o implícitos, se vuelve recurrente en el resto de su filmografía, y si bien el tema que se ve imposibilitado no siempre es el mismo, como son el caso de *“Los Olvidados”*, *“Robinson Crusoe”*, *“El Ángel Exterminador”*, *“Le Charme Discret de la Bourgeoisie”*, solo por nombrar algunas.

En “*Los olvidados*”, es la clase social en la que están inmersos los personajes, la que no entrega una salida aparente y en la que aquel que intente levantarse será llevado abajo nuevamente. Pedro intenta salir, una vez que se da cuenta de todo lo que está perdiendo en ese lugar y con la actitud de delincuencia en la que vive, pero el Jaibo quien es el líder de la banda, no dejará que Pedro surja porque se transformaría en una amenaza para él, tentándolo a caer y romper el pacto que había contraído con el Director de la escuela correccional, provocando así una riña que llevara a Pedro a una cruda muerte golpeado por un palo, similar a la muerte de Julián quien también es un chico que buscaba surgir y mantener a su familia pero muere golpeado por el Jaibo, pues este le acusa de haberlo denunciado anteriormente.

Además en este film, se van cumpliendo ciclos continuos dentro de los personajes, como la madre de Pedro (hijo nacido producto de una violación), es la clara imagen de lo que está destinado para Meche, la muchacha joven a quien el Jaibo ya tiene en vista.



En “*Robinsón Crusoe*”, el personaje se ve encerrado en esta isla y por más que en su vida cotidiana podría tenerlo todo, nada de esto puede sacarlo de este lugar, su nivel de decadencia es tal que la única forma de poder recuperarse como persona es sometiendo a otro hombre bajo su mandato y entonces aparece la figura del indígena Viernes, a quien intenta evangelizar y volver su esclavo.

Pero es la obstinación lo que vuelve a Robinsón un prisionero, la idea de dejar de lado algo que le está impuesto por su entorno social, así también como Pedro en “*Los Olvidados*”, pero esta vez es su inverso. Robinsón, tiene todo lo que comúnmente se desea en cuanto a lo material y esto provoca que se vuelva prisionero de cosas superficiales que le rodean y aunque las pierde, finalmente retornara a esa prisión, pero ahora vista como una aparente salvación.

Su padre en sueños le recrimina:

Padre: Muchacho no debiste haber abandonado tu patria. En casa con tu madre y conmigo, allí estaba el mejor de los mundos posibles.

(Mientras vierte el agua frente a su hijo sediento)

Robinsón: Sí, sí. Recuerdo lo que me dijiste. Tenías razón. Dame agua

Padre: (Mientras vierte el agua para lavar a un cerdo, sin atender a la petición de su hijo) En casa estabas bien. A salvo de la dura vida de trabajo y privaciones que soportan los hombres de baja clase social. A pesar de que te avergonzaras del orgullo, la envidia, la lujuria y la ambición de su estatus superior.

Es así como en esta película se plantea una dualidad de encarcelamientos, pues Robinsón no es libre ni en la isla ni en la civilización, pues en la primera es un prisionero espacial y en el segundo caso es un prisionero social.

El “*Ángel exterminador*” y “*Le Charme Discret de la Bourgeoisie*” son quizás los films más representativos en cuanto a la sin salida y la reiteración, puesto que la forma en que están planteados, está en función de salir de las limitaciones que podrían provocar las pulsiones, en el sentido de que siempre son tratadas en forma personal y de ahora en adelante pasan a ser un síntoma de todo lo que rodea al mundo buñueliano, que por tanto se concibe como un mundo tan cercano a la realidad, pero que a la vez no se sabe que es real o no dentro de una puesta en abismo de las repeticiones de los sucesos.

En la Primera de las películas mencionadas, *“El Ángel Exterminador”* un grupo de Burgueses entra en una habitación después de la cena a compartir algunos tragos, pero de un momento a otro, nadie puede salir de este lugar, una extraña fuerza les impide, aun con toda la opulencia de los seres atrapados poco a poco estos empiezan a caer en una decadencia que los lleva a actuar como animales, olvidando toda clase de cordialidad y provocando una reiteración constante de los actos que en esta habitación se realizan, proceso que los vuelve a su vez cada vez más prisioneros, pues ellos se “internan” en este salón, sólo con el fin de no ser descortesés ante la invitación de sus anfitriones.

Desde un principio se plantea un ambiente extraño y un tanto forzado, la servidumbre, claramente no participe de esta clase social, se retira como escapando de la casa, prefieren perder su puesto pero no seguir en ese lugar, solo el mayordomo más refinado que el resto continúa con ellos. El dueño de casa oficia un brindis que en primera instancia es muy reconocido por todos y todos ponen atención a sus palabras, mas la segunda vez que ofrece un brindis no es tomado en cuenta; en el fondo ya se cumplió con esa cordialidad y no es necesario que se repita, o también podría tomarse como una opción de lo que debería pasar y lo que paso realmente.

Estas repeticiones constantes son en el fondo parte y quizás el todo, del encierro en el que se encuentran estos personajes, es la repetición constante su propia celda, entre ellos, aun cuando han compartido un buen rato juntos, se vuelven a presentar como si recién se vieran o como si no se conocieran o realizan algunos practicas de repetición obsesivas, como aquel hombre que se peina todo el tiempo o aquellas señas que realizan dos hombre para reconocerse entre ellos, como parte de un grupo selecto y oculto. Es por esto que los invitados están encerrados, no es una fuerza física o un impedimento tangible el que los detiene, sino que es un algo que incluso pasa a segundo plano, por que no es tan importante el objeto que les detiene, por el contrario es el comportamiento de este grupo social frente a este caso extremo, en el que sufren transformaciones que pasan desde las reglas de etiquetas hasta comportarse como verdaderos animales que luchan por el agua y su territorio. Se puede graficar esta situación de cambio en la escena en que los dos anfitriones conversan:

Lucia: Eso de quitarse el frac no crees que se estén exhibiendo

Edmundo: No olvides que Leandro vive en Los Estados Unidos.

Además a estas horas en que el cuerpo alcanza su máxima depresión y
con esta temperatura tan agradable.

Lucia: Estoy segura de que cuando recapaciten sobre su conducta se
sentirán avergonzados.

Edmundo: Es seguro y quisiera evitarles ese bochorno. Pongámonos a
su nivel para atenuar un poco su incorrección.

Esto constituye que el progresar de los actos les impida a los invitados decir
que ya se quieren ir y liberarse de este lugar, llegando hasta el punto de querer
asesinar a parte de los que están encerrados, como solución a su conflicto.

Pero es bueno dejar más que claro el hecho de que Buñuel elije esta clase
social, no solo como crítica a la aristocracia o burguesía sino también por las
transformaciones graduales que se producen en ellas recorriendo por así decirlo un
trecho que va de un extremo a otro y que posiblemente en otra clase social no se
hubiese marcado tanto la diferencia que respecta al inicio del film con el resultado de
cada personaje.

Mientras que en *“Le Charme Discret de la Bourgeoisie”*, los personajes
tienen como fin el simple hecho de cenar juntos, pero se ve imposibilitado cada vez
por situaciones más absurdas que los llevan a repetir una y otra vez los intentos, para
llegar a la imagen cumbre en la que todos los participantes caminan por una
carretera sin un destino aparente más que una nueva búsqueda de concretar este
acto.

Este film se presenta como una puesta en abismo de un sueño sobre otro y
bajo esta concepción los personajes se encierran dentro de la situación en la que se
encuentran.

La película comienza con un viaje cuyo destino es incierto, así como será constantemente, en aquel auto viajan los integrantes de este círculo burgués que va a perderse irremediable y repetitivamente, con el fin de cumplir con aquel rito. Por medio de esta situación conocemos a los personajes de este grupo que componen una gama muy especial. Con personajes como el que interpreta Fernando Rey, embajador en Francia de la Republica de Miranda, en Latinoamérica, lugar ficticio y que da la impresión de que no es un lugar ficticio, como sucedió en muchos países de Sudamérica, bajo el dominio de una dictadura de la cual él es simpatizante y por lo mismo es buscado por grupos rebeldes.



Al igual que en el *“Ángel Exterminador”*, Buñuel en este film aprovecha también de reírse de los protocolos y de las normas impuestas en la burguesía, es así como las primeras palabras pronunciadas por el grupo en la primera secuencia, son todas en relación a las normas de buenas costumbres que deberían desempeñarse cuando se está esperando a algún invitado a cenar. Es por esto que además de las situaciones oníricas de la puesta en abismo, los personajes de este film están encerrados en la apariencia de lo apropiado bajo las normas de esta clase social, que se burla de quienes no la siguen. (y que deja de lado las fechorías que comete el personaje representado por Fernando Rey, quien trafica cocaína y al parecer apoya las dictaduras en Sudamérica) esto los encadena a esta búsqueda constante como almas en pena, que van de un encierro a otro, todo el tiempo, a pesar de que su objetivo final es una simple y cotidiana cena entre un grupo de amigos.

6.2 El amor y el deseo

En las películas de Buñuel el tema amoroso es tratado de una forma distinta a lo habitual, aún en la época mexicana cercana al melodrama; en realidad lo importante a tratar en sus películas no es tanto el sentimiento de amor como tal, sino más bien la búsqueda por un objeto deseado, que en este caso es un tema pasional y pulsional:

“Si la pulsión es la investidura o apropiación libidinal de un objeto, hay algo de su energía que se pierde en la sublimación. Pero hay también una sórdida pequeñez en la pulsión que se aparta de lo que puede, que no alcanza finalidad alguna, sino por medios laterales o torcidos.”³¹

Y este tratamiento distinto es a su vez parte de un planteamiento surrealista:

“El surrealismo ha hecho todo lo posible por derribar los tabúes que impiden que se trate libremente del mundo sexual y de *todo* el mundo sexual, incluidas las perversiones.” ³²

Es así como Buñuel realiza esta división, tomando de una forma aquel mundo perverso en que se desatan las pasiones amorosas.

En “*Un Chien Andalou*” el hombre lucha por aquella mujer y es una lucha interna tanto con él como con ella y la situación en la que se encuentran, en algunas ocasiones, aquel hombre siente tener un control tal, que lo sobrepasa y el control se pierde para producir la denigración, con el único fin de conseguir aquello que es deseado y en este caso se plantea como un deseo erótico-amoroso de unión, entre dos seres que cada vez sólo consiguen alejarse más.

³¹ **Sánchez, Cristian:** “La misteriosa transparencia de Buñuel”; en: *Revista de Cine* N° 5. Universidad de Chile. 2003

³² **Breton, André:** “El Surrealismo: Puntos de Vista y Manifestaciones”. Barral Editorial Barral Barcelona, 1977. p. 145

En el comienzo del film, el hombre rebana el ojo de una mujer sumisa, que se entrega a dicho acto, como algo inevitable, esta imagen siniestra, nos demuestra aquella posición dominante, que en momentos posteriores es colocada en duda, cuando es el hombre el que falla esta vez al encuentro esperado por ambos, ella ansiosa está dispuesta a volver a entregarse a un hombre, del que quizás tiene una imagen mayor, y que es desechada al verlo caer de la bicicleta, fracasado y sucio. Desde aquí es ella la que provocara que el encuentro no sea posible llevando a aquel hombre cada vez más abajo para demostrarle todo lo que él haría con tal de poder conseguirla. Para llegar a un punto en que todo se vuelve a como estaba en un principio y es el hombre el que toma el orden, solo hasta que ella vuelve a darle un poco de pasión, besándolo para evitar su enojo, y el hombre vuelve a formar parte de esta relación que seguirá estancada (casi literalmente, en la imagen de la orilla de la playa, en la que ellos están enterrados hasta la cintura) en lo mismo, antes, durante y posteriormente, tal como dejan en claro los saltos de tiempo, que se presentan durante el film.



En este sentido, se corresponde a lo que postula Freddy Buache, en el libro *“Luis Buñuel”*³³ respecto a esta lucha interna de degradación del hombre frente al desafío de conseguir a su objeto deseado, en este caso a la mujer, y que todo lo que lo rodea lo lleva a desearla cada vez con más fuerza.

³³ **Buache, Freddy:** *Luís Buñuel*. Editorial Labor, S.A. España. 1976. p. 15
N del A: Para una mayor ilustración ver las notas 22, 23 y 24.

Por otra parte existe una diferencia en como se manifiesta, en la filmografía de Buñuel, el deseo en el hombre y en la mujer. Por una parte en el hombre el deseo es signo de sumisión, él lo deja todo, incluso a sí mismo, con tal de conseguir aquello, que le provoca algo, que a la vez es deseado y negado por su carácter generalmente oscuro, provocado por la imposibilidad de retrospección que tiene el carácter masculino en la filmografía de Buñuel, que lo lleva a tener que dejar de lado muchas cosas para ofrecerse como digno de lo deseado, sin descubrir que podría superarse a sí mismo en vez de denigrarse con este fin, y es que sencillamente los personajes masculinos de Buñuel no se conocen bien a ellos mismos y por tanto son incapaces de cuestionarse sus accionares frente a la provocación que presenta aquel objeto deseado.

La mujer a su vez provoca una dualidad, por un lado existe la mujer deseada como un “*amour fou*” al que el hombre se entrega, aún cuando esto implique su decadencia. Pero por otro lado está esa mujer que al ser abrazada, libera aquellos deseos más ocultos y socialmente prohibidos.

Este conflicto de deseos queda de manifiesto en “*L'Âge d'Or*”, por una parte es el hombre, interpretado por Gaston Modot, quien es capaz de dejar de lado su posición social, por conseguir aquella mujer que le apasiona, por quien siente ese deseo que provoca el acto prohibido, lo incorrecto; el hombre intenta tener sexo en público, da patadas a animales y a hombres ciegos, como si necesitara hacer todo esto para avanzar en la peregrinación hacia el objeto deseado. Y cuando lo consigue, ella puede hacer lo que se le antoje con él y el estará de acuerdo y disfrutará de aquello.



Pero ella, por su parte, rebotante de deseo no es exactamente a él a quien desea, sino que es un sujeto que pueda satisfacer aquel oscuro deseo, que en parte también se complementa con el hecho mismo de ser deseada, no solo por el hombre, sino que además por el director de la orquesta, quien llega ya destrozado a ella, y ella se entrega una vez más, como si Modot, no estuviera presente, o como si ya estuviera tan denigrado que ya no importara.

Estos temas son recurrentes e importantes en la filmografía de Buñuel. La relación del deseo y aquello prohibido está presente en el tema sexual con una gran carga, aun cuando el erotismo buñueliano corresponde más bien a un erotismo casto, que como explica Carlos Fuentes:

“[...] El aislamiento, el relieve, y la nueva conexión de los objetos sirve para crear esa atmósfera erótica de Buñuel, no un erotismo de la cópula, sino de las iluminaciones, las tentaciones y la intranquilidad secreta.”³⁴

Películas como: *“Ensayo de Un Crimen”*, *“Viridiana”*, *“Belle de jour”* y *Cet obscur object du désir*. Pueden servir entre otras para ejemplificar esta reiteración.

En *“Ensayo de Un Crimen”* el deseo sexual está fuertemente ligado al deseo de muerte, el hombre desea ver morir a las personas, pues esto le recuerda a su institutriz, al momento de caer al piso, y deja ver sus piernas, con una carga erótica y a la vez la pulsión de poder sobre la vida de otras personas. Al vincular estos dos casos, también se relacionan con el hecho de la presencia de lo siniestro (a tratarse en el tema posterior), entendido como lo explica Freud, a la asociación de hechos que marcaron la vida, con hechos a los cuales se teme o se desea con más fuerzas.

³⁴ **Fuentes, Carlos:** “Luis Buñuel: el cine como libertad”; en: *Casa con dos Puertas*. Joaquín Mortiz, S.A. México. p. 202



Archibaldo Confiesa a la hermana Trinidad, la enfermera a cargo de él, al comienzo de la película, y mientras habla sobre el sentimiento que le persigue desde la infancia:

Archibaldo: [...] En ese momento estaba convencido de que había sido yo quien mato a la mujer, y le aseguro que ese sentimiento morboso me causo cierto placer. Como es natural, de todo eso me doy cuenta ahora que soy adulto, si era placer, el placer de sentirme poderoso, usted no ignora que esa es una debilidad muy humana [...] Lo tengo todo grabado en mi memoria como una fotografía.

En “*Viridiana*”, el deseo de Don Jaime está rodeado de una perversión casi de necrofilia, él aún desea a aquella mujer ya muerta, y la proyecta en Viridiana, que dado su condición de monja, se puede decir que es una persona sexualmente inerte, y cuando ella está sedada se convierte en la única forma en que Don Jaime puede sentir que es para él, tal como su mujer cayó con el vestido de novias en la noche de bodas.

Don Jaime dice al momento de ver a Viridiana con el vestido puesto, luego de que él se lo pidiera como último deseo antes de que ella vuelva al convento:

Don Jaime: (...) Te voy a decir algo que saben muy pocos, tu tía murió del corazón la noche de bodas en mis brazos, con ese vestido y tu te le pareces tanto. Pensarás que estoy loco.

Viridiana: No, tío que ahora me alegra haberle dado gusto, porque contra lo que llegué a pensar, creo que es usted bueno.

Es en este momento cuando Don Jaime, una vez que abraza fuerte su deseo más profundo, y este le es negado, pierde el control por tenerla e inventa la violación, de la que supuestamente ha sido víctima en el momento en que ella se encontraba indefensa por culpa de los sedantes proporcionados en la taza de café. Cuando en realidad todo esto es solo para poder contemplar y sentir que posee una vez más aquella imagen del cadáver de su mujer tendido en la cama.



Siendo negado una vez mas, Don Jaime, solo ve una salida, que mantendrá a Viridiana siempre ligada con él, es por esto que el se suicida y deja establecido en su testamento que ella es propietaria de la mitad de sus bienes.

Por otra parte y siguiendo en la primera mitad de la película, (entendiendo esta como dos partes que podrían funcionar autónomamente, pero que sin embargo son a la vez el complemento perfecto la una de la otra), Viridiana es una mujer que niega a sí misma aquel deseo que en verdad sí siente por dentro, es por esto que muchas veces ella es la que provoca todo, consciente o no de sus actos, sus palabras y sus actitudes están llenas de un erotismo reprimido, por su decisión de ser religiosa, tal que parece que estuviera indirectamente insinuándose a Don Jaime.

Viridiana, le dice a su tío al momento de llegar a su hacienda:

Don Jaime: (...) La soledad me ha vuelto egoísta. Ahora siento que no hayamos tenido más trato. Demasiado tarde ¿Verdad?

Viridiana: Si, demasiado tarde. Tiene usted muy abandonados los campos tío.

Don Jaime: Desde hace veinte años las yerbas se han hecho dueñas de todo. Y en la casa a parte del primer piso, se reproducen muy bien las arañas, a penas salgo al campo.

Y es Viridiana quien rememora aún más a su tía y ex esposa de Don Jaime, no sólo por su parecido físico, sino que además, en el momento en que él juega con el traje de novia de su esposa, con una fascinación tal que es como si pudiera tenerla en sus manos, es Viridiana la que, sonámbula, recorre la casa y llena una vasija con ceniza que posteriormente deposita en la cama de Don Jaime, como si le ofreciese nuevamente a su difunta mujer.³⁵

En cuanto a los personajes femeninos principales, Cristián Sánchez, en su ensayo titulado “La Misteriosa transparencia de Buñuel”, escribe:

“(...) Esos notables retratos de mujeres retratos de mujeres insatisfechas que son “Susana”, “Viridiana”, “Belle de Jour”, “El Diario de una Camarera” y “Tristana” que atestiguan una verdadera incapacidad de sublimación de los impulsos primarios. Expresión del estado de la mujer en la sociedad burguesa que articula su vida en torno a proyectos de castración y muerte.”³⁶

³⁵ **N. del A.** Detalles como estos son importantes, pues Buñuel, a pesar de que entendemos que su obra es parte de un todo, y que como tal debe ser analizada, así como propone Gilles Deleuze, también utiliza el destacar elementos que dado el contexto en donde son colocados y la importancia que esto se le daba, lo que provocaba la potencia de sus imágenes. Comprendiendo así el destacar elementos como la técnica del Ready Made utilizado por los Dadaístas y los Surrealistas.

³⁶ **Sánchez, Cristian:** “La misteriosa transparencia de Buñuel”; en: *Revista de Cine* N° 5. Universidad de Chile. 2003

Y en el caso de "*Belle de Jour*" sucede exactamente así, pues esta mujer no puede encontrar el equilibrio entre sus deseos más oscuros (los que Pierre, su marido, no puede satisfacer) y su nivel social del cual tampoco se quiere desprender. Es así como este film se convierte en uno de los más eróticos de Buñuel, como una galería de relaciones sadianas, que por el contrario no son vistas como algo erróneo, sino más bien como algo que está aún más presentes de lo que se cree en el diario vivir. Es por esto que la tan conservadora clase burguesa que no le permite ejercer o que recrimina sus placeres a Séverine, que es la misma que visita estos lugares.

Es por esto que cuando ella busca saber sobre las casas de acompañantes su marido le responde:

Séverine: ¿Puedo hacerte una pregunta?

Pierre: Claro

Séverine: Antes de conocerme, ¿ibas a menudo... a... casas?

Pierre: ¿Casas? No iba a menudo. ¿Por qué? ¿Te interesa?

Séverine: Todo lo tuyo me interesa. Creía que ya no existían.

Pierre: Son clandestinas

Séverine: No me imagino cómo son.

Pierre: ¡Estoy trabajando!

Séverine: ¡Por Favor!

Pierre: Entras, ahí están las mujeres, escoges a una, te encierras con ella media hora, y sales triste para el resto del día. Pero "*Semen retentum venenum est*".

Pero es Séverine la que no está de acuerdo con desprenderse de los lujos que le entrega la clase burguesa, es por esto que cuando empieza a participar en estas casas, ella se viste con buenas y elegantes ropas, como intentando no perder aquella mascara superficial, que la hace participe de la burguesía y por esto también es envidiada por sus compañeras pero más deseada por los hombres, que ven en ella la imagen de una mujer inaccesible, hermética y fría; que aún así da pie para ser alcanzada.

Peter William Evans comenta al respecto:

“[...] Séverine parece más una tímida modelo de ropa de lujo que una mujer deseosa de liberarse de toda una vida de aburrimiento y futilidad. Aunque en el prostíbulo se encuentra más relajada, acaba por encontrarse con la llamada de lo burgués le resulta irresistible, y regresa a su vida de narcisismo claustrofóbico.” Y más adelante continúa: “(...) A través de la moda el cuerpo de Séverine se convierte en un lugar investido de relaciones de poder y dominio, un signo de su sumisión voluntaria a un orden social del que sólo consigue escapar temporalmente.”³⁷



Como último ejemplo de lo tratado está se halla el caso de “*Cet obscur object du désir*”, la que es quizás la más representativas de todas en cuanto a la temática del deseo y la sumisión.

³⁷ **William Evans, Peter:** *Las películas de Luis Buñuel*. Editorial Paidós Ibérica. España. 1995 p. 147

El personaje de Mathieu, interpretado por Fernando Rey, es un hombre que lo tiene todo pero que es capaz de dejarlo con tal de conseguir a Conchita, una mujer con una personalidad ambivalente, que en algunas ocasiones es virginal e inocente y en otras se comporta como una prostituta fría y calculadora, capaz de dominar a su gusto las acciones de él. Esta idea está también reforzada por la doble interpretación del personaje de Conchita³⁸; por un lado está Carole Bouquet y por otro Julien Bertheau, las que no interpretan necesariamente una u otra personalidad de Conchita, pero potencia la ideal del doble en ella.

Es entonces Conchita quien se convierte en objeto del deseo, pero a la vez en el factor que impide que se concrete, en una relación sádica en la que ambos intentan tener al otro, pero de formas incompatibles, Conchita quiere que él solo la ame a ella y así ejercer el poder sobre Mathieu, hombre adinerado con todo lo que desee a su alcance, quien a su vez quiere ser el hombre con quien ella pierda su virginidad y así inevitablemente para ella esto se convierte en arrebatarle lo que más desea, su propia libertad. Es por esto que la película se transforma en una serie de luchas de poder con la intención de conseguir su objeto deseado por ambos; por una parte el hecho de que sea el propio Mathieu quien relata la historia, hace pensar que podría estar acomodándola a su favor restando entonces un poco de veracidad para el espectador oyente.³⁹ Pero por otra parte está el hecho de que, sin embargo, el personaje de Conchita es capaz de lograr lo que quiera sólo exigiéndoselo a Mathieu, con la falsa promesa de entregarse a sus brazos.

Además esta película se presenta como una conclusión o cierre a la obra de Buñuel, no solo a nivel de producción real sino más bien en el sentido de conclusión conceptual.

³⁸ **N del A:** El hecho de que Conchita fuera interpretada por dos actrices fue un caso fortuito, que se ofreció como solución, para que no se tuviera que suspender el rodaje de la película.

³⁹ **N del A:** En este punto hay otro dato interesante de la filmografía de Buñuel, pues suele colocar al espectador como partícipe de la historia a través de algún o algunos personajes, en este caso los personajes a quienes Mathieu relata su historia en el vagón del tren.

Con respecto a esto Agustín Sánchez Vidal comenta:

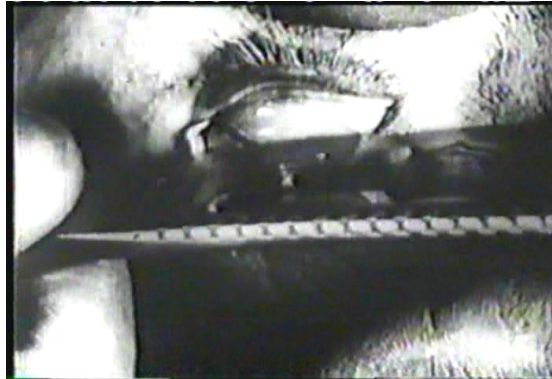
“Buñuel ha hecho notar que esta es la última escena rodada por él. Con ella, su filmografía se cierra sobre sí misma circularmente. La mujer zurcidora recuerda el cuadro de Vermeer *La encajera*, cuya reproducción presenta la cámara de *Un perro Andaluz* al arrojar la protagonista el libro que está leyendo. Pero, sobre todo, esta secuencia final de su última película remite a la escena inicial de su primer filme, suturando aquel programático seccionamiento del ojo con el que se abría una trayectoria presidida por el deseo y sus penumbras.”⁴⁰



⁴⁰ **Sánchez Vidal, Agustín;** *Luis Buñuel: Obra cinematográfica*. Ediciones J.C. Madrid. 1984

6.3 El ojo siniestro

Este análisis está escrito en relación a la imagen del corte al ojo en la primera secuencia de *“Un Chien Andalou”* y lo que ella implica, tanto de una forma estética, como también basado en las herramientas del psicoanálisis de Freud en su artículo titulado *“Lo Siniestro”*



Con respecto a esto Cesarman plantea:

“[...] El primer episodio de *“El Perro Andaluz”*, la relación no se reduce a la molestia provocada por el acto sádico, sino que remueve varios elementos efectivos que, en estas primeras escenas, pueden reducirse al deseo del hombre por relacionarse sexualmente con una mujer, pero que no tiene más manera de relación que la descrita en el prólogo de la película.”⁴¹

Y es que según lo que dice Sigmund Freud sobre lo siniestro, no solo está relacionado con aquello que es novedoso, sino también a aquello que es familiar y que por un acercamiento previo valoramos más y tememos que algún día no vuelva a estar con nosotros o que remonta a situaciones que no son agradables y que han provocado alguna marca en nuestras vidas.

⁴¹ Cesarman, Fernando C: *El ojo de Buñuel: psicoanálisis desde una butaca*. Editorial Anagrama. Barcelona.1999 p 72

Es por esto que la imagen del ojo cortado, produce un efecto tan provocador, pues el ojo es uno de los órganos más cuidados de nuestro cuerpo y es un temor que aparece en la infancia y que persiste en algunos adultos; convirtiéndose esta mutilación en lo que causa más espanto. Pero además en el estudio de lo siniestro Freud relaciona el perder la vista con un sentimiento sustituto de la angustia de castración.

Si tomamos entonces la afirmación de Cesarman, planteada previamente, podemos entender que el prologo de la película nos indica claramente que la relación entre esta pareja se encuentra dentro de los cánones de una dependencia mutua violenta y represiva, entregados en una negación del uno por el otro, convirtiéndose así en el objeto deseado y el elemento que dificulta dicho encuentro a la vez, pero que no pueden ser separados, pues el uno constituye al otro, esto a su vez nos remite a dos casos más de lo siniestro expuesto por Freud; por un lado la existencia de un doble y por otro, el sentido de una repetición constante que provoque la idea de no avanzar o de hacerlo en círculos llegando al mismo punto siempre.

En el caso del doble, se ve en este film representado de varias formas, por una parte él es el doble de ella en el sentido de las intenciones que presenta y de los impedimentos que se presentan. Ella lo espera ansiosa mientras mira su libro y él a su vez falla al encuentro en el momento que cae de su bicicleta; pero es ella quien se niega a participar luego de la reacción eufórica que tiene él por poseerla.

Además en este film se puede ver la proyección del doble hacia otras personas, como es el caso del muchacho, de carácter femenino, que mueve con su bastón una mano que se encuentra en la calle⁴² y que es observado por la pareja desde la ventana, se constituye como una proyección de ella para él y es por esto que el hecho de que sea dañado es esperado con ansias y provoca tal nivel de excitación, para él pero en el caso de ella se manifiesta la angustia de aquella proyección hacia su doble.

⁴² **N del A:** Situación que también está ligada a lo siniestro descrito por Freud: “Los miembros separados, una cabeza cortada, una mano desprendida del brazo... son cosas que tienen algo sumamente siniestro.” Freud, Sigmund. *Lo siniestro*. En Obras completas. Biblioteca Nueva.

Continuando el film se ve una situación en la que se enlaza la proyección del doble con el elemento de repetición constante que provoca nuevamente aquel siniestro sentimiento de no salir nunca de la misma situación. Por un lado está la mujer que arranca del hombre que deseoso la persigue y al cerrar la puerta, también aquel hombre tendido en la cama pero esta vez en calma como esperando su llegada, con los mismos accesorios con los que se ve cuando se encuentra recorriendo la ciudad en bicicleta, que por parte de ella se convierte en un sentimiento agradable pero que es interrumpido por un hombre que llega, según las indicaciones entregadas por el cuadro de texto que aparece “A las tres de la mañana...”, que a su vez es una representación de un doble en este caso de carácter paternalista, que le recrimina su atuendo despojándolo de él y generando nuevamente una lucha entre el Yo y el Otro Yo, como una elección de caminos a seguir en cuanto a formas y conductas frente a la vida y sobre todo a la relación de parejas, es seguir como un hombre violento o aprensivo, es ser el Domador o el Domado en este conflicto de poderes denominado relación amorosa.

Bajo estas observaciones se puede asegurar que el resto de la obra de Luis Buñuel no está exenta de un carácter siniestro lleno de personajes que pueden representarlos claramente y situaciones oscuras que se desenvuelven como laberintos sin salida en los que se transita siempre volviendo al mismo lugar de partida.

Por ejemplo en el sentido del ojo y de las mutilaciones se pueden citar varios patrones dentro de su filmografía como:

En “*Él*” Francisco intenta clavarle una aguja al amigo de Gloria, presumiendo que los espía y por quien siente celos, produciendo así una especie de castración de aquel hombre por quien se siente amenazado de que le arrebate a su mujer.

También se presenta la manifestación del ojo como elemento de sexualidad, en el caso de “*Belle de Jour*” cuando Séverine se transforma en partícipe de la relación que espía por el agujero de la muralla entre la prostituta y un cliente, buscando así aprender la forma en que estos deben ser tratados.

Por otra parte está la utilización de las personas mutiladas o medio-hombre como elemento de oscuridad latente que rodea los espacios.

Como el ciego que es pateado por el personaje interpretado por Mordot en “*L’âge d’or*” o el medio-hombre que se arrastra en su carrito y que es golpeado por el Jaibo y el grupo de niños que le siguen en “Los Olvidados” y todos los seres que rodean a Viridiana en la casona, destacando sobretudo al leproso y al ciego quien toma el lugar de Jesús en la fotografía de la última cena, generando también una imagen que podría relacionarse con el hombre castrado.



Otro elemento de este análisis de lo siniestro que vuelve a repetirse en la filmografía de Buñuel es la presencia del doble con quien se lucha, ya sea para superarlo o para no convertirse en él, de una u otra forma el camino que recorren los personajes buñuelianos los hace ser el Yo y el Otro Yo, al mismo tiempo.

En la tierra de “*Los Olvidados*” todos encuentran una representación de su vida en otros personajes, de los que intentan escapar o a los que están resignados a llegar, por una parte está Pedro que tiene la imagen de su doble y que es a lo único que puede aspirar según la condición en la que se encuentra en este pueblo y que es el Jaibo, si bien su ejemplo a seguir realmente sea Jaime quien por el contrario le entrega un ejemplo de vida de sacrificios y trabajo del que su familia se encuentra orgullosa, y es esto lo que Pedro quiere, que su madre deje de rechazarlo por ser un vago y un ladronzuelo, camino por el cual lo lleva el Jaibo y del cual no le esta permitido salir. Por otra parte se encuentra el niño llamado paradójicamente Ojitos y que después de ser abandonado por su padre se convierte en el lazarillo de Don Carmelo, hombre que además de ganarse la vida haciendo música en las calles utiliza métodos chamánicos de sanación, y que Ojitos parece no desconocer del todo, pues él aconseja a Meche que vierta en sus piernas leche como técnica de embellecimiento, pero a su vez el Ojitos no quiere terminar su destino de esta forma.

En el caso del film “*Él*” Francisco lucha entre su ser impulsivo y violento y la imagen social que aparenta frente a todos a quienes tiene tan convencidos de esta que no son capaces de creerle a Gloria cuando intenta pedir ayuda y le recriminan que todo es culpa de ella.

Es por esto a su vez que en “*Viridiana*” se puede hacer una división del film en dos partes, tanto por la actitud de vida que toma la misma Viridiana, como también el juego de padre e hijo representados como dobles entre sí que se produce con Don Jaime y Jorge, quienes se encargaran a su vez de que Viridiana deje la idea de vida virginal y tome la vía del deseo que se manifiesta durante el film como el Otro Yo reprimido por ella.

En “*Le fantôme de la liberté*” el dilema del doble está explícito en la parte en que se encuentran los comisionados de la policía y su conversación implica una necesidad del uno hacia el otro con la que se genera un equilibrio de las dos partes en juego.



Por último cabe destacar como elemento siniestro, aquella idea de avanzar siempre en círculos sin llegar a un destino decisivo, latente también en las películas de Buñuel y tema también desarrollado con anterioridad en estos análisis, con el sentido de la sin salida en la que se desenvuelve su obra cinematográfica.

6.4 El tema Religioso

Así como los surrealistas lo establecían, Luis Buñuel tampoco creía en las instituciones como régimen de orden moral y dogmático, rechazando con esto, entre otras, la idea de familia y las normas de carácter religioso, las cuales a su vez marcaron su vida generando su posición ideológica. Es por esto que la temática fue también recurrente dentro de su filmografía, situando aquella idea incluso como la causante de los conflictos presentes en los espacios en los que se desenvuelven sus tramas, convirtiendo así al cine de Buñuel no en un “cine ateo” sino mas bien en un “cine irreligioso” pues este se plantea bajo el sentido de contradicción a la institución pero de una u otra forma reconociendo la existencia de un sentido místico de la religión que le obsesionaba; Buñuel entre risas y verdad confesaba: “Soy ateo Gracias a Dios”.

Tomando esto como referente se puede analizar desde otro punto por ejemplo “*L'âge d'or*” y es que desde un principio luego de ver al escorpión y su carácter antisocial, se presenta una segunda línea en la cual se instaure a aquellos sacerdotes como el blanco al cual se debe destruir, y los encargados de esta misión son aquellos seres extraños y que representan en sí mismos a seres surreales y los que todavía tienen fe de encontrar una salida para evitar la construcción de la ciudad, imagen de toda institución formada con normas y reglas que se deben cumplir. Es precisamente por el carácter de estos hombres que uno de ellos menciona los pinceles, como el arma más efectiva entre una lista de objetos absurdos, con los cuales pueden atacar al enemigo. Planteando así una identificación del espectador por parte de ellos y no por los sacerdotes.

Cuando estos hombres caen rendidos uno por uno se ven entonces las consecuencias de que ellos perdieran la batalla, un grupo de aristócratas invade y funda la Roma Imperial, la primera sede y pilar fundamental de la iglesia católica, espacio muerto en donde, según plantea “*L’âge d’or*” (o como se esta llevando esta interpretación) a una ciudad que se derrumba tanto física como moralmente pero dentro de una cotidianidad tal que estos eventos no son relevantes, pues su valor moral está trastocado, según conveniencia de ellos mismos. Y que además se vuelve parte de una sociedad que se rige por estos valores y que sigue la religión casi como un amuleto o una práctica obsesiva reflejada muy bien en la escena cuando antes de bajar del automóvil una pareja deposita en el suelo un cáliz, y luego vuelven a subir al vehículo.

Pero sin duda alguna la imagen que cumple más a cabalidad el sentido que Luis Buñuel entregaba a lo religioso es la que corresponde a la secuencia final de “*L’Âge D’Or*”, en donde se ve a un personaje que representa a Jesús en el papel del Duque Blangis, haciendo con esto un guiño a la obra del Marques de Sade “120 días de Sodoma”. Y es que el cineasta además, sentía algo especial por la imagen de Jesús, y sobre todo a la importancia y protagonismo que toma en cuanto a la Santísima Trinidad, la cual rechazaba, pero por el contrario la imagen de la Virgen Maria, le provocaba una admiración especial, induciéndolo en un misticismo y llevándolo a un plano erótico.



Sin embargo Luis Buñuel no se interesa por la ridiculización de Jesús sino más bien por demostrar que su imagen no es de su agrado y por tanto crea una imagen de hombre, más que de divinidad, que no corresponde necesariamente a la implantada por la iglesia, por el contrario lo convierte en una persona seca y poco benevolente, narcisista y ensimismado tanto en la escena mencionada anteriormente como en el film *“La Voie lactée”* del año 1969 y que representa mediante sketches las herejías de la iglesia, seguidos por el hilo conductor de una peregrinación de dos mendigos a la ciudad de Santiago de Compostela.

En dicho films el personaje que representa a Jesucristo, se preocupa por su imagen, asesorado por su madre, con el fin de provocar más respeto, se niega a hacer milagros que cumple, generando una ambigüedad que plantea la duda de si los hace por su voluntad o simplemente por cumplir, y posteriormente engaña a unos ciegos haciéndoles creer que les devolverá la vista, se arranca de la gente y se niega a hablarles.

Un ejemplo de esto es la escena en la que Jesús promulga una compleja parábola mientras se ríe que los presentes no la entiendan, María lo llama a un lado pidiéndole que transforme el agua en vino para sus comensales ya que se ha acabado, a lo que Jesús responde:

Jesús: Mujer, en que nos concierne eso a ti y a mi. Mi hora aún no ha
llegado

A lo que María hablando con uno de los sirvientes responde

Maria: Hagan todo lo que él les pida.

Y Jesús molesto manda a los sirvientes a llenar las vasijas con agua
mientras pone su mano sobre ellas.

Jesús: Haré que ellos tengan vino.



Pero este no es el único caso en que Luis Buñuel retrata el tema religioso, por otra parte está el cuestionamiento moral que plantea en films como *“Nazarin”* *“Viridiana”* o *“Simon del Desierto”*, en donde aquellas reglas coartan la felicidad de quienes las deciden seguir, presentándose como un obstáculo que se atribuyen ellos mismos con tal de cumplir con los dogmas. Por tanto son imágenes que sacrifican el placer y su vida, aun cuando por dentro están llenos de tentaciones que finalmente terminan por superarlos.

El Personaje de Simón del desierto por ejemplo es un ser extraño capaz de cambiarse del pilar en el que se ha mantenido durante seis años, solo movido por la idea de un pilar nuevo que ha mandado a construir, que a su vez es aún más alto que el anterior, lo que podría ser considerado como un acto de egocentrismo, frente a tanta admiración que produce su persona, como ejemplo de entrega a sus creencias, Simón mientras es trasladado, recibe el mismo trato que recibió Jesús, la gente le suplica por ayuda y le besan los pies. Pero el sin embargo se reconoce como un pecador indigno.



Pero Simón es además, una especie de Jesucristo moderno que se entrega a un sacrificio para ayudar a una sociedad que probablemente no se lo merezca, pues está enferma y se niega a cambiar; Simón, bajo el poder de la oración, logra que un ladrón quien fue condenado a que se le cortaran las manos, las vuelva a recuperar, y con las manos nuevamente en su lugar el hombre golpea a su hija.

En el lugar de su antagonista se presenta al mismo Satanás quien quiere convencerlo de dejar su misión de entrega y se plantea con una imagen de una mujer libidinosa que trata de engañarlo con juegos e imitando la imagen de Dios. Es por tanto el mismo placer el principal enemigo de Simón quien evita todo lo que pueda producirlo.

Y es finalmente la misma sociedad que se presenta en aquella época como enferma, la que crea lo que se convierte finalmente en el infierno, la sociedad moderna, con sus vicios y sus placeres. Y es que es está también una de los grandes planteamientos de Buñuel, en que contrapone la imagen de la religión con la sociedad en la que esta se desenvuelve, que corresponde a seres enfermos que crean una imagen de los dogmas que no necesariamente corresponde a los que supuestamente predica la iglesia y es por esto que personajes como el padre Nazario o Viridiana, por el hecho de mantenerse apegados al pie de la letra de los dogmas son rechazados y abusados por el resto de la gente.

Viridiana por su parte es abusada por los mismos mendigos que ella acogió en su parte de la hacienda que dejaría su tío como herencia, provocando el cuestionamiento de sus acciones y de su caridad para con ellos, y si el hecho de esforzarse por alejar de ella todo placer y ser siempre una imagen ejemplar de la congregación a la que ella pertenece, fue realmente un esfuerzo que debió realizar o que simplemente debió seguir una vida mundana y alejada de este tipo de sacrificios, como es finalmente su opción.

El Padre Nazario por su parte es rechazado y humillado por el hecho de ayudar a una prostituta que asesina a su prima en una disputa callejera, que a su vez en su ignorancia se entregan a la fe y se convierte para ella y otra mujer en un santo al cual siguen, tal como los apóstoles siguieron a Jesús, en un viaje de redención que implica pasar por muchas miserias, con tal de dar el ejemplo y ayudar al prójimo, pero es este el que les da la espalda y lo acusan de tener relaciones amorosas con las dos mujeres, provocando al igual que en Viridiana la duda hacia las creencias que impone la iglesia y su verdadera posibilidad de cumplirlas en una sociedad que las rechaza.

7. CONCLUSIONES.

a) Al recorrer la obra de Luis Buñuel y analizar profundamente sus películas nos podemos dar cuenta fácilmente del por qué este “autor” (con todo el sentido que implica esta palabra) es un referente obligado en la historia del cine mundial, que finalmente hace que el espectador tome otra postura frente a sus películas, ya no de mero observador y seguidor de una trama, sino de un ser que se ve aludido y reconoce como reales los males sociales que se presentan en estas películas y que por tanto se cuestiona su propia participación dentro de estas dolencias que presenta el ser humano como tal.

Es por esto que en muchos autores contemporáneos podemos encontrar referencias ya sea de manera directa o no a la obra de Buñuel, y que también incorporan elementos relacionados con el surrealismo en sus obras; solo a modo de ejemplificar esto se pueden mencionar autores como David Lynch, Alejandro Jodorowsky, Peter Greenaway, Raul Ruiz, entre otros, también cabe señalar como por ejemplo el director chileno Cristián Sánchez, quien lo reconoce como un referente indiscutible en su obra.

Después de todo qué sería del cine si no fuese por Luis Buñuel, un cineasta que tuvo el coraje de denunciar los lados más oscuros del ser humano y de la sociedad en que se desenvuelve, que no le tuvo miedo a las clases dominantes ni a la iglesia, que es reconocido como el único autor surrealista y que fue capaz de realizar treinta y dos películas que no dejaron a nadie que las viera sin ponerse a reflexionar, haciendo que esta vez sea la pantalla la que mire a los ojos de los espectadores y no al revés. En fin Buñuel fue capaz de realizar diagnósticos de la civilización y por tanto se podría aplicar en él aquel término nietzscheano “Médico de la civilización”.

b) Buñuel incluso fue capaz de superar al mismo surrealismo en cuanto a lo cinematográfico se refiere, y de adecuarse a un nuevo medio en donde no solo contaba el hecho de producir piezas de arte, sino también que estas pudieran venderse y con esto conseguir el dinero para mantenerse, es por esto que cuando llega a México, su estilo cambia ya no es solo el surrealismo, sino también el adecuarse al mercado del cine que requería de melodramas y de una estética naturalista que era lo que se usaba en estos lugares, pero es en base al mismo naturalismo que Buñuel logra crear películas con una base realista en extremo cruda, tanto así que hasta los mismo que las veían a diario negaban de que fuesen reales, es por ejemplo lo que paso con la película de *“Los olvidados”* que fue rechazada por muchos nacionalistas que se negaban a aceptar que la pobreza en México pudiera ser tanta, que los habitantes de este lugar llegasen a comportarse de esa manera, aun cuando esta película está basada efectivamente en hechos reales.

Claro está, que el uso de las pulsiones ayudaba mucho a desarrollar estas narraciones oscuras, triste o decadentes, Y es que como lo explica Delleuze en las películas de Buñuel se produce la dualidad entre el espacio real mezclado con los mundos originarios en los que se desenvuelven las situaciones y los personajes, siendo el mundo real necesario para la existencia del originario; entendiendo al primero como a un medio real de actualización, ya sean geográficos y sociales y a los originarios como el comportamiento que adoptan los personajes, en este caso impulsados por las pulsiones, que los remite actuar de una forma previa a la diferenciación entre el hombre y el animal, pero esto no quiere decir que no tengan inteligencia, sino más bien que se desenvuelven con una inteligencia superior basada solo en su bienestar. Y es precisamente mediante la utilización de lo originario que las constantes repeticiones son posibles y forjan efecto como un tiempo cíclico, que se entiende solamente con el sentido del devenir de las pulsiones y que por tanto se vinculan también en el sentido de la sin salida que plantea Sigmund Freud como un elemento siniestro, en donde todo tiene su par que provoca el no poder avanzar y la frustración que esto implica.

Pero es que Buñuel era capaz de usarlas de una forma tan correcta que lograba hacer creer en la surrealidad entendida como una exageración de lo que es real, hasta tal punto que ya no lo parece. Así el naturalismo no es necesariamente una oposición al realismo sino que lo convierte en un surrealismo particular. Y es en base a esto que Buñuel logró salir adelante, y que sus películas fueran vistas permitiéndole continuar desarrollando cada vez más un estilo personal hasta llegar a la cima, en donde ni el surrealismo, ni el naturalismo podrían llevarlo, a lograr crear mundos completos y complejos en los que se refleja claramente el mal de la sociedad, en donde todo es real y verosímil solo por el hecho de que ocurre en un espacio determinado que es de alguna forma el mismo film.

c) Como punto de conclusión también es bueno recurrir a un estudio que se realice previo al presente y que se encuentra publicado en “La mosca atrapada en una telaraña”⁴³, en el que se grafica la utilización de recursos surrealistas a lo largo de su filmografía y que se adjunta en forma íntegra en la siguiente página.

⁴³ **Gómez, Libia Stella:** La Mosca atrapada en una Telaraña. Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes. Programa de Maestría. Colombia 2003 pp. 92 y 93

Búsqueda Surrealista	El Salvajismo de la Visión	Escritura Automática	Experimento a Dualismo Percepción-recepción	La verdad del Registro	Inmediatez de la fotografía	Imágenes Hipnagógicas y experiencias de Duermienvela	Presentar y no representar los sueños	Presentar y no representar los	Arruinar la idea de Familia Patria y	Freud y el Inconciente	A Favor de lo Maravilloso
El Perro Andaluz	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
La Edad de Oro	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Las Hurdes	X		X	X	X				X		X
Gran Casino											
El Gran Calavera									X		
Los Olvidados	X		X		X				X	X	X
Susana			X						X	X	X
Quintín El Amargao									X		
Una Mujer sin Amor									X	X	X
Subida al Cielo			X						X	X	X
El Bruto									X	X	X
Robinson Crusoe	X				X				X	X	X
El			X						X	X	X
La Ilusión Viaja en Tranvía									X		X
Abismos de Pasión									X	X	X
El Río y la Muerte					X				X	X	X
Ensayo de un Crimen			X						X	X	X
Así es la Aurora									X		
La Muerte en el Jardín									X		
Nazarín	X				X				X	X	X
Los Ambiciosos									X		
Una Joven	X								X	X	X
Viridiana	X		X						X	X	X
El Ángel Exterminador	X		X						X	X	X
Diario de una Camarera									X	X	
Simón del Desierto	X		X						X	X	X
Bella de Día			X						X	X	
La Vía Láctea			X						X	X	X
Tristana			X						X	X	
El Discreto encanto de la Burguesía			X			X	X		X	X	
Fantasma de la Libertad		X	X			X	X	X	X	X	X
Ese Oscuro Objeto del Deseo			X						X	X	X

Gracias a este cuadro podemos comprender que los elementos más utilizados son: El salvajismo de la visión, la experimentación del dualismo en la percepción y la recepción, el Arruinar la idea de familia, patria y religión, Freud y el inconciente y lo que está a favor de lo maravilloso.

Entendiendo como tal cada una de estas:

- El Salvajismo de la Visión: La imágenes crudas y chocantes.
- El dualismo en la percepción y la recepción: Se refiere al sentido que adquieren ciertas imágenes o elementos fílmicos de la película por los cuales se entrega un mensaje por medio de elementos que no necesariamente son lo que representan.
- El Arruinar la idea de familia, patria y religión: Como entes que dictan las normas de la sociedad.
- Freud y el Inconciente: Todo lo que está vinculado con las teorías Freudianas.
- A favor de lo Maravilloso: El hecho de que las imágenes sean tan reales que se vuelvan maravillosas, surrealistas.

Además se puede ver que lo más significativo en cuanto al surrealismo se refiere se demuestra sobre todo en sus dos primeros trabajos, pero que no son abandonados del todo en lo posterior de su obra.

Pero no son solo estos los motivos surrealistas que se encuentran presentes, también se debe tener presente la utilización de referentes anteriores que formaban parte del Surrealismo, refiriéndose propiamente al caso del Marqués de Sade, personaje reivindicado por los surrealistas y del que Buñuel no puede renegar su referencia en muchas películas y sobre todo a la narración de *“Dialogue”* en que un moribundo no creyente habla con un sacerdote, y que está representado en muchas de las películas analizadas ya sea de manera directa o indirecta.

También existe en Buñuel la utilización de objetos no necesariamente creados por su imaginación, o incluso objetos de uso cotidiano, pero que dado el contexto en que aparecen, se convierten en significantes de ideas en particular y es esta utilización lo que se puede vincular con la aplicación de la técnica surrealista del objeto encontrado, cumpliendo con la labor de descubrirlo, aislarlo, saber reconocerlo, y mostrarlo con fin de causar impacto en el espectador.

8 - RECOMENDACIONES

- Se recomienda para seguir el análisis de lo planteado en esta tesis, seguir conociendo la obra de Guilles Deleuze, ya sea la “Imagen movimiento” o también el artículo “*Rizoma*”, para poder vincular el sentido de lo planteado en el cine de Luis Buñuel; además de la lectura de los trabajos sobre el inconciente de Sigmund Freud y los análisis de Freddy Buache publicados en su libro titulado “Luis Buñuel”.
- A Su vez también se recomienda tomar los análisis por un camino mucho más cercano al sentido del psicoanálisis, con el fin de descubrir nuevas interpretaciones.
- Que al realizar un análisis de la obra de Luis Buñuel no sea dejado de lado el contexto y la importancia social que tiene aquella obra, sea esta cuál sea.
- Se recomienda analizar en modo de comparación la cantidad de referentes del cine actual que existen en relación a la obra de Luis Buñuel.

9. FILMOGRAFIA Y DIVISIÓN DE PERIODOS

Como Director

Primer Período (Surrealista)

1929 Un chien andalou (Un perro Andaluz)
Guión: Luis Buñuel, Salvador Dalí

1930 L'âge d'or (La Edad de Oro)
Guión: Luis Buñuel, Salvador Dalí

1932 Las Hurdes/Tierra sin pan
Guión: Luis Buñuel, Pierre Unik y Julio Acín

Segundo Período (Etapa mexicana, Naturalismo)

1947 Gran Casino
Guión: Mauricio Magdaleno

1949 El gran calavera
Guión: Luis Alcoriza, Raquel Rojas

1950 Los olvidados
Guión: Luis Buñuel, Luis Alcoriza, con la colaboración de Max Aub y Pedro de Urdimalas

1950 Susana
Guión: Luis Buñuel, Jaime Salvador y Rodolfo Usigli

1951 La hija del engaño/Don Quintín el amargao
Guión: Luis Alcoriza y Raquel Rojas

1951 Una mujer sin amor - Cuando los hijos nos juzgan-
Guión: Jaime Salvador

1952 Subida al cielo
Guión: Luis Buñuel, Manuel Altolaguirre, Juan de la Cabada y Lilia Solano Galeana

1952 El bruto
Guión: Luis Buñuel y Luis Alcoriza

1952 Robinson Crusoe
Guión: Luis Buñuel y Phillip Ansell Roll

1952 Él
Guión: Luis Buñuel y Luis Alcoriza

1953 Abismos de pasión

Guión: Luis Buñuel, Julio Alejandro y Arduino Maiuri

1953 La ilusión viaja en tranvía

Guión: Mauricio de la Serna, José Revueltas, Luis Alcoriza y Juan de la Cabada

1954 El río y la muerte

Guión: Luis Alcoriza y Luis Buñuel

1955 Ensayo de un crimen

Guión: Luis Buñuel y Eduardo Ugarte

1955 C'èra s'appelle l'aurore (Así es la Aurora)

Guión: Luis Buñuel y Jean Ferry

1956 La mort en ce jardin (La Muerte en el Jardín)

Guión: Luis Buñuel, Luis Alcoriza, Raymond Queneau y Gabriel Arout

1958 Nazarín

Guión: Luis Buñuel y Julio Alejandro, supervisado por Emilio Carballido

1959 Los ambiciosos

Guión: Luis Buñuel, Luis Alcoriza, Louis Sapin, Charles Dorat, Henri Castillou y José Luis González de León

1960 The young one (La Joven)

Guión: Luis Buñuel y H.B. Addis (Hugo Butler)

1961 Viridiana

Guión: Luis Buñuel y Julio Alejandro

1962 El ángel exterminador

Guión: Luis Buñuel y Luis Alcoriza

1963 Journal d'une femme de chambre (Diario de una camarera)

Guión: Luis Buñuel y Jean-Claude Carrière

1965 Simón del desierto

Guión: Luis Buñuel y Julio Alejandro

Tercer Período

1966 Belle de jour (Bella de Día)

Guión: Luis Buñuel y Jean- Claude Carrière, basado en la novela de Joshep Kessel

1969 La voie lactée (La vía láctea)

Guión: Luis Buñuel y Jean-Claude Carrière

1970 Tristana

Guión: Luis Buñuel y Julio Alejandro

1972 Le charme discret de la bourgeoisie (El discreto encanto de la burguesía)

Guión: Luis Buñuel y Jean-Claude Carrière

1974 Le fantôme de la liberté (El fantasma de la libertad)

Guión: Luis Buñuel y Jean-Claude Carrière

1977 Cet obscur object du désir (Ese oscuro objeto del deseo)

Guión: Luis Buñuel y Jean-Claude Carrière

10. BIBLIOGRAFÍA

- Bazin, André; "Luis Buñuel"; en: *Buñuel Dreyer Wells*. Editorial Fundamentos. Argentina 1999
- Bordwell, David y Thompson, Kristin: "Narrativa como sistema Formal"; en: *Arte cinematográfico*. Mc Graw Hill sexta edición. México 2003
- Breton, André: *-Los Manifiestos del Surrealismo*. Ediciones Nueva Visión. Argentina 1965
 - *El Amor Loco*. Ediciones Joaquín Mortiz, S.A. México. 1967
 - *El Surrealismo: Puntos de Vista y Manifestaciones*. Editorial Barral ediciones. Barcelona, 1977
- Buache, Freddy: *Luis Buñuel*. Editorial Labor, S.A. España. 1976
- Buñuel, Luis: *Mi último suspiro*. Plaza & Janéls. España 1982
- Cesarman, Fernando C: *El ojo de Buñuel: psicoanálisis desde una butaca*. Editorial Anagrama. Barcelona.1999
- Deleuze, Gilles: "Rizoma"; en: *Mil Mesetas Capitalismo y esquizofrenia*. Editorial Pre-Textos. Valencia, 2002
 - "Del Afecto a la acción: La imagen-pulsión"; en: *La Imagen-Movimiento*. Editorial Paidós España
- Eco, Umberto: *Como se hace una Tesis*. Gedisa editorial. México 1990
- Fuentes, Carlos: "Luis Buñuel: el cine como libertad"; en: *Casa con dos Puertas*. Joaquín Mortiz, S.A. México

- Freud, Sigmund: "Actos obsesivos y las prácticas Religiosas"; en: *Obras completas*. vol 2 Biblioteca Nueva

- "Lo siniestro"; en: *Obras completas*. Vol 3 Biblioteca Nueva.

- Gómez, Libia Stella: *La Mosca atrapada en una Telaraña*. Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes. Programa de Maestría. Colombia 2003

- Micheli, Mario De: "Sueño y Realidad en el Surrealismo"; en: *Las Vanguardias artísticas del siglo XX*. Editorial Alianza, Madrid 1998

- Miller, Henry: *El Ojo Cosmológico*. Editorial Siglo Veinte. Buenos Aires. 1976

- Sánchez Vidal, Agustín; *Luis Buñuel: Obra cinematográfica*. Ediciones J.C. Madrid. 1984

- Sánchez Cristian: "La misteriosa transparencia de Buñuel"; en: *Revista de Cine* N°5. Edt Universidad de Chile. 2003.

- "El fantasma de la Narración"; en: *Revista de Cine* N°5 Edt Universidad de Chile.

- Sánchez-Biosca, Vicente: *Viridiana*, estudio crítico. Editorial Paidós Ibérica.1999

- Sandoval Muñoz, Raúl; *Surrealismo Arruinado, alegoría e intertexto en: El Ángel Exterminador, de Luis Buñuel*. Seminario de Grado: Cine y Literatura Universidad de Chile. 2005

- William Evans, Peter: *Las películas de Luis Buñuel*. Editorial Paidós Ibérica. España. 1995

Fuentes de Internet

- Anón: Luis Buñuel, eucaristía y “Cine Religioso”. 2005
<http://eukharistia.blogspot.com/2005/09/luis-buuel-eucarista-y-cine-religioso.html>
- Castelán, Ana y González, Mario: Luis Buñuel
http://cinema16.mty.itesm.mx/folder_bunuel/articulos/por_alumnos03.htm
- Definiciones. Real Academia de La Lengua Española - <https://www.rae.es>
- Definiciones. Enciclopedia libre Wikipedia - <https://es.wikipedia.org>
- Entrevista a Carlos Saura.
<http://cvc.cervantes.es/ACTCULT/bunuel/entrevistas/saura.htm>
- Pala, Giaime: La vision atea de Cristo: Pasolini y Buñuel. La Insignia. España 2005
http://www.lainsignia.org/2005/noviembre/cul_032.htm
- Santander, Hugo N: Luis Buñuel Director existencial.
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero20/bunuel.html>
- Solórzano, Fernanda: Buñuel: Ente Creer y no Creer. Letras y Libros. 2005
<http://www.letraslibres.com/index.php?sec=8&art=10615>