



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

T E S I S

*El erotismo y la muerte en la etapa fílmica mexicana
de Luis Buñuel*

Q U E P R E S E N T A :

SARA MARÍA GÁLVEZ MANCILLA

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA
COMUNICACIÓN**

**TUTOR DE TESIS: DR. LUIS ALBERTO
FONSECA LAZCANO**

Ciudad Universitaria, CDMX.

2018



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

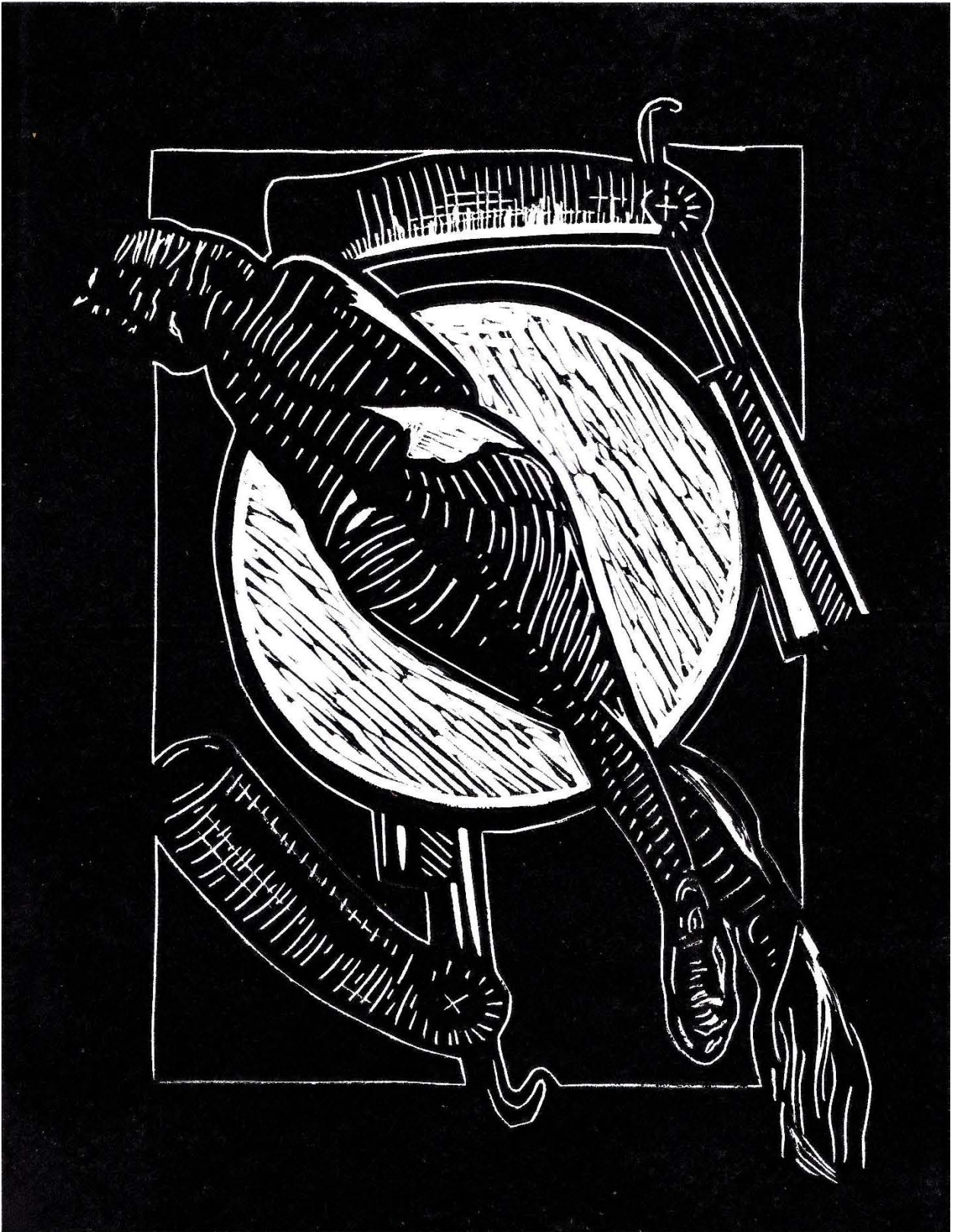


Ilustración de José Miguel Gálvez Mancilla

AGRADECIMIENTOS

*A mis padres por ser la más grande
inspiración en mi vida*

Agradezco con todo mi amor a la Universidad Nacional Autónoma de México que me abrió sus puertas y con ello me mostró otros universos en esta compleja realidad. Gracias a mis profesores que me enseñaron la generosidad de esta hermosa carrera, a mis sinodales Óscar Federico del Valle Osorio, Noé Agustín Santos Jiménez, María Luisa López Vallejo y García y Francisco Martín Peredo Castro, a todos ellos por su apoyo y dirección, y en particular a mi asesor de tesis el Dr. Luis Alberto Fonseca Lazcano por mostrarme otra perspectiva de la comunicación mágica y apasionante.

En esta aventura interminable que es el cine no tengo más que palabras de agradecimiento a quien me enseñó que a leer el cine. Gracias profesora María Luisa por todo su apoyo y por ser mi cómplice en este labor científico de principio a fin. Gracias también a mi amigo y profesor Josué Luego de quien admiro su extraordinaria capacidad de ordenar el pensamiento desbordado de otros.

El resultado de este trabajo se debe también a las personas que en todo momento me motivaron y pusieron a mi disposición todo aquello que pudiera necesitar, gracias a mi compañero de vida Pierre-Louis Gorry por acompañarme a cada paso con paciencia y ánimo.

Cada logro en mi vida ha sido sostenido por mis padres Matilde Mancilla y Miguel Ángel Gálvez, a quienes admiro y agradezco infinitamente. Gracias mamá por estar siempre a mi lado contagiando amor y alegría. Gracias papá por apasionarte conmigo en este proyecto que a veces me parecía un poco extraño y difícil de abordar. Gracias también a mis hermanos por todas aquellas pláticas motivacionales y enriquecedoras, los amo.

A todos ustedes, gracias infinitas por sufrir, apasionarse y vibrar conmigo durante este emocionante proceso.

ÍNDICE DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	1
1. Estrategia metodológica.	10
1.1 Marco socio-histórico.	10
1.2 Método.	15
1.3 Técnica.	19
2. Surrealismo. La vanguardia.	24
2.1 El concepto de surrealismo y sus orígenes.	24
2.2 Contexto histórico de la vanguardia.	31
2.3 Manifestaciones artísticas del surrealismo.	36
2.4 Manifiestos surrealistas.	40
2.5 André Breton.	43
3. Erotismo y muerte.	47
3.1 Principio de placer y principio de realidad.	47
3.2 Sexualidad y represión.	51
3.3 El trabajo y la enajenación.	54
3.4 Perversiones.	58
3.5 Instinto de vida y de muerte.	60
3.6 La muerte y el erotismo.	64
4. Cine.	68
4.1 El cine de autor.	68
4.2 Cine surrealista.	70
4.3 <i>Un perro andaluz</i> (1928-1929).	73
4.4 Luis Buñuel. Semblanza biofilmográfica.	76
4.5 Su obra mexicana	81
5. Análisis.	88
5.1 <i>Susana (Carne o demonio)</i> (1950).	88
5.2 <i>Ensayo de un crimen</i> (1955).	111
CONCLUSIONES	138
FUENTES DE CONSULTA	145

INTRODUCCIÓN

La poesía lleva al mismo punto que todas las formas del erotismo: a la indistinción, a la confusión de objetos distintos. Nos conduce hacia la eternidad, nos conduce hacia la muerte y, por medio de la muerte, a la continuidad: la poesía es la eternidad. Es la mar, que se fue con el sol.
(Bataille, 2007, p.30).

Luis Buñuel es un ícono en el desarrollo de la cinematografía universal. Su genialidad resultó subversiva no sólo para la España oscurantista de tiempos del fascismo, sino también para el México posrevolucionario y moderno, así como para la Francia que siempre ha abrigado en su seno cultural la inquietud filosófica de todos los tiempos.

Aunque su obra la realizó principalmente en estos países, su relevancia no se circunscribió únicamente a ellos; su influencia ha sido mayor en el espacio y tiempo universales.

El trabajo que realizó no sólo se identifica por la genialidad plástica, técnica o teórica –advertida en su obra-, sino que es producto y objeto de una condición donde la libertad personal es tan importante que se impone ante las fuertes limitaciones de todo tipo a las que estuvo sujeto, ya sea por productores, empresarios u otros agentes sociales. Sobre estas limitantes procuró anteponer el carácter humanista de su reflexión.

En la obra de Buñuel hay una incansable búsqueda por la libertad. El cine le significó un camino por medio del cual poder expresar su inconformidad ante un mundo donde el capital y la clase burguesa mostraban estar lejos de la humanización utópica del hombre, así como la imposición de un sistema que inexorablemente toma para sí la satisfacción de algunos cuantos, la explotación de muchos otros, la determinación de la fe, la guerra, la represión y las perspectivas únicas y unilaterales de ver la vida.

Este medio le permitió una confluencia múltiple donde podían coexistir de forma integral la crítica y la poesía como asideros para la existencia del ser humano y para el desarrollo pleno de su trascendencia.

En esta crítica poética que hace principalmente a la burguesía de incontenible apetito, a la aristocracia caduca y a una emergencia social incipiente, hay un elemento que destaca constantemente y que llamó mi atención desde un principio: la sexualidad reprimida que tiene la urgente necesidad de manifestarse libremente y que lo logra a través de los objetos, sujetos y de algunas partes del cuerpo humano; elementos que constituyen un erotismo emancipador.

Buñuel presenta por medio de este elemento una crítica profunda que se aleja de la superficialidad y la intrascendencia. El erotismo implica una búsqueda psicológica, espiritual y de conciencia independiente, que se aleja del mundo de las cosas o cosificación de la vida y que por lo tanto va más allá de la actividad sexual, la reproducción y los comportamientos moralmente aceptados por la sociedad de su tiempo.

El objetivo de mi investigación es analizar los filmes *Susana (Carne o demonio)* (1950) y *Ensayo de un crimen* (1955) para encontrar los elementos del lenguaje cinematográfico que revelan los conceptos de erotismo y muerte en su obra dentro de la etapa mexicana.

Decidí analizar dichos elementos no sólo porque considero que son eje central de su obra, sino también porque ambos elementos tienen la virtud de sorprender con una fascinación casi mágica y a la vez terrorífica que pareciera que esconde sus secretos a la visión simplista, despreocupada y utilitarista a la que está acostumbrado el ojo humano.

Con su crítica logra de-cosificar el mundo de la realidad. Es necesario amar, desear y finalmente morir en este mundo y a través de la integración de estos sentimientos, trascender la mortandad a la que todo ser humano está irremediabilmente advertido.

Para poder separarnos del mundo de las cosas es necesario morir en ese mundo. La muerte puede ser el camino fiel que nos guíe a ese otro mundo y que nos ayude no a comprenderlo, sino a formar parte de él.

El espectador no debe comprender, al contrario: debe sentir. Con esto Buñuel coparticipaba del gran movimiento surrealista que definió en muchos aspectos el devenir histórico de Europa. Los surrealistas privilegiaban la importancia de la inconciencia por encima de la conciencia del ser humano.

Buñuel inicia su carrera cinematográfica con una formación surrealista. Para el surrealismo lo importante es la exploración interna del ser humano. Es la búsqueda de una nueva realidad, una que se aleje de lo superficial que podemos percibir con los sentidos.

La exploración de la subjetividad es lo primordial, es por esta razón que el surrealismo va muy ligado con el psicoanálisis, porque para ambos es en el inconsciente donde se encuentra lo verdaderamente importante, lo que nos deja ser libres y la esencia humana.

El ser humano siempre está en un constante proceso de profundización de los fenómenos que le acontecen en su vida cotidiana. Para ello ha desarrollado diversas ciencias que se especializan en el estudio de los mismos.

Estos fenómenos generalmente son externos al propio ser humano; sin embargo, también existe la necesidad de explicar y conocer los que se desarrollan en el interior del propio ser; que por extraño que parezca, son los menos entendidos y estudiados.

De esta urgencia de entender la propia naturaleza del ser humano, Freud desarrolla un modelo teórico-metodológico que, por su estructura y conceptualización, se desarrolla de forma diferente de la psicología clásica.

Para Freud, el estudio de la mente humana constituye el eje motriz de cada individuo y para su análisis hace falta llegar al punto más alejado de la mente a partir de la

subjetivación, cuyo objetivo es la comprensión de la esencia del carácter de cada persona, es decir; los elementos que cada individuo posee en su inconsciente y que son los que lo motivan para actuar de determinada manera.

Lo que plantea Freud con este modelo, es que siempre que tomamos una decisión o asumimos actitudes, están totalmente determinados por nuestro inconsciente y aun cuando nuestros actos parezcan irracionales, tienen el sentido de hacer lo que realmente se deseaba. De ahí la libertad característica que ofrece esta parte de la psique.

El psicoanálisis se preocupa constantemente por la dicotomía vida-muerte refiriendo a *Eros* y *Tánatos* como dos pulsiones siempre presentes en todo ser humano.

En este mundo donde todo ha quedado reducido a objetos y donde se nos ha enseñado a temerle a la muerte, ésta termina siendo un elemento de disfrute misterioso y secreto que causa fascinación.

Todo aquello que es oscuro, misterioso y que no se puede apresar, provoca en el hombre una fascinación inexplicable. Tal es el caso de la muerte, la destrucción, la violencia, etc. Dichas condiciones generan una especie de gozo espiritual.

Lo anterior es comprensible si tomamos en cuenta la constante nostalgia ontológica del hombre por ser un discontinuo desprendido de la inmanencia de la animalidad. Una animalidad de la que se siente desprendido y separado, pero de la que en ocasiones le gustaría ser parte.

Dejarse llevar por la nada para ser parte de un todo que finalmente vuelve a ser la nada causa un terror incontenible, pero altamente seductivo, parecido a lo que Milan Kundera define como el vértigo en su novela *La insoportable levedad del ser*. “El vértigo significa que la profundidad que se abre ante nosotros nos atrae, nos seduce, despierta en nosotros el deseo de caer, del cual nos defendemos espantados.” (Kundera, 2008, p.23)

Algo así pudiera ser la muerte, algo que nos aterrera pero que al mismo tiempo nos atrae con todas sus fuerzas, es ese deseo por formar parte de él, algo que constituye la nada. Es el miedo de estar solos y separados, el deseo de fluir junto con todas las demás cosas.

La muerte es entonces para quien logra verla, el disfrute total, el embriague de la locura y el retorno a lo sagrado, al animal que es continuo, que fluye, que se entrega a la muerte sin rodeos, que no se aferra a lo material ni a ningún otro elemento que pudiera significarle un impedimento para formar parte de la nada y del todo. Por ello decimos que el erotismo es “la petite mort”.

Pero para poder rodear el concepto de erotismo y vislumbrar su relación con la muerte en dos cintas de Buñuel, es importante revisar la obra del escritor y pensador francés Georges Bataille (1897-1962), quien refiere en su libro *El erotismo*: “Podemos decir del erotismo que es la aprobación de la vida hasta en la muerte.” (Bataille, 2007, p.15).

Si bien es cierto que el trabajo de Bataille no se centra fundamentalmente en el erotismo y trata muchos otros temas sobre la existencia humana, también lo es que a este concepto le asigna un lugar particularmente importante.

El erotismo es para Bataille un acto violento y una experiencia que en el mundo de las cosas representa un gasto inútil de energía, es decir, la dilapidación de la energía sin tener utilidad alguna.

Pero el erotismo, así como otras experiencias internas, las mira como necesarias para poder sobrevivir en un mundo tan cosificado. El ser humano ha sido desencajado de su naturaleza animal y ha sido encadenado al mundo de lo útil, del trabajo, del capital. En ese sentido, la vida misma se vuelve superficial y deja al ser humano cada vez más desprotegido y vacío.

Desprenderse por completo de la visión cosificadora es una tarea inasequible y colosal para el ser humano y más aún para el occidental quien ha sido enajenado e

introducido en el mundo del capital donde todo (incluso las mismas personas) se vuelven cosas y donde trascienden en función de su valor utilitario.

Partiendo de lo anterior, los caminos que pueden conducir al acercamiento de la verdadera esencia humana, a la liberación del ser y al enigma de uno mismo, son limitados pero existen; la poesía, el arte, la embriaguez, la muerte y uno realmente significativo para Buñuel y otros artistas del surrealismo es el erotismo vinculado a los anteriores conceptos.

El ser humano continuamente procura establecer fundamentos que le ayuden a organizar su realidad y con ello aprehender el mundo. Cuando no puede llevar a cabo este cometido surge en él un poderoso sentimiento: el miedo.

Pero el miedo más allá de poder alejar la curiosidad del hombre de lo incognoscible, lo atrae, lo seduce, eso es el erotismo: la muerte en la vida misma.

Esa atracción lo atemoriza aún más, puesto que pone en riesgo su propia identidad, de manera que le es difícil aceptar que exista algo sin sentido; es decir, no es capaz de imaginar su universo sin él mismo, porque se ha convertido en la medida de todas las cosas, es por ello que se aferra a su conciencia de sí.

La poesía y la pequeña muerte, que es el erotismo, muy probablemente sean los medios más sensatos y certeros -no para entender ni tratar de explicar-, sino más bien para acercarse y establecer contacto con la otredad.

Dicho lo anterior, cabe la pregunta: ¿Por qué la poesía? La poesía logra por medio del lenguaje decir algo más de lo textual, da la sensación de que hay algo más que ha rebasado las palabras, otra cosa que no conocemos, pero que sentimos. Algo que ya "es" y sobre lo cual no podemos ejercer poder alguno.

Esa otra cosa funciona como puente que nos vincula con la otredad rompiendo o debilitando las barreras que separan el mundo ordinario del extraordinario (por llamarlo de algún modo) y que nos impiden la intimidad con el mundo.

Pero para poder romper esas barreras, como ya había mencionado, es necesario violentar y transgredir; por eso el erotismo y la muerte son una unidad inseparable que Buñuel hace evidente a través de los elementos del lenguaje cinematográfico como lo son los planos, diálogos, personajes, etc.

Este trabajo de investigación se divide en 5 capítulos. En el primero, haré un breve recorrido sobre el movimiento surrealista surgido en el contexto de las vanguardias artísticas del siglo XX. Esto con la intención de que el lector pueda familiarizarse con las tendencias ideológicas que abrigaron al cineasta protagonista de este estudio.

En el segundo capítulo, refiero la definición de cine de autor y lo que significó el cine surrealista, para después sumergirnos en la incursión de Buñuel en el cine con su primer cortometraje surrealista *Un perro andaluz* (1928-1929), realizado en Francia, así como su posterior trabajo en España y México.

Presentar la semblanza biofilmográfica del autor nos permitirá conocer las ideas que tuvo antes de su llegada a México y la importancia de su desarrollo profesional y personal durante cada etapa.

Cabe mencionar que México fue el país en el cual filmó la mayor parte de sus películas, de las cuales en este capítulo encontraremos una breve sinopsis y algunas anécdotas que dejan ver las condiciones en las que se produjeron.

En el siguiente capítulo encontraremos más específicamente la materia prima para realizar el análisis de las películas. En este capítulo detallaré los conceptos de erotismo y muerte, y su relación con otros conceptos desde las perspectivas batailleana y freudiana para poder advertir su importancia en la etapa mexicana de Luis Buñuel y poder enfilarnos a lo que será propiamente el análisis.

El cuarto capítulo tiene como objetivo exponer al lector la estrategia metodológica que sirvió de guía para la realización de este trabajo de investigación y la consecución de los objetivos planteados, con la finalidad de que pueda

acompañarme de manera clara y categórica en él proceso de investigación para llegar al quinto y último capítulo: el análisis de las películas *Susana (Carne o demonio)* (1950) y *Ensayo de un crimen* (1955).

La importancia de este trabajo radica principalmente en el cine como medio de comunicación masiva. Aunque existen opiniones diversas y diferenciadas, es bien sabido que éste es un medio artístico que permite trasladar a él otro tipo de expresiones que lo hacen un arte integral y a su vez complejo del lenguaje propio.

El cine tiene elementos tipológicos que sin lugar a dudas permiten que se abran nuevos caminos a la creatividad, reflexión y búsqueda de respuestas. No resulta sencillo el trabajo de un cineasta, pues se trata de convertir la palabra en imagen y, más aún, el pensamiento en realidad, puesto que cabe resaltar que no hablamos únicamente de un lenguaje visual y sonoro, también hay un tercero: la escritura. “El texto filmico se construye también con el registro verbal” (Sánchez, 2000, p.38).

Aunque el lenguaje cinematográfico se basa en la imagen y ésta es algo concreto y referencial, la imagen también requiere de abstracción para poder dar una significación específica por medio del montaje que va a dotar de estructura y sentido a la obra.

Como vemos, el cine es un arte muy complejo que por medio del lenguaje trata con niveles de abstracción y significados que dan sentido al conjunto de imágenes.

El cine puede ser estudiado desde las ciencias sociales como un lenguaje, pero también como un testigo de los momentos históricos que cada país ha vivido y sigue viviendo hasta nuestros días. Esto lo convierte en un referente universal de los acontecimientos políticos, sociales, económicos y culturales de los diferentes países.

Partiendo de lo anterior, considero importante y sobre todo necesario que los alumnos de las carreras que se dedican a las ciencias sociales y más en concreto

al estudio de las Ciencias de la Comunicación, tengan una formación integral y completa que incluya el conocimiento del gran medio que es el cine.

Partiendo de lo anterior, es imprescindible estudiar a los que han sido forjadores del lenguaje cinematográfico y que aunque fenecidos, siguen siendo vigentes como lo es Luis Buñuel Portolés.

La importancia de este director radica en variadas aportaciones, sin embargo, unas de las más relevantes tienen que ver con la profundidad de sus temas, su pensamiento insólito y sus propuestas ante una realidad aparentemente inamovible y la gran maestría con que lograba plasmar sus ideas forma crítica y aguda y que hasta nuestros días no deja de sorprender.

Finalmente, la intención aquí no es encontrar una definición exacta de las obras del cineasta, sino demostrar que son múltiples los senderos que podrían y tendrían que recorrerse para poder descubrir la riqueza y fecundidad que caracteriza su obra y pensamiento en un medio tan vasto y vigente como es el cine.

1. Estrategia metodológica.

1.1 Marco socio-histórico.

Al término de los años cuarenta y principios de los cincuenta hubo un gran cambio en la conducción del Estado nacional de México. Hasta ese momento, la correlación de fuerzas sociales favorables al sector autogestivo y participativo popular - heredado por el gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940)- ya no sería más la determinante en la dirección del país.

El gobierno trasladaría su empeño en diluir la contradicción del proletariado-burguesía por una nueva dicotomía, la lucha internacional en la que se autoafirmaban las bondades del supuesto mundo democrático en contra del fascismo y del comunismo.

Durante la presidencia de Manuel Ávila Camacho (1941-1946), el país comenzó a vivir el entierro de la política de la cooperación, solidaridad y unidad nacional para un nuevo desarrollo económico. A consecuencia de la Segunda Guerra Mundial, México mantenía una fuerte cercanía con Estados Unidos. La agricultura mexicana se centró en atender la demanda del pueblo estadounidense que se encontraba en guerra, lo cual tuvo consecuencias negativas para la demanda interna.

La comercialización externa abrió las puertas a la iniciativa privada, los empresarios exigieron a Ávila Camacho que reprimiera todas aquellas manifestaciones obreras que pusieran en peligro sus intereses por lo que se hicieron modificaciones en la Ley Federal del Trabajo que vislumbraban pasos atrás para los derechos laborales que durante el gobierno de Cárdenas se habían consolidado.

En esta reestructuración del Estado nacional hubo cambios significativos que se acentuaron durante el gobierno de Miguel Alemán Valdés (1946-1952). La huella del Cardenismo y más aún la de la Revolución mexicana quedaban más lejanas. La organización sindical, las movilizaciones obreras, el reparto agrario, la

nacionalización del petróleo, entre otras condiciones ganadas durante el Cardenismo, tenían menor importancia para el nuevo México.

La sustitución de importaciones no sería más la línea. El modelo de desarrollo económico del país ya no tendría su base en la importancia del mercado interno, sino en una incorporación y supeditación del desarrollo económico a los mercados de capital tanto privados nacionales como los internacionales, principalmente los estadounidenses.

En esta etapa se marca el inicio de la dependencia –de todo tipo- al impulso internacional. México sufre una transformación radical. Los intereses de la burguesía nacional serán los obligados postulados que tendrá que seguir la sociedad nacional en su conjunto; así, la selección de bienes y testimonios culturales estarán definidos a partir de ese momento por los grupos social y económicamente dominantes de valores exclusivos, excluyentes y restrictivos, de manera que los intereses nacionales del Estado ya no coinciden con los reales del pueblo.

El historiador mexicano Enrique Florescano explica en su libro, “El patrimonio cultural de México”, que:

(...) el Estado nacional fue el principal instrumento para reivindicar los valores culturales propios de la nación, en el interior de esta el nacionalismo se manifestó como un proceso interesado en resaltar identidades políticamente aceptadas o convenientes a la circunstancia histórica del momento, y dedicado a borrar las contradicciones internas surgidas de un pasado construido por protagonistas históricos diferentes. Este nacionalismo también se propuso disminuir, en el discurso integracionista, las diferencias provocadas por la desigualdad económica, social y cultural de su propia población. (Florescano, 1993, p.10).

En este contexto, la cultura pasó de ser un elemento necesario y obligado para la integración de la sociedad nacional a ser sólo un reforzador ideológico que

necesitaba la burguesía nacional para el seguimiento y la conducción de sus intereses de clase.

Miguel Alemán gobernó durante la posguerra, adquirió fuertes compromisos con Estados Unidos, lo que le obligó a responder a las necesidades del país vecino y enmarcar a México en la ideología liberal demócrata que continuó con el gobierno de Adolfo Ruiz Cortines con quien hubo cada vez una mayor inversión extranjera.

En ese ámbito social y cultural de México, el cine nacional sustentado en la comedia ranchera, la idealización de la vida digna del pueblo humilde, la exaltación de las virtudes campesinas, obreras y sindicalistas, ya no serían el eje rector o referente para la integración de la sociedad nacional. La unidad nacional también perdió su sentido ante los nuevos procesos industriales y sociales exportados de Estados Unidos y de Europa. Los nuevos valores dependerían ahora de las nuevas exigencias de la internacionalización del capital.

En ese nuevo contexto, la etapa de reconstrucción social y económica de la Revolución mexicana fue sustituida por otra que significó la plena incorporación del capital dependentista a los intereses determinados por el “mundo libre”.

Luis Buñuel vive esa importante transición en México. Por un lado, conoce los modos, las costumbres y formas heredadas del Cardenismo social y económico, y por el otro vive la conformación del desarrollismo capitalista de Miguel Alemán y Adolfo Ruiz Cortines, quien ahora confronta los grandes problemas de sindicatos, organizaciones campesinas, instituciones populares y desde luego los procesos estructurales que afectan a la familia.

Buñuel, con su gran ojo cineasta, logra conocer y capturar en sus películas los extremos de la confrontación de la lucha de clases. Con las nuevas políticas del México moderno se jerarquizó el crecimiento del desarrollo urbano sobre el rural, hubo una migración sistemática del medio rural a las ciudades que crecen descomunemente, el Estado nacional cambia su papel de tener un trabajo fundamentado en el sector primario a un cada vez más creciente burocratismo, las

ciudades experimentaron la urbanización de los terrenos comunales y ejidatarios a propiedad privada para densificar y hasta sobredensificar el uso del suelo de las urbes centralistas del país.

El tiempo que vivió Buñuel ya no privilegia la exaltación de los valores históricos, como justificación para la virtud del Estado, es la centralización y concentración de actividades la que determina el nuevo desarrollo.

Buñuel experimentó ese parteaguas, la transformación de una vieja sociedad a una nueva. Es en este contexto en el que se vio obligado a hacer un cine que respondiera las necesidades comerciales de la industria cinematográfica mexicana de ese momento; sin embargo, cabe destacar que nunca renunció a la crítica personal de las viejas formas sociales y la crítica de las nuevas. Incluyó en su análisis personal el puritanismo, clericalismo, fanatismo, vicios y la perversión de las viejas y nuevas formas de la sociedad tradicional y de la reactivación de la burguesía.

A Buñuel le tocó hacer su cine durante la época de oro del cine mexicano, aproximadamente de 1936 a 1957. Durante este periodo hubo un crecimiento en la industria cinematográfica nacional que no se había dado en otros países de habla hispana a consecuencia de la guerra.

El cine de estos años dejó ver temáticas distintas. Durante la década de los 30 la fuente temática del cine era principalmente el enaltecimiento del proletario y la Revolución.

Al inicio de los cuarentas dichos temas son sustituidos por otros cuyos valores respondían al sentimiento nacionalista promovido a partir del gobierno de Ávila Camacho.

En esta época se consolida un nuevo tipo de clase media. Ella empieza a imponer sus gustos, a exigir alimentos, espejos en los cuales reflejarse, apoyos morales, paliativos, que oculten su carencia de pasado aristocrático.

A pesar de que dos terceras partes de la población mexicana son todavía rurales, la clase media idealiza y deforma tanto el campo como su propio ambiente. (Ayala, 1968, p.49).

El cine de Buñuel retrató determinadamente las condiciones de una realidad compleja que no era de un sólo color como se pretendía hacer ver. Buñuel vive una transición en la que se confrontan los extremos y los retrata cohabitando en un mismo tiempo-espacio.

Es probable que no sólo fue un gran observador de su tiempo, sino que también fue su mayor crítico; no es apologista ni lisonjero de los dueños de la industria, pero tampoco niega los defectos que tiene la pobreza y que hasta ese momento los cineastas se empeñaron en dejarlos lucir como virtudes.

Es por eso que no hubo una buena relación con la gente que tenía grandes éxitos comerciales con la comedia ranchera y la definición del prototipo del mexicano, tampoco con otros importantes realizadores que defendieron los valores de la clase popular, como Emilio "El Indio Fernández" o Alejandro Galindo, así como tampoco pretendió quedar bien ante aquellos grupos que defendían a ultranza la moralidad y las buenas costumbres.

También trató de manera sutil, pero profunda los postulados religiosos sobre los que se mueven las conciencias de una muy buena parte de la sociedad mexicana. Asimismo, habiendo pertenecido a una élite intelectual no dejó de observar la encarnizada lucha de las clases sociales.

1.2 Método.

El cine es un fenómeno que alberga en su seno múltiples factores que pueden ser analizados con distintos métodos. Sin embargo, dada la profundidad y los objetivos propios de esta investigación, el método cualitativo –por sus características y alcances- será la metodología empleada en este quehacer científico.

El método cualitativo ha permitido una investigación de carácter descriptivo y exploratorio cuyo principal cometido es lograr profundizar en el objeto de estudio para tener un conocimiento introspectivo e integral del fenómeno analizado.

“De esta manera, la investigación cualitativa trata de identificar, básicamente, la naturaleza profunda de las realidades, su estructura dinámica, aquella que da razón plena de su compartimiento y manifestaciones” (Martínez, 2004, p. 66).

Durante el proceso de recolección de datos se dio la oportunidad de plantear más preguntas e hipótesis con las cuales enriquecer mi investigación. Durante este transcurso es importante conocer el riesgo que existe de sesgo en la información para poder mantener –como investigador- una postura constantemente crítica, autocrítica y reflexiva.

La importancia de los datos en la investigación cualitativa no radica en su evaluación para identificar modelos, sino más bien para la descripción de muestras que no necesariamente responden a un modelo. De ahí la importancia del investigador como medida de su análisis, su grado de sensibilidad y capacidad de reflexiva.

Para esta investigación ha sido fundamental la observación y, por consiguiente, los datos obtenidos de ésta, así como la constante actividad reflexiva para identificar los elementos del lenguaje cinematográfico en los que se revela el problema objeto de este estudio.

En esta investigación, mi papel como investigadora me ha permitido valerme de mi propia interpretación como principal herramienta para ahondar, comprender e interactuar más directamente con mi objeto de estudio. El método cualitativo brinda esa flexibilidad esencial para lograr la profundización de significados, hay en la investigación cualitativa un constante proceso abarcativo y ampliativo.

Álvarez Gayou considera que una de las principales diferencias entre la investigación cualitativa y la cuantitativa es “El conocimiento descubierto vs. el conocimiento construido. En la investigación cualitativa, lo que se espera al final es una descripción tersa, una comprensión experiencial y múltiples realidades” (Álvarez, 2003, p.30).

El trabajo cualitativo ofrece un sinfín de oportunidades con las cuales el investigador puede engrandecer su trabajo y beneficiarse del universo de posibilidades que da este enfoque para alcanzar los objetivos planteados en un principio, o incluso, para generar otros nuevos que conformen un conocimiento más cabal y preciso. “La orientación metodológica cualitativa no suele partir del planteamiento de un problema específico, sino de un área problemática más amplia en la cual puede haber muchos problemas entrelazados que no se vislumbrarán hasta que no haya sido suficientemente avanzada la investigación.” (Martínez, 2004, p. 72).

El carácter recursivo de este enfoque proporciona a la investigación la facultad de continuar transformándose absorbiendo dentro de ella información que en un inicio no se tenía contemplada y que, sin embargo, puede coadyuvar en enriquecer el trabajo.

Para analizar las películas de un realizador como Luis Buñuel, se requiere ser meticuloso en la observación para poder identificar los detalles que aporten más información a la investigación. “(...) cuanto más abierto se esté a los detalles, matices y sutilezas del mismo, más fácil será la captación de un nuevo conocimiento” (Martínez, 2004, p.260).

Es importante mencionar que mi objetivo de ninguna manera es revelar lo que quiso decir el autor, eso resultaría imposible. Mi objetivo es dar una propia interpretación que despierte en los lectores cierta identificación, o bien, interés por conocer más de su obra fílmica.

Cualquier obra intelectual tiene impreso un alto grado de subjetividad, el de su autor; por ello sería imposible comprender cabalmente todo lo que el autor quiso expresar; incluso si pudiéramos preguntárselo, seguramente ni él mismo podría descifrar conscientemente todo lo que su inconsciente emanó.

No es raro, también, que algunos de estos rasgos que el espectador pretende apreciar en las imágenes y sonidos que está viendo ni si quiera se revelan totalmente a sus propios autores, en ocasiones, sino que permanecen ocultos durante mucho tiempo, hasta que alguien logra ponerlos de manifiesto (...) (González, 1995, p.112).

Partiendo de lo anterior, es necesario saber en qué lugar estamos situados nosotros como espectadores y/o analistas. Hacemos la reflexión desde el exterior de la obra y no del interior, sin que eso excluya nuestro intento por adentrarnos en los niveles más profundos posibles.

El objetivo de mi estudio es encontrar aquellos elementos del lenguaje cinematográfico que revelen los dos conceptos que considero ejes centrales en la etapa mexicana de Luis Buñuel: la muerte y el erotismo. Ambos son complejos y muy subjetivos. Esto hace un tanto difícil su localización, por lo cual intentaré hacer un análisis integral que permita encontrar dichos conceptos en diferentes elementos cinematográficos sin la necesidad fragmentar, separar o reducir la obra.

Para mi investigación sería insuficiente realizar únicamente análisis de secuencias, escenas, encuadres, planos u otros elementos del lenguaje cinematográfico; si bien es cierto que requiero examinar fragmentos aislados con fines prácticos y organizativos, también lo es que los datos obtenidos de dicha observación me permitirán analizar las obras como una totalidad donde rige una temática, un

argumento y donde cada plano, personaje, diálogo, etc., en conjunto evidencian la trascendencia de ambos conceptos.

Mi interés radica en encontrar las particularidades en los dos filmes producidos en México -*Ensayo de un crimen* y *Susana (Carne o demonio)*- relacionadas con los conceptos de muerte y erotismo para por medio de dichas características, lograr una comprensión más honda de lo fue y sigue siendo el cine de Buñuel, así como el sello que lo ha caracterizado como cineasta y más específicamente en su etapa mexicana.

El proceso creativo para realizar esta investigación ha sido bien arropado por el método cualitativo. La apertura de éste ha sido oportuna y eficiente para analizar un objeto de estudio cuya exploración ha implicado enfrentar riesgos con iniciativa e imaginación.

1.3 Técnica.

La interrelación de la experiencia propia confrontándose con la experiencia del director, los actores y las imágenes colaterales que envuelven una producción fílmica vuelven sumamente complejo el proceso de análisis. Sería difícil someter a un mismo proceso metodológico todas las películas de un mismo autor, puesto que cada una de sus obras indican momentos diferenciados en el estado de ánimo, en los recursos y las circunstancias en general.

Cuando decidí analizar la obra cinematográfica de Luis Buñuel, difícilmente imaginé la gran complejidad que implicaba el desarrollo de ese tema; sin embargo, la curiosidad y necesidad de encontrar un posible método y técnicas (de los muchos que puede haber), me obligó a incursionar en ese camino tan intrincado.

En los filmes de Buñuel puede aparecer un texto desde mesiánico, cargado de un gran volumen de contenido histórico y filosófico, hasta imágenes que reflejan la cotidianeidad casi mecánica del desarrollo del ser humano. Hay en sus películas cuestiones políticas, de crítica, religiosas, etc.

En sus obras se presenta el sarcasmo y la ironía que reflejan los sentimientos de impotencia, injusticia, sorpresa, entre otros. y la crítica es un componente que contribuye a un ordenamiento moral que implica superar el estado actual del ser humano para poder arribar a un estadio superior del mismo, mayor humanidad.

Se puede observar en sus películas que aparecen un tanto desordenados todos estos elementos y otros más que no han sido aquí consignados, que se entremezclan y que no son dictados por un discurso lineal ni evolutivo, ni siquiera transformativo, sino un discurso que pudiera parecer caótico y absurdo, como absurdas pudieran ser las imágenes que en diferentes órdenes artísticos nos legó el surrealismo.

Un discurso de este autor puede resultar complejo en tanto que en una buena medida lo identifica la pasión y la irracionalidad de los sentimientos más primitivos, aunque honestos del ser humano.

El análisis fílmico, se ha ido transformando, el discurso de un filme ha luchado desde los inicios del cine por encontrar métodos objetivos y específicos.

Con todo lo anterior, quiero referir que hasta este momento hay quien incluso piensa que el cine no tiene métodos específicos, y que analizarlo implica recurrir a los métodos propios de otras materias.

Hay también quien supone que los métodos y técnicas para el análisis cinematográfico pudieran ser el conjunto interdireccional, sistemático y estructurado de otras ciencias. Es decir, que es la integralidad de conocimiento que no repara en un sólo punto de vista. Esta última postura es la que yo asumiré en los análisis que haga más adelante. “El científico social cualitativo es alentado a crear su propio método. Se siguen lineamientos orientadores, pero no reglas. Los métodos sirven al investigador; nunca es el investigador esclavo de un procedimiento o técnica.” (López, 2011, p. 119).

La realidad artística del cine es muy variada y compleja, por lo que no existe una sola forma de realizar un análisis. Distintos teóricos proponen métodos, estrategias, herramientas, etc. que nos ayudan a comprender mejor una obra cinematográfica, sin embargo, es tarea de cada uno elegir las que considere pertinentes a sus objetivos.

<Análisis de contenido> es una categoría abarcativa puesto que incluye una serie de actividades y herramientas que nos ayudan a comprender mejor un discurso. En ese sentido, aunque no hay una sola técnica absoluta para analizar los filmes, me valdré del análisis de contenido y la matriz categorial para este trabajo de investigación.

El “Análisis de contenido” es “la identificación y explicación de las representaciones cognoscitivas que otorgan el sentido a todo relato comunicativo” (Antonio Muñoz citado en Bardin, 1991, p.5).

Por medio de esta técnica pretendo la consecución de principalmente dos objetivos descritos por Laurence Bardin:

-La superación de la incertidumbre: ¿Eso que creo ver en el mensaje, está efectivamente contenido en él? ¿y esta "visión", completamente personal, puede ser compartida por otros? En otros términos, ¿mi lectura es válida y generalizable? *-El enriquecimiento de la lectura.* Si ya resulta fecunda una mirada inmediata, espontánea, ¿no puede aumentar la productividad y la pertinencia una lectura atenta? Por el descubrimiento de contenidos y estructuras confirmantes (o invalidantes) de aquello que se trata de demostrar a propósito de los, mensajes, o por la actualización de elementos de significaciones susceptibles de conducir hacia una descripción de mecanismos de la que *a priori* no se tenía la comprensión. (Bardin, 1991, p.21).

En ese sentido, el análisis de contenido resulta pertinente en esta investigación, en la cual pretendo analizar el mensaje para encontrar el fenómeno materia de este estudio. En este caso particular, mi texto son las dos películas que analizo. El discurso donde indagaré con la necesidad de descubrir será el cinematográfico. El análisis de contenido tiene una función heurística, es decir, que con una serie de reglas y rigurosidad se pretende descubrir algo que dice el mensaje, pero que no necesariamente es evidente.

Jacques Aumont afirma en *El análisis del film* que hacer un análisis es algo que pudiera hacer casi cualquier persona que sea un poco consciente de que la película es un discurso. Por lo tanto, el análisis es principalmente una actitud crítica ante una obra. “El objetivo del análisis es, pues, que sintamos un mayor placer ante las obras a través de una mejor comprensión de las mismas. Puede tratarse igualmente de

un deseo de clarificación del lenguaje cinematográfico, sin olvidar nunca un cierto presupuesto valorizador.” (Aumont, 1990, p.18).

Para realizar análisis de contenido de un documento fílmico, es necesario tener la capacidad de disociar algunos elementos de la obra que nos brinden información detallada sobre ella y que, conjuntándola, obtengamos conclusiones. “Analizar un objeto. Es decir: descomponerlo en niveles y unidades- segmentación clasificar esas unidades- taxonomía-, determinar el tipo de relaciones que mantienen entre sí- su estructura.” (González, 1995, p.13).

Realizar los pasos anteriores no es una tarea fácil. Una obra cinematográfica puede ser tan compleja como el propio lenguaje. Un filme es un discurso; uno como podría serlo un texto literario o algún otro; de la música, de la arquitectura, etc. Pero analizar un discurso conlleva una taxonomía desde diferentes puntos de vista: psicológico, sociológico, histórico, ideológico, religioso, etc.

La cuestión para el análisis tiene que ver con nuestros objetivos y el abordaje al tema. ¿Qué queremos analizar? y ¿cómo lo vamos a hacer? Partiendo de lo anterior buscaremos las herramientas que nos permitan alcanzar nuestros objetivos.

Por todo lo anterior es importante recalcar que “la técnica de análisis de contenido adecuada al campo y al objetivo perseguidos, es necesario inventarla cada vez, o casi.” (Bardin, 1991, p.23).

Si sabemos lo que buscamos será más fácil hallar los mecanismos que permitan descubrir la información deseada del discurso fílmico, sin embargo, es importante mencionar que cuando el análisis es en un nivel artístico, se vuelve más subjetivo y en consiguiente más complejo.

En este lugar aparece el problema del fenómeno estético, debido a que para un discurso artístico cuyo valor sobresaliente es la subjetividad, los mecanismos funcionales de discursos de otro tipo pueden ser deficientes.

La diferencia entre ambos tipos de discurso se encuentra -sobre todo- en su grado de subjetividad y por lo tanto en su dimensión pragmática. Analizar un objeto estético supone la suspensión temporal de la pragmática.

Cuando hablamos de estética, hablamos necesariamente de una experiencia. Dicha experiencia es la que vive el espectador de una obra y la cual no puede ignorarse a la hora de hacer el análisis de un discurso artístico. Es por esta razón que el análisis que presentaré más adelante sobre algunas películas de la etapa mexicana de Buñuel procede fundamentalmente de mi experiencia y propia interpretación.

Con el fin de sistematizar la información obtenida de la observación, la matriz categorial será la herramienta que, dentro de todo el universo de significantes en el discurso fílmico, me permitirá la organización y jerarquización de datos de manera que los resultados sean confiables.

El proceso de elaboración de la matriz categorial ha sido un proceso de construcción reflexivo que me ha permitido identificar los referentes categoriales que dotaran de sentido el procesamiento de los datos y que posteriormente facilitarían el manejo, búsqueda y análisis.

En dicha sistematización se establecen categorías localizadas en distintos niveles. Para la delimitación de estas, se partió de la pregunta del problema de investigación: ¿Qué elementos del lenguaje cinematográfico relacionados con erotismo y muerte aparecen en las películas *Susana (Carne o demonio)* y *Ensayo de un crimen* de la etapa mexicana de Luis Buñuel?

De esta pregunta general surgieron otras más específicas: ¿Qué otros conceptos engloban la muerte y el erotismo? ¿Cuáles son los elementos del lenguaje cinematográfico y cómo funcionan? Y así, conforme se avanzaba en niveles de lo general a lo específico, fueron surgiendo otras interrogantes que llevaron al establecimiento de categorías y unidades de análisis. Con ello no sólo las categorías sino las relaciones encontradas entre ellas respondieron a los objetivos de esta investigación.

2. Surrealismo. La vanguardia.

2.1 El concepto de surrealismo y sus orígenes.

“Se cuenta de Saint-Pol-Roux que todos los días, en el momento de irse a dormir, hacía colocar en la puerta de su residencia de Camaret un letrero en el que se leía: EL POETA TRABAJA.” (Breton, 2014, p.27).

El ser humano siempre ha tenido la necesidad de expresarse, de utilizar todos y cada uno de sus sentidos y medios para comunicarse, el lenguaje y el arte son consecuencia de dicha necesidad.

Para poder tener una aproximación al surrealismo, es necesario conocer lo que fueron las vanguardias artísticas, puesto que es en ese contexto en el que surge el movimiento.

En las primeras décadas del siglo XX, en aquellos países donde había condiciones de desarrollo industrial, surge un sentimiento en las sociedades de vivir un presente nuevo rompiendo viejos paradigmas.

Este deseo de renovarse y revolucionar se refleja en distintos ámbitos de la vida, uno de ellos fue el arte, debido a que éste implica formas de comprender el mundo y concebir la vida.

La incesante búsqueda por lo nuevo chocaba con la existencia y permanencia del pasado en muchos de los aspectos sociales, culturales, políticos, etc. Lo anterior trae como consecuencia una crisis de identidad que desencadenaría en las vanguardias artísticas.

La esencia de las vanguardias es fundamentalmente su propuesta rupturista, su iniciativa formulada con base en las nuevas exigencias de las sociedades. Se vivían momentos complicados y era necesaria una nueva mirada a dónde dirigirse.

Esta revolución de pensamiento implicaba un cambio de actitud del artista mismo, pero también del espectador de arte. Las vanguardias exigían a ambos actores un proceder sobre la realidad.

La actitud debía originarse de la hegemonía del inconsciente, por lo cual era necesario abandonar la concepción de que el arte era la pura imitación de la naturaleza con cumplimiento y precisión.

Crear una vanguardia no podía ser nada sencillo, eran unos cuantos y pequeños grupos luchando contra modos muy establecidos. Hombres y mujeres que adelantados a su época eran capaces de ver injusticias, abusos, tiranías, etc.

Ir a contracorriente y enfrentar un orden tremendamente establecido, ocasionó verdaderas revoluciones artísticas, una de las cuales desembocó en el nacimiento del surrealismo.

Las posturas que tiene el arte, sus estilos, sus formas de concebir al ser humano, etc., son algunos de los elementos que definirán y delimitarán a cada una de las vanguardias.

El surrealismo se caracterizó por la subversión, la provocación, el agitar las mentes, volverlas críticas y lo más importante: libres.

Para los surrealistas existen tantos mecanismos represores para los seres humanos que ven en el arte una expresión libertaria. Una expresión que pudiera ser un escape, un refugio y una resguardo para el ser.

En el contexto en el que surge el surrealismo (del que trataré más adelante), se vivía un voraz capitalismo, caracterizado por la enajenación y deshumanización.

La transgresión y violencia son para esta vanguardia las únicas formas de sacudir las mentes para desempolvarlas de las antiguas y retrógradas formas de pensar. Para ello entonces era necesario violentar.

Un acto violento nos lleva obligadamente al terreno de los sentimientos, de las percepciones y por lo tanto al terreno de la compleja y fascinante subjetividad.

El arte para esta vanguardia es un acto de transgresión, no pretende una estética formal con reglas específicas, porque consideran que ya hay suficientes limitaciones en el mundo de las cosas.

El surrealismo consiste en alejarse de la lógica, de la interpretación, de la realidad cotidiana que rodea al ser humano y adentrarse en el interior de uno mismo, en los sueños, en aquella virtualidad que no se requiere comprender.

El surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación que habían sido desestimadas, en la omnipotencia del sueño, en la actividad desinteresada del pensamiento. Tiende a provocar la ruina definitiva de todos los otros mecanismos psíquicos, y a suplantarlos en la solución de los principales problemas de la vida. (Breton, 2014, p.44).

Siguiendo ese camino, la razón con toda su materialidad y objetividad posible se mete en la inconsistencia, en el pantano que pudiera significar el conocimiento de la *psique* humana.

Pero para poder llegar a ese conocimiento, hay que romper con lo establecido. El surrealismo hace fuertes críticas al Estado que gobierna y las manifiesta en sus obras.

Día a día se hace más patente que la casa construida por la civilización se nos ha vuelto prisión, laberinto sangriento, matadero colectivo. No es extraño, por tanto, que pongamos en entredicho a la realidad y que busquemos una salida. El surrealismo no pretende otra cosa: es un poner en radical entredicho lo que hasta ahora ha sido considerado inmutable por nuestra sociedad, tanto como una desesperada tentativa por encontrar la vía de salida. No, ciertamente, en busca de la salvación, sino de la verdadera vida. (Paz, 1980, p.29).

La vanguardia artística tan multicitada deriva en una revolución no sólo por los cambios que propone, también porque se convierte en una expresión física y por lo tanto objetiva de la compleja subjetividad.

Los principales representantes del surrealismo fueron: André Breton, Luis Buñuel, Salvador Dalí, Joan Miró, Paul Éluard, Max Ernst, Man Ray, en México podemos mencionar a Alfonso Reyes, entre otros artistas que manifestaron su despego a lo establecido y el desafío a la realidad penetrando en el mundo de los sueños.

Esta esencia liberadora y subversiva tiene sus orígenes en el *Dadaísmo*. Dicho movimiento surge en Europa principalmente en Alemania y Suiza durante la Primera Guerra Mundial. El “Dadá” va contra todo tipo de racionalismo burgués, por lo tanto, critica los formalismos y convencionalismos que se instalaron durante muchos años en aquellos países europeos.

Tristan Tzara, uno de los principales exponentes del movimiento escribió las siguientes líneas en el Primer manifiesto Dadá:

Destruyo las gavetas del cerebro y las de la organización social:
desmoralizar por todas partes y echar la mano del cielo al infierno, los ojos
del infierno al cielo, restablecer la rueda fecunda de un circo universal en
las potencias reales y en la fantasía de cada individuo. (Tzara, 1999, p.18).

Exponentes del movimiento fueron Tristán Tzara, Hans Richter, Kurt Schwitters, Ribement-Dessaigues, Francis Picabia, Philippe Soupault y Marcel Duchamp, Hugo Ball, quien junto con su pareja fundó el Cabaret Voltaire en Suiza, punto importante de encuentro para artistas y donde la confluencia de ideas pudo derivar en los inicios del movimiento Dadá. Algunos de estos representantes posteriormente se adhieren al movimiento surrealista junto con André Breton.

El Dadaísmo definitivamente es el primer antecedente del surrealismo, es el que le abre camino y el que lo dota de características muy particulares de las que hablaremos más adelante.

Aunque podemos decir que el Dadaísmo fue la raíz que alimentó al surrealismo, también es cierto que con el paso del tiempo éste fue evolucionando poco a poco y madurándose hasta llegar al punto de crear sus propios fundamentos.

Uno de los valores principales tomado del Dadaísmo tiene que ver con la concepción que tiene el surrealismo sobre las normas y los modelos sociales, su rechazo hacia ellos y su deseo emancipador.

Para poder comprender mejor el posicionamiento del surrealista ante su realidad, debemos hacer una revisión sobre algunos conceptos, tales como la norma y el modelo social, de esta forma el panorama sobre la vanguardia podría ser más amplio y entendible.

A pesar de que tanto los modelos sociales, como las normas han sido definidas por distintos autores, cada cual con sus propias características, hallamos puntos de coincidencia que les hacen conceptos parecidos e incluso casi sinónimos.

En prácticamente todos los diccionarios encontramos la definición de que ambos son una especie de guía que sirve para la regulación y el equilibrio dentro de un determinado grupo o sociedad para una convivencia armoniosa dentro de ella y un funcionamiento ordenado.

Partiendo de dicha idea, es importante recalcar que en todos los tiempos de la historia muchas de las normas son producto de una convención por la misma interacción de los individuos que buscan un bienestar, sin embargo, hay otras que pareciera que no tienen razón de ser y menos para los autores surrealistas.

Este tipo de normas más allá de no cumplir con su principal función, afectan el desarrollo y la realización de los individuos, quienes se ven constantemente reprimidos y juzgados.

Algunos de los modelos sociales también son una forma de exclusión de aquellos que se rebelan, que no fueron parte de la convención o del acuerdo y que buscan nuevas formas de vivir.

Muchas de las personas que se atreven a pensar diferente son vistas como fuera de lo “normal”, pero entonces cabe la pregunta ¿Qué es lo normal?, esta categoría es completamente subjetiva en tanto que cada persona la entiende conforme su experiencia, personalidad y propio contexto.

Los surrealistas son capaces de vislumbrar los mecanismos de control más comunes para salvaguardar el orden y se preguntan ¿para qué son las normas? ¿para qué fueron introducidas? ¿cuáles son las que deberíamos acatar, si es que debemos acatarlas?

Su profunda reflexión y fuerte crítica, está motivada la que según ellos, es la principal facultad que debe tener el ser humano: la autonomía.

Si hablamos de la autonomía del ser humano, es decir: la capacidad de regirse bajo sus propias creencias, valores, etc. por considerarlas como lo correcto, entonces ¿quién es realmente autónomo si todos vivimos bajo un orden social con roles predeterminados?

Cabe mencionar que las normas y los modelos no existen ni aparecen espontáneamente en una sociedad, hay un problema más de fondo y que inmediatamente se convierte en un motor de crítica para los surrealistas: las instituciones.

Las reglas y prohibiciones requieren de su institucionalización para tener una valorización real con sus respectivas sanciones. La institucionalización es para crear reglas y darles validez. En esta visión, si se requiere de las instituciones para justificar o dar validez a las normas, entonces el ser humano no es capaz de regirse por sí mismo.

Lo que logran dichos modelos es que en vez de crear una real conciencia, convierten a las personas en una especie de máquinas reguladoras de valores, del “bien” y del “mal” (otra vez encontramos categorías subjetivas).

Los surrealistas tienen claro que desde el momento en que se nombra a estos comportamientos “modelos”, las personas están dando por hecho que es algo que se tiene que seguir sin la necesidad de preguntarse su razón de ser.

Contrario a esa percepción, estos vanguardistas hacen una abierta invitación para a cuestionar la razón de ser de cada modelo o norma, para que cada quien decida sobre su propio regir y desechar aquello que convierte a la sociedad en un cúmulo de prejuicios que hacen cada vez menos libres a los individuos.

En el surrealismo los convencionalismos no deben ni pueden ser universales, puesto que queda en juego nuestra capacidad de conciencia, autonomía y libertad.

Hay culturas que mediante la reflexión intentan llegar al entendimiento parcial de esa parte desconocida de nuestra naturaleza (el inconsciente); pero por el contrario, hay otras como la occidental en la que parece haber una negación de nuestro derecho a ser seres únicos y definidos y a diario recibimos una serie de mensajes que nos dicen que hacer, como vestir, como actuar y hasta como vivir.

El surrealismo se enfrentó con muchos retos, uno de ellos fue la desvalorización conceptual que se hacía sobre el psicoanálisis y el sueño. Quizás esa desvalorización en buena medida estribó en la incapacidad del ser humano de concebirse como un ser libre y autónomo.

2.2 Contexto histórico de la vanguardia.

El surrealismo nació en los años 20's, en un ambiente todavía caótico y con esperanzas de superar tribulaciones y alcanzar una nueva felicidad; un ambiente que aún olía a pólvora y que recordaba los estruendos de las armas de efecto masivo de la Primera Guerra Mundial que sobresaltaban no sólo los tímpanos de los oídos, sino el espíritu mismo.

El mundo todavía era escenario de múltiples y diversos acontecimientos en un complejo acomodamiento que derivaba directamente de la Primera Guerra Mundial.

Se anunciaba la contraposición bipolar en donde se enfrentaban el capitalismo contra el socialismo incipiente, consecuencia de la reciente Revolución rusa. En América, Estados Unidos vivía la resaca del festejo de su participación en la Primera Guerra Mundial y la obtención del botín.

La sociedad estadounidense era una subdividida: por un lado, sectores desenfrenados y licenciosos que empezaban a inscribirse en mafias y, por otro lado, sectores que les identificaba la moralina conservadora de las nuevas élites burguesas.

Latinoamérica era una extraña mezcla donde coexistían las formas más primitivas de desarrollo social, con otras que aspiraban a figurar en el concierto mundial de las sociedades industriales y capitalistas. Estados nacionales en plena transformación, todavía rurales pero que hacían grandes esfuerzos por convertirse en sociedades urbanas de clase media.

México se subía al tren de la pacificación constitucional después de haber tenido una tremenda guerra que fue la primera revolución social del siglo XX y que a partir de los efectos de ella se pretendió empezar a consolidar el Estado Nacional.

Latinoamérica se debatía entre luchas de reivindicación social y nacional y utilización de las formas más arcaicas de existencia material que no le permitían incorporarse al capitalismo.

Como legado de las guerras, en todo el mundo había una cierta paz, había terminado la disputa territorial y el nuevo mapa mercantil y financiero había sido para los ganadores y se encontraba encuadrado en márgenes estrictos de racionalidad científica y objetiva.

El mundo de ese momento presumía desarrollarse en una esfera enteramente consciente, pero ahora regida en leyes civiles y religiosas.

En contraparte a esto, la sociedad contemporánea de André Breton decidió reconocer como importantes las consideraciones del inconsciente como entidad esencial del ser humano. Consideraciones que incluso determinaban al hombre no sólo en sus condiciones de forma, sino en su camino por la vida.

El contexto surrealista ofreció otras infinitas posibilidades de solución a los problemas de la vida de su tiempo. Breton reemplazó el espacio cerrado y asfixiante por el espacio ilimitado de la imaginación y la subjetividad humanas.

También dio paso a la formación de otros movimientos no menos importantes. Pablo Picasso, Miró, Dalí y Paul Klee pertenecieron a otras ideas, pero todos ellos fueron concomitantes a las concepciones del surrealismo.

La Guernica, de Pablo Picasso, era la materia atomizada, el espíritu mutilado y asesinado, estos elementos son el fundamento pasional de esa obra de arte universal, que definitivamente está inscrita en el espíritu del surrealismo, donde más que la forma es importante destacar la profundidad del inconsciente que se horroriza ante los efectos terribles de la guerra.

La nueva sociedad surrealista reconocía que los valores del ser humano no se encontraban únicamente en aquellos clásicos que se representaban en hermosas y hermosos jóvenes que exhibían en mármol inmaculado la templanza, la valentía, la

caridad, etc. Por el contrario, los valores ahora también podrían encontrarse en la oscuridad de los conflictos, obsesiones, complejos y hasta perversiones.

El mundo surrealista rompió los moldes y las fronteras de la simplicidad dicotómica de lo bueno y lo malo. Juntó ambos conceptos en la dialéctica inseparable del hombre.

El ser ya no sería sublimado ni considerado como escéptico, ahora le identificaría una mezcla de comportamientos negativos y positivos. Esta consideración surrealista desacralizó al hombre y principalmente lo humanizó.

En este conjunto de cosas el hombre ya no tendría que comportarse según catálogos y manuales específicos como el ordenamiento de las buenas costumbres, sino que haría uso de aquel libre albedrío que lo vio nacer.

El libre albedrío sería el instrumento esencial de la existencia puesto que le daba la posibilidad de ser héroe a alguien habiendo sido ladrón; una mujer podría ser santa siendo meretriz; o alguien podría detentar el poder no siendo el rey, simplemente un trabajador.

El surrealismo fue un detonante, un motivo provocador, instigador y transgresor pues desafió el *status quo* de esa época.

En el año en que André Breton redacta el manifiesto de la fundación surrealista, en México se consolida el Estado obregonista y en él surge el hombre cósmico, el hombre nuevo pintado en los muros de múltiples edificios públicos sobre todo de la Ciudad de México. En los murales se refleja el abandono de la servidumbre histórica y se remonta el hombre a hacer la realidad de su aspiración utópica.

Hombres iguales que valen por su solidaridad con otros hombres y por la capacidad de detener la ambición desmedida del capital. Un hombre que sabe leer, cantar, danzar, pero que siendo primero sincero con él mismo puede desarrollarse más directamente con sus sentimientos, pasiones, sueños e ilusiones.

Los postulados surrealistas no se quedaron en la esfera estética; irrumpieron violentamente en los universos políticos, ideológicos, sociales, culturales y hasta económicos de su tiempo.

El contexto que arrojó al surrealismo puede considerarse una semilla o fundamento para el desarrollo de la revolución y la transformación social, puesto que su ideario no sólo fue motivante, se fue de largo e incursionó en la crítica y provocación que desacralizaron los órdenes establecidos que habían impuesto las guerras y que a fin de cuentas demostraron ser inútiles.

Así, los personajes del surrealismo contribuyeron de forma muy importante a ser instrumentos críticos e incluso absurdos que consideraron que lo ilógico o contralógico eran elementos esenciales del comportamiento y devenir humanos.

El surrealismo no niega la realidad racional, pero añade a ella una suprarrealidad que a veces no advertimos pero que ahí está y nos determina tanto como lo que pueden percibir nuestros sentidos y nos hace reconocernos a nosotros mismos.

La realidad surrealista es el mundo al revés, los reyes pueden estar abajo y detrás, los trabajadores arriba y al frente, los dioses impecables en el bote de la basura y en su lugar pueden aparecer las pasiones del hombre que incluso se antojan absurdas.

En su imagen y plástica general desaparece el tiempo cronometrado y los espacios más que tridimensionales pueden ser inconmensurables y sin lógica.

El surrealismo no admite las clasificaciones absolutas que justificaron la ética burguesa o el orden aristócrata decadente de ese tiempo.

En ese sentido, para el surrealista no hay diferencia entre la escena de Jesús en *La última cena* y un grupo de ebrios, mugrosos y marginales que departen en una mesa mientras son fotografiados por una mujer licenciosa en *Viridiana*, de Luis Buñuel. En esta condición, el pecado puede ser amor y justicia; y viceversa el amor puede ser pecado.

Es importante mencionar al surrealismo como uno de los movimientos más relevantes de principios del siglo XX, con una fuerte incidencia en el desarrollo social de ese tiempo.

Asimismo, cabe mencionar que el movimiento también tuvo momentos de incongruencia que reflejaron una manifestación con cierta decadencia. Estas discordancias derivaron en algunos casos en estridencias, esnobismos, y en un pacto mercantil tan importante que probablemente podría avergonzarse de haber traicionado el origen que lo vio nacer.

2.3 Manifestaciones artísticas del surrealismo.

“Querida imaginación, lo que más quiero en ti es que no perdonas.” (Breton, 2014, p.27).

El surrealismo es una vanguardia que sin duda se reveló en diferentes manifestaciones artísticas. Sí bien es cierto que en todas las manifestaciones artísticas se rigieron con los mismos principios del surrealismo, también es cierto que en cada arte se observaron características muy específicas.

El surrealismo surge originalmente en la literatura, pero rápidamente se extiende volviéndose un movimiento cultural muy importante que se dejaba ver en las distintas formas que existían de hacer arte.

En 1924 cuando André Breton escribe el Primer Manifiesto del Surrealismo, aunque menciona algunos puntos sobre la pintura, se centra fundamentalmente en la literatura, mientras que de la pintura únicamente se limita a decir cómo es que los pintores pueden incursionar en el surrealismo.

La literatura es durante mucho tiempo la forma más importante de hacer arte para los surrealistas. Tanto en el primero como en el segundo manifiesto se hacen numerosas alusiones a la importancia de la poesía.

El surrealismo literario se divide en dos partes, una de ellas es la prosa y otra la poesía, las características de ambas formas son completamente innovadoras puesto que rehúyen de las formas y temas tradicionales de hacer literatura.

Es así que la literatura surrealista tiene sus propios requerimientos y normas, entre los más importantes se encuentra llevar la metáfora a lo impensable, poder comparar dos objetos completamente distintos por medio de una gran sensibilidad y capacidad retórica. Otro elemento importante es la ausencia de normas gramaticales o rimas.

Para ejemplificar algunas de estas características, podemos citar un poema del surrealista Paul Éluard:

LA AVENTURA PENDE...

La aventura pende del cuello de su rival
El amor cuya mirada se encuentra o se extravía
En los espacios de los ojos desiertos o poblados.
Todas las aventuras del rostro humano
Gritos sin eco signos de tiempos muertos que nadie recuerda
Tantos rostros hermosos tan hermosos
Ocultos por las lágrimas
Tantos ojos tan seguros de sus noches
Como amantes que mueren juntos
Tantos besos al abrigo de la roca y tanta agua sin nubes
Apariciones surgidas de ausencias eternas
Todo era digno de ser amado
Los tesoros son paredes con sombra ciega
Y el amor está en el mundo para olvidar al mundo.
(Pellegrini, 1961, p.145).

Con los puntos anteriores podemos deducir que al igual que en la pintura, la literatura surrealista busca crear imágenes que vayan más allá de lo establecido, de lo conocido.

Hay un quiebre, un choque de imágenes que no tienen lógica, o que tienen una lógica diferente; provocan un rompimiento de la coherencia; por lo tanto, las obras se abren a nuevas y distintas visiones, sobre todo a nuevas significaciones.

Dichas normas en la escritura hacen que nazcan nuevas técnicas de composición que revolucionan las convenciones no sólo en la literatura, sino también en el lenguaje en general. Los surrealistas pretendían cambiar el mundo por medio de la poesía. Paz escribió que "(...) el surrealismo busca un nuevo sagrado

extrarreligioso, fundado en el triple eje de la libertad, el amor y la poesía.” (Paz, 1980, p.44).

Uno de los elementos más concurrentes en las obras surrealistas de cualquier tipo, es la presencia o la sensación de otra realidad donde el pensamiento es libre. Por ello las imágenes acústicas en la poesía y las imágenes plásticas en la pintura carecen de lógica y de razón. Por el contrario son representaciones con carácter que pudiera parecer lúdico y absurdo, una realidad dominada por el inconsciente.

La importancia del inconsciente en este movimiento fue de vital importancia. André Breton, en su primer manifiesto toma en cuenta consideraciones freudianas sobre la estructura de la psique y la importancia de la subjetividad en el ser humano.

La primera dificultad para estudiar la subjetividad es la de que todas las personas somos diferentes y estamos determinados por nuestras experiencias y en general toda nuestra historia de vida. Son estas naturalezas y condiciones la materia prima del psicoanálisis.

En la psicología clásica se trata de explicar la forma en la que un individuo percibe, capta y traduce su realidad para poder entender y fundamentar la conducta de los demás. Sin embargo, esta noción parece olvidarse de que hay una gran diversidad individual y aunque el sujeto esté sometido a fuerzas homogeneizadoras, tiene la capacidad de desafanarse de ellas y tener propias interiorizaciones de la realidad.

Por esta razón el estudio del inconsciente resulta relevante en el surrealismo,. Se considera que éste tiene alguna similitud con el concepto de “alma humana”. Se trata de un fragmento del ser humano que es amorfo, indefinido, sin ubicación precisa ni presencia material.

Aunque hablamos de una ausencia material, se constituye no sólo en la directriz que guía la vida de cada persona, sino que también es el elemento que junto con nuestra genética nos hace diferentes unos de otros.

La constante preocupación de los surrealistas por atender al inconsciente deviene en dotar de especial relevancia a los sueños.

Después de la literatura, la pintura también se ve en el surrealismo. En 1927, Breton escribe sobre el surrealismo y la pintura, incluye algunas formas en las que un pintor podía adherirse al movimiento: la vía del automatismo y la del mundo de los sueños.

Pintores como Salvador Dalí, Max Ernst, André Masson, la fotógrafa Meret Oppenheim, entre otros, reflejan en sus obras plásticas realidades oníricas que rebasan por mucho el imaginario común y el objetivo de retratar la realidad tal como la percibimos con los sentidos.

Para los surrealistas, lo expresable en las obras plásticas era el inconsciente, los sueños, los deseos, etc. y esto únicamente lo podían lograr por medio de la asociación mental libre, es decir, sin reglas, sin lógica, sin que predomine la razón ni la ciencia. De tal forma podemos explicarnos que eligieron como método el automatismo.

En el automatismo se explora en la libre asociación de imágenes que simplemente surgen en la imaginación y se plasman rápidamente para no hacer caso de la coherencia y el sentido, de ahí la espontaneidad tan característica del movimiento.

Hubo también otra corriente que fue la figuración naturalista o surrealismo figurativo. Donde lo que más interesaba era la suprarrealidad de los sueños y el realismo mágico, en esta corriente se inscriben pintores como Paul Delvaux, Salvador Dalí, René Magritte, etc. Mientras que Max Ernst fue un surrealista flexible que se permitió experimentar con ambas formas de crear.

2.4 Manifiestos surrealistas.

“Es posible que la imaginación esté a punto de reconquistar sus derechos.”
(Breton, 2014, p.27).

El primer Manifiesto Surrealista (1924) plantea una serie de elementos y declaraciones en los que se basa el movimiento que lidera André Breton. En ese sentido, podemos encontrar en él las condiciones en las que se puede dar el surrealismo.

En el documento pronuncia las razones por las cuales la imaginación debe ser el elemento preponderante para crear y las posibles formas y técnicas con las que se puede llevar a cabo este cometido.

Este primer manifiesto se circunscribe principalmente a la literatura, puesto que para Breton la poesía era el camino a la libertad y por lo tanto el mecanismo para modificar la realidad.

Como he descrito anteriormente, Breton incluye en el manifiesto muchas consideraciones de Freud tales como la estructura del psique, el inconsciente, la racha onírica, el estado de vigilia, etc.

Asimismo, en este documento no sólo se declaran las formas para pertenecer al movimiento, también manifiesta cuáles son las condiciones que desdeña y que por lo tanto no pueden ser parte del surrealismo.

Esta preponderancia y supremacía de la poesía para Breton se refleja en sus posteriores ensayos y manifiestos. Para Breton “(...) la poesía, que lleva en sí misma la compensación perfecta de las miserias que soportamos. Puede hasta convertirse en ordenadora, a poco que bajo los efectos de una decepción menos íntima se decida a tomarla por lo trágico. ¡Llegará el tiempo en que ella decrete el fin del dinero y parta sola el pan del cielo para la tierra!” (Breton, 2014, p.35).

En este manifiesto así como en los subsiguientes, el arte es considerado como un todo, un absoluto sobre lo que no se puede ejercer voluntad alguna.

El arte es el puente que comunica al individuo con la otredad, con eso otro que no conocemos pero que sin duda existe. Es una comunión del individuo consigo mismo, un conocimiento interior y por lo tanto una experiencia inigualable y totalmente humana.

La comunión de la que hablo se consolida en el sueño, la experiencia onírica es el sitio donde el artista puede inspeccionar en los lugares más recónditos y oscuros de su propia mente.

En 1929 Breton redacta el Segundo Manifiesto Surrealista, en el que sigue habiendo preponderancia del lenguaje literario, sin embargo, también incluye elementos estéticos e ideológicos que son posibles para las obras plásticas.

En ese año, el contexto histórico hace que existan diversas posturas políticas, lo cual inevitablemente influye en el manifiesto. En este documento Breton incluye juicios que politizan el movimiento.

Aunque algunos surrealistas coinciden con Breton en las cuestiones políticas y en su incursión al comunismo, también hay otros miembros que rechazan dicho interés del líder del movimiento.

Esta situación complica la relación de André Breton con algunos compañeros recibiendo ambas partes fuertes críticas. De hecho, en el segundo manifiesto Breton condena tajantemente a los artistas Masson y Francis Picabia, entre otros.

Para él era indispensable que un artista tuviera un fuerte compromiso social con lo que acontecía políticamente y le parecía risible que hubiera artistas que se hicieran llamar “surrealistas” cuando no sentían el mismo compromiso.

A mediados de la década de los 20's y principios de los 30's, surgió un periódico de nombre *El Surrealismo al servicio de la Revolución* donde algunos intelectuales

como Louis Aragon, Buñuel, Paul Éluard, Max Ernst, Yves Tanguy y Tristan Tzara, entre otros, declaran ser afines de Breton y manifiestan su sentimiento de responsabilidad social.

Hubo otros surrealistas que se mantuvieron al margen de estos conflictos y que aunque no estuvieran del todo de acuerdo con el reciente interés político, seguían siendo entusiastas y participativos como Hans Arp y Miró.

Por un lado vemos a los que siguen a Breton en su posición izquierdista y que piensan que la esencia del arte es la transgresión de los órdenes y por lo tanto no conciben que existan artistas no subversivos; por el otro, tenemos a los que piensan que el surrealismo debe quedarse únicamente en el plano artístico sin tintes comunistas ni de ningún otro tipo.

Para poder comprender un poco más los manifiestos surrealistas que corrieron a cargo de André Breton, es necesario conocer la historia que lo determinó en el gran revolucionario surrealista.

2.5 André Breton.

“Escribir sobre André Breton con un lenguaje que no sea el de la pasión es imposible. Además, sería indigno.”
(Paz, 1990, p.52).

André Breton fue un gran crítico y poeta que nació en París en 1896 y murió en 1966. El contexto en el que nace es un poco oscuro. Su familia no es una considerada funcional.

La imagen del padre para Breton fue muy lejana, mientras que su madre era una mujer sumamente autoritaria y dura.

Sin duda las experiencias que cada quien tiene en sus hogares, países, etc. marcan todo lo que somos en el presente y que seremos en el futuro. Probablemente esta oscuridad en la que vivió Breton, lo motivó a ser diferente, a ser reflexivo y tratar de cambiar la realidad.

Aunque Breton tenía desde joven muchos ideales, no logra escapar de la presión familiar y estudia Medicina. Esta decisión lo condujo posteriormente, durante la Primera Guerra Mundial, a trabajar en hospitales psiquiátricos. En ese ambiente fue que encontró a uno de los autores que influyó mucho en su obra y su pensamiento: Freud.

Además de la influencia Freudiana, hubo un encuentro con un personaje representante del Dadaísmo , que motivaría en buena medida el pensamiento de Breton, me refiero a Tristan Tzara, con quien aprendería y practicaría la técnica de la escritura automática.

Aunque con fuertes influencias del Dadaísmo y del psicoanálisis, él concibe sus propias ideas y redacta el Primer Manifiesto Surrealista, que ve la luz en 1924 tras años de intimar, comprender e introducirse en otros movimientos.

El contexto familiar, también histórico y social que le tocó vivir a Breton, fue un contexto de contrastes, contradicciones y desórdenes mayúsculos que propiciaron a un hombre cansado por las guerras, horrorizado y desilusionado a como para proponer nuevas condiciones.

Era un hombre que tenía la virtud de que aflorara en él una nueva capacidad para buscar otros caminos en donde encontrarse a sí mismo. Otros caminos que no fueran aquellos exagerados e identificados con el positivismo y la racionalidad de la ciencia.

En esta condición se ponderaba fundamentalmente la razón, aunque ésta tuviera universos restringidos, limitados y cerrados que no permitían abrir sus puertas a otras posibilidades.

El hombre de ese tiempo se dio cuenta que fuera de la sociedad positiva había posibles desarrollos que podían ofrecer infinitas posibilidades y dentro de estas, encontrar el proyecto que le brindara la anhelada libertad.

Un racionalismo y objetivismo rígidos que había que combatir, porque veían con desprecio la irracionalidad, la espontaneidad, la pasión y el rostro caleidoscopio que ofrecía la intuición, los sueños e incluso los universos antiestéticos y amorales.

Su pensamiento no sólo estaba determinado por el análisis y síntesis científicos, sino que ahora se atrevía a incursionar en la subjetividad de la psique. Era importante irrumpir en el espacio que hasta ese momento sólo vivían aquellos que eran considerados locos.

A Breton le identifica la universalidad de su pensamiento, entendió la sociedad europea, así como también la americana, y no sólo comprendió los efectos negativos del capitalismo, sino que los combatió y fue un agente activo con su incorporación y participación en diferentes partidos comunistas nacionales.

André Breton vivió en un ambiente de grandes intelectuales, artistas, trabajadores y pueblo en general. Conoció a los artistas mexicanos, poetas, músicos y plásticos,

pero es indudable que se vio sustancialmente afectado por la demostración sentimental, bárbara, mágica e irracional de la manifestación popular.

Así como un niño escribe o dibuja lo que siente, así Breton organizó el procedimiento surrealista de la expresión mediante el método específico de la escritura automática que en 1921 dio pie al método surrealista y que fue la base para conformar el nacimiento del surrealismo literario.

No es fortuito que la formación profesional de Breton en un principio haya sido de médico y que estuviera a cargo de los servicios psiquiátricos, familiarizándose con ello, con todos los estudios que sobre la mente hizo Freud y donde estos trabajos se consistieron en las impostas que soportaron el cambio en un estilo de arte y en toda la forma profunda y filosófica de considerar a la vida y a la existencia.

André Breton dio suficiente importancia a las lecciones de Freud, fundamentalmente a lo concerniente con el inconsciente puesto que consideraba que ésa era la pieza fundamental del rompecabezas humano.

Creía que valorar lo suficiente al inconsciente podía armonizar y conjuntar el resto de piezas que harían del ser humano un ser libre; sin embargo, era la parte más desvalorizada por el racionalismo por ser algo intangible, a la que sólo se le podía acercar de forma indirecta: a través de los sueños.

Breton estaba cansado de la sociedad, veía en ella una masa incapaz de motivarse a sí misma a partir de su verdadera naturaleza ubicada en su inconsciente. Para él, la supuesta actitud consciente de las sociedades resultaba incongruente, porque no era una actitud motivada por su propio ser, sino que por el contrario era motivada por agentes externos que negaban la verdadera esencia.

André Breton, gran humanista y libertador, se enfrentó a muchas complicaciones por su pensamiento revolucionario, tuvo problemas con sus contrarios, pero también con compañeros del mismo movimiento.

Aunque los roces entre los mismos surrealistas eran comunes por las ideas políticas y juicios sociales diferentes, a Breton muchos lo acusaron de ser un paranoico y autoritario que quería imponer sus propios gustos y lo atacaron fuertemente. Michel Leiris, Robert Desnos, Georges Limbour y Jacques Baron fueron algunos antiguos surrealistas firmantes del folleto contra Breton “Le cadavre”.

Ninguna crítica o agravio fueron suficientes para hacerlo claudicar en sus ideas, siempre fue fiel consigo mismo y consiguió grandes logros y no sólo en el terreno de la literatura. Su capacidad crítica nunca cesó, lo cual derivó en que durante la Segunda Guerra Mundial se convirtiera en exiliado.

Durante algunos años conoció países, entre los cuales es importante mencionar a México, puesto que fue un país que sin duda marcó su vida con personajes como Trotsky y otros intelectuales, así como la cultura popular mexicana (elemento que causó mucha impresión en él).

Años más tarde, regresa a París, ciudad en la que fallece y donde es sepultado entre una multitud de personas que creyó en su revolución y en la emancipación del hombre por medio del arte. La mayoría eran jóvenes que admiraban su compromiso social, tema del cual el mismo Breton escribió:

Verdaderamente no comprendo por qué razón, aunque ello desagrade a revolucionarios de limitados horizontes, debemos de abstenernos de propugnar la revolución, de aplicarnos a los problemas del amor, del sueño, de la locura, del arte y de la religión, siempre y cuando enfoquemos desde el mismo punto de vista que aquéllos – y también nosotros- los enfocan.
(Breton citado en Rodríguez, 2003, pp. 31 y 32).

3. Erotismo y muerte.

3.1 Principio de placer y principio de realidad.

“El retorno de lo reprimido da forma a la historia prohibida y subterránea de la civilización. Y la exploración de esta historia revela no sólo el secreto del individuo sino también el de la civilización.” (Marcuse, 1999, p.29).

Partiendo de la idea de que somos seres sociales que subsistimos en función de que vivimos en comunidad y dependemos de ella, sabemos que existen convenciones que permiten la convivencia con los otros en tanto que restringen y reprimen los deseos particulares de cada individuo que pueden afectar al otro.

En ese sentido, la cultura no restringe únicamente el ámbito social, sino también el biológico como estructura instintual. Ambos aspectos conforman una realidad completa y compleja que se convierte en la reguladora de los instintos, satisfacciones y necesidades.

Sin la existencia de este aparato regulador, los instintos se tornarían en algo distinto de lo que son, además de que impedirían la preservación duradera de la propia naturaleza humana.

El Eros incontrolado es tan fatal como su mortal contrapartida: el instinto de la muerte. Sus fuerzas destructivas provienen del hecho de que aspira a una satisfacción que la cultura no puede permitir: la gratificación como tal, como un fin en sí misma, en cualquier momento. (Marcuse, 1999, p.25).

El ser humano se encuentra lidiando constantemente entre lo que Freud describe como el "principio de placer" y el "principio de realidad", mismos que ordenan el funcionamiento psíquico. El primero se refiere a la actividad psíquica que se rige por las pulsiones del inconsciente, actúa únicamente en función de la búsqueda de la gratificación del placer por medio de la liberación de tensión en la realidad. “El principio de placer siempre funciona reduciendo la tensión en algún sistema fisiológico.” (Mannoni, 1977, p.31).

En el principio de realidad es la realidad misma la que funciona como un aparato regulador de la psique que actúa sobre el principio de placer. Cuando este principio no logra la consecución completa de la gratificación, puesto que entraría en conflicto con el medio natural y el entorno humano, genera una frustración a la que dará salida el principio de realidad. Este abre camino para que los deseos del principio de placer encuentren cabida en la realidad, pero de forma equilibrada. “(...) el hombre aprende a sustituir el placer momentáneo, incierto y destructivo, por el placer retardado, restringido pero <seguro>.” (Marcuse, 1999, p.27)

Para Freud, la coexistencia de ambos principios es posible en tanto que el individuo es capaz de llevar a cabo una transformación de sus instintos animales en otras prácticas que permitan la convivencia con la dinámica y mecánica de una sociedad y su cultura. El filósofo y sociólogo alemán Herbert Marcuse propone como mutabilidad en el sistema de valores lo siguiente:

De:	A:
Satisfacción inmediata	Satisfacción retardada
Placer	Restricción del placer
Gozo (juego)	Fatiga (trabajo)
Receptividad	Productividad
Ausencia de represión	Seguridad

Tabla. (Marcuse, 1999, p.26).

Para lograr la conversión es necesario el ajuste del principio de placer al principio de realidad, puesto que es el que asegura su supervivencia. De esta forma hay una lucha por una existencia organizada donde el ser humano aprende a discernir entre

"lo bueno" y "lo malo", "lo útil" y "lo no útil" y en general lo que puede o no causar daño a sí mismo o a su entorno. Los juicios anteriores los consigue por medio de procesos como el razonamiento o la memoria.

Consecuencia de lo anterior, el hombre se vuelve sujeto a un ordenamiento del aparato mental donde lo único que permanece libre del principio de realidad y estrechamente ligado con el del placer es la fantasía.

La preponderancia del principio de realidad sobre el del placer es histórico; sin embargo, nunca es seguro ni completo puesto que el principio de placer puede ser reprimido y controlado, pero nunca anulado. Ambos principios actúan conjuntamente, uno no puede eliminar al otro.

El suceso traumático que vive el individuo al aprender y/o darse cuenta de que no puede actuar según le dicten sus pulsiones, no es privativo de un sólo individuo ni de un sólo tiempo y espacio históricos.

Esta regulación de un principio al otro se transmite y enseña de generación en generación. En un primer nivel son los padres los que instruyen a los hijos en esta dirección, pero posteriormente durante todo el desarrollo de niño a persona adulta hay educadores, familiares, amigos, parejas sentimentales, etc. que contribuyen a continuar dicha formación.

El principio de realidad constantemente está amenazado por la existencia del principio de placer. Ésta superposición del principio de realidad sobre el principio de placer se hace posible no sólo por los procesos psíquicos del individuo y su convivencia con el otro, sino también por otros mecanismos de control en sociedad como lo son las instituciones.

Las instituciones organizan a la sociedad de manera que el individuo consciente pierde el poder de sus deseos y comienza a utilizar sus herramientas para alterar la realidad según su concepción de lo útil.

El individuo reproduce esta directriz desde el momento en que introyecta dentro de su aparato mental todas aquellas reglas y normas que lo mantienen reprimido, generando así un sistema al cual Freud describe como la dinámica de la civilización. “La lucha contra la libertad se reproduce a sí misma, en la psique del hombre (...)” (Marcuse, 1999, p.29).

El principio de placer existe y se manifiesta de diferentes formas. Una de ellas es la ya mencionada fantasía y otra, muy importante, es el inconsciente; éste, si bien es cierto que permanece la mayor parte del tiempo oculto, también encuentra vehículos para manifestarse en la realidad afectándola de distintas maneras, para lo cual requiere del principio de realidad.

3.2 Sexualidad y represión.

La organización de la civilización ha sido tan severa con los instintos que ha logrado introyectar en la psique humana mecanismos de control -a veces innecesarios- que sobrepasan el primer objetivo: el de la supervivencia.

Si bien es cierto que el principio de realidad regula y modifica los instintos primarios de tal forma que el individuo pueda convivir y funcionar en la sociedad, también es cierto que la civilización exige mucho más que eso.

(...) cada forma del principio de realidad debe expresarse concretamente en un sistema de instituciones y relaciones, leyes y valores sociales que transmiten y refuerzan la requerida <modificación> de los instintos. Este <cuerpo> del principio de la realidad es diferente en los distintos niveles de la civilización. (Marcuse, 1999, p.47)

Para comprender lo anterior de forma más clara, el teórico Herbert Marcuse hace una diferenciación en los tipos de represión ejercidos en el individuo.

Para Marcuse no se puede hablar de una única *represión* como lo hace Freud, por lo que divide el concepto en *Represión básica* y *Represión excedente*. “Represión excedente: las restricciones provocadas por la dominación social. Esta es diferenciada de la represión (básica): las <modificaciones> de los instintos necesarias para la perpetuación de la raza humana en la civilización.” (Marcuse, 1999, p.46).

En una economía de mercado, las formas de dominación son diferentes y cambian en tanto que las estructuras del poder lo requieran. Las formas y los niveles de represión no serán lo mismo en las distintas culturas y sociedades.

El contexto socio-económico determina sus propios mecanismos de control, por lo que se deduce que el principio de realidad puede adquirir distintos niveles y matices que afectan directamente la vida instintual de los individuos.

Una de las afectaciones más evidentes a los instintos tiene que ver con la exigencia de una contención del placer sexual. La civilización ha querido tanto la dominación completa, que trata de organizar aspectos de la vida interior del ser humano como los impulsos sexuales.

Lograr una organización que lleve a la desexualización genital ha sido una tarea histórica que se ha podido conseguir en la medida en que las instituciones han reprimido los sentidos que tiene el ser humano para aprender la realidad y que pueden satisfacer sus placeres de forma inmediata. Para Marcuse, los sentidos “Relacionan (y separan) a los individuos inmediatamente, sin que intervengan las formas convencionalizadas de la conciencia, la moral y la estética.” (Marcuse, 1999, p.49).

Pero si los sentidos permiten lograr al individuo alcanzar su satisfacción sexual, el dominarlos es importante porque si éstos no fueran reprimidos, el ser humano podría utilizarlos como herramienta erógena y no de trabajo como lo requiere la civilización.

Toda la represión sexual se vuelve una energía contenida que el ser humano se ve obligado a canalizar de formas aceptadas y productivas para el sistema, de tal manera que tanto el instinto de vida como el de muerte se ven alterados.

Uno de los elementos que ha permitido la consecución de la represión de la sexualidad, es la función que se le asigna como única: la procreación. Si el acto sexual está motivado por la obtención de placer y no por la procreación entonces es considerado un acto perverso.

La persona introyecta estas categorías en su psique y las instituciones -encargadas de mantener el orden- dejan de ser necesarias puesto que el mismo individuo se

vuelve su propio reformador, además de que ayuda a reproducir ese pensamiento en otros.

La monogamia también ha sido un poderoso y efectivo invento de algunas culturas para mantener los impulsos sexuales contenidos y a los seres humanos enajenados.

La principal consecuencia de este sistema de juicios resulta muy drástica. La sexualidad abandona su parte esencial y se convierte en su contrapartida. “(...) de un <principio> autónomo que gobierna todo el organismo es convertida en una función temporaria especializada, en un medio en lugar de un fin.” (Marcuse, 1999, p.50).

En estos términos, mientras en la sexualidad la procreación es solo un evento casual independiente al fin (la gratificación); para los aparatos reguladores de la sociedad la sexualidad resulta ser una herramienta económica que sirve bien a los intereses productivos de una civilización y de la cual el único fin debe ser la procreación.

La sexualidad en la civilización es sumamente compleja y alberga en su seno numerosas contradicciones. Al mismo tiempo que es vital, puede ser fatal. Partiendo de lo anterior, históricamente ha sido necesaria una fuerza contrarrestante al poder de la sexualidad que ponga orden en el caos y en las relaciones humanas, me refiero al trabajo.

3.3 El trabajo y la enajenación.

Si contemplamos a la civilización en su compleja totalidad, podremos ver que se conforma de contradicciones, así como de una dialéctica que alberga su supervivencia al mismo tiempo que su destrucción.

Si bien es cierto que por medio de la represión sexual se logran controlar y organizar muchos de los ámbitos de la vida del ser humano, cabe preguntarnos: ¿Qué sucede con las cuestiones que son imposibles de dominar?

Las continuas restricciones a las que vive sometido el individuo tienen inevitables consecuencias. Si la naturaleza del individuo es actuar conforme a lo que le dictan sus pulsiones, ¿cuál es la consecuencia de que éstas sean reprimidas?

Partiendo de la idea de que la civilización funciona en forma dialéctica, la continua represión desata un crecimiento o empoderamiento del instinto de muerte y de sus fuerzas destructivas y autodestructivas, lo interesante será ver cómo reacciona la civilización ante ellas, para lo cual es necesario hablar de lo que Marcuse describe como *principio de actuación*.

Dicho principio refiere al modo en que está organizado el principio de realidad en una estructura jerarquizada que organiza y estratifica a los individuos que la integran de acuerdo a sus roles sociales y competencias.

La estratificación por sectores será dada por el trabajo. Para la civilización, el trabajo representa su principal fuente económica y, por lo tanto, organizadora del funcionamiento individual y colectivo.

La realización del trabajo tiene funciones económicas para la preservación del sistema, pero también contribuye a la enajenación del individuo y con ello a su control.

La enajenación consiste en la deshumanización del individuo en un sistema de tratos fragmentarios que provocan las relaciones productivas. Un ser humano alejado del otro y por lo tanto de él mismo. Un ser humano en la sociedad económica moderna mide y se mide en función de "mercancías", su valor de uso y valor de cambio. Las relaciones humanas son intervenidas por objetos. Ahí el riesgo del trabajo enajenado.

Si bien es cierto que el trabajo ha existido desde la antigüedad como forma reivindicadora y necesaria para la supervivencia, también es cierto que actualmente en el sistema capitalista se ha utilizado como una herramienta dominante de la clase trabajadora.

Con el trabajo se hace pensar a las personas que trabajan para satisfacer sus "verdaderas necesidades", con lo que dejan fuera del razonamiento la satisfacción de los instintos más originarios de su existencia como necesidades esenciales, sin mencionar que el trabajo es un aparato productivo muy lejano a los individuos puesto que no son dueños de lo que trabajan.

Los trabajadores están impedidos de poseer o controlar el aparato productivo de su trabajo, empero, están obligados a formar parte de él para poder supervivir en un sistema del cual no pueden mantenerse relegados.

Los individuos van dejando de pertenecerse a sí mismos en una división del trabajo en la cual no son dueños de lo que hacen ni de su tiempo libre (del cual hablaré más adelante).

Como consecuencia, la libido también se ve afectada por la función social y económica del trabajo.

(...) el tiempo de trabajo, que ocupa la mayor parte del tiempo de vida individual, es un tiempo doloroso, porque el trabajo enajenado es la ausencia de gratificación, la negación del principio de placer. La libido es desviada para que actúe de una manera socialmente útil, dentro de la cual

el individuo trabaja para sí mismo sólo en tanto que trabaja para el aparato, y está comprometido en actividades que por lo general no coinciden con sus propias facultades y deseos. (Marcuse, 1999, p.54).

El tiempo es fundamental para comprender cómo funciona el aparato regulador que es el trabajo. Si el individuo tiene que trabajar para subsistir, entonces es obligado que dedique una buena parte de su tiempo a esta labor.

En la realización de sus tareas no tiene tiempo para la reflexión y ni para el autoconocimiento; estos ejercicios no tienen cabida, ni tampoco la actividad sexual. Partiendo de lo anterior, Bataille menciona que "(...) en oposición al trabajo, la actividad sexual es una violencia que, como impulso inmediato que es, podría perturbarlo; en efecto, una colectividad laboriosa, mientras está trabajando, no puede quedar a merced de la actividad sexual." (Bataille, 2007, p. 53 y 54).

Pero si estas restricciones se dan durante el tiempo dedicado al trabajo, cabe preguntarnos ¿qué sucede con el tiempo libre? Si lo pensamos en forma poco complicada, podríamos responder fácilmente que el tiempo sería destinado a la consecución del placer, pero eso significaría un riesgo para el sistema.

Si para la civilización le es vital el trabajo, entonces debe encontrar formas en las que el tiempo libre, lejos de representar un peligro, sea otra herramienta que perpetúe la enajenación para que el ser humano siga "funcionando".

"El individuo no debe ser dejado solo." (Marcuse, 1999, p.56). Bajo este principio construyen una gran industria de entretenimiento que ayuda a regular el tiempo de ocio de manera que éste resulte sólo una forma vana y sobre todo pasiva de -como se dice coloquialmente- "matar el tiempo".

Los momentos que el individuo tiene fuera del trabajo tampoco le pertenecen, no es un tiempo libre en el que pueda hacer lo que desea puesto que este tiempo está permeado de prohibiciones derivadas de la razón -aparato encargado de poner orden dentro del caos-.

Sí hablamos de que el trabajo representa la racionalidad, el orden, la productividad, etc. también debemos hablar de su contraparte; lo irracional, el caos, la espontaneidad; la fiesta y el juego.

La esencia de la fiesta contiene una fuerza destructiva que conduce al desorden o mejor dicho a otro tipo de orden que responde a ciertas necesidades distintas a las útiles.

Es la razón la que debe controlar esta fuerza para regresar al individuo a la productividad del trabajo, dicha capacidad obliga a discernir entre una satisfacción inmediata o un futuro seguro.

Pese a las promesas y la seguridad que a lo largo de la historia ha brindado la razón en torno al trabajo, hay una naturaleza superior que arrastra al individuo a la muerte, quizá sea la nostalgia de la animalidad separada.

Pero, si es cierto que el trabajo es el origen, si es verdad que el trabajo es la clave de la humanidad, los hombres, a partir del trabajo, se alejaron por entero, a la larga, de la animalidad. Y, en particular, se alejaron de ésta en el plano de la vida sexual. (Bataille, 2014, p.63).

El juego y la fiesta traen consigo un retorno a la animalidad o bestialidad que nos recuerda el acto sexual; son transgresiones a lo prohibido que ponen en entredicho las convenciones morales introyectadas en el sujeto y que hacen de él un elemento productivo y enajenado que no derrocha energía, sino que la vuelve útil.

En la fiesta se permite aquello que en el mundo del trabajo está prohibido. “La transgresión, en tiempo de fiesta, es precisamente lo que da a la fiesta un aspecto maravilloso, el aspecto divino.” (Bataille, 2014, p.89). Divino en tanto que –en palabras de Bataille- deshecha las normas establecidas por la razón.

3.4 Perversiones.

En el tiempo donde la energía sexual podría encontrar vías para la gratificación, el individuo permanece enajenado, por lo que la libido en un proceso de desexualización queda reducida a la genitalidad y procreación convirtiendo todo lo que queda fuera de lo “normal” en tabúes como son las perversiones.

Perversión viene del verbo pervertir, cuya definición según el Diccionario de la Real Academia Española es “Perturbar el orden o estado de las cosas”. Por lo tanto se trata de “otra versión de las cosas”. A pesar de esta definición, la perversión está llena de connotaciones negativas y juicios que producen rechazo en el pensamiento colectivo. No es difícil explicarnos las razones de esto.

Si hablamos de una civilización cuyo afán es el de controlarlo TODO para su propia conveniencia, aquello que sea incontrolable o que vaya en contra de sus principios de articulación, debe ser rechazado y juzgado enérgicamente. Las perversiones rechazan la misión procreativa de la sexualidad y por lo tanto deben ser resistidas.

No es desconocido el increíble poder seductor de lo prohibido, hay algo en lo peligroso que atrae. Las perversiones, por ejemplo, prometen mayor placer que la sexualidad normativa, convencional.

La represión no suprime los deseos, sólo los contiene. Las prohibiciones albergan en su seno la posible transgresión y a la vez lo prohibido seduce llenando de potencial fuerza al deseo. “La prohibición elimina la violencia, y nuestros movimientos de violencia (y entre ellos los que responden al impulso sexual) destruyen en nosotros el tranquilo ordenamiento sin el cual es inconcebible la conciencia humana.” (Bataille, 2014, p.42).

Las perversiones se caracterizan por una preponderancia irresistible de impulsos sobre el principio de realidad. Freud describe las perversiones y la neurosis como desviaciones sexuales, es decir, fuera de lo normal.

Lo contrario a la perversión es la neurosis. El neurótico reprime sus pulsiones sexuales al grado de generarse sufrimiento.

Los neuróticos son aquel tipo de personas que, con una organización inadecuada, llevan a cabo únicamente una represión aparente y frustrada de sus instintos, bajo el influjo de las exigencias culturales, y que por ello sólo pueden colaborar en la creación cultural con un enorme gasto de energías y sufriendo un empobrecimiento interno, o bien, tienen que abandonarla temporalmente como enfermos.” (Reiche, 1974, p. 122).

Los perversos, en cambio, no sacrifican sus pulsiones por las presiones culturales ni morales de la sociedad, aunque, claro está, hay perversos capaces de adaptar sus perversiones a la realidad. Hay también quienes terminan presentando paranoia, esquizofrenia o algún otro tipo de desequilibrio psíquico.

3.5 Instinto de vida y de muerte.

Para el psicoanálisis, la sexualidad ocupa un lugar importantísimo en la constitución instintiva del individuo, de tal forma, dicho concepto es para Freud un bastión esencial para sus estudios que desarrolló y amplió durante años llegando a la conclusión de que la sexualidad es un concepto mucho más amplio que sólo lo relacionado con lo sexual. Para ello desarrolló su teoría sobre la libido.

La libido es la energía sexual (no necesariamente genital) que puede ser transformada en otro tipo de energías que coadyuvan en rasgos psicológicos importantes del ser humano. “(...) su verdadera importancia radica en su doctrina de la transformación de los instintos, que permite atribuir a una fuente libidinosa, la mayoría de los rasgos de carácter, los impulsos y las actitudes hacia uno mismo y los demás.” (Horney, 1957, p.39).

En una primera etapa, el instinto de lo sexual no es lo suficientemente abarcativo en la teoría de Freud, como sí lo es posteriormente su teoría del *Eros* (instinto de vida).

Para llegar a ese nivel, Freud tuvo que ampliar el concepto de sexualidad y entrelazarlo con los instintos del *Ego* (autoconservación) y el principio de placer. “(...) si los procesos mentales primarios están gobernados por el principio de placer, ese instinto que, al operar bajo este principio, sostiene la vida misma, debe ser el instinto de la vida.” (Marcuse, 1999, p.35).

El instinto de vida es aquel que procura la supervivencia y evita la muerte en tanto que ésta no sea el inevitable fin orgánico de volver a la existencia de lo inorgánico.

La sexualidad y el principio de placer deben ser reprimidos por el principio de realidad para poder conservarse; sin embargo, el *Eros* incluye en su seno dicha condición.

La aceptación del requerimiento de impedir la gratificación total con el fin de autoconservarse, es la prueba de que el instinto de muerte y el de vida son indisolubles y se necesitan el uno al otro.

Hay un camino definitivo de la vida orgánica hacia lo inorgánico. El ser humano vive para morir, pero de una forma natural de regresión hacia la primera existencia (la inorgánica). "La meta de la vida es la muerte" (Horney, 1957, p.91).

Eros abarca y permite la existencia de ambos instintos (vida y muerte) y ve en ellos la unidad o dialéctica que funciona en tanto existe la otra.

En un mundo tan complejo, lleno de guerras interminables, crímenes, crueldad y hostilidad en general, encontramos que en la naturaleza humana no sólo hay un instinto de vida sino también de muerte. Pero, ¿dónde surge ese instinto?

Para poder responder esa pregunta hay que remontarnos no solamente a los grandes conflictos mundiales, basta con ver relaciones donde aparentemente únicamente cabe lugar para el amor y sin embargo de una forma oculta están permeadas de actitudes y tendencias hostiles.

Debemos entender que la hostilidad no siempre es reflejada o dirigida hacia el otro, sino también hacia uno mismo. El daño que un individuo se hace a sí mismo no es necesariamente al grado de asesinarse o herirse físicamente, también puede ser manifestado -por ejemplo- en las exigencias que nos imponemos y que al no poder ser cumplidas solemos menospreciarnos.

El castigo, la autocensura y el menosprecio son constantes en el comportamiento del ser humano. Pero el instinto de muerte no es puramente destrucción sin ningún sentido, esta tendencia a la destructividad proviene de la necesidad de liberar una tensión y en consecuencia poder seguir viviendo.

En un principio, Freud atribuye este instinto de destrucción a las represiones y frustraciones de índole sexual; sin embargo, posteriormente esta asociación le parece incompleta para explicar una directriz importante en la existencia humana.

Lo que esta primera teoría aportó fue que al relacionar el instinto de destrucción con el *Eros*, trajo consigo una redefinición del sadismo y masoquismo como conceptos que reflejaban al mismo tiempo impulsos libidinosos y destructores.

De existir impulsos aparentemente contrarios en el individuo, cabe preguntar ¿Cuál o dónde está su origen? Para Freud, el origen de los impulsos es siempre un estímulo orgánico cuyo fin es “(...) extinguir la excitación perturbadora y restablecer el equilibrio que existía antes de que interviniera el estímulo.” (Horney, 1957, p.90).

La compulsión de repetición es un principio orgánico que según Freud rige la vida instintiva y se refiere a la tendencia por repetir ciertas etapas del desarrollo del individuo en un intento por restaurar la existencia en formas tempranas, independientemente de que hayan sido placenteras o no.

Partiendo de lo anterior, Freud explica el instinto de muerte en un nivel más profundo que el que sólo se refería a la sexualidad:

(...) puesto que hay una tendencia instintiva a volver hacia atrás, a restablecer etapas anteriores, y puesto que lo inorgánico existió antes que lo orgánico, antes del desarrollo de la vida, debe haber una tendencia innata hacia el restablecimiento del estado inorgánico; puesto que la condición de lo no vivo se verificó antes que la de lo vivo, debe haber un impulso instintivo hacia la muerte (...). (Horney, 1957, p.91).

De esta forma, Freud encuentra el origen fisiológico de instinto de muerte en las propias funciones catabólicas del metabolismo.

Ahora bien, si el instinto de muerte es tan inherente y poderoso en el ser humano, necesita una contrafuerza que le impida dirigirse a su pronta destrucción. Dicha fuerza es el instinto de vida representado fundamentalmente por las pulsiones sexuales. El instinto de vida (*Eros*) aplaza la llegada de la muerte poniendo límites al instinto de muerte y a la regresión continua hacia el estado inorgánico.

Existe entonces una combinación entre los impulsos sexuales y el instinto de muerte que aunque aparentemente contrarios, constituyen una dialéctica que da movimiento a la existencia y por lo tanto permite la supervivencia. No obstante, el instinto de muerte puede ser tan fuerte que no baste únicamente con la unión de estos contrarios para detenerlo.

En la diferenciación entre *destrucción* y *autodestrucción* radica la clave para contrarrestar tan poderoso instinto. ¿Cómo puede un individuo evitar destruirse a sí mismo? Dirigiendo ese impulso destructor hacia el exterior. Por esta razón, el instinto de destrucción es un derivado del instinto de muerte.

En tanto mayor sea la capacidad del individuo de exteriorizar su impulso destructor, menor será el riesgo de autodestruirse. Metafóricamente funciona como una válvula de escape que permite desahogar lo que está dentro y que de guardarse puede derivar en una explosión de la que el individuo difícilmente saldría bien librado. Por esta razón es que el instinto de muerte y por consiguiente el de destrucción, también permiten la autoconservación.

“Los instintos de la vida son conservadores en el mismo sentido que los demás instintos porque nos vuelven a estados anteriores de la sustancia viviente.” (Marcuse, 1999, p.38). Ambos instintos (de vida y de muerte) tienen un mismo carácter regresivo. Entonces, ¿cuál es el instinto que trabaja al servicio del otro?

Para el psicoanálisis no hay ninguna preponderancia de uno sobre el otro, aunque Eros sea definido por excelencia como la fuerza preservadora de la vida, la relación que tiene con Tánatos (instinto de muerte) es innegable, inevitable y sobre todo necesaria.

Esta estrecha relación que hay entre ambos se traduce en muchas de las actitudes que realizan los seres humanos. El acto erótico sea quizás la experiencia en la que más se evidencia esta relación. Por un lado es una vivencia que nos acerca a la muerte, pero por otro lado produce una intensificación de la vida. Más adelante hablaré de ello.

3.6 La muerte y el erotismo.

Durante toda la historia de la humanidad, el ser humano ha intentado comprender, descifrar e incluso controlar todos los fenómenos que acontecen a su alrededor, sin embargo, ¿es eso posible?

El conocimiento científico ha intentado ceñir lo más posible de la realidad, pero es imposible que lo conozca todo. Existen múltiples eventos que escapan a la comprensión humana. La muerte es uno de ellos.

La muerte es un fenómeno que entraña en sus adentros algunos de los más grandes y fascinantes misterios de la vida. ¿Por qué es tan seductor? Quizás porque siempre está presente persiguiendo cada movimiento que hacemos.

El único conocimiento que tenemos de la muerte es que indudablemente es aunque no tengamos una cabal comprensión y estemos muy lejos de ello.

La incompreensión de este fenómeno dota de sentido a la vida, pues ¿qué sería de la humanidad si pudiera saberlo todo? "(...) la esencia de la vida es el intento de ceñir la incompresibilidad de la muerte." (Carse, 1987, p.12).

No obstante, la civilización y su estructura represiva, requieren para su funcionamiento controlar todo aquello controlable y lo que no lo es, negarlo.

Negar o rechazar lo que escapa de la inteligencia humana no lo hace ni lo hará desaparecer; por el contrario estar censurado le da mayor poder a su existencia.

En el caso de la muerte, vedar su existencia significaría negar la propia existencia. "(...) si continuamos negando nuestra mortalidad -sólo nos habremos encerrado a nosotros mismos en una asfixiante trampa espiritual. Al negar la muerte habremos negado la vida." (Carse, 1987, p.12).

La muerte es tan desconocida y misteriosa que tiene diferentes significaciones para las distintas culturas e incluso para cada individuo. Entonces no podemos hablar de una sola concepción.

En ese sentido podemos hablar de dos variantes de la muerte de la que se desprenden numerosas concepciones; muerte física y muerte espiritual. En ambas “(...) la muerte es el punto en que la vida llega a un fin sin continuidad.” (Carse, 1987, p.18).

Mientras que algunos pensadores consideran que la muerte es algo que se experimenta, hay otros que consideran que no es posible, pero lo que es indudable es que la muerte marca nuestra existencia. El sociólogo polaco Zygmunt Bauman advierte en su libro “Amor líquido”, que la muerte es una experiencia que solamente podemos vivir a través del otro, por lo tanto, no es una experiencia de la que podamos aprender. “La experiencia ajena sólo puede conocerse como una historia procesada, interpretada según lo que los otros vivieron.” (Bauman, 2012, p.18).

El desconocimiento de ciertas cosas de la vida nos devela que existen límites en nuestra visión y aunque parezca extraño, esos límites que tenemos son los que nos permiten aprehender lo que conocemos. “Lo que no tiene límites ni resistencia no puede experimentarse. Pasamos a través de ello sin moverlo, sin alterarlo; no notamos nada.” (Carse, 1987, p.18).

La muerte es mucho más compleja que el hecho de que los órganos del cuerpo dejen de funcionar. Una persona es algo más que un conjunto de órganos que lo hace vivir, una persona es alguien que significa algo para otras personas. ¿Qué sucede con esa otra parte?

Así como la muerte de una persona no es la muerte de un organismo, tampoco la vida de una persona es un fenómeno meramente orgánico. Para ser una persona debemos existir en lo que por el momento llamaremos una red de conexiones con otras personas. (Carse, 1987, p.20).

Si vivimos y nos reconocemos en función de que existe el otro para el que significamos algo, ¿qué sería de la muerte si no fuéramos seres sociales y por el contrario estuviéramos solos? ¿Tendría algún sentido?

Hablamos de cosas muy distintas: la continuidad del cuerpo y la continuidad de la persona, por lo que la muerte de alguien no es la muerte en sí misma, si no la fragilidad de la vida y la existencia.

La muerte resulta tan inaprensible para la comprensión humana que condiciona muchos de los aspectos de la existencia. Todas las implicaciones que tiene un fenómeno así sobre nosotros junto con las condicionantes de la civilización, devienen en la conformación de un sentimiento de aberración hacia la muerte.

¿De dónde proviene un sentimiento así? No puede ser de la razón puesto que racionalmente sabemos que la muerte como proceso físico es un fin inevitable para todos, sería irracional pensar que nunca moriremos.

El pensar que podemos evitar dicho fin y el rechazo que hay en muchas culturas surge del miedo que hay por lo desconocido. En consecuencia pareciera que las personas vivimos históricamente fingiendo la inexistencia de la muerte.

La angustia de la muerte data de muchos años atrás. El hombre antiguo ha experimentado el temor a la muerte y ha dejado testimonio de ello –por ejemplo- en las pinturas rupestres o el arte paleolítico.

La muerte como terminación de la vida es un conocimiento que se tiene desde el hombre antiguo; prueba de ello es el ritual del entierro del cadáver. Sin embargo, al representar el fin del valor más grande que tenemos –que es la vida- y al ser todavía algo de lo que sabe muy poco, se mantiene en las penumbras, rodeado de mitos y tabúes. Negando su presencia la convertimos en algo oculto, oscuro, prohibido y desagradable, así como su similar, la violencia.

El erotismo nos acerca en muchos sentidos a la violencia y en general a la muerte, se trata pues de un estadio de apertura donde el cuerpo deja de ser un individuo discontinuo que trabaja y es productivo.

El erotismo es una experiencia ajena a cualquier utilidad en el mundo del trabajo. Al respecto y diferenciando entre el erotismo y la sexualidad con fines procreativos, Bataille escribe: “La actividad sexual utilitaria se opone al erotismo, en tanto que éste es fin de nuestra vida... La búsqueda calculada de la procreación, semejante a la utilización de la sierra, humanamente corre el riesgo de reducirse a una lamentable mecánica.” (Bataille, 2014, p.45).

El erotismo transgrede la individualidad que somos, violenta la racionalidad y nos pone en intimidad con la muerte, con ese algo que sabemos que existe, pero no lo vemos, sólo lo sentimos y es altamente seductor. Para salir del mundo de lo material y fluir con todo lo demás que también fluye, es necesario un acto violento.

El erotismo es la máxima expresión de la vida, su voluptuosidad nos da gozo, y frenesí, pero al mismo tiempo nos acerca a la muerte por medio de la violencia.

4. Cine.

4.1 El cine de autor.

En los años cincuenta surge en Europa la teoría de *auteur* o lo que comúnmente conocemos como cine de autor. Desde ese entonces vamos a encontrar a críticos de cine en todos los tiempos que basan su crítica en dicha teoría.

Aunque esta teoría tiene orígenes más antiguos, puede decirse que se formalizó con las publicaciones de la revista parisina *Cahiers du cinéma*, donde los críticos fundamentaban sus análisis otorgando a los realizadores la categoría de “autores”, diferenciándolos de otros a los que veían solo como artesanos al servicio del entretenimiento.

Al respecto, el historiador español Román Gubern en el prólogo a *¿Cine de autor? Revisión del concepto de autoría cinematográfica* explica esta diferencia en un ejemplo:

La elección de Spielberg por parte de los lectores corresponde, además, a la lógica norteamericana que ve en el cine un entertainment o un show business, categorías semánticas que designan, en el primer caso, a un producto y/o su función social (entretenimiento), y en el segundo a una industria o negocio. (...) Naturalmente, la citada concepción del cine como entertainment o show business es frontalmente opuesta al interés del cine entendido como actividad creativa autoral. (...) Pero el concepto de cine mainstream implica también la existencia de un cine off-mainstream, como puede ser, por ejemplo, el de Jim Jarmusch. (Gubern citado en Sanderson, 2007, p.43).

La teoría de *auteur* consiste en diferenciar a dos tipos de realizadores cinematográficos, por un lado, tenemos a aquellos que, siguiendo la dinámica de los procesos de producción, únicamente se limitan a la realización de filmes

apegados al guión sin ninguna otra intención que rebasara el sentido comercial del cine, a diferencia del segundo grupo.

Este segundo grupo ve en el cine una forma de expresión personal, lo cual trae como consecuencia filmes dotados de marcas personales como obsesiones, miedos, sentido del humor, etc., que se traducen en estilos.

Esta última forma de hacer cine logra eslabonar las capacidades técnicas con la personalidad del autor, de manera que el producto final es completamente personal, cuyas especificidades permiten al espectador leer y reconocer la inequívoca autoría.

El teórico de cine J.D. Sanderson explica que a partir de esta teoría "(...) se podía establecer un proceso paralelo de reconocimiento de la obra de un director basado en dos coordenadas principales: la caligrafía cinematográfica y la recurrencia temática" (Sanderson, 2007, p.43).

Pese a las diferentes concepciones y matices que los estudiosos del cine han dado al cine de autor, Luis Buñuel es considerado un ejemplo de esta teoría. Sus obras están llenas de absurdos, obsesiones, símbolos, fetiches, ironía, sarcasmo y una tendencia a llevar a sus personajes por los caminos del azar. Todos estos y otros elementos constituyeron el sello personal de este cineasta. "El éxito de Buñuel como autor tiene que ver con esa capacidad de integrar una obra personal en un producto de industria" (Sanderson, 2007, p.43).

4.2 Cine surrealista.

“(…) Sí, los sueños son el “primer cine” que inventó el hombre, e incluso con más recursos que el cine mismo.”
(Buñuel citado en De la Colina y Pérez, 1986, p.165).

Es muy importante reconocer en el surrealismo, un movimiento evidentemente filosófico y social. Un movimiento de comportamiento amplio, diverso e integral y aunque lejos de su objetivo principal, termina inmiscuyéndose en el ámbito de la política, motivando la crítica, propiciando la transformación del ser humano y subvirtiendo el orden establecido.

Aunque el cine surrealista puede valerse de imágenes realistas, su discontinuidad en el orden va más allá de su presencia real, su esencia no se encuentra en la superficialidad de la apariencia.

Para el surrealismo, el cine es un medio articulador, un fino eslabón o una ventana entre la racionalidad e irracionalidad, es un umbral en el que el ser humano mira desde el exterior al interior y de éste clama su expresión más honesta. A través de esa ventana, la irracionalidad artística es dirigida a tres actores:

1. El artista mismo. Entiende o acepta consciente o inconscientemente la totalidad de su obra. El autor es quien más y mejor comprende el código de la estructura de su esfuerzo artístico, el cual puede develar o no públicamente la totalidad o parcialidad de esta. Pretender descifrar su obra implicaría incursionar totalmente en el inconsciente del artista. El surrealista integra a su obra miedos, fijaciones, aspiraciones, obsesiones, pasiones, contradicciones, perversiones, etc; lo moral lo expresa estéticamente y con ello impide su exterminio, es por eso que el autor evita explicar sus emociones explícitas, por lo que lo hace subliminalmente a través de símbolos y signos que son visibles para el propio creador en primer término, signos en los que requiere condiciones humanas de erotismo, muerte,

violencia, promiscuidad, pobreza humillante y riqueza insolente, entre otros conceptos, mismos que son motivo de censura para el desarrollo del status quo, el poder, la enajenación y la sujeción del hombre por el hombre.

2. A la sociedad. Entiende o acepta la obra del artista surrealista sólo parcialmente en función de que comparte el contexto histórico del espacio y tiempo del autor. Por esta razón, la sociedad acepta la obra aunque sea para criticarla y hacer escarnio de ella, pero en estas condiciones la sociedad no comprende la totalidad de la estructura de la obra o sólo la comprende parcialmente retomando algunos elementos de forma disociada, es por eso que el espectador sólo ve reflejada en la obra original parte de su ser, el espectador reinterpreta la intención original del autor y construye de acuerdo con los demás espectadores un mapa mental colectivo de valores sociales. Es decir, el espectador comparte con el autor el sentido de la obra.
3. Al espectador individual que hace una interpretación personal de una obra original. En este caso existe una interpretación de la obra adaptada a los valores individuales, es por eso por lo que existe una polémica muy extensa respecto a la intención de los filmes de Luis Buñuel, opiniones no sólo diversas sino hasta contradictorias. Por ejemplo, el reconocimiento cabal del bien o del mal resultan confusos, no se encuentran los límites de ambos. La interpretación de los espectadores de las películas de Buñuel es tan diversa como tantas personas tiene el universo espectador. En este caso como en el anterior podría decirse que sus obras se adaptan a la condición que caracteriza el inconsciente de cada espectador de cualquier época, porque la imaginación de este puede rebasar los límites del espacio y tiempo racionalmente acotados.

El surrealismo encuentra en el cine un medio con nuevas posibilidades de experimentación; sin embargo, por las mismas características del lenguaje cinematográfico –como el proceso de montaje-, algunos surrealistas no consideraron que a través de este medio pudieran crear obras.

En este contexto es importante mencionar a la artista Germaine Dulac. Ella incursionó en el cine surrealista motivada por la necesidad de expresar su sentir y su posicionamiento ante la realidad y sobre todo la imagen de la mujer que se tenía en aquella época.

Antes de incursionar en el surrealismo, hizo algunos otros experimentos cinematográficos que la fueron forjando hasta llegar a su idea de cine puro. Dulac tenía una innegable sensibilidad para con otras artes como la danza, música, teatro, etc. por lo que pudo conjuntar todos estos elementos en su cine. Era admiradora de las vanguardias artísticas en la pintura.

Dulac estaba en busca de un *cine puro*, es decir, un cine sin artificios, por ello solía contratar actores no profesionales y encontrar únicamente con la imagen y el sonido un equilibrio, un movimiento natural que hablase por sí mismo.

Algunas de las películas que realizó fueron: *La cigarette* (1919) , *Malencontre*, *La fête espagnole*, *La belle dame sans merci* (las tres últimas realizadas en 1920), y una de las más conocidas y a la que se le han atribuido más elementos surrealistas fue *La coquille et le clergyman* (1928).

En realidad, se produjo un número pequeño de películas consideradas oficialmente inscritas en el movimiento; sin embargo, cabe mencionar que dichas películas tuvieron mucho éxito y despertaron el interés de grandes artistas. Un ejemplo de ello fue el filme surrealista de Luis Buñuel *Un perro andaluz* (1928-1929), del que hablaré más adelante.

4.3 *Un perro andaluz* (1928-1929).

“El carácter subversivo de los primeros films de Buñuel reside en que, tocadas apenas por la mano de la poesía, se desmoronan las fantasmales convenciones (sociales, morales o artísticas) de que está hecha nuestra realidad”. (Paz, 1951).

Un perro andaluz (1928-1929) es un filme del cual sería difícil hacer una sinopsis sin caer en lo que rechazaba el surrealismo: la lógica y la razón. Sin embargo, en la medida de lo posible se dará una breve reseña de lo que implicó este cortometraje en cuanto a producción y contenido.

Buñuel viajó a Madrid para estudiar en la Residencia de estudiantes, donde permaneció 7 años durante los cuales entabló amistad con varios artistas, uno de ellos el pintor Salvador Dalí. Ambos jóvenes—aunque de distintas personalidades—compaginaban muy bien. Los dos eran irreverentes y nadaban siempre contracorriente.

Buñuel tenía inquietud por hacer una película, lo comentó con su amigo pintor y en prácticamente seis días ya tenían escrito el guión de la obra que posteriormente llamaron *Un chien andalou*.

Pude realizar el Perro gracias a los 5 mil duros que me proporcionó mi madre para hacerlo. En realidad el film se hizo con la mitad: la otra mitad la gasté en París...Yo sé lo que Dalí ha dicho de mí...En cuanto al argumento del Perro, puede decirse que es obra de ambos... Pero el film me pertenece...El título fue un problema. Pensamos en muchos. [...] Dalí entonces se enteró del título de un libro olvidado de poemas míos *Un perro andaluz*. ¡Ése es el título!, exclamó Dalí y así fue. (Buñuel, 1971, p.7).

Buñuel advirtió muchas veces que *Un perro andaluz* no era una obra a la que se le debía buscar significado ni mucho menos coherencia. Él mismo definió al filme como

“una serie de imágenes colocadas en el orden en que acudieron al espíritu.”
(Buñuel, 1971, p.7).

Sí bien es cierto que la intención de Buñuel en ningún momento fue que alguien dotara de significados a su obra, lo cierto es que su filme resulta un amplio y complejo discurso con símbolos que entrañan significaciones, además de que resulta un documento testigo de un momento histórico determinado.

Surgido de un sueño, de una interminable crítica dirigida hacia el Estado, hacia la sociedad y hacia el hombre mismo aparece *Un perro andaluz*, un cortometraje producido y dirigido por Luis Buñuel en conjunto con Salvador Dalí y con la colaboración de dos grandes actores, Simone Mareuil y Pierre Batcheff.

En *Un perro andaluz* se conjuntan una serie de eventos aparentemente inconexos que demuestran las virtudes y los vicios que identifican al hombre y a la sociedad del tiempo en el que se rodó la película e incluso hasta la actualidad.

En el filme están presentes la insatisfacción sexual, el miedo, el horror, la repugnancia y el dolor que puede generar el conocimiento descarnado de la realidad. Este cortometraje es un todo que se integra por múltiples elementos que pueden ser interpretados según las vivencias de cada observador. Es un filme que articula diferentes eventos donde el único hilo conductor la pareja protagonista.

Ambos personajes (un hombre y una mujer) son el eje principal de una historia de amor y desamor, a la cual se les adhieren otros personajes secundarios que constituyen un ambiente de angustia para los amantes.

Un perro andaluz debe verse como lo que es: una serie de imágenes cargadas de erotismo y crueldad, inusitadas siempre, dentro de una atmósfera densa de angustia. El espectador queda a merced del poder “activo” de la imagen que no le deja un punto en reposo. La sensualidad de este film es algo vivo y lúgubre al mismo tiempo. El ojo cortado por un

navajazo y las hormigas en la mano son, entre otras muchas, verdaderas metáforas realizadas. (Xavier Villaurrutia citado en Buñuel, 1971, p.170).

La obra no tiene la continuidad que pudieran tener otras tradicionales, tampoco tiene un origen ni un final. La razón de este aparente desorden se debe a la virtualidad del inconsciente, no tiene la medida del tiempo y el espacio habituales. En ese sentido, *Un perro andaluz* es atemporal y a-espacial, como los sueños.

De esta forma resulta un reflejo cinematográfico de la vanguardia surrealista, donde tiene preponderancia el sueño con sus cualidades y donde quedan expuestos los deseos más profundos y oscuros del ser humano.

Un perro andaluz es una obra artística que no sólo posee las virtudes que pudiera tener el cine. Confluyen los esfuerzos de un trabajo más integral puesto que cuenta con elementos particulares de una obra literaria y/o plástica. En ella concurren componentes generales que rebasan la psique personal e individual llegando a una colectiva que refleja el estado de las cosas en un determinado momento histórico.

Por un lado, el mundo vivía un capitalismo en depresión, en donde las naciones eran presas de esa ambición. Aunado a lo anterior se vertía sobre el mundo el imparable predominio de un estado totalitario y determinadamente prejuiciado por condiciones de xenofobia, polarización de las clases sociales y fanatismo religioso. Los momentos que he referido hasta ahora corresponden a los años de 1928-1929, años en los que se realizó el filme.

4.4 Luis Buñuel. Semblanza biofilmográfica.

“Y la angustia más horrenda ha de ser la de estar vivo y no reconocerte a ti mismo, haber olvidado quién eres.”
(Buñuel, 1982, p.7).

Luis Buñuel Portolés nació en Calanda, España el 22 de febrero de 1900. El momento histórico en que vivió su infancia y juventud repercutió en sus tendencias políticas y artísticas. El pueblo en el que creció era uno lleno de tradiciones y costumbres muy arraigadas en el catolicismo.

La población de Calanda no rebasaba los 5 mil habitantes, era uno de los pueblos grandes dentro de la provincia de Teruel; sin embargo, la vida ahí era inmutable. Buñuel creció en un contexto donde las diferencias de clases eran muy marcadas y donde los campesinos y trabajadores en general eran subordinados de los terratenientes.

A Buñuel le tocó vivir una sociedad prácticamente encadenada a los roles impuestos por el sistema y con pocas probabilidades de romper con esas formas de vida. Existían muchas prácticas religiosas que debían cumplirse al pie de la letra sin que cupiera el beneficio de la duda, ni mucho menos el de la crítica y el cuestionamiento de la moral y los valores.

El encasillamiento en polos extremos entre lo bueno y lo malo era una realidad en la que difícilmente se podían vislumbrar matices. Por consiguiente, cualquier acontecimiento que pudiera parecer fuera de lo ordinario o que saliera de la cotidianeidad, era un suceso que sin duda llamaba la atención de cualquiera y más aún del joven y despierto Luis Buñuel.

En su autobiografía titulada *Mi último suspiro*, Buñuel narra con especial fascinación lo que él considera su primer acercamiento con la muerte:

En Calanda tuve yo mi primer contacto con la muerte que, junto con una fe profunda y el despertar del instinto sexual, constituyen las fuerzas vivas de mi adolescencia. Un día, mientras paseaba con mi padre por un olivar, la brisa trajo hasta mí un olor dulzón y repugnante. A unos cien metros, un burro muerto, horriblemente hinchado y picoteado, servía de banquete a una docena de buitres y varios perros. El espectáculo me atraía y me repelía a la vez. [...] Yo me quedé fascinado por el espectáculo, adivinando no sé qué significado metafísico más allá de la podredumbre. (Buñuel, 1982, p. 11 y 12).

Otra de las experiencias de muerte que presencié fue la de una autopsia a la que pude colarse. Se trataba de un hombre del pueblo que había muerto de una puñalada en la espalda durante una discusión.

En aquel lugar donde parecía que no pasaba nada, había una presencia que pocos sentían pero que nadie veía: la muerte. En una comunidad tan pequeña era difícil mantenerse alejado de aquellas experiencias que tuvieran que ver con la muerte y más para un joven tan curioso e inquieto como Buñuel.

La religión y la fe regían prácticamente todos los aspectos de la vida de los habitantes de Calanda y Buñuel no era la excepción. De niño tenía un tío sacerdote; con él aprendía a dar misa, a rezar y otros quehaceres de un religioso; también tocaba el violín en el coro que se presentaba en los conventos. Definitivamente la religión y los dogmas eran parte de él (por lo menos durante su niñez). Tenía una sólida formación religiosa.

Por el contrario de lo que pudiera pensarse, la fe ciega de Buñuel y las buenas costumbres no lograron separarlo o alejarlo de su curiosidad por el sexo, la muerte y otros deseos naturales.

Entre más prohibiciones existían, más crecía su deseo y por lo tanto su satisfacción cuando lograba cumplir algo que por un momento sólo era fantasía. Su gozo crecía a la par que su deseo.

En palabras de Buñuel: “La muerte y la fe. Presencia y potencia. En contraste, la alegría de vivir era por ello más intensa. Los placeres, siempre deseados, se saboreaban mejor cuando podía uno satisfacerlos. Los obstáculos aumentaban el gozo” (Buñuel, 1982, p.14).

El casi adolescente Buñuel disfrutaba del sentimiento de culpabilidad pues en su pensamiento revoloteaban ideas consideradas por demás inmorales. Deseaba todo aquello que a ojos de la religión y de las buenas costumbres no debía hacerse.

Buñuel desde temprana edad comenzó a preguntarse el porqué del horror hacia el sexo y toda expresión carnal de amor y deseo. Sin duda llegó a la conclusión de que el acto sexual podía representar subversión y rechazo a las leyes. “En una sociedad organizada y jerarquizada, el sexo, que no respeta barreras ni leyes, en cualquier momento puede convertirse en factor de desorden y en un verdadero peligro” (Buñuel, 1982, p.14).

La represión sexual que vivió Buñuel durante tantos años de su vida desembocó en el agrandamiento de su placer por la muerte y el acto sexual, es decir, por lo considerado como pecado.

Buñuel encontró una estrecha relación entre el erotismo y la muerte, misma que posteriormente plasmó en sus obras. Para él, la muerte era muy parecida al sexo, había una comunión entre ambos que dotaban de continuidad al ser humano.

Después de una niñez paradójica donde vivió las grandes incertidumbres, dudas y revelaciones sobre la vida-muerte, Buñuel hizo su bachillerato en un colegio jesuita, lugar donde las interrogantes existenciales se multiplicaron. Ahí su formación fue muy severa. “Vigilancia constante, ausencia de todo contacto peligroso y silencio. Silencio en el estudio, en el refectorio y en la capilla” (Buñuel, 1982, p.24).

A pesar de que Buñuel tenía un cierto gusto por ese colegio, decidió terminar su bachillerato en el Instituto de Enseñanza Media, lugar donde se acercó a literatura más de su gusto.

Durante aquellos dos años, un estudiante de Derecho me dio a conocer una colección a precio módico de obras de Filosofía, Historia y Literatura de las que no se hablaba mucho en el Colegio del Salvador. De pronto, se ensanchó considerablemente el campo de mis lecturas. Descubrí a Spencer, a Rousseau e incluso a Marx. La lectura de El origen de las especies, de Darwin, me deslumbró y me hizo acabar de perder la fe. (Buñuel, 1982, p.26).

La familia de Luis Buñuel fue socialmente muy bien acomodada para su época, tenían una gran casa con muebles lujosos y buenas posibilidades económicas.

Es entonces cuando el padre de Buñuel lo envía a Madrid para que estudie Ingeniería Agrónoma, carrera que no iba para nada con la vocación del joven, sin embargo, ahí es donde comienza a relacionarse con personas cuyos intereses eran parecidos a los suyos.

Su vida da un radical giro cuando emprende un camino de exploración intelectual a lado de compañeros poetas y otros artistas donde destacan los nombres de Federico García Lorca, Ramón Gómez de la Serna, Salvador Dalí, entre otros que sin duda compaginaron muy bien con sus ideas.

Con estos grandes pensadores como amigos, Buñuel encontró que lo suyo era el arte, la fiesta, el embriague y no la academia ni los protocolos que consideraba inútiles y sobre todo vacíos.

Para este genio, el mejor lugar de esparcimiento y recreación eran los bares. Desde que los descubrió se volvió visitante frecuente; decía que ahí podía dialogar consigo mismo y conocerse mejor. Hacía la diferencia entre *bar* y *café*; para *café*s pensaba que los mejores estaban en París, por el contrario, ahí nunca encontró un bar en el que se sintiera cómodo.

Los *café*s parisinos fueron quizá la cuna donde se fraguaron múltiples conversaciones sobre el surrealismo. Fue en los *café*s parisinos donde Buñuel

decidió dedicarse al cine y aventurarse con su primer cortometraje *Un chien andalou* (1928-1929).

La aventura por la travesía del cine comenzó cuando en París, Buñuel conoce al teórico y director de cine francés, de origen polaco, Jean Epstein, con quien se ofreció como ayudante para el rodaje de *Les aventures de Robert Macaire* (1925), *Mauprant* (1926) y *La Chute de la Maison Usher* (1928).

A partir de la proyección de *Un perro andaluz*, Buñuel hace amistad con el que se convertiría en el fundador del surrealismo, André Breton, así como con otros miembros del movimiento como Max Ernst, Paul Éluard, Yves Tanguy, Magritte y Louis Aragon, entre otros.

Aunque de manera oficial Buñuel se separó del movimiento surrealista varios años después, nunca dejó de basar sus ideales en él y de percibir la realidad de forma crítica y profunda como todo buen surrealista. En sus propias palabras comentó:

Fue el surrealismo quien me reveló que en la vida, hay un sentido moral que el hombre no puede dejar de tomar. A través de él descubrí por primera vez que el hombre no era libre. Yo creía en la libertad total del hombre, pero en el surrealismo vi una disciplina a seguir. Eso constituyó una gran lección en mi vida y también un gran paso maravilloso y poético. Hace ya tiempo que no formo parte del grupo. (Buñuel citado en Bazin, 1991, p.28).

Finalmente, la capacidad de observación profunda y crítica lo lleva a constituirse como uno de los autores más importantes del cine. “La obra cinematográfica de Buñuel es un análisis despiadado de la atmósfera que le rodeó. Está llena de reminiscencias estéticas (literarias, musicales y plásticas) del siglo XIX, como, dicho sea de paso, todo el surrealismo” (Aranda, 1975, pp.25 y 26).

4.5 Su obra mexicana

La etapa mexicana de Buñuel le permitió adelantar a grandes zancadas y multiplicar los juegos complejos de su creatividad sin desperdiciar las aportaciones de la cultura popular ni hacerle ascos a las convenciones de la industria: prefirió ironizar y subvertir a costa de ella. (Sanderson, 2007, p.51).

En 1938, el gobierno republicano de París envió a Buñuel a Hollywood para supervisar unos filmes que versaban sobre la República española.

Poco tiempo después consiguió trabajo en el Museo de Arte Contemporáneo y cuando parecía que la situación iba a mejorar para Buñuel, resultó no ser lo que esperaba y tuvo que renunciar al puesto.

Años más tarde, después de que Buñuel se viera solo, sin trabajo y sin dinero, la Warner Bros lo contrata en Hollywood y permanece trabajando ahí dos años (de 1944 a 1946). Aunque no era un trabajo que le gustara mucho, la paga que recibía era muy buena y le dio para vivir un año sin hacer nada más.

En una cena en casa de René Clair, Denise Tual (viuda del actor Pierre Batcheff) propuso a Buñuel que dirigiera el proyecto *La casa de Bernarda Alba* (pieza de Federico García Lorca) en Francia.

Antes de poner en marcha el proyecto, Tual tenía que arreglar unos asuntos en México, por lo que en 1946 viajan juntos con el propósito de regresar a Francia para ponerse a trabajar en el filme, mismo que por circunstancias ajenas a ellos no pudo llevarse a cabo.

En el Hotel Montejó llamé por teléfono a Paquito García Lorca, que estaba en Nueva York con sus padres y hermanas. Paquito nos dijo que en Londres le daban mucho más dinero por los derechos de Federico, y la familia no estaba en buenas condiciones económicas. Le dije, que en ese caso, vendiera la obra a quien le diera más. Informé a Denise: "La obra está

vendida. No haremos la película." Denise se volvió a París. (Buñuel citado en De la Colina y Pérez, 1986, p.48).

Buñuel, aunque al principio renuente y despreciativo del país del que después se nacionalizara, comenzó a mostrar un particular interés. Tenía una fascinación especial en la cultura popular mexicana. El periodista y escritor mexicano Fernando Benítez, entonces secretario del Ministro de Gobernación, ofreció ayudarlo con los trámites para que pudiera permanecer en este país.

Observé cosas que me conmovieron y quise transportarlas a la pantalla, pero siempre con esa especie de amor que tengo hacia lo instintivo y lo irracional, que pueden aparecer en cualquier parte. Siempre me ha atraído ese lado desconocido o extraño que me fascina sin que sepa por qué. (Buñuel citado en Bazin, 1991, p.23).

Estando en México se encontró con el productor francés de origen ruso Oscar Dancigers, quien le permitió dirigir algunos de sus proyectos. El primero de ellos fue la película *Gran casino* (1947), cinta protagonizada Jorge Negrete y Libertad Lamarque. A pesar de estos actores, el filme resultó un fracaso, Dancigers continuó trabajando con Buñuel como productor, lo cual le ayudó para que pudiera quedarse.

Después de aquel fracaso, Buñuel estuvo aproximadamente dos años sin empleo y viviendo de lo que le mandaba su familia. Durante este tiempo recorrió la Ciudad de México de un extremo a otro.

Acumuló experiencias, se conmovió, impresionó y sintió con las fibras más sensibles la miseria de muchos mexicanos, cuya realidad era el dolor de la pobreza.

Con ayuda de su amigo Luis Alcoriza, escribió el guión de la película *Los olvidados*. Lo mostró a Dancigers, quien le propuso que primero hiciera una comedia comercial y que con esto le garantizaba mayor libertad para realizar *Los olvidados*.

Buñuel aceptó el trato y puso manos a la obra. En 16 días rodó la comedia *El gran calavera* (1949) misma que tuvo un éxito indudable. Posteriormente comenzó con el proyecto que verdaderamente le entusiasmaba.

Dependía de las condiciones comerciales que exigían los productores, así que no tenía total libertad para la realización de sus películas. Aunque si bien es cierto que para este nuevo proyecto tuvo mayor libertad, no era suficiente.

Quería introducir en las escenas más realistas elementos locos, completamente disparatados. Por ejemplo, cuando Jaibo va a pelearse con el otro muchacho y a matarle, en el movimiento de la cámara se ve a lo lejos la carcasa de un gran edificio de once pisos en construcción, y me hubiera gustado poner ahí una orquesta de cien músicos. Sólo se hubiera visto de refilón, de manera confusa. Me hubiera gustado meter muchos elementos de ese género, pero me lo prohibieron terminantemente. (Buñuel citado en Bazin, 1991, p.23).

En esta película, Buñuel pudo mostrar más de él mismo, dejó ver con mayor claridad su profundo humanismo y entrañable atracción por lo “oscuro” de lo cotidiano.

Aunque *Los olvidados* (1950) fue una película polémica que dividió algunas opiniones, lo cierto es que su calidad es innegable y colocó a Buñuel como uno de los mejores cineastas del mundo.

Con esta gran obra, Buñuel prosiguió a la realización fílmica en nuestro país. Aunque muchas películas eran hechas por encargo, es decir, con limitantes de distinta índole, Buñuel logró convertir los límites en su propio terreno. “México sirvió el material apropiado para levantar un edificio cinematográfico con tres pilares: libertario, antiburgués y popular.” (Sanderson, 2007, p.52).

En 1950 filmó *Susana (Carne o demonio)*, un melodrama pasional que al igual que *El gran calavera* (1949), resultó un éxito en taquillas. En esta película, el realizador

incluyó elementos de erotismo que llamaron fuertemente la atención de un público que no estaba acostumbrado a este tipo de imágenes.

El caso de *Susana (Carne o demonio)* es interesante por varias razones, quizá la más interesante de ellas es cómo pudo Buñuel vencer los obstáculos de imposición a los que tenía que someterse, para lograr dejar ver una serie de elementos sarcásticos, azarosos e irreverentes sobre su forma de concebir el amor, la vida, el erotismo, la religión, las buenas costumbres, etc.

En 1951 realiza *La hija del engaño*. Fue un filme con muchas dificultades para su producción. Por un lado, resultaba ser la versión de otra película que él ya había realizado en España y por otro -el más importante-, era un filme que nada había agradado a Buñuel (ni siquiera el título impuesto por los productores). Sin embargo, el director consideraba que era una película “alimenticia”, es decir, hecha por necesidad económica.

En ese mismo año realizó *Una mujer sin amor (1951)* y *Subida al cielo (1951)*, siendo esta última –al igual que la de *Susana (Carne o demonio)*- películas que disfrutó mucho realizar, puesto que en ellas introdujo momentos que revelaban una buena parte de lo que le interesaba mostrar.

En entrevista con André Bazin, cuando éste le pregunta a Buñuel si considera que *Susana (Carne o demonio)* y *Subida al cielo* son simplemente películas comerciales, él responde:

No, las mido por el placer que experimenté al hacerlas. *Susana* hubiera podido ser más interesante de haberle podido cambiar el final. Es una película que hice en veinte días... Pero el tiempo no cuenta... cinco meses o dos días, qué más da, lo que importa es el contenido, la expresión. *Subida al cielo* me gustó mucho. Me gustan esos momentos en los que no pasa nada, cuando el hombre dice “dame una cerilla”. Esa clase de cosas me interesan mucho (...) (Buñuel citado en Bazin, 1991, p.25 y 26).

En 1952 realiza *El bruto* -película considerada por algunos como comunista-, *Robinson Crusoe* (coproducción con EEUU) y *Él*. Siendo esta última una de sus preferidas, quizás porque el protagonista (Arturo de Córdoba), no era nada lejano a lo que pudiera ser un paranoico en la realidad. La película tuvo en un comienzo malas críticas, el mismo Dancigers salió de la sala de cine muy preocupado porque los espectadores reían, aun así, la película fue taquillera y posteriormente se hizo de varios reconocimientos por parte de otros artistas.

También rodó *Abismos de pasión*, en 1953, adaptación de la novela *Cumbres borrascosas*, de Emily Brontë. Película con una firma muy personal que deja ver personajes enredados y confusos entre las pasiones más oscuras. No le emocionó tanto hacer la película en aquel año, puesto que hubiese preferido realizarla en los años en los que hizo *La edad de oro* por todo lo que significaba esa novela para el grupo surrealista.

Los años cincuenta fueron muy productivos para Buñuel en México. Realizó varias películas: *La ilusión viaja en tranvía* (1953); *El río y la muerte* (1954), *Ensayo de un crimen* (1955), adaptación de la única novela escrita por el dramaturgo mexicano Rodolfo Usigli; *La muerte en ese jardín* (1956), cuya producción fue franco-mexicana y fue una adaptación de la novela con el mismo título de José André Lacour, *Nazarín* (1958), basada en la novela homónima de Benito Pérez Galdós y *Los ambiciosos* (1959), otra de producción franco-mexicana basada en una novela de Henri Castillou.

Buñuel hizo varias adaptaciones de novelas al cine. Opina el catedrático de cine español Agustín Sánchez Vidal “Buñuel (...) es el único cineasta que se permite tomar una novela y sumergirse en las profundidades psicológicas del personaje mucho más de lo que hiciera el propio novelista (...)” (Sánchez, 1999, p. 173).

Para la década de los 60's, realiza las últimas películas de su etapa mexicana. *La joven* (1960), película coproducida con EEUU, una de las películas más personales a decir del propio Buñuel que en el libro titulado “Prohibido asomarse al interior”,

relata algunos de los detalles que hacen de la película una obra muy suya, por ejemplo, su obsesión con los pies.

En 1961, Buñuel retorna a España y dirige *Viridiana*, coproducción mexicano-española. En la película encontramos una fuerte crítica a las prácticas cristianas. Les quita todas sus cubiertas hasta dejarlas desnudas por completo, y entonces vemos personajes en decadencia que de poco les ha valido la religión o la fe.

En esta obra no hay buenos ni malos, hay personajes víctimas de sus circunstancias y realidades. Para Buñuel no hay únicamente negro y blanco, hay los matices en los que cabe la magia de lo absurdo y el factor sorpresa que vemos en varios momentos de la película.

El ángel exterminador fue una película que realizó en 1962, posterior a *Viridiana*. Trata sobre un grupo de personas de clase alta que se reúne en la mansión de una pareja que los ha invitado a una elegante cena. Por alguna razón que desconocemos, los invitados no pueden salir de la lujosa casona. El encierro y la desesperación van desatando una serie de actitudes sorprendidas por parte de los invitados.

Se vuelve un espacio habitado por la envidia, la lujuria, la insatisfacción, el erotismo y la muerte que nos hace preguntarnos sobre la verdadera condición humana más allá de la civilidad. Buñuel lleva al espectador, no sólo a sus personajes, a un desencanto de la realidad. *El ángel exterminador*, una de las películas de Buñuel más intrigantes, inquietantes y perturbadoras. Sin embargo, él niega que la película esté llena de simbolismos colocados a propósito: "(...) no había nada de eso, todo era arbitrario, se trataba de provocar sólo alguna inquietud..." (Buñuel citado en De la Colina y Pérez, 1986, p.150).

El último filme producido en México fue *Simón del desierto* (1964). El protagonista es un hombre solitario que vive en lo alto de una columna en medio del desierto. Se trata de un anacoreta o ermitaño, figura importante para Buñuel, puesto que es un incomprendido que se aleja para buscar vivir de una forma diferente.

A pesar de que el productor Gustavo Alatriste daba más libertad al realizador, Buñuel no pudo culminar la película como hubiera querido debido a problemas presupuestarios y complicaciones de diversa índole, por lo que se tuvo que acortar la duración y acelerar el rodaje. El resultado fue un medimetroraje de 43 minutos.

5. Análisis.

5.1 *Susana (Carne o demonio)* (1950).

La película *Susana (Carne o demonio)* fue filmada en 1950. En ese tiempo histórico posrevolucionario la sociedad mexicana estaba dividida en clases sociales muy polarizadas. A pesar de haber vivido un proceso revolucionario identificado con la reivindicación social, la diferenciación clasista estaba muy presente en el desarrollo nacional y asignaba estatus precisos en los procesos productivos.

Por un lado, estaba la clase alta aristocratizada con estilos y formas que subrayaban notablemente su dominación y que eran dueños de grandes extensiones de tierra centralizadas en complejos hacendarios y por otro lado el peonaje y la clase trabajadora.

Para los años cincuenta, la industria del cine en México vivía su época de oro. Surgieron varias compañías de cine y la producción de películas tuvo el mejor auge en toda la historia del cine nacional, muchas de ellas fueron melodramas o lo que se ha conocido como comedia ranchera.

Buñuel incursiona en el melodrama con varias de las películas que rodó en territorio mexicano, una de ellas fue *Susana (Carne o demonio)*, pero con la peculiaridad de que, pese a las exigencias de aquel momento histórico, logra extrapolar las condiciones y por medio de una sutil crítica llevarlas a un paroxismo social de manera que el ambiente católico y tradicional heredado de las buenas costumbres aristócratas y hacendarias del Porfirismo es trastocado.

Susana trata la historia de una joven que lleva encerrada en un reformatorio dos años, no se sabe la razón por la cual está ahí. Un día logra escapar tirando los barrotes de la celda.

En medio de la tormenta llega a una hacienda donde una familia la cobija. Susana inventa una historia para que la dejen quedarse, lo cual funciona y le asignan tareas domésticas.

Todos los hombres de la hacienda –trabajadores y patrones- comienzan a desear y a acechar a la joven Susana, lo cual causa conflicto en las relaciones familiares y laborales de los demás personajes.

Aunque aparentemente *Susana (Carne o demonio)* es una película con un erotismo muy simple y evidente, es importante mencionar los esfuerzos de Buñuel por construir imágenes y simbolismos que hicieran menos sencillo el argumento.

La complejidad de la película no radica en su historia, sino en el tratamiento que da Buñuel y la gran maestría con la que articula el discurso cinematográfico y plasma sus ideas por medio del audiovisual. A pesar de aplicar una estructura dramática lineal (aristotélica): planteamiento o inicio, desarrollo, clímax y desenlace, construye una acción dramática que desequilibra todo el aparente orden y nos lleva a replantearnos la realidad que parecía tan fija.

En este filme, Buñuel se revela contra el orden establecido. Subvierte y confronta las condiciones de vida y los estereotipos. El paraíso rural recatado y casto es convertido en un infierno en donde hombres y mujeres trastocan el buen comportamiento cristiano ganándoles el impulso de lo irracional del deseo.

El papel de la mujer, generalmente virtuoso en el cine tradicional mexicano, es sobrepasado por la inteligencia de una mujer seductora que usa sus atributos físicos para manipular el entorno al que llega a su conveniencia. “Buñuel construyó una visión particular de lo femenino reflejado en sus personajes.” (Radillo, Guinto y Peñuela, 2004, p. 15).

Al inicio de la película, se presenta a la protagonista de forma misteriosa en un ambiente que genera confusión. Vemos en la primera secuencia a Susana siendo

encerrada violentamente en la cárcel oscura de un reformatorio. Nunca sabemos qué hizo para que la encerraran sin embargo sugiere alguna mala acción.

Susana pide a Dios que la ayude a escapar: “Dios mío, tú me creaste como soy, como los alacranes, como las ratas. Dios de las cárceles, ten piedad de mí. Echa pa´abajo las rejas, las paredes, déjame salir al aire, al sol. Tengo tanto derecho como si fuera una víbora o esa araña”. De esa escena se desprenden varios elementos reveladores de la óptica buñueliana.

Pudiendo ser ella el demonio, ve reflejada en el suelo la sombra de la ventana en forma de cruz; ayuda a Dios reconociéndose abiertamente ante Él con sus errores cometidos y sus vicios; no pretende engañar ni engañarse. Incluso se atreve a exigir la libertad a Dios reclamando que fue creada tal y como es por Él mismo.



Fotograma de *Susana* (*Carne o demonio*) 2'54".

Un primer planteamiento es que, a pesar de representar simbólicamente el mal, también es capaz de rogar a Dios piedad. Con esto se manifiesta un ser humano sensato, capaz de reconocerse tal cual es y, sobre todo, un ser humano que,

contrario a lo que predica el catolicismo, no se arrepiente de sus actos ni tiene intención de cambiar.

Pero Susana no es la única que pone en entredicho los principios de la Iglesia. Cuando ella pide a Dios que le ayude, se presenta como milagro el derrumbe de los barrotes que la separan de su libertad. Pareciera que Dios ha escuchado al Mal o se ha apiadado de una pecadora y le ha concedido su liberación. Buñuel rompe aquí con un esquema de pensamiento muy tradicional, incluso hasta nuestros tiempos, ¿por qué Dios habría de ayudar a alguien malo, en vez de castigarlo?

Susana escapa del reformatorio y llega a la hacienda donde se desarrollará el resto del argumento. Cuando esta desvalida llega por primera vez a la casa, su ropa andrajosa y mojada deja ver la sensualidad de su cuerpo, misma que don Guadalupe advierte.

En varios momentos vemos las piernas desnudas de Susana en situaciones extremadamente eróticas. Algunos de los más evidentes son –por ejemplo- cuando Susana llega a la hacienda en medio de la tormenta y la recuestan en un sillón de la casa, el vestido roto deja al descubierto sus piernas llenas de lodo. Otro momento es cuando ella carga los huevos de la gallina en su falda y el mayoral la abraza a la fuerza, los huevos se rompen y escurren sobre sus piernas o cuando finge haberse hecho daño mientras Don Guadalupe cazaba y se levanta la falda para que él la toque.



Fotogramas de *Susana (Carne o demonio)* 10'20", 18'04", 39'18".

Estas imágenes son recurrentes en otras películas de Buñuel, como en *Los olvidados* cuando la madre de Pedro se lava las piernas mientras el Jaibo observa, o cuando Meche se pone leche en las piernas para suavizar su piel. De igual manera, encontramos imágenes semejantes en *Ensayo de un crimen*.



Fotograma de *Los olvidados* 42'23".



Fotograma de *Ensayo de un crimen* 7'01".

Con respecto a lo anterior, Buñuel refirió en una entrevista:

Uno siempre vuelve a esas imágenes que tiene fijadas, ¿verdad? Sin darnos cuenta caemos en lo mismo. Me parecen muy atractivos unos muslos que chorrean algo viscoso, porque la piel se hace más cercana, parece que no sólo estamos viéndola, sino además tocándola. (Buñuel en entrevista, De la Colina y Pérez, 1986, p.68).

La sensualidad de estas imágenes ayuda a esbozar y reforzar al personaje de Susana como el objeto de deseo de los personajes masculinos que la rodean y de los que despertará sus más recónditos instintos. De ahí lo interesante de la diferencia entre el acto sexual y el erotismo, de lo cual Bataille escribe: “La mera actividad sexual es diferente del erotismo; la primera se da en la vida animal, y tan sólo la vida humana muestra una actividad que determina, tal vez, un aspecto «diabólico» al cual conviene la denominación de erotismo.” (Bataille, 2014, p.49).

Su llegada a la hacienda se ve acompañada por varios símbolos. Buñuel muestra imágenes en donde contrastan de forma drástica los diversos paisajes de la tierra y la casi monótona presencia del cielo que sólo en los momentos más dramáticos es acentuado por la tormenta y el trueno, como en la llegada de Susana a la hacienda.



Fotograma de Susana (*Carne o demonio*) 9'16".

Antes de que la familia descubra la presencia de Susana, Felisa, la sirvienta, advierte a su patrona (Carmen) que algo anda mal en el tiempo: "Ay, señora, este aguacero va a ser de los que dejan raya", a lo que Carmen pregunta: "¿Por qué dices eso, Felisa?" y Felisa responde: "Porque no es tiempo de lluvia, señora, y cuando viene una tormenta así es cosa del demonio".

Felisa es un personaje secundario, pero resulta fundamental para el desarrollo del argumento pues es la que va advirtiendo las intenciones de Susana con su personalidad supersticiosa que manifiesta en todo momento.

Además de Felisa, no habrá algún otro personaje que resista a los encantos de Susana. Los hombres la persiguen y hacen lo que ella quiere. Carmen la victimiza y por ende la consiente sin darse cuenta de sus verdaderas intenciones.

En este momento, un orden férreamente establecido e inamovible será afectado por la protagonista, quien va a alterar y violentar la realidad a la que llega. "El único medio para acercarse a la verdad del erotismo es el estremecimiento." (Bataille, 2014, p.87).

Las reacciones que provoca el coqueteo de Susana en los hombres son iguales. Sin importar clases sociales, todos sucumben ante ella (peones, caporal, patrón e hijo). Tampoco importan las edades, coquetea con el joven estudiante hasta con los hombres maduros como don Guadalupe.



Fotogramas de *Susana (Carne o demonio)* 18'01", 22'33", 28'09".

La obsesión por Susana se debe, además de la sensualidad de la mujer, al juego en el que son copartícipes donde desean, pero no pueden poseer. Jean Paul Sartre explica que el deseo no es otra cosa que una carencia en el ser, para la cual buscamos poseer algo y sabernos poseedores.

Poseer es unirse al objeto poseído bajo el signo de la apropiación; querer poseer es querer unirse a un objeto por medio de esa relación. Así, el deseo de un objeto particular no es simple deseo de ese objeto, sino el

deseo de unirse al objeto por una relación interna, para constituir con él la unidad «poseedor-poseído». El deseo de tener es, en el fondo, reducible al deseo de estar, con respecto a cierto objeto, en cierta relación de ser. (Sartre, 1954, p.361).

Sin embargo, explica Sartre que, aunque existen mecanismos de apropiación del objeto, no siempre resultan triunfantes. Para lograr poseer es necesario establecer una relación con el objeto.

Por ejemplo “(...) tallo una rama en forma de bastón («hago» un bastón de una rama) para tener el bastón. El «hacer» se reduce a un medio para tener.” (Sartre, 1954, p.353). Pero cuando hablamos de que el objeto de deseo es el otro, la relación se complica en tanto que el otro también quiere ser poseedor. “(...) el sueño del amante es identificarse con el objeto amado manteniéndole a la vez su individualidad: que el otro sea yo, sin dejar de ser otro.” (Sartre, 1954, p.355).

Susana representa el deseo. De ahí su importancia en la transformación de las actitudes de todos los demás. “El deseo expresa, por su estructura misma, la relación del hombre con uno o más objetos en el mundo, y es uno de los aspectos del Ser-en-el-mundo.” (Sartre, 1954, p.353).

Las conductas son las posiciones que asumimos frente a un estímulo; para Sartre, la mayor parte de éstas tienen su origen en la sexualidad. “Ello, naturalmente, no significa que esas diversas actitudes sean simples disfraces adoptados por la sexualidad, sino que ha de entenderse que la sexualidad se integra en ellas como su fundamento y que la incluyen y la trascienden (...)” (Sartre, 1954, p.252).

La llegada de Susana causa un evidente cambio en los comportamientos de todos en la hacienda. En realidad, ella no hace que mágicamente aparezca en ellos un lado nuevo y maléfico; por el contrario, Susana sólo hace aflorar algo que ya existía pero que se mantenía reprimido, oculto o controlado.

Don Guadalupe parecía ser un hombre honesto, justo, respetuoso. Con esta película, Buñuel deja ver que nada es lo que parece. Don Guadalupe comienza a actuar extraño con todos, en especial con su esposa.

Incluso en un momento besa arrebatadoramente a Carmen después de haber visto a Susana. “¿Qué es en realidad Guadalupe?, nos llegamos a preguntar: ¿el perfecto caballero cristiano (tomo la expresión de *Él*) que aparenta ser, o ese otro hombre que reprime sus feroces instintos que le llevan a Susana, esa hembra joven, apetitosa, seductora...?” (Sánchez, 1999, p. 169).



Fotograma de *Susana (Carne o demonio)* 16'01".

De igual manera, Carmen, la esposa, madre y ama de casa perfecta, con moral intachable y que se jacta de ser una buena cristiana, se transforma ante la presencia inminente de Susana. “Todos cambian y hasta la madre, la que más parece haber resistido el mal, termina azotando a Susana con un látigo, y sonriendo sádicamente.” (De la Colina y Pérez, 1986, p.66).



Fotograma de *Susana (Carne o demonio)* 80'32".

Cualquiera que sea el personaje y su papel social, responde ante el estímulo que representa una bella joven que llega por primera vez a su vida. Susana vive su sexualidad como quiere, no tiene miramientos del orden católico, como sí lo tienen todos los demás personajes.

Susana experimenta el goce a través de la carne y por eso es condenada moralmente, porque desde tiempos antiguos se ha atribuido a la carne el origen del pecado por ser provocadora del deseo. “El deseo es una tentativa para desvestir el cuerpo de sus movimientos como de sus ropas y hacerlo existir como pura carne, es una tentativa de encarnación del cuerpo ajeno.” (Sartre, 1954, p. 241).

Susana no está en el mundo para cumplir el designio de Dios, está para cumplir el suyo que es el de la voluptuosidad, el agasajo del alma y el cuerpo en una terrenalidad tan atractiva como violenta.

Bataille hace un recorrido histórico encontrando en el sacrificio un acto sagrado donde confluían la vida y la muerte. Un acto de amor al mismo tiempo violento que revela la carne.

La carne es en nosotros ese exceso que se opone a la ley de la decencia. La carne es el enemigo nato de aquellos a quienes atormenta la prohibición del cristianismo; pero si, como creo, existe una prohibición vaga y global que se opone, bajo formas que dependen del tiempo y del lugar, a la libertad sexual, entonces la carne es la expresión de un retomo de esa libertad amenazante. (Bataille, 2007, p. 97 y 98).

Susana despierta el deseo mostrando partes de su cuerpo y propiciando el contacto físico con los personajes masculinos. Inclusive, cada vez –antes de hacerse presente ante un hombre- baja su blusa para dejar ver sus hombros.



Fotograma de *Susana (Carne o demonio)* 19'17".

Esa violencia de la que hablo con anterioridad la da, o mejor dicho, la permite la carne, es el medio que permite materializar el erotismo; sin embargo, esa violencia rebasa a la carne y nos pone en intimidad con la muerte.

La asociación de la violencia de la muerte con la violencia sexual tiene ese doble sentido. De un lado, la convulsión de la carne es tanto más precipitada cuanto más próxima está del desfallecimiento; y, de otro lado, el

desfallecimiento, con la condición de que deje tiempo para ello, favorece la voluptuosidad. (Bataille, 2007, p.111).

Cuando Susana cae sobre Alberto mientras acomodaban sus libros, o cuando finge lastimarse para que Don Guadalupe acaricie su pierna, o los arrebatos que varios de los trabajadores de la hacienda tienen con Susana, son ejemplos de los acercamientos que los hombres tienen con ese cuerpo femenino. Sartre explica que la carne permite la verdadera posesión del otro, pero no lo consigue por sí misma sino por las caricias con el otro.

Al acariciar al otro, hago nacer su carne por mi caricia, bajo mis dedos. La caricia es el conjunto de las ceremonias que encarnan al Otro. Pero, se dirá, ¿no estaba encarnado ya? justamente, no. La carne ajena no existía explícitamente para mí, puesto que yo captaba el cuerpo del Otro en situación; tampoco existía para él, que la trascendía hacia sus posibilidades y hacia el objeto. La caricia hace nacer al Otro como carne para mí y para él. (Sartre, 1954, p.242).



Fotograma de *Susana (Carne o demonio)* 17'58".

Susana está consciente de ser objeto de deseo de los hombres. Derivado de lo anterior, provoca la mayor encarnación de ellos al tiempo que obtiene la suya, es decir, es importante la conciencia del otro para reafirmarse como sujeto que desea y que es capaz de poseer y ser poseído, "(...) el deseo sexual no sólo es percibir una encarnación preexistente del otro, sino idealmente es contribuir a su mayor encarnación" (Nagel, 1981, p.86).

Partiendo de lo anterior, podemos descubrir la importancia del "otro" para Buñuel. Susana no sería un demonio si no hubiera llegado a un espacio tan tradicional con ideas muy arraigadas.

A Buñuel no le interesa si hay buenos o malos, ni se esmera en juzgarlos o en crear juicios en el espectador. Lo que le importa es como sus desviaciones, deseos, preocupaciones, etc., pueden afectar o perturbar realidades en contextos muy específicos, que, dotados por una aparente calma, guardan secretos que pueden ser develados por la acción de un ente externo.

Mientras Alberto, don Guadalupe y Jesús están acostumbrados a "hacer" para poseer, a trabajar, Susana en cambio conoce y aprehende al mundo por el juego. Ellos de alguna manera piensan que al tener a Susana se sentirán realizados y poseedores, a diferencia de Susana quien busca en el juego la razón de su propia existencia.

Esta ausencia de utilidad en las acciones de Susana y en los comportamientos de los hombres que la buscan, dejar ver los peligros inmediatos de un retorno a la animalidad que ha sido bruscamente alejada y rechazada por las instituciones que ejercen el control y cuya meta constante es la producción y no el desenfreno del juego. "(...) la actividad a la cual se opone una prohibición es semejante a la de los animales." (Bataille, 2007, p.99).

Susana es en la trama fílmica el foco de acción y reacción de la comunidad que la rodea; por lo tanto, al ser la encarnación del erotismo pone en riesgo toda la mecánica utilitaria del espacio y tiempo que domina.

El cuerpo en su totalidad llegaría a ser un objeto de catexis, una cosa para gozarla: un instrumento de placer. Este cambio en el valor y el panorama de las relaciones libidinales llevaría a una desintegración de las instituciones en las que las relaciones privadas interpersonales han sido organizadas, particularmente la familia monogámica y patriarcal. (Marcuse, 1999, p.188).

Susana distrae a todos los personajes de sus quehaceres y las labores. Distrae el estudio, la atención de los animales, el cumplimiento de las tareas del campo y todas aquellas actividades que eran importantes en su realidad y que le daban sentido a su vida. Por medio de su poder de seducción los conduce a un espacio donde ella manda y obtiene lo que quiere, los encamina a su destrucción y con ello a una muerte simbólica.

Ellos son capaces de renunciar a su orden establecido con tal de satisfacer el deseo de tenerla. Susana despierta en ellos o potencializa su instinto de muerte y capacidad autodestructiva.

El instinto de la muerte es destructividad no por sí misma, sino para el alivio de una tensión. El descenso hacia la muerte es una huida inconsciente del dolor y la necesidad. Es una expresión de la eterna lucha contra el sufrimiento y la represión. (Marcuse, 1999, p.40 y 41).

Con ello trastorna también el orden de las clases sociales. Subvierte un orden en - dado por el trabajo- donde cada uno de los personajes tiene una ubicación exacta. En el México de esos días la división social del trabajo estaba bien identificada; por un lado, los patrones y por otro el peonaje, las matronas y la servidumbre.

En ese orden, Susana se inserta como un personaje que realizará labores domésticas, pero que no serán las mismas que el resto de la servidumbre; tendrá vestidos que no son de patrones, pero tampoco de servidumbre. Es hija adoptiva, pero al mismo tiempo es sirvienta. Esa ambigüedad de condición permite que el personaje fluctúe de acuerdo a las circunstancias y puede discurrir en todos los espacios sin limitantes.

Susana es la encarnación del erotismo. Extrae a todos del mundo del trabajo y los gobierna al punto de que son capaces de abandonarse y derrochar energía sin utilidad alguna para el mundo de las cosas.

(...) si el sexo es reprimido con tanto rigor, se debe a que es incompatible con una dedicación al trabajo general e intensiva; en la época en que se explotaba sistemáticamente la fuerza de trabajo, ¿se podía tolerar que fuera a dispersarse en los placeres, salvo aquellos, reducidos a un mínimo, que le permitiesen reproducirse? (Foucault, 1977, p.12).

Pero ¿de dónde proviene esa fuerza desestabilizadora tan poderosa? No es de Susana en sí misma ni de su cuerpo, sino más bien de su acentuado instinto de muerte sumado al de cada uno de los personajes.

El mundo del trabajo y de la razón es la base de la vida humana; pero el trabajo no nos absorbe enteramente y, si bien la razón manda, nuestra obediencia no es jamás ilimitada. Con su actividad, el hombre edificó el mundo racional, pero sigue subsistiendo en él un fondo de violencia. La naturaleza misma es violenta y, por más razonables que seamos ahora, puede volver a dominarnos una violencia que ya no es la natural, sino la de un ser razonable que intentó obedecer, pero que sucumbe al impulso que en sí mismo no puede reducir a la razón. (Bataille, 2007, p.44).

Todos los hombres enamorados de Susana están dispuestos a destruir lo que con trabajo han construido. Alberto está dispuesto a abandonar sus estudios y a sus padres para huir con Susana. Jesús es capaz de perder de su trabajo en la hacienda. Don Guadalupe puede renunciar a lo más sagrado para él hasta ese momento: su familia.

Pero ellos no son los únicos que destruyen su mundo, incluso la misma Susana es autodestructiva en el sentido en que pone en riesgo la posibilidad de otra y quizás mejor vida y principalmente su libertad.

Freud explica cómo el instinto de muerte y el poder de destrucción puede ser tan fatal que muchas veces en vez de dirigirlo hacia al interior lo hacemos hacia el exterior. Susana destruye y se autodestruye quizá con la misma potencia.

Bien pudo haber seducido sólo a Jesús o a Alberto, inclusive a don Guadalupe y quedarse con el lugar de su esposa en la hacienda. Sin embargo, crea constantes conflictos poniendo siempre en riesgo lo máspreciado, su libertad. No le importa ni siquiera el enojo y deseo de venganza de Jesús, quien conoce su historia y con cualquier enfado o provocación podría mandarla de regreso al reformatorio.

Este desenfreno y libertad de acción de la que goza nuestra protagonista la mantiene en peligro constante. Freud explica sobre la sexualidad que "(...) el ejercicio de esta función no resulta siempre útil y provechoso para el sujeto, sino que, por el contrario, le expone, a cambio del extraordinario placer que puede procurarle, a graves peligros, fatales a veces para su existencia." (Freud, 1999, p.432).

El principio de placer es superpuesto sobre el de realidad, lo que lleva al caos y a la violencia. "(...) lo que el mundo del trabajo excluye por medio de las prohibiciones es la violencia; y ésta, en mi campo de investigación, es a la vez la violencia de la reproducción sexual y la de la muerte." (Bataille, 2007, p.46).

En todo momento aparece la confrontación de la vida con la muerte, con el peligro que potencialmente representa Susana para la supervivencia de todos los hombres y mujeres que conforman esa comunidad. "Si la muerte es rechazada en la supervivencia, la vida no es entonces, de acuerdo con el reflujo que conocemos, más que una supervivencia determinada por la muerte." (Baudrillard, 1980, p. 146).

Susana no es un ente sobrenatural o algo por el estilo; es demonio en el sentido en que pone en entredicho todo aquello en lo que la civilización se ha basado para mantener el orden y el control, incluso una de las instituciones más importantes, la familia.

La naturaleza salvaje hecha mujer. Es como si la irreprimible naturaleza, los instintos primarios, el viejo deseo de la *Edad de oro*, derribara el orden artificioso y elaborado que representa la institución familiar, esa falsa serenidad de los afectos dormidos. (Sánchez, 1999, p.170).

En aquellos años y como herencia de las ideas instruidas del gobierno de Manuel Ávila Camacho (1941-1946), uno de los temas más concurridos en el cine era el de la familia. “La familia como sagrada institución está ahí salvaguardada de todos los embates del mundo exterior. Es el universo limpio y honesto: aparte. La familia mexicana, monogámica, católica y numerosa, se mueve en situaciones tiernamente anacrónicas.” (Ayala, 1968, p.49 y 50).



Fotograma de *Susana (Carne o demonio)* 8'12".

Este ideal de familia amorosa y funcional es destruido aparentemente por Susana; sin embargo, ella sólo fue un ente externo que hizo posible visibilizar las perversiones que ya existían en cada uno pero que estaban reprimidas. Entendiendo perversiones como “(...) las manifestaciones instintivas incompatibles con la civilización.” (Marcuse, 1999, p.189).

Marcuse dice sobre las perversiones que:

Establecen relaciones libidinales que la sociedad debe aislar porque amenazan con invertir el proceso de la civilización que convirtió el organismo en un instrumento de trabajo. Son símbolos de lo que tiene que ser suprimido para que la supresión pueda prevalecer y organizar una más eficaz dominación del hombre y la naturaleza -son un símbolo de la destructiva identidad entre la libertad y la felicidad-. (Marcuse, 1999, p.59).

Susana rompe esquemas en muchos sentidos, rompe las barreras de las clases sociales, de la idea de productividad, de las barreras culturales y tradicionales. Es el personaje que da vida a todo lo prohibido. Y al darle vida se vuelve atractiva y seductora. Susana da la vida y da la muerte. A su paso destruye, pero al mismo tiempo rescata de la monotonía y la repetición, y regresa al hombre a su animalidad perdida. Quizá por eso es un demonio, por ser la personificación de la unidad que son Eros y Tánatos.

Ella representa la extrapolación de la transgresión frente a la prohibición. Si partimos de que son las prohibiciones las que confieren ordenamiento a la realidad, entonces la llegada de Susana significará para la mayoría de los personajes la posibilidad de transgredir ese orden, lo cual la vuelve sumamente atractiva. “Lo prohibido da a la acción prohibida un sentido del que antes carecía. Lo prohibido incita a la transgresión, sin la cual la acción carecería de su atracción maligna y seductora...” (Bataille, 2014, p.86).

Susana representa transgresión que se revela ante la represión y que sacude el mundo del trabajo para llevarlo de regreso al origen: a la animalidad que en algún momento caracterizó al ser humano.

El impulso carnal es singularmente extraño a la vida humana; se desencadena fuera de ella, con la condición de que calle, con la condición de que se ausente. Quien se abandona a ese impulso ya no es humano; ese impulso es, al modo del animal, una ciega violencia que se reduce al

desencadenamiento, que goza de ser ciego y de haber olvidado. (Bataille, 2007, p.111).

Susana se divierte poniendo ese mundo de cabeza, ríe constantemente. Aunque quizá racionalmente no podamos entender el significado de su risa, hay una impresión casi poética de saber lo que pasa o mejor dicho de poderlo sentir.

Si «diabólico» significa esencialmente la coincidencia de la muerte y el erotismo, si el diablo no es sino nuestra propia locura, si lloramos, si profundos sollozos nos desgarran —o bien si nos domina una risa nerviosa— no podremos dejar de percibir, vinculada al naciente erotismo, la preocupación, la obsesión de la muerte (de la muerte en un sentido trágico, aunque a fin de cuentas, risible). (Bataille, 2014, p.49 y 50).



Fotograma de *Susana (Carne o demonio)* 72'31".

Así, vemos que Susana y sus comportamientos modifican el orden de la vida y la convierten en caos. Todo lo que simuladamente daba felicidad y paz a ese entorno, lo cambia un personaje que incita a violentar las normas de toda índole.

Buñuel transgrede por medio de ese personaje desobediente la moral de aquellos tiempos en México en los que –por ejemplo- que una mujer ejerciera su sexualidad de forma abierta y sin restricciones no era posible, menos en un medio de tanto alcance como el cine.

Si el sexo está reprimido, es decir, destinado a la prohibición, a la inexistencia y al mutismo, el sólo hecho de hablar de él, y de hablar de su represión, posee como un aire de trasgresión deliberada. Quien usa ese lenguaje hasta cierto punto se coloca fuera del poder; hace tambalearse la ley; anticipa, aunque sea poco, la libertad futura. (Foucault, 1977, p.13).

En esta película, Buñuel destruye todos los convencionalismos y se burla de ellos. Nos deja ver una serie de personajes insatisfechos y con un gran vacío que sólo puede llenar la muerte por medio del erotismo, por ello son capaces de lo impensable. Susana los hace pasar del mundo ordinario al extraordinario, los pone en contacto con la otredad que nunca habían percibido. Susana es poesía.

La película de *Susana (Carne y demonio)* es transgresora en muchos sentidos; sin embargo, siempre bajo un velo de ironía y sarcasmo que Buñuel hace con maestría.

Cuando Susana es descubierta y confrontada por Carmen y Felisa, llega Jesús en compañía de las autoridades del reformatorio. Jesús, herido por no haber obtenido el amor de Susana, la delata para que la vuelvan a encerrar.

En ese momento no hay quien defienda a Susana. Todos sus enamorados le dan la espalda y dejan que se la lleven arrastrando. Ni siquiera les interesa saber la razón por la cual estaba encerrada. Desde ese momento comienza lo absurdo y sarcástico del final.



Fotograma de *Susana (Carne o demonio)* 82'52".

Todos cometieron crímenes contra las instituciones y la familia, pero todo se acaba cuando apresan a Susana, como si desapareciendo ella desaparecieran sus errores. Después del arresto Susana, al día siguiente amanece soleado. Vemos el día luminoso. La familia se perdona sin decirse nada, la yegua se recupera y Jesús vuelve a trabajar con ellos.



Fotograma de *Susana (Carne o demonio)* 83'00".

Don Guadalupe menciona: “Parece un sueño (...) un verdadero sueño”, a lo que Felisa responde: “El sueño era lo otro, señor, una pesadilla del demonio. Ésta es la pura verdad de Dios”.

La familia se mira y se sonríe. Todo vuelve a la calma, incluso la música. De manera que –por medio de la burla- pareciera que deja abierta la oportunidad de que sea el espectador quien decida e interprete el final. “Tal vez la película puede funcionar de distintas maneras, según el público sea inocente o tenga malicia.” (Buñuel citado en De la Colina y Pérez, 1986, p. 65).



Fotograma de *Susana (Carne o demonio)* 85'24".

Cabe mencionar que a pesar de la supuesta condescendencia de Buñuel para con el final, él mismo se lamenta: “Siento no haber resaltado más la ironía, la broma.” (Buñuel citado en De la Colina y Pérez, 1986, p. 65).

Susana (Carne o demonio) está llena de simbolismos que nos remiten a un erotismo inevitablemente violento que lleva a los personajes a transgredir el orden.

5.2 Ensayo de un crimen (1955).

“El descenso hacia la muerte es una huida inconsciente del dolor y la necesidad. Es una expresión de la eterna lucha contra el sufrimiento y la represión.” (Marcuse, 1999, p.40 y 41).

Aunque el tiempo que se refleja en *Ensayo de un Crimen* son acontecimientos de la mitad del siglo XX, la atmósfera en la que se recrea la primera escena explica el contexto social, familiar e ideológico que vivía el país en ese momento.

Al inicio de la película se muestra un libro con fotografías que refieren los sucesos sangrientos y convulsionados que derivaron de la Revolución mexicana. Se pueden apreciar las imágenes de trenes de ferrocarril repletos de revolucionarios que viajaban en la parte superior.

Esta secuencia sirve para después contrastar con un nuevo México que tiene una cierta estabilidad social y contradice los postulados reales o demagógicos que derivaron de la Revolución mexicana. Muertos, desangrados, ultrajados y otras imágenes de caos son utilizadas para marcar el contraste de las clases sociales.

El protagonista fílmico Archibaldo, es su hijo único, de posición acomodada, caprichoso, que le hace ver su suerte a su institutriz, empleada que sufre todos los cambios emocionales y obsesiones personales del niño. Archibaldo tiene una gran cantidad de fijaciones mentales. En la presentación del personaje, vemos cómo el chico se encierra en un ropero y cuando sale, por órdenes de la institutriz, está vestido con un corsé, sombrero y zapatos de mujer.

La figura del padre casi no se presenta y esto denota una falta de proyección masculina en el desarrollo emocional del Archibaldo. Es desde esa temprana edad que el niño marcará su relación con las mujeres y con la realidad en general.

Archibaldo es presentado como un niño egoísta y extremadamente consentido - principalmente por su madre-, quien con tal de que el niño no haga berrinche de que

ella salga por la noche a ver una obra de teatro con su marido, le presta una cajita musical para entretenerlo, objeto que será eje central en el desarrollo del filme.

La caja de música se convierte en fetiche del protagonista, quien asigna a la misma un poder sobrenatural y un objeto al que hay que rendir culto al tiempo que se alimenta una obsesión que acompañará a Archibaldo hasta su edad adulta.

Cuando la madre de Archibaldo se aproxima a su esposo, éste le dice que no es necesario que se ponga sus joyas, porque la obra de teatro se ha suspendido a causa de los efectos y disturbios del movimiento revolucionario. Él dice que la situación todavía no es grave y ella muy indignada responde: “Te parece poco habernos dejarnos sin teatro, habían de colgar de una vez a todos esos revoltosos”.

La respuesta de la madre de Archibaldo revela indiferencia y frivolidad. Está más molesta por quedarse sin su evento; no le preocupa el acontecer social de aquel momento histórico. Difícilmente es consciente de lo que pasa afuera también afecta dentro de su núcleo y que aquel conflicto del que habla con banalidad y sin miramientos se convertirá en una trágica realidad que no sólo acaba con la vida de la institutriz, sino que marcará obsesivamente la vida de su propio hijo.

Buñuel deja ver una crítica a la aristocracia en descomposición que derivó del proceso revolucionario, una clase social que en vez de incorporarse al desarrollo del México moderno se esconde entre la evocación, añoranza, nostalgia y abolengo de una clase pudiente en franca decadencia.

El diálogo que sostienen ambos no sólo tiene una gran dosis de conservadurismo, sino también todo el ambiente que rodea a los personajes. Un hombre y una mujer vestidos de etiqueta en una estancia donde se ven algunas pinturas con cuadros depuradamente trabajados, una escultura, flores, cortinaje de terciopelo y borlas y muebles labrados. Este encuadre deja ver claramente el nivel económico de la familia.

La institutriz inventa un cuento para Archibaldo sobre la caja musical. En esa historia le explica que el objeto fue mandado hacer por un rey que quería acabar con la vida de sus enemigos. La cajita fue hecha por un genio con poderes mágicos para que cada vez que el rey la hiciera funcionar, daría muerte a algún adversario. La sospecha del rey de que su esposa la traicionaba lo llevó a hacer uso de la cajita acabando con la vida de la reina.

Archibaldo, fascinado con la historia y con el poder de la caja, la hace funcionar con el deseo consciente de probar aquel poder. La institutriz se encontraba observando la revuelta desde la ventana, estaba ocurriendo una balacera entre oficiales y revolucionarios cuando una bala perdida le da a ella y cae muerta.



Fotograma de *Ensayo de un crimen*, 7'01".

El filme a partir de ese momento manejará las emociones del protagonista en cuanto al fetiche de la caja musical. Ésta dictará sus acciones, reclamará procederes y orientará actitudes.

El niño se nota fascinado, porque en su mente había deseado que el poder de la caja fuera real y la había hecho funcionar deseando la muerte de la institutriz. Archi

queda completamente seducido por el fallecimiento de la mujer y por sus piernas descubiertas. Resulta irónico que quien creó la historia fantástica sea la primera víctima de una cadena de acontecimientos fatales.

Archibaldo no tiene sentimiento de culpa por haber ocasionado la tragedia de aquella mujer. Sin embargo, cabe mencionar que entre más pequeño es alguien, la sexualidad reprimida y organizada está menos adherida en su aparato mental. Lo interesante en el personaje, es que a pesar de que él crece con el recuerdo consciente, nunca llega a sentir culpa sino todo lo contrario: atracción, seducción y deseo de volver a matar, por lo que podemos deducir que la estructura civilizada nunca se adhiere a su psique.

Esa fascinante imagen permanecerá en Archi, quien el cual se debatirá en un juego patológico donde no existe frontera entre la lascivia del Eros y la destrucción del Tánatos.

A la muerte de la institutriz causa sorpresa ver como el niño, interpretado por el actor Rafael Banquells, Jr., transforma su inocente rostro en otro lujurioso que bien pudiera ser -para el pensamiento común- una actuación propia de un adulto pervertido, jamás de un menor.

Buñuel rechaza aquellas tendencias a creer que las personas son modelos del deber ser, estereotipadas en un papel ideal que de no cumplirse perturba y genera tabúes. Desde esta perspectiva un niño siempre debe ser inocente y no puede haber la maldad ni la lujuria en su pensamiento ni en su actuar.



Fotograma de *Ensayo de un crimen*, 6'53".

El Buñuel surrealista fue un director que provocaba y escandalizaba a la sociedad, buscaba sacudirla removiendo características tradicionales de los estereotipos, sobre todo de aquellos que caracterizaron a la cultura urbana y católica del México de esos días. Para el autor, nadie es completamente bueno ni completamente malo.

Con el cuento, el niño sustituye la realidad con la fantasía. Según Freud, al ser humano en su nacimiento lo caracteriza el desarrollo instintual, de manera que incluso su supervivencia está supeditada a mamar leche del pecho de su madre. Lo predetermina la inconciencia del instinto y no es sino hasta que tiene 4 o 5 años de edad que empieza a tener conciencia de lo convenido moralmente como correcto o incorrecto, lo malo y lo bueno.

Cuando la fantasía y el deseo de muerte y poder son interiorizados en el pensamiento del niño, Buñuel juega con dos escenas alternadamente, una en el interior de la casa donde está la institutriz y el pequeño. Un ambiente cómodo, cálido, luminoso, ordenado y con una paz que se ve trastocada por la segunda escena.

Vemos en la calle con un ángulo en picada al exterior, una escena difusa, desordenada y rápida, donde se destacan los efectos de la guerra, las armas y los contendientes, un ambiente oscuro y violento que penetra aquel otro espacio que parece inquebrantable, el fuego cruzado de los bandos hiere de muerte a la empleada, la cual instantáneamente cae al suelo. La alternancia de las dos escenas, interior y exterior por muy lejanas y contrapuestas que se mostraban, quedan la unidad indisoluble que hacen la vida y la muerte.



Fotograma de *Ensayo de un crimen*, 5'23".



Fotograma de *Ensayo de un crimen*, 6'27".

Posteriormente vemos a Archibaldo, ya de adulto, convaleciente en el cuarto de un hospital, asistido por una religiosa con la cual sostiene una charla en la que cuenta el suceso de la muerte de la institutriz. La monja sonríe sin poder creer que un niño haya sido capaz de tan escabrosa historia; dice que prefiere creer que él se engaña a sí mismo y que de seguro era "tan bueno y tan puro como todos los niños".

El personaje de la monja es completamente la antítesis de Archibaldo. Mientras en él prevalece el principio de placer, en ella es el principio de realidad el que organiza el funcionamiento de su psique y por lo tanto el de su actuar. Ella tiene perfectamente interiorizado el principio de realidad que controla y reprime sus deseos y pulsiones para no entrar en conflicto con la dinámica de la civilización. Freud estableció que el principio de realidad "(...) exige la adaptación al mundo exterior." (Mannoni, 1977, p.31).

Ella se reprime tanto que no puede concebir un recuerdo como el de la niñez de Archibaldo, de alguna manera podríamos decir que hace el papel del principio de realidad restringiendo la memoria del individuo para suprimir imágenes prohibidas. Sin embargo, Archibaldo es plenamente consciente de lo que hizo y de ninguna manera quiere suprimirlo de su memoria.

Después de hablar con ella, desafiarla y cuestionar sus principios, toma en su mano una navaja con la firme convicción de asesinarla y a modo de burla de su devoción a Dios, le dice que para ella morir no debe ser una tragedia sino por el contrario un deleite. Despavorida corre buscando refugio en donde debiera haber un elevador, cae al vacío que la conduce a la muerte.

Aunque Archibaldo no la mata con su navaja, si lo hace con su deseo, pues es la consecuencia del primer intento lo que genera este acontecimiento. Archibaldo tiene la satisfacción del asesinato, pero tiene también la condición de no haberla matado directamente con sus propias manos, lo cual hace que no sea condenado por el aparato judicial.

Archibaldo es un hombre que -como pocos- reconoce sus deseos oscuros, los asimila, los acepta y no lucha contra ellos. Hay fascinación por la destrucción y simultáneamente busca el amor.

En esa contradicción, Archibaldo persigue un ideal que no existe, él no dejará de asesinar hasta que no encuentre la perfección encarnada en una mujer que cambie su destino.

El protagonista genera relaciones destructivas con las mujeres a quienes se va acercando, consiguiendo en ellas un doble comportamiento hacia él: por un lado se sienten extrañadas y hasta temerosas ante su presencia y por otro se ven seducidas y atraídas por su personalidad.

Archibaldo había perdido su caja musical por la rapiña del movimiento social de la Revolución, pero casualmente encuentra mucho tiempo después en una tienda de

antigüedades y es prácticamente arrebatada a una mujer que estaba a punto de comprarla.

El vendedor da prioridad a Archibaldo y le vende la cajita. Buñuel ironiza en un breve diálogo entre los dos vendedores, uno refiere que Archibaldo de la Cruz se ve un hombre decente, como si la posición económica diera en automático esta cualidad, lo cual resulta completamente absurdo.

Contento por su adquisición, llega a su casa, se encierra en su alcoba; ansioso, pone a funcionar la caja y después se afeita. Por la distracción del embeleso se corta la mejilla y al ver su sangre recuerda la muerte de la institutriz con sus piernas descubiertas con la superposición de un plano sobre el que escurre sangre, una imagen todavía más violenta y llamativa que su recuerdo original. Con esta regresión se deja ver que esa experiencia lo acompañará toda su vida repitiéndose incasablemente y que no va a abandonar sus intentos de dar muerte. Buñuel comenta en entrevista que “La música de la cajita excita a Archibaldo porque está ligada a un recuerdo infantil de erotismo y muerte (...)” (Buñuel citado en De la Colina y Pérez, 1986, p. 109).



GFotograma de *Ensayo de un crimen*, 18'37".

Archibaldo de la Cruz se va relacionando con distintas mujeres de diferentes formas, pero en todos los casos se repiten patrones de conducta. Por ejemplo, en casi todos los personajes que se van presentando hay tendencias autodestructivas. Cada vez que decide matar a alguna mujer primero la seduce y ellas juegan el juego de la seducción con él.

Pero hay una mujer con la que sus intenciones son distintas. Se trata de Carlota, en cuya primera aparición vemos rezando hincada a los pies de un altar. Archibaldo piensa que es una mujer pura, inocente, alejada del mal. La admira y venera, pero en un principio no sabe que Carlota tiene un amante que es casado y tiene hijos, todo esto bajo la apariencia de ser recatada, puritana y muy piadosa.

Carlota es un ejemplo que ilustra la imposibilidad de regirse por un sólo principio (de realidad o de placer), por más que ella trata de acatar las normas morales y se amolda a lo exigido por su madre, la sociedad y la religión, mantiene una relación con un hombre que tiene familia, cuestión contraria al "bien actuar".

Es Carlota la única mujer que Archibaldo considera pura y por lo tanto piensa que ella puede rescatarlo de su obsesivo deseo de asesinar a otras.

En la visita a Carlota, Archibaldo tropieza con Patricia; ambos personajes femeninos se presentan diametralmente opuestos: una, un ejemplo de pureza virginal y otra, frívola y caprichosa.



Fotograma de *Ensayo de un crimen*, 23'10".



Fotograma de *Ensayo de un crimen*, 19'59".

Buñuel monta a los dos personajes en cualidades que son sólo apariencia pues cada uno de ellos es mucho más complejo y profundo que la fachada. Al final, Archibaldo ve lo que quiere ver en cada una.

Patricia, mujer aparentemente simple y banal, resulta ser directa y honesta, mientras que Carlota, la puritana, es deshonesta con los principios que predica. En este juego de ironías, Buñuel nos muestra la gran dificultad para encontrar la frontera entre el bien y el mal, y que estos opuestos finalmente son ideales que no definen la realidad. El espectador podría equivocarse o confundirse con la ubicación real del comportamiento de ambos personajes.

Archibaldo es un hombre idealista que forma juicios y arquetipos, mismos que poco a poco son desmentidos y terminan por desilusionarlo. Vive en un autoengaño que funciona como mecanismo de autodefensa ante una realidad que no lo satisface y que le genera angustia y frustración.

Posteriormente, Archibaldo se vuelve a topar con Patricia en el casino que ella le comentó que habían reabierto en el primer encuentro que tuvieron. Es interesante el espacio donde se desarrolla esta secuencia puesto que un casino es un ambiente donde coexisten muchos de los vicios que puede tener alguien, como la bebida, el tabaco, el juego, etc. Bataille escribe: “El vicio podría considerarse como el arte de darse a uno mismo, de una manera más o menos maniaca, la sensación de transgredir” (Bataille, 2007, p.262).

La observa detenidamente mientras ella se concentra en un juego de azar. Cuando William, su pareja, le niega más dinero para que ella siga jugando, discuten a la vista de Archibaldo, quien después de que William se va y Carlota se queda sola, va tras ella.

Archibaldo se ofrece a llevarla a su casa y ella acepta. Comienza un juego de seducción y misterio. En el camino, Patricia menciona en un momento que “Siempre hay dentro de uno algo que no conoce nadie”; quizá sea esta expresión un elemento revelador del pensamiento de Buñuel. Es evidente que Archibaldo oculta algo que

nadie más sabe, pero quien lo dice es Patricia. Buñuel invita al espectador a una reflexión propia. Archibaldo o Patricia no son los únicos que ocultan algo.

Archibaldo pasa por un momento a su casa para tomar la navaja que se encuentra a lado de la caja musical y sus guantes. Planea asesinarla. Mientras están en casa de Patricia, podemos observar un cuadro con la foto de un torero y debajo un par de banderillas cruzadas. Archibaldo pregunta: “¿Y este torero?”, a lo que ella responde: “Es Ribetillo, me brindó un toro y el bicho lo mató de una cornada en la boca.”

Buñuel es cuidadoso con los detalles y éste en especial es importante no sólo porque él era amante de la tauromaquia, sino por todo lo que esta cultura representa.

La fiesta de toros es un espacio en el que abiertamente se reta a la muerte y al mismo tiempo de que es aterradora es fascinante. Cautiva al público espectador quienes, con plena conciencia de la muerte, ríen, lloran, desbordan sus emociones y fluyen con la muerte dejando de lado la discontinuidad del ser.

Esta rápida referencia que vemos en la casa de Patricia, tiene de trasfondo las dramáticas corridas de toros identificadas por imágenes grotescas, agonizantes, mutiladas y heridas de muerte, que seguramente exhiben ante las multitudes el dolor, el sufrimiento y la violencia, todo en su condición más primitiva en un contexto específico y socialmente aceptado.

En ese contexto general vemos una arena y la barrera donde se aposenta una gran multitud, siempre expectante y homogénea. Ante la aparición teatral de la muerte, la multitud guarda silencios agobiantes, e inusitadamente se levanta y manifiesta sus sentimientos más profundos. Todo lo anterior en una práctica de fiesta.

Dicha fiesta acoge en su seno las más profundas contradicciones que alberga la esencia del ser. Es el deleite y la búsqueda del placer angustiado, de la emoción desterrada de la moral, de la búsqueda de trascendencia mediante la exhibición de

la sangre y la violencia llevada a cabo por actores que incluso se encomiendan a imágenes católicas antes de salir a la plaza.

Esta fiesta ha sido inspiración de muchos poetas y escritores. “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” es un poema dedicado a un antiguo torero sevillano escrito por Federico García Lorca, escritor y dramaturgo español, la nacionalidad del poeta nos es especialmente relevante por la cuestión que ello implica en el plano cultural.

En el poema se hace referencia a los blancos muros de los caseríos españoles y reconoce en ellos García Lorca la imagen paisajística de su tierra que se le ha metido en el alma y contrastando con esa claridad pero en una unidad dialéctica, el negro toro de pena; vida y muerte, relacionada con la sangre recia de un torero y el canto del ruiseñor de las venas de Ignacio que le cantan a la vida.

En este texto, Lorca deja ver que hay una imagen que como imán hace que el espectador vea el rostro herido de muerte del torero, al mismo tiempo que sufren y que no quieren verlo, es el rostro de Ignacio que vacila en el filo de la transición con su alma viva hacia la muerte. Hay un charco rojo de agonía. A continuación, un fragmento del poema:

Ya está sobre la piedra Ignacio el bien nacido.
Ya se acabó; ¿qué pasa? Contemplad su figura:
la muerte le ha cubierto de pálidos azufres
y le ha puesto cabeza de oscuro minotauro.

Ya se acabó. La lluvia penetra por su boca.
El aire como loco deja su pecho hundido,
y el Amor, empapado con lágrimas de nieve
se calienta en la cumbre de las ganaderías.

¿Qué dicen? Un silencio con hedores reposa.
Estamos con un cuerpo presente que se esfuma,
con una forma clara que tuvo ruiseñores
y la vemos llenarse de agujeros sin fondo.

¿Quién arruga el sudario? ¡No es verdad lo que dice!
Aquí no canta nadie, ni llora en el rincón,
ni pica las espuelas, ni espanta la serpiente:
aquí no quiero más que los ojos redondos
para ver ese cuerpo sin posible descanso.

Yo quiero ver aquí los hombres de voz dura.
Los que doman caballos y dominan los ríos;
los hombres que les suena el esqueleto y cantan
con una boca llena de sol y pedernales.

Aquí quiero yo verlos. Delante de la piedra.
Delante de este cuerpo con las riendas quebradas.
Yo quiero que me enseñen dónde está la salida
para este capitán atado por la muerte.
(Lorca citado en “Los 25 000 mejores
versos de la lengua castellana”, 1973).

En todo el poema hay una sensación de que la muerte transcurre lenta y desgarradora, pero es placentera e inquietante. Embriaga de belleza. La muerte de Ignacio es dolorosa, dramática y triste, pero por todo eso es bella. Las personas que presenciaron el desvanecimiento se vuelven muerte también. Hay comunión, hay intimidad. Es una muerte incontenible que sobrepasa y escapa a todo lo explicable, a todos los límites de la razón.

No es casual que sea en la casa de Patricia donde encontramos este elemento. Ella representa de manera simbólica lo que se pone en juego en la fiesta brava, Patricia reta constantemente a la muerte y no le teme.

Incluso, presiente que hay algo extraño y sospechoso en la manera de actuar de Archibaldo, sin embargo, no huye de él, por el contrario, lo mantiene cerca. La intención de Archibaldo es asesinarla y la ventaja de que ella le brinde toda la confianza hace sentir a Archibaldo ansiedad por finiquitar su plan. Cuando Patricia va a la cocina a servir un vaso con leche para Archibaldo, él fantasea con asesinarla.



Fotograma de *Ensayo de un crimen*, 35'39".

La fantasía es una salida a la frustración que produce el no poder actuar conforme al principio de placer, puesto que las fantasías se pueden traducir en satisfacciones imaginadas que generan placer sin conflictuarse con la realidad. “La fantasía (...) como imaginación artística, también liga las perversiones con las imágenes integrales de libertad y gratificación” (Marcuse, 1999, p.58). Sin embargo, a Archibaldo no le basta la gratificación por medio de su imaginación, desea con ansias realizar su deseo que por alguna razón siempre se ve impedido. En este caso es la llegada de William al departamento.

En la escena en la que Patricia presenta a Archibaldo y a William, caballeros bien vestidos, refinadamente comportados, el encuadre luce perfectamente equilibrado. Ella al centro como eje rector y los dos hombres de cada lado en primer plano. Esa simetría se ve reflejada también en un segundo plano de profundidad por la aparición de una columna sobre el mismo eje rector, de la cual se desprenden en perspectiva dos ventanas acortinadas y dos trabes.

Todos estos elementos en conjunto ocurren a un sólo punto que coincide con el elemento principal que es Patricia, en ella destaca el punto focal de toda la imagen,

dado por la columna, el cruce entre el eje vertical principal y el punto de alcance de las dos manos y las curvas horizontales del escote del vestido que ciñe el pliegue de sus pechos.

Esa composición plástica es recurrente en el manejo estético de toda la película. Los personajes, los ejes y los puntos de atención constituyen un diálogo tripartito equilibrado y que al mismo tiempo le sirve para reforzar una idea.



Fotograma de *Ensayo de un crimen*, 37'39".

Por alguna razón, aunque Archibaldo ha deseado la muerte no logra culminar su afán. La noche que Patricia estuvo con Archibaldo, este pensaba asesinarla, pero el amante de Patricia impidió tal objetivo de manera casual. Buñuel reiteradamente ironiza entre la vida y la muerte, quien la salvó de ser asesinada es finalmente el causante de su suicidio.

Tanto Willy como Patricia son personajes que no pueden vivir el uno sin el otro; sin embargo, no encuentran la forma de estar juntos en paz, sus comportamientos son contradictorios, son sentimientos ambivalentes, se odian y se aman al mismo tiempo. En un momento, William le dice que nunca podrán quererse como todo el

mundo y ella le responde: “Nunca. Ya estamos acostumbrados al infierno” con un dejo de resignación, más adelante pronuncia la frase “No se puede querer y ser razonable al mismo tiempo”.

Ambos se asumen en una relación destructiva y que les causa daño; sin embargo, lo aceptan porque de alguna manera entienden que no hay otra forma de amarse y erotizarse sin que medie la muerte su relación.

Un detective visita a Archibaldo para investigar lo concerniente al suicidio de Patricia. Mientras Archibaldo es interrogado, manipula con sus manos la realización de una vasija de cerámica, el barro fresco es moldeable enteramente a la destreza manual, un barro blando, acuoso y delicado. La humedad y delicadeza del barro presentan una idealidad erótica.

Patricia es encontrada por los policías degollada, escogió la forma de suicidio para que la imagen de horror pesara sobre William. Con ello la muerte los unirá para siempre. En la carta de despedida se lee “Ojalá y mi sangre pese sobre ti mientras vivas.” El texto de la carta es una garantía de la confrontación dialéctica entre Eros y Tánatos.

El carácter autodestructivo de Patricia es observable incluso antes de su suicidio. Era un personaje cuya ausencia represiva del principio de placer la hacía actuar conforme a sus pulsiones. “Los instintos son conducidos a la órbita de la muerte.” (Marcuse, 1999, 37).

En los diarios aparece la nota del suicidio de Patricia y la incineración de su cuerpo. Esta observación relacionada con el fuego da pie a la aparición de una nueva mujer en la vida del protagonista.

Lavinia, la misma mujer que anteriormente quisiera comprar la caja musical. Ahora la ve en una taberna, cuya entrada está precedida por un altar a la Virgen de Guadalupe. Archibaldo ve a la mujer detrás del fuego que emerge del trago que bebe.

Buñuel cuidaba los detalles en sus planos y no dejaba de subrayar en su obra los efectos sociológicos de la religión en la sociedad que pretendía retratar.

Es probable que en el personaje de Lavinia, interpretada por la actriz Miroslava, veamos el plano con más acercamiento hacia el rostro de todas las mujeres que lo circundaron. El fuego transparenta la belleza de esta mujer. La imagen completamente llena de vida y de muerte; hermosa, perfecta y al mismo tiempo aterradora, en un plano que no necesitaba de diálogo para revelar la belleza del erotismo.



Fotograma de *Ensayo de un crimen*, 45'27".

El rostro de Lavinia -en instantes congelado- entre la voluptuosidad y formas curvas del fuego, nos dan la sensación de que se tratase de un maniquí o una figura inanimada al contrario de las llamas, logrando una confusión e indefinición de los límites y las diferencias entre Eros y Tánatos. El mismo Archibaldo dice a Lavinia: “Estaba usted muy linda envuelta en llamas”.

Lavinia le recuerda a Archibaldo el momento en el que se conocieron tarareando la música de la caja musical que originalmente iba a comprar ella en la tienda de

antigüedades. Comienza su obsesión con la nueva víctima que, además de intérprete y guía para turistas, es modelo.

Archibaldo decide pedir en matrimonio a Carlota, de entre todas las mujeres es la que escogió porque considera que sus virtudes pueden ayudarlo a su redención. Carlota no acepta inmediatamente, porque pesa sobre ella la circunstancia de su doble vida, él suplica que no tarde en decidirse: "Por favor, Carlota, hágase cargo de mi situación, piense que me deja a merced de pensamientos oscuros". Esta petición deja al descubierto que él seguirá intentando matar; su siguiente víctima, Lavinia.

El protagonista busca a Lavinia en la tienda de modas, la atmósfera con la que se encuentra es de una doble consistencia. Las mujeres vivas por un lado y los maniqués inanimados por otro. De entre ellos destaca uno que es la imagen vívida de la mujer envuelta en llamas, su nueva obsesión.

Pregunta a la propietaria de dónde proviene el maniquí y decide visitar el taller del artesano donde fue realizado. El parecido que el maniquí tiene con Lavinia se debe a que ella ha posado para su confección.

Al salir Lavinia del taller se encuentra con Archibaldo quien le explica que fue a la dirección que ella le había dado y ahí se había encontrado con el maniquí y aunque era idéntico, éste se encontraba mudo y parálítico. Archibaldo le hace una invitación a posar para él en su casa.

La relación que se establece entre ellos a partir de la aparición del maniquí inspirado en ella, está manejada en un juego lúdico donde se intercambian la realidad con la fantasía y los personajes se divierten con la sorpresa de lo absurdo.

Cuando Lavinia llega a casa de Archibaldo pregunta por la prima con la que según vivía y ésta resulta ser el maniquí de ella misma, al cual Archibaldo toca los senos y Lavinia le da un manazo como si se tratase de una persona viva. A Lavinia le

parece divertida la broma y sigue el juego, un juego violento, un juego con la muerte a la que no le temen, por el contrario, les atrae.

Incluso en el momento en que Archibaldo presenta a Lavinia con su maniquí, Lavinia tiene una reacción provocadora y violenta, no huye como pudiera pensarse que haría cualquier mujer ante el horror de encontrarse con su doble en la casa de un misterioso hombre, ella en cambio ríe a carcajadas. Lo mismo hace cuando Archibaldo las confunde, porque ella se ha cambiado de ropa con el maniquí. Bataille escribe al respecto de la risa:

La muerte se asocia, por lo general, a las lágrimas, del mismo modo que en ocasiones el deseo sexual se asocia a la risa; pero la risa no es, en la medida en que parece serlo, lo opuesto a las lágrimas: tanto el objeto de la risa como el de las lágrimas se relacionan siempre con un tipo de violencia que interrumpe el curso regular, el curso habitual de las cosas. (Bataille, 2014, p.55).

Para el erotismo no es necesario el acto sexual, pero sí un acto violento que supone la disolución del ser en una entidad continua, es decir, en la ausencia de particularidad. De alguna manera, ambos personajes están en busca de lo mismo, su rompimiento con la existencia discontinua los confina en un mismo camino.

Archibaldo es un hombre de posición acomodada, no tiene necesidad de trabajar, puede derrochar toda su energía en lo “no útil”. Su gasto inútil es consumido en el juego y la fiesta, elementos antagónicos del trabajo enajenado.

Al fin y al cabo, no es el trabajo, sino el juego, el que tuvo un papel decisivo en la realización de la obra de arte y en el hecho de que el trabajo se convirtiera, en aquellas auténticas obras de arte, en algo más que una respuesta a la preocupación por la utilidad. (Bataille, 2014, p.67).

Probablemente una de las razones del desequilibrio psíquico del protagonista entre el principio de realidad y el principio de placer, pueda deberse a que desde pequeño

tuvo la posibilidad de gastar su energía en la gratificación personal y no en el trabajo, imponiéndose así el principio de placer sobre el de realidad.

Para entender mejor el papel del tiempo libre en el principio de realidad, Herbert Marcuse escribe sobre el principio de actuación: “Bajo el dominio del principio de actuación, el cuerpo y la mente son convertidos en instrumentos del trabajo enajenado; sólo pueden funcionar como tales instrumentos si renuncian a la libertad del sujeto-objeto libidinal que el organismo humano originalmente es y desea ser.” (Marcuse, 1999, p.55). El tiempo de ocio en nuestro personaje principal es determinante para su obsesión de asesinar; dedica la mayor parte de su tiempo en fantasear y tratar de cumplir su deseo, además, Archibaldo no improvisa, todo lo planea perfectamente, invierte mucho tiempo.

Buñuel nos muestra a través de ambos personajes la unidad completa y perfecta que hacen Eros y Tánatos en un juego en el que ambos instintos son igual de fuertes, vemos su dinámica aparentemente contrapuesta y advertimos su indisolubilidad. Lavinia dice a Archibaldo que tiene un aire fúnebre y él responde que es la mujer más llena de vida y simpatía que ha conocido.

Archibaldo recuerda a Lavinia cómo se veía aquella vez en la taberna envuelta en llamas. Empieza a dibujarse la consideración que el protagonista tiene de esta mujer, la considera una pequeña bruja que debe ser llevada a la hoguera. Con una sonrisa ansiosa enciende el horno que utiliza para sus piezas de cerámica.

Cuando regresa a la sala, Lavinia se cambió de ropa con el maniquí para confundir con la inercia de ambas a Archibaldo; esta condición un tanto surrealista termina por fascinarlo más.



Fotograma de *Ensayo de un crimen*, 61'55".

En este jugueteo hay una constante lúgubre, donde el personaje de Lavinia y su maniquí se intercambian el carácter animado e inanimado, orgánico e inorgánico, transponiendo así la vida y la muerte como extremos de un mismo proceso. Sobre éste escribió Freud en su teoría de Tánatos, que consiste en la constante regresión a las etapas primeras de la existencia, por lo tanto a lo inorgánico.

La relación de Eros y Tánatos es evidente en la escena en la que Archibaldo toca las piernas y los senos del maniquí. Ese deseo que Archibaldo siente por Lavinia es manifestado en su fascinación por lo inanimado, por la muerte, y Lavinia es copartícipe de este juego y excitación.



Fotograma de *Ensayo de un crimen*, 62'11".

En la relación que establecieron los personajes, Lavinia tenía intereses propios, los cuales resultaron una burla para Archibaldo y, peor aún, frustraron una vez más su intenso deseo de asesinarla.

En una condición de venganza, enojo y principalmente de satisfacer su deseo de muerte, incinera el maniquí como le hubiera gustado hacerlo con la mujer. Mientras arrastra el maniquí hacia el horno se le desprende una pierna.

Cabe destacar que son probablemente las piernas y los pies los elementos del cuerpo femenino que más obsesionan a Buñuel, recordemos también la escena de la muerte de la institutriz donde la cámara hace énfasis a sus piernas descubiertas, el propio Buñuel reconoce en entrevista –refiriéndose a *Ensayo de un crimen* y *Un perro andaluz*- “Lo que las dos películas tienen en común es el fetichismo, y el fetichismo en cierto modo es una invocación mágica. Lo reconozco. El hombre que acaricia un zapato de su amada está invocando eróticamente a esa mujer” (De la Colina y Pérez, 1986, p. 110).



Fotograma de *Ensayo de un crimen*, 68'39".

Un detalle importante de mencionar es que durante todo el filme las mujeres de las que Archibaldo va deseando su muerte, mueren por causas extraordinarias; sin embargo, la única que no muere ni en las manos de él ni por otras causas es la que se burló de él, Lavinia.

En las películas de Buñuel, nada es mecánico ni tiene lógica como podríamos imaginar, todo puede suceder en un argumento plagado de azar, sorpresa y absurdos.

Mientras se quema el maniquí, nuestro personaje disfruta de forma extasiada dejando ver una vez más la relación que hay entre la destrucción y el erotismo. Las fuerzas destructivas del instinto de muerte son fatales, observamos el rostro del maniquí que se desconfigura por el fuego mientras inevitablemente pensamos en la verdadera y viva Lavinia, el juego de la confusión entre la Lavinia viva y la inanimada también lo juega el espectador.



Fotograma de *Ensayo de un crimen*, 69'58".

El fuego es un elemento que ha ejercido fascinación en la historia del ser humano. Pareciera que Archi es un catálogo de fijaciones, manías, obsesiones y compulsiones. En ese sentido podemos decir que es sumamente inteligente y creativo en su condición destructiva.



Fotograma de *Ensayo de un crimen*, 70'01".

Resulta irónico que mientras se desintegra el maniquí, llega Carlota –su salvación– para decirle a Archi que acepta su propuesta de matrimonio. Comienzan los preparativos de la boda cuando Archibaldo recibe una nota de Alejandro para delatar la relación amorosa que tiene Carlota con él.

Archibaldo nunca pierde la compostura, podía haberla matado en el instante pero él mismo declara que no quiere ser un asesino vulgar. Esperará el momento perfecto para hacerlo: la boda, de esa manera se le juzgaría como un esposo que quiso vengar su honor. Una vez más lo vemos fantasear con el momento esperado.

Después se aleja del lugar donde vio a escondidas a Carlota y Alejandro juntos, camina en la penumbra, su esperanza de encontrar la salvación por medio de una mujer pura e ingenua ha muerto. Buñuel nos presenta en una escena sombría a un personaje que permanecerá en el lado oscuro.



Fotograma de *Ensayo de un crimen*, 86'09".

El deseo por asesinar de Archibaldo y la ejecución del asesinato de Carlota por Alejandro, confronta la fantasía con la realidad y de ello deriva nuevamente la insatisfacción y frustración del protagonista.

Archibaldo se considera el responsable de las muertes de todas las mujeres, y acude al juez para confesar sus crímenes, por un lado para conformarse en la realidad como un criminal y por otro, probablemente en una posición masoquista en la que busca ser castigado por algo que él mismo deseó y de lo cual disfrutó.

La estructura psíquica esquizoide que muestra el personaje lo lleva a construir su propia realidad donde él es un asesino, es interesante observar que sólo desea asesinar mujeres, quizá porque son éstas su objeto de deseo.

Cuando Archibaldo se reconoce como un criminal y el juez no encuentra culpa y le dice que "el pensamiento no delinque", pareciera que Archi decide romper con su historia, toma el objeto causal de las muertes y lo avienta en un lago para convertirse en un hombre nuevo, inmediato a eso se encuentra con Lavinia con quien se va caminando tomados del brazo.

El marco que brinda el bosque de Chapultepec denota la libertad que el personaje respira en una especie de "happy end" que el mismo Buñuel declara haber sido un final sarcástico, para reír: "Ahora bien: el espectador puede preguntarse qué va a suceder con Lavinia. Posiblemente Archibaldo la mate, una hora después. Porque nada indica que él haya cambiado." (De la Colina y Pérez, 1986, p.112).

Archibaldo es un hombre de muchos rituales, limpio, ordenado, obsesivo-compulsivo. El hombre no puede deshacerse tan fácilmente de su historia y de su propio ser tirando en un lago el objeto de su más grande obsesión, además de que es su deseo de muerte lo que lo mantiene vivo.

Resulta interesante observar cómo viven los personajes ésta relación de vida-muerte. La muerte constituye en la vida una posibilidad constante de cambio que conforma en nosotros un casi obvio afán de cuidado, pero también desata otras fuerzas difíciles de entender.

La relación existencial con la muerte no es por ello el suceso como tal de morir o dejar de existir, sino la posibilidad de su advenir, una característica

existencial de la vida del ser-ahí que se comprende a sí mismo, en el darse cuenta de la posibilidad de dejar de existir, como un ser con carácter infinito, temporal, fáctico y por lo tanto percibirse como un ser total dentro de sus límites y como un ser que está llamado a poner atención y cuidado de sí mismo en la cotidianidad de su existir con vistas a la muerte. (Díaz, 2014).

CONCLUSIONES

El primer filme surrealista y primer experimento cinematográfico de Luis Buñuel fue el cortometraje *Un perro andaluz* (1928-1929), mismo que muestra un desinterés estilístico y técnico, y busca la aventura de la exploración de la otredad del mundo y de la esencia humana. Lo importante del corto es "(...) cegar la mirada externa, dejar que en nosotros se abra la mirada interior." (Buñuel, 1971, p.13).

Posteriormente realiza su primer largometraje, *La edad de oro* (1930), obra en la que al igual que en *Un perro andaluz* se trata de la agonía, el sufrimiento y la angustia del amor occidental, cuya principal característica es la represión ejercida por los poderes y las convenciones morales, culturales y sociales en torno a la sexualidad y a la liberación humanas.

Tiempo después, en 1946 Buñuel inicia su etapa mexicana, etapa en la que el erotismo se encuentra presente en los personajes, así como en sus manifestaciones de deseo, frustración y dificultad. En ese anhelo de erotismo hay en los personajes un peculiar gusto por la muerte y la destrucción.

Se aman y se buscan, pero pareciera que el único camino para encontrarse es la muerte. Pero la muerte aquí tiene un sentido simbólico. No tiene qué ver con morir físicamente, sino más bien con una muerte del mundo de las cosas, de las ataduras morales, de lo útil.

En esos filmes se encuentra la dialéctica entre la vida y la muerte. Y cómo la muerte resulta, en un mundo superficial, banalizado y simplificado, el único elemento que hace al ser humano sentirse vivo.

La obra de Buñuel es compleja y no se desarrolla con una continuidad prevista, por lo que suele sorprender al espectador. Buñuel integra en sus filmes *Susana (Carne o demonio)* (1950) y *Ensayo de un crimen* (1955) el Eros y Tánatos como unidad indivisible.

Este cineasta rompe esquemas y convencionalismos. Por medio del cine construye un discurso transgresor con el que pone en entredicho y debilita varios de los elementos que dan orden dentro de una sociedad civilizada.

Hablar contra los poderes, decir la verdad y prometer el goce; ligar entre sí la iluminación, la liberación y multiplicadas voluptuosidades; erigir un discurso donde se unen el ardor del saber, la voluntad de cambiar la ley y el esperado jardín de las delicias [...]. (Foucault, 1977, p.13 y 14).

Buñuel conduce a sus personajes a situaciones límite en un ambiente cotidiano, lo cual nos lleva a replantearnos la realidad y sus valores. En el tratamiento de sus películas, podemos observar una desnudez cruda y casi cómica de los mecanismos de convivencia y sistemas de valores sociales. No hay discreción en dicho tratamiento ni tampoco pretensión de moralejas y enseñanzas basadas en el arrepentimiento por las “malas conductas”.

Quizá por su convicción surrealista, Buñuel no procura intencionalmente cambiar las cosas, sólo nos muestra la realidad tal cual es, tan absurda como sorprendente. De manera que vibre la mente del espectador y se abra a nuevas posibilidades del ser y estar diferentes a las que el exceso de racionalidad nos ha dado. “En todas mis películas, hasta en las más convencionales hay esa tendencia a lo irracional, a una conducta que no se puede explicar lógicamente.” (Buñuel citado en De la Colina y Pérez, 1986, p. 67).

El cine de producción mexicana de Buñuel rompe con la individualidad del ser, con la existencia discontinua por medio del acto violento que es el erotismo, mismo que nos aparta del mundo donde somos individuos separados para volvernos parte de la continuidad de la naturaleza.

En el mundo de lo “real” hemos perdido la conciencia de la muerte, la hemos convertido en una cosa más, quizá por eso nuestra nostalgia y en consecuencia nuestro anhelo y fascinación por ella. Dejarse llevar por la muerte como quien se avienta al vacío para caer con todo lo demás que también cae.

(...) no importa cuán claro y cabal sea el resto de nuestra autocomprensión, la incomprendibilidad de la muerte permanecerá replegada en su propio interior, royendo silenciosamente cada una de nuestras certezas. Todo conocimiento, ya sea sobre el mundo o sobre nosotros mismos, contiene en su interior un misterio inextinguible.” (Carse, 1987, p.11).

Pero el anhelo por la muerte no es de ninguna forma un deseo abierto y consciente, causa miedo, rechazo y angustia, porque estamos mucho más ligados y conformados por el orden de las cosas que por el orden íntimo y la muerte representa una alteración a ese orden en el que estamos inmersos.

El ser humano -consciente o inconscientemente- busca los caminos por medio de los cuales poder comunicarse entre el mundo de las cosas y la divinidad de la intimidad, misma de la que el hombre ha sido arrancado por la dinámica de la productividad.

En dicha dinámica encontramos una reducción del ser humano a cosa y peor aún, a mercancía. Cada quien vale en función de cómo sirva al orden de las cosas y su especulación en el mercado. Esto nos aleja cada vez más del humanismo que preocupaba a Buñuel.

La muerte y el erotismo constituyeron en la obra de buñueliana, conceptos filosóficos que devinieron en una aguda crítica y posiblemente hasta en una propuesta de carácter emancipador; encontrar la libertad que media entre el origen y el fin por medio de un acto violento.

Es probable que las obras de Buñuel por su condición esencial no puedan ser decodificadas racional y tradicionalmente, sus películas nos invitan a interpretar, reinterpretar y hasta descubrir nuevos sentidos en la basta intención de su obra.

Lo importante es que la película emocione a cada espectador, le sugiera algo [...]. Cuando ustedes salen de ver una película con sus amigos, se asombran de los comentarios divergentes. A veces parece que cada uno ha visto una

película distinta. Además hay los que ven símbolos por todas partes. A esos sí les temo. (Buñuel citado en De la Colina y Pérez, 1986, p. 69).

El trabajo que ahora presento aborda múltiples asuntos. De entre ellos destaca el de la subjetividad, su importancia y revalorización de la misma. A veces, al referir la subjetividad pensamos en algo que no es real o que tiene menos validez. Todo esto en función de que la subjetividad no es algo que se aprecia por los sentidos más elementales del desarrollo vital humano. Sin embargo está presente y era un elemento importante en la cosmovisión de buñueliana.

Quizás hablar de subjetividad lleve a situarnos en un plano poco habitual, en un universo de posibilidades infinitas. Y es justamente lo que Buñuel lograba por medio de sus filmes. En cada película que realizaba, procuraba hacer notorios detalles que para otros pudieran no tener importancia. De manera tal que mostraba al espectador una realidad diferente dentro de la misma cotidianeidad.

A pesar de que en México tuvo grandes limitaciones para la dirección de sus películas, siempre hallaba la manera de introducir detalles y símbolos que mostraran esa otra realidad que en ocasiones somos incapaces de ver.

Se adentra en los laberintos fangosos de la mente y no les busca explicaciones, sólo los muestra para hacer visible su existencia. No todo tiene explicación lógica para él. No se conforma con las explicaciones simplistas del comportamiento, incluso hasta se mofa de ellas.

Lo anterior implica una propuesta reflexiva muy distinta a la que el vicio del lugar común ha llevado al lenguaje y al pensamiento. Es por ello que su trabajo ha incomodado a varios sectores.

Este cineasta fue un gran observador, analista y crítico de la ciudad y su historicidad. Pocos autores como él consiguen amalgamarse tanto con alguna cultura distinta a la suya.

Cuando inicié la investigación pretendí abarcar el universo completo de la obra de Buñuel; sin embargo, cuando me asomé a la misma encontré que su trabajo era muy extenso, complejo y diverso. Por eso decidí delimitar más para poder ceñir el conocimiento sin perderme en las múltiples posibilidades que da el trabajo del cineasta.

La obra de Buñuel se divide en diferentes periodos. Su primer etapa es la surrealista, cuando realiza en Francia *Un perro andaluz* y *La edad de oro*, y en España *Las Hurdes: tierra sin pan* (único documental). Posteriormente realiza un total de veintiún filmes de producción mexicana y por último cinco coproducciones sobre todo con Francia e Italia. Cada una de éstas en sí mismas pueden representar un análisis verdaderamente interminable. Por ser su etapa más prolífera de filmes (21 de un total de 32) y por mi nacionalidad, decidí sólo analizar la mexicana.

Dentro de esta, el espectro que originalmente me propuse fue analizado y estudiado, sin embargo, decidí circunscribirme a una muestra representativa de sólo dos películas (*Susana (Carne o demonio)* y *Ensayo de un crimen*), que no son ni las más reconocida ni aquellas que pueden ser consideradas como insustanciales.

Sin embargo, considero que todas las películas realizadas en este periodo tienen importantes posibilidades para ser reconocidas de gran valor puesto que en lo mínimo resultan documentos sociales, etnográficos y antropológicos importantes para documentar una parte de la historia de México. Resulta muy valioso ver la sensibilidad y enorme capacidad de observación que tuvo el autor para acoplar las manifestaciones humanas de ese México antiguo.

Es probable que su producción mexicana resulte, además de vasta, con amplias posibilidades de ser revalorada y reconocida por distintos aspectos, sin mencionar que al considerar dicho periodo podemos encontrar la continuidad y elementos tipológicos que determinaron la totalidad de su obra.

Cabe señalar que el autor tuvo una evidente capacidad de síntesis, puesto que refleja en sus filmes magistralmente el desarrollo del trabajo, la cotidianidad de la

familia y desde luego en casi todas sus películas mexicanas, se reconoce la confrontación de la dualidad en la que vive el ser humano entre el Eros y Tánatos.

Pudimos advertir cómo se desarrolla en los dos filmes analizados una dialéctica donde Eros y Tánatos permanentemente chocan, pero no se rechazan; por el contrario, se mimetizan para ser uno sólo. Observamos también en extremo la tendencia a la muerte, el desprecio por la seguridad y tranquilidad que da lo conocido y el instinto de vida y de supervivencia donde la atracción erótica irrumpe continuamente en el desarrollo del argumento.

En otro tenor y hablando de la importancia de un cineasta como Buñuel, cabe mencionar que su obra tiene –por ejemplo en *Los olvidados*- elementos que definen la circunstancia del individuo de cualquier país, de cualquier ciudad y de cualquier tiempo. Es por eso que esa película ha sido considerada como un gran documento social, pero también una obra de poesía desgarradora que refleja la vida, la muerte y los grandes miedos que identifican al ser humano universal.

Esta película goza del reconocimiento oficial como “Patrimonio cultural de la humanidad”. No queda duda de su gran valor; sin embargo, a otros investigadores les toca descubrir aquellos rasgos que Buñuel imprimió en sus demás películas de una forma soterrada y que hoy en el tiempo y espacio contemporáneos pudiéramos valorar.

En México existen manifestaciones culturales inmateriales que tienen valores importantes no sólo para este pueblo, sino para toda la humanidad. La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) ha reconocido en esa calidad expresiones como la charrería y el trabajo de campo que identificó el desarrollo social y económico hasta nuestros días, también consideró al mariachi, su indumentaria e identidad.

De igual manera se incluyó el ritual de “Los voladores de Papantla” y la musicalidad y poesía de la Pirekua, así como la cocina tradicional y comunitaria que tiene una personalidad única.

En este plano de reconocimiento de las manifestaciones históricas inmateriales más importantes de nuestro país, es donde cabe proponer que este trabajo pudiera contribuir al reconocimiento y promoción de la etapa mexicana de Buñuel, para que sea considerada a ser patrimonio cultural inmaterial de México con reconocimiento de la comunidad internacional a través de la UNESCO.

En ese entendido resulta importante que la Universidad Nacional Autónoma de México y la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, sean un apoyo para convocar al Instituto Nacional de Antropología e Historia, la Secretaría de Cultura y el Instituto Nacional de Bellas Artes, así como las instituciones de cine interesadas, para conjuntar un equipo interdisciplinario que haga un análisis y una propuesta con dicho objetivo.

El patrimonio cultural de una nación o región no está compuesto sólo por monumentos y colecciones de objetos en museos, sino que también por expresiones vivas, intangibles o inmateriales heredadas de nuestros antepasados y transmitidas a nuestros descendientes. Según la definición de la UNESCO, el patrimonio cultural inmaterial (PCI) se compone por tradiciones orales, artes del espectáculo, usos sociales, rituales, actos festivos, conocimientos y prácticas relativos a la naturaleza y el universo, y saberes y técnicas vinculados a la artesanía tradicional. (UNESCO, Santiago de Chile).

Miles de iglesias, palacios, puentes, casonas, y documentos han sido declarados monumentos histórico-artísticos de México, pero pocas veces algunas de las otras artes como la poesía, danza, fotografía o cine han sido considerados para ese efecto.

El cine de Buñuel es un testigo histórico de varios de los elementos de la cultura mexicana que dan identidad a nuestra nación. Es por ello que considero importante y necesario que dicha trascendencia sea reconocida institucionalmente.

FUENTES DE CONSULTA

- Álvarez-Gayou, J. L. (2003). *Cómo hacer investigación cualitativa. Fundamentos y metodología*. Colección Paidós Educador. México: Paidós Mexicana.
- Aranda, F. J. (1975). *Luis Buñuel: biografía crítica*. Barcelona: Lumen.
- Aub, M. (1985). *Conversaciones con Buñuel*. Madrid: Aguilar.
- Aumont, J. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Ayala Blanco, J. (1968). *La aventura del cine mexicano*. Ciudad de México: Ediciones Era.
- Bardin, L. (1991). *Análisis de contenido*. Madrid: Akal.
- Bataille, G. (2007). *El erotismo*. Barcelona : Tusquets Editores, Colección Ensayo.
- Bataille, G. (2014). *Les larmes d'Eros*. Saint-Amand-Montrond: 10/18 Univers Poche.
- Baudrillard, J. (1980). *El intercambio simbólico y la muerte*. Monte Ávila Editores, c.a.
- Bauman, Z. (2012). *Amor líquido: acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bazin, A. (1991). *Buñuel, Dreyer, Welles*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Breton, A. (2014). *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires: Argonauta.
- Brown, N. O. (1967). *Eros y Tánatos: el sentido psicoanalítico de la historia*. México: Joaquín Mortiz.
- Buñuel, L. (1982). *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza & Janes Editores, SA.
- Buñuel, L. (1971). *Un perro andaluz; La edad de oro*. México: Ediciones Era.
- Carse, J. P. (1987). *Muerte y existencia. Una historia conceptual de la mortalidad humana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- De la Colina, J. & Pérez Turrent, T. (1986). *Luis Buñuel: Prohibido asomarse al interior*. México: Planeta.

Díaz, J. Gloria (comp.). (2014). *El problema de la muerte: perspectivas de estudio*. Bogotá: Corporación Universitaria Minuto de Dios.

Eco, U. (2014). *Cómo se hace una tesis*. México: Editorial Gedisa.

Florescano, E. (1993). *El patrimonio cultural de México*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Fondo de Cultura Económica.

Foucault, M. (1977). *Historia de la Sexualidad. La voluntad de saber*. Tomo1. México: Siglo XXI.

Freud, S. (1999). *Introducción al psicoanálisis*. Barcelona: Altaya (Grandes Obras del Pensamiento Contemporáneo).

González Requena, J. (1995). *El análisis cinematográfico: teoría y práctica del análisis de la secuencia*. Madrid: Editorial Complutense.

Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C. & Baptista Lucio, P. (1998). *Metodología de la investigación* (Vol. 1). México: Mcgraw-hill.

Horney, K. (1957). *El nuevo psicoanálisis*. México: Fondo de Cultura Económica.

Kundera, M. (2008). *La insoportable levedad del ser*. México: Tusquets.

López, E. A. (2011). *Política fiscal y estrategia como factor de desarrollo de la mediana empresa comercial sinaloense. Un estudio de caso*. México: Universidad Autónoma de Sinaloa.

Los 25 000 mejores versos de la lengua castellana. (1973). Barcelona: Círculo de lectores, S.A.

Mannoni, O. (1977). *Freud: El descubrimiento del inconsciente*. Buenos Aires: Nueva visión.

Marcuse, H. (1999). *Eros y civilización*. Barcelona: Ariel.

Martínez Miguélez, M. (2004). *Ciencia y arte en la metodología cualitativa*. México: Trillas.

Nagel, T. *La muerte en cuestión*. (1981). México: Fondo de Cultura Económica.

Orozco, G. & González, R. (2012). *Una coartada metodológica. Abordajes cualitativos en la investigación en comunicación, medios y audiencias*. Ciudad de México: Tintable.

Pappenheim, F. (1965). *La enajenación del hombre moderno*. México: Ediciones Era S.A.

Patrimonio inmaterial. Lugar de publicación: OFICINA DE LA UNESCO EN SANTIAGO. Recuperado de <http://www.unesco.org/new/es/santiago/culture/intangible-heritage/>

Paz, O. (1990). *Corriente alterna*. México: Siglo XXI.

Paz, O. (1980). *La búsqueda del comienzo: escritos sobre el surrealismo*. México: Editorial Fundamentos.

Paz, O. (1951). Discurso “*El poeta Luis Buñuel*”. Cannes, 4 de abril.

Pellegrini, A. (1961). *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora.

Radillo, O., Guinto, J. & Peñuela Canizal, E. (2004). *Buñuel y las fronteras del deseo*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Reiche, R. (1974). *La sexualidad y la lucha de clases*. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A.

Rodríguez Pagán, J. A. (2003). *Así que pasen cinco años. Una propuesta surrealista de Lorca*. Puerto Rico: Editorial Isla Negra.

Sánchez Noriega, J. L. (2000). *Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.

Sánchez Vidal, A. (1999). *Luis Buñuel*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Sanderson, J. D. (2007). *¿Cine de autor? Revisión del concepto de autoría cinematográfica*. Alicante: Universidad de Alicante.

Sartre, J. P. (1954). *El ser y la nada*. Buenos Aires, Ibero – Americana.

Tallafero, A. (1999). *Curso básico del psicoanálisis*. Barcelona: Paidós.

Tzara, T. (1999). *Siete manifiestos dadá*. Barcelona: Tusquets.

Buñuel, L., (productor) y Buñuel, L. (director). (1928-1929). *Un chien andalou* [Cinta cinematográfica]. Francia.

Vizconde de Nailles, (productor) y Buñuel, L. (director). (1930). *L'Áge d'Or* [Cinta cinematográfica]. Francia.

Dancigers, O., Menasce, J. (productores) y Buñuel, L. (director). (1950). *Los olvidados* [Cinta cinematográfica]. México: Ultramar Films.

Kogan, S., Reachi, M., (productores) y Buñuel, L. (director). (1950). *Susana (Carne o demonio)* [Cinta cinematográfica]. México: Internacional Cinematográfica.

Patiño, G. A., (productor) y Buñuel, L. (director). (1955). *Ensayo de un crimen* [Cinta cinematográfica]. México: Alianza Cinematográfica.