

## El naufragio de la Calle de la Providencia. Buñuel, el exterminador.

## The shipwreck of Calle de la Providencia. Buñuel, the Exterminator.



[Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.23.25b

Alberto Navarro Fuentes

Universidad Autónoma de San Luis Potosí  
(MÉXICO)

CE: [betoballack@yahoo.com.mx](mailto:betoballack@yahoo.com.mx)

 <https://orcid.org/0000-0003-4647-9961>

Received: 07/02/2025 Revised: 30/04/2025 Approved: 06/06/2025

### Resumen.

Este artículo analiza cómo Luis Buñuel retrata la anomia, alienación y decadencia moral de la burguesía mexicana de los años 60 y principios de los 70. Se centra en *El ángel exterminador* (1962), estableciendo vínculos temáticos con *El discreto encanto de la burguesía* (1972). Ambos filmes muestran a personajes burgueses desconectados de su entorno, atrapados en rutinas vacías, y ajenos a una vida auténtica. El ensayo emplea un análisis comparativo que examina elementos narrativos, simbólicos y visuales, destacando el uso del absurdo, el surrealismo y situaciones límite —como el paso del tiempo, lo onírico, el deseo reprimido o la doble moral— para evidenciar las contradicciones de esta clase social. Buñuel utiliza estos recursos para representar el colapso existencial de sus personajes: en *El ángel exterminador*, el encierro físico de los invitados refleja su estancamiento vital; en *El discreto encanto...*, la constante interrupción de la cena simboliza la imposibilidad de consumir un propósito verdadero. En conjunto, ambas obras denuncian la hipocresía, superficialidad y caos de una burguesía que, en vez de renovarse, se hunde en su propia farsa.

**Palabras clave:** Burguesía. Luis Buñuel. Surrealismo. Tiempo. *El ángel exterminador*. Suspensión del sentido.

### Abstract:

This article analyzes how Luis Buñuel portrays the anomie, alienation, and moral decadence of the Mexican bourgeoisie in the 1960s and early 1970s. It focuses on *El*

### Cómo citar este artículo (APA):

En párrafo (cita parentética):  
(Navarro, 2025, p. \_\_)

En la lista de referencias:  
Navarro, A. (2025) El naufragio de la Calle de la Providencia. Buñuel, el exterminador. *Revista Sincronía*. XXIX(88). 443-470. DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.23.25b

ángel exterminador (1962), establishing thematic links with *El discreto encanto de la burguesía* (1972). Both films show bourgeois characters disconnected from their surroundings, trapped in empty routines, and alienated from authentic life. The essay uses a comparative analysis that examines narrative, symbolic, and visual elements, highlighting the use of absurdity, surrealism, and extreme situations—such as the passage of time, the dreamlike, repressed desire, and double standards—to reveal the contradictions of this social class. Buñuel uses these resources to represent the existential collapse of his characters: in *The Exterminating Angel*, the physical confinement of the guests reflects their stagnation in life; in *The Discreet Charm...*, the constant interruption of the dinner symbolizes the impossibility of fulfilling a true purpose. Together, both works denounce the hypocrisy, superficiality, and chaos of a bourgeoisie that, instead of renewing itself, sinks into its own farce.

**Keywords:** Bourgeoisie. Luis Buñuel. Surrealism. Time. *The Exterminating Angel*. Suspension of meaning.

*“Instruyámonos, cultivémonos, hagámonos todos universitarios, y dejaremos de matarnos entre nosotros”.*  
 Luis Buñuel

*“Yo tuve la suerte de pasar la niñez en la Edad Media, aquella época «dolorosa y exquisita», como dice Huysmans”.*  
 Luis Buñuel

## Introducción

La suspensión del sentido suele ser el signo de algunas de las películas -al menos de las que aquí preponderantemente se van a considerar- más reconocidas de Luis Buñuel Portolés (Calanda, Teruel, 1920 – Ciudad de México, 1983). Las coordenadas temporales y espaciales se difuminan con el objetivo de mostrar entre otras cosas, la facilidad con la cual el ser humano se puede sentir extraviado ante lo desconocido, más allá del natural desconcierto y la incertidumbre, que podrían considerarse hasta cierto punto, normales, precisamente por tratarse de lo desconocido-desconocido. ¿Pero qué sucede cuando una persona se siente desorientada espaciotemporalmente ante situaciones en las que no tendría que sufrir de “vértigo existencial” o “incertidumbre cósmica”, como sucede con personajes que

observamos en *El ángel exterminador* (1962)? Jean Epstein —a quien Buñuel admiraba mucho, con quien trabajó y mantuvo siempre una serie importante de coincidencias, además de recibir de este último influencias intelectuales que se aprecian en su obra cinematográfica—, considera que

En todo caso, la localización o relación espaciotemporal desempeña un papel preponderante en la combinación que constituye la noción corriente de realidad. Esto supuesto, dicha localización no tiene en si misma nada de sustancial; es netamente metafísica e imprime profundamente dicho carácter a toda concepción de lo real. Se admite hoy en forma creciente que ninguna localización sutil puede ser establecida más que a título de más o menos probable (Epstein, 1960, p.139).

En este último caso, tal vez estaríamos hablando de que el sentido queda suspendido ante lo conocido-desconocido...en tanto vuelve a conocerse, reconociéndose. Mientras tanto, dicha suspensión del sentido no deja inmune la capacidad de juicio, ni la facultad de nombrar, mucho menos “la historia de los instintos personales” que cada individuo lleva consigo tanto filogenética como ontogenéticamente, ni tampoco la manera en la cual las pasiones humanas -cual Pentesilea acompañada de "Las Furias"- irrumpen derrumbando toda barrera de represión consciente, mostrando no solo nuestra frágil vulnerabilidad sino a la vez, la profunda incapacidad para hacerles frente efectiva y favorablemente. Afirma Pedro Poyato que:

En *El ángel exterminador*, el acontecimiento y su repetición se desarrollan en un tiempo presente, como así lo explicitan los movimientos y las esperas de las sirvientas. Esto conduce a una coexistencia temporal imposible: la inserción de algo ya pasado como si fuera presente. Y así, en lugar de marcar la separación “pasado / presente”, como hacen los relatos clásicos y manieristas, el texto buñueliano disuelve esa barra significativa en aras del establecimiento de una nueva dialéctica entre ambos niveles temporales. *El ángel exterminador* ataca así el relato institucional, fracturando su dimensión temporal según un procedimiento que, de acuerdo con el efecto de sentido producido, podemos llamar surrealista; procedimiento por ello que no es sino una nueva variante de los ya trabajados por Buñuel en *Un perro andaluz*

(1929).<sup>1</sup> En todo caso, esta repetición, esta doble entrada de los invitados en el vestíbulo dirigidos por el anfitrión, se constituye, junto a la serie de repeticiones que siguen, en uno de los mayores desafíos a la razón y a la lógica, referidos en este caso a la dimensión temporal del relato, de todo el cine de Buñuel (2011, p.8).<sup>2</sup>

Si consideramos lo mencionado hasta ahora, aunado a la cultura, el contexto y la falsedad sobre y alrededor de la cual ha sido construida la personalidad, la identidad y el sentido común, los desafíos a la razón y a la lógica que menciona Poyato en la cita anterior, aderezan y sazonan dicha suspensión y a lo suspendido. Las reacciones más que las respuestas que de aquí se deriven pueden ser de lo más imprevisibles, al grado de no lograr reconocerse ni en los actos ni en los hechos, optando por el olvido más que por la justificación y menos por la reconstrucción exculpatoria, defraudándose a sí mismos –y a los otros-, al cabo que los otros muy probablemente ya lo han hecho también consigo mismos y con los demás, siendo lo peor del caso: la iteración sin reemplazamiento y la repetición incierta y siempre amenazante de la indeterminación.

**Imagen 1:** Foto de archivo “Luis Buñuel”



Fuente: [www.archive.org](http://www.archive.org)

<sup>1</sup> Ver Juan A. Mancebo R. (2022). “Entre un ‘Perro andaluz’ y ‘Las Hurdes’, ‘Tierra sin pan’. Subversión y utopía en Luis Buñuel (1917-1933)”. En *La aventura de la modernidad. Los años veinte en España*. Ramón V. Díaz del Campo y Juan S. Pérez G. (Coords.). Madrid: Catarata, pp.237-248.

<sup>2</sup> Ver Deleuze, Gilles (1996). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.

### Luis Buñuel y su imaginario cinematográfico

Apenas en 1921 Luis Buñuel visitó por primera vez Toledo, ciudad que lo marcaría de por vida tanto a él como a sus amigos más cercanos, para los cuales sería una influencia importante y viceversa, ya que muchos de ellos abreviarían por la época en las tendencias internacionales más importantes del pensamiento y el arte, mostrando un interés significativo por el Dadaísmo, la obra de Louis Aragon y André Bretón, así como -Buñuel en particular- por el psicoanálisis, especialmente de Freud, permitiéndole al aragonés tender puentes de comunicación y afinidades electivas para llevar a cabo su proceso creativo. Esto es, mostrar lo que quería mostrar – “lo desconocido” desconocido - en la forma que mejor consideraba que podía y debía hacerlo. Su inmersión total en las profundidades del séptimo arte ocurre luego de ver el filme “Las tres luces” (así se presentó en español) (*Der müde Tod*) (1921), de Fritz Lang. Semanas después se presentaría un rodaje del realizador francés Jean Epstein, en el que trabajaría como ayudante de dirección en el filme silente “Mauprat” (1926), traducida también al español como “A la fuerza se ama”, y “La caída de la casa Usher” (*La chute de la maison Usher*) (1928).

Buñuel, naturalizado mexicano tras el exilio de la guerra civil española, se adentra en lo más recóndito de la mente humana para delinear y perfilar a sus personajes, hasta encontrar y hurgar en lo más inconfesable y oscuro de su pensamiento. Los motivos y los temas de Buñuel saltan de un trabajo a otro, por lo que no es sencillo dejar de establecer vasos comunicantes entre sus obras, siendo la crítica a la burguesía y su estilo de vida (modo de existir), la represión del deseo sexual, por un lado; y, las imágenes y representaciones oníricas montadas en pantalla *leit motiv*, partes fundamentales de la obra del cineasta; por otro lado. *El ángel exterminador* (1962) -filme al que dedicaremos especial atención en este trabajo- llama particularmente la atención debido a la intertextualidad temático-discursiva que mantiene con otras de sus películas como *El discreto encanto de la burguesía* (1972) y *Ese oscuro objeto del deseo* (1977), entre otras.

Para hablar de Luis Buñuel como realizador es necesario ubicarse a partir de los años 20 del siglo pasado, en donde las vanguardias<sup>3</sup> y en especial el movimiento surrealista tuvo un impacto significativo en nuestro autor y sus amistades más cercanas, quienes al menos en ese momento de su juventud se influenciaban e implicaban los unos a los otros. Resulta importante mencionar que junto a los movimientos artísticos —que difícilmente se limitaban a existir dentro de los campos de la estética y la creación—, ni el fascismo y ni el totalitarismo dejaron inmune a las sociedades europeas en general, ni a España en particular.<sup>4</sup> Algunas de las amistades más señeras de Buñuel fueron Salvador Dalí y Federico García Lorca. Gala Candelas comenta que

Lorca, Dalí y Buñuel formaron parte del vanguardismo del Madrid de los años 20. Si por un lado su espíritu artístico les llevaba a la exploración y experimentación de distintos modos de expresión a menudo de carácter controvertido, la rigidez moral y religiosa de su educación les imponía obstáculos a su deseo de libertad. Un análisis de algunos ejemplos representativos de la producción artística de estos autores durante esta época muestra la importancia de la parodia como recurso para criticar la represión de las instituciones sociales y dar voz al deseo personal (1999-2000, p.470).<sup>5</sup>

Estos tres autores, a la postre, siguieron caminos distintos. García Lorca fue asesinado por el régimen fascista de Franco. Dalí se empeñó en mantenerse en Europa, en París

<sup>3</sup> Ver Vicente Sánchez-Biosca. "El cine y su imaginario en la vanguardia española". En Javier Pérez Bazo (ed.). (1998). *La vanguardia en España. Arte y literatura*. Toulouse: Cr1c & Ophrys. Ver Victor Fuentes (1989). *Buñuel, cine y literatura*. Barcelona: Salvat.

<sup>4</sup> Ver Claudia Tame Domínguez. "Luis Buñuel. Entre el surrealismo y la política". En Fernando Huesca Ramón y Claudia Tame Domínguez (Comps.) (2016). *Reflexiones políticas contemporáneas en los márgenes disciplinarios*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, pp.111-118.

<sup>5</sup> Ver Luis Buñuel (1978). "Notes on the Making of Un chien andalou", *The World of Luis Buñuel. Essays in Criticism*, en Joan Mellen (ed.). New York: Oxford University Press, pp.151-153. Ver Luis Buñuel (1978). "Poetry and Cinema". *The World of Luis Buñuel. Essays in Criticism*. en Joan Mellen (ed.), New York: Oxford University Press, pp.105-110. Ver Francisco Aranda (1969). *Luis Buñuel, biografía crítica*. Barcelona: Lumen. Ver Agustín Sánchez Vidal (1996). *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*. Barcelona: Planeta. Ver Luis Buñuel (2012). *Mi último suspiro*. Madrid: Debolsillo. Ver Fernando del Diego, et.al., (2000-2015). *Buñuel, 100 años (Entrevistas)*. Barcelona: Centro Virtual Cervantes. Ver Virginia Higginbotham (1979). *Luis Buñuel*. Boston: Twayne Publishers. Ver Max Aub (1985). *Conversaciones con Luis Buñuel*. Madrid: Aguilar.

particularmente. Y Luis Buñuel, como sabemos, se exilió de la persecución fascista inicialmente en Francia, y posteriormente en México.<sup>6</sup> Coincidieron los tres, no obstante, en hacer de su obra su vida, de hacer la realidad conforme a su deseo a través del arte, y su legado pertenece vivo y palpitante hasta nuestros días.

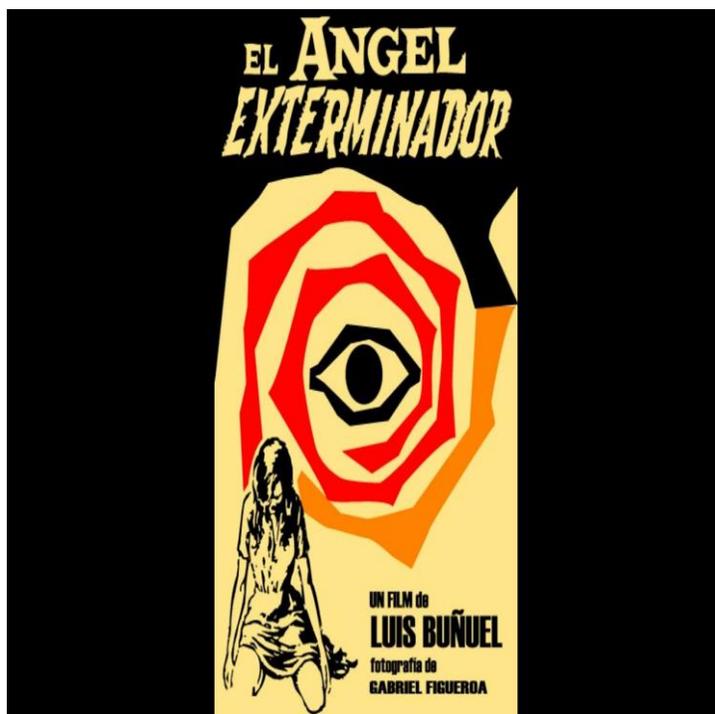
*El ángel exterminador* es una película que puede clasificarse en términos generales como surrealista,<sup>7</sup> producida en México por Gustavo Alatríste y protagonizada por Silvia Pinal entonces esposa del productor, Enrique Rambal y Claudio Brook. Esta fue realizada apenas un año después de que *Viridiana* (1961) se convirtiese en un éxito internacional, estrenándose en la Ciudad de México el 22 de septiembre de 1962. En el primero de estos filmes, las expectativas de los personajes siempre se ven frustradas cada vez que intentan tener un convite nocturno; mientras que, en el segundo, el protagonista no logra en ningún momento dar satisfacción a sus deseos sexuales.

Tratándose de los dos primeros filmes aludidos en este trabajo, los personajes (las parejas) que asisten al evento organizado parecen todas cortadas por la misma tijera y bajo el mismo trazo: el de la burguesía. El vestido de gala, el habla pedantesca vacía y avasalladora, acaso llena de datos recién aprendidos para la ocasión, superfluos y anquilosantes, desinteresados para quien los externa y excedentes para quien los escucha. Su caminar, sus gestos, su ‘delicadeza’ al tomar la copa, empujársela a la boca y la degustación del brebaje, acompañados de las palabras de etiqueta apropiadas y rectificadas, así memorizadas para la ocasión que no será ni la primera ni la última, si no siempre la misma una y otra vez.

<sup>6</sup> De acuerdo con Tomás Pérez Turrent (2001) "Cuando Luis Buñuel llegó a México no era un desconocido: llevaba ya una envidiable y a la vez pesada historia de celebridad y escándalo, pero también un silencio aún más pesado: su última película la había hecho en 1932, catorce años antes, ocho de los cuales los había pasado en Estados Unidos dedicado a oscuras tareas, casi todas burocráticas, relacionadas con el cine. A México llegaba a dirigir películas, lo que significaba borrón y cuenta nueva: un nuevo comienzo en el que —por triste que fuera— debía olvidar todo lo que había ocurrido con él en lo relativo al cine". *El cine mexicano de Luis Buñuel". Obsesión Buñuel*. Madrid: Filmoteca Española. Ver Tomás Pérez Turrent (1972), *Buñuel ante el cine mexicano. Revista de la Universidad de México*. Junio, 1972, Ciudad de México: UNAM, pp.5-9.

<sup>7</sup> Sobre la relación de Buñuel con el movimiento surrealista y Salvador Dalí durante su juventud, ver Joan M. Minguet (s.f.). "Dalí, Buñuel y el cine surrealista". *Arte contemporáneo*. Barcelona: Centro Virtual Cervantes. Ver Alain y Odette Virmaux (1976). *Les surréalistes et le cinema*. París: Seghers.

Imagen 2: Cartel del filme “El ángel exterminador” (1962)



Fuente: [www.archive.org](http://www.archive.org)

En *El ángel exterminador* encontramos que, tras asistir a disfrutar un evento operístico, un grupo de amigos e invitados deciden seguir a los Nóbile a una cena que tiene lugar en su mansión en la Calle de la Providencia. Desde las primeras escenas del filme se pueden observar extrañas conductas de los empleados domésticos en tanto los convidados van haciendo aparición. Más tarde, por una u otra razón, toda la servidumbre doméstica se ve impulsada a abandonar la casa repentinamente. La cena transcurre en unas cuantas escenas hasta que los invitados van constatando que no les resulta posible dejar la sala en la que se encuentran distribuidos conversando, debido a alguna razón que les resulta totalmente desconocida; pues no hay nada que les impida salir de allí, pero ninguno de ellos se siente capaz de intentarlo.

Luis Buñuel en la realización de este filme, uno de los más políticos que llevó a cabo, afirmó en una serie de entrevistas que realizaron entre 1975 y 1977, Tomás Pérez Turrent (T.P.T.) y José de la Colina (J.C.) conjuntamente con el realizador aragonés, el cual dio origen

a un libro titulado *Buñuel por Buñuel*, y cuyo capítulo XX se llama *El ángel exterminador*, que el guión y los diálogos eran creación suya y que el texto estaba basado en el cinegrama que había escrito hacía 5 años con Luis Alcoriza, titulado "Los naufragos de la calle Providencia". Se puede confirmar que Buñuel modificó y extendió el guión, concebido en principio para realizar un cortometraje, cambiando el título. Aquí parte de aquella entrevista:

*Buñuel*: Nada de eso. Lo único que es de Bergamín en toda la película ni siquiera abarca una línea: es el título. En Madrid, cuando fui allá a hacer *Viridiana*, Bergamín y yo nos encontrábamos en una "peña" a la que venía mucha gente: toreros, escritores, gente de cine. Un día, Bergamín me dijo que se proponía escribir una obra de teatro con el título de *El ángel exterminador*. Esto viene de la Biblia, del Apocalipsis, pero también se daban ese nombre los miembros de una asociación española, los apostólicos de 1828, y creo que un grupo de mormones. Le dije a Bergamín: "Es un título magnífico. Si voy por la calle y veo anunciado ese título, entro a ver el espectáculo." Bergamín jamás escribió la obra. Poco después, Alcoriza y yo escribíamos un guión que se llamaba *Los naufragos de la calle Providencia*. El punto de partida era una historia que se me había ocurrido hacia el año 40, en Nueva York, junto a cuatro o cinco más, entre ellas la que luego sería *Simón del Desierto* (1965) y el episodio de la niña "raptada" que más tarde incluiría

en *El fantasma de la libertad* (1974). *Los naufragos de la calle Providencia* era un título largo y literario: no me gustaba. Pensé en el título de Bergamín y le escribí a éste pidiéndole los derechos del título, y me respondió que no necesitaba pedírselos, puesto que esas palabras aparecían en el Apocalipsis.

*T.P.T.*: En ese tiempo hubiera sido difícil hacer la película con otro productor que no fuera Gustavo Alatríste. No le hubieran aceptado una historia como ésa.

*Buñuel*: Es verdad. O quizá la hubiera hecho con menos libertad. Lo ideal, desde luego, hubiera sido hacerla en Inglaterra, en un lugar donde verdaderamente existe un estilo de "alta sociedad". Pero, en cambio, con Alatríste tuve toda la libertad del mundo. No me suprimió nada, no me dijo que pusiese esto o lo otro. Ni siquiera conocía el argumento: todo lo que le dije es que se trataba de unas personas que no pueden salir, inexplicablemente, de una habitación. "Adelante", me dijo, "hágalo

como usted quiera." Si no llegué más lejos fue porque me autocensuré. Ahora la haría mejor.

*J. de la C.:* ¿En qué sentido?

Buñuel: Dejaría a los personajes encerrados un mes hasta llegar al canibalismo, a la pelea a muerte, para mostrar que tal vez la agresividad es innata.

*J. de la C.:* *El ángel exterminador* estaría dentro de cada personaje ... De todos nosotros.

Buñuel: Yo primero pensé que el título tenía una relación subterránea con el argumento, aunque no sabía cuál. A posteriori lo he interpretado así: en la sociedad humana de hoy, los hombres cada vez se ponen menos de acuerdo, y por eso se combaten entre ellos. Pero ¿por qué no se entienden? ¿Por qué no salen de esta situación? En la película es lo mismo: ¿Por qué no llegan juntos a una solución para salir de la sala?

*J. de la C.:* Encuentro cierta relación con el tema de *El discreto encanto de la burguesía* ...

*Buñuel:* De otra manera, es lo mismo: no poder hacer algo, aunque en principio se podría hacer.

*T.P.T.:* Hay también el tema de la repetición de ciertos actos (1993, pp.224-225).

El tiempo en *El ángel exterminador* es el tiempo del ostracismo, el del sueño,<sup>8</sup> el que se diluye suave y despacio -bergsonianamente- en espacio, el espacio del derroche, del lujo, del interés que el aristócrata, burgués o plutócrata no deja de acumular en todo momento mientras se divierte y hace todo lo posible en cada gesto, para que se note la diferencia frente a lo igual, lo atrasado, lo que no está ni puede estar en donde él o ella respiran y ventosean. Se trata de una temporalidad subjetiva que se desprende del tiempo objetivo enmarcado este último en la línea del progreso, en la acumulación cronológica del derroche, de lo mal habido y lo malgastado, la vida del 'fondo perdido' y la especulación, típicos de la clase burguesa que observamos tanto en *El ángel exterminador* como en *El discreto encanto*

<sup>8</sup> Ver Sigmund Freud (1957). "A Metapsychological Supplement to the Theory of Dreams". *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. XIV. London: Hogarth Press, pp.217-235.

de la burguesía. Un Tiempo que solo se encuentra con el tiempo cuando el reloj fisiológico; ese que en principio funciona “naturalmente” para todos por igual; sabe distinguir entre prioridades y postergaciones; tiempo *elite* en el que se da la bursatilización de la vida.

Regresando a la obra de entrevistas que realizaron conjuntamente Tomás Pérez Turrent (T.P.T.) y José de la Colina (J.C.), en la que comentan con Buñuel en el capítulo dedicado al filme *El ángel exterminador*, encontramos reflexiones sumamente interesantes sobre el tiempo, los comportamientos de los personajes prototípicos de la burguesía de la época y la repetición. Leemos:

*T.P.T.:* En *El ángel exterminador* el tiempo es muy lento, un tiempo subjetivo. A mayor concentración del encierro, del espacio, mayor dilatación del tiempo.

*Buñuel:* Mientras el encierro y el malestar duran, el tiempo es como una eternidad. En el cine el tiempo y el espacio son flexibles, obedecen al realizador. En esta película, en cuanto los personajes quedan encerrados, es como si ya no hubiera tiempo. ¿Cuánto tiempo están allí dentro? ¿Diez minutos, diez días, diez años? No se sabe. Están en otro tiempo. Por eso hay repeticiones:<sup>9</sup> no es el tiempo como una línea.

---

<sup>9</sup> Las repeticiones de las cuales habla Buñuel así como las intertextualidades que abundan en su cinematografía son una constante importante, recurso narrativo que al igual que a la intertextualidad a la cual el mismo Buñuel hace referencia en su filmografía y en la entrevista a la cual hacemos alusión en reiteradas ocasiones en este trabajo, juegan un papel igualmente importante, siempre con relación al empleo que se hace del tiempo subjetivo (del relato) con respecto al tiempo objetivo (histórico-cronológico). Con relaciones a *El ángel exterminador*, Carlos Barbáchano considera que “la película no se basa únicamente en lo insólito de la situación, sino también en la importante función dramática que adquiere en ella el moderno recurso de la repetición. Repeticiones –hay unas veinte en toda la película– que inciden, una vez y otra, en las absurdas y mecánicas costumbres sociales de nuestra era del desarrollo” (1989, p. 170). En el mismo tenor, Agustín Sánchez Vidal escribe que:

En cuanto a las repeticiones [Buñuel] ha declarado que siempre se ha sentido muy atraído por ellas, y el efecto hipnótico que producen, declarando, orgulloso, que en *El ángel exterminador* hay, por lo menos, una decena de repeticiones, y que él era el primero que las había empleado en cine; afirmación que habría que matizar, puesto que –por citar dos ejemplos anteriores– en *Octubre* (1927) Eisenstein muestra a Kerensky subiendo repetidamente las mismas escaleras, al igual que Léger (1924) a una mujer en *Ballet mécanique*. (1991, p. 237). Para Pedro Poyato, “... sin duda es la repetición el elemento que de manera más reiterativa suspende el sentido del filme. Aun cuando había sido previamente ensayada en alguna obra anterior de Buñuel, como *Ensayo de un crimen* (1955), es en *El ángel exterminador* donde la repetición encuentra su definitiva consolidación, hasta el punto de convertirse en uno de los rasgos estructurales del filme” (2011, p. 5).

*J. de la C.:* Todo es muy físico: el hambre, la sed ...

*Buñuel:* ... el desaliño, la enfermedad, el sudor, la barba que crece, la basura que se va acumulando.

*J. de la C.:* Es el lado intensamente materialista del film. Estos personajes que no producen nada, corren en cambio el riesgo de ahogarse en sus propios desechos y detritus. Todo ha empezado a degradarse. Los criados se han ido, es decir que las fuerzas realmente productivas han dejado de suministrar medios de vida a las clases consumidoras. Hay también un lado de parábola marxista.

*Buñuel:* Pues será muy marxista, como usted dice, pero el hecho es que no se exhibe en la Unión Soviética. Claro, puede haber una interpretación marxista del argumento: la sociedad burguesa ya no tiene motor histórico, está estancada en sí misma, ha perdido la capacidad creadora ... Puede ser, sin que yo lo haya pensado a priori.

*T.P.T.:* ¿Y la carga final, cuando los personajes vuelven a quedar encerrados en la iglesia? ¿Es la revolución?<sup>10</sup>

*Buñuel:* No. Es la represión policiaca: la caballería ataca a unos manifestantes. ¿Por qué? No sé: es una imagen que vuelve a mi memoria. Está también en *Tristana* (1970) y en cierto modo en el final de *El fantasma de la libertad* (1974). Son recuerdos de Zaragoza, como ya les he contado. Quizá, en *El ángel exterminador* la carga de la policía no tenga relación con el encierro en la iglesia, y sean dos hechos coincidentes por casualidad. Pero yo no sentí la imagen de otra manera, sino así: la fachada de la iglesia, tiros, gritos, los corderos que entran en el templo. Si no se les ocurre a los críticos mejor explicación, podrían decir que me gustan las situaciones de caos, que soy un anarquista. (Ríe.) (1993:233-234).

<sup>10</sup> Ver Román Gubern y Paul Hammond (2009). *Los años rojos de Luis Buñuel*. Madrid: Cátedra.

Sobre la manera en la cual puede o llega a correr el tiempo cinematográfico y que viene a colación con lo que observamos en *El ángel exterminador* (1962), Jean Epstein, teórico y director de cine francés de origen polaco, hablando sobre un tiempo que parece no transcurrir, al cual llama "tiempo intemporal" y que consideramos tiene mucha relación con la manera en la cual el tiempo ocurre dentro del filme buñueliano, afirma que [este tiempo]

Impone su propio número de días y noches en forma tan tiránica que, a pesar de que este cálculo sea defectuoso, no se puede cambiar y es necesario el continuo reajuste de los calendarios. Sin duda, en ocasiones, una hora de aburrimiento parece transcurrir más lentamente que una hora agradable, pero estas impresiones siempre confusas y a menudo contradictorias no alcanzan a quebrar la fe en la fijeza inalterable del ritmo universal. Creencia confirmada incluso por la irreversibilidad del tiempo, invariablemente positiva, imagen de la constancia irreversible de los movimientos astronómicos, en tanto que el espacio, en longitud, latitud y profundidad, puede ser recorrido y medido, ya sea en un sentido como en el contrario. Así, basta la invención del acelerado y del *ralenti* cinematográficos, parecía imposible -y ni siquiera soñable- ver un año de vida de una planta condensarse en diez minutos, o treinta segundos de la acción de un atleta crecer y extenderse durante dos minutos (1960, p.36).

Observamos en el filme que cuando el hartazgo por el internamiento en la casona llega a su máxima expresión, y la superfluidad ha agotado ya todos los artilugios del engaño, del marasmo intelectual, la abulia se hace presente en una <<sucesión>> ininterrumpida de presentes, haciendo de cada personaje un San Jerónimo deformado, no por la melancolía ni rodeado de un perro o un león durmiente y de sus instrumentos de medición, sino de la enfermedad burguesa que se asemeja a la vigilia y la hibernación del oso, a la mediocridad traducida en miedo y cobardía de los corderos en manada siguiendo al que lo adelanta sin objeto ni destino o voluntad definidos. El tiempo parece detenerse o entrar en una línea temporal más de discontinuidad que de continuidad.

Afirma Epstein que:

[...] se adivina entonces que este continuo y este discontinuo cinematográficos son en realidad tan inexistentes el uno como el otro o, lo que esencia resulta lo mismo, que el continuo y el discontinuo toman alternativamente el papel de objeto y el de concepto, ya que su realidad no es más que una función en la cual pueden sustituirse el uno al otro” (1960, p. 26).

En virtud de lo anterior, la realidad se convierte en una realidad de irrealidades (surreal), y el tiempo se funde en una relación con el espacio, tal como ocurre en el mundo onírico, en el que:

[...] la cámara filmadora, al fragmentar la continuidad de los gestos de un personaje, ha recortado una imagen discontinua que, a causa de su propia discontinuidad es falsa, y que no reencontrará su verdad sino a condición de que se la reintegre, en la proyección, a su continuidad originaria. (1960, p.27).

**Imagen 3:** Fotograma de “El ángel exterminador” (1962)



Fuente: [www.archive.org](http://www.archive.org)

Observamos en el filme secuencias en las que acorde con el comportamiento abúlico y de aburrimiento de los personajes, ni el tiempo parece ser tiempo, ni el espacio, espacio. Por lo

que la vida de los personajes se torna en una suerte de juego en la que el tiempo dispone de estos; los sujeta a su voluntad. Lo anterior, resulta de un recurso narrativo magistralmente construido por Buñuel, el cual según Epstein se debe en gran parte a que

El cinematógrafo ha destruido esta ilusión: muestra que el tiempo no es más que una perspectiva nacida de la sucesión de los fenómenos, así como el espacio no es más que una perspectiva de la coexistencia de las cosas. El tiempo no contiene nada que pueda llamarse tiempo en sí, ni el espacio encierra nada de espacio en sí. No se componen, tanto el uno como el otro, más que de relaciones esencialmente variables, entre apariencias que se producen sucesiva o simultáneamente (1960, p.41).

Dicho de otra manera, de la mano de Epstein: “El cinematógrafo invita a reconsiderar el principio de la causalidad” (1960, p. 73). En *El ángel exterminador* (1962) el espacio<sup>11</sup> en la pantalla parece ser siempre el mismo tomado desde ángulos y perspectivas distintas, para mostrar en claroscuros los perfiles más siniestros de los convidados. No solo las tomas abiertas (objetivas) en donde todos los personajes o varios de ellos pueden verse maniobrando bajo la luz barroca que los abraza y hermana, sino también las tomas subjetivas que parten de la mirada misma de quien es capturado por la cámara mientras se dirige a alguien o algo más (dentro o fuera del encuadre) para expresar su ánimo o desánimo ante los acontecimientos que se suscitan en la pantalla.

Eclosionan la soledad y el aislamiento, el lenguaje vacío y el sin-sentido de la vida superflua que se hace acompañar del enmascaramiento de lo real y de las otras máscaras que hay debajo, que sólo sirven de base para toda relación social que se establece desde allí, en la nulidad, todo esto funcionando en gran parte de manera intertextual con el otro filme al que hemos hecho alusión: *El discreto encanto de la burguesía* (1972).

---

<sup>11</sup> Sobre el espacio arquitectónico en esta película de Buñuel y en general en la obra buñuelesca, ver José Enrique Mora Díez. “La concepción del espacio arquitectónico en el cine de Luis Buñuel”. Publicación del *Museo e Instituto Camón Aznar de Ibercaja, Zaragoza*, núm. XCV, 2005, pp.265-288.

Imagen 4: Fotograma de “El discreto encanto de la burguesía” (1972)



Fuente: [www.archive.org](http://www.archive.org)

Para cerrar esta parte concerniente al tiempo en *El ángel exterminador* (1962), citamos nuevamente a Epstein, quien afirma que

El cinematógrafo. Se diferencia de los aparatos simplemente ópticos, en primer lugar, porque aporta informes del exterior concernientes a dos sentidos distintos; en segundo

lugar -y, sobre todo- porque presenta estos datos bisensoriales ya ordenados por el mismo de acuerdo con ciertos ritmos de sucesión. El cinematógrafo es un testigo que vuelve a trazar una imagen no sólo espacial sino también temporal de la realidad sensible; que asocia sus representaciones en una arquitectura cuyo relieve supone la síntesis de dos categorías intelectuales: la de la extensión y la del tiempo. Síntesis en la que aparece casi automáticamente la tercera categoría: la causalidad. A causa de este poder de efectuar combinaciones diversas -aunque resulte puramente mecánico- el cinematógrafo demuestra ser algo más que el instrumento de reemplazo o de extensión de uno o aun de varios órganos de los sentidos (1960, pp.95-96).

El *ethos* burgués y su contexto sociohistórico en *El ángel exterminador*

La película *El ángel exterminador* (1962), está ambientada y pensada como una crítica a la burguesía mexicana de mediados del siglo XX, en un contexto histórico que abarca principalmente las décadas de los años 40 y 50. Aunque fue realizada en los años 60, la obra refleja una sociedad que aún estaba profundamente marcada por las dinámicas de poder, costumbres y privilegios de la élite económica y social de las décadas previas. Estas décadas coincidieron con el periodo conocido como el "milagro mexicano", un tiempo de crecimiento económico sostenido y estabilidad política bajo el régimen del Partido Revolucionario Institucional (PRI). Durante este periodo, surgió una burguesía que se beneficiaba del desarrollo industrial y las políticas estatales, pero que también era percibida como superficial, moralmente vacía y desconectada de la realidad de las clases populares. Buñuel utiliza el encierro absurdo e irracional de los personajes en la película como una metáfora de la incapacidad de esta clase social para confrontar sus propias limitaciones, hipocresías y la rigidez de sus valores. Por lo tanto, aunque la película se rodó en los años 60, critica un contexto sociopolítico y cultural que se desarrolló en las décadas anteriores y que seguía vigente en la sociedad mexicana de la época.

Tenemos de trasfondo el ascenso de la burguesía, característica afín a los nuevos ricos que trajeron -no en ferrocarril precisamente- los gobiernos posrevolucionarios y el 'alemanismo' en México. El gusto por lo europeo, pero sobre todo por lo europeizante. Un México otro que creía que se abría camino al mundo de la Modernidad y el 'Concierto Internacional de las Naciones', cuando en realidad "lo abrían" la sociedad de consumo y las necesidades propias del <<Tío Sam>>, que luego de haberse involucrado en la gran conflagración de mediados del siglo pasado salieron victoriosos. Aunado a lo anterior, desempeñaban un papel muy importante en el imaginario social, las vanguardias europeas como ya se comentó, de las cuales el mismo Buñuel era producto en lanzamiento (exilio voluntario y forzado a la vez por la guerra civil en España y la Gran Guerra) y a la vez portador

de las buenas nuevas, no necesariamente como algo mejor, pero si diferente, entre las cuales se encontraban la revolución de corte socialista, el surrealismo<sup>12</sup> y el psicoanálisis.

Regresando a *El ángel exterminador*, las emociones, la desesperación, la abulia y el deseo afloran, no pueden ocultarse más ante la desesperación de no saber qué es lo que los mantiene allí recluidos sin poder retirarse de la mansión. Tal vez salir por la misma puerta por donde entraron sería suficiente, pero a nadie parece ocurrírsele idea tan poco descabellada. Tirar la casa, romper las paredes para salir. Tirar un muro, horadar una tubería para saciar la sed. Resguardarse de un oso y asesinar a los borregos para adormecer el hambre. En las entrevistas a las cuales ya hicimos alusión, por parte de Tomás Pérez Turrent y José de la Colina en común acuerdo con Luis Buñuel, comentan sobre las escenas más oníricas, simbólicas y surreales que aparecen en *El ángel exterminador*, como son aquellas en donde aparecen osos y corderos. Aquí un extracto:

*Buñuel:* Es verdad ... Hay otra cosa que quiero contarles para que vean cómo me atribuyen símbolos arbitrariamente. Estaba filmando *El ángel exterminador*, eran las seis de la tarde y a las siete había que dar el corte. No se me ocurría nada, pero tampoco podía desperdiciar una hora. Le dije a Nobile que se sentara junto a un cordero atado a la pata del piano, le entregué un cuchillo y pedí a Silvia que se sentara cerca de Nobile. Y no se me ocurría más y llegaron las siete. Al día siguiente podía seguir con otra escena, pero había que cambiar el emplazamiento y la iluminación. Se me ocurrió que Silvia vendara con un pañuelo los ojos del cordero y le diera el puñal a Nobile. Así quedó. Todo improvisado, sin pensar en que los objetos fueran símbolos. Buen símbolo de nada. A pesar de eso algunos críticos hicieron varias interpretaciones. El cordero, es decir el cristianismo; el cuchillo, la blasfemia ...<sup>13</sup> Y no había nada de eso, todo era arbitrario, se trataba de provocar sólo alguna inquietud ...

<sup>12</sup> Ver Julian Matthews (1971). *Surrealism and Film*. Michigan: University of Michigan Press. Ver Raquel Tibol (2014). "Buñuel y Remedios Varo. Dos momentos del surrealismo en México". ENDEBATE. Publicado en La Jornada, el 29 de septiembre de 2013. <http://www.jornada.unam.mx/2013/09/29/opinion/a03a1cul> y <http://www.jornada.unam.mx/2013/10/06/cultura/a03a1cul>

<sup>13</sup> Ver Víctor Fuentes. "Pulsiones y perversiones en el cine de Buñuel y en el de Almodóvar". *Turia: Revista cultural*, Nº 76, 2005, pp.192-209.

*J. de la C.:* Recuerdo también otra "interpretación de símbolo". Un crítico de aquí, de México, al ver el oso que recorre la escalera y el pasillo de arriba, dijo que simbolizaba "la amenaza soviética". Por otra parte, el crítico de *Positif* que comentó la película, refiriéndose a la escena en que la esposa de Nobile invita a su amante a ir a ver el incunabulo, oyó o leyó "incurable" y pensó que se trataba de un moribundo y que ese moribundo, desde luego, era el mismo mundo burgués.

*Buñuel:* Esto no lo sabía. Lo del oso, sí. El oso era "la Unión Soviética que tenía sitiada a la burguesía", y así la película quedaba enciclopédicamente explicada (1993, pp.230-231).

La fatiga se devela como la posible invitación a la muerte que se avecina. Afuera (o, ¿menos adentro que adentro?), los reflectores, los periodistas, los vecinos, un representante de la iglesia (no podía faltar, como al interior de la casa en el baño la figurilla del ángel), todos ellos lucen vacíos y sus miradas hasta parecen compartir las angustias, los miedos y las ansiedades de los autosequestrados al interior de la mansión.

Podemos considerar que el realizador aragonés en *El ángel exterminador* hace alusión a *La balsa de la medusa* [Le Radeau de la Méduse] realizada por el pintor y litógrafo francés del romanticismo Théodore Géricault (1791-1824) entre 1818 y 1819, y donde se pueden contar 21 personajes, mismo número de elementos del que se compone el conjunto de burgueses atrapados en la mansión de la Calle de la Providencia. Se torna difícil distinguir entre el adentro y el afuera si seguimos la subjetividad de los personajes, y nos olvidamos de nuestro papel como espectadores "pasivos" del filme. Pero ¿qué tan cierta es esta relación que establecemos con la obra pictórica? Buñuel, en la serie de entrevistas en que participó con Tomás Pérez Turrent y José de la Colina, comenta al respecto:

*T.P.T.:* Según parece, ya antes había estado usted a punto de hacer una película muy parecida a *El ángel exterminador*, con un grupo encerrado en un barco perdido [...]

*Buñuel:* Tuve ese argumento, pero nunca estuvo a punto de filmarse. Una amiga de Sadoul, que trabajaba en un periódico de izquierda, me envió un argumento estupendo que aún conservo. Una balsa perdida en el mar, con 45 personas. Una

especie de adaptación de *Le radeau de la Méduse*. Muy difícil de hacer, muy complicado técnicamente. Hitchcock hizo algo parecido. Es como una apuesta imposible: ese espacio tan reducido, tantas personas amontonadas.

*T.P.T.: El ángel exterminador ¿no viene de Le radeau de la Méduse?*

*Buñuel:* No tiene nada que ver. Hay mil situaciones parecidas a ésta. Si ustedes quieren, pueden hacer una película de ciencia ficción: quince astronautas en un cohete espacial aislado en el espacio. La diferencia fundamental es que en *El ángel exterminador* no hay ninguna circunstancia material que impida a los personajes la salida (1993, p.235).

El filme *El ángel exterminador*, lejos de ser absurdo como podría parecer en primera instancia, nos suelta una bofetada intentando despertar nuestros sentidos -incluyendo el llamado: “común”-, tal como era pretensión y objetivo lograrlo para el “teatro del absurdo”, aludiendo, por una parte, al “efecto de distanciamiento” brechtiano; y, a la idea de “significancia” de Lacan, por otra parte. Tenemos así “lo real y además lo más crudo y desnudo de lo real disfrazados de ‘irrealidad’”; y, “lo lógico en lo que parece más descabelladamente ilógico”. Teniendo la ‘tabla de verdad’ completa, lo que se devela no es solo el comportamiento que se asocia tautológicamente al de la burguesía, sino al de la humanidad en su totalidad bajo ciertas circunstancias, claro, con matices y diferencias en la repetición que transcurre y observamos en la pantalla. Sobre lo aparentemente onírico y lo “ilógico” que venimos mencionando a propósito de los dos filmes de Buñuel en cuestión, Epstein afirma que

Por lo tanto, los procedimientos que emplea el discurso del sueño y que le permiten tal profunda sinceridad, encuentran sus analogías en el estilo cinematográfico. Tal es en primer lugar una suerte de sinécdoque muy frecuente, en la cual la parte representa al todo y en la cual un detalle en sí mismo ínfimo y trivial se agranda, se repite y se vuelve el centro y el motivo conductor de toda una escena soñada o vista en la pantalla. Una llave, un lazo de cinta o un teléfono, por ejemplo, serán ubicados por el sueño y la pantalla en un primer plano, cargados de intensa fuerza emocional, de toda la significación dramática que le ha sido atribuida a este

objeto cuando se lo advirtió por primera vez en el transcurso de la víspera o al comienzo del film. En consecuencia, tanto en el lenguaje del sueño como en el del cinematógrafo, dichas imágenes-palabras sufren cada vez más una transposición de sentido, adquieren una simbolización (1960, pp.112-113).

Si *Ese oscuro objeto del deseo* (1977) nos muestra el ocaso del deseo y la devastación vital sufrida en términos del sin-sentido al que conlleva, la imposibilidad producto de la edad de un individuo que leemos entre los dictados impostergables del deseo y la autoritaria ontología de la naturaleza que se revelan como incomunicables de principio a fin en la película; en *El discreto encanto de la burguesía* (1972), miramos a una camarilla o elite integrada por la milicia, aristócratas fascistas, aliados a capitales mafiosos e imperialistas en otros continentes, un clero de doble moral que actúa en contubernio y parasitariamente con la ultraderecha (contrario a las ideas socialistas-comunistas que promueven el ateísmo, la equidad y la justicia social entre sus principios fundamentales), todos ellos unidos con la finalidad de conservar el *statu quo* que salvaguardará sus condiciones materiales de vida, no obstante, el daño social al que esto conlleva y tiene lugar: Argentina, Chile, Uruguay, Brasil, Paraguay, Colombia y Perú. Miremos hoy el avance de la derecha en el cono sur del continente (y el mundo en general).

*El ángel exterminador* (1962), nos pone en escena un selecto reducto de la burguesía mexicana, que podría bien ser tomada y llevada a cualquier otro espacio de Latinoamérica. Ante la desesperación que llena el espacio, los instintos más salvajes se asoman entre las emociones reprimidas que estos mantienen consigo mismos y con los demás: ira, violencia, infidelidad, proyecciones erótico-sexuales, emplazamientos agresivos de unos a otros, confesiones dolorosas no pedidas, entre otras. Presentamos aquí un extracto más de la serie de entrevistas en que Buñuel participó al lado de Tomás Pérez Turrent y José de la Colina, en donde el aragonés comenta sobre el erotismo y la destrucción a propósito de *El ángel exterminador*:

*J. de la C.:* Esto del placer de la destrucción podría relacionarse con la noción de desperdicio, de derroche, de la que habla Bataille. Se relacionan con el amor y el erotismo.<sup>14</sup>

*Buñuel:* El erotismo es un placer diabólico y se relaciona con la muerte y la carroña. He puesto algo de eso en escenas de amor de mis películas.

*J. de la C.:* Uno puede angustiarse viendo *El ángel exterminador*, pero también sentirse a gusto. Sentir el placer de ver cómo esa sociedad que ha empleado siglos en llegar a tan alto punto se degrada en hora y media de pantalla, se destruye literalmente a la vista. *El ángel exterminador*, si a usted no le molesta, puede verse como una comedia.

*Buñuel:* No me molesta. Hay algo de comedia, sí. Para concluir, diría que es una película fracasada. Podría ser mucho mejor, por razones de las que ya hemos hablado (1993, p.236).

Observamos en el filme que a medida que va transcurriendo un número indefinido de días, el alimento y la bebida empiezan a escasear, los anfitriones y los invitados se exasperan, algunos enferman, duermen y aman donde pueden. La etiqueta, las buenas costumbres y la cordialidad comienzan a desvanecerse; el grupo humano, poco a poco comienza a comportarse de modo grosero y egoísta. Finalmente, tras un aparente acto fortuito que va repitiéndose en todos los asistentes, parecen localizar en paralelo e inexplicablemente un llamado interior que los hace sentirse capaces de dirigirse al exterior y abandonar la mansión en la que se encontraban presos de sus propios instintos personales.

---

<sup>14</sup> Ver Georges Bataille, 2007. *El erotismo*. Ciudad de México: Tusquets.

Imagen 5: El ángel exterminador (1962)



Fuente: [www.archive.org](http://www.archive.org)

### Conclusiones

La burguesía, así como el deseo, el individuo, el mundo y el capitalismo mismo no son los mismos que aquellos que conoció Buñuel. Ha transcurrido más de medio siglo desde que se estrenaron los dos filmes en los cuales centramos nuestra atención en este trabajo, y aquello que con su labor cinematográfico criticó continúa siendo objeto de crítica. La resistencia creativa y el exilio como “elecciones” más forzadas que voluntarias en función de las circunstancias que a estos rodearon, parecen por momentos haberse quedado en aquella época, y en otras, volver. Hoy tenemos migraciones forzadas, desplazamientos, desaparecidos, guerras, torturados y asesinados: fragmentos de cuerpos y existencias evanescentes y fantasmagóricas. El estilo de vida burgués -del cual formaba parte también Buñuel desde su nacimiento- mutó también, pero lo hizo para tornarse mucho más egoísta, indolente, indiferente, cínico, cruel, racista, mórbido, acrítico, mediocre, conformista y vulgar. Buñuel dijo en imágenes, lo que otros hicieron y plasmaron en libros, lienzos,

palimpsestos, acordes, sonidos, estructuras metálicas y otros materiales como el cuerpo mismo.

El gran cineasta aragonés parece haber sido siempre congruente consigo mismo, con su forma de pensar y de ver el mundo, de comprender, asimilar y entender al otro, de vivir la vida y de morir la muerte, no obstante, fueron tal vez de hecho sus contradicciones y obsesiones que poblaron su obra, que es allí precisamente donde más congruente fue. Porque nunca dejó de ser el que fue, tal vez por eso mismo –a diferencia de muchos otros grandes o considerados como grandes- sigue siendo un referente para poder entender el siglo XX. Un ejemplo de lo anterior, resulta el hecho de que la cinematografía de Luis Buñuel jugó un papel fundamental en la gestación del realismo maravilloso latinoamericano tanto cinematográfico como literario. José Donoso, Gabriel García Márquez, Alejo Carpentier, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Arturo Ripstein, son solo algunos ejemplos de lo anterior.<sup>15</sup>

Los ojos del aragonés, su mirada, eran los de un mundo que sigue mirando y por el que se puede mirar para entender, comprender y comprendernos: artista conceptual y experimental, arriesgado, didáctico-pedagógico, crítico; un maestro, un contemporáneo, un ejemplo. Dicen que un desaparecido duele más que un muerto –y que nos platicuen a los mexicanos de la actualidad- no por muerto, sino porque estando muerto, sigue vivo. Buñuel no desaparecerá jamás, es poseedor de un gran “capital distópico”, rebelde, resistente y revolucionario. ¿Acaso no sería más fácil de conformidad con el guión y los argumentos filmar esta película hoy en día que transpiramos “el fin de la historia”<sup>16</sup> y renunciamos “posmodernamente” a la utopía?, ¿no es esta película un genuino antecedente, un ‘gesto’, una alegoría de una visión posthumana y apocalíptica de los tiempos capitalopandémicos globales que no hemos acabado de atravesar la humanidad?, ¿su anuncio? ¿Habrà tiempo suficiente para que jalemos el freno benjaminiano de emergencia frente al exterminio que

<sup>15</sup> Ver José María Paz Gago. “Escritores de cine. Nuevo cine y nueva narrativa latinoamericana”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2000, 29, pp.43-74. Ver Carlos Monsiváis (2000). *Aires de familia*. Barcelona: Anagrama, pp.51 y 61. Ver Tomás Pérez Turrent y José de la Colina (1993). *Buñuel por Buñuel*. Madrid: Plot.

<sup>16</sup> Ver Esther Rubio Fedida (2007). “La posibilidad de una lectura cinematográfica de la historia”. *Memoria e industria cultural*. Madrid: UNED.

el ángel se propone desde lo más hondo de la interioridad humana? Cuestionamiento, todos estos, sólo para seguir reflexionando nuestra época a través de la obra fílmica de Buñuel.

Volviendo a la conversación/ entrevista sobre *El ángel exterminador*, el capítulo dedicado a esta película que lleva el número 20, es concluido por Luis Buñuel expresando lo siguiente:

*T.P.T.:* Pero antes de terminar, quisiera insistir un poco sobre el valor que tiene la repetición en la película. Se supone que la repetición cerraría el círculo, en lugar de abrirlo, pero en el filme es al revés.

*Buñuel:* Es una idea mía, algo personal. Yo me repito mucho en mis películas, cuando hablo, etcétera. Esto no tengo ni que hacérselo notar a ustedes, mis pacientes entrevistadores. Soy hombre de obsesiones. En cuanto a lo que usted dice, en el final de la película no hay liberación. Sólo es momentánea. Pero la situación de encierro se va a repetir infinitamente. Regresarán a la situación inicial, volverán a hacer los mismos gestos. Han salido del encierro en casa de los Nobile, pero se quedan encerrados en la

iglesia. Y ahora en la iglesia será peor, porque ya no son veinte personas, sino doscientas. Es como una epidemia que se extiende hasta el infinito (1993, p.237).

Y en efecto, parece ser así. No sólo en *El ángel exterminador* (1962), sino también en *El discreto encanto de la burguesía* (1972) y muchos otros de sus filmes, la repetición no funciona como un *leit motiv* intratextual o intertextual que insista en repetir para convencer o persuadir, sino para confundir o hacer dudar, para hacer pensar, sin salvación ni redención: no hay liberación, ni progresión continua, sino fractalidad y fragmentariedad infinita y sin sutura definitiva.

### Referencias

- Aranda, F. (1969). *Luis Buñuel, biografía crítica*. Lumen.
- Aub, M. (1985). *Conversaciones con Luis Buñuel*. Aguilar.
- Barbáchano, C. (1989). *Buñuel*. Salvat.
- Bataille, G. (2007). *El erotismo*. Ciudad de Tusquets.

- Buñuel, L. (2012). *Mi último suspiro*. Debolsillo.
- Buñuel, L. [Director]. (1977). *Ese oscuro objeto del deseo (Cet obscur objet du désir)*. Francia-España. Guión: Luis Buñuel, Jean-Claude Carrière.  
 Coproducción: Les Films Galaxie, InCine S.A, Greenwich Film Productions.
- Buñuel, L. [Director]. (1974). *El fantasma de la libertad (Le Fantôme de la liberté)*. Francia. Guión: Luis Buñuel, Jean-Claude Carrière. Coproducción: Eurointer, Greenwich Film Productions.
- Buñuel, L. [Director]. (1972). *El discreto encanto de la burguesía (Le Charme discret de la bourgeoisie)*. Francia. Guión: Luis Buñuel, Jean-Claude Carrière.  
 Productor: Alfredo Matas.
- Buñuel, L. [Director]. (1970). *Tristana (Tristana)*. España. Guión: Luis Buñuel, Julio Alejandro. Coproducción: Época Films, Talia Films.
- Buñuel, L. [Director]. (1965). *Simón del desierto (Simón del desierto)*. México.  
 Guión: Luis Buñuel, Julio Alejandro. Producción: Gustavo Alatraste.
- Buñuel, L. [Director]. (1962). *El ángel exterminador*. México. Guión: Luis Buñuel, Luis Alcoriza. Producción: Producciones Alatraste.
- Buñuel, L. [Director]. (1961). *Viridiana (Viridiana)*. España. Guión: Luis Buñuel, Julio Alejandro. Coproducción: Films 59, Uninci, Gustavo Alatraste.
- Buñuel, L. [Director y Productor]. (1929). *Un perro andaluz (Un chien andalou)*. Francia. Guión: Luis Buñuel, Salvador Dalí.
- Candelas, G. (1999–2000). De la parodia al patetismo: Lorca, Dalí y Buñuel. CAUCE. *Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, (22–23), 469–488.
- Deleuze, G. (1996). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Paidós.
- Del Diego, F., Rabal, F., Piccoli, M., Musson, B., Bardem, J. A., García Berlanga, L., ... Barros, J. L. (2000–2015). *Buñuel, 100 años (Entrevistas)*. Centro Virtual Cervantes.
- Eisenstein, S y Aleksandrov, G. [Directores y Guionistas]. (1927). *Octubre (Oktyabr)*. Unión Soviética. Producción: Sovkino.
- Epstein, J. (1960). *La inteligencia de una máquina*. Ediciones Nueva Visión.

- Epstein, J. [Director y Productor]. (1928). *La caída de la casa de Usher (La Chute de la maison Usher)*. Francia. Guión: Jean Epstein, Luis Buñuel.
- Epstein, J. [Director y Productor]. (1926). *Mauprat (Mauprat)*. Francia. Guión: Jean Epstein, George Sand.
- Freud, S. (1957). A metapsychological supplement to the theory of dreams. En *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (Vol. XIV, pp. 217–235). Hogarth Press.
- Fuentes, V. (1989). *Buñuel, cine y literatura*. Salvat.
- Fuentes, V. (2005). Pulsiones y perversiones en el cine de Buñuel y en el de Almodóvar. *Turia: Revista cultural*, (76), 192–209.
- Gubern, R., & Hammond, P. (2009). *Los años rojos de Luis Buñuel*. Cátedra.
- Higginbotham, V. (1979). *Luis Buñuel*. Twayne Publishers.
- Huesca, F., & Tame, C. (Comps.). (2016). *Reflexiones políticas contemporáneas en los márgenes disciplinarios*. BUAP.
- Lang, F. [Director]. (1921). *Las tres luces (Der müde Tod)*. Alemania. Guión: Fritz Lang, Thea von Harbou. Producción: Decla Film.
- Léger, F y Murphy, D. [Directores]. (1924). *Ballet mecánico (Ballet mécanique)*. Francia. Guión: Fernand Léger. Producción: Synchro-Ciné
- Mancebo R., J. A. (2022). Entre un ‘Perro andaluz’ y ‘Las Hurdes’, ‘Tierra sin pan’. Subversión y utopía en Luis Buñuel (1917–1933). En Díaz del Campo, R. V. & Pérez G., J. S. (Coords.), *La aventura de la modernidad. Los años veinte en España* (pp. 237–248). Catarata.
- Matthews, J. (1971). *Surrealism and Film*. University of Michigan Press.
- Mellen, J. (Ed.). (1978). *The World of Luis Buñuel. Essays in Criticism*. Oxford University Press.
- Minguet, J. M. (s.f.). Dalí, Buñuel y el cine surrealista. En *Arte contemporáneo. Centro Virtual Cervantes*.
- Monsiváis, C. (2000). *Aires de familia*. Anagrama.

- Mora D., J. E. (2005). *La concepción del espacio arquitectónico en el cine de Luis Buñuel*. Publicación del Museo e Instituto Camón Aznar de Ibercaja, Zaragoza, (XCV), 265–288.
- Paz G., J. M. (2000). Escritores de cine. Nuevo cine y nueva narrativa latinoamericana. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (29), 43–74.
- Pérez, B. J. (Ed.). (1998). *La vanguardia en España. Arte y literatura*. Cr1c & Ophrys.
- Pérez, T., & de la Colina, J. (1993). *Buñuel por Buñuel*. Plot.
- Pérez, T. (2001). El cine mexicano de Luis Buñuel. En *Obsesión Buñuel*. Filmoteca Española.
- Pérez, T. (1972, junio). Buñuel ante el cine mexicano. *Revista de la Universidad de México*, pp. 5–9. UNAM.
- Poyato, P. (2011). Suspensión del sentido y repetición en *El ángel exterminador* (Buñuel, 1962). *FOTOCINEMA. Revista Científica de Cine y Fotografía*, (3), 3–16.
- Rubio, E. F. (2007). La posibilidad de una lectura cinematográfica de la historia. En *Memoria e industria cultural*. UNED.
- Sánchez V., A. (1991). *Luis Buñuel*. Cátedra.
- Sánchez V., A. (1996). *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*. Planeta.
- Tibol, R. (2014). *Buñuel y Remedios Varo. Dos momentos del surrealismo en México*. ENDEBATE. La Jornada.  
<https://www.jornada.unam.mx/2013/09/29/opinion/a03a1cul>
- Virmaux, A., & Virmaux, O. (1976). *Les surréalistes et le cinéma*. Seghers.