

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Letras Hispánicas

Ironía y Adaptación: la literatura se transforma en Buñuel

Tesis

Que para obtener el título de Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas

Presenta:

Jorge Luis Tercero Alvizo

Asesora: Graciela Martínez-Zalce

México, D. F., 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



Agradecimientos

Esta tesis no hubiera sido posible sin el apoyo de mis patrocinadores, a quienes agradezco infinitamente haberme soportado, ayudado y saboteado, por igual, a lo largo de estos interminables años de escritura. Principalmente agradezco a la familia, como dijera Vito Corleone. Lulú, Javi y Frank, merecen una mención especial por estar ahí siempre y ayudarme a no enloquecer, simplemente por eso y por todo lo demás.

Agradezco a Rosita y Julio, Ricardo y Angélica, Armando y Paty Rayo, Monse, Dayana Ireta, Arinoisy, César, Courtois, Mony, Mago, Julián Jaquez, Paulina Felicidad y Azuvia, por la amistad, por cubrirme la espalda y por sacarme de muchos apuros en infinidad de ocasiones. Agradezco también a Sidronia Vera, Simón Alvizo, Miriam Colín y Jorge Tercero, por la alegre y abstracta casualidad de todo aquello que compartimos.

Quiero agradecer al seminario *Fronteras de Tinta* de la Facultad de Estudios Superiores Acatlán por darme cabida en su espacio y por todas las ideas que aportaron a lo largo de este proceso. Gracias a todos los colegas del proyecto, pero sobre todo a la maestra Lourdes López Alcaráz y a Víctor Granados por aquel viaje a Guadalajara.

Un sincero agradecimiento a mi asesora Graciela Martínez-Zalce por su apoyo, por los libros prestados y por la paciencia. Del mismo modo agradezco a mis otros sinodales por su tiempo y aportaciones. Particularmente quiero agradecer a Enrique Flores por su conocimiento, por sus contribuciones a la tesis y también por aquellos días de Greenaway y Shakespeare en sus clases de barroco novohispano.

Finalmente pero muy importante, agradezco a la licenciada Patricia Ireta Gómez por sus asesorías e intervenciones en esta tesis; por sus aportaciones, críticas, interrupciones, canciones y respuestas. Pero principalmente por estar ahí siempre, por el amor que irradia y por ser ella.

La civilización consiste en dar a una cosa un nombre que no le corresponde, y después soñar sobre el resultado. Y realmente el nombre falso y el sueño verdadero crean una nueva realidad. El objeto se hace realmente otro, porque lo hicimos otro. Manufacturamos realidades. La materia prima continúa siendo la misma, pero la forma, que el arte le dio, se aparta efectivamente de seguir siendo la misma.

Fernando Pessoa

...para que en este vacío, devenido primeramente como vaciedad de cosas objetivas,... para que en este vacío total a que se da también el nombre de lo *sagrado*, haya algo, por lo menos, lo llenamos de sueños... después de todo los mismos sueños son preferibles a su vaciedad.

Hegel

Introducción.....	6
«Adaptación, poesía y cine: La literatura y su romance cinematográfico».....	11
1. La imagen como figura central y los trazos invisibles de lo literario detrás de lo cinematográfico	11
Imagen	11
Adaptación.....	21
2. Luis Buñuel el escritor y la poética del objeto	27
«Las metáforas y metonimias en la poesía cinematográfica de Luis Buñuel»	37
1. Los laberintos cinematográficos de la representación	37
2. Metáfora.....	38
3. Metonimia, metáfora y pensamiento	40
«La construcción de la antífrasis buñueliana».....	46
1. Los asesinatos que se transforman en fetiches visuales: La poesía en la imagen y los mecanismos subversivos.....	46
Lo onírico	52
La locura	58
El catolicismo como parodia	61
La crítica Social	63
2. La antítesis, la antífrasis (ironía) y su construcción	65
Ironía verbal.....	66
Humor vs. Ironía.....	67
Ironía narrativa	68
Ironía situacional	69
Ironía Intertextual	70
3. La ironía del destino y la ironía metafísica.....	71
«Ensayo de un crimen y <i>Él</i> , dos ironías de Luis Buñuel»	75
1. La naturaleza de las novelas adaptadas y su provocadora transposición a lo cinematográfico poético	75
a) <i>Él</i> : La locura literaria contra la demencia cinematográfica.....	76
b) Rodolfo Usigli y el <i>Ensayo de un crimen</i> : La desarticulación del detective narrativo en pos de una ironía cinematográfica.....	83
2. La transposición de las perversiones literarias hacia un síntoma cinematográfico	100
Conclusiones y desviaciones	110
Bibliografía.....	115
Fuentes de Internet.....	119
Filmografía	119

Introducción

Como balas llenas de ironía en una pistola imaginaria, los asesinos de Buñuel amenazan blandiendo metafóricos instrumentos que en la mayoría de los casos jamás llegarán a utilizar o que al ser usados, marcarán trágicamente sus destinos.

El propósito de esta tesis es profundizar en torno a la poética cinematográfico-literaria del cineasta Luis Buñuel sobre temas como la locura, el sueño, el crimen, etcétera, por medio del concepto ironía. En la inconfundible obra de este aragonés (a la que no se puede negar su fuerte impureza literaria) a través de elementos líricos, humorísticos y oníricos, se confunden diversas estructuras narrativas para dar paso a una muy peculiar técnica de apropiación de los textos.

Asimismo, se analizará desde el vínculo consolidado en la imagen (como figura central en muchas disciplinas estéticas) que relaciona a la literatura con el cine, las adaptaciones que Luis Buñuel realizó de dos obras literarias al cine, como posible derivación de sus primeros textos literarios.¹

Al hablar de la transfiguración simbólica, poética y dialéctica de lo captado con el ojo de la cámara, debemos tener en mente que el cruce de intersección donde pueden albergarse los símbolos de diversas concepciones del mundo, sin lugar a dudas es la imagen. Pero la imagen tiene que ser cine para ser lenguaje. “El cine aparenta ser lo que no es [...] algunos han visto en él una lengua [...]”, escribe Christian Metz aludiendo a la conocida diferenciación entre lenguaje y lengua:² “Una lengua es un código fuertemente organizado. El lenguaje abarca una zona mucho más vasta: Saussure decía que el lenguaje es la suma de la lengua y del habla [...]. Si el cine es lenguaje o lengua

¹ De igual modo, habrá que considerar –tanto al referirse a los textos de pretensión poética escritos por el cineasta en su juventud, así como a las novelas examinadas aquí– que no todas las palabras escritas sobre papel son exactamente literatura; que la literatura por sí misma no puede constituir una lengua ni un lenguaje y que lo poético, a veces, puede ir más allá de la palabra escrita.

² Ferdinand De Saussure, *Curso de Lingüística General*, Buenos Aires, Losada, 1945.

[...] [y] si el cine tiene algo que decir ¡Que lo diga! Pero que lo diga sin manipular las imágenes bajo las reglas de una pseudo-sintáxis limitada [...]", añade Metz.³ El cine también pareciera tener la facilidad de transformarse en poesía, renovándose constantemente.

¿La adaptación de textos literarios será un camino hacia la poesía del lenguaje cinematográfico? Sería imposible explorar cada una de dichas vertientes a profundidad; por tal motivo, sólo abordaré los aspectos útiles para mi investigación, como la idea de esa complementariedad latente en la intertextualidad o intermedialidad de la adaptación.

El otro camino posible para llegar a lo poético es la eclosión cinematográfica de lo irónico, una faceta que Buñuel cultivó en su obra. Se ha trabajado mucho el papel crucial de la ironía en la cultura moderna y principalmente en la literatura:

La orfandad existencial y moral en que Occidente se encuentra desde la caída del Antiguo Régimen explica que la ironía se haya convertido en uno de los distintivos de la modernidad [...]. La complejidad de nuestro mundo, las contradicciones, a menudo cruentas, entre las palabras y los hechos, abonan el que la literatura, por su excepcional capacidad mimética respecto a las demás artes, se haya hecho eco como ninguna otra de la alienación, la distorsión y el absurdo que asechan a diario al conjunto de los hombres.⁴

Pere Ballart, experto en el tema de la ironía, es uno de los pensadores que ha dado la avanzada en este espinoso terreno: lo que se sustrae de sus investigaciones nos deja ver una larga tradición literaria, llena una poderosa visión irónica, que tentativamente se inaugura con Cervantes. Por dicha tradición transitan innumerables nombres como el de Edgar Allan Poe, Franz Kafka, Fiódor Dostoyevski, entre otros; al mismo tiempo, también circulan movimientos artísticos tan singulares como el surrealismo, sobre todo en su faceta de la escritura automática y el método *paranoico-crítico* de Salvador Dalí. En otras ramas del arte la ironía no se hace esperar, el mismo

³ Christian Metz, *Ensayos sobre la significación en el cine* (1964-1968), Buenos Aires, Paidós, 2002, pp. 66-68

⁴ Pere Ballart, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crem, 1994, pp. 23-24

Goya podría pensarse como uno de los pintores más caprichosamente irónicos. Y precisamente, de entre las filas del surrealismo surge otro gran ironista, Marcel Duchamp con su *meta-ironía*.⁵ Octavio Paz comenta al respecto:

La ironía es el elemento que transforma a la crítica en mito [...]. Pienso en la epopeya burlesca de Ariosto y en el *Quijote*, que es una novela épica y una crítica de la épica. Con estas creaciones nace la ironía moderna; con Duchamp y otros poetas del siglo XX, como Joyce, la ironía se vuelve contra sí misma.⁶

Buñuel es un escritor cinematográfico heredero de toda esta tradición. Las imágenes de Buñuel son cine y al mismo tiempo son una crítica a la imagen cinematográfica, a la literatura, a la cultura occidental y a muchas otras cosas.

Ya no se puede perder tiempo en preguntarse si el arte de la adaptación es algo bueno o malo: Al estar frente a un texto trasladado al cine, más allá de catalogarlo tenemos que preguntarnos si la adaptación como objeto de arte está funcionando o no, en su substancia estética, y en dado caso, por qué y cómo. En términos lacanianos, por qué logra satisfacer o irritar al fantasma; qué es lo que, en una adaptación, logra funcionar y enganchar a los espectadores.

En esta tesis me centro en las adaptaciones buñuelianas de las novelas *Ensayo de un crimen*, de Rodolfo Usigli, y *Él*,⁷ de Mercedes Pinto, según la premisa que seguiré, es extrayendo temas (como el sueño o la parodia a lo religioso, entre otros) de estas narraciones tan diferentes entre sí cómo Buñuel erige la ironía, la poesía y la subversión de lo real en su obra: teje los laberintos en los que sus criaturas –seductoras mujeres, hombres reprimidos, asesinos, locos, etcétera, más allá de concretar el crimen perfecto, terminan mutilando un fragmento de su propia existencia. Del mismo modo, reviso

⁵ Término con el que Octavio Paz designa esa peculiar ironía metafísica y tántrica de Marcel Duchamp.

⁶ Octavio Paz, *Apariencia Desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, México, Colegio Nacional/ERA, 2008, p. 89.

⁷ Mercedes Pinto se refiere a su novela como “*Él*” (entre comillas) y a su personaje de igual modo. Para evitar confusiones, a lo largo de esta tesis, me referiré a la novela como *Él* (en cursivas) y al personaje como Él o Francisco.

cómo Buñuel logra provocar, a partir de tales mecanismos, jugando desde los propios sueños del espectador, como si fuera un David Lynch de mediados del siglo XX.

Para acceder a esos territorios recurriré a la exploración de ese imperioso culto al “objeto amputado (o a la sinécdoque)” que Buñuel reproduce en sus filmes, desde sus primeros trabajos. Un fetiche entendido, desde la visión del filósofo Gilles Deleuze, como “objeto de la pulsión [...], objeto parcial o fetiche, trozo de carne, pieza cruda, desecho, braga de mujer, zapato [...]”.⁸ Como bien puede sospecharse el psicoanálisis, principalmente desde las lecturas de autores como Deleuze o Metz, será uno de mis puntos de apoyo.

Como quiebre final también estudiaré en qué consiste la ironía en el cine de Buñuel, a partir del corpus revisado. Quizás en esto radique mi pequeña aportación a los infinitos estudios en torno a la obra de este realizador. Mucho se ha dicho de buena fe sobre la importancia de la ironía en el cine de Luis Buñuel pero no recuerdo ningún estudio aún que haya incorporado un análisis más o menos detallado del tema de la ironía (uno de los pilares de su construcción poética) en el cine buñueliano. Sobre todo en el cine mexicano de Buñuel, etapa donde el director español tenía que valerse más de recursos de esta naturaleza para burlar los candados de la censura mexicana. Es por eso que me enfoqué en el proceso de adaptación de *Ensayo de un crimen* y *Él*, dos obras posteriores a *Los olvidados* y que revelan mucho de esa raíz irónica tan particular.

De igual modo, para determinar si la construcción de lo irónico en Buñuel conlleva a lo poético o viceversa, proceso a través del cual se vincula lo literario con lo cinematográfico en su obra, me valdré de cuatro importantes tropos retóricos: metáfora, metonimia, antítesis e ironía (y antífrasis),⁹ a la luz de la lectura semiótica y

⁸ Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento: estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1994, p. 86.

⁹ Es importante señalar que la antífrasis y la ironía son figuras muy cercanas, que incluso han sido vistas por Roland Barthes como una misma figura. En esta tesis trabajaré estas figuras como componentes muy hermanados, entendiendo la antífrasis como lo irónico a nivel estructural que invierte el sentido en el

psicoanalítica que hace Christian Metz en *Psicoanálisis y cine: el significante imaginario*. Donde estas figuras (principalmente metáfora y metonimia) son entendidas como agrupadoras de grandes cadenas de significación. Todo esto aunado a la revisión que Metz realiza de la *Traumdeutung* freudiana (o *Interpretación de los sueños*) de los mecanismos que operan en la labor secundaria del sueño, como complemento del análisis del significante en el cine.¹⁰ También tomaré sustanciales aportaciones del libro que Antonio Monegal realizó sobre la obra de Buñuel, para respaldar la parte teórica sobre lo poético en las adaptaciones del realizador.

Así, a través del análisis de autores tan opuestos entre sí como Christian Metz, Gilles Deleuze, Octavio Paz, Antonio Monegal, Gaston Bachelard, Peter Evans Williams, Slavoj Žižek, Jean Mitry, entre otros, indagaré las manifestaciones de la poesía cinematográfica de Buñuel y sus nexos con lo literario.

Como documento que atestigua todo mi esfuerzo por no ceder ante los encantos del método paranoico-crítico de Dalí, dejo al escrutinio del lector esta tesis, esperando también que lo que aquí se presenta pueda servir para las investigaciones de futuros estudiosos del cine, la teoría de la adaptación y la obra buñueliana.

lenguaje (tanto verbal como cinematográfico), a través de juegos y recursos mecanizados. Mientras que lo irónico, por sí mismo, representará una noción más amplia que puede abarcar a la antífrasis pero ir más allá, incluso a niveles poéticos y metafísicos, como lo describe Kierkegaard en sus *Escritos*. Para mí lo irónico en Buñuel será muy cercano a esa noción de *meta-ironía* a la que se refiere Paz cuando analiza la obra de Duchamp.

¹⁰ Es curioso que Metz haya ahondando tanto en las fronteras entre psicoanálisis, semiótica y lingüística en relación al cine y no haya trabajado la obra de Buñuel en su libro *Psicoanálisis y cine: el significante Imaginario*.

«Adaptación, poesía y cine: La literatura y su romance cinematográfico»

Un texto está hecho de múltiples escrituras tomadas de distintas culturas, entrando en relaciones mutuas de diálogo, parodia y contestación.

Roland Barthes

1. La imagen como figura central y los trazos invisibles de lo literario detrás de lo cinematográfico

Imagen

En el principio fue la imagen, después surgiría lo irónico y sus ramificaciones expresivas. En primera instancia, antes de romper la prohibición y proceder a asomarme al interior, definiré brevemente algunas nociones en torno a la imagen como vínculo entre literatura (como lenguaje escrito) y cine (visto como otro tipo de lenguaje), con el fin de sentar algunas bases analíticas.

En el intento por definir esos conceptos, muchas veces se nos atraviesa una sombra intangible, a la que pensadores como Lacan han denominado *lo imaginario*:¹¹ una construcción del yo edificada a través de ideas, imágenes, creencias, ficciones y fantasías, cuya combinación se traduce en prácticas fetichizadas a través de una compleja red de discursos entrettejidos en torno a la vida diaria.

Para otros autores como Cornelius Castoriadis, *lo imaginario* se torna un elemento más dentro de una estructura superior, el “imaginario colectivo”: el depósito

¹¹ Jacques Lacan, (Jacques-Alain Millar comp.), *El Seminario de Jacques Lacan. Libro I: Los escritos técnicos de Freud* (1953-1954), Barcelona, Paidós, 1986.

inconsciente de las colectividades humanas que nutre las manifestaciones creativas.¹² El imaginario social (o colectivo) se equipara con los procesos geológicos al llamarlo “magma de significantes”. Tal es la complejidad de lo imaginario, donde la imagen – como sale a relucir en todas las teorías en conflicto y todos los debates en torno, desde Sartre, Bergson a Bachelard– ha revelado ser una figura central que el cine ha absorbido dentro de sus estructuras expresivas, al mismo tiempo que se ve absorbido por el magnetismo inherente ejercido por el imaginario colectivo. En esta retroalimentación visual, al final el cine ha ayudado a tejer nuevas formas dentro de la compleja telaraña de representaciones que el imaginario despliega ante nosotros. Así, el imaginario colectivo es el reino de la imagen. Una imagen que por momentos puede transmutarse en pensamiento, en metáfora y en ocasiones en poesía. Discursos que terminan inaugurando una nueva categoría lo real: todo esto pareciera derivar en un magma de significaciones, en construcciones ideológicas, en nuevas formas o en nuevas representaciones visuales de conceptos como el horror y la belleza, según observa el filósofo Slavoj Žižek:

La fantasía oculta este horror, pero al mismo tiempo crea aquello que pretende ocultar, el punto de referencia “reprimido”. (¿no son las *imágenes* de esa Cosa horripilante, desde el calamar gigante al aterrador remolino, las creaciones fantasmáticas por excelencia?).¹³

¿Qué fue primero, la imagen o la idea? Para Gilles Deleuze, la imagen es la forma máxima del universo. Si la realidad fuese una gran proyección de luces y sombras todo lo que encontramos en el cosmos vendría a ser imagen, una gran pantalla de cine en la que lo único que nos guía son los cambios de escena generados por el movimiento. El universo sería una imagen que existe incluso antes de la llegada del ojo que la

¹² “Una *vis formandi*, immanente tanto a las colectividades humanas como a los seres humanos singulares. De este modo resulta completamente natural denominar *imaginario* a esta facultad de innovación radical, de creación, de formación”. Véase Cornelius Castoriadis, *Figuras de lo pensable*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 93.

¹³ Slavoj Žižek, *El acoso de las fantasías*, Madrid, Siglo XXI, 2007, p. 15.

perciba. Para este pensador, la imagen –también el cine en sí– existe dentro y fuera del sujeto: por un lado está el conjunto de materia, el cual se manifiesta en forma de imágenes que rodean al ser humano (quien a su vez es parte de éstas), y por el otro lado, las ideas que también toman la forma de imágenes, dentro de la mente del sujeto:

Mi cuerpo es una imagen, y por lo tanto un conjunto de acciones y reacciones. Mi ojo, mi cerebro son imágenes, partes de mi cuerpo. ¿Cómo podría contener mi cerebro las imágenes, si él mismo es una entre las demás? Las imágenes exteriores actúan sobre mí, me transmiten movimiento, y yo restituyo movimiento: ¿cómo estarían las imágenes en mi conciencia si yo mismo soy imagen, es decir, movimiento? Y, en este nivel, ¿es que puedo tan siquiera hablar de mí, de ojo, de cerebro, de cuerpo? [...] La imagen existe en sí, sobre este plano. Este en-sí de la imagen, es la materia.¹⁴

Para Deleuze el origen de las imágenes va más allá de cualquier forma de lenguaje, se encuentra en la materia misma.¹⁵

Una reflexión interesante sobre esa inseparable e íntima conexión, donde lenguaje, pensamiento y representación visual entrecruzan sus caminos, es aportada por Jean Mitry:

A saber, si las ideas, los juicios, son estados de conciencia, impresiones no formuladas que se traducen en el lenguaje o si, por el contrario, el pensamiento se forma en las estructuras que le suministra la lengua al mismo tiempo que se formula a través de ella. Sea como fuere, la idea siempre cristaliza en una imagen.¹⁶

Las imágenes (al estar tan relacionadas con las ideas) tienen una gran fuerza en la configuración del imaginario de una sociedad. Tal vez en el mismo instante que se comenzó a descifrar el mundo se comenzaron a producir las imágenes y las ilusiones,

¹⁴ Gilles Deleuze, *op. cit.*, pp. 90-91.

¹⁵ El cine (como herramienta de percepción) y la materia en sí, quedan ligados a través de una inmanencia infinita. La predominancia de lo visual en la realidad es algo demasiado complejo como para tratarlo de lleno aquí; nos quedaremos con esta relación tan esencial –entre las imágenes, la materia y la forma de los pensamientos– que ha subrayado Deleuze: “La imagen existe en sí, sobre este plano”, pero también podemos reproducirla en nuestros cerebros y a partir de otros medios de expresión.

¹⁶ Jean Mitry, *Estética y Psicología del cine I. Las estructuras*, Madrid, Siglo XXI, 2002, p. 69

pero también a prefigurar el cine y con ello la gran confusión de formas, voces y sonidos a la que nuestra sociedad ha llegado.¹⁷

Ya he hablado de cómo las imágenes y el pensamiento están fuertemente imbricados y de cómo a partir del flujo y la proliferación de imágenes, en una sociedad, se consolidan los imaginarios colectivos. No sería descabellado el ver también a la imagen como uno de los objetos centrales del lenguaje. Cuando Gubern analiza el origen de la lengua en una leyenda antigua sobre una pintura,¹⁸ introduce, implícitamente, en la discusión un viejo tema aristotélico, el de la mimesis. Porque el arte, al igual que la lengua, reproduce (imita) una cierta dimensión de la realidad que rodea al sujeto. En el centro de esta discusión, para Aristóteles, se encuentra la tragedia, “una composición de los acontecimientos dentro de una intriga lineal o de una secuencia temporal”.¹⁹ Aquí la realidad es copiada no sólo en imagen, como sería en el caso de una pintura, sino en un intento de reconstrucción secuenciada, a través de la escritura; lo visual aunado a lo sensible y a lo temporal.

Estamos ante un discurso que genera una mimesis vinculada a la narración. Una mimesis que pretende evocar figuras, situaciones, imágenes y formas en la mente de un lector, a través de un acto discursivo. De este modo, podemos decir que la narración “ha

¹⁷ Incluso esta omnipresencia de la imagen en la cultura contemporánea cobra un carácter problemático en autores como Jean Baudrillard, quien, desde su teoría del simulacro (la realidad como ilusión o simulacro), nos dice: “Es preciso que, detrás de cada fragmento de realidad, haya desaparecido algo para garantizar la continuidad de la nada [...] Y como ya no somos capaces de afrontar el dominio simbólico de la ausencia, estamos sumidos en la ilusión contraria, la ilusión, desencantada, de la proliferación de las pantallas y las imágenes.” En Jean Baudrillard, *El crimen Perfecto*, Anagrama, Barcelona, 2000, pp. 14-15.

¹⁸ Se trata de “la leyenda recogida por Plinio el Viejo en su historia natural [...] Según esta leyenda fundacional, una doncella de Corinto trazó sobre su pared la silueta del rostro de su amado, proyectada como sombra, para gozar de la ilusión de su presencia durante su ausencia [...] No habrá de extrañar, por tanto, que algunas lenguas antiguas, como el latín, utilicen la misma palabra (*imago*) para designar la imagen, la sombra y el alma. Ni que en griego *eidos* signifique a la vez idea (como proyecto o modelo) y apariencia (como imagen u objeto), convertida en el origen etimológico de ídolo, idolatría, idolomanía y de las imágenes eidéticas”. Véase Román Gubern, *Del bisonte a la realidad virtual; la escena y el laberinto*, Barcelona, Anagrama, 2003, p. 9.

¹⁹ Ángel Quintana, *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*, Barcelona, El Acantilado 67, 2003, p. 48.

sido siempre un modo de ordenar los acontecimientos, de ajustar la realidad a las leyes del discurso”.²⁰

Ángel Quintana menciona en este punto un dato relevante: la irrupción de las imágenes procreadas por el cine en la concepción clásica del término mimesis. “La fotografía y el cine reproducen el mundo físico de un modo automático y crean una imagen analógica de este mundo”.²¹ Así, la imitación del flujo de lo real lograda es bastante más compleja en el cine que en las otras artes. A tal grado que investigadores como Christian Metz –en su libro *Psicoanálisis y cine: el significante imaginario*– piensan que las artes de representación más antiguas fungieron como una antesala de la poderosa ilusión que el cine ha materializado:

Si la capacidad de ficción ya figurada en el principio de todas las artes miméticas (y si la misma noción de diégesis, en contra de lo que creen algunos, se remonta a la filosofía griega y no a la semiología del cine), resulta que la película [...] produce una impresión de realidad mucho más viva que la novela o el cuadro, pues la propia naturaleza del significante cinematográfico, con sus imágenes fotográficas particularmente ‘similares’, y con la presencia real del movimiento y del sonido, etc., tiene por efecto desviar el fenómeno-acción, muy antiguo sin embargo, hacia formas históricamente más recientes y socialmente específicas.²²

En síntesis, Metz señala cómo el cine ha venido a traernos una versión actualizada, una versión para nuestra época del mecanismo mimético. Este nuevo nivel de representación que el cine ha traído logra comunicarnos lo real directamente con imágenes extraídas de la realidad, enviadas a la mente del espectador. Su lenguaje pareciera aventajar en ciertos aspectos a otras artes en terrenos expresivos; casi como si el cine pudiera fundirse con los pensamientos.²³

²⁰ *Ibíd.*

²¹ *Ibíd.*, p. 52

²² Christian Metz, *op. cit.*, p. 105

²³ Jean Mitry define este fenómeno en las siguientes palabras: “La lógica del film... no concierne pues al rigor de lo que se expresa sino al rigor de la expresión. Concierne a la estructura de las asociaciones visuales o audiovisuales que tienen por meta determinar ideas en la conciencia del espectador. Estas asociaciones deben seguir el paso del sentimiento a la idea, perseguirlo, provocarlo en caso de necesidad. Deben construir las ideas según el proceso del pensamiento en sí, calcando el mecanismo complejo, de tal modo que mientras estas ideas se elaboren en la conciencia del espectador, la actividad mental de éste no

Esto convierte al cinematógrafo en una máquina de sueños capaz de alimentar nuestras más grandes fantasías o pesadillas, de trasponerlas en imágenes tomadas de una realidad que es la nuestra, pero que a través de la pantalla pasa a ser otra cosa. El cine se nos revela como el invento de esa sustancia soñadora que, según Bachelard, es el hombre: “El psicoanalista filósofo debería decir, al estilo *cogito*: ‘Sueño, por lo tanto soy sustancia soñadora.’ Los sueños serían, entonces, lo que arraiga más profundamente en la sustancia soñadora. Los pensamientos pueden contradecirse, y borrarse. ¿Pero los sueños? ¿Los sueños de la sustancia soñadora?”.²⁴

Por todo esto, el cine viene a manifestarse para Alain Badiou, como *el más uno de las artes*: “Es el séptimo arte en un sentido muy particular. No se agrega a las otras seis artes en el mismo plano que ellas: las implica, es el más-uno de las otras seis”.²⁵ Esta relación que la cinematografía mantiene con las otras artes hace recordar un poco la labor de los llamados disc jockeys, DJ’s o pinchadiscos, productores musicales que reinterpretan piezas de música mezclando los elementos que las constituyen para así crear lo que se conoce en inglés como un *remix*.²⁶

Alentado por Badiou, me permito abusar un poco del término *remix* para explicar una característica substancial del cine: que mucho de lo que se ve en la pantalla cinematográfica pareciera ser una mezcla de esta naturaleza –sobre todo el cine de autores como Buñuel–, una *mixtura* generada con los elementos que los directores toman prestados de otras disciplinas estéticas.²⁷

sea de ningún modo más que el reflejo, el ‘doble’ del proceso filmico.” Véase Jean Mitry, *op. cit.*, pp. 96-97.

²⁴ Gaston Bachelard, *La Poética de la Ensoñación*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 224

²⁵ Alain Badiou, *Imágenes y palabras; escritos sobre cine y teatro*, Buenos Aires, Manantial, 2005, pp. 20-21

²⁶ Véase, Javier Blánquez y Omar Morera (coords.), *Loops: una historia de la música electrónica*, Barcelona, Random House Mondadori, 2005.

²⁷ Mezcla o mixtura en la que, con mayor o menor éxito, se funden la anécdota literaria de un libro, la música de un autor y la plasticidad de una pintura o de la fotografía realizada por el camarógrafo.

Esta relación del cine con las otras artes podemos apreciarla claramente, a diversos niveles, en su relación con la literatura. Simplemente, si ponemos el ejemplo de las actuaciones en cine “...ya aquí el filme arranca a lo novelesco de sí mismo por medio de una extracción teatral...”, comenta Badiou.²⁸ El proceso de elaboración de un filme es una especie de *remix* de elementos que condensa unas formas y desplaza otras, como en la teoría del sueño freudiana, dejando como resultado un texto de imágenes y sonidos que, por momentos, se asemeja mucho a la materia onírica.

No era gratuita la mención que hacía líneas arriba al concepto de “sustancia soñadora” de Bachelard, puesto que la película y lo onírico pueden entenderse como textos de una naturaleza muy similar, tanto que se ha querido ver en el cine una continuación de ciertos mecanismos del sueño:

Cuando consideramos más particularmente el cine de ficción, que no es más que un cine entre otros posibles, este parentesco de película y sueño – parentesco del significante– se duplica mediante una afinidad suplementaria que incluye al significado. Pues también es típico del sueño (y del fantasma [...]) el hecho de consistir en una historia. [...] La historia del sueño es una historia “pura”, una historia sin relato, que emerge en mitad del tumulto o de las tinieblas, una historia que no acaba formada (deformada) por ninguna instancia narrativa, una historia que no procede de parte alguna, que nadie le cuenta a nadie. Y sin embargo, una historia todavía: tanto en el sueño como en la película, no hay sólo imágenes, hay, clara o confusamente tejida por estas mismas imágenes, una sucesión, organizada o caótica, de lugares, acciones, momentos y personajes.²⁹

Para desentrañar todo esto, Metz nos introduce en los terrenos del psicoanálisis, abordando lo fílmico desde la elaboración secundaria de la teoría freudiana:³⁰

²⁸ Alain Badiou, *op. cit.*, p. 21.

²⁹ Christian Metz, *op. cit.*, p. 110.

³⁰ Cabe recordar algunas nociones de a los procesos del sueño en Freud. El proceso primario se relaciona con los mecanismos inconscientes del sueño. El proceso secundario o elaboración secundaria (*Sekundäre Bearbeitung*) puede relacionarse con la racionalización. Es una especie de recomposición del sueño destinada a mostrarlo en forma de trama relativamente coherente y entendible a la vigilia. Despoja al sueño de su manto de absurdidad e incoherencia, intenta llenar los limbos, para así efectuar una recomposición parcial o total de los elementos. Podríamos denominarla como una especie de sueño diurno (*Tagtraum*). Estas son las características principales de aquello que Freud denominó *elaboración secundaria* o “consideración de la representabilidad” (*Rücksicht auf Verständlichkeit*). Esta elaboración secundaria constituye en sí, un segundo tiempo del trabajo (*Arbeit*) del sueño; actúa, por consiguiente, sobre los productos ya elaborados por los restantes mecanismos (condensación, desplazamiento, representabilidad). Véase Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños, III*, Madrid, Alianza, 2001, p. 203-250.

Si exploramos los oscuros parentescos (plagados de ramificaciones) que hay entre la película y el sueño, nos tropezamos con ese objeto singular y metodológicamente atractivo, con ese monstruo teórico que sería un sueño constituido casi únicamente por la elaboración secundaria, un sueño donde el proceso primario sólo desempeñaría un papel furtivo e intermitente, un papel de abridor de brechas, un papel de fugitivo: un sueño, en suma, que sería como la vida misma. Es decir (volvemos a ello una vez más), el sueño de un hombre despierto, de un hombre que sabe que está soñando y que por consiguiente sabe que no está soñando, que sabe que está en el cine, que sabe que no está durmiendo.³¹

En ocasiones esa noción del cine como sueño ha llevado a que se confundan sus mecanismos con los de la poesía, factor que algunos cineastas –como Buñuel– se han aventurado a introducir intencionalmente.

Si pensamos con un poco más de detenimiento esa “imagen-sueño” contenida dentro de la estructura del film, no parece tan descabellado lo que el director ruso Andrey Tarkovski ha afirmado sobre el cine: “Por primera vez en la historia de las artes [...] el hombre encontró el medio para imprimir el tiempo y, simultáneamente, la posibilidad de reproducir ese tiempo en la pantalla tantas veces como lo desee, de repetirlo y regresar a él: adquirió una matriz de tiempo real”.³² El cine se convierte aquí en ese tejedor de sueños lúcidos –sueños producidos desde la razón.³³

Antes de la llegada del cine, el lenguaje se había valido de la literatura para llevar a cabo un tipo de *imitatio* que funcionó durante siglos como medio idóneo para expresar imágenes mentales que de otro modo no hubieran podido aflorar.³⁴ Con la llegada del cine, se crea una mimesis más compleja. Pero cada medio tiene sus puntos fuertes en materia comunicativa y expresiva:

Visual and gestural representations are rich in complex associations; music offers aural “equivalents” for characters’ emotions and, in turn, provokes affective responses in the audience [...] On the other hand, however, a shown dramatization cannot approximate the complicated verbal play of told poetry or the interlinking of description, narration, and explanation that

³¹ Christian Metz, *op. cit.*, p. 109.

³² Andrey Tarkovski, *Esculpir el tiempo*, México, UNAM, 2005, p. 71

³³ El cine absorbe imágenes de la realidad, construye fantasías o reconstruye los sueños, como en los hipnóticos sueños de Iván en *La infancia de Iván*, de Tarkovski.

³⁴ Como puede apreciarse en los mundos internos cultivados por los personajes de escritores como Proust, Joyce o Faulkner. Autores que nacieron cercanos (ya fuera poco antes o después) a la invención del cine y que quizá recibieron influencia de éste en el desarrollo de sus técnicas literarias.

is easy for prose narrative to accomplish. [...] In other words, no one mode is inherently good for at doing one thing and not another; but each has at its disposal different means of expression –media and genres– and so can aim and achieve certain things better than others.³⁵

El cinematógrafo nos ha legado un mecanismo capaz de engendrar alucinaciones construidas a partir de fragmentos de realidad y de otros recursos.³⁶ Un mecanismo capaz de retratar paisajes y pensamientos por igual. “Un film puede poner en evidencia la subjetiva interiorización del mundo practicada por un determinado personaje, sin desmentir el talante objetivo que las imágenes tienen para el espectador”.³⁷

La literatura alude a imágenes que se despliegan desde un código escrito y que intentan encarnar la realidad, las ideas o las fantasías del individuo. Dichas representaciones literarias pueden insinuar las posiciones que adoptan hipotéticos cuerpos estáticos o dinámicos, pueden aludir también al movimiento mismo, pero no recrearlo como tal. El cine, en cambio, se construye a partir de imágenes en movimiento, liberadas de los códigos de una lengua escrita y en busca de otro tipo de sistematización. El cine, dice Deleuze, puede extraer el movimiento de los cuerpos:

De lo que Bergson creía al cine incapaz, porque él sólo consideraba lo que sucedía dentro del aparato (el movimiento homogéneo abstracto del desfile de las imágenes), es aquello de lo que el aparato es más capaz, eminentemente capaz: la *imagen-movimiento*, es decir, el movimiento puro extraído de los cuerpos o de los móviles. No se trata de una abstracción, sino de una liberación. Siempre es un gran momento del cine, como en el caso de Renoir, aquel en que la cámara abandona a un personaje, e incluso le da la espalda, adoptando un movimiento propio al cabo del cual volverá a encontrarlo. [...] Es que el cine, más directamente aún que la pintura, da un relieve en el tiempo, una perspectiva en el tiempo: expresa el tiempo mismo como perspectiva o relieve.³⁸

Para Deleuze, el movimiento aunado a la imagen se libera radicalmente de sus ataduras en el cine, cosa que no encontramos en otras manifestaciones del arte, ni siquiera en el teatro. Un movimiento reproducido a través de la pantalla, un relieve en el

³⁵ Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, New York, Taylor and Francis Group, 2006, pp. 24-25

³⁶ Recursos del tipo de los efectos especiales caseros o los efectos por computadora usados actualmente en Hollywood.

³⁷ Juan Miguel Company, *El trazo de la letra en la imagen: texto literario y texto fílmico*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 26.

³⁸ Gilles Deleuze, *op. cit.*, pp. 43-44.

tiempo como un hechizo visual que cobrara vida, la imagen salta de la mente del artista hacia el flujo de movimiento puro que logra una continuación en el cine. No por nada Tarkovski ha planteado, desde su experiencia de cineasta, como un elemento central de todo el arte, a la *imagen* hasta el punto de atribuirle propiedades profundamente espirituales y metafísicas: “A través de la imagen se mantiene una percepción del infinito: lo infinito de lo finito, lo espiritual dentro de lo material, la inmensidad a través de la forma”.³⁹

Una y otra vez, la imagen vuelve a aparecer como centro de este largo debate entre teóricos y artistas, entre cine y literatura. La literatura representa un arte que describe y configura: “Su encadenamiento compone un universo que se forma y se deforma, al correr de la lectura, en una producción mental continua, homogénea, constantemente variable”.⁴⁰ El cine surgió como un mecanismo lúdico, una máquina de los sueños o un espectáculo de carpa. Razones comerciales e industriales lo llevarían a explorar los territorios de la narratividad, a través de sus propios medios de representación. Pues los escenarios, formas, situaciones o atmósferas que en la palabra escrita (en una novela por ejemplo) tienen que ser laboriosamente contruidos, en la imagen cinematográfica nos aparecen como ya dados.⁴¹

El cine tiene la facultad de tomar imágenes directas del flujo de la realidad, de reproducir el movimiento –misma fuerza dinámica que lo dota de vida– a través de la imagen, su lengua natural. Y en este punto nos acercamos peligrosamente al debate sobre si el cine es o no un código superior. ¿Podemos aceptar que el cine es manipulación de la imagen, al mismo tiempo que es poesía, y lengua o lenguaje? ¿Es el cine una lengua? ¿O lenguaje de la imagen? ¿Qué clase de código es? Jean Mitry comenta: “Lo cual nos lleva a definir al cine como una forma estética (tal como la

³⁹ Andrey Tarkovski, *op. cit.*, p. 44.

⁴⁰ Jean Mitry, *op. cit.*, p. 102.

⁴¹ *Ibíd.*, pp.155-156.

literatura) que utiliza la imagen, que es (en sí misma y por sí misma) un medio de expresión cuya sucesión (es decir la organización lógica y dialéctica) es un *lenguaje*.”⁴²

Mitry subraya que el cine sólo es un lenguaje cuando logra constituirse como un arte, a diferencia de la literatura: “El lenguaje fílmico depende, por principio y definición, de la creación estética [...] Es más lírico que racional. El lenguaje del film no es el de la conversación, sino el del poema o la novela y las imágenes, aunque ordenadas [...]”⁴³

El predominio de la imagen es innegable. Los otros recursos artísticos se subordinan a ella. En este punto regresamos a la pregunta de qué sucede en una película adaptada y a la importancia de la “traducción” de una obra al lenguaje cinematográfico. Para teóricos como Metz, la importancia del código fílmico reside en lo que cada autor puede hacer con él, adaptándolo a sus necesidades, moldeándolo como lenguaje.⁴⁴ Y en esa cuestión radica el gran salto que va desde lo literario hacia lo fílmico.

Adaptación

Adaptación, transposición o traslación, tres formas de llamar a un mismo proceso, en el que puede caber, entre muchas otras cosas, el paso de las imágenes literarias hacia el lenguaje cinematográfico.

La literatura en la encrucijada de la imagen es vista desde el cine, muchas veces, sólo a través de la reducción de su corpus en pos de un producto para consumo de las masas pero no necesariamente todo se queda en ese aspecto. La adaptación es algo un poco más complejo, es un proceso que lleva a la literatura hacia una nueva forma de expresión, hacia un cambio de canal comunicativo que la convierte en otra cosa; a veces incluso una novela bien adaptada logra derivar en una nueva obra de arte. Además –dato

⁴² *Ibíd.*, p. 45.

⁴³ *Ibíd.*, p. 53.

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 74.

bastante revelador en este terreno— la adaptación muchas veces representa la supervivencia de un relato, su paso de un medio comunicativo a otro, cosa que le garantizará la pervivencia en el imaginario colectivo. Esto puede darse desde lo oral a lo escrito, de lo escrito a lo teatral o hacia lo pictórico. Linda Hutcheon explica que dicho proceso cultural pareciera suceder de forma análoga a como se gesta en mecanismos naturales, biológicos: “Sometimes, like biological adaptation, cultural adaptation involves migration to favorable conditions: stories travel to different cultures and different media. In short, stories adapt just as they are adapted”.⁴⁵

Por ende, contrario a lo que comúnmente se llega a pensar, la adaptación cinematográfica es un mecanismo viejo, un mecanismo inspirado en la naturaleza:

Adaptations are obviously not new to our time, however; Shakespeare transferred his culture's stories from page to stage and made them available to a whole new audience. Aeschylus and Racine and Goethe and da Ponte also retold familiar stories in new forms. [...] art is derived from other art; stories are born of other stories.⁴⁶

Otra cosa también debe decirse al respecto, pues en primera instancia, como señala Hutcheon, hay que dejar en claro que la adaptación no tiene que darse necesaria y obligatoriamente entre literatura y cine, sino que puede existir entre una o diferentes formas de expresión: ópera, historietas o televisión.⁴⁷ De manera muy particular, en esto último se encuentra la esencia de una adaptación: en poder poner en otra forma expresiva un mensaje (ya sea un relato ya sea un tema visual) que viene desde otro medio.

La adaptación no puede darse o pensarse como un procedimiento mecanizado ni automático, como en ocasiones la industria ha intentado plantearla.⁴⁸ La forma de

⁴⁵ Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 31.

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 2

⁴⁷ En palabras de la misma Hutcheon: “However, the same could be said of adaptations in the form of musicals, operas, ballets, or songs. All these adapters relate stories in their different ways. They use the same tools that storytellers have always used...” *Ibíd.*, p. 3

⁴⁸ Según Sergio Wolf ninguna novela puede ser adaptada de la misma forma que otra: no sería lo mismo adaptar *La naranja mecánica* que *En busca del tiempo perdido* o el *Ulises*. Cada novela debe recorrer su

trasponer relatos nunca podrá emplear el mismo mecanismo de un medio a otro; de una novela (clásica o desconocida), de un cuento, hacia las imágenes-movimiento en las que se le intenta verter.

La imagen será el vínculo inseminado con el mensaje, la imagen será el puente; que proviene desde la palabra escrita y que cristalizará en la visualización cinematográfica. Este fenómeno se ve más claramente en el proceso de adaptación de textos narrativos hacia imágenes cinematográficas. Esta relación del cine con las ficciones narrables, en la mayoría de los casos, ha nacido de propósitos con un carácter más industrializado; como puede apreciarse en la manufactura hollywoodense.

Por otro lado, la literatura, como organismo independiente, va más allá del terreno de la imagen (adaptada o no); podría sugerirse que la materia literaria se mueve libremente a lo largo del dominio del lenguaje escrito, territorio en el que se despliega sin restricciones, a veces caóticamente –como bien señala Deleuze– emulando la sustancia de la realidad.⁴⁹ Tal vez el tipo de adaptaciones que son más relevantes para la investigación de esta tesis son las que intentan emular, a partir de las estructuras del cine, esos caóticos recorridos de la literatura en su medio natural. Las que intentan seguirle el paso a lo literario, desde las imágenes-movimiento.

De tal modo, en la lengua la literatura puede permanecer como un arte completamente independiente al cinematográfico, si así se quiere; como un mensaje que se mueve en su propio universo, con sus propias reglas, y sin necesidad de hibridaciones. Entonces, si bien es cierto que el fin último de la literatura (vista como

propio sendero de adaptación: “El acto de transponer un texto al cine debe interrogarse sobre si son factibles ciertos procedimientos que pueden hacer de puente entre códigos, así como se dice que todo puente une espacios o lugares autónomos. Pero esos puentes deben ser creados por y para el filme, porque de no ser así volveríamos mecánicamente al sistema de las equivalencias, y podríamos llegar a creer que es posible inventar una taxonomía. Es un hecho feliz que, pese a los insistentes esfuerzos por... embutirlos en fórmulas, esos puentes no pudieran erigirse en modos de translación inefables, genéricos ni universales. Véase Sergio Wolf, *Cine/Literatura: Ritos de pasaje*, Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 34.

⁴⁹ “La lengua ha de esforzarse en alcanzar caminos indirectos femeninos, animales, moleculares, y todo camino indirecto es un devenir mortal. No hay líneas rectas, ni en las cosas ni en el lenguaje”. Gilles Deleuze, *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama, 1997, pp. 12-13.

obra de arte) no es el de convertirse necesariamente en una película ni en guión para cine, también es cierto que la materia literaria vista desde la industria cinematográfica aporta –en muchas ocasiones– el combustible que echará a andar una película adaptada. Por tanto, de la combinación de estas dos materias, literaria y cinematográfica, surge (o resurge) el concepto de adaptación –como transposición de códigos de un medio a otro–, en el imaginario moderno. Aunque en muchos otros casos el concepto adaptación pueda ir más allá de la literatura y el cine; a veces también pareciera existir en la imagen fílmica una intrínseca remanencia de lo literario.

Los puentes fueron hechos para cruzarse y la literatura en el puente de la imagen siempre tendrá pase abierto, casi directo hacia lo fílmico. Resulta fundamental conocer qué es lo que sucede con esta sustancia literaria cuando cambia de escenario, hacia la pantalla. Sin embargo sólo es en la imagen como encrucijada, donde literatura y cine conectan directamente; porque incluso la narratividad es una cualidad más literaria que cinematográfica. De tal modo, podríamos contemplar a la imagen como la última frontera entre estos dos lenguajes: Una zona en la que confluyen la comunicación escrita del código escrito y visual, para generar representaciones mentales o sensibles en el espectador. Un espacio que, como una esclusa hidráulica –tratando de lograr una armonía de equivalencias–,⁵⁰ puede conducir al elemento literario hacia otro terreno en el que éste dejará de ser palabra escrita.

Así es, la literatura muere (en cierta forma) al atravesar esta frontera; sus posibilidades imaginativas ilimitadas se ven drásticamente acotadas detrás de dicha compuerta, pues ha pasado a cristalizarse en imágenes concretas tomadas directamente de la vida, ha pasado a ser cine. Se llega a un punto en el que la adaptación tiene que probar su valía; un texto adaptado puede halagar o irritar al fantasma, puede funcionar o

⁵⁰ Andre Bazin, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Ediciones Rialp, 1966, p. 178.

no. Christian Metz comenta algo muy interesante en relación a los malabares de los que consta la adaptación, el texto vertido a imágenes: “no siempre recobra su película el lector de la novela, pues lo que tiene ante sus ojos, con la película verdadera, es ahora el fantasma de algo ajeno, cosa rara vez simpática (hasta el punto de que cuando llega a serlo, provoca amor)”⁵¹. Una nueva obra de arte surge después de una adaptación, eso es algo en lo que se tiene que hacer énfasis.

La representación fílmica se despliega y se separa de lo que antes fuera escritura, para dar paso a las proyecciones y sonidos. Algo similar a lo que alguna vez expresó Robert Bresson en relación a su mecanismo para trabajar ideas: “Mi film nace primero en mi cabeza, muere en el papel, lo resucitan las personas vivas y los objetos reales que utilizo, que mueren en el celuloide pero que, colocados en un cierto orden y proyectados sobre una pantalla, se reaniman como flores sobre el agua.”⁵²

Es en la imagen donde incluso podemos ver una continuidad entre diversas expresiones estéticas, como menciona Badiou con su idea de la mixtura: la literatura, la pintura y hasta el ritmo de la música. Pues el cine —a diferencia de la fotografía que sólo congela una imagen determinada— tiene la posibilidad de atrapar el tiempo en una jaula de oro; ambición con la que incluso alguna vez soñaron los poetas antiguos e incluso el mismo Bazin:

La fotografía no crea —como el arte— la eternidad, sino que embalsama el tiempo; se limita a sustraerlo a su propia corrupción. En esta perspectiva, el cine se nos muestra como la realización en el tiempo de la objetividad cinematográfica. El film no se limita a conservarnos el objeto detenido en un instante como queda fijado en el ámbar el cuerpo intacto de los insectos de una era remota; sino que libera al arte barroco de su catalepsia convulsiva. Por primera vez, la imagen de las cosas es también la de su duración [...].⁵³

⁵¹ Christian Metz, *Psicoanálisis y cine: El significante imaginario*, op. cit., pp. 99-100.

⁵² Robert Bresson, *Notas sobre el cinematógrafo*, México, ERA, 1979, p. 19.

⁵³ Andre Bazin, op. cit., p. 19.

Aun hoy, el optimismo de Bazin nos dice mucho de las grandes posibilidades – ya exploradas algunas o todavía latentes las otras– en la no tan joven, relación cine y literatura.

Asimismo, la relación particular entre cine y otras artes se ha ido definiendo de manera laboriosa pero, al mismo tiempo, dejando a su paso vínculos muy sustanciosos. Incluso algunos creadores como Sergei Eisenstein quisieron ver, ya escondidas entre las palabras de los grandes escritores y poetas de aquel siglo y de otros más antiguos, las premisas sustanciales del montaje cinematográfico. Si bien la idea en general de Eisenstein sobre el llamado *precine* podría parecer un poco exagerada –incluso ha sido muy cuestionada por Bazin y Mitry–, a partir de las notas del cineasta se nos revelan aspectos muy importantes en las relaciones entre cine y literatura: La maleabilidad representativa en la transposición de ideas surgidas en la literatura pero, sobre todo, de ciertas metáforas. Como la que Eisenstein cita en su famoso ejemplo sobre el relato de Maupassant: la metáfora sobre “el paso del tiempo”.⁵⁴ La imagen es la moneda de cambio entre estas dos fronteras y la metáfora el viajero que la emplea.

Algunos teóricos como Jean Mitry (quien no encuentra equivalencia exacta entre el paso de un medio a otro) han visto una interesante problemática, por momentos muy real, a la hora de pasar el material literario a la pantalla:

No puede hacerse corresponder el sentido de una frase o un grupo de frases con el de un plano, obtener de ambas partes un mismo valor significativo.

⁵⁴ Para sostener esta creencia el director ruso cita un pasaje de Maupassant, en el que el escritor francés describe el sonido de diversas campanas para ilustrar el paso del tiempo: “Para crear una imagen, la obra de arte debe confiar en... la construcción de una cadena de representaciones. /... Maupassant lleva así a la conciencia y a los sentimientos del lector la imagen de esa hora y de su sentido, a diferencia de una mera descripción de dicho momento de la noche... / En este ejemplo vemos cuando Maupassant quiso grabar en la conciencia y en las sensaciones del lector la cualidad emocional de la medianoche... Nos obligó a experimentar la sensación de medianoche haciendo que en distintos lugares distintos relojes dieran las doce. Combinándose en nuestra percepción esos grupos separados de doce campanadas son estructurados en una sensación general... Ello se efectuó enteramente a través del montaje. /... [Lo cual] puede servir de modelo para la más afinada especie de guión de montaje, en que el sonido de “las doce” es denotado por medio de una serie completa de enfoques “desde diferentes ángulos de cámara”: ‘lejano’, ‘más cercano’, ‘muy distante’”. Sergei Eisenstein, *El sentido del cine*, México, Siglo XXI, 2010, pp. 21-22.

Por el solo hecho de que se dice la misma cosa de una manera diferente, se dice otra cosa: se aprehende otro aspecto, se expresa otro sentido.⁵⁵

Porque a veces lo que funciona en literatura (en los casos de autores como Proust, Joyce o Faulkner⁵⁶) no funciona igual en la pantalla. Otros críticos han encontrado muy dignos homenajes a lo literario en el cine (Bazin entre ellos), mientras que otros (tal es el caso de Linda Hutcheon) han descubierto una armoniosa complementariedad, como parte de un proceso natural en el arte, entre la palabra escrita y la imagen fílmica. Pero el cine aún tiene una cita pendiente con la poesía: aquello que realizadores como Luis Buñuel han dejado insinuado pero no plenamente agotado a través de su filmografía.

2. Luis Buñuel el escritor y la poética del objeto

La obra de Buñuel es una amalgama compleja entre poesía y cine,⁵⁷ un compendio muy particular de formas provenientes de diversos yacimientos literarios; entre ellos la poesía de la Generación del 27. Tras intentar convertirse en poeta, Buñuel se encamina hacia la pantalla cinematográfica. Ya en su segunda etapa, Luis Buñuel retoma otros elementos literarios: en términos del teórico catalán Jordi Balló, “la delicia de la revisitación o la repetición de un tema literario pero con variaciones”,⁵⁸ con hibridaciones extraídas no sólo desde el imaginario poético sino, en ocasiones, también

⁵⁵ Jean Mitry, *op. cit.*, p. 168.

⁵⁶ Cuando el cine primigenio –Murnau, Griffith o Renoir– inició con voracidad la absorción de relatos literarios, la producción cinematográfica comenzó a exigir cada vez más de la literatura al grado de tener que generar en torno suyo toda una industria productora y adaptadora de relatos. Así, muchos libros –ya contemporáneos al desarrollo industrial del cine– comenzaron a ser, desde su concepción, pensados para llevarse a la pantalla. Pero la relación entre estos dos medios de expresión no sería unilateral; la palabra escrita también reclamaría al cine su tajada del pastel. En algún momento del siglo XX la literatura comenzó a tender puentes hacia el universo engendrado por el cine; esto puede apreciarse de forma notable en la narrativa de corte policiaco en sus diversas facetas.

⁵⁷ En este breve apartado analizaré lo concerniente al cine de Luis Buñuel a partir de su relación con la poesía; tema que en sí es bastante extenso y del que, en cierta medida ya se han encargado algunos otros autores, así que sólo me centraré en los que considero los puntos más relevantes.

⁵⁸ Jordi Balló y Javier Pérez, *Yo ya he estado aquí: ficciones de la repetición*, Barcelona, Anagrama, 2005.

desde el pictórico;⁵⁹ una filmografía llena de ecos líricos, plásticos y, en ocasiones, hasta oníricos.

Sobre esta cinematografía de lo poético que desarrolló don Luis también podría afirmarse, como ya lo ha hecho el teórico Antonio Monegal, que el realizador, antes de haber sido cineasta, soñó con ser simplemente un escritor:

La obra de Buñuel no se agota en el ámbito del lenguaje cinematográfico, no es cuestión de “cine puro”, sino del más impuro de los cines, contaminado de literatura. Buñuel es ante todo un poeta. No sólo antes de ser otra cosa, porque su vocación frustrada fuera la de escritor, sino por haber aplicado a su obra cinematográfica una concepción estética que desarrolló en el ejercicio de la literatura.⁶⁰

Un aspecto que debe tenerse muy en cuenta de este cineasta aragonés es su primera formación como escritor, al lado de los miembros de la Generación del 27. A partir de dicho aprendizaje es como el Buñuel-poeta comienza a configurar lo que sería el núcleo de su producción cinematográfica, una amalgama entre lo literario y lo fílmico.

Sus experimentos con Dalí, su preferencia por ciertos temas, así como sus retratos de la locura, son una parte esencial de los primeros acercamientos a su proyecto de construir un cine que fungiera como reverso del cine industrial: cine con mucho de poesía. En sus imágenes no encontramos una adaptación plana, mera calca de las imágenes del texto literario, sino una reconstrucción, una traducción, por medio de las imágenes cinemáticas.⁶¹

En una generación de poetas fascinados por el naciente invento del cine, como fue la del 27, Luis Buñuel es el pionero de la imagen fílmica, el manufacturador de experimentos visuales entretejidos con toda la raigambre cultural que surgió de la

⁵⁹ Tal vez de tal influencia en su cine, sea responsable la relación que durante algún tiempo mantuvo Buñuel con Dalí.

⁶⁰ Antonio Monegal, *Luis Buñuel de la literatura al cine: Una poética del objeto*, Barcelona, Anthropos, 1993, p.15.

⁶¹ Pensemos, por ejemplo, en su film *El gran calavera* (1949), el cual vendría a ser una adaptación bastante libre y humorística de la pieza “La vida es sueño” de Calderón de la Barca.

Residencia de Estudiantes madrileña, lugar donde muchos de la generación del 27 llegaron a convivir y a intercambiar puntos de vista sobre el arte y los movimientos culturales que les preocupaban,⁶² donde muchos de los jóvenes poetas llegaron a albergar deseos de hacer cine.

Tanto Sánchez Vidal como Román Gubern y Antonio Monegal, destacan la importante influencia de José Bello y de Salvador Dalí en ciertas facetas de la iconografía fílmica de Buñuel. Principalmente en las imágenes violentas, en la carroña como concepto estético y en la poderosa efigie del burro putrefacto; elemento que por otro lado, también se vincula con las visiones rurales que el cineasta había extraído de los paisajes de su tierra natal, como puede apreciarse tanto en la autobiografía del cineasta como en su texto surrealista “Una Jirafa”. Breton comentó al respecto:

Subsisten en Buñuel rasgos de crueldad, manifiestamente reflejados en el texto titulado “Una Jirafa” que se recoge en el número 6 de *Surréalisme A. S. D. L. R.* (mayo 1933). Las manchas de la jirafa en cuestión se interpretan con el mayor alarde sádico: rejas de prisión, esfinges, calaveras, masa de pan que esconde cuchillas de afeitar, carne podrida infestada de gusanos, la *Asunción* de Fra Angelico lacerada y manchada, un busto de mujer sin dientes, etc... Es, creo, el único texto extra-cinematográfico publicado por Buñuel y no podría ser más revelador.⁶³

La imagen del burro podrido funciona como pieza clave de un código de cofradía entre los compañeros de la Residencia: “Por eso Dalí reconoció, en su artículo *«L’alliberament dels dits»*, que en 1927 el tema de los burros podridos formaba parte de la mitología personal de su amigo Pepín Bello, que residía en Madrid, de Buñuel que vivía en París, y de él mismo, que estaba en Cadaqués. Se trataba de un caso de sorprendente sintonía imaginativa”.⁶⁴ Además de estos burros muertos, lo putrefacto y la carroña también formaban parte de ese lenguaje en común, ese código que se había arraigado entre muchos de los miembros del círculo madrileño en el que convivió el

⁶² Román Gubern, *Proyector de Luna: La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama, 1999, pp. 44-45.

⁶³ André Breton, “Desesperada y apasionada”. En Yasha David (ed.), *¿Buñuel! La mirada del siglo*, México, Museo del Palacio de Bellas Artes, 1996, p. 37.

⁶⁴ Román Gubern, *op. cit.*, p. 44.

cineasta. “Putrefacto se convirtió en un epíteto utilizado en la Residencia para denostar lo caduco, lo decadente, lo tradicional, lo sentimental, lo *pasadista* –en terminología de Marinetti– y lo antivanguardista”.⁶⁵

Otra gran influencia que marcó profundamente la visión estética del cineasta fue la convivencia con el poeta Ramón Gómez de la Serna. Esas greguerías que su mentor articularía bajo la definición de “humor más metáfora” se impregnaron en el pensamiento del cineasta. Las resonancias ramonianas en Buñuel pueden constatarse en los textos que el cineasta publicó en *Ultra* y en *Horizonte*,⁶⁶ sobre todo en el texto “Instrumentación”, descrito por Gubern⁶⁷ como “una secuencia de greguerías sobre diversos instrumentos musicales”:

CONTRABAJO

Diplodocus de los instrumentos. El día que se decidan a dar su gran berrido, ahuyentarán a los espectadores despavoridos: ahora los vemos oscilar y gruñir satisfechos por las cosquillas que les hacen los contrabajistas en la barriga.⁶⁸

De Gómez de la Serna, Buñuel asimiló la poética del objeto que se encontraba latente en el mecanismo de las greguerías y que consiste en atribuir características humanas o animales a los objetos y cosas: “El enfoque concentrado en el objeto, la construcción que pasa por desvelamiento, de una ‘psicología de las cosas’, es una de las características más sobresalientes de Gómez de la Serna”.⁶⁹ La greguería se rige por un mecanismo vinculado con la “observación” y la “asociación”, lo cual la convierte en un tipo de poesía sumamente visual, llena de imágenes, que, según Monegal, enmarcan “relaciones de equivalencia de orden metafórico o, con menos frecuencia,

⁶⁵ *Ibíd.*, p. 45.

⁶⁶ Tanto *Ultra* como *Horizonte* fueron revistas ultraístas en las que Ramón Gómez de la Serna solía publicar.

⁶⁷ Román Gubern, *op. cit.*, p. 21.

⁶⁸ Manuel López Villegas (coord.), *Escritos de Luis Buñuel*, Madrid, Páginas de Espuma, 2000, pp. 77-78.

⁶⁹ Antonio Monegal, *op. cit.*, p. 25.

metonímico.”⁷⁰ La greguería es un juego del lenguaje, un juego de ingenio en el que la palabra da cuerpo a múltiples objetos, cosas y donde:

La abundante combinación de los procedimientos dificulta la clasificación [...] pero no impide su desglose ni la identificación de las fórmulas de composición. “Las calvas iluminan el patio de butacas. Son la batería de las candilejas de sala” (*Greguerías* 228) es un claro ejemplo de greguería basada en la observación, que se proyecta en una equivalencia de componentes tanto metafóricos como metonímicos; mientras que “El ruido del tranvía raya el cristal de la noche” (228) es una metáfora que se basa en la asociación de dos niveles distintos de percepción, uno auditivo y el otro visual. La greguería “¡Qué hermosa lagartija espera mi silencio en mi ombligo para tomar el sol!” (219) está compuesta por la asociación de dos lugares comunes del lenguaje cotidiano relacionados con el ocio: la lagartija al sol y el mirarse el ombligo, en un enunciado metafórico que se disfraza de observación.⁷¹

En este análisis de Monegal podemos apreciar claramente algunos ejemplos de greguería, según la misma clasificación (por observación y asociación) realizada por el autor. Se aprecia la greguería como un juego del lenguaje que acaba en el mismo lenguaje. Tal vez eso se deba a que Gómez de la Serna nunca pudo cruzar ni se aventuró más allá del umbral de lo clásicamente literario para así llegar hacia algo más complejo, no ya una adaptación cinematográfica de sus ideas,⁷² sino a una visión greguerística más oscura, tal vez de tintes freudianos. Gómez de la Serna se quedó atado a lo convencional, a la letra impresa (por decirlo de alguna manera), lugar donde su poética del objeto nunca podría acabar de desarrollarse.⁷³

Así, la greguería tal como la planteó Ramón es, para autores como Monegal, un producto incompleto: “Gómez de la Serna no da nunca el salto epistemológico entre la cosa y la palabra [...]. Se detiene antes de reconocer que la greguería no es otra cosa

⁷⁰ *Ibídem.*

⁷¹ *Ibíd.*, pp. 28-29.

⁷² Sería bueno mencionar también que en algún momento Buñuel y Gómez de la Serna pensaron llevar un proyecto en conjunto a la pantalla: un hipotético filme que habría de llamarse *Caprichos y el mundo por diez céntimos*. Al final el plan no se concretó y Buñuel terminó filmando *Un chien andalou* con Dalí mientras que Ramón publicó el guión del proyecto por su cuenta, con el nombre de *Chiffres* en la *Revue du Cinema*. Véase Román Gubern, *op. cit.*, pp. 22-23

⁷³ Monegal habla ampliamente de la poética del objeto ramoniana en el libro que le dedica a Buñuel. Bastaría agregar aquí que quizás el siguiente paso necesario para la greguería se encontraba en los experimentos y teorías de los surrealistas. Buñuel es la prueba de que las ideas de Ramón y las de los surrealistas llegan a ser complementarias entre sí.

que un producto lingüístico y que su capacidad como instrumento de acceso a la realidad es limitada”.⁷⁴ Tuvo que ser Buñuel por cuenta propia el que diera el salto definitivo, el que llevara “los gritos de los objetos y las cosas” a otro nivel, a otro medio. Buñuel terminaría de dotar a la greguería de aquella fuerza pulsional que completa el espectro, y lo logra a partir del cine.

Cuando se habla de los orígenes poéticos del cineasta aragonés, no puede dejarse de lado ni a los surrealistas⁷⁵ ni al poeta Benjamin Péret. Además de haber militado entre los surrealistas (como es bien sabido), Buñuel y Dalí estuvieron muy interesados, durante sus días de estudiantes, en la poesía del surrealista Benjamin Péret, de quien extrajeron un interesante compendio de ecos y formas: “un motorcito extraño y perverso, un humor delicioso, de tipo convulsivo”.⁷⁶

De la estética de Péret, cabe destacar, Buñuel extrajo el tema de las mutilaciones y las navajas –en particular del poema “*Les odeurs de l’amour*–, además de esa singular estética del cuerpo humano convertido en metáforas fragmentarias, en sinécdoques, en ojos cortados por navajas de afeitar...

S'il est un plaisir
c'est bien celui de faire l'amour
le corps entouré de ficelles
les yeux clos par des lames de rasoir
Elle s'avance comme un lampion
Son regard la précède et prépare le terrain
Les mouches expirent comme un beau soir.⁷⁷

Dos imágenes son las que Péret aportó a la primera película de Buñuel y Dalí: una de ellas son los ojos rasgados por una navaja y la otra es la de una luna que se

⁷⁴ Antonio Monegal, *op. cit.*, p. 31.

⁷⁵ Sánchez Vidal comenta que el surrealismo ayudó al joven poeta-cineasta Buñuel a afilar sus ideas pero “sin ese movimiento habría sido de todos modos un poeta y un rebelde.” Agustín Sánchez Vidal, *Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 16.

⁷⁶ José De La Colina y Tomás Pérez Turrent, *Luis Buñuel: prohibido asomarse al interior*, México, Joaquín Mortiz/Planeta, 1987, p. 21.

⁷⁷ “Si existe un placer/ es el de hacer el amor/ el cuerpo rodeado de cuerdas finas/ los ojos cerrados por hojas de afeitar/ Ella se adelanta como un farolillo/ Su mirada la precede y prepara el terreno/ Las moscas expiran como una bella tarde.” Véase Benjamín Péret, “*Les odeurs de l’amour*” citado de: <http://rue-de-la-poesie.blogspot.mx/2012/03/benjamin-peret-les-odeurs-de-lamour.html>

transforma en ojo. En el libro sobre Buñuel de Monegal se encuentra muy trabajado este tema de la influencia de Benjamin Péret sobre el cineasta, principalmente en el apartado que le dedica al poeta francés.⁷⁸ Las figuras ya mencionadas (ojos, lunas y navajas, principalmente), que el poeta dejó plasmadas en el imaginario del realizador aragonés, se repetirían una y otra vez obsesivamente (con algunas variaciones) a lo largo de su filmografía. Sobre todo ciertas imágenes, como ese ojo lacerado, que ya se rastrea desde el famosísimo poema “Palacio de hielo” y que volverá a aparecer en *Un chien andalou*, así como en otras películas del cineasta.⁷⁹

Podemos constatar esta asimilación del fetiche del ojo lacerado, extraída de la poesía de Péret, revisando un poco el caso del poema ya mencionado “Palacio de hielo”. En dicho texto, la fijación con la mutilación de los ojos –idea que, si bien fue tomada de Péret, el cineasta terminaría de desarrollar a través de su lenguaje fílmico– aparece en escena, aunque por escrito, por vez primera en su obra:

La ventana se abre y aparece una dama que se da *polisoir* en las
uñas. Cuando las considera suficientemente afiladas me saca los ojos
y los arroja a la calle.⁸⁰

Esos ojos lacerados –que son lanzados al exterior en la búsqueda cinematográfica– prefiguran lo que será algún día el ojo rasgado por una navaja, nube sobre luna, de *Un chien andalou*.

De tal manera se puede ir estableciendo cómo algunas obsesiones personales de Buñuel florecerán desde las primeras formas literarias para retornar, más adelante, transmutadas en cine: en cine-lírica o cine-prosa, dependiendo la ocasión. Por ejemplo *Un chien andalou* (1929) es entendido por muchos críticos (entre ellos Gubern) como

⁷⁸ Antonio Monegal, *op. cit.*, pp. 57-75

⁷⁹ También aparecerá, aunque con una variante, en el film *Él*, que será estudiado más adelante.

⁸⁰ Manuel López Villegas, *op. cit.*, p.148.

un poema en imágenes fílmicas,⁸¹ mientras que *La edad de oro* (1930) es vista por el autor, como la exposición de una tesis surrealista, un ensayo prosístico llevado al cine.⁸²

El “Palacio de hielo” pertenece al libro *Polismos* o *Un perro andaluz*, obra que el autor, al final, no publicaría como libro, sino como película, aunque el libro antecedió la elaboración del filme homónimo. Es el origen de esa tan conocida película con fuertes raíces poéticas y oníricas, producto de dos mentes. Manuel López Villegas nos cuenta un poco al respecto: “A principios de 1929 [Buñuel] seguía teniendo en mente su publicación, sin embargo, ese mismo año ocurrió algo que cambiaría definitivamente el destino del Buñuel escritor: en los primeros días de enero escribiría junto con Dalí el guión de su primera película nacida de la confluencia de dos sueños”.⁸³

Otro mentor importante de Luis Buñuel fue el director de cine francés, Jean Epstein.⁸⁴ La figura de Epstein es importante por ser la del guía que iniciaría al realizador español en ciertos aspectos de la labor cinematográfica: uno de ellos el de la dirección. Buñuel tiene una importante deuda teórica con Epstein, pues de él toma las ideas en torno a la relación entre cine y poesía. Y aunque en algún momento el aragonés rompió abiertamente con el realizador francés, muchas de las ideas extraídas de dicha convivencia seguirían apareciendo en la obra buñueliana.

Principalmente, Buñuel extrajo de Epstein el concepto de *photogénie*, a partir del cual el francés entendía al cine como una fusión indisoluble, una mezcla entre imagen y movimiento, en la que la forma central era el objeto y su movilidad. A través de la

⁸¹ Román Gubern, *op. cit.*, p. 119

⁸² La tendencia narrativa en la obra cinematográfica de Buñuel se encontrará más cerca de la prosa, mientras que la pulsión lírica de sus imágenes, se encontrará más cerca de la poesía.

⁸³ Manuel López Villegas (coord.), *op. cit.*, p. 25.

⁸⁴ Este tema ya ha sido tratado con gran profundidad por Antonio Monegal en el capítulo “*Les plus Réel moyen de L’rreél*” de su libro sobre Buñuel.

photogénie se trata la movilidad “en un sentido amplio [...]; no la propia del objeto en su medio material, sino la que el cine es capaz de sacar a relucir, de proyectar sobre el objeto”.⁸⁵ Epstein intentaba extraer la belleza de los objetos a partir de esa técnica, intentaba revelar la personalidad propia del objeto. Por momentos, esta búsqueda visual en el objeto (con sus debidas reservas) nos recuerda, como bien señala Monegal, otra búsqueda literaria: la que había sido emprendida, desde otra trinchera, por Ramón Gómez de la Serna y su “psicología de las cosas”. Incluso Buñuel dedicaría el artículo “Del plano fotogénico” a homenajear a los dos autores que lo guiaron hacia su propia búsqueda de una nueva poética del objeto:

Silencioso como un paraíso, animista y vital como una religión, la mirada taumatúrgica del objeto humaniza los seres y las cosas. “*À l’écran il n’y a pas de nature morte. Les objets ont des attitudes*”, ha dicho Jean Epstein, el primero en hablarnos de esa calidad psicoanalítica del objeto. Mucho se habla en estos tiempos de la influencia ejercida por el cine –por el plano– sobre las artes y la literatura. [...] No sé de qué fecha datan los primeros planos greguerísticos de Ramón; pero si son anteriores a 1913 y Griffith los conocía, sería innegable la influencia de la literatura sobre el cine.⁸⁶

En tono bromista, Buñuel juega aquí a atribuirle a Gómez de la Serna, la creación del plano greguerístico o del “primer plano” cinematográfico.⁸⁷ Pues Buñuel ve en la greguería un vínculo interesante con el primer plano del cine, como si la greguería fuera una especie de primer plano en la poesía. Parte importante de la estética de Buñuel se desprende de este supuesto. Así, con un toque de seriedad y con un poco de ironía, Buñuel enmarca a dos de sus influencias más fuertes en relación al cine y a la poesía.

En el largo recorrido para la configuración de una poética cinematográfica, Luis Buñuel parte, en primera instancia, de una devoción al cultivo por lo literario. Cuando Buñuel aún intentaba emanciparse de las influencias de Gómez de la Serna o de Benjamín Péret, emergieron en escena sus primeras películas, a las que podríamos

⁸⁵ Antonio Monegal, *op. cit.*, pp. 80-81.

⁸⁶ Manuel López Villegas, (coord.), *op. cit.*, pp. 169-170.

⁸⁷ Román Gubern, *op. cit.*, pp. 21-22.

denominar (con sus debidas reservas) como filmes surrealistas, piezas de su primera etapa francesa. Todavía durante esta etapa inicial, a pesar de la cercanía con Dalí y la aparente ruptura con su primigenia formación literaria, puede sentirse aún en el trabajo de Buñuel una reminiscencia de esa admiración que profesó a Gómez de la Serna: con esas caóticas imágenes de *Un chien andalou* que parecieran evocaciones de su formación greguerística y literaria, de esas ideas que alguna vez compartieron Ramón y Buñuel. Sin embargo la idea ramoniana de literatura no podría realizarse a plenitud en la palabra escrita, sino que necesitaría del lenguaje cinematográfico de Buñuel para culminar su verdadera forma. Una metamorfosis poética de la que Gómez de la Serna ya no sería partícipe, sino mero espectador.

«Las metáforas y metonimias en la poesía cinematográfica de Luis Buñuel»

1. Los laberintos cinematográficos de la representación

Buñuel logró condensar el mundo del carnaval y de Kafka en una misma visión (filme).⁸⁸ Su cine es un vertiginoso escape sin salida, un risueño fantasear con el laberinto (el embrollo del amor loco), como si persiguiéramos a un desquiciado Buster Keaton a través del castillo de Kafka. Incluso algunos estudiosos han visto en Buñuel a un gran humorista que continua, desde el cine, la tradición que comenzó en el Barroco (con Quevedo) y llegó hasta Goya.⁸⁹ Otros han visto en Buñuel a un pesimista irremediable y otros muchos a un marxista. Tantos giros son absurdos, a menos que lo que realmente tengamos ante nosotros sea a un gran ironista, que por medio de la risa (como mecanismo de subversión) burlara en sus filmes tanto la censura exterior como la interior.

El punto de conexión entre la literatura y el cine de Buñuel está en los mecanismos que se aplica a las imágenes: las adaptaciones del cine buñueliano a veces distan mucho de las fuentes escritas. Esto lo podemos apreciar bastante bien en las novelas a tratar: *Él* y *Ensayo de un crimen*.

⁸⁸ El universo de Luis Buñuel recuerda mucho al de Kafka en ciertos momentos, porque al igual que en el escritor vienés, en la obra del cineasta español encontramos universos repletos de laberintos infernales y de reiteraciones que conectan directamente con los mundos originarios del subconsciente (llenos de pulsiones); donde los instintos corren libres. En Buñuel también observaremos a los seres marginales actuar como señores todopoderosos (locos, mendigos, recamareras, ciegos pervertidos); mientras que a los nobles y poderosos (no necesariamente convertidos en insectos) los veremos deambular oprimidos en las prisiones de sus mentes o de sus propiedades; como en los casos de Archibaldo de la Cruz de *Ensayo de un crimen* y Francisco Galván de *Él*. Particularmente en los casos de estos dos personajes, quienes a pesar de no ser kafkianos, enfrentarán procesos desconocidos (productos de la imaginación) y se verán perseguidos por enemigos misteriosos y, muchas veces, ficticios.

⁸⁹ Aitor Bikandi-Mejías, *El carnaval de Luis Buñuel*, Ediciones del Laberinto. Madrid, 2000, pp. 59-61.

En el caso de la adaptación a la novela de Usigli (quien nunca estuvo conforme con la versión fílmica),⁹⁰ don Luis recupera bastantes personajes de la trama original pero a otros los desaparece o les da nuevas funciones. Si entendemos la película como una versión onírica de la novela (el sueño lúcido del cineasta a partir del texto literario),⁹¹ podemos relacionar las supresiones de personajes y situaciones con las condensaciones y desplazamientos de los que nos habla Metz en *Psicoanálisis y cine: el significante imaginario*. En el caso de *Él*, de Pinto (quien quedó bastante conforme con la adaptación del aragonés),⁹² el realizador toma la idea central del libro pero apenas recupera algunos pasajes y acciones de la versión literaria. Las claves que reconciliarán las piezas de Buñuel con su referente literario se encuentran en la metáfora, la metonimia y, sobre todo, en el empleo de la antífrasis o ironía.

Revisemos brevemente algunos conceptos retóricos que pueden servir como herramientas en el análisis de los textos cinematográficos y literarios: metáfora, metonimia, antífrasis y antítesis.

2. Metáfora

Sobre la importancia de la metáfora en el ámbito de la imaginación, el filósofo Gilbert Durand comenta que la imaginación es una potencia dinámica que deforma las imágenes suministradas por la percepción,

y ese dinamismo reformador de las sensaciones se convierte en el fundamento de toda la vida psíquica, porque “las leyes de la representación son homogéneas” [...]. La representación es metafórica en todos sus

⁹⁰ Agustín Sánchez Vidal, *Luis Buñuel: obra cinematográfica*, Ediciones J. C., Madrid, 1984, p. 197.

⁹¹ Existe mucho de onírico en la obra del aragonés: la posibilidad de una autobiografía onírica, la evocación de ciertas atmósferas de ensueño a través de ciertos recursos narrativos o técnicos. Véase Peter William Evans, *Las películas de Luis Buñuel: La subjetividad y el deseo*, Buenos Aires, Paidós, 1998, pp. 94 y 120.

⁹² José De La Colina y Tomás Pérez Turrent, *op. cit.*, p. 92.

niveles, y puesto que todo es metafórico, “en el nivel de la representación todas las metáforas se igualan”.⁹³

La base de los imaginarios colectivos se encuentra en la metáfora. Mucho del *modus operandi* de los imaginarios reside en el elemento metafórico,⁹⁴ el mismo Castoriadis se vale de metáforas geológicas para dotar de una consistencia tangible a la impalpable sustancia del imaginario. La metáfora constituye uno de los elementos centrales del lenguaje y funciona, en el corpus buñueliano, como elemento que ayuda a ligar al lenguaje escrito con el cinematográfico.

Antonio Monegal –quien señala la importancia de la metáfora en la obra de Luis Buñuel– apunta:

Quizás el lenguaje sea de por sí un instrumento metafórico, pero no por ello llaman menos la atención los desplazamientos léxicos que se reproducen en el discurso sobre las relaciones interartísticas. El pensamiento se reproduce en el lenguaje verbal, que nos sirve para representar la percepción y que proyecta su percepción sobre los medios no lingüísticos.⁹⁵

Así, las relaciones entre el lenguaje y las imágenes se reafirman en la existencia del instrumento metafórico, y es en gran parte a través de éste que la imagen gobierna los lenguajes, las ideas y los imaginarios, al grado de ser capaz de saltar del lenguaje escrito al cinematográfico.

Para analizar estas estructuras retóricas en los filmes de Buñuel, creo que, a pesar de los años, no ha dejado de ser una gran ayuda la teoría psicoanalítico-lingüística sobre la metáfora y la metonimia que Christian Metz ha trabajado.⁹⁶

⁹³ Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario: Introducción a la arqueología general*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 34.

⁹⁴ Emmanuel Lizcano, “Imaginario colectivo y análisis metafórico”, Transcripción de la conferencia inaugural del *Primer Congreso Internacional de Estudios sobre Imaginarios y Horizontes* que se celebró en la Universidad Autónoma de Morelos, Cuernavaca, Mayo de 2003.

⁹⁵ Antonio Monegal, *op. cit.*, pp. 11-12

⁹⁶ Otros autores como Monegal ya se han adentrado a la obra de Luis Buñuel a través de los escritos de Christian Metz. Yo sólo condenso y limitándome a destacar un recorrido ya realizado; algunos puntos fundamentales para esta tesis.

La metáfora y la metonimia en retórica clásica en ciertos momentos llegan a ser tropos muy cercanos, que dependen el uno del otro. La metáfora en esta concepción primigenia consistía en describir algo a través de un proceso analógico: se comparaban las cualidades de un hipotético A con las cualidades de un hipotético B, para después mencionar B pero haciendo alusión directa a A.⁹⁷

Aquí otra definición de metáfora: “...a condensed verbal relation in which an idea, image, or symbol may, by the presence of one or more other ideas, images, or symbols, be enhanced in vividness, complexity, or breath of implication’ (Princeton 490)”⁹⁸. Un ejemplo típico de metáfora sería: “Sus cabellos de oro”. Donde la comparación se presenta abreviada y elíptica (sin verbo ser).⁹⁹

3. Metonimia, metáfora y pensamiento

La metonimia consiste en la designación de una cosa por medio de otra, a partir de una relación semántica entre ambas, tratándose casi siempre de una relación vinculada a procesos de causa-efecto, tiempo o todo-parte.

Para Metz, la metáfora y la metonimia son figuras derivadas de la retórica antigua pero que explicadas, a través del psicoanálisis de Lacan, aluden a recorridos complejos del pensamiento, sintetizando largas cadenas de significación. Dichas figuras se interpretan así, a la luz de dos conceptos (condensación y desplazamiento) tomados de la *Traumdeutung* freudiana.¹⁰⁰ La metáfora absorbería las funciones de la

⁹⁷ Véase Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2006, pp. 310-317.

⁹⁸ Linda Hutcheon, (comp.), *Double Talking: Essays on verbal and visual ironies in canadian contemporary Art and Literature*, Toronto, ECW PRESS, 1992, p.35.

⁹⁹ Helena Beristáin, *op. cit.*, pp. 310-317.

¹⁰⁰ En el capítulo III intitulado “El film de ficción y su espectador (estudio metapsicológico)” de su libro *El significante imaginario*, Metz creó los puentes que unen la teoría del sueño según Freud, con los tropos retóricos de metáfora y metonimia. Además es en ese apartado donde Metz comenta que la experiencia filmica equivaldría a ser un sueño constituido casi absolutamente por la elaboración secundaria: “Es el

condensación y la metonimia las del desplazamiento, turnándose en diversos niveles los efectos ejercidos por la censura y algunos otros procesos.

La metáfora y la metonimia pensadas por Lacan son dos seres cuyo grado de generalidad –el poder de reagrupación, en una tentativa taxonómica, o de “dominancia” en una perspectiva generativa, si queríamos deducir las figuras– corresponde al mismo orden que el de la condensación y el desplazamiento [...] En la “reanudación” jakobsoniana de la herencia retórica, metáfora y metonimia son clases de super-figuras, categorías de reunión: por un lado las figuras de la similaridad, por el otro las de la contigüidad.¹⁰¹

Así, la metáfora y la metonimia analizadas en el texto fílmico pasan a convertirse en grandes agrupadores de conceptos más complejos. Estos tropos son monumentos que el lenguaje ha erigido, son formas que contienen vestigios de lo primigenio, son objetos fetichizados del lenguaje.

“Todo código es un conjunto de reanudaciones, de dobles rebotes: recuperaciones de lo primario”¹⁰², dice Metz. Hasta que estas reanudaciones logran formar una gran suma, lo cual, en algún momento, tendrá que ser sintetizado para permanecer en el flujo de la lengua –nombres y nominaciones que se aglutinan las unas sobre las otras, eso representan en parte la metáfora y la metonimia–.¹⁰³

La metáfora, *similaridad* por *similaridad*, ilustra el acto de exclusión (*substitución*) mejor que cualquier otra figura retórica. Es capaz de expulsar al sustantivo de la oración para sustituirlo por una comparación. La metonimia se mueve más en el terreno de los productos de una actividad y su resultado; se nutre de la *contigüidad*. La metonimia también podría abarcar a la sinécdoque (la parte por el todo), por la desenvoltura que manifiesta en el terreno de la contigüidad. Además, la metonimia también puede introducir la equivalencia.

tagtraum de Freud, el sueño de día, en resumen el fantasma consciente.” Véase Christian Metz, *op. cit.*, p.114.

¹⁰¹ *Ibíd.*, p. 146.

¹⁰² *Ibidem.*

¹⁰³ Pues que si un poco al estilo de Michelle Foucault, nos remontamos al origen de las lenguas, recordaremos que muy probablemente en un principio el objeto carecía de nombre.

Así, las dos figuras retóricas se manifiestan en diversas operaciones lingüísticas: en el terreno de la *comparabilidad* y *contigüidad*, donde vienen a revelar también la conmutación, la equivalencia, la elección y la substitución; en el caso de la metonimia, la contigüidad y la equivalencia.¹⁰⁴ La metáfora viene a ser la similaridad, el paradigma, mientras que la metonimia la contigüidad, y en lingüística, el sintagma. Jakobson afirma: “el principio de ‘similaridad’ y el principio de ‘contigüidad’ pueden establecerse respectivamente sobre dos ejes distintivos, el eje *posicional*, que es el de la cadena discursiva, el de la sintaxis, y el eje *semántico*, el de los significados o referentes, el del ‘tema’ tratado por el discurso”.¹⁰⁵

Dejando estas cuestiones antropológicas, psicológicas y lingüísticas del lenguaje, momentáneamente de lado, cabría preguntarse: ¿en el cuerpo del film, cuáles son los equivalentes de la metáfora (condensación-similaridad) y de la metonimia (desplazamiento-contigüidad)? No es un secreto, sí podemos imaginar una metáfora en cine, pues la metáfora está muy presente en muchas de las películas populares.

El primer plano de un reloj en una escena cumbre podría funcionar por ejemplo como una metáfora de tiempo, o tal vez como una metonimia, si se le concatenara con la imagen de un corredor. Son juegos del lenguaje que han pasado de la literatura al cine. Metz ofrece otros ejemplos como, “la tradicional imagen de un oleaje desencadenado o de un voraz incendio (para sugerir alguna pasión amorosa)”.¹⁰⁶ Esta imagen “se basa en una asociación [...] entre el deseo y el fuego como fenómenos”.¹⁰⁷ Así las imágenes no son vistas simplemente como ‘planos’ de cine, sino como actos metafóricos.

De igual forma podemos encontrar metonimias en la pantalla, sobre todo dentro de la sintaxis de las películas. Tal vez esta sea una de las costumbres que más se han

¹⁰⁴ *Ibíd.*, p. 156.

¹⁰⁵ *Ibíd.*, p. 158.

¹⁰⁶ *Ibíd.*, p. 159.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

difundido en el manejo del lenguaje cinematográfico: “Pero no olvidemos que esta contigüidad [...] dista mucho de reducirse a la vecindad espacial”.¹⁰⁸

En materia cinematográfica, según Metz, existen cuatro grandes clases de encadenamientos textuales. Esto se da precisamente en el montaje, mecanismo a partir del cual las interrelaciones de las figuras logran formar complejas conexiones entre sí. Escribe Metz: “Las distinciones que preceden permiten el planteamiento, en materia cinematográfica, de cuatro grandes clases de encadenamientos textuales: tipos ideales, pero que ayudan a situar las circunstancias reales”.¹⁰⁹ He construido un cuadro a partir de Metz,¹¹⁰ e incluyo algunos ejemplos emblemáticos extraídos de las dos películas de Buñuel sobre las que se concentra mi análisis:

1. <i>Comparabilidad referencial</i> + <i>contigüidad discursiva</i>	Metáfora puesta en sintagma: los elementos fílmicos –dos imágenes, dos detalles de la misma imagen, dos secuencias enteras, o una imagen y un sonido, un ruido, una frase, etcétera–, dos elementos presentes uno y otro en la cadena, se asocian por semejanza o por contraste. En la primera secuencia de <i>Él</i>, Monegal señala un excelente ejemplo de esta categoría:¹¹¹ “En la secuencia inicial observamos la proyección fetichista de su deseo: mientras ayuda en la iglesia al lavatorio de los pies del Jueves Santo la cámara pasa de unos primeros planos de los pies descalzos de los monaguillos, que el cura besa después de secarlos, a una panorámica en primer plano de los pies, calzados, de los fieles sentados en la primera fila. Este movimiento del cuadro ha sido introducido por una mirada de Francisco, que se gira hacia atrás, por lo que la panorámica corresponde a lo que el personaje ve y, cuando la cámara retrocede para detenerse en unos pies de
---	---

¹⁰⁸ *Ibíd.*, p. 161.

¹⁰⁹ *Ibíd.*

¹¹⁰ El cuadro citado fue elaborado a partir de algunas citas tomadas del capítulo IV de *El significante imaginario*; lo único que hice fue limitarme a acomodar la exposición de Metz sobre las cuatro clases de encadenamientos textuales a manera de cuadro, para su mejor comprensión. *Ibíd.*, pp. 162-163.

¹¹¹ A continuación remito el ejemplo que Metz da en su libro en relación con este punto: “...la célebre ‘obertura’ de los Tiempos modernos (1936), la película de Charlie Chaplin, que yuxtapone la imagen de un rebaño de borregos y la de una muchedumbre gregaria apretujándose ante la entrada de una estación de metro”. *Ibíd.*

	mujer, esa fijación es [...] la mirada de Francisco.”¹¹² La cámara va recorriendo pares de zapatos normales hasta que encuentra ese par de sensuales pies, revestidos por unos elegantes tacones oscuros. En este punto Buñuel está produciendo una “metáfora por semejanza” entre la liturgia católica y el erotismo; donde estos elementos se contraponen y se relacionan a nivel simbólico. Monegal señala al respecto: “el zapato estaría asociado metonímicamente al objeto de deseo, la mujer”.¹¹³ (montaje por semejanza’, aproximación por contraste, etcétera).
2. Comparabilidad referencial + Comparabilidad discursiva	Los elementos fílmicos se asocian de la misma manera que en 1, pero se plantean como términos de una elección; en la cadena de la película, el uno reemplaza al otro, y al mismo tiempo lo evoca. Sólo uno de los dos está presente; el término metaforizante ya no acompaña al término metaforizado, lo excluye (y por eso mismo aún lo “representa” más). Ejemplo: el estereotipo citado con anterioridad, que coloca imágenes de llamas en lugar de una escena de amor (como en el francés del siglo XVII, <i>ma flamme</i>, por <i>mon amour</i>). En <i>Ensayo de un crimen</i>, de Buñuel, encontramos las imágenes de fuego relacionadas con el personaje de Lavinia. En ocasiones, este elemento representa a este personaje a lo largo del filme, al punto que el protagonista la asocia con Juana de Arco, personaje que muere quemado en las llamas.
3. Contigüidad referencial + comparabilidad discursiva o metonimia puesta en paradigma	Un elemento excluye a otro de la película, igual que en 2, pero tales elementos se asocian en virtud de su contigüidad “real” o diegética, y no de su semejanza ni de su contraste, a menos que no sea el acto paradigmático el que cree o refuerce esta impresión de contigüidad. Ejemplos:¹¹⁴ Al inicio de <i>Él</i> aparece el fotograma de una campana, imagen sobre la que se monta la sucesión de créditos. Pues bien, dicha imagen se relaciona con una secuencia fundamental de la película en la que Francisco desborda frente a su esposa toda su locura y delirio de poder, justo en el campanario de una iglesia. De tal modo la campana reemplaza (evoca) al personaje de Él

¹¹² Antonio Monegal, *op. cit.*, p. 189.

¹¹³ *Ibid.*, p. 202.

¹¹⁴ Metz da el siguiente ejemplo: “la célebre imagen de *M. Un asesino entre nosotros* o *El vampiro de Dusseldorf*, de Fritz Lang; tras la violación y muerte de la niña [...] [se] nos muestra la pelota de goma de la víctima, abandonada por ella, que ha quedado sujeta en los cables eléctricos. [...] El juguete reemplaza [evoca] el cadáver, la niña. Sin embargo, ya sabemos por las secuencias anteriores que la pelota pertenece a la niña.” Christian Metz, *op. cit.*, pp. 162-163.

	y, al mismo tiempo, su locura (=metáfora puesta en paradigma). No obstante, persisten los dos tipos, aunque sea porque ciertas metáforas proceden al margen de cualquier basamento (o pretexto) metonímico: es la definición de lo que a veces recibe el nombre de metáfora no diegética.
4. Contigüidad + contigüidad discursiva, o metonimia puesta en sintagma	Los elementos se asocian del mismo modo que en 3, pero ambos figuran en la película y se combinan en ella, o al menos en el segmento considerado. Ejemplo: en <i>Ensayo de un crimen</i> aparece en escena el maniquí de Lavinia. Incluso en una secuencia la mujer real intercambia ropa con el maniquí, ¹¹⁵ casi en presencia del protagonista. Y en otro segmento, estando en presencia de Lavinia y del Maniquí, Archibaldo besa primero a la muñeca y luego a la mujer real. Así, el fetiche sustituye metafóricamente al personaje como depositario de la erotización (y posteriormente de un asesinato) que el protagonista Archibaldo no puede ejercer sobre la mujer real.

Este cuadro representa sumariamente los diferentes tipos de encadenamientos. Lo ideal sería poder revisar exhaustivamente cada ejemplo encontrado en los filmes de Buñuel seleccionados para esta tesis, pero eso llevaría mucho tiempo y espacio. Por lo cual he decidido revisar sólo los ejemplos más destacados de *Ensayo de un crimen* y *Él*.

¹¹⁵ Monegal nos dice al respecto: “El maniquí podía ser visto como fetiche y como metáfora...”, véase Antonio Monegal, *op. cit.*, p. 202.

«La construcción de la antífrasis buñueliana»

Don play no game that I can't win...

Beastie Boys

1. Los asesinatos que se transforman en fetiches visuales: La poesía en la imagen y los mecanismos subversivos

Para hablar de los mecanismos humorísticos en Buñuel (que a veces se identifican con simple humor y otras con ironía) es necesario hacer una breve recapitulación del elemento poético en su cine, regresar al estudio de las formas líricas empleadas por el aragonés, para así analizar la naturaleza de su poética del objeto –que evolucionó desde su convivencia con Gómez de la Serna, Epstein, los surrealistas y Dalí, hasta su llegada a México– desde su estructura y su origen.

La visión del objeto que Buñuel lleva al cine es una evolución o reinterpretación de ciertas teorías surrealistas como la *belleza compulsiva*, *belleza convulsiva*, el *azar objetivo*, *automatismo*, *explosivo-fijo*, entre otras nociones.¹¹⁶ A partir de tales ideas y terminologías los surrealistas exploraron la oposición entre deseo y muerte. Los surrealistas intentaron, en su enardecida búsqueda, muchas veces contraria al psicoanálisis de Freud, oponer la pulsión sexual sobre la pulsión de muerte, para, involuntariamente, siempre terminar revelando a la muerte como contraparte necesaria del deseo: “como cuando el surrealismo busca la liberación pero consigue la repetición, o cuando declara el amor solamente para terminar evidenciando la muerte”.¹¹⁷ El objeto surrealista nace de esta “siniestra falta de diferenciación” entre lo vivo (erótico) y lo muerto (inerte). Esto puede apreciarse ampliamente en el tratamiento que el movimiento le dio a la fotografía:

¹¹⁶ Hal Foster, *Belleza compulsiva*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008, pp. 9-55.

¹¹⁷ *Ibíd.*, pp. 54.

Como si fuera de forma automática, la fotografía produce tanto lo erótico-velado (la naturaleza codificada como signo) como lo explosivo-fijo (la naturaleza detenida en movimiento) [...] la fotografía provee las condiciones de la estética surrealista.¹¹⁸

El surrealismo bretoniano siempre intentó apartarse de Freud pero la noción de objeto que concibieron tiene una gran deuda con el psicoanálisis. El objeto surrealista, según Foster, no es sólo un fetiche que esconde una falta, es también una analogía del objeto primigenio perdido irremediablemente, el pecho materno, “es un eco fantasmagórico de ese objeto perdido y [que] Giacometti [...] configura en *El Objeto Invisible*, o más bien, nos comunica su imposibilidad: en las manos de una figura suplicante, el objeto perdido está moldeado *por su misma ausencia*”.¹¹⁹

El objeto surrealista es también ese *ángelus* de Millet que Dalí viera, entre sueños, bañado de leche y que analizará frenéticamente a través de su método paranoico-crítico:

Como consecuencia del *choc*, de la reacción provocada por la imagen, el objeto se habría cargado, para mí, de un contenido delirante (ya que, aunque en la visión de la mencionada imagen todo correspondía a la realidad de las reproducciones que conocía del cuadro, se me aparecía todo, cargada de una intencionalidad latente que El *ángelus* de Millet se convertía [...] en la obra pictórica más turbadora, más enigmática [...] que jamás haya existido). [...] ¹²⁰

De nuevo el psicoanálisis juega un papel importante en la elucubración que el pintor hace sobre el cuadro de Millet. Pero, de forma más cercana a Buñuel, en el método paranoico-crítico de su colega se detecta el surgimiento de una ironía delirante, como una primera etapa de lo que posteriormente veríamos en cine. Esto puede apreciarse cuando Dalí, argumenta haber visto en este sencillo cuadro el origen del cosmos y de la vida en la tierra, todo esto a lo largo de varias fases de análisis, a raíz de un sueño y de una serie de asociaciones al azar:

¹¹⁸ *Ibíd.*, p. 69.

¹¹⁹ *Ibíd.*, pp. 90-94.

¹²⁰ Salvador Dalí, *El mito trágico de “El Ángelus” de Millet*, Barcelona, Tusquets, 2004, p. 42.

el problema argumental de *El ángelus* se resuelve oníricamente. Esto es reconocible por medio de los elementos de “condensación”, “sustitución” y “desplazamiento”, que permiten y hacen posible la existencia implícita para esa tela de un amplio argumento de fases consecutivas muy diferenciadas [...].¹²¹

Dalí se sitúa bastantes pasos más allá de la greguería de Ramón o del surrealismo en cuanto a la poetización del objeto. A través de su método convierte al emblemático cuadro de Millet en un objeto-fetiché, prodigiosamente enigmático y contenedor de largas cadenas de significados. Al mismo tiempo el sueño y lo poético juegan un papel decisivo en su especulación, quizás sólo hubiera faltado verterlo todo sobre una pantalla cinematográfica. Sin embargo, tanto en el surrealismo bretoniano como en Dalí encontramos el intento de teorizar al objeto; en Buñuel esa intención desaparece ante las puertas de la ironía y lo poético-cinematográfico. Buñuel no se toma la molestia de explicarnos la naturaleza de los objetos, mismos que irguiéndose gloriosos desde portentosos primeros planos, simplemente se nos revelan como imagen.

También sería interesante contrastar la poética de don Luis con los postulados de otros proyectos cinematográficos experimentales de la época (en su momento, también denominados como poéticos), entre estos el llamado *film absolu* o poesía visual, así como los experimentos realizados por Vikin Eggeling y otros autores, que proliferaron durante los primeros días del cine.

Buñuel miraba con desdén los intentos cinematográficos de estos vanguardistas porque la propuesta esbozada por los llamados filmes absolutos entraba en contradicción directa con su planteamiento poético-cinematográfico. La supuesta pureza poético-visual que realizadores como Eggeling, Ruttmann o incluso Duchamp exploraron a través de sus películas (llenas de figuras geométricas y luces) abandona en gran parte lo que entendemos como cine, para encontrarse más en armonía con la pintura abstracta

¹²¹ *Ibíd.*, p. 132.

o, tal vez incluso, con la animación. En “Del plano fotogénico”, Buñuel al no encontrar nada afín en este cine absoluto, lo resume como un cine fallido:

Una variedad de este último son los films absolutos de Vikin-Eggeling o la *Sinfonía diagonal*, de Ruttman, en los cuales sólo luces y sombras de variable intensidad, interposiciones y yuxtaposiciones de volúmenes, geometrías móviles, son objeto para el artista. Allí todo queda deshumanizado. No se puede llevar más lejos el apartamiento de la Naturaleza.¹²²

Esta concepción estética es opuesta a la idea de poesía cinematográfica como la desarrolló Buñuel. No existe una captación de la realidad en el film absoluto; este cine, más que poético, pareciera meramente rítmico, “al negar tan de facto, su herencia literaria narrativa o lírica”, comenta Monegal, quien ha trabajado ya el tema.¹²³

El cine absoluto, ese caleidoscópico abstracto, a la distancia se nos revela como el contrario perfecto de la propuesta que Dalí y Buñuel plasmaron en *Un chien andalou*. André Breton hace una interesante comparación entre el cine abstracto de surrealistas como Duchamp, Artaud y Man Ray en contraste con el cine de Buñuel y Dalí:

los filmes de Duchamp (*Anémic Cinéma*, 1926) y de Man Ray (*Emak Bakia*, 1927; y *L'Etoile de mer*, 1928) habían puesto el acento en las posibilidades plásticas de la imagen en movimiento, eran producto de una reflexión sobre las relaciones entre óptica y dinámica y eso ofrecía un interés fundamentalmente técnico. Todos los proyectos de Artaud (*La coquille et le clergyman*, 1927) resultaron irreconocibles por la realización “cenagosa” [...]. *Un perro andaluz* y, sobre todo, *La edad de oro* colocan por primera vez al público ante una serie de sollicitaciones que sería incapaz de eludir: no es un sueño y no hay clave simbólica. En *Un perro andaluz*, el irracionalismo más absoluto se ha convertido en amo de la calle; en *La edad de oro*, la pasión ha roto todos los diques. Y el pequeño burgués está ahí en su butaca, ha pagado para ser abofeteado con todas las fuerzas, ¡y no crean que va a ir a quejarse a la dirección!¹²⁴

El mismo fundador del surrealismo reconoce más cercana al espíritu del movimiento la visión de los forasteros, Dalí y Buñuel, que el cine de sus otros colegas. Los españoles apelaron a los sueños y a los objetos, a ese cosario onírico, en términos

¹²² Manuel López Villegas, *op. cit.*, p.168.

¹²³ Antonio Monegal, *op. cit.*, pp. 83-84.

¹²⁴ Yasha Davi, *op. cit.*, p. 35.

de Gaston Bachelard,¹²⁵ que alberga todo tipo de extravagantes cuerpos del recuerdo, incluso los sueños más profundos del individuo: universos y figuras diseñadas por el *cogito* del soñador en sus fantasías más íntimas.

Buñuel es un autor que fue evolucionando desde una primitiva estética vanguardista (cercana al futurismo de Marinetti), las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, las ideas de la Generación del 27, la influencia de Dalí, las enseñanzas de Jean Epstein, hasta otras influencias que encontramos en sus filmes maduros. Una cinematografía cargada de poesía, de objetos humanizados, o mejor dicho, una subversiva poesía cinematográfica: “Las nupcias entre la imagen fílmica y la imagen poética, creadoras de una nueva realidad.”¹²⁶

Las adaptaciones generadas por autores como Buñuel (que son algo más que simples directores de cine) no se circunscriben completamente a los discursos de otras instancias. Como cuando Buñuel tuvo que atenerse a las exigencias de la industria cinematográfica mexicana o, más brevemente, a la de Hollywood, y a pesar de las limitaciones, sobre todo en su cine mexicano, logró traer viento fresco al flujo cultural de nuestro país. “Esos filmes son algo más que un ataque feroz a la llamada realidad; son la revelación de otra realidad humillada por la civilización contemporánea.”¹²⁷ La realidad de los sueños y de los olvidados. Muchas veces el cine obligó a disfrazar bajo códigos más convencionales sus aportaciones, como señalan diversos críticos, entre ellos Sánchez Vidal: “La libertad de la hoja en blanco [...] puso a su alcance en la década de los 20 hallazgos de una imaginación y radicalidad que la industria

¹²⁵ Gaston Bachelard, *op. cit.*, pp. 250-251.

¹²⁶ Octavio Paz, *Luis Buñuel: el doble arco de la belleza y de la rebeldía*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2000, p. 31.

¹²⁷ *Ibidem*.

cinematográfica nunca le permitiría por razones de censura ideológica, económica y moral”.¹²⁸

En la adaptación de novelas, Buñuel parecía tener muy claro su objetivo. En todas las obras literarias que llegó a trasladar al cine, directa o indirectamente –ya fuesen obras emblemáticas, menores, clásicos o contemporáneas a su época–, su postura siempre fue muy clara: tomar los elementos necesarios para hacer cine, con la mayor austeridad posible. Lo que buscaba no era entretener al público mexicano con comedias populares al estilo de un Ismael Rodríguez, ni alimentar el imaginario mexicano con dramas al estilo del Indio Fernández. La apuesta de Buñuel iba abiertamente por generar un cine (si bien muchas veces adaptado de la literatura) alternativo en muchos sentidos, con películas autónomas, líricas y dotadas de la capacidad de dialogar con los textos de origen.

Encuentro, al menos en el análisis de los filmes *Ensayo de un crimen* y *Él*, cuatro temas fundamentales desde los cuales Buñuel libera sus mecanismos humorísticos. Estos puntos son principalmente “lo onírico” (1) y “la locura” (2); secundariamente, como derivados, tenemos “la parodia al catolicismo” (3) y “la crítica social” (4). Al desencadenar los mecanismos del humor sobre los puntos señalados, el realizador español ejerce un proceso de ironización que, si bien funciona cinematográficamente, cobra mayor fuerza cuando se conoce el texto que ha inspirado las películas. La suma de estos mecanismos en las secuencias fílmicas es lo que libera y da cuerpo a lo poético en su cine.

Estos mecanismos humorísticos, irónicos y subversivos han sido los artífices de una extensa y poderosa galería de imágenes, como el carcajeante Cristo de *Nazarín*, la

¹²⁸ Agustín Sánchez Vidal, *Luis Buñuel, op. cit.*, p. 8.

vaca de *L'Age d'or* o las risas que escucha el protagonista de *Él* en la secuencia de la capilla, entre muchas otras.

Lo onírico

En primera instancia hablaré del tema onírico, del cual ya había mencionado algunos elementos. Un tema que viene acompañando a Buñuel desde sus poemas escritos. Como en “Llovía” que por momentos parecería la reconstrucción lúdica de una pesadilla. Un poema líquido que evoca el preámbulo a uno de esos sueños profundos a los que se refiere Bachelard como “aguas del buen sueño”,¹²⁹ un sueño lleno de ojos y de agua.¹³⁰

Volvemos a reencontrarnos con elementos oníricos en *Un perro andaluz* y en *L'Age d'or*; con los referentes, que ya se han comentado en el capítulo I. El tratamiento que Buñuel da a lo onírico en sus filmes empata con los postulados de Breton sobre este tema: ese querer llegar a lo más profundo de los pensamientos y capturar la esencia de los sueños para hacerla utilizable, como alguna vez esbozó el fundador del movimiento: “*Surrealismo*, s. m. Automatismo psíquico puro por el cual nos proponemos expresar [...] el funcionamiento del pensamiento. Dictado del pensamiento, en ausencia de todo dominio ejercido por la razón, fuera de toda preocupación estética y moral”.¹³¹ Y tal vez Buñuel fue, de todos los surrealistas, el que más lejos ha llegado poéticamente en esta empresa, a través del cine, claro está: “Toda su obra tiende a provocar la erupción de algo secreto y precioso, terrible y puro, escondido precisamente por nuestra realidad.

¹²⁹ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 220.

¹³⁰ “Mis diez dedos no tenían hueso y mis ojos me acechaban de lejos, más grandes que nunca, grises para siempre, con la ferocidad de los demás ojos. / Junto a mí pasó flotando mi novia ahogada impulsada por el temblor de su velo nupcial, medusa de amor y muerte. / Llovía. Llovía. Llovía. Llovía. / En el reloj de la catedral dieron las doce burbujas de la noche. / Llovía. Llovía.” Véase Manuel López Villegas, *op. cit.*, pp. 99-100.

¹³¹ Estoy citando un fragmento de André Breton tomado del libro Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 472.

Sirviéndose del sueño y de la poesía o utilizando el relato fílmico, el poeta Buñuel desciende al fondo del hombre, a su intimidad más radical e inexpressada”.¹³²

En los melodramas mexicanos, lo onírico aparece revestido de una nueva forma, transformado en mecanismo subversivo para evadir la censura. A partir de tal juego, podía introducir elementos discordantes en tramas que normalmente no lo hubieran permitido, y con ello, en palabras de Sánchez Vidal, revelar “la cara oculta de la realidad, auténticas iluminaciones en la sombra, por recurrir a un título español que aúna los ecos de Rimbaud con los de la noche oscura de los místicos”.¹³³ A partir del sueño, Buñuel introducía en los filmes mexicanos los rostros de la realidad onírica, una realidad que muchas veces lograba traer a escena las pulsiones y los deseos más oscuros de los personajes.¹³⁴ Buñuel no dudaba en

hacer saltar esos chispazos en los que reside justamente la fuerza de su universo fílmico; las secuencias oníricas de *Los olvidados*, *Subida al cielo* y *Robinson Crusoe*; los delirios de *Él* y *Ensayo de un crimen*; el final de *Abismos de pasión*; los encuentros inesperados de *La ilusión viaja en tranvía*; las irreverentes iconografías crísticas de *Así es la aurora*, *Nazarín*, *Viridiana* y *Simón del Desierto*; los fetichismos de *Tristana*, *Belle de jour*, *Ese oscuro objeto del deseo*; o las disquisiciones teológicas y metafísicas de *La Vía Láctea* y *El fantasma de la libertad* [...] Todo ello porque despreciaba los esquemas archisabidos.¹³⁵

A partir de lo onírico, en Buñuel, se abre la puerta a las pulsiones de los mundos originarios de que habla Deleuze en su libro *La imagen-movimiento*. Los otros tres puntos mencionados antes –la locura, la parodia al catolicismo y la crítica social–, aparecen en pantalla a través de estas pulsiones y se entrecruzan y comunican como un tejido vivo a partir de este elemento onírico. Los elementos de lo real se mezclan con el mundo de las pulsiones y los sueños.

¹³² Octavio Paz, *Luis Buñuel: el doble arco de la belleza y de la rebeldía*, op. cit., p. 32.

¹³³ Agustín Sánchez Vidal, *Luis Buñuel*, op. cit., p. 11.

¹³⁴ El mismo Sánchez Vidal tibiamente cree encontrar en Buñuel “rimas visuales” y ritmos en los procesos de montaje de Buñuel. Todo esto relacionado a los mecanismos como “...la recomposición de cadenas internas del sueño, estableciendo atajos por la vía del inconsciente...”, que persisten en las películas de Buñuel. *Ibid.*, p. 21.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 11.

Buñuel despliega juguetes oníricos en muchos de sus tramas: los sueños de Pedro en *Los olvidados* (1950), las alucinaciones homicidas de Archibaldo de la Cruz en *Ensayo de un crimen* o la presencia de las dos Conchitas en *Ese oscuro objeto del deseo* (1977). Dislocaciones oníricas que producen el tan aclamado realismo (o naturalismo) buñueliano, en palabras del propio Gilles Deleuze. Este realismo-naturalismo en Buñuel, proveniente de sus antecedentes literarios españoles,¹³⁶ es un cuerpo a cuerpo contra la realidad. Así, el factor crucial en la configuración de este universo de los sueños en Buñuel es la irrupción en escena de los ya mencionados mundos originarios (mundos pulsionales) o “imágenes-pulsión”.¹³⁷ Para Deleuze,¹³⁸ el realismo de Buñuel surge de un estado intermedio entre “imagen-afección” y la “imagen-acción”: “El realismo de la imagen-acción se opone al idealismo de la imagen-afección. Y sin embargo, entre las dos [...] hay algo que sugiere un afecto «degenerado» o una acción «embrionaria». Ha dejado de ser imagen-afección, pero todavía no es imagen-acción”.¹³⁹ Este mundo originario está en todas partes y en ninguna, es el punto de declive del que surgen los instintos más básicos y caóticos:

Se le reconoce por su carácter informe: es un puro fondo, o más bien un sin fondo hecho de materias no formadas, esbozos o pedazos, atravesado por funciones no formales, actos o dinamismos enérgicos que no remiten siquiera a sujetos constituidos. En él los personajes son como animales: el hombre de salón un pájaro de presa; el amante, un macho cabrío; el pobre, una hiena. [...] Son animales humanos [...]. Pulsiones y pedazos son estrictamente correlativos.¹⁴⁰

Por el carácter informe de estos mundos originarios, llenos de fragmentos de materia y cuerpos, Deleuze los asocia con la teoría de Empédocles “un mundo de esbozos y pedazos, cabezas sin cuello, ojos sin frente, brazos sin hombros, gestos sin

¹³⁶ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 32.

¹³⁷ En la visión de Deleuze, tanto las pulsiones como los fetiches tienen otro significado diferente al del psicoanálisis de Freud. Para Deleuze la pulsión es una impresión en el sentido más fuerte. Es la energía que se apodera de los pedazos (que posteriormente serán fetiches) en el mundo originario. Recordemos que para Freud las pulsiones son nuestros mitos.

¹³⁸ A partir de su teoría de la *imagen-movimiento* y la *imagen-tiempo*.

¹³⁹ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 179.

¹⁴⁰ *Ibíd.*, p. 180.

forma”.¹⁴¹ ¿Es este universo de figuras aberrantes el universo de los sueños buñuelianos? ¿Es este mundo originario el cosario del cual Buñuel se nutrió para desarrollar la poética de los objetos en su cine? Con estas interrogantes, aparece el concepto del fetiche, puente entre los filmes buñuelianos y ese mundo intermedio (onírico) que Deleuze llama originario.

La imagen naturalista o “imagen-pulsión” deleuziana se constituye a partir de dos signos: los síntomas y los fetiches: “Los síntomas son la presencia de las pulsiones en el mundo derivado, y los ídolos o fetiches, la representación de los pedazos”.¹⁴² Los filmes de Buñuel, están poblados de puentes hacia el mundo de las pulsiones, a tal grado que en ocasiones se tornan totalmente pulsionales, más que surrealistas. Los ejemplos son muchos, como uno muy llamativo de *Viridiana*: la secuencia donde el hambre y la lujuria de los personajes se desborda en escena para hacer pedazos la alegoría religiosa de la última cena, revelando así el síntoma de la pulsión.

Para Deleuze, el síntoma expresa pulsiones ocultas: como en la conocidísima secuencia de *Él*, cuando el protagonista avista el pie de Gloria, elegantemente calzado, entre un mar de pies y zapatos poco llamativos. La simple aparición de ese pie femenino, fetiche, se revela como síntoma, y abre con ello toda una dimensión de pulsiones y fantasías oníricas.

Los zapatos como fetiche, entre otros objetos, son habitantes esenciales de las películas de don Luis, vasos comunicantes con el mundo que ruge debajo de las cosas: “El objeto de la pulsión es siempre «objeto parcial» o fetiche, trozo de carne, pieza cruda, desecho, braga de mujer, zapato. El zapato como fetiche sexual [...] en *Diario de una recamarera*”.¹⁴³

¹⁴¹ *Ibídem.*

¹⁴² *Ibíd.*, p. 182.

¹⁴³ *Ibíd.*, p. 186.

En los filmes de Buñuel, según los esbozos lacanianos que Víctor Fuentes aportó al respecto, accedemos a la verdadera esencia del *deseo*. Un deseo de piernas femeninas prohibidas –monja, niña, maniquí en llamas, institutriz muerta o recamarera calzando sugerentes botines de cuero–, un deseo que se desprende de la figura femenina, de estos cuerpos vistos como artificios del deseo.¹⁴⁴ Un deseo encarnado en lo femenino y que se manifiesta desviado, seductor e inaccesible al mismo tiempo o al menos inaccesible por las vías naturales. Estos rostros estáticos que fluctúan entre el deseo y la agonía recuerdan mucho esa faceta *siniestra* sobre la pulsión de muerte que Hal Foster ha visto en el surrealismo bretoniano:

Porque la belleza convulsiva enfatiza lo deforme y evoca lo imposible de representar, como también sucede con lo sublime, pero además porque entremezcla el deleite y el espanto, la atracción y la repulsión. También se trata de una “detención momentánea de las fuerzas de la vida”, “un placer negativo”. En el surrealismo como en Kant, ese placer negativo es representado a través de atributos femeninos: es una intuición de la pulsión de muerte [...]. Por transformador que esté el mapa, el terreno de lo sublime surrealista no es muy diferente de aquél de la belleza tradicional: sigue siendo el cuerpo femenino [...]. Como lo sublime, [...] la belleza convulsiva involucra al sujeto patriarcal en la imposibilidad de desenredar deseo y muerte.¹⁴⁵

Incluso el masoquismo femenino funcionará como fantasma del deseo del hombre.¹⁴⁶ Esto se constatará con las expresiones de goce de muchos rostros femeninos en la filmografía de don Luis. Un goce que, a menudo, se desprende de la erotización de lo religioso.

Buñuel, como señala Sánchez Vidal, “instala su cine y sus personajes en el ámbito de la carne, sumiéndolos en todas las grandezas y servidumbres que ha de acometer el hombre abandonado a sus designios”.¹⁴⁷ Una cátedra de poesía *sadeana* que nos lleva a entender la naturaleza de ese irónico deseo que don Luis exploró a través de

¹⁴⁴ Olivia Badillo, Jesús Guinto y Eduardo Peñuela Cañizal, *Buñuel y las fronteras del Deseo*, México, UAM, 2004, pp. 51-54.

¹⁴⁵ Hal Foster, *op. cit.*, pp. 71-72.

¹⁴⁶ Víctor Fuentes, *op. cit.*, p. 302.

¹⁴⁷ Agustín Sánchez Vidal, *op. cit.*, p. 15.

sus criaturas. No por nada el cine de Buñuel “...reside en esa dialéctica entre el deseo y sus penumbras, la libertad y sus fantasmas, la picaresca y la mística, el hombre y la Divinidad”.¹⁴⁸

Este deseo es tratado con argucias poéticas, descontextualizando ciertos elementos de los textos adaptados para liberar su potencial en el flujo de la imagen onírica cinematográfica. Así, lo pesadillesco de los deseos más íntimos se torna “escape para no despertar en lo real del deseo”.¹⁴⁹ En términos lacanianos, en las fantasías ensoñadas de los personajes, estos evaden la realización de sus deseos.

Un deseo que se esconde entre las estructuras del sueño fílmico, si recordamos que los filmes de Buñuel son versiones oníricas de las obras que el autor ha llevado a la pantalla.¹⁵⁰ En relación a la estructura del sueño según Freud, Žižek nos aporta un breve apunte:

Es este deseo sexual/inconsciente el que no se puede reducir [...]. Su lugar está en los mecanismos del “proceso primario” [...]. Este deseo se conecta al sueño, se intercala en el interespacio entre el pensamiento latente y el texto manifiesto. [...] Dicho de otra manera, su único lugar está en la forma del “sueño”: la verdadera materia del sueño (el deseo inconsciente) se articula en el trabajo del sueño, en la elaboración de su “contenido latente”.¹⁵¹

Las estructuras de este deseo latente lacaniano-freudiano –edificaciones que ayudan a dar forma a la poética buñueliana– se encuentra en los mecanismos del filme; esos mecanismos que en Buñuel se tornan herramientas de la ironía.

El deseo se manifiesta como síntoma en todas esas imágenes fetichizadas del cuerpo femenino. Otra pulsión que en Buñuel se vuelve irónica, al verse constantemente frustrada. Porque, como en nuestras peores (o mejores) pesadillas, pocas veces se

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ Víctor Fuentes, *op. cit.*, p. 288.

¹⁵⁰ José de la Colina y Tomás Pérez Turrent, *op. cit.*, p. 141.

¹⁵¹ Slavoj Žižek, *El sublime objeto de la ideología*, México, Siglo XXI, 2008, pp. 37-38.

consume el deseo.¹⁵² Así, este apetito fallido representa el arma humorística, empleada, en gran parte de los juegos buñuelianos al adaptar un filme.

Además este deseo será muchas veces la otra cara de la muerte,¹⁵³ como en *Abismos de pasión* (1954), donde los amantes sólo consumarán su amor en el gran sueño mortuorio. Y al mismo tiempo, como en nuestras más luminosas ensoñaciones –y como en *Ensayo de un crimen*, cuando Archibaldo al fin logra vencer todos sus traumas y tabúes para reunirse con Lavinia–, los filmes de Buñuel son sueños donde se transgrede las restricciones sociales y religiosas para volver a un jovial paganismo. Sueños donde la muerte y la violencia deliran entre los fetiches de personajes fragmentados, como Archibaldo y Francisco, sueños donde se reestablece momentáneamente ese vínculo, esa continuidad primigenia con lo sagrado que (según Georges Bataille) el catolicísimo vino a romper al imponer un dios humanizado y, por lo mismo, discontinuo.¹⁵⁴ A través de ese elemento onírico se restaura, dentro de la ensoñación fílmica, algo de esa unión olvidada.

En ocasiones del sueño fílmico en Buñuel se desprenderá el deseo, en otras la muerte. Pulsiones que trabajarán como mensajeras de ese vínculo que desde el inicio estableció Buñuel entre lo onírico y lo poético. En palabras del propio autor: “El cine es un arma maravillosa y peligrosa si la maneja un espíritu libre. Es el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto [...]; el que mejor imita el funcionamiento de la mente en estado de sueño”.¹⁵⁵

La locura

¹⁵² Jacques Lacan, (Comp. Armando Suárez), *Escritos: Psicología y Etología*, México, Siglo XXI, 2007, pp. 719-807.

¹⁵³ Víctor Fuentes, *op. cit.*, p. 290.

¹⁵⁴ Georges Bataille, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 2005, pp. 94-98.

¹⁵⁵ Manuel López Villegas, *op. cit.*, p. 67.

El delirio o locura es otro de los temas presentes en la filmografía de don Luis y, en el caso de *Él* y *Ensayo de un crimen*, el que las unifica en la poética de nuestro autor. Si bien las novelas tocan el tema a su modo, en las adaptaciones, la locura de los protagonistas se convierte en ironía buñueliana.¹⁵⁶ No por nada muchos han querido ver en los lunáticos de nuestro autor una biografía encubierta, cosa que el mismo Buñuel no desmiente cuando habla de *Él*: “Quizá es la película donde más he puesto yo. Hay algo de mí en el protagonista”.¹⁵⁷ No olvidemos la fascinación que Buñuel sentía por los personajes dementes:¹⁵⁸ “Los paranoicos son como los poetas. Nacen así. Además interpretan la realidad en el sentido de su obsesión, a la cual se adapta todo”.¹⁵⁹ Esta definición evoca demasiado los componentes delirantes del método *paranoico-crítico* de Dalí.¹⁶⁰

La locura, como dice Breton funciona “como un hilo conductor entre el mundo exterior y el mundo interior.”¹⁶¹ El loco servirá de enlace y en él se concentrará mucho de la poesía, el humor y el terror del cine de Buñuel.¹⁶²

Los locos del universo buñueliano podrían haber sido los psicópatas de una trama *hitchcockiana*, al estilo Norman Bates en el filme *Psycho* (1960). Pero Buñuel prefirió reservar los mejores crímenes a la imaginación y el mundo interior; como sucede en *Él*, en *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz* y, de alguna forma, también en *Nazarín*.¹⁶³ La pulsión y el síntoma recorren las efigies de estos tres personajes. El

¹⁵⁶ Buñuel incluso pensó alguna vez en la posibilidad de filmar un documental psicológico con el tentativo título de *Psicopatología*. Véase Agustín Sánchez Vidal, *Luis Buñuel*, op. cit., p. 20.

¹⁵⁷ José de la Colina y Tomás Pérez Turrent, op. cit., p. 89.

¹⁵⁸ El libro del psiquiatra y escritor Juan Antonio Vallejo-Nágera, (*Locos egregios*, Barcelona, Planeta, 1988), ofrece un tratamiento de las figuras del genio y del artista en su relación con la locura.

¹⁵⁹ Luis Buñuel, *Mi último suspiro. Memorias*, México, Plaza y Janes, 1982, p. 198.

¹⁶⁰ “La idea delirante se presentaría como portadora en sí misma del germen y de la estructura de la sistematización: de ahí el valor productivo de esa forma de actividad mental que se encontraría no sólo en la base misma del fenómeno de la personalidad, sino que, incluso, constituiría su forma más evolucionada de desarrollo dialéctico.” Salvador Dalí, op. cit., p. 41.

¹⁶¹ Albert Béguin, op. cit., p. 473.

¹⁶² Sánchez Vidal, op. cit., p. 20.

¹⁶³ El gran crimen de *Nazarín* es ir contra natura, se relaciona con la mutilación de su propio deseo y con los excesos de su fanatismo. Se aúna a esto todos esos sucesos violentos y callejones sin salida que

primero es el paranoico, el segundo el criminal frustrado (que en la película oscila entre el santo o el criminal; tal vez sólo es un excéntrico) y, el último, el santo quijotesco, una reinención buñueliana de don Quijote de Cervantes.¹⁶⁴ No olvidemos que locura y sueño son pulsiones que al final convergen (a lo largo de este universo fílmico) en el deseo. Son sus detonadores: “El Santo, el criminal y el loco se nos presentarán como manifestaciones paralelas de una pulsión equivalente, como modalidades de la perversión del deseo”.¹⁶⁵

Estamos ante una variación del amor desviado, un deseo trastornado que pocas veces logra consumir sus objetivos por la vía erótica. Porque, para los locos de Buñuel, la meta no se encuentra en poseer a sus objetos. La pulsión de Archibaldo, Francisco o Nazarín roza con los instintos homicidas (o los desata en otros seres), en realidad no se trata simplemente de eso. Ni Francisco ni Archibaldo son asesinos de cine hollywoodense —eso significaría consumir el acto, escapar a los laberintos repetitivos y kafkianos que los acosan—,¹⁶⁶ ni Nazarín será jamás un santo. Estos personajes representan locos perdidos en sus laberintos pulsionales; no pueden escapar de sus pasiones pero tampoco se deciden a entregarse plenamente a ellas, jamás logran consumirlas. El castrense ojo de la religión (tantas veces pinchado o lacerado en la obra de este director) no aparta su vista de ellos: “Se podría, schopenhauerianamente, decir

Nazarín, de forma involuntaria propicia a lo largo de la película. Como aquella secuencia en la que provoca una revuelta entre los obreros, al ofrecer sus servicios a cambio sólo de comida; poniendo riesgo el miserable sueldo de muchos trabajadores. Su bondad es enfermiza y caótica. Nazarín con todo su moralismo no se escapa del perfil del psicópata al estilo Norman Bates. Quizás sólo le faltaría el último ingrediente.

¹⁶⁴ Antonio Monegal, *op. cit.*, p. 188.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 189.

¹⁶⁶ Que, de forma un tanto diferente, acosan a los personajes de *El Ángel Exterminador* (1962): “En este film de Buñuel la repetición adquiere ribetes apocalípticos...” Jordi Balló y Xavier Pérez, *op. cit.*, pp. 230-231.

que los personajes de Buñuel están completamente sometidos al funcionamiento inexorable de su voluntad de vivir, sin ninguna capacidad de huir de ella”.¹⁶⁷

Así, estos locos santos, con todos sus fetiches, actos fallidos y perversiones, son los puentes a través de los cuales la imagen buñueliana contacta con los mundos originarios. Los locos son los dueños de los fetiches: principalmente Archibaldo de la Cruz y Él. Usando como catalizadores sus objetos perversos, nos mostrarán los síntomas que representan la presencia de las pulsiones en el mundo derivado, en la vigilia.¹⁶⁸ Así sucederá cuando Nazarín esté en presencia del cuadro de un Cristo que ríe; cuando Archibaldo escuche la melodía de su cajita de música o cada vez que Francisco mire los delicados pies de su amada Gloria.

Esta locura que muta en todo tipo de perversiones (voyeurismos, instintos asesinos y otras cosas más) y que se llena de todo tipo de actos frustrados o fallidos – como si fuera una tinaja de agua– se conecta con lo onírico y con la visión que Buñuel ofrece sobre la religión católica. Obviamente, personajes como Nazarín, *Simón del Desierto* o *Viridiana* –sin mencionar toda la tropa de curas y religiosos que aparecen en la filmografía del aragonés– encarnan perfectamente esta función.

El catolicismo como parodia

Quizás los personajes de Francisco y Archibaldo son las víctimas más portentosas de la religión que generó la obra buñueliana y, a la par, son los personajes que mejor parodian la cosmovisión cristiana. Estos dos locos perversos, casi tan sadianos como en *L'Age d'Or*, funcionarán como piezas del gran mecanismo humorístico de Buñuel. O como

¹⁶⁷ Julio Cabrera, *Cine: 100 años de Filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*, Barcelona, Editorial Gedisa, 2008, p. 224.

¹⁶⁸ Deleuze, *op. cit.*, p. 182.

dijera Paz: “El hombre de *La edad de oro* duerme en cada uno de nosotros y sólo espera un signo para despertar: el del amor”.¹⁶⁹

Como aprendiz de Sade, Buñuel emprende sus poderosos ataques poéticos erotizando, como dispositivo de subversión, toda la liturgia cristiana. Buñuel violenta creativamente el núcleo del catolicismo, su rito.

Sade fue un visionario de la perversión que logró que la violencia se hiciera conciente de sí misma con “una violencia que tendría la calma de la razón [...] lo que Sade quiso que penetrara en la conciencia era precisamente lo que sublevaba a la conciencia. Lo más escandaloso era, a sus ojos, el más poderoso medio de provocar placer”, según escribe Bataille.¹⁷⁰ Jugando con ese escándalo en pequeñas dosis, Buñuel logró dar el gran salto en el cine, al convertir al catolicismo en un aparato lírico-erótico, en una maquinaria automática de la parodia a partir de la imagen fílmica.

Sin embargo, la visión de Buñuel se distancia del Marqués de Sade en el núcleo mismo del deseo como crítica de Dios. La lógica de Sade, como dice Paz, no respeta ni al hombre ni a Dios: afirma “el derecho a destruir y a ser destruido”.¹⁷¹ Buñuel descubre el deseo en cada acto religioso, y lógicamente, la esencia del ser humano en la raíz del deseo. Una violencia de libertad (a veces secreta) irrumpe en cada acto religioso presentado en el cine de don Luis. Cómo olvidar la escena fetichista, fantasía de asesinato, de *Ensayo de un crimen*, en la que Archibaldo le exige a Carlota que rece frente a él: “Quiero mirarte así, cubierta con esta corona y ese velo que simbolizan tu pureza [...]. Quisiera verte arrodillada, rezando, como te presentaste ante mí aquella mañana”. La perversión y la muerte del mundo originario se introducen en el filme a través de la fetichización de lo religioso. La ironía tampoco estará ausente en esta secuencia.

¹⁶⁹ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 31.

¹⁷⁰ Georges Bataille, *op. cit.*, p. 201.

¹⁷¹ Véase Octavio Paz, *op. cit.*, p. 40-41.

La crítica Social

Es indudable también que existe una poderosa crítica social en el cine de Buñuel.¹⁷² Esto sucede desde los primeros filmes, *Un perro Andaluz* y *L'Age d'Or*, con su fiera crítica a la religión católica y a la moralidad burguesa de la época, y continúa a lo largo de toda su obra. Una crítica social con sabor a Sade, a Marx y a surrealismo. Por supuesto, este elemento está bastante presente en *Él* y *Ensayo de un crimen*. En ambas el loco funciona como un síntoma, también, de un malfuncionamiento social.¹⁷³

La crítica social comienza con pequeños atisbos, pequeños chispazos de irreverencia, hasta transformarse en redobles de tambor, en ensayos de crímenes como el de Archibaldo, o el de Francisco en *Él*, donde la locura levantará una crítica irónica, poética, de las estructuras sociales, la religión y la doble moral de la sociedad retratada. Así, hasta cristalizar en la indomable y lúcida sátira (totalmente desencadenada) de sus últimos filmes, de su segunda etapa francesa.

Todos los mecanismos humorísticos del cine buñueliano están fuertemente interconectados (como se confirmará en los últimos filmes de la segunda etapa francesa). Así, los cuatro dispositivos sobre los que se mueve la ironía –lo onírico, la locura, la parodia al catolicismo y la crítica social– se funden para alejarse, cobran independencia para seguir generando formas e imágenes poéticas en otros filmes. A través de dichos mecanismos, Buñuel introduce la poesía en sus imágenes y, burla los candados de la industria. Recordemos lo sucedido en sus trabajos realizados para la

¹⁷² Tal vez la película que muestre más claramente esta forma de sátira, dentro del contexto mexicano, sea *Subida al cielo*, cinta que establece un mordaz juego de espejos donde los dos diputados de bandos opuestos que se disputan la candidatura en elecciones tienen un delirante parecido físico. Al mismo tiempo, como para aumentar el juego buñueliano, el actor que interpreta al diputado tiene un enorme parecido físico con Miguel Alemán. Véase Víctor Fuentes, *op. cit.*, p. 115.

¹⁷³ Claro, como siempre en la visión poética de Buñuel, no hay una lectura unívoca de estos juegos y símbolos, sino varias posibles.

industria cinematográfica mexicana, donde a pesar de las restricciones del medio, empleó todos sus recursos lírico-cinematográficos para narrar temas impuestos pero de forma subversiva. Desde este punto de vista, según Víctor Fuentes¹⁷⁴, resultaría más interesante de lo que hasta la fecha se ha querido reconocer su etapa mexicana —etapa de consolidación de su poética fílmica y de perfeccionamiento de sus mecanismos expresivos—, en contraste con su segunda etapa, la francesa, donde el lenguaje de Buñuel ya está consolidado.

Buñuel irrumpió en la industria fílmica mexicana de los años 40 y 50, dedicada a producir melodramas o comedias populares empeñados en exaltar el optimismo de la burguesía local, “para jalonear y sacudir un poco los velos ideológicos de aquella estructura y mostrar con ello algunas oscuras visiones del México profundo”.¹⁷⁵ Para abrirse paso hacia los parajes subterráneos del imaginario de la época, Buñuel, valiéndose del instrumento poético, construye una forma derivada del melodrama tradicional, estructura narrativa que irá perfeccionando a lo largo de su trabajo en México (hasta llegar a *Él* y *Ensayo de un crimen*, la culminación de este proceso): un melodrama con mucho de poesía y ecos de literaturas prohibidas, de Sade, de Marx y de Freud.¹⁷⁶

Para Buñuel el verdadero triunfo de la adaptación de obras literarias al cine está en las filtraciones del elemento poético, en la realización de la imagen como fantasía onírica. Para acceder a esos territorios Buñuel se valió de la reinterpretación del melodrama; subvirtiendo la estructura de este género popular, el cineasta da rienda suelta al sueño y a la poesía:

Con sus melodramas mexicanos, Buñuel se adelanta a la revalorización del género que harán en nuestros días varios cineastas, con Almodóvar a la cabeza [...]. Las pasiones del amor, los celos, el egoísmo, la envidia [...]

¹⁷⁴ Víctor Fuentes, *op. cit.*, p. 94.

¹⁷⁵ *Ibidem.*

¹⁷⁶ *Ibidem.*

están inscritas sobre palimpsestos literarios que nos llevan hasta la Biblia, pasan por Cervantes y Shakespeare, para llegar a la novela gótica, al romanticismo y al naturalismo [...]. Disfruta también Buñuel haciendo suyos los elementos de la narrativa melodramática que subvierten la causalidad y las motivaciones psicológicas del modelo de Hollywood.¹⁷⁷

Esta innovación buñueliana se encuentra presente desde su primera película mexicana pero se muestra con mayor fuerza en filmes como *Susana, carne y demonio*.

Buñuel desarrolló un largo historial de imágenes que, aunque partieron de las visiones de sus antecesores, de ninguna forma podemos derivar exclusivamente de las greguerías, el surrealismo o el melodrama. Las impurezas son tangibles y comprobables, pero aquello en lo que derivaron pasó a constituir un tejido nuevo: esa estructura humorística, tan particular de su cine.

2. La antítesis, la antífrasis (ironía) y su construcción

El manejo corrosivo de la antífrasis o ironía es uno de los mayores logros estilísticos en el cine de Buñuel. La antífrasis se materializará como el componente desafiante que dará forma visual al humor buñueliano, capaz de cambiar un sentido por otro. Esta figura franqueará el camino al siguiente nivel de la ironía buñueliana, la *antítesis* o choque de los contrarios: realidad y sueño, encuentro de potencias que abrirá las puertas a los mundos originarios y generará las paradojas oníricas en el cine del aragonés.

La ironía, en su definición más técnica, es “una figura retórica de pensamiento porque afecta a la lógica ordinaria de la expresión,” dice Helena Beristáin,¹⁷⁸ invirtiendo el sentido de palabras y frases. Puede constituirse en un tropo de dicción (un metasemema) cuando se invierte el sentido de palabras próximas, o en un metalogismo cuando la ironía aparece como figura de pensamiento:

¹⁷⁷ *Ibíd.*, pp. 96-98.

¹⁷⁸ Helena Beristáin, *op. cit.*, pp. 277.

La ironía como figura de pensamiento es una antífrasis continuada. Para los autores de la *Rhetorique générale*, la antífrasis se relaciona con el oximorón y con la paradoja y es un metalogismo (ya no un metasemema) que se produce por supresión/ adición negativa como la paradoja.¹⁷⁹

Esta figura, la ironía de pensamiento (antífrasis que se relaciona con oximorón y con el tropo de la paradoja) es la que, por analogía con las estructuras del lenguaje verbal, se asemeja más a los mecanismos que apreciamos en el cine de Buñuel.¹⁸⁰ Para Roland Barthes, no es la antífrasis la que se relaciona directamente con la paradoja, sino la antítesis:

La Antítesis es la figura de la oposición dada, eterna, eternamente recurrente: la figura de lo inexpiable. Toda alianza de dos términos antitéticos, toda mezcla, toda conciliación, en una palabra todo intento de atravesar el muro de la antítesis constituye por lo tanto una transgresión; la retórica puede claramente inventar de nuevo una figura destinada a nombrar lo transgresivo; esa figura existe: es la paradoja (o alianza de palabras).¹⁸¹

La tenue separación entre antífrasis, antítesis y paradoja, señala claramente la cercanía que existe entre las tres y, al mismo tiempo, la importancia que tendrán en mi análisis.

Ironía verbal

En la ironía verbal, se contrasta mediante la entonación; se dice algo que equivale a lo contrario de lo que se quiere decir. Gonzalo Díaz Migoyo dice que, “la verosimilitud hace que la ironía sea aceptable en primera instancia, que engañe incluso con su apariencia de validez. La contradicción obliga a rechazar el engaño en una segunda aproximación”.¹⁸² La ironía es una figura del pensamiento que desborda las fronteras de la lengua hablada y escrita. Según Pere Ballart la ironía también puede manifestarse en

¹⁷⁹ *Ibid.*, p.278.

¹⁸⁰ Para el filósofo César Dumarsais la antífrasis se encontraba subordinada dentro de las figuras de contraste. Véase Christian Metz, *op. cit.*, p. 154

¹⁸¹ Roland Barthes, *S/Z*, Siglo XXI, México, 2006, p.21

¹⁸² Pere Ballart, *op. cit.*, p. 270.

imágenes, “puede valerse de expansiones figurativas como por ejemplo la de la ilustración”.¹⁸³ Esto nos pone algunos pasos más cerca de su manifestación cinematográfica. En el cine, hay diálogos irónicos que no necesariamente manifiestan la antífrasis buñueliana. Podríamos pensar la información proveniente del corpus literario como información que el sueño fílmico condensa en metáforas y metonimias cinematográficas. Estas metáforas al mezclarse, ponerse en contraste o relacionarse entre sí en la estructura de los filmes –a partir del montaje o más precisamente del *découpage*– producirán a veces antífrasis y en otros casos, antítesis fílmicas.¹⁸⁴ La ironía y la antítesis, en el cine de Buñuel, se irán construyendo a partir de esos violentos jalones visuales entre condensaciones (metáforas) y desplazamientos (metonimias) del signifiante.

Humor vs. Ironía

En Buñuel encontramos claramente tanto manifestaciones del humor como de la ironía. El humor juega con las incongruencias del mundo, las palabras, las reglas y las convenciones;¹⁸⁵ es gratuito, de cierta forma anárquico y escapa a muchas limitaciones sociales o lingüísticas. La definición que Žižek nos da del humor está muy cercana a la de la ironía que he revisado:

¹⁸³ *Ibíd.*, p. 272.

¹⁸⁴ Este término designa de forma metafórica la estructura del film en tanto continuidad de planos y secuencias. Buñuel estaba obsesionado con las particularidades de la segmentación en el cine. Para él, ésta nacía antes de la película, “ese instante supremo de la segmentación” dentro de la mente del cineasta. Así, entendía el “*découpage* mental” como un elemento netamente poético: “Por la segmentación, el *scenariorio*, o conjunto de ideas visuales escritas, deja de ser literatura para convertirse en *cinema*. Allí, las ideas del cineasta se precisan, se recortan, se subdividen indefinidamente, se agrupan, ordenándose. La realización hará luego sensibles esos planos ideales, del mismo modo que la obra musical existe ya en la partitura, íntegra y determinante, aunque ningún músico la ejecute. En *cinema* se intuye por metros de celuloide. La emoción se desliza serpentinamente como una cinta métrica. Un adjetivo vulgar puede romper la emoción de un verso: así, dos metros de más pueden destruir la emoción de una imagen”. Manuel López Villegas, *op. cit.*, p. 191.

¹⁸⁵ Bretón concibió al humor negro como un “valor ascendente” que incluso se manifiesta capaz de someter a los demás, “hasta conseguir que buen número de ellos cesen universalmente de ser apreciados”. André Breton, *Antología del humor negro*, Barcelona, Anagrama, 2007, p. 8.

Un chiste es “la contribución hecha por el inconsciente”, mientras que el humor es “la contribución hecha a lo cómico por el superyó”. [...] “La neutralidad malevolente” del superyó consiste en la posición imposible de metalenguaje puro, como si el sujeto pudiera arrancarse de su situación y observarla desde fuera de sí mismo. [...] Es la división entre el yo y el superyó: cuando el sujeto adopta esta posición neutral, [...] su yo es percibido como algo nimio e insignificante *quantité negligible*. [...] En el humor, una persona mantiene la distancia donde no lo esperaría –actúa como si algo, que sabe muy bien que existe, *no* existiera.¹⁸⁶

La ironía como construcción obedece a ciertas estructuras, incluso se le puede subordinar a la narración: “la ironía asume [la] contradicción en la estructura misma del texto, expresándola en forma [...] paradójica”.¹⁸⁷ Quién mejor que Buñuel para articular esta paradoja de la realidad.¹⁸⁸

Ironía narrativa

En sus melodramas subversivos Buñuel representaba la realidad haciendo chocar o contrastar antitéticamente los temas y construyendo con ello una ironía narrativa: “La ironía narrativa no constituye un juicio moral acerca del mundo, pero quien le da forma y quien la lee se ven ante la posibilidad de optar por una u otra visión del mundo”.¹⁸⁹ Un ejemplo clásico buñueliano aparece en *Nazarín*, en esa secuencia en que...

El padre se dirige a sus condiscípulas, en especial a Beatriz, y les habla de lo divino y humano. Durante toda su charla, su discurso se verá subrayado por los mugidos de la vaca. Les ruega que no teman la justicia humana, pues “la divina no ha de dejarnos indefensos”, y otra vez muge la vaca.¹⁹⁰

El choque antitético entre lo animal y lo divino genera una antífrasis estructural narrativa. En este ejemplo se combina la imagen, el discurso y los recursos auditivos para revelar el juego de paradojas y contrastar la visión religiosa con la profana.

¹⁸⁶ Slavoj Žižek, *El acoso de las fantasías*, op. cit., pp. 174-175.

¹⁸⁷ Lauro Zavala, *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*, México, Nueva Imagen, 2004, p. 78.

¹⁸⁸ Peter William Evans, op. cit., p. 46

¹⁸⁹ Lauro Zavala, op. cit., p. 79.

¹⁹⁰ Aitor Bikandi-Mejías, op. cit., p. 63.

La entrada a los mundos originarios mencionados por Deleuze se construye en Buñuel a partir de la ironía y los cortocircuitos antitéticos que la generan a raíz del contraste entre figuras retóricas: “This is only possible when one surrenders to evocations, to metaphors, to the rhythms of those worlds that no longer shock as logically they should, but instead interwine, in the process clearly provoking short-circuits, but also pleasant slippages”, dice Vicente Sánchez Biosca.¹⁹¹ El placer culposos de los espectadores, se construye con estos juegos irónicos.

Cómo olvidar también aquella secuencia en que la pulsión del personaje de Francisco queda totalmente expuesta, cuando las risas salen de su mente para filtrarse a la realidad del filme. Todo el extenso *flashback* de *Ensayo de un crimen* para presentarnos los síntomas de Archibaldo de la Cruz es otra variante de una antífrasis narrativa y antitética.

Ironía situacional

Este tipo de ironía narrativa, en cine, no sólo se acota a la segmentación o al sonido de una película, también se manifiesta en otros elementos del relato. La podemos encontrar en la composición de un personaje (como Archibaldo o Francisco en los filmes analizados) o en algunos elementos de la trama: símbolos, juegos o bromas. La ironía situacional es “producto de reconocer la existencia de una situación contrastante o marcadamente incongruente dentro del universo narrativo”.¹⁹²

En este rubro, aunque ya moviéndonos hacia el territorio de la paradoja buñueliana, puedo citar el ojo rasgado que vuelve a manifestarse en *Él*, cuando Francisco intenta pinchar con una aguja de coser el ojo de algún mirón imaginario; en

¹⁹¹ Vicente Sánchez Biosca, “Scenes of liturgy and perversion in Buñuel”. En Peter William Evans e I. Santaolalla (eds.), *Luis Buñuel: New Readings*, Londres, British Film Institute, 2004, pp. 173-174.

¹⁹² Lauro Zavala, *op. cit.*, p. 78.

este mismo terreno encontramos las navajas de Archibaldo de la Cruz en *Ensayo de un crimen*, otra variante del ojo rasgado. Buñuel solía llamar a todo esto “bromas”, pero ya podemos ir constatando que se trata de algo bastante más complejo. Una mezcla de humor negro y juegos antitéticos desde los cuales se gesta una deliciosa ironía surgida de la paradoja.

El personaje de Archibaldo de la Cruz, representará una antítesis en su sentido más puro. En palabras de Barthes, “la Antítesis es el muro sin puertas. Atravesar ese muro es la transgresión misma”.¹⁹³ Personajes como Archibaldo representan esa transgresión, son en sí contenedores de ironía: un hombre que se mueve en los bajos fondos de la ciudad de México y, estando en una cantina llena de bohemios o ante una mujer sensual, sólo acierta pedir un vaso de leche: como símbolo de su fragmentariedad, de su infantilismo, de su contradicción interna.¹⁹⁴

Ironía Intertextual

No sólo encontraremos ironía narrativa en los mecanismos del cine de Buñuel, también hay una ironía intertextual, relacionada con los textos literarios que dan origen a las adaptaciones y a sus otros filmes. En este caso recordamos de nuevo las navajas y fetiches punzocortantes que reaparecen a lo largo de la obra de Buñuel develando la pulsión voyeurista.¹⁹⁵ Por citar dos ejemplos, visualicemos la colección de navajas de

¹⁹³ Rolan Barthes, *op. cit.*, p. 53.

¹⁹⁴ Todos los ejemplos citados se tornan en antífrasis narrativa en la medida en que están contrastando antitéticamente elementos a nivel construcción de la película.

¹⁹⁵ Esta metáfora peretiana que ha obsesionado de manera tan singular a nuestro autor, aparece en *Un perro andaluz*, y en otros filmes del cineasta.

Archibaldo en *Ensayo de un crimen* y cuando Francisco en *Él* intenta perforar el ojo de un mirón invisible con una aguja de tejer.¹⁹⁶

3. La ironía del destino y la ironía metafísica

Por último, encontraremos en el cine de Buñuel la presencia de otras dos formas de antífrasis: la ironía del destino y la ironía metafísica. La primera se refiere a las contradicciones entre los personajes y sus deseos o ambiciones.¹⁹⁷ Múltiples ejemplos de este tipo de estructura aparecen a lo largo de *Ensayo de un crimen*, en todos esos crímenes imaginarios que el protagonista anhela realizar pero jamás podrá culminar. Ni siquiera podrá asesinar a un bicho sobre un árbol.

En cuanto a la ironía metafísica, se relaciona con una visión kierkegaardiana del mundo: es una ironía sobre la poesía, la vida, la muerte y la existencia misma. El ironista es un visionario que descubre su objeto entre las convulsivas mutaciones de la historia y la existencia.

Algunos investigadores han querido ver en Buñuel y en lo opresivo de su cine, al gran pesimista schopenhaueriano del cine español.¹⁹⁸ Pero en realidad en Buñuel no existe tal pesimismo, todo en su obra es lúcida ironía, que por momentos se torna metafísica.¹⁹⁹

En la ironía del cine buñueliano, como determinación de la subjetividad desbordada, el poeta se torna negativamente libre,²⁰⁰ lleno de poesía, como sucede en

¹⁹⁶ Nos olvidemos tampoco la presencia de los ciegos en la filmografía de Buñuel: en *Los olvidados* o *Viridiana*.

¹⁹⁷ Lauro Zavala, *op. cit.*, p. 78.

¹⁹⁸ Julio Cabrera, *op. cit.*, p. 219.

¹⁹⁹ Buñuel no es pesimista sino irónico. En todo caso un cineasta más cercano a este pesimismo sería Ingmar Bergman.

²⁰⁰ Søren Kierkegaard (R. Larrañeta, D. González, B. Saez Tajafuerce eds.), *Escritos. Vol. I: De los papeles de alguien todavía vivo. Sobre el concepto de Ironía*, Madrid, Trotta, 2000, p. 287.

secuencias oníricas (llenas de símbolos eróticos o de muerte) de sus melodramas mexicanos.

Recordemos esa secuencia de *Ensayo de un crimen* en la que el pequeño Archibaldo, al contemplar a su institutriz muerta en el piso, se inicia en los misterios del erotismo de la mano de la pulsión de Tánatos. A partir de una clara metáfora del modelo 2 de Metz (“Comparabilidad referencial + contigüidad discursiva”), penetramos en una reflexión del tipo antífrasis metafísica. La imagen de las piernas al descubierto de la institutriz (otro fetiche clásico en la poética del autor aragonés) condensa en sí tanto la pulsión erótica como la tanática, ironizando sobre la íntima conexión antitética entre la vida, el sexo y la muerte.

Buñuel, como poeta ironista, aniquila la realidad valiéndose de realidad misma, contraponiéndola al espejo del cine como doble *imaginario* análogo. Me hace pensar en Sócrates, aquel viejo loco a partir del cual Kierkegaard construyó su imagen del ironista; Sócrates, aquel gran ironista griego que “hizo que lo establecido se derrumbara precisamente al dejarlo subsistir”.²⁰¹ Con métodos similares, por medios tan diferentes, Sócrates y el director aragonés ironizan sobre la vida, la religión, el Eros, la existencia y la muerte, la gran pulsión hacia la cual confluyen todas las pulsiones.²⁰²

El ironista metafísico, muy al estilo borgiano, es un hombre que abarca todas las posibilidades en potencia. Pero, al mismo tiempo, un hombre que nunca llega a nada, es un contenedor vacío, como muchos de los personajes de la obra de nuestro autor.

Así, Buñuel se torna en ironista a través de su cine, mientras que sus criaturas se tornan ironistas o ironizados (según el caso) y, en ocasiones, ambas cosas. Como Él y Archibaldo en sus respectivos filmes, dos personajes llenos de la poesía juguetona de Buñuel, dos hombres que expresan sus filias y frustraciones a través de una aguda

²⁰¹ *Ibíd.*, p. 290.

²⁰² En Kierkegaard, la ironía es juego fugaz con la nada, bromear sobre la muerte. *Ibíd.*, p. 294.

ironía: por un lado los celos, los oscuros deseos, una locura destructiva y la fascinación por los pies femeninos de Francisco en *Él*; por otro, la paradoja de convertirse en santo o en criminal (para al final no ser nada de eso), la fascinación por el fetiche musical e infantil de una cajita y por las piernas de la niñera muerta.²⁰³

En ambas cintas apreciamos la ensoñación delirante que se debate entre el asesinato y el amor, dos caras con sabor a antítesis, de una ironía afilada como navaja de afeitar. Tanto Buñuel como sus criaturas (Francisco y Archibaldo), que se debaten entre la locura, el crimen y la santidad, encajarán en la perfección en la definición que Kierkegaard da del ironista: “El ironista conserva siempre su libertad poética, y también poetiza el hecho de no llegar a nada tan pronto como se da cuenta de ello; este no llegar a nada en absoluto, como se sabe, es uno de los puestos y cargos poéticos que la ironía instaure en la vida, e incluso el más distinguido de todos”.²⁰⁴

Por momentos Archibaldo y Francisco (como otros personajes buñuelianos, entre ellos Viridiana, Simón del Desierto y Nazarín) recuerdan la repetitiva faena de K en *El Castillo* de Kafka. Tanto K como las criaturas de Buñuel son locos, ironistas e ironizados, seres incompletos que no llegan a nada, no aciertan a tomar o no quieren una salida tajante en sus laberintos y siempre están dispuestos a recomenzar. Esto no significa que su saber sobre el mundo falle, sino que la ironía del mundo los usa como receptáculos para recomenzar el juego eterno, como los pasos en zigzag de Francisco en *Él* o la serie de asesinatos imaginarios de Archibaldo en *Ensayo de un crimen*. Como dice Mónica Virasoro, “el ironista incorregible, curioso de todas las historias, sabe que ese saber es incommensurable, que siempre es necesario recomenzar”.²⁰⁵

²⁰³ También tendremos otra disyuntiva para el personaje de *Ensayo de un Crimen*: la que remite a la decisión entre una mujer santa pero mentirosa o una mujer franca pero demasiado liberal.

²⁰⁴ *Ibíd.*, p. 303.

²⁰⁵ Mónica Virasoro, *De ironías y silencios: notas para una filosofía impresionista*, Barcelona, Gedisa Editorial, 1997, p. 124.

Buñuel es ese constructor demiurgo, ese ironista metafísico, que obliga a sus creaciones a recomenzar una y otra vez el mismo laberinto. Y sus personajes son sus portavoces (quijotes, bufones, Dalís y otros asistentes kafkianos de la demencia):

En el mundo de Kafka la organización es el destino –dice Benjamin– remedando a Napoleón. Mundo ramplón donde los chambelanes firman los pliegos mientras los reyes deliran. ¿Qué cuentan esas historias de seres travestidos? La ironía del mundo cuyos portavoces son bufones asistentes, los que nunca tuvieron palabra, los que por ser últimos ahora ríen.²⁰⁶

De forma prodigiosa, esta descripción que Virasoro nos regala sobre la ironía en el mundo kafkiano, alude perfecta y simétricamente al universo buñueliano y a su manejo de la ironía metafísica. Pareciera hablarnos de la extraña relación entre Francisco y su criado en *Él*, de la cena de los pordioseros en *Viridiana*, del travestismo de tantos personajes de Buñuel –entre ellos Archibaldo de la Cruz en *Ensayo de un crimen*– y de las risas, esas delirantes risas oníricas siempre presentes en los laberintos buñuelianos; la risa del cuadro de Cristo en *Nazarín* o de las mujeres burlonas (ninfas del deseo como Susana), y sobre todo, las carcajadas imaginarias que atormentan a Francisco en *Él*.

Así, a través del análisis de algunos tropos retóricos y de la ayuda de nociones lingüísticas y filosóficas, observamos los planos de la catedral buñueliana de la ironía, su estructura técnica, poética y metafísica. La ironía es la máscara que oculta al vacío y desata la paradoja, herramienta dialéctica y poética pero con ropaje de cine. La manifestación irónica se consolida aquí como una conciencia metafísica de la falla, un viaje sin fin al interior de lo quebrado, una exploración del otro como ejercicio de autodestrucción creativa.²⁰⁷

²⁰⁶ *Ibíd.*, p. 128.

²⁰⁷ Una eterna persecución del escándalo que al Sócrates griego lo llevó ante la cicuta, y que el Sócrates español perfeccionó a lo largo de su etapa mexicana y llevó a la hipérbole en la última fase de su cine.

«*Ensayo de un crimen* y *Él*, dos ironías de Luis Buñuel»

En el momento álgido de la escena... los dedos de “Él” atenazaban mis muñecas, me representé, con la fuerte impresión de un recuerdo vivísimo –como si las hubiese visto ya en alguna parte– nuestras figuras reproducidas en esas estampas horrendas que ilustran [...] el film espeluznante visto en un cinematógrafo dominguero. ¿Cómo pudo en aquel instante trágico llegar a mí aquella idea burdamente grotesca?

Mercedes Pinto

1. La naturaleza de las novelas adaptadas y su provocadora transposición a lo cinematográfico poético

Entre las novelas *Ensayo de un crimen* y *Él* no existe mayor conexión que el azaroso tópico literario de la locura; sin embargo, las versiones fílmicas de ambos libros están poderosamente conectadas, como vasos comunicantes dentro de una estructura superior. Lo que une estas dos adaptaciones en el universo de Buñuel (y a su vez las reconecta al flujo literario del que provienen) son los juegos humorísticos aplicados desde el tema de la locura durante el proceso de transposición. Dos tramas ligadas en un nivel más íntimo, pensado desde la ironía y enmarcado dentro de la poética del cineasta: como si los filmes fueran palimpsestos de motivaciones y deseos contradictorios, versiones oníricas (con resonancias autobiográficas),²⁰⁸ extraídas de los libros. Esas claves se encuentran en la metáfora, la metonimia, los juegos antitéticos y sobre todo en el empleo de la antífrasis e ironía.

La ironía nace de los juegos que Buñuel crea a partir de los textos base, al transponerlos al lenguaje cinematográfico, y poetizarlos en un cine lleno de lirismo y profundidades oníricas. Elementos que, si bien no están ausentes en los textos de origen, tampoco figuraban como dispositivos centrales en la acción narrativa.

²⁰⁸ Peter William Evans, *op. cit.*, pp. 95-96.

a) *Él*: La locura literaria contra la demencia cinematográfica

Algo debió ver Luis Buñuel en aquella tan olvidada novela de 1926, escrita por la autora canaria Mercedes Pinto, para llevarla a la pantalla en tan entrañable adaptación. Como ya mencioné, en *Mi último suspiro*,²⁰⁹ el realizador habló de su identificación con el personaje del loco.

Al intentar comparar los textos literario y fílmico de *Él*, es inevitable que la seducción de la imagen cinemática arrastre por inercia casi toda la atención hacia el filme. Sería bueno, por ello, hablar de la novela de Pinto como obra literaria.

El texto no se concibió como una novela; durante su gestación, la escritora deseaba relatar las vivencias que padeció al lado del duque Juan M. de Foronda y Cubillas, su primer esposo, que sufría una especie de trastorno mental.²¹⁰ Así, la novela fue pensada como una especie de documento sobre la locura y, al mismo tiempo, como una denuncia contra la opresión que experimentó al lado de su marido. Con tal afán, y para darle una apariencia de seriedad científica, Pinto dotó a su novela de introducciones realizadas por amigos suyos versados en derecho y medicina. Con lo cual “nos muestra un [...] retrato de la enfermedad que aquejaba a su esposo casi como si de una historia clínica se tratara”.²¹¹

Sin embargo la escritora se vio traicionada por ese estilo literario que le imprimió al texto, convirtiéndolo a pesar de los curiosos envoltorios que lo rodean, en

²⁰⁹ Luis Buñuel, *op. cit.*, pp. 198-199.

²¹⁰ Gerardo Cummings. 2004. “*Él*: de Mercedes Pinto a Luis Buñuel”. *Filología y Lingüística*, Vol. XXX, Num. 1, (2004), <http://www.latindex.ucr.ac.cr/filologia-30-1/06-CUMMINGS.pdf> (Consultada el 22-febrero-2010), pp. 75-91

²¹¹ Teresa Rodríguez Hage. 1995. “Buñuel, Pinto y las fuentes del film *Él*”. *Actas del V Congreso de la A. E. H. C., A Coruña, C. G. A. I. (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002)*; <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/13560408101026506300080/index.htm>, (Consultado el 22- febrero-2010), pp. 385-396.

literatura, con una escritura que podría asociarse a la tradición literaria española, en donde el tema de la locura no resulta cosa nueva.²¹²

La novela trata de una mujer que se casa con un hombre un tanto peculiar, al que, desde las primeras hojas del libro, se dibuja como evidentemente trastornado. La voz de la protagonista (cuyo nombre nunca es mencionado) nos relata en breves pasajes entrecortados su vida al lado de “Él”.²¹³ Mercedes Pinto muestra a la demencia como estructura fragmentaria e inconexa. La narradora y Él son los personajes principales en este castillo kafkiano, y aunque aparecen otros personajes, no serán más que sombras o voces en el confuso laberinto que evoca la historia.

El personaje femenino se caracteriza por su gran fragilidad, cualidad necesaria para que pueda convertirse en la indefensa víctima de todas las atrocidades en las que se verá envuelta. En ciertos casos, Él se transmuta en el tribunal de otro proceso kafkiano que somete a la protagonista a un absurdo e interminable juicio. El personaje se halla inmerso en complejos dilemas morales, el perdón cristiano a la maldad de Él, la preocupación por el bienestar de los hijos y la intranquilidad por la opinión de la sociedad.

La mujer oprimida que se enfrenta al desquiciado Él da voz a la íntima denuncia de la novela, en sus letras se revelan ecos cercanos a la escritora inglesa Virginia Woolf o la norteamericana Charlotte Perkins Gilman.²¹⁴

El personaje que da título a la historia es llamado simplemente Él y nunca nos enteramos de su nombre verdadero, revelándose como una fuerza de la naturaleza y una pulsión destructiva a lo largo de esta historia. Pinto intenta exorcizar una pesadilla a

²¹² A lo largo de la novela, Pinto hace referencia a obras y autores que la influyeron, como la pieza teatral “John Gabriel Boorkman” (1896) del dramaturgo noruego Henrik Ibsen. Uno de los textos de cabecera de Rubén Darío. En otro momento Pinto cita el texto *Mis Prisiones* (1832) del poeta romántico Silvio Pellico.

²¹³ “Él”, entrecomillado, como Pinto decidió escribir el nombre de su sombrío villano.

²¹⁴ La protesta levantada por Pinto en *Él* recuerda a la escritora norteamericana Charlotte Perkins en su relato “The Yellow Wallpaper” (1892). Ahí se ilustran temas como la opresión a la mujer por parte de la sociedad y la locura.

través de la creación de esta novela y, con ello, termina engendrando otra pesadilla: la figura de este personaje. Tal es su relevancia en el libro que la perturbadora efigie de *Él* desplaza a un segundo plano la tragedia vivida por el personaje femenino.²¹⁵

La figura de *Él* parece encarnar un delirio social. Contrasta con la locura de Don Quijote, quien, a través de su demencia, pone en tela de juicio la supuesta cordura de toda una sociedad, mientras que *Él* se centra más en los episodios clínicos de una patología ficcionalizada. Al mismo tiempo, *Él* encarna la demencia de un modelo social opresor, para luego convertirse en un villano de historieta, y al siguiente pasaje pasar a ser víctima de la insensatez de un mundo injusto.

Pinto abre su novela con un juego cervantino sugiriendo que el manuscrito de *Él* fue encontrado en un cofre de metal por alguien que planeaba sembrar un rosal blanco en un jardín:

Cuando hicimos el hoyo para plantar el rosal blanco, al pie del laurel grande, que está junto a la fuente, fue cuando encontré el cofre de metal con este manuscrito, que hoy publico, por si aparece el dueño y quiere completar estas notas [...] A manera de título, el manuscrito empezaba con esta palabra escrita en color rojo, no sé si con tinta o con sangre.²¹⁶

Enseguida se añade, justo en las primeras líneas del supuesto “manuscrito”, la historia de otro manuscrito destruido por la autora:

Tuve escritas unas cuartillas donde reseñaba la noche de mi boda [...] Pero releí las cuartillas y haciendo más caso del magistrado y del Cura que del Médico, las rompí en pedazos y durante un momento vi volar la historia de infamia y locura, de mi noche de bodas.

A través de estas cajas chinas, Pinto libera a su novela del intento de ser un documento clínico y lo arroja plenamente hacia el terreno literario.

²¹⁵ Modelos similares de locura pueden rastrearse en Bram Stoker; la locura que aqueja al personaje de Pinto recuerda la de Renfield –siempre sometiendo su cuerpo a extraños experimentos– de la novela de *Drácula*.

²¹⁶ Mercedes Pinto, *Él*, Santiago, Imprenta el Esfuerzo, 1933, p. 19.

Para Pinto el loco es como una metáfora que sintetiza un síntoma de la estructura social,²¹⁷ gran imagen represora de una sociedad desquiciada, reflejo de un *establishment* que mantiene sometida a la mujer.²¹⁸ En todos los momentos de la novela en los que el personaje femenino intenta pedir ayuda es ignorado por los personajes de autoridad, que, como si todo el mundo padeciese la misma locura que Él, la defraudan o se pasan al bando del agresor. Los posibles salvadores de la protagonista son engañados por el poder de convencimiento del loco, dando la impresión de una locura contagiosa y esparcida en la sociedad:

Se acercaban unos marineros, y yo sentí junto con el hilillo de sangre que de mi frente bajaba hasta mis labios, decir estas palabras: –Es neurótica y ha querido suicidarse [...] En la lucha se ha herido [...]. Al día siguiente me visitó el médico de abordó y como “Él” estaba delante no pude hablarle [...]. El día que me sentí mejor quise decirle algo al doctor en un momento en que “Él” me dejaba sola, aquel doctor, aquel buen doctor de aspecto venerable, me dijo bondadoso: No se excite; estos nervios en las señoras son muy molestos [...]. Son trastornos que tienen muchas mujeres; duchas frías y mucha distracción [...]. Esto es probado.²¹⁹

La crítica social de la novela se mantiene casi siempre a este nivel, enfocada a denunciar los excesos de una sociedad conservadora que maltrata a las mujeres. En la adaptación de Buñuel, la acusación cobrará matices más complejos. Las viñetas y la narración fragmentaria se transmutan en *flashback* cinematográfico. Buñuel trasciende la narración entrecortada de Pinto para condensar los pedazos en fetiches del mundo originario: los objetos propios de la poética del cineasta. El mismo lunático refuerza su dualidad entre su faceta de víctima y su rol de verdugo de un orden conservador.

Como Nazarín, Viridiana o Jaibo y tantos otros personajes de los laberintos buñuelianos, Francisco será también un mártir en un mundo que no lo comprende y él mismo no alcanza a comprender. Si en la novela de Pinto el personaje femenino es la

²¹⁷ Él tampoco es el loco del Romanticismo, movimiento donde representa una exaltación de la genialidad creativa o a un oráculo enviado desde otro mundo (como en *Aurelia* de Nerval).

²¹⁸ Me comentaba el doctor Enrique Flores que el simple hecho de nombrar al personaje (a su perseguidor) “Él” le confiere a la novela un aire siniestramente paranoico.

²¹⁹ Mercedes Pinto, *op. cit.*, pp. 27-28.

única víctima, en la versión de Buñuel, Él será, al menos en parte, otra víctima también. Víctima y victimario.

La locura que en el libro es retratada como algo malo, opresor, y que deriva en la denuncia de un sistema que oprime a la mujer, en la película se transforma en demencia seductora, una demencia que obliga a los espectadores a ponerse en los zapatos del loco: del que cree que todo el mundo (incluso su esposa) se ha puesto en su contra de la noche a la mañana. Es una ficción paranoica.

En el filme de Buñuel no se señalan culpables; la crítica poética va más allá de eso. Francisco es un loco romántico que no tiene cabida en este mundo industrializado y moderno (el México del eterno progreso priísta fallido, de mediados del siglo XX), representado por el personaje de Raúl, el ingeniero; su antagonista masculino y rival de amores que condesa muchos de los celos del “Él” literario, al tiempo que dota a Francisco de motivos para siempre estar temiendo una traición. Como en el siguiente diálogo, extraído de la secuencia en que Francisco y Gloria (recién casados) viajan en tren a Guanajuato:

Francisco: Gloria, en qué piensas.

Gloria: En ti.

Francisco: Dime la verdad... ¿en quién piensas?

Gloria: ¡Cómo en quién! En ti, Francisco.

Francisco: ¡No me mientas!

Gloria: ¡Cómo te voy a mentir! ¿En quién quieres que piense?

Francisco: ¡En Raúl!

Así, en esta secuencia casi onírica –un tren viajando a través de una noche brumosa, la pesada maquinaria del progreso que en su interior contiene a los soñadores del pasado– el paranoico despliega sus fantasías en torno a su esposa; una esposa que da sustancia al oscuro objeto de su deseo, musa que inspira los tortuosos deseos del loco Francisco.

La crítica desatada por Buñuel (a estructuras sociales como la Iglesia y la burguesía mexicana de la época) cala más profundo que la de Pinto en la novela. Francisco es el catalizador que permite cuestionar el obsesivo elemento religioso del imaginario hispánico (mexicano y español) y su vinculación con lo erótico.²²⁰ Al mismo tiempo, Francisco está arraigado en el pasado, receloso ante la llegada de jóvenes progresistas como Raúl.

Aquí se erige una meditación muy interesante en la que Buñuel no se muestra a favor de ningún bando (si acaso a veces simpatiza con Francisco, el loco) y dirige su crítica hacia las dos posturas: la de la mujer oprimida por una serie de grilletes imaginarios, y la del loco como víctima de la misma maquinaria:

Arturo de Córdova representa en el papel de Francisco la crisis masculina de Buñuel, cuya subjetividad está amenazada por profundos traumas [...]. Simultáneamente víctimas y agresores del deseo, los hombres edípicos de Buñuel no están cegados únicamente por sus propios gestos de mortificación, sino también por una incapacidad para indagar en las causas y motivaciones de sus pasiones repetitivas y a la larga autodestructivas. En su lucha por reafirmarse, por romper con las leyes de la represión, se encuentran –como Don Lope en *Tristana*, primero rebelde y después conformista– comprometidos y atrapados a causa de los diversos apuros en que se han metido, y no consiguen ver que su propia masculinidad está definida por discursos y representaciones ideológicas, como tampoco logran prever las consecuencias de un proceso que convierte incluso lo inconsciente [...] en coto de caza para las diversas estrategias de una ideología depredadora.²²¹

Arturo de Córdova es la austera máscara que condensa, en la adaptación, los oscuros pasajes del libro, las estructuras de opresión, los traumas y las paranoias expuestas a través del personaje.²²² Así, ni la locura de ese pasado católico-español ni la

²²⁰ En *Él* y en *Ensayo de un crimen*, a través de las ensoñaciones de locura y crimen presenciamos cómo Buñuel sienta en el diván del psicoanalista (sin ser Freud) al imaginario mexicano. Descubrimos en estos dos filmes mucho de esas imágenes primigenias de lo mexicano que Paz viera en *Los olvidados*: “Quizá sin proponérselo, Buñuel descubre en el sueño de sus héroes las imágenes arquetípicas del pueblo mexicano: Coatlicue y el sacrificio [...] huérfanos [...] que buscan la comunión y que para encontrarla no retroceden ante la sangre”. Octavio Paz, *op. cit.*, p. 35.

²²¹ Peter William Evans, *op. cit.*, p. 97.

²²² Según me hizo notar el doctor Enrique Flores, lo que puede inferirse a partir de la forma en que Buñuel se burla de las interpretaciones psicoanalíticas a sazón de su filme *Él* y, al mismo tiempo, de sí mismo a través del personaje de Francisco, es su faceta de anarquista conservador. Mucho de esto también puede indagarse a partir de la nota anterior de Peter William Evans.

demencia de ese futuro hipócrita y supuestamente progresista que se vislumbra en la cinta, son alternativas suficientes para el ironista cinematográfico que es Buñuel. Tanto la liturgia católica como el *establishment* social son contemplados como laberintos retorcidos que sus personajes habrán de recorrer.²²³ Como buen ironista, Buñuel critica desde la poesía; jamás ensucia su lirismo con propuestas categóricas.²²⁴

A lo largo de *Él*, Buñuel permanece en el territorio del ironista al estilo de Kierkegaard o del laberíntico Kafka, como cuando, después de la supuesta curación de Francisco (al final de la película), nos encontramos que nada ha cambiado en la mente del personaje; sigue tan paranoico como siempre y nos lo revela incluso en su manera de andar, ese patológico zig-zag con el que Buñuel acuñó una prodigiosa metáfora cinematográfica y que, tal vez, extrajera de una metáfora literaria del libro de Pinto: “Era preciso seguir porque así estaba marcada la ruta y yo seguí. Y un día... Un día comprendí que la senda era demasiado empinada, y que además seguida en compañía de quien daba tumbos y hacía tantos zig-zags, era posible que termináramos en el abismo”.²²⁵ En el filme, el zigzag no sólo estará en el andar de Él, sino en la fuerza de las atmósferas. Al grado que, hacia el final, incluso los grandes detractores del antihéroe (la ex esposa y el rival de amores) se ven contagiados, perpetuando así su legado de chifladura. En una de las últimas secuencias del filme, Raúl y Gloria, al visitar a Francisco en el monasterio donde se encuentra recluido, revelan que han decidido llamar Francisco (¿en honor del padre verdadero?) a su pequeño hijo. Las estructuras se auto-reproducen y no parece haber salida del laberinto kafkiano. Pero aún en sus desenlaces, Buñuel no es un pesimista, sino un humorista consumado, haciendo

²²³ Lo cual conecta a *Él* con muchas otras piezas del director aragonés, principalmente con *Ensayo de un crimen*.

²²⁴ Como se vio obligado a hacer en el final alternativo de *Los olvidados*.

²²⁵ Mercedes Pinto, *op. cit.*, p. 54.

gala de ese juego crítico al borde del abismo que, lleno de tumbos y violentos zig zags, es la ironía.

b) Rodolfo Usigli y el *Ensayo de un crimen*: La desarticulación del detective narrativo en pos de una ironía cinematográfica

En el caso de la novela de Mercedes Pinto, la adaptación de Buñuel transpuso un texto literario bastante secundario en una película compleja, cargada de ondas cavilaciones en torno a la demencia, juegos humorísticos y elementos oníricos. En el caso de *Ensayo de un crimen*, el reto era convertir una novela de compleja estructura en otra cosa, lo que me gusta llamar una ensoñación para la pantalla. Pero recordemos, convertir una neurótica y extravagante anti-novela policial en un filme poético, lúdico y onírico, no es nada fácil.

Ensayo de un crimen es una novela que intenta alejarse de los tópicos ideológicos y revolucionarios de su época. Después de una serie de narradores que se dedicaron a relatar los sucesos de la guerra de Revolución, era necesario volver la atención hacia la sociedad mexicana, hacia la urbe. Los primeros acercamientos a la textura urbana post-revolucionaria intentaban asentar el imaginario colectivo de la sociedad naciente.²²⁶ Tendrían que pasar al menos de diez años para que se tocaran más a fondo las circunstancias de la vida capitalina, burguesa, que estaba emergiendo en medio de las disputas entre caudillos, y qué mejor género que el policial para relatar esta nueva faceta urbana. De ese modo, Usigli nos obsequia una novela policial que es anti-policial.

Es bueno recordar que la primera novela policíaca, la de enigma, es vista por algunos como un género británico, de finales del XIX. Lejanos están los días de la

²²⁶ En *La sombra del caudillo* (1929) de Martín Luis Guzmán, la ciudad de México ya comienza a perfilarse como personaje y como parte del imaginario colectivo del México moderno.

antigua novela de enigma, con sus detectives matemáticos, diletantes, que resuelven crímenes tan sólo por *hobby*, como Hércules Poirot de Agatha Christie o Monsieur Dupin de Edgar A. Poe; un género burgués, según Walter Benjamín.²²⁷

Para que exista una novela policíaca verosímil es necesario una condición: me refiero a la existencia de un cuerpo policial eficiente y ordenado capaz de lidiar contra los delitos urbanos.²²⁸ Detalle con el que la sociedad mexicana no cumplía en los días de Usigli.²²⁹ Además, en el imaginario del género era necesaria la figura de un criminal excepcional que pudiera contraponerse a las fuerzas del orden. En la novela de enigma, muchas veces aparecían asesinos amateurs (de ocasión), con algunas excepciones como la del profesor Moriarty. Las primeras novelas policiales que se producen en México tenían, todavía, el gesto flemático de la novela de enigma, hasta el advenimiento de narradores como Rafael Bernal y su *Complot mongol* (1969). Pero antes de llegar a Bernal, a destiempo como siempre, como sucede con las obras que se adelantan a su época, surgió *Ensayo de un crimen*.

Así pues, asiduo a este tipo de lecturas,²³⁰ en contraste con su formación como dramaturgo,²³¹ Rodolfo Usigli escribió en 1944 su libro policial *Ensayo de un crimen*. Con dicho texto Usigli sube el siguiente peldaño en una escalera evolutiva literaria, al generar una novela urbana, de corte policial y, por si fuera poco, anti-policial. Una novela que representa el antecedente del género negro en México, debido a su innegable trasfondo citadino.

²²⁷ Daniel Link, *El Juego de los Cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*, Buenos Aires, La Marca Editora, 2003, pp. 19-25.

²²⁸ Thomas Narcejac, *Una máquina de leer: la novela policíaca*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, pp. 205-206.

²²⁹ Ni tampoco en los nuestros, como lo comprueban narraciones policiales como *Mi nombre es Casablanca* (2003) de Juan José Rodríguez, *A wevo, Padrino* (2008) de Mario González Suárez, o *Un asesino solitario* (1999) de Elmer Mendoza, entre otros ejemplos.

²³⁰ Laura Navarrete, “*Ensayo de un crimen* de Rodolfo Usigli, una propuesta lúdica”. En Miguel G. Miguel G. Rodríguez Lozano y Enrique Flores (editores), *Bang! Bang! Pesquisas sobre narrativa policíaca mexicana*, México, UNAM, 2005, p. 57.

²³¹ Aunque tal vez esa misma formación fue la que le permitió “una prosa impecable” de novelista y un admirable predominio de los diálogos.

La aventura narra las peripecias de un personaje itinerante que se mueve a través de las diversas geografías sociales, desde las casas de los ricachones hacia los bajos fondos de la ciudad de México de los cuarenta y viceversa, muy al estilo de los detectives de Raymond Chandler y Dashiell Hammett. De tal suerte, el texto de Usigli es una ficción criminal que fue construida como un híbrido de la novela de enigma y el relato *noir*; valiéndose de la estructura de la sofisticada novela detectivesca que se producía en la Europa decimonónica pero añadiendo elementos de la novela negra norteamericana.

Uno de los aspectos más relevantes de *Ensayo de un crimen* es el retrato que ofrece de la capital mexicana de aquella época –representación de una naciente ciudad industrializada–, y que cobra un papel fundamental en la construcción del relato:

Ensayo de un crimen es la primera novela urbana que pretendió y logró pintar los espacios y los habitantes de las colonias centrales de ciudad de México. Los recorridos de los personajes pueden ser seguidos en un mapa del DF de los años cuarenta. Los espacios sociales de moda son reconstruidos con preciosismo –Sanborn’s, Lady Baltimore, el hotel Reforma, etcétera–. Varios personajes son retratos de personas vivientes.²³²

Por momentos, pareciera que la novela de Usigli intentara reconstruir la ciudad a través de otros imaginarios urbanos, reescribirla y repensarla (cargándola de nuevos atributos) por medio una estética importada, análoga a la de las novelas de Doyle, Chesterton, Poe e incluso (por qué no) de un Dashiell Hammett, el gran maestro del *roman noir*.

La novela negra o *roman noir* es la variante más agresiva del género policial que surgió con la revista *pulp* llamada *Black Mask*, a cargo de H. L. Mencken y en la que colaboraron autores como Raymond Chandler y Dashiell Hammett. El policial de

²³² Guillermo Schmidhuber de la Mora, *Apología de Rodolfo Usigli: Las polaridades usigianas*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2005, p. 47.

Estados Unidos, como reflejo de su universo social, vino a imprimirle un nuevo dinamismo al género. Ricardo Piglia lo define así:

Todo está corrompido y esa sociedad (y su ámbito privilegiado: la ciudad) es una jungla [...]. No parece haber otro criterio de verdad que la experiencia: el investigador se lanza, ciegamente, al encuentro de los hechos, se deja llevar por los acontecimientos y su investigación produce, fatalmente, nuevos crímenes.²³³

Además del incremento en la acción, encontramos en el policial norteamericano una interesante galería de cuadros urbanos, desde el hedonista mundo de Hollywood hasta los bajos fondos de la urbe. La mirada del lector vagabundea por el escenario, como dice Fredric Jameson: “A partir de cuadros fragmentarios de escena y lugar [dentro de] una percepción [que] depende por su misma estructura del azar y del anonimato, de la mirada fugaz al pasar, como desde las ventanillas de un ómnibus mientras la mente se encuentra absorta en alguna otra preocupación más inmediata”.²³⁴ Presencias recurrentes en este tipo de narración son la del detective y la del criminal, principalmente la del detective, que en esta faceta del policial dirigirá la peripecia para hacer cumplir la justicia. La novela de Usigli introduce muchos de los mecanismos del *noir* estadounidense en el contexto mexicano; sobre todo en lo que se refiere a la complejidad de las atmósferas de la narración.

La imagen de la ciudad, para el ojo narrativo, no menos que para el fílmico, se convierte en el espacio idóneo para presentar las contradicciones de un nuevo imaginario urbano. En el texto de Usigli esta visión de la ciudad (mitad realidad, mitad fantasía) pasa a ser el espacio ficcionalizado en el cual se mueve un “individuo problemático” (por usar la, un poco pasada de moda, terminología de Georg Lukacs)²³⁵ que da rostro a una naciente clase social.

²³³ Daniel Link, *op. cit.*, p. 80.

²³⁴ *Ibíd.*, p. 86.

²³⁵ Roberto de la Cruz presenta ciertos rasgos del héroe problemático de Lukacs: “El proceso así explicitado como forma interior de la novela es la marcha hacia sí del individuo problemático, el encantamiento que –a partir de una oscura subordinación a la realidad heterogénea puramente existente y

Ensayo de un crimen ilustra el síntoma de una clase media que intenta forjarse un destino en el frágil orden social del México post-revolucionario;²³⁶ una clase media cuya búsqueda se asemeja a la búsqueda existencial del protagonista de la novela (y el filme) en su anhelo por un destino excepcional: “Él no era un hombre como todos, él tenía un destino. Él sería un gran criminal o un gran santo”.²³⁷

Usigli traza la historia de Roberto De la Cruz, a partir del epifánico descubrimiento (en una tienda de objetos usados) que le evoca la melodía de una caja de música que oía en su niñez, en los días de la Revolución, así como un asesinato perpetrado mientras escuchaba la misma melodía: “El príncipe Rojo” de Waldteufel.²³⁸ El hecho que obsesiona al personaje y lo lleva a pensar que él mismo está destinado a perpetrar un asesinato sublime. Porque la “finalidad última del asesinato considerado como una de las bellas artes es precisamente la misma que Aristóteles asigna a la tragedia o sea «purificar el corazón mediante la compasión y el terror»”.²³⁹ No se trata de cualquier homicidio, sino uno que se rija bajo los más escrupulosos cánones estéticos: el crimen perfecto. Con estos preceptos, que recuerdan mucho los establecidos por Thomas De Quincey en su irónico ensayo *Murder Considered as One of the Fine Arts*, Roberto de la Cruz comienza a plantear, al principio a modo de broma, los parámetros logísticos sobre los que asentará la justificación de su crimen.

El motivo sería muy diferente: él mataría por estética, para acabar con los papás gordos, con las niñas malcriadas y con las esposas irascibles. Aunque en realidad, pensó [...], lo interesante sería cometer el crimen

privada de significación para el individuo— lo lleva a un claro conocimiento de sí mismo.” Georg Lukacs, *Teoría de la Novela*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1966, p. 73

²³⁶ La visión que Usigli plasmó en el texto, entre muchas de sus peculiaridades, examina a la nascente clase media mexicana como una casta esquizofrénica, al punto de retratar dicha noción como el síntoma de frustración que el protagonista carga desde el momento de su aparición. En la versión de Buñuel, aunque con un giro diferente, se retoma esta idea.

²³⁷ Rodolfo Usigli, *Ensayo de un Crimen*, México, Océano, 1987, p. 12.

²³⁸ *Ibíd.*, p. 12.

²³⁹ Thomas de Quincey, *Confesiones de un inglés comedor de opio... y otros textos* (trad. Luis Loayza), Barcelona, Barral Editores, 1975, p. 285.

insondable, inexplicable para el mundo. [...] Lo interesante sería el crimen gratuito, si es que eso existe.²⁴⁰

Con tales aspiraciones, Roberto de la Cruz se nos revela como la antítesis del asesino normal; tal vez de allí un poco su incapacidad para lograr el homicidio que tanto añora. De la Cruz contrasta con los asesinos de la escritora estadounidense Patricia Highsmith, que matan sin tentarse el corazón; como en el caso de Tom Ripley que, aunque con cierta elegancia, mata a diestra y siniestra por fines económicos.

Para el asesino *dilettanti* que nos dibuja Usigli, la necesidad del asesinato roza lo existencial; pareciera que a este personaje, fracasado y fragmentario, sólo le queda el asesinato como medio de autoafirmación. No es el móvil práctico lo que lo mueve a matar, pues no busca ningún fin en ello, más allá del mismo asesinato; busca hacer del crimen su fin y no una herramienta más en una larga cadena criminal. Roberto de la Cruz es un *flâneur* que quiere hacer del asesinato su medio de expresión artística. Al mismo tiempo su afán funge como elemento distractor, lúdico, en la novela. Funcionará como el dispositivo que ocultará las huellas del verdadero asesino de la historia: el embustero y vividor Luisito.

El verdadero asesino de *Ensayo de un crimen* será un personaje secundario, al que tanto el detective, el ex inspector Herrera (otro secundario, aunque con más peso), como el exquisito bohemio De la Cruz, observarán con extrañeza, como cuando se mira a un animal desconocido:

Mírelo cómo se defiende el desgraciado [...]. A través de los cristales pude ver cómo tres policías sacaban casi a rastras a un hombre, una figura delgada, desmelenada que los sacudía debatiéndose entre ellos [...] ¿No lo reconoce? –preguntó el ex inspector Herrera–. Usted fue en realidad quien me puso sobre la pista definitiva.²⁴¹

Porque a fin de cuentas, dentro de la faceta policial y detectivesca de *Ensayo de un crimen*, la función del protagonista es distraer al lector de la pista del verdadero

²⁴⁰ Rodolfo Usigli, *op. cit.*, p. 14.

²⁴¹ Rodolfo Usigli, *op. cit.*, p. 216.

asesino;²⁴² aunque al mismo tiempo, en la diégesis de la trama, será Roberto de la Cruz quien, a través de su fijación por convertirse en criminal, ponga al sabueso del relato frente al rastro del criminal verdadero.

La obsesión por el crimen estéticamente perfecto será la premisa que lleva al personaje a verse envuelto en toda una serie de complejas situaciones. Con ello Usigli se permite llevar su novela en tres niveles. El primero es la historia criminal que se desarrolla en torno a De la Cruz y a su búsqueda del homicidio perfecto (un seductor simulacro de novela criminal), con todos los enredos dramáticos que se presentan en el proceso y todo lo que hace el personaje para casi escapar de los problemas antes de, finalmente, mal conseguir su propósito más deseado. El segundo, será una especie de secreta disertación (tal vez del mismo Usigli, tal vez sólo del personaje) sobre la originalidad de la obra de arte, sobre la sociedad y el crimen. Porque en realidad nuestro “individuo problemático” siempre va en busca de la alucinación artística inducida por la caja de música, en pos de crear su máxima obra. Dicho trastorno lo conecta con sus orígenes, su infancia y con ciertas reflexiones entrecortadas sobre el México que le tocó vivir. El tercer nivel, en fin, será el del relato policial tal cual. Línea que quedará enmascarada bajo los otros niveles de narración.

En medio de los enredos narrativos y de los emblemáticos paseos del protagonista a lo largo de la ciudad de México de los años cuarenta, surge vagamente la figura del detective. El ex inspector Herrera, un policía retirado, es el único que logra entrever en Roberto de la Cruz una extraña esencia.²⁴³ Por eso Herrera es quien logra darse cuenta del excéntrico comportamiento de aquel asesino en potencia y decide

²⁴² Miguel G. Rodríguez Lozano y Enrique Flores (eds.), *op. cit.*, pp. 62-63.

²⁴³ Así como De la Cruz es un personaje perturbado y extravagante, Herrera es al mismo tiempo un policía *sui generis* dentro de la estructura policial mexicana. Detalle que se destaca en algún momento de la novela. Herrera es también casi un personaje de *comic*, tan honesto y sagaz como el comisionado James Gordon de *Batman*: “es el de los supuestos contrabandos de droga, el supuesto comprador chueco, el supuesto autor intelectual de falsos atentados políticos [...], el mayor romántico de todos [...]. En suma [...] un pobre diablo cesado.” Véase Rodolfo Usigli, *op. cit.*, pp. 17-18.

seguirlo atentamente a través de sus numerosos ensayos criminales. Evento, que, lo llevará a dar con el verdadero asesino, y con algo más: la efigie de aquello en que casi termina por convertirse De la Cruz, un asesino serial. Faceta que quedará oculta bajo la de un “asesino pasional”:

–Si yo probara eso, y es difícil que me crean, lo mandarían a usted a prisión para toda su vida, o le aplicarían la ley fuga alguna vez, cuando ya resultara usted un estorbo [...]. De aquí puede salir en poco tiempo, relativamente. La gente lo compadece, lo ayudarán después a rehacer su vida. Un marido que mata a su mujer infiel tiene siempre un –¿cómo le dicen?– un *sex appeal* para nuestras razas salvajes. Sea usted un asesino pasional.²⁴⁴

Al final, después de tantos impedimentos, el protagonista logra cobrar por fin una víctima en su propia esposa, la Nena Cervantes. En esos intentos de asesinato es donde podemos detectar la aportación que Usigli hace al género. La novela crea el *suspense* a través de sus virtuales homicidios y sus variados escenarios, conduciendo al lector, de enredo en enredo, hasta el asesinato añorado a manos del protagonista. Usigli usó la trama policial, toda esa secreta persecución entre Herrera y Lusito, como telón de fondo para generar la expectativa en torno al crimen de De la Cruz.

Cuando finalmente nos situamos como lectores frente al único crimen verdadero del protagonista, la ironía no se deja esperar. La premisa del asesinato como forma estética que tanto añoraba Roberto de la Cruz no se cumple. La opinión pública mal entiende su crimen, lo ven como otro simple crimen pasional. Lo curioso es que el personaje estuvo a poco de consumar su asesinato perfecto, pues él había planeado liquidar a Lavinia, una mujer casi idéntica en parecido y complexión a su esposa, pero en medio del enloquecedor juego espejos, la fiebre y la oscuridad por la que se ve envuelto, De la Cruz asesina a su esposa. Una mujer a la que, además, la prensa descubre infiel; lo cual dará al traste con su gran obra criminal, culpándolo de celoso impertinente, más no de genio homicida.

²⁴⁴ *Ibíd.*, p. 218.

A diferencia del primer texto, en *Ensayo de un crimen* sí existe un manejo deliberado de la ironía. Juego humorístico que la película de Buñuel recupera para exponerlo de otro modo. También está el tema de la locura, pero esgrimido de manera muy diferente a la de *Él*.

En esta otra novela, la locura está más asociada a la visión romántica del demente como genio (santo o místico al estilo de Blake). Un genio al que le llegan mensajes de otra realidad, de otro tiempo, para así expresar su creación. La cual está íntimamente ligada al tema de la disertación estética. Además, todo surge del juego fetichista, a partir de éste se construye la demencia. Así, De la Cruz queda marcado, a lo largo del texto, como una anomalía social; sus motivos no tienen nada que ver con los de un verdadero criminal como Luisito,²⁴⁵ quien mata a ricos depravados para robarlos.

El envoltorio de thriller negro de esta novela, dota de cierta atmósfera al texto (lo que luego retoma el filme). Como ya se dijo, la novela juega en la frontera de lo antipolicial y la novela criminal, mostrándonos a un protagonista que está siempre en la construcción de su crimen. Y a esa ironía del criminal inconcluso se le suma otra, la del policía retirado que sólo sigue a los criminales por afición, casi por mero paliativo: un detective que termina por desvanecerse del relato para dar rienda suelta a la demencia del loco, elemento expresado con mayor énfasis en la versión fílmica de Buñuel. Así la novela se transforma en un juego de posibilidades, algunas inconclusas y otras latentes: es por ello que esa baraja de múltiples escenarios posibles para el crimen que Usigli despliega; es otro de los grandes atributos en materia de *suspense* con los que cuenta esta narración.

Así, con Rodolfo Usigli presenciamos el crimen que, como una compleja obra de arte, no acaba de expresarse en su totalidad y a un detective que se desdibuja de la

²⁴⁵ A veces De la Cruz pareciera más un villano de comic que un asesino de novela policial o relato negro al estilo clásico.

aventura; dos paradojas que ponen este texto en las fronteras de su género. Atributos que el cineasta aragonés trabajó e hizo detonar hasta llevarlos a otra frontera expresiva, la del sueño. Porque recordemos, para su versión cinematográfica, Buñuel, “reserva los crímenes para las fantasías de Archibaldo, convirtiendo sus gestos fallidos en un signo más de la gratuidad de sus actos”.²⁴⁶

Para esta adaptación el cineasta retoma casi en su totalidad el argumento del libro, añadiendo sólo un cambio sustancial: el añorado crimen del héroe se convertirá en un pecado de pensamiento. Esto afianza el vínculo entre *Él* y *Ensayo de un crimen*. Los homicidios imaginarios de Archibaldo recuerdan la falsa muerte de Gloria en *Él*, cuando Francisco le pega tres tiros para castigarla por haberse entrevistado a escondidas con su antiguo enamorado:

El espectador queda un tanto aturdido, tal es el hábil juego narrativo con que le acosa Buñuel: pero, ¿no es Gloria, viva y coleando, quien está contando lo de los tiros? Efectivamente: sucede que los disparos eran de fogeo y Francisco sólo quería asustarla, sádicamente.²⁴⁷

Esto nos recuerda el intento de asesinato que Francisco esboza en el campanario: “¡Sería un instante maravilloso! ¡Quiero verte estrellada contra el suelo!”.²⁴⁸ Ambos homicidios sólo suceden en la mente del lunático, son juegos de la mente; como los ensayos oníricos para asesinar mujeres hermosas y deseables de Archibaldo de la Cruz. En ambas películas, el manejo de este recurso funciona como otro de los juegos irónicos del realizador; porque, como Francisco le dice a su esposa a manera de disculpa, “todo era una broma”.

En la adaptación de *Ensayo de un crimen* estas bromas se multiplican. Todo es visto con cierta sorna en el universo de Archibaldo de la Cruz; para empezar, la Revolución Mexicana será la causante de los extraños traumas del personaje. En el

²⁴⁶ Antonio Monegal, *op. cit.*, p. 187.

²⁴⁷ Agustín Sánchez Vidal, *op. cit.*, p. 175.

²⁴⁸ *Ibidem*.

filme la historia inicia en los días de la Revolución, en la oscuridad de un armario-closet donde el personaje se prueba el corsé de su mamá (detalle autobiográfico que remite al mismo realizador),²⁴⁹ para luego salir a discutir con su institutriz, personaje femenino sobre el que, con ayuda de su cajita musical (una caja de Pandora de deseos libidinosos, según William Evans),²⁵⁰ el pequeño Archi proyectará su primera fantasía erótico-homicida.²⁵¹ Pareciera que el mismo Buñuel, a partir de esta metáfora del closet alude a una sociedad que, a pesar de sus deseos, no se atreve a salir del metafórico closet existencial de sus represiones y pesadillas; pero también recuerda al Roberto de la Cruz frustrado de la novela (fragmentariamente presentado y condensado en el Archibaldo del filme), quien jamás logra abandonar el closet de sus traumas infantiles.

Por otra parte, el fetiche de la cajita de música que en el libro sólo imaginábamos se libera sobre la pantalla gracias al poder del cine para consolidar objetos visibles y, además, sonoros. Esta cajita es un atributo retomado de Usigli, así como un objeto ligado metonímicamente a los temas del deseo y la muerte.²⁵² Así sonará, a lo largo del filme, una y otra vez, su música implacable, infantil y demencial, mientras Archibaldo lucha por salir del closet subconsciente desde donde, irónicamente, surgen esas perversas visiones (miniproyecciones de cine que la cajita cataliza), de las que es presa.

Entre las miles de peripecias, reales y alucinadas, de la pieza, a Usigli le será negado ver en pantalla el único crimen que su personaje consume en la novela. El De la Cruz interpretado por Ernesto Alonso se nos revelará como un rey-bufón atrapado en su

²⁴⁹ Agustín Sánchez Vidal, *op. cit.*, p. 197.

²⁵⁰ Peter Evan Williams, *op. cit.*, p. 101.

²⁵¹ Archibaldo y su musicalmente musicalizado exterminio de mujeres (aunque sólo alucinado) está a la altura de un Norman Bates *hitchcockiano*.

²⁵² Monegal, *op. cit.*, p. 168.

laberinto de comicidad, otro bicho kafkiano que terminará ensartado en el insectario (como el del protagonista de *Abismos de pasión*),²⁵³ del ironista y demiurgo Buñuel.

En la cinta se retoma parcialmente ese mundo post-revolucionario y esquizofrénico del que, según Usigli, es producto el Roberto De la Cruz del texto. Buñuel le concede a De la Cruz ser un personaje fragmentado en un mundo que no lo comprende, pero le niega la gracia de convertirse en santo o criminal, tejiéndolo de tal medida en una lírica que terminará vinculándolo con *Él*, con el Padre Nazario y con otras criaturas perturbadas.

La visión o ensoñación, de la ciudad de México es una presencia que se mantiene en la adaptación de Buñuel. Incluso podríamos decir que dicho elemento se magnifica, gracias al cinematógrafo: contemplamos Coyoacán, el monumento a la Revolución y el misterio de las luminosas calles capitalinas de aquella época, entre otras cosas. Como diría Jean Mitry, “se nos exime de la preocupación de imaginar lo mostrado”,²⁵⁴ el elemento visual (la ciudad) se nos manifiesta de facto y el espectador está invitado a fantasear al lado del protagonista. Los escenarios condensan también la esencia de otros personajes del libro que no tienen cabida en el filme, como Luisito y Herrera. Esto le da otro dinamismo a la cinta, porque, como dice Paz al hablar de la economía artística en *Los olvidados*, “a mayor condensación corresponde siempre una más intensa explosión”.²⁵⁵

En la cinta recorreremos estos escenarios citadinos de la mano del perturbado Archibaldo, quien se convierte en único guía de esta versión. El detective se diluye en los avatares de la transposición; sólo quedan algunas remanencias suyas en ciertas actitudes del protagonista (quien en algún momento del filme se viste a la usanza del Humphrey Bogart de *Casablanca*, para espiar a su esposa) y en la figura legal que

²⁵³ Interpretando también por Ernesto Alonso.

²⁵⁴ Jean Mitry, *op. cit.*, pp.155-156.

²⁵⁵ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 33.

aparece al inicio de la película. También hay algo de detectivesco en la forma en que el protagonista confronta a sus víctimas o las interroga.

Por otro lado, el arma homicida de nuestro criminal fallido tiene algunas connotaciones llamativas que vale la pena revisar. La navaja de Archibaldo,²⁵⁶ por un lado, se reproducirá en una colección que el personaje jamás usará. Adquirirá el carácter de objeto salido del cosario o mundo originario proveniente de *Un chien andalou* para fallar en su misión mutiladora y transmutarse en material poético de la imaginación: “«La imaginación puede permitirse todas las libertades. Otra cosa es que usted las realice en acto. La imaginación humana es libre, el hombre no». Idea que reitera el juez que desestima las autoacusaciones de Archibaldo en la película”.²⁵⁷ La navaja deja de ser ese motivo lírico tomado de la poesía de Benjamín Péret para dar vida a un fetiche propiamente buñueliano. Así trabaja el surrealismo de Buñuel: esa multiplicación de los objetos a través de los cuales se manifiesta un submundo misterioso, de significados oscilantes, hacia el que se proyecta la subjetividad”.²⁵⁸

Como complemento de todo esto, vale la pena hacer notar aquí la acumulación de objetos fetiche en el departamento de la Patricia Terrazas (la bella Rita Macedo) del film. En el libro también se describe con lujo de detalle la faceta del fetichismo del personaje;²⁵⁹ sin embargo, de entre todos los objetos, el protagonista de la novela se centra en un pisapapeles de bronce con un dragón chino, que, más tarde, será el instrumento del crimen. De regreso al filme tenemos este cosario de chucherías,

²⁵⁶ En *Él* presenciamos la transmutación de la navaja de *Un chien andalou* en alfiler, para ayudar a Francisco a pinchar el ojo del fisgón cinematográfico; en *Ensayo de un crimen* Buñuel regresa a la navaja como tal, fetiche que multiplica los crímenes imaginarios del protagonista: “Una para cada día de la semana...”, nos dice el mismo Archi en la cinta.

²⁵⁷ Agustín Sánchez Vidal, *op. cit.*, p. 202.

²⁵⁸ Monegal, *op. cit.*, p. 158.

²⁵⁹ El narrador del libro nos deja estas interesantes palabras: “...los innumerables retratos enmarcados en que colgaban de las paredes, comunicaban esa inminencia de derrumbe. Los muebles eran todos viejos sin llegar a ser antiguos... Al centro había una gran mesa imperio, cubierta de chucherías de plata, pisapapeles, jades chinos, pequeñas figuras de porcelana, todo en confusión y bastante polvoso.” Rodolfo Usigli, *op. cit.*, pp. 34-35.

visualmente dado; el personaje apenas repara en ello. Pero esta colección de objetos excéntricos (“mi museo” como lo llama Patricia) adquiere otra dimensión en la película. Cada fetiche tiene una historia, como la foto del torero Ribetillo, evocada por Patricia: “Me brindó un toro y el bicho lo mató de una cornada en la boca”. A partir de la lectura freudiana del fetiche como una parte amputada a la mujer,²⁶⁰ como el miembro perdido, podríamos mirar con otros ojos la guarida fetichista de la señorita Terrazas. A lo que se puede aunar la idea de Christian Metz sobre las fantasmagorías del cine y el objeto perdido:

La ley es lo que permite el deseo: el instrumental cinematográfico es esa instancia gracias a la cual lo imaginario se vuelve simbólico, gracias a la cual el objeto perdido (la ausencia de lo filmado) se convierte en ley y principio de un significante específico e instituido legítimamente deseable.²⁶¹

La colección de objetos (recuerdos de viejos amantes como el difunto torero Ribetillo) representa una especie de museo fálico; un mausoleo, casi irreal, de miembros masculinos que el personaje de Patricia Terrazas atesora. Lo cual define el carácter del personaje: una libertina desenfadada, con una necesidad patológica de poseer objetos, como si a partir de ello estableciera un lazo con los hombres. Toda esta lectura, operando en conjunto con la macabra historia del torero que Patricia le cuenta a Archibaldo, nos lleva a una caótica conjugación de Eros y Tánatos, en resumen.

Al mismo tiempo, la acumulación y multiplicación de objetos obedece, como dice Bachelard, a la intimidad del soñador, son “órganos de ensoñación”.²⁶² El departamento de Patricia Terrazas es la antesala del sueño, la geografía inaugural de las demás fantasías erótico-criminales de Archibaldo.

²⁶⁰ “Desde que el célebre artículo de Freud inaugura la cuestión, el psicoanálisis relaciona estrechamente fetiche y fetichismo con la castración y con el temor que esto inspira. La castración, en Freud y más claramente aún en Lacan, es ante todo la de la madre”. Christian Metz, *op. cit.*, p. 67.

²⁶¹ *Ibíd.*, p. 73.

²⁶² Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 251.

Así como muchas de las historias de los fetiches de la extravagante señorita Terrazas, permanecerán en secreto, Buñuel se atreve a quebrantar una de las reglas del *roman noir* con las armas que aparecen en pantalla. La navaja no será usada para matar, aunque sí para cortar en segmentos irónicos (llenos de *suspense* y juegos cáusticos) la percepción del espectador, para así ir “trenzando, paralelamente a la historia principal, todo un inventario crítico y humorístico”.²⁶³

Otro interesante tema fetichista de esta cinta es el de Lavinia (Miroslava Stern) y su doble o *doppelgänger*; destinado a arder en las llamas de la ensoñación. El maniquí simboliza varias cosas y condensa al objeto. Como figura central de los diversos juegos y transgresiones del aragonés, este fetiche (casi vudú) representa a Lavinia y es su suplantación fantasmagórica. Es el objeto del deseo con el que, por medio de algún hechizo extravagante, Archibaldo se reúne al final de la historia. Este maniquí me recuerda a ese objeto robado del que Metz habla en relación al significante en el cine, como una “manifestación extrema de la cosificación”,²⁶⁴ representa una de las metáforas más perfectas de la poesía fílmica de don Luis: un símbolo que alude al fantasma que el cine nos da a cambio de los objetos reales y tangibles que se ha robado.

El doble de Lavinia se multiplicará en otros objetos a su vez: con sólo el maniquí se construyen tres figuras o fetiches, porque éste se desmonta en partes, y cada una de éstas da pie (algunas en un sentido literal) a otra figura distinta, en este caso aislable. Tenemos al maniquí mismo, una representación analógica, asociado a Lavinia metafóricamente.²⁶⁵ A través de este juguete, Lavinia se burla en varias ocasiones de Archibaldo. También se intercambia las prendas con la muñeca en un sublime ritual erótico del que ni el espectador ni Archibaldo serán testigos. Pero la heroína también traspassa ciertos jugueteos sensuales a la muñeca, proceso que culmina con un

²⁶³ Antonio Monegal, *op. cit.*, p. 158.

²⁶⁴ Antonio Monegal, *op. cit.*, p. 169.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 170.

extravagante beso entre Archibaldo y el maniquí, y luego, entre él y la Lavinia de carne y hueso. Por último, la mujer intercambia su lugar en el altar de sacrificio preparado por el asesino primerizo, al dejar el *doppelgänger* como sustituto para los juegos de muerte.

“Puede consolarse con mi hermanita”, le dice Lavinia al antihéroe al despedirse...

Entonces Archibaldo arrastra el maniquí hasta su horno de ceramista, donde lo quema [...]. Por el camino el maniquí pierde una pierna,²⁶⁶ que la cámara encuadra subrayando una figura que remite, como sinécdoque, al maniquí, y en segundo grado, metafóricamente, a Lavinia. Es una doble objetualización: el miembro mutilado que se separa del cuerpo para cosificarlo es aquí en sí mismo un objeto desprendido de otro objeto, que a su vez remite analógicamente a un cuerpo. [...] Este zapato es la última de las figuras que se desprenden del mismo objeto, el maniquí, y en este caso la asociación es metonímica, pero está también desdoblada, en tanto el zapato había sido originalmente de Lavinia. Puede leerse como un fetiche simple, el zapato de Lavinia, o como un fetiche emanado de otro fetiche, el zapato del maniquí.²⁶⁷

En la secuencia cinematográfica del maniquí incinerado, hay una poderosa crítica social sobre la cosificación femenina.²⁶⁸ Ella será el objeto que, en un alucinante ritual, Archibaldo quemará en su horno para cerámica. El asesino impotente sustituye a la mujer (lasciva e inteligente, en este caso) por el fetiche; objeto sintomático y pulsional, “parte amputada a un mundo originario”, sobre el que se vierten las fantasías homicidas. La construcción de esta perversión en el cine se transmuta en un verso tan ardiente como el de cualquier poeta de pluma y papel.

En estos juegos ambivalentes de significación el humor buñueliano asoma con toda su fuerza: la mutilación será vista aquí como un agente simbólico, como un

²⁶⁶ En dicha secuencia podemos presenciar un error de continuidad bastante interesante. No sé si pensar que se trate de algo deliberado por parte del autor o de un mero y común descuido. Mientras Archibaldo arrastra al maniquí, nos percatamos de que le falta un zapato y en el forcejeo el maniquí perderá este único pie calzado, quedando sólo el pie descalzo. Luego vendrá un corte y al regreso ¡sorpresa!, la pierna que quedó sí tiene zapato puesto.

²⁶⁷ Antonio Monegal, *op. cit.*, p. 171.

²⁶⁸ Sobre la quema del maniquí, William Evans comenta: “En este proceso, las extremidades empiezan a separarse del tronco, desmembramiento éste que constituye otra prueba de fetichización. Finalmente, este amo demoníaco la arroja al horno y se queda observando con entusiasmo demente la quema de la bruja [...]. El maniquí es la imagen visual de la cosificación de la mujer a causa de los peores excesos del orden social, la propia Lavinia, viva, ingeniosa, inventiva e irreverente”. Véase Peter William Evans, *op. cit.*, pp. 108-107.

equivalente poético fílmico de la fragmentación del discurso.²⁶⁹ Las ideas de esos primeros escritos de Buñuel, adquieren un “cuerpo” visual a través de las imágenes en su cine, para convertirse en ese “discurso subyacente, sólo legible poéticamente”,²⁷⁰ del que está conformada la filmografía del aragonés.

No habrá tantos ensayos, aunque sí un crimen. Como de alguna manera también sucede en la novela, la casualidad y el azar se convierten en los dos grandes criminales de la película. Estas situaciones le permiten a Buñuel introducir los elementos oníricos y la ironía. La música de la fetichista caja del libro se torna tangible y se interpone en los sueños criminales del héroe, al suplantar sus asesinatos por vívidas alucinaciones: Como aquella visión, mitad erótica e infantil, de Patricia Terrazas, al ritmo de la cajita musical, trayéndole un vaso de leche a Archibaldo. El asesinato se efectuará en la imaginación, como muchos otros, pero al salir de ésta se disolverá en el subversivo melodrama de enredos que Buñuel dispuso como base del filme.

Entre las líricas imágenes de ironía buñueliana, la estructurada novela de Usigli se trastornará en un sueño criminal. Su personaje danzará a través de una ciudad de ensueño, atravesada por el influjo de los mundos originarios de los que habla Deleuze, donde su figura se confundirá a veces con las del asesino y otras con las del detective. Sin embargo, se potencializará la ironía en relación al elemento social, como ya se entreveía en la novela de Usigli. En la versión del aragonés, si un elemento se magnifica es ése, el de la crítica, dirigida contra la sociedad burguesa mexicana de la época (que pretende y fantasea ser algo que no es) y la religión católica.

Los asesinatos frustrados son las metáforas que condensan esos impedimentos de una sociedad reprimida y esquizofrénica.²⁷¹ Perspectiva que también está presente en

²⁶⁹ Antonio Monegal, *op. cit.*, p. 171.

²⁷⁰ *Ibidem.*

²⁷¹ Aunque claro, ningún análisis es definitivo. Existe un punto de irreductibilidad en el que una sola lectura no es posible para una metáfora.

Él. Así, los mecanismos aplicados en la transposición hermanan la adaptación de la novela de Usigli, con la adaptación de *Él*. La locura extrapolada, abordada con maestría lírica, como un signo compulsivo de represión y sometimiento; una visión recurrente en los versos cinematográficos de Buñuel.

2. La transposición de las perversiones literarias hacia un síntoma cinematográfico

La imagen fílmica como catalizador de lo prohibido es lo que resulta cuando una poética de lo indecible se nos muestra en la pantalla a modo de imagen-movimiento. El objeto, ahora fetichizado, cobra proporciones que en la literatura jamás hubiera podido alcanzar; al menos no como nos lo muestra Buñuel por primera vez en la historia del cine, desde *Un perro andaluz*.

Si partimos de la idea aportada por Linda Hutcheon sobre los relatos que migran de un medio a otro, con ligeras modificaciones, como mecanismo de supervivencia, descubrimos la innegable realidad de que algunos medios son más propicios para el desarrollo de ciertas ficciones.²⁷²

En *Él* y *Ensayo de un crimen* encontramos dos buenos ejemplos de este recurso. Algunos componentes de la obra literaria de origen, son exaltados más o se desarrollan mejor que otros en las imágenes fílmicas. Así, la poética del objeto se fue perfeccionando y calibrando en su cine. Los objetos, mecanismos lúdicos en Buñuel, cosario tomado de las greguerías ramonianas, al combinarse con las oscuras poesías de Péret, las locuras de Dalí y otras fuentes, pasan a transformarse en los síntomas litúrgicos paródicos (fetiches siniestros).

²⁷² Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 31.

Por ejemplo, tanto en la novela como en el filme homónimo de *Ensayo de un crimen*, se da un persistente contraste entre la pureza de los personajes femeninos Carlota y Lavinia;²⁷³ mujeres además muy parecidas físicamente. Carlota Cervantes representará la esperanza de santidad, la añoranza de orden, el ideal de estatus social y la pureza religiosa. Esto podemos constarlo desde su primera aparición con su madre en la novela de Rodolfo Usigli: “Una muchacha se había aproximado, como salida de un espejo [...] era el duplicado más vertiginoso y más fascinador de la madre. Roberto de la Cruz la miró sintiendo crecer en él una emoción purísima”.²⁷⁴ En el texto de Usigli, la contemplación mística de las Cervantes se divide entre madre e hija, desembocando en una atracción estético-religiosa hacia la hija. Lavinia, en cambio, será la mujer que incite la pulsión sexual del personaje, representando la imagen real del otro lado del espejo, el deseo carnal genuino, la irreverencia y la ruptura:

Sus amigos políticos invitaron a varias mujeres, entre las cuales había una excepcionalmente elegante, fina y discreta para su clase. Roberto de la Cruz sintió una atracción hacia ella, tan peculiar, que no se decidió a aceptarla en las condiciones normales. Se rebeló ante la idea de ir a un hotel con ella. [...] Al despedirse de ella se dio cuenta de por qué le atraía. Era bastante parecida, en silueta y en porte a lo menos, a la señora de Cervantes. [...] tenía un sugestivo nombre latino: Lavinia.²⁷⁵

Lavinia, en el filme, estará representada por una metáfora de fuego y una pulsión sexual, que intimidan al protagonista. En la cinta, Lavinia (Miroslava Stern) aparece por primera vez en la tienda de antigüedades donde Archibaldo compra la caja de música, para reaparecer, entre las llamas de unas veladoras colocadas en una mesa de cantina.²⁷⁶

A diferencia de la novela, en el filme el terror que Lavinia le inspira a Archibaldo acabará por convertirse en respeto. Ella apela a la guasa, a la irreverencia y

²⁷³ Ya se había mencionado en el capítulo III que en el universo de Buñuel la mujer será vista como el gran elemento catalizador del deseo masculino: un artificio del deseo. Véase Olivia Badillo, Jesús Guinto y Olivia Badillo, Jesús Guinto y Eduardo Peñuela Cañizal, *op. cit.*, pp. 51-54.

²⁷⁴ Rodolfo Usigli, *op. cit.*, p. 28.

²⁷⁵ *Ibíd.*, p. 94.

²⁷⁶ Imagen que le evocará al protagonista la contemplación de una Juana de Arco condenada a la hoguera.

al instinto creativo del protagonista, cosa que Carlota, la falsa beata,²⁷⁷ no hace. “La atracción que siente Lavinia por Archibaldo ratifica el ensalzamiento de Buñuel del comportamiento transgresor y lúdicamente irracional”.²⁷⁸

El maniquí es una máscara más del deseo,²⁷⁹ eufemismo de sadismo en este juego de la ironía metafísica, un símbolo más que esconde la pulsión de muerte. Es el objeto que protagoniza el ritual antilitúrgico, el sacrificio de muñeca (casi al estilo vudú), generando otra parodia irónica de lo religioso: esta quema de la bruja simboliza la quema del deseo que arde en el interior del personaje, configurando una metáfora del tipo 2 (Comparabilidad referencial + Comparabilidad discursiva), que conecta con el mundo onírico y con la locura.

En *Él* nos topamos con un Buñuel más cruel y sombrío, un poeta-cineasta que, influenciado tal vez por Artaud, compagina su devoción por el fenómeno de la demencia con una mordaz crítica social y religiosa.²⁸⁰

Un simbolismo interesante de este filme es la patológica necesidad del personaje por demostrar su estatus social, elemento que se materializa en la ciudad de Guanajuato. A raíz de unas supuestas escrituras (arcaicas) de propiedad que avalan a Francisco Galván como dueño de algunas calles y edificios del centro de Guanajuato, éste se embarca en un proceso legal kafkaiano. Así, Guanajuato, ciudad de estética colonial, llena de momias y reliquias macabras, le da forma al *pathos* desequilibrado de nuestro personaje.²⁸¹ A la sombra de la estatua del Pípila,²⁸² Francisco le cuenta a Gloria la historia de sus supuestas propiedades guanajuatenses, desbordando su megalomanía. Cuando se frustren sus ambiciones, su locura aflorará en todo tipo de manías.

²⁷⁷ Peter William Evans e I. Santaolalla (eds.), *op. cit.*, p. 176.

²⁷⁸ Peter William Evans, *Las películas de Luis Buñuel: La Subjetividad y el Deseo*, *op. cit.*, p.106.

²⁷⁹ En la película, el juego de espejos entre Carlota, la señora Cervantes y Lavinia, se condensará en la metáfora del maniquí de Lavinia.

²⁸⁰ Peter William Evans, *Las películas de Luis Buñuel: La Subjetividad y el Deseo*, *op. cit.*, p. 112.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 113.

²⁸² Encarnación colosal del quizás más cursi y ridículo mito del nacionalismo mexicano.

Tal vez una de las secuencias que mejor expresa la demencia de *Él* sea de la torre de la catedral y la campana. En el diálogo, Francisco dice:

Ahí tienes a tu gente, desde aquí se ve claramente lo que son: gusanos arrastrándose por el suelo. ¡Dan ganas de aplastarlos con el pie! [...] El egoísmo es la esencia de un alma noble. Yo desprecio a los hombres, ¿entiendes? Si fuera Dios no los perdonaría nunca.²⁸³

La secuencia de la catedral, la de Guanajuato y otras similares son una forma de transcribir al cine la paranoia del personaje y también su megalomanía. Como en el siguiente fragmento:

El día que tenía una pérdida en sus intereses, sus recelos diarios subían de punto y se creía cercado y perseguido por los que suponía enemigos. [...] [Cada que] creía “Él” haber inventado un aparato científico, salvador y extraño, aplicable a determinada rama de la industria [...] desbarataba egolátrico diciéndome: “Yo triunfaré y seré para las gentes como un Dios”.²⁸⁴

Dada su atmósfera opresora, laberíntica y enfermiza, *Él* recuerda al Expresionismo Alemán. Esas sombras “heredadas de las películas alemanas de los años veinte que Buñuel tanto admiraba”,²⁸⁵ condensan en la película la esencia del libro. El tratamiento que se da a la paranoia, actualiza la idea expresionista del monstruo, en este caso, como dijera Žižek, “un monstruo alienígena que proviene del interior”,²⁸⁶ que se gesta en las pasiones internas y en la opresión del medio social conservador. Pinto nos describe como un tejido inestable, interior y exterior, las fases de la locura de *Él*:

Lo desconcertante del caso de “Él” es que “casi siempre” tiene una base para desarrollar, apoyado en ella, sus alucinaciones. Una base insignificante, diminuta, imperceptible para un normal, pero que tomando pie de ella para sus arrebatos, el anormal llega a veces a equivocar el juicio de los demás, que oyen sus exageradas afirmaciones “viendo” que hay un “principio de verdad” en todo aquello... ¿y cómo pueden los ajenos seleccionar “hasta dónde” llega ese principio?²⁸⁷

²⁸³ Todo lo que el villano del libro *Él* no tiene de loco santo al estilo romántico, el personaje de la cinta lo recobra. Es por esto que tanto *Ensayo de crimen* como *Él*, desde la figura del demente como producto social, pueden leerse como productos tan cercanos.

²⁸⁴ Mercedes Pinto, *op. cit.*, pp. 29 y 38.

²⁸⁵ Peter William Evans, *op. cit.*, p. 114.

²⁸⁶ Slavoj Žižek, “The Thing from Inner Space”, artículo publicado en *Internet services for the academic community* (Edición electrónica) Link:<http://www.artmargins.com/content/feature/zizek1.html>, 1999.

²⁸⁷ Mercedes Pinto, *op. cit.*, p. 86.

Esta faceta de *Él* pasa a la película condensada en su obsesión por Gloria; otra manifestación de su deseo desviado. Tal vez por estos motivos, la erotización, a manera de crítica, tenga un matiz más interesante, explosivo y palpable en filmes mexicanos como *Él* y *Ensayo de un crimen* que en la etapa francesa posterior del realizador,²⁸⁸ donde Buñuel ya podía explayarse libremente. Así se aprecia en la secuencia del lavado de pies en *Él*.²⁸⁹ Sobre el elemento religioso y su relación con el erotismo y la demencia, Sánchez Biosca señala:

But the Church itself, as far as physical and ceremonial space is concerned, becomes the stage upon which the following three passions are displayed: initial fascination (first sequence), mutual though unequal captivation when Gloria and Francisco meet for the second time (just a few scenes later), and the outburst of madness expressed as auditory and visual hallucination (the penultimate sequence of the film).²⁹⁰

Es importante el desarrollo de estos tres momentos de pasión y locura dentro del espacio eclesiástico, porque el elemento litúrgico (ironizado de forma mordaz),²⁹¹ ausente en la novela, funciona en la cinta de Buñuel como un catalizador de las voliciones internas de Francisco, generando un *crescendo* y un suspenso que culminarán en el desencadenamiento de la demencia del personaje. Además, será el escenario religioso, el que cierre la aventura de *Él*, a diferencia de la novela, en la que el protagonista va a parar a una institución mental: “Neither will the destiny of the hero of Mercedes Pinto’s novel be the religious withdrawal to the Colombian monastery in which we see him at the end of the film but rather the clinical coldness of an asylum”.²⁹²

²⁸⁸ Peter William Evans e I. Santaolalla (eds.), *op. cit.*, p. 175

²⁸⁹ Segmento que ya ha sido analizado en el cuadro de metáforas y metonimias.

²⁹⁰ Peter William Evans e I. Santaolalla (eds.), *op. cit.*, p. 179.

²⁹¹ El personaje femenino de la novela manifiesta cierto apego a lo religioso y a la oración; también de ciertas palabras que la protagonista suele dirigirle a dios.

²⁹² Peter William Evans e I. Santaolalla (eds.), *op. cit.*, p.179.

Otra metáfora del deseo en la novela se consume en la transformación de la tortura con cuerdas, impuesta por el villano a su esposa,²⁹³ en el intento de castración (como muchos críticos lo han entendido) que se muestra en la película:

Una noche en que me había dormido muy tarde a causa de sus insistentes insomnios, desperté con el susto de sentirme con los brazos en alto, que vi al despertar sujetos por la muñeca con una mano de “Él” que trataba de enlazarlos con una cuerda resistente.²⁹⁴

Al trasladarse este pasaje a la película, se condensa con otro pasaje del libro donde Él intenta apuñalar a su esposa mientras dormía.²⁹⁵ El resultado será que en la película Francisco no sólo toma cuerdas para atar a su esposa, sino también una aguja e hilo (en sustitución de la daga del libro). Los elementos de costura devendrán en fetiches desconcertantes que se han interpretado metafóricamente como el intento de Francisco por coser el órgano sexual de su mujer y los demás orificios, con el fin de evitar, en su delirio, que lo siga engañando con otros hombres.²⁹⁶

Diversos pasajes del libro serán recreados con gran éxito en el filme, como aquel pasaje en que Él, después de un discurso grandilocuente, intenta arrojar a su esposa a un acantilado, con el mar abajo, embravecido,²⁹⁷ pasaje que en la película se transformó en la secuencia del campanario de la catedral.

Otro pasaje transpuesto de forma interesante es el de las dos pistolas con las que Él amenaza a su esposa en la novela; la primera pistola es de juguete y la segunda un revólver real cuya bala pasará rozando el hombro de la protagonista. En ambas ocasiones (lo mismo que en la película) Él alega que todo se trataba de una broma.²⁹⁸ En la cinta, las pistolas se condensan en un tiro de salva que Francisco dispara a quemarropa sobre Gloria, secuencia construida a partir de un *flashback* y una

²⁹³ *Ibidem.*

²⁹⁴ Mercedes Pinto, *op. cit.*, p. 94.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 83.

²⁹⁶ Agustín Sánchez Vidal, *Luis Buñuel: obra cinematográfica, op. cit.*, p. 176; y Fernando Césarman, *El ojo de Buñuel: psicoanálisis desde una butaca*, México, Miguel Ángel Porrúa, 1998, pp. 140-141.

²⁹⁷ Mercedes Pinto, *op. cit.*, p. 58.

²⁹⁸ *Ibid.*, pp. 76-77.

vertiginosa antífrasis narrativa, pues del balazo nos enteramos cuando Gloria le narra sus desgracias a Raúl, su antiguo prometido: en el momento en que la narración llega al punto del disparo, se corta la escena y regresamos bruscamente a la escena del relato, con Gloria en el auto de Raúl diciendo que se trató de un tiro de fogeo.²⁹⁹

Otra gran metáfora (sonora) que devela la demencia de Francisco en el filme es la secuencia en que el protagonista comienza a golpear con una tabla el barandal de la escalera. Sonido que se asemeja a las percusiones de un tambor, tal vez uno de esos tambores cuya fuerza misteriosa e irresistible sintiera Buñuel alguna vez en su pueblo natal, Calanda.³⁰⁰ Cuando Él comienza a golpear con tan diabólico frenesí es inevitable no pensar, en efecto, en aquellos tambores de Viernes Santo en Calanda que evocan las tinieblas extendidas sobre la tierra en el instante de la muerte de Cristo. Aquel sonido tribal es una metáfora de oscuridad y salvajismo. No por nada Conrad en un pasaje de *El corazón de las tinieblas* describe el sonido del tambor como algo lleno de significados familiares aunque desconocidos: “El temblor de tambores lejanos, apagándose y aumentando [...], un sonido inquietante, conmovedor, sugerente y salvaje, y tal vez con un significado tan profundo como el sonido de las campanas en un país cristiano”.³⁰¹

Aquel golpeteo rítmico de los tambores (como un zigzag acústico) representa la demencia del personaje, condensa la inestabilidad interna del lunático en un simple gesto auditivo. Es quizá una de las metáforas más expresivas en la obra del cineasta.³⁰² Pues es a través de este sonido que Buñuel abre las puertas al mundo originario con sus atmósferas perturbadoras e introduce el paganismo en su cine: esa semilla de salvajismo vudú que irónicamente habita también en la mente de un “noble caballero cristiano

²⁹⁹ Dato curioso es que con ese mismo revólver Él terminará por atentar contra su vida, en más de una ocasión, durante la novela de Pinto.

³⁰⁰ Luis Buñuel, *Mi Último Suspiro*, op. cit., pp. 26-28.

³⁰¹ Joseph Conrad, *El Corazón de las Tinieblas*, Madrid, Mestas Ediciones, 2002, p. 37.

³⁰² Y se escucha en otras tantas películas de Buñuel, como en el desenlace de *Nazarín*.

como Francisco”, según lo define el padre Velasco. Esos tambores de la mente son la antítesis, el opuesto irónico de las campanas celestiales del convento donde Francisco fantasea ser Dios. Son los tambores de su locura que se desborda.

A través de la fetichización, constatamos el frenesí destructivo del paranoico por poseer a como dé lugar a su objeto del deseo, o en su defecto, destruirlo. La perversión, renovada, erotizada a través de elementos litúrgicos, oníricos y de otras índoles, renace en las metáforas cinematográficas del cineasta con un fuerte matiz poético. Así, comprobamos cómo a partir de la poetización del objeto constituido en metáfora, Buñuel integra estas obras (*Él* y *Ensayo de un crimen*) dentro de una matriz de ironías relacionadas con el deseo, los fetiches y a las ceremonias católicas como elemento de parodia. Las agresiones de Francisco hacia Gloria surgen del deseo de someter a una mujer a la que desde el principio consideró una pecadora, desde aquella secuencia en que la descubre, como a una exquisita intrusa, en la ceremonia del lavado de pies.

Del mismo modo, Archibaldo, en *Ensayo de un crimen*, se debate entre el deseo por la mujer que simula ser beata y la pecadora transgresora. Por el otro lado, Gloria de *Él* alude a las dos facetas antitéticas que encarnan Carlota y Lavinia en *Ensayo de un crimen*. Gloria, como Lavinia en *Ensayo de un crimen*, es mujer y maniquí al mismo tiempo.

Una potente analogía de aquello que Hegel denominó como lo “sagrado suprasensible” se esconde detrás de los objetos mostrados en pantalla, como hemos podido apreciar a lo largo de *Él* y *Ensayo de un crimen*. Žižek define esta noción como:

Un lugar vacío, un espacio desprovisto de todo contenido positivo, y sólo subsiguientemente este vacío se llena con algún contenido (tomado, por supuesto, del mundo sensible que se supone que el suprasensible niega, que ha dejado atrás). Los contenidos respectivos del mundo suprasensible y del sensible son los mismos: un objeto se transforma en “sagrado” simplemente cambiando de lugar –ocupando, llenando, el lugar vacío de lo sagrado. [...] Esta es también la característica fundamental de la lógica del objeto lacaniano: *el lugar precede lógicamente a los objetos que lo ocupan*: lo que los objetos, en su positividad dada encubren no es otro

orden de objetos más esencial, sino simplemente el vacío, la vacuidad que llenan. Hemos de recordar que no hay nada intrínsecamente sublime en un objeto común cotidiano, que por pura casualidad, se encuentra ocupando el lugar de lo que [Hegel] llama *Das Ding*, el objeto real-imposible del deseo. El objeto sublime es “un objeto elevado en el nivel de *Das Ding*”. Es su lugar estructural –el hecho de que ocupe el lugar sagrado/prohibido de la *jouissance*– y no sus cualidades intrínsecas lo que le confiere sublimidad.³⁰³

La definición que el filósofo nos ofrece sobre este concepto recuerda mucho lo que Duchamp tejió entorno a sus *ready-mades*. Este objeto estético que el artista concibió como una elucubración crítica que fluctúa entre el vacío estético y simbólico, gracias al juego irónico que representa por sí mismo. Es una máquina de ironía, fuera de eso, es simplemente nada, un vacío.³⁰⁴ Quizás por ello, Octavio Paz ve en la obra de Duchamp la insurrección de una meta-ironía. Lectura que también podríamos aplicar al cine de Buñuel.

Regresando al fetiche buñueliano, Žižek también encuentra la presencia de estos mecanismos ideológicos de lo “sagrado suprasensible” ejemplificados en diversas películas de Buñuel, entre ellas, *Ensayo de un crimen*:

Lo anterior está muy bien ilustrado en toda una serie de películas de Luis Buñuel construidas en torno al mismo motivo central de –para usar las propias palabras de Buñuel– la “inexplicable imposibilidad del cumplimiento de un simple deseo” [...]. En *Ensayo de un crimen*, el protagonista quiere cometer un simple asesinato, pero fallan todos sus intentos; en *El ángel exterminador*, después de una fiesta, un grupo de gente rica no puede cruzar el umbral y abandonar la casa; en *El discreto encanto de la burguesía*, dos parejas quieren cenar juntas, pero inesperadas complicaciones siempre les impiden la realización de este simple deseo, y por último, en *Ese oscuro objeto del deseo*, tenemos la paradoja de una mujer que, mediante una serie de trucos, pospone una y otra vez el momento final de la reunión con su antiguo amante.³⁰⁵

El vacío de lo sagrado suprasensible se extiende entre el cosario de los dos filmes analizados: desde aquel maniquí de Lavinia (super objeto fetiche), la pistola de Francisco, las navajas de Archibaldo, los pies femeninos, hasta la cajita de música.

³⁰³ Slavoj Žižek, *El sublime objeto de la ideología*, op. cit., pp. 250-251.

³⁰⁴ Octavio Paz, *Apariencia Desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, op. cit., p. 34.

³⁰⁵ Slavoj Žižek, op. cit., p. 251.

Algunos de estos objetos ya se encontraban en los libros adaptados, lo único que Buñuel hizo fue amputarlos de la literatura, darles nuevo cuerpo y potenciar su apariencia llena de vacío para emplearlos, sobre el lienzo de la pantalla, como contenedores metafóricos de la ironía.

Un juego de espejos, de simulacros e ironías se manifiesta abiertamente en este tránsito de las perversiones literarias hacia lo fílmico. La puerta hacia el deseo subterráneo es la imagen cinematográfica, la cual, a partir de la poética del objeto, cataliza esas pulsiones apenas sugeridas en las novelas, como esbozos de una poesía latente.

Conclusiones y desviaciones

Muchas de mis conclusiones ya han sido plasmadas en el capítulo anterior de esta tesis, sin embargo ahora intentaré resumir algunas de las más relevantes. Para empezar podríamos decir que al menos en Buñuel, se cumple una de los postulados de Mitry: “La literatura es una forma de arte cuyo elemento primero, el lenguaje, es una realidad anterior y autónoma, el cine no es y no se convierte en lenguaje sino en la medida en que es arte.”³⁰⁶

En este análisis se pudo apreciar el entrecruce de significados condensados que se localizaban albergados en muchas de las imágenes cinematográficas revisadas. Se examinó cómo dichas imágenes respondían, a veces a un vínculo lejano, otras a uno inmediato, con los textos literarios de origen.

Gubern nos dice en relación a la famosa imagen de *Un chien andalou*: “Las implicaciones de este ojo cortado son tantas como desee ver el espectador.”³⁰⁷ De igual modo, esta premisa podría aplicarse a un sector más amplio de la obra buñueliana. Esas imágenes metafóricas o metonímicas, según el caso, condensan en sí largas cadenas de significación procedentes de las versiones literarias que sólo el espectador puede reactivar. En ocasiones estas imágenes se gestaron de ideas que estaban latentes en los textos de origen o, en otras, de visualizaciones que surgieron del choque entre lo literario y lo cinematográfico: como el erotismo (no presente en la novela *Él* pero sí en el filme) o el convertir una trama policial en una ensoñación lírica (el caso de la novela *Ensayo de un crimen*).

Por otro lado, para don Luis el catolicismo representó, como en la mística pagana, una secreta fuente de erotismo; un yacimiento de deseos reprimidos, apenas

³⁰⁶ Jean Mitry, *op. cit.*, p. 163.

³⁰⁷ Román Gubern, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Madrid, AKAL, 1989, p. 115.

cubiertos por una tenue membrana de rituales y simbolismos fragmentarios: "...a source of perverse pleasure; and this pleasure is nothing other than the pleasure of sin. The more imperative the rule, the more intense will be the pleasure derived from the transgression."³⁰⁸ En ese punto, *Él* y *Ensayo de un crimen*, son obras que se hermanan en la satirización generada en torno a la liturgia católica. Esto representa uno de los momentos principales en el recorrido buñueliano de la significación, además de fungir como un gran productor de imágenes poéticas, fetichistas e irónicas. A través de éste mecanismo se accede a muchos de esos significados profundos, como ya observé en el capítulo III. En dicho apartado expuse cuatro puntos que se repiten a lo largo de diversas obras del aragonés y, principalmente, de las analizadas aquí.³⁰⁹

A partir de estos cuatro puntos temáticos analicé, desde la perspectiva de Metz, diversos ejemplos. Incluso, para facilitar mi análisis agrupé (a manera de cuadro) la clasificación de metáforas y metonimias de Metz. Allí aporté unos ejemplos extraídos de mi corpus y del trabajo de Monegal. Sin embargo no creo que un análisis deba enfrascarse por completo en la detección de estructuras antifrásticas, por ello cité el método pero no prioricé en la detección exhaustiva de estos mecanismos.

Asimismo, revisé en Buñuel lo metafórico (como representación de la similaridad y del paradigma) y lo metonímico (como mecanismo de la contigüidad y, en lingüística, del sintagma), aunado a lo irónico y lo antitético. Al analizar la antítesis, figura del choque de opuestos, en las imágenes,³¹⁰ sugerí que por medio de esta figura, en las dos películas de Buñuel, se conjugan en duelo de opuestos las metáforas y

³⁰⁸ Peter William Evans e Isabel Santaolalla (eds.), *op. cit.*, p. 181.

³⁰⁹ "Lo onírico" y "la locura", "la parodia al catolicismo" y "la crítica social".

³¹⁰ Según Barthes la antítesis es "la figura a partir de la cual se genera el relato." Roland Barthes, *op. cit.*, p. 22.

metonimias, generando con esto muchas paradojas, juegos irónicos (de antífrasis) y humor.³¹¹

Para reforzar lo anterior, revisé la figura de la ironía a diferentes niveles de acción –más allá de los mecanismos antifrásticos–, como un concepto de la parodia (de la multivalencia de sentidos): desde lo narrativo, lo situacional, y lo intertextual. También destaque, el carácter metafísico que este tropo retórico ha adquirido en la filosofía, según la visión de Kierkegaard, señalando así que las metáforas en los textos de Buñuel –que pueden ser desde auditivas, visuales o de narración, entre otras–, logran conducirnos a diferentes tipos de ironía. Muchas veces al nivel existencial, donde los laberintos del deseo se conjugan con una suerte de humor negro. Con esto se entiende de forma más clara por qué Paz, en los ensayos de su libro *Luis Buñuel: el doble arco de la belleza y de la rebeldía*, notó todo ese potencial poético en la obra del aragonés. Porque a partir de la forma en que el realizador convierte la literatura en ironía, accedemos a otro laberinto de la soledad; un laberinto kafkiano que va más allá del ámbito cultural mexicano, un laberinto de lo humano y lo irónico universal.

Asimismo, se encontró relación entre los primeros textos poéticos escritos por Buñuel y algunos de los elementos cinematográficos (metafóricos y metonímicos) hallados en el corpus revisado. Esto se manifiesta principalmente en dos temas metafóricos: el de la fragmentación del fetiche o la mutilación (idea que ya se esboza en sus escritos y en su gusto por la poesía de Benjamín Péret).³¹² Ambos mecanismos, que ya habían sido revisados por Monegal, aparecen en las películas que he considerado. Por ello, partiendo de ciertas premisas de Monegal y valiéndome también de las ideas

³¹¹ Recuérdese que estos tropos sólo funcionaron como herramientas para intentar analizar mejor los juegos poéticos en la cinematografía de Buñuel. En realidad nada de esto puede determinarse como definitivo; es un mero esfuerzo por acercarse al núcleo significativo de la poética de un autor tan importante.

³¹² En este mismo punto también analicé la multiplicación del objeto o fetiche.

de Metz, Deleuze, Bataille y Žižek, entre otras fuentes, encaucé mi análisis hacia la exploración de una ironía lírica en el cine de Buñuel.

Como complemento de todo esto, me di a la tarea de examinar la poética del objeto surrealista, desde diversas fuentes para lograr así un contraste de perspectivas.³¹³ Por otro lado, en relación al tema de la crítica social (con el debido sustrato psicoanalítico) revisé el tan popular aspecto, según el cual muchas de las metáforas buñuelianas expresan simplemente cuestiones de autorepresión sexual por traumas psicológicos. Esto ha sido señalado por críticos como Peter William Evans o Fernando Césarman, entre muchos otros. En dicho punto no pude concordar completamente con estos autores. Me atrevo a aventurar que aunque sí existe en dicha cinematografía fuertes alusiones a la represión sexual (como parte de la irónica crítica del realizador), la labor de Buñuel como poeta del cine no se reduce solamente a mostrar eso. Porque además de desenmascarar muchas farsas (como esos elementos reprimidos o abiertamente depravados de la liturgia) de esa sociedad a la que evocó en su cine mexicano, esto representa un devenir natural en los mecanismos de su poética. En palabras del autor: “El cine parece haberse inventado para expresar la vida subconsciente, que [...] penetra por sus raíces, la poesía; sin embargo, casi nunca se le emplea para esos fines.”³¹⁴

Es importante mencionar que mi revisión sobre estas dos adaptaciones del periodo mexicano de Buñuel (abordadas desde lo irónico), es la aportación que he intentado dar a la infinita selva de trabajos que se han tejido en torno a este autor. Por

³¹³ Cuando se habló de la multiplicación de las navajas y de los objetos que pueblan el departamento de Patricia Terrazas en *Ensayo de un crimen*; o cuando se señaló la fragmentación del maniquí de Lavinia en *Él*; también cuando se habló tanto de los crímenes imaginarios de Archibaldo, como de los de Francisco.

³¹⁴ Manuel López Villegas, *op. cit.*, p.67.

tal motivo enfaticé en la exploración de la ironía en su obra mexicana, desde estas dos piezas.³¹⁵

La poesía irónica prevalece en la imagen buñueliana, tal vez por ello los objetos –salidos de las greguerías de Gómez de la Serna, del surrealismo de Péret y posteriormente llevados al plano fotogénico– se multiplican con tal frenesí bajo la mirada de este realizador. Lo poético de sus imágenes se nos revela como un gran ejemplo de lo sagrado suprasensible, esa otra forma de objeto perdido, objeto surrealista y cosario vacío, que adopta la forma de ironía cuando surge sobre la pantalla. Es el sueño lacaniano en estructura de filme que enmarca las miradas furtivas hacia el deseo. Es eso que para Badiou convierte al cine en el más uno del arte, la mixtura.

Todavía resta demasiado por explorar en esas “nupcias entre la imagen fílmica y la imagen poética”, habrá que sumergirse de nuevo y con más profundidad entre esos choques antitéticos de significaciones que producen la ironía pura, en forma de secretas dimensiones intermedias o mundos originarios deleuzianos que se enuncian por medio de las imágenes.

El propósito irónico de Buñuel se vale de una estructura pero al mismo tiempo, subyace más allá, en la esencia irreducible de un juego expresivo donde los significados tienden a duplicarse, a no revelarse con facilidad. Significados que en ocasiones sólo pueden ser atrapados desde los objetos más informes del sueño bachelardiano, para leerse con el *cogito* del soñador-poeta e, igualmente, para ser parcialmente olvidados al regresar, inevitablemente, a al terreno de la vigilia teórica.

³¹⁵ Hasta el día de hoy no he encontrado un trabajo que revise consistentemente la forma que la ironía adopta en el cine de este autor.

Bibliografía

- BACHELARD, Gaston, *La poética de la ensoñación*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.
- BADILLO, Olivia, Jesús Guinto y Eduardo Peñuela Cañizal, *Buñuel y las fronteras del deseo*, México, UAM, 2004.
- BADIOU, Alain, *Imágenes y palabras; escritos sobre cine y teatro*, Buenos Aires, Manantial, 2005.
- BALLART, Pere, *Eironeia: la figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994.
- BALLÓ, Jordi, *Imágenes del silencio: los motivos visuales en el cine*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- BALLÓ, Jordi y Xavier Pérez, *Yo ya he estado aquí: ficciones de la repetición*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- BARTHES, Roland S/Z, México, Siglo XXI, 2006.
- BATAILLE, Georges, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 2005.
- BAUDRILLARD, Jean, *El crimen perfecto*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- BAZIN, Andre, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Ediciones Rialp, 1966.
- BÉGUIN, Albert, *El alma romántica y el sueño*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2006.
- BIKANDI-MEJÍAS, Aitor, *El carnaval de Luis Buñuel*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2000.
- BLÁNQUEZ, Javier y Omar Morera (coords.), *Loops: una historia de la música electrónica*, Barcelona, Random House Mondadori, 2005.
- BRESSON, Robert, *Notas sobre el cinematógrafo*, México, ERA, 1979.
- BRETON, André, *Antología del humor negro*, Barcelona, Anagrama, 2007.
- BRETON, André y Paul Eluard, *La inmaculada concepción*, Buenos Aires, Ediciones de la flor, 1972.
- BUÑUEL, Luis, *Mi último suspiro. Memorias*, México, Plaza y Janes, 1982.

- CABRERA, Julio, *Cine: 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*, Barcelona, Editorial Gedisa, 2008.
- CASTORIADIS, Cornelius, *Figuras de lo pensable*, Madrid, Cátedra, 1999.
- CÉSARMAN, Fernando, *El ojo de Buñuel: psicoanálisis desde una butaca*, México, Miguel Ángel Porrúa, 1998.
- COMPANY, Juan Miguel, *El trazo de la letra en la imagen: texto literario y texto fílmico*, Madrid, Cátedra, 1987.
- CONRAD, Joseph, *El Corazón de las Tinieblas*, Madrid, Mestas Ediciones, 2002.
- DE LA COLINA, José, y Tomás Pérez Turrent, *Luis Buñuel: prohibido asomarse al interior*, México, Joaquín Mortiz/Planeta, 1987.
- DELEUZE, Gilles, *La imagen-movimiento*, Barcelona, Paidós, 1994.
- _____, *La imagen-tiempo*, Barcelona, Paidós, 1994.
- _____, *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- EVANS, Peter W., *Las películas de Luis Buñuel: La subjetividad y el deseo*, Buenos Aires, Paidós, 1998.
- EVANS, Peter W. e I. Santaolalla (eds.), *Luis Buñuel: New Readings*, Londres, British Film Institute, 2004.
- FOSTER, Hal, *Belleza Compulsiva*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- DALÍ, Salvador, *El mito trágico de "El ángelus" de Millet*, Barcelona, Tusquets, 1989.
- DAVID, Yasha (ed.), *¿Buñuel! La mirada del siglo*, México, Museo del Palacio de Bellas Artes, 1996.
- DURAND, Gilbert, *Las estructuras antropológicas del imaginario: Introducción a la arqueología general*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- EISENSTEIN, Sergei, *El sentido del cine*, México, Siglo XXI, 2010.
- FUENTES, Víctor, *La mirada de Buñuel: cine, literatura y vida*, Barcelona, Tabla rasa, 2005.
- FREUD, Sigmund, *La interpretación de los sueños, III*, Madrid, Alianza, 2001.
- GUBERN, Roman, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Madrid, AKAL, 1989.
- _____, *Proyector de Luna: La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama, 1999.

- _____, *Del bisonte a la realidad virtual; la escena y el laberinto*, Barcelona, Anagrama, 2003.
- HUTCHEON, Linda, (comp.), *Double Talking: Essays on verbal and visual ironies in canadian contemporary Art and Literature*, Toronto, ECW PRESS, 1992.
- _____, *A theory of Adaptation*, New York, Taylor and Francis Group, 2006.
- KIERKEGAARD, Søren, *Escritos. Vol. I: De los papeles de alguien todavía vivo. Sobre el concepto de Ironía* (ed. R. Larrañeta, D. González, B. Saez Tajafuerce), Madrid, Trotta, 2000.
- LACAN, Jacques, (comp.), Armando Suárez *Escritos: Psicología y Etología*, México, Siglo XXI, 2007.
- LACAN, Jaques, (comp. Jacques-Alain Millar), *El Seminario de Jacques Lacan. Libro I: Los escritos técnicos de Freud (1953-1954)*, Barcelona, Paidós, 1986.
- LINK, Daniel (comp.), *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*, Buenos Aires, La Marca, 2003.
- LIZACANO, Emmanuel, “Imaginario colectivo y análisis metafórico”, Transcripción de la conferencia inaugural del *Primer Congreso Internacional de Estudios sobre Imaginarios y Horizontes*, celebrado en la Universidad Autónoma de Morelos, Cuernavaca, 2003.
- LÓPEZ VILLEGAS, Manuel (coord.), *Escritos de Luis Buñuel*, Madrid, Páginas de Espuma, 2000.
- LUKACS, Georg, *Teoría de la Novela*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1966.
- METZ, Christian, *Psicoanálisis y cine: el significante imaginario*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1979.
- _____, *Ensayos sobre la significación del cine (1964-1968)*, Barcelona, Paidós, 2002.
- MITRY, Jean, *Estética y Psicología del cine I. Las estructuras*, Madrid, Siglo XXI, 2002.
- MONEGAL, Antonio, *Luis Buñuel de la literatura al cine: Una poética del objeto*, Barcelona, Anthropos, 1993.
- NARCEJAC, Thomas, *Una máquina de leer: la novela policíaca*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- PAZ, Octavio, *Luis Buñuel: el doble arco de la belleza y de la rebeldía*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2000.

- _____, *Apariencia Desnuda: La obra de Marcel Duchamp*, México, El Colegio Nacional/ERA, 2008.
- PINTO, Mercedes, *Él*, Santiago, Imprenta el Esfuerzo, 1933.
- DE QUINCEY, Thomas, *Confesiones de un inglés comedor de Opio...y otros textos* (trad. Luis Loayza), Barcelona, Barral Editores, 1975.
- QUINTANA, Ángel, *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*, Barcelona, El Acanalado 67, 2003.
- RODRÍGUEZ LOZANO, Miguel G. y Enrique Flores (eds.), *Bang! Bang! Pesquisas sobre narrativa policíaca mexicana*, México, UNAM, 2005.
- RODRÍGUEZ TORRES, Blanca Evelin, “*Ensayo de un crimen: Del lenguaje literario al lenguaje cinematográfico*”, Tesis de Licenciatura, México, UNAM, 2010.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Luis Buñuel: obra cinematográfica*, Madrid, Ediciones J. C., 1984.
- _____, *Luis Buñuel*, Cátedra, Madrid, 1991.
- _____, *Los expulsados del paraíso*, Madrid, Escuela libre Editorial, 1995.
- SANTAOLALLA, Isabel, Peter W. Evans et al (eds.), *Buñuel, siglo XXI*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005.
- DE SAUSSURE, Ferdinand, *Curso de Lingüística General*, Buenos Aires, Losada, 1945.
- SCHMIDHUBER DE LA MORA, Guillermo. *Apología de Rodolfo Usigli: Las polaridades usigianas*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2005.
- TARKOVSKI, Andrey, *Esculpir el tiempo*, México, UNAM, 2005.
- USIGLI, Rodolfo, *Ensayo de un crimen*, México, Océano, 1987.
- VALLEJO-NÁGERA, Juan Antonio, *Locos Egregios*, Barcelona, Planeta, 1988.
- VIRASORO, Mónica, *De ironías y silencios: notas para una filosofía impresionista*, Barcelona, Gedisa Editorial, 1997.
- WOLF, Sergio, *Cine/ literatura. Ritos de pasaje*, Buenos Aires, Paidós, 2001.
- ZAVALA, Lauro, *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*, México, Nueva Imagen, 2004.
- ŽIŽEK, Slavoj, *El acoso de las fantasías*, México, Siglo XXI, 2007.
- _____, *El sublime objeto de la ideología*, México, Siglo XXI, 2008.

Fuentes de Internet

CUMMINGS, Gerardo T., 2004. “Él: de Mercedes Pinto a Luis Buñuel”. *Filología y Lingüística*, Vol. XXX, Num. 1, (2004), <http://www.latindex.ucr.ac.cr/filologia-30-1/06-CUMMINGS.pdf> (Consultada el 22-febrero-2011).

PÉRET, Benjamín, “Les odeurs de l’amour”.
<http://rue-de-la-poesie.blogspot.mx/2012/03/benjamin-peret-les-odeurs-de-lamour.html>.
(Consultado el 15 de Octubre de 2011).

RODRÍGUEZ HAGE, Teresa, 1995. “Buñuel, Pinto y las fuentes del film *Él*”.
Actas del V Congreso de la A E. H. C., A Coruña, C. G. A. I. (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002);
<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/13560408101026506300080/index.htm>, (Consultado el 22- febrero-2011).

ŽIŽEK, Slavoj, 1999. “The Thing from Inner Space”, artículo publicado en *Internet services for the academic community* (Edición electrónica)
Link:<http://www.artmargins.com/content/feature/zizek1.html>.(Consultado el 20-
Noviembre-2011).

Filmografía

Él. México (92 minutos). 1953. Dirección: Luis Buñuel. Guionista: Luis Buñuel y Luis Alcoriza. Basado en el texto homónimo de Mercedes Pinto. Productor: Óscar Dancigers. Compañía Productora: Producciones Tepeyac. Actores: Arturo de Córdova, Delia Carcés, Aurora Walker, Carlos Martínez Baena, Manuel Dondé, Luis Beristáin, entre otros.

Ensayo de un crimen/La Vida Criminal de Archibaldo de la Cruz. México (89 minutos). 1955. Dirección: Luis Buñuel. Guionista: Luis Buñuel y Eduardo Ugarte. Basado en el texto homónimo de Rodolfo Usigli. Productor: Roberto Figueroa y Alonso Patiño Gómez. Compañía Productora: Alianza Cinematográfica Española. Actores: Miroslava, Ernesto Alonso, Rita Macedo, Ariadna Welter, Andrea Palma, Rodolfo Landa, entre otros.