



✠

LITURGIAS DE BUÑUEL

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA
Universidad de Valencia

Hacia el final de *L'Âge d'or*, Buñuel proyecta, en sacrilego alegato, la iconografía sulpicianiana de Jesucristo sobre un fondo sadiano: *Les cent vingt journées de Sodome*. En apariencia, el ataque comulga con los presupuestos devastadores del Segundo Manifiesto del Surrealismo. Sin embargo, una mirada atenta advierte dos elementos de gran relevancia: el primero, un gusto por elaborar la referencia religiosa desde una familiaridad que resulta más comprensible en el universo hispánico que en el programa surrealista francés; el segundo, que el escarnio contiene un efecto farsesco que mueve a la risa más que a la gravedad intolerante de un combate ideológico frontal. Familiaridad y farsa respecto a la religión constituyen, pues, dos polos permanentes en la obra de Buñuel que merece la pena interrogar. Pero no basta con ello.

Treinta años más tarde del díptico surrealista, *Viridiana* coloca también en el ojo del huracán las virtudes religiosas (la castidad, la caridad, el fervor), trufada ahora de las más variopintas perversiones (fetichismo, necrofilia, travestismo...). El efecto producido es, pese a la gravedad del tema, también jocoso. Ahora bien, una diferencia separa abismalmente ambos ejemplos: si la posición de Buñuel puede todavía calificarse de externa a la religión en *L'Âge d'or* (aunque de una exterioridad ciertamente fronteriza, implicada), en *Viridiana* es interior a ella; esto es, para elaborar el mundo de los objetos, los fetiches, sus deslices del mundo religioso al de la carne, del lecho sacrificial al nupcial y, de aquí, al mortuario, de lo excelso a lo obsceno, ha sido imprescindible sentir y gozar con sus solapamientos. Estos motivos perversos sólo son posibles cuando uno se deja llevar por las evocaciones, las metáforas, las rimas de esos mundos que ya no chocan, como en pura lógica debieran hacerlo, sino que se entrelazan provocando, claro está, cortocircuitos, pero también placenteros deslizamientos.

Desearía postular que la religión es, en *Viridiana*, condición de goce y que, para obtener sus frutos, resulta imprescindible vivirla desde dentro, desplegándola, pero también, como el fetichista, deteniéndose en cada uno de sus pliegues, demorando el clímax, advirtiendo conexiones insospechadas y explorándolas con delectación y no con el rechazo que un sujeto puede manifestar ante el enemigo. Idénticamente, reconocemos fácilmente que esa condición de goce es extensible a muchas otras películas o, simplemente, escenas de la obra de Buñuel, que se incrustan en ocasiones en ficciones que nada tienen que ver con ellas, y lo hacen con indiferencia hacia las fuentes literarias, con sorprendente erudición y majestuoso trabajo plástico, narrativo y de montaje.

Ahora bien, hablar de la omnipresencia de la religión en Buñuel resulta una forma de incurrir en el tópico y no parece justificar una intervención de estas características. Mi propósito consiste en interrogar una forma concreta de la religión tal y como se aprecia en las películas de Buñuel, a saber: la liturgia. La opción no es caprichosa, pues la liturgia, en cuanto «iglesia en oración», describe la asamblea cristiana ejecutando actos rituales que estrechan los lazos entre sus fieles, vinculándolos a su divinidad. La particularidad de la liturgia radica, pues, en que en ella se manifiesta la imaginación cristiana y su capacidad de codificación de escenas.

De hecho, la mayoría de los signos litúrgicos —nos dice un acreditado ensayo— son signos bíblicos, cuya inteligencia es dada por la Sagrada Escritura, que ha formado y alimentado la imaginativa cristiana [...] A lo largo de las acciones litúrgicas, cuando realizamos los gestos de la oración, cuando actuamos, reproducimos los gestos y las acciones de los que nos precedieron en la fe desde Abraham. La liturgia reproduce las imágenes que la Biblia nos hace significativas de la historia de la salvación. (Martimort 1992: 199)¹

Pues bien, la liturgia se define precisamente por un altísimo valor ritual que la convierte en una repetición de escenas participativas, monótonas para el observador exterior, pero cargadas de poder performativo para los que intervienen en ellas, incluido el celebrante, como es bien palpable en los sacramentos. En mi hipótesis, estas escenas rituales serán utilizadas precisamente por Buñuel como base de representaciones de otro signo, generalmente sexual, pero sin que el primer sentido se pierda. De ahí, de esta copresencia de sentidos antitéticos se desprende un placer específico: el perverso.

Dadas las limitaciones de esta exposición y el hecho de que el estudio que propongo precisa de la minuciosidad del análisis detenido, escogeré para ejemplificar mi propuesta la representación del lavatorio de Jueves Santo que abre la película *Él* (1952).

En primer lugar, la paternidad buñueliana. La novela de Mercedes Pinto sobre la que se basó la película es un relato autobiográfico bien custodiado por discursos acreditados (jurídicos, médicos) que abren y cierran el libro, los cuales aspiran a ofrecer explicaciones científicas, a la par que prácticas, a los problemas que la narradora plantea.² Retrata el libro, con enorme agudeza, el cuadro psicológico de un paranoico; pero lo hace en los componentes de cada escena y con una relativa despreocupación por la articulación narrativa y la elaboración del tiempo de la trama. Mercedes Pinto se coloca como sujeto pasivo y sufriente de terroríficas acciones delirantes y, por consiguiente, las contempla indefectiblemente desde el exterior.

Buñuel, por contra, impone un significativo cambio: pospone el relato de Gloria (Delia Garcés), hasta haberse tomado la molestia de plantear la trama y sus engarces imaginarios al margen del punto de vista femenino, el cual es, a la postre, exterior al estallido psicótico. La perspectiva narrativa de la mujer sólo se asentará con posterioridad mediante un flashback destinado a evocar los tormentos de la vida matrimonial entre Francisco (Arturo de Córdova) y Gloria, e inaugurándose sintomáticamente en la noche de bodas. En suma, Buñuel se aventura a anclar el punto de vista del delirante sin mediaciones, es decir, apostando por trabajar desde el interior.

Pues bien, ese anclaje del punto de vista se produce precisamente en la secuencia inicial que transcurre en una iglesia. También aquí llama la atención la absoluta separación respecto a la novela de Mercedes Pinto: ni un solo rasgo religioso en esta última. En Buñuel, en cambio, la religión no sólo desempeña un papel contextual orientador de las convenciones de los personajes y de su mundo burgués y acomodado (creencias del protagonista, familiaridad con la Iglesia y sus representantes, profesión final de Francisco en compañía de los monjes...), sino que la iglesia misma, en cuanto espacio físico y ceremonial, es el escenario en el que se despliegan las pasiones, en número de tres: la fascinación (primera secuencia), el segundo encuentro entre Gloria y Francisco que sella su mutuo, aunque desigual, prendimiento (apenas unas secuencias más tarde) y la explosión de la locura como alucinación auditiva y visual (penúltima secuencia del filme).

Tampoco el destino del protagonista en la novela de Mercedes Pinto será el recogimiento religioso en el monasterio colombiano en que lo vemos al concluir la película, sino la frialdad científica de un psiquiátrico. Y es muy probable, por añadidura, que este sustancial desvío buñueliano no sea ajeno a otra transformación notoria: la que convierte un enigmático episodio de tortura de la protagonista con ayuda de cuerdas y otros utensilios en un intento frustrado de coser el sexo femenino, tal vez una de las secuencias más extremas y osadas que el cine de todos los tiempos haya insinuado.

Ahora bien, esta presencia estratégica de la Iglesia no puede ser despachada con ligereza. Propongo detenerme en la primera secuencia de la película, pues la mirada de Francisco se ancla, explica y desata a partir de un ritual asaz codificado en la liturgia católica: el lavatorio de pies.

2 Dos textos preceden el texto de Mercedes Pinto: «A Mercedes Pinto. A guisa de prólogo», del jurisperito Jaime Torrubiano Ripoll, discutiendo sobre la legitimidad del divorcio, y «Ante-Libro», del profesor de Psiquiatría de Montevideo Santín Carlos Rossi, quien se ocupa de la paranoia. Al concluir el relato, dos textos custodian el volumen con su ciencia: un «Epílogo», debido al doctor Julio Camino Galicia, y «Una opinión final» del jurisperito y escritor Valero Martín. Véase Pinto, 1989.

En cierto modo, *Él* arranca *in medias res*. No, claro está, en relación con la trama; pero sí si consideramos el ritual con el que se abre el filme. El plano inicial muestra unos candeleros provistos de velas de cera blanca, ambientados por el humo y presumible olor del incienso. Estamos en el interior de un templo. Siguiendo a unos monaguillos mediante panorámica a izquierda, la cámara filma el altar donde va a transcurrir, probablemente a mitad de la misa de Jueves Santo, el ritual del lavatorio de pies. La habitual sencillez de la puesta en escena buñueliana, su sobriedad, si así se prefiere, deja paso a ciertos rasgos marcados que resaltan aspectos particulares del ceremonial. En efecto, los cambios de plano se supeditan a una más precisa mostración de los accesorios y actos del ritual. A ese mismo fin se someten los movimientos de cámara, los planos de reacción y los primeros planos o planos cortos. El ceremonial litúrgico es aquí mucho más que un decorado sin personalidad.

La secuencia transcurre enteramente sin diálogo, pero el cántico del himno *Ubi caritas et amor*, antífona de inspiración benedictina cuyo canto es preceptivo en el lavatorio, recrea un ambiente grave. Dos *travellings* merecen especial atención: el primero de ellos aísla ostentosamente el beso que los labios del celebrante (luego sabremos que se trata del padre Velasco) depositan sobre el pie desnudo y cuidadosamente lavado de un jovencito imberbe. Tan enfático es el gesto, tan excesivo incluso en el marco de la ceremonia, que un plano de reacción expresa el estupor, la extrañeza o acaso la incomodidad del muchacho (¿pedofilia? Tal vez, pero el gesto, tan marcado, no obtiene continuación alguna a lo largo de toda la película). El segundo *travelling* ya está construido desde un punto de vista interno a la narración, el de Francisco, y sucede al segundo beso, no menos apoyado, del sacerdote sobre el pie desnudo de otro niño. Instintivamente, Francisco, que ha retenido el detalle, lo transporta hacia otro lugar, donde pies, en este caso calzados, asisten al culto.

Del mismo modo que el hecho de besar los pies —signo de humildad y pureza— está preñado de significado para el culto litúrgico, también, aunque en un sentido distinto, lo están para esa mirada fetichista que los observa y, así, tras recorrer algunos de ellos, retrocede sobre los de una mujer calzados con zapatos negros dispuestos en forma original: el derecho —recordemos que es precisamente ése el pie que debe ser besado en el ceremonial del lavatorio— ligeramente avanzado, ambos provistos de tacones que realzan el empeine. Elegancia, pues, no desprovista de discreción reverente que contrastan con los anteriores, también femeninos, pero donde la piedad parece haber ahogado toda emergencia de femineidad. Cuando la mirada asciende por las piernas, recorriendo enteramente el cuerpo femenino hasta alcanzar el rostro, el ritual litúrgico se habrá convertido, no ya en el nudo de la escena, sino más bien en un rumor de fondo que confiere el envolvente ambiente necesario para que nazca la fascinación de una mirada incapaz en adelante de extraviar su objeto. La desconocida se sabrá interpelada por esos ojos escrutadores y soberbios, ante los cuales sólo será capaz de responder con la sumisión. El juego entre plano y contraplano que vertebra este trasiego asimétrico de miradas, realmente no intercambiadas, será, así, fecunda y premonitoria expresión de las relaciones futuras entre los personajes.

Por supuesto, la importancia de esta secuencia no ha escapado a la atención de la crítica, si bien en general ésta se ha limitado a retener el fetichismo, no

reparando lo suficiente, a mi juicio, en la significación del ritual puesto en escena en momento tan decisivo del filme. Ni que decir tiene que el relato de un encuentro entre hombre y mujer está, no sólo mediatizado, sino inspirado por la intervención de la ceremonia sagrada. ¿Será el azar? Sugiero que nos detengamos todavía un poco más en la secuencia atendiendo a las redes semánticas que teje el ceremonial evocado.

El lavatorio de Jueves Santo es un ritual perfectamente asentado en la liturgia católica. Mencionado ya como tal en el Concilio XVII de Toledo (año 694), evoca el acto que sólo el Evangelio de San Juan 13. 4-9 atribuye a Jesús en el curso de la última cena con sus apóstoles. Es, pues, un signo de humildad mediante el cual el Celebrante, como antaño Jesús, lava los pies de doce varones, preferiblemente pobres, siguiendo un ritual muy preciso, a pesar de que éste ha variado ligeramente con los tiempos (Martínez de Antofiana 1957: 1006).

El ceremonial implica utensilios especiales: una o varias jarras de agua, una palangana, toallas, una bolsa para las limosnas (en el caso de que éstas se den en el acto), una cruz con velo morado, candeleros con velas de cera blanca, el Misal con su atril, alfombra sobre las gradas y la tarima, pudiendo además esparcirse flores y hierbas odoríferas.³ Buñuel da muestras de un conocimiento, no sólo de los detalles técnicos del ritual, sino también de su significación. Tanto es así que lo reescribe para representar en su interior otra escena; escena erótica que parte de la atmósfera asentada por la anterior, la cual le confiere una dimensión sagrada. Este carácter sagrado es precisamente el punto de partida para que se opere el desvío perverso del ritual en dirección al fetichismo. El resultado es el siguiente: el encuentro erótico es indisociable de un ritual litúrgico; incluso más, es una asociación metafórica de aquél. Pero apenas se ha producido la erotización parcial, ésta se obtura convirtiéndose en fascinación, que hace desaparecer, de momento, los rasgos fetichistas —y el goce mismo— en aras de la pasión. Trazos perversos como la dilación y la sinécdoque dan paso a la premura totalitaria de la pasión del paranoico.

Buñuel inscribe así el nacimiento del deseo en un ritual que, por su naturaleza y significado, lo niega. No en vano se trata de un ritual de purificación, donde la desnudez del pie está rigurosamente desexualizada, si bien taimadamente gozada por el sacerdote. Se invierte así la operación purificadora: sólo porque hay ritual de purificación —la limpieza del pecador que recuerda el humilde gesto de Jesús durante la última cena— puede mobilizarse el deseo. O, dicho en otros términos, este último nace de su supuesta imposibilidad. El deseo nace, entonces, del placer de mancillar el ideal.

La idea que orienta este comportamiento no es ajena a Buñuel y, a su manera, la reconoció éste en múltiples ocasiones: sin sensación de pecado no hay intensidad en el deseo o, lo que es más exacto, éste nace de la presión impuesta por la exigencia moral del catolicismo. Si el motor del deseo es siempre búsqueda de un objeto no alcanzado ni poseído, la particularidad de Buñuel consiste, a mi entender, en que dicha inaccesibilidad se trence con el ritual religioso en lo que éste tiene de ceremonial fijista y codificado (la liturgia).

Recapitulemos: en el interior de un ritual religioso de purificación, el último que Jesús hiciera antes del sacramento de la eucaristía, ritual de humildad, surge una mirada fetichista que erotiza la ceremonia y la desplaza hacia un objeto que guardará para siempre jamás los ecos de su vinculación con la litur-

3 El ritual es como sigue: «Si el lavatorio se tiene dentro de la Misa. Después de la homilía el Celebrante va al asiento y se sienta; los Ministros sagrados, previa genuflexión al altar, van a la entrada del presbiterio, o hacia la nave de la iglesia, cerca de los asientos, e invitan a los hombres escogidos para el lavatorio y los guían de dos en dos al lugar designado. Éstos hacen genuflexión de dos en dos y saludan al Celebrante, después se sientan en su puesto y se descanzan el pie derecho. —En el entretanto se comienza el canto de las antifonas; éstas se cantan por cuanto dure el lavatorio, de modo que hacia el fin se comienza la octava o sea el himno *Ubi caritas et amor*, omitiendo las otras si es necesario» (Martínez de Antofiana 1957: 1007).

gia. Una vez más la pregunta se impone: ¿Francisco, el protagonista, o Buñuel? De una cosa no cabe duda: el paranoico no es Buñuel; el perverso, sí.

Creo llegado el momento de insistir y precisar mi hipótesis: la religión católica es condición de goce para el perverso Buñuel; y ese goce no es otro que el goce del pecado. Cuanto más imperativa sea la norma, cuanto más interiorizada la tenga el infractor, más intenso será el placer obtenido de su transgresión. En palabras de Buñuel: «Cuando, a despecho de todas las prohibiciones, este deseo podía ser satisfecho, el placer físico era incomparable, pues siempre se asociaba a él ese goce secreto del pecado» (Buñuel 1992: 52). Sin lugar a dudas, las conexiones con la imaginación sadiana saltan a la vista, pero debo resistir a la tentación de ocuparme ahora de ellas.

En realidad, el carácter hermético, sofisticado y casi inextricable del ritual litúrgico para el no iniciado es puesto de relieve en varios planos que muestran, entre el público que se agolpa en la nave de la iglesia, numerosos indígenas. Éstos, completamente ajenos a los entresijos del ceremonial, no pueden participar tampoco consiguientemente de su erotización. Buñuel introduce aquí, haciendo gala de su particular realismo, trazos de crítica social que denotan un imprevisto distanciamiento respecto a la escena tan intensamente vivida.

Concluyamos. Más que una beligerancia contra la religión, el ejemplo examinado (y otros que no tengo tiempo de exponer) revela una articulación interna con la liturgia. Porque liturgia significa universo simbólico ritualizado y sobre dicho ritual construye el perverso a su vez otro ritual, cierto que de signo distinto. La perversión construye escenas, observadas por alguien que erotiza los objetos, pero, en general, se rige por una monotonía que nadie como Sade supo exponer con tanta contundencia. Pues bien, Buñuel construye estas escenas sobre escenas previas, sin necesidad de desmontarlas, advirtiendo una sorprendente fidelidad a su función simbólica. El hecho de que sobre ellas surja el deseo o, como dije antes, que el deseo exija como requisito el esquema ritual católico, no anula éste ni lo hace prescindible. Por el contrario, lo convierte en un juego de un manierismo muy sagaz y enrevesado.

En suma, estoy firmemente convencido de que el sentido del goce en Buñuel, la perversión, y también la comicidad que destilan muchas de sus películas son rigurosamente incomprensibles sin un análisis minucioso de muchos de estos rituales y también creo que muchos de ellos faltan todavía por analizar. Al fin y al cabo, ateo o no, Buñuel es incomprensible sin la liturgia católica, ante la cual jamás podrá adoptar una posición de exterioridad. Afortunadamente o, parafraseando sus palabras, gracias a Dios.

Obras citadas

- BUÑUEL, L., 1992. *Mi último suspiro: Memorias* (Barcelona: Plaza y Janés).
- MARTIMORT, A. G., 1992. *La Iglesia en oración: Introducción a la liturgia* (Barcelona: Herder) (original francés de 1984).
- MARTÍNEZ DE ANTOÑANA, G., 1957. *Manual de Liturgia Sagrada*, 10.^a ed. (Madrid: Cocusa).
- PINTO, M., 1989. «Él»: *Novela* (Montevideo y Buenos Aires: Agencia General de Librería y Publicaciones); reeditada en facsímil por la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.



Buñuel, siglo XXI

*Isabel Santaolalla
Patricia d'Allemand
Jorge Díaz Cintas
Peter W. Evans
Consuelo Sanmateu
Alistair Whyte
Michael Witt
(coordinadores)*



Prensas Universitarias de Zaragoza

Publicación número 2436
de la Institución «Fernando el Católico»
(Excma. Diputación de Zaragoza)
Plaza de España, 2
50071 ZARAGOZA (España)
Tff.: [34] 976 288 878/9. Fax: [34] 976 288 869
ifc@dpz.es
<http://ifc.dpz.es>

FICHA CATALOGRÁFICA

BUÑUEL, siglo XXI / Isabel Santaolalla ... [et al.] (coordinadores). — Zaragoza : Prensas Universitarias de Zaragoza : Institución «Fernando el Católico», 2004

572 p. : il. en col. y n. ; 31 cm. — (Imagen y comunicación ; 6) (Publicación núm. 2436 de la Institución «Fernando el Católico»)

Textos en español, francés e inglés

ISBN 84-7733-694-6

I. Buñuel, Luis—Crítica e interpretación. I. Santaolalla, Isabel. II. Prensas Universitarias de Zaragoza. III. Serie: Imagen y comunicación (Prensas Universitarias de Zaragoza) ; 6. IV. Serie: Publicación... de la Institución «Fernando el Católico» ; n. 2436

791.44 Buñuel, Luis

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, ni su préstamo, alquiler o cualquier forma de cesión de uso del ejemplar, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del Copyright.

- © Los autores
- © De la presente edición, Prensas Universitarias de Zaragoza e Institución «Fernando el Católico»
1.ª edición, 2004

Editado por Prensas Universitarias de Zaragoza
Edificio de Ciencias Geológicas
C/ Pedro Cerbuna, 12
50009 Zaragoza, España

Prensas Universitarias de Zaragoza es la editorial de la Universidad de Zaragoza, que edita e imprime libros desde su fundación en 1542.

Impreso en España
Imprime: INO Reproducciones, S.A.
D.L.: Z-1202-2004

ÍNDICE

ÍNDICE	7
PRÓLOGO / AVANT-PROPOS / PREFACE	13
AGRADECIMIENTOS / REMERCIEMENTS / ACKNOWLEDGMENTS	17
TEXT AND CONTEXT: LUIS BUÑUEL, OCTAVIO PAZ, AND MEXICO. ERNESTO ACEVEDO-MUÑOZ	21
<i>Los olvidados</i> in The Labyrinth	23
Works Cited	28
REVOLUTIONARY BUÑUEL: A MARXIST PERSPECTIVE.	
DIPAK BASU	31
Buñuel's <i>Verfremdungseffekt</i> : Surrealism and Spectatorship	32
Buñuel the Spaniard	34
Conclusion: Breaking Boundaries, Buñuel's Anti-Anarchism ..	38
Works Cited	40
AUX ORIGINES DE L'HUMOUR DANS L'ŒUVRE DE BUÑUEL: <i>L'ÂGE D'OR</i> . NANCY BERTHIER	43
Entrée en matière (plans 1–8)	45
Coup de théâtre et sacrilège (plans 9–15)	48
Hors champ, violence et humour (plans 16–21)	49
Ouvrages cités	51
«WHAT'S IN THE JOKE?»: BUÑUEL, DALÍ, LORCA AND THE TITLE <i>UN CHIEN ANDALOU</i> . FEDERICO BONNADIO	53
Works Cited	58
BUÑUEL'S HERESIES. IAN CHRISTIE	59
Works Cited	63
LUIS BUÑUEL'S QUARREL WITH THE CATHOLIC CHURCH. MARÍA ELENA DE LAS CARRERAS-KUNTZ	65
An anti-clerical critique of the Catholic church	66
Seeing the world through secularized Catholic eyes	69
Other roots of Buñuel's irreligion	70
Works Cited	72
BUÑUEL'S MIRACLES: THE CASE OF <i>SIMÓN DEL DESIERTO</i> . XON DE ROS	73
Works Cited	78
EL SURREALISMO VISTO Y OÍDO: EL CINE DE LUIS BUÑUEL. CRISTINA DÍAZ-VARELA	79
Obras citadas	87
SUBVERSIVE TRAVEL: THE TRANSNATIONAL BUÑUEL IN MEXICO. MARVIN D'LUGO	89
Introduction: Geopolitical Aesthetics	89
The Uses of Mexico	92

A Transnational Formula	95
Works Cited	100
DOMAINS OF CINEMATIC DISCOURSE IN BUÑUEL'S AND DALÍ'S <i>UN CHIEN ANDALOU</i> . PHILLIP DRUMMOND	101
Introduction	101
Authorial Voice	102
Iconography and Intertextuality	104
Textual Space	105
Conclusion	107
Works Cited	108
Appendix 1: Segment 3 – The Woman's Encounter with the Cyclist (Transcription)	108
Appendix 2: Segment 3 – The Woman's Encounter with the Cyclist (Commentary)	109
RÉPÉTITIONS BOURGEOISES. JEAN-PIERRE ESQUENAZI	111
Un succès	111
Le point de vue critique	113
Dimensions du film	116
L'imaginaire, une dimension de la réalité?	119
Ouvrages cités	121
BUÑUEL DURING THE MEXICAN PERIOD: SPACE AND THE CONSTRUCTION OF MYTHS. PIETSIE FEENSTRA	123
Introduction	123
Thinking about Myths and Space	124
The process of fragmentation in <i>El ángel exterminador</i>	124
Buñuel: a film-maker in exile, changing contexts	126
Conclusion	127
Works Cited	127
PRELUDE TO VICHY: <i>L'ÂGE D'OR'S</i> GLIMPSE INTO THE FUTURE. FROM <i>L'ÂGE D'ORTO</i> TO <i>LES ANNÉES NOIRES</i> . SANDY FLITTERMAN LEWIS	129
Works Cited	136
LUIS BUÑUEL: UN CINE DEL EXILIO REDIMIDO. VÍCTOR FUENTES	137
Obras citadas	142
UN BATURRO EN HOLLYWOOD. JESÚS GARCÍA DE DUEÑAS ...	145
Obras citadas	154
IMAGES SURREALISTES ET CINÉMA BUÑUÉLIEN: CITA- TION, MODÈLE OU PRINCIPE DE LA VISION? RAÚL GRISOLIA.....	155
Citations automatiques et images hybridées	156
Modèles picturaux et vision filmique	160
Le surréalisme comme principe de la vision	164
Ouvrages cités	165
LAS FUENTES CULTURALES DE BUÑUEL. ROMÁN GUBERN ..	167
Obra citada	171
THE FILM BUÑUEL DID NOT MAKE: <i>ILEGIBLE, HIJO DE FLAUTA</i> . ROBERT GURNEY	173
Works Cited	185

BOLSHEVIZING <i>L'ÂGE D'OR</i> . PAUL HAMMOND	187
Works Cited	192
OCTAVIO PAZ Y LUIS BUÑUEL: REALISMO VISIONARIO VS. SURREALISMO: UNA RECAPITULACIÓN.	
JAVIER HERRERA	193
Obras citadas	201
EL DISCRETO ENCANTO DE LA FARSA: <i>HAMLET</i> DE BUÑUEL. CARMEN HERRERO VECINO	203
Buñuel y el teatro	204
Conclusión	210
Obras citadas	211
EXTERMINATING VISIONS: THE COLLABORATION OF LUIS BUÑUEL AND GABRIEL FIGUEROA. CERI HIGGINS ...	213
Figueroa's history	214
Works Cited	220
LA DIFUSIÓN DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE BUÑUEL EN ESPAÑA. ÁNGEL LUIS HUESO MONTÓN	221
Conocimiento fragmentario	222
Distribución irregular	223
Difusión dispar	226
La manipulación censora	227
Obras citadas	228
BUÑUEL DOCUMENTAL: LA SINFONÍA HURDANA.	
MERCÈ IBARZ	229
Obras citadas	237
<i>WUTHERING HEIGHTS</i> : BUÑUEL, BATAILLE, BRONTË.	
SAM ISHII-GONZALÈS	239
Works Cited	246
SURREAL CONFESSIONS AND HERETICAL INTERVENTIONS: BUÑUEL, <i>BELLE DE JOUR</i> AND (BE)COMING.	
KIERSTEN JOHNSON	247
Works Cited	255
MARVELLOUS MUTILATIONS: ACKNOWLEDGING BUÑUEL'S LEGACY OF SURREAL VIOLENCE.	
RACHAEL JOHNSON	257
Works Cited	263
REVOLUTION AND REPRESSION: THE PROLOGUE OF <i>LE FANTÔME DE LA LIBERTÉ</i> . JULIE JONES	265
Works Cited	271
EYE-OPENING REVISION: CINEMATIC FORECLOSURE IN KAGEL'S 1981 SOUNDTRACK TO <i>UN CHIEN ANDALOU</i> .	
DOMINIC KEOWN	273
Works Cited	277
HOT SPOTS, AVATARS AND NARRATIVE FIELDS FOR EVER: BUÑUEL'S LEGACY FOR NEW DIGITAL MEDIA AND INTERACTIVE DATABASE NARRATIVE.	
MARSHA KINDER	279
Introduction: Proleptic Pleasures	279

Clarifying Terms	282
Hot Spots, Warp Zones and Surrealistic Jolts	285
Avatars and Semi-intelligent Agents	287
Narrative Fields and Desiring Machines	288
An Oneiric Conclusion	290
Works Cited	291
BUÑUEL'S CINEMATIC COLLABORATION WITH SÁENZ DE HEREDIA 1935-36. JO LABANYI	293
Works Cited	301
WOMEN AS POSSESSION? FOCALIZATION IN HITCHCOCK AND BUÑUEL. NATALIA LÓPEZ ZAMARVIDE	303
Works Cited	308
LA MANO «VIVA»: BUÑUEL Y <i>THE BEAST WITH FIVE FINGERS</i> . FERNANDO GABRIEL MARTÍN	309
Precedentes culturales	310
Precedentes en Buñuel	312
Los tres textos	314
Una polémica historiográfica: la intervención de Buñuel	317
Los intentos de reclamar a la Warner	322
Obras citadas	325
¿UN CINE EN CONTRA DE LA OPRESIÓN Y LAS MICROCRISTALIZACIONES FASCISTAS Y A FAVOR DE LA IMAGEN DESBORDADA? LAURA M. MARTINS	327
Obras citadas	332
BUÑUEL'S PHILOSOPHICAL TOYS (SCRIPT FOR SHORT FILM). SUSANA MEDINA	335
PHOTOGRAPHY AND THE PROBLEM OF RURAL SPAIN IN THE 1930s: BUÑUEL'S <i>LAS HURDES: TIERRA SIN PAN</i> AND ITS VISUAL CONTEXT. JORDANA MENDELSON	341
Works Cited	345
LES PRATIQUES BUÑUELIENNES DU STÉRÉOTYPE ET DU CLICHÉ. RAPHAËLLE MOINE	347
Stéréotype, cliché et «auteur»	348
Stéréotype, cliché et satire sociale: <i>Le Charme discret de la bourgeoisie</i>	349
Pratique ludique du cliché: gratuité du jeu poétique et effets de sens	351
Conclusion: les vertus opacifiantes du cliché buñuelien	353
Ouvrages cités	354
LUIS BUÑUEL: EL DISCURSO SUBVERSIVO EN <i>UN CHIEN ANDALOU</i> . BRÍGIDA PASTOR	355
Surrealismo/Realismo	355
Poesía y realidad	357
El orden «fálico» del patriarcado	358
Identidad social frente a identidad individual	361
Tiempo y subversión	363
Subversión y muerte	364
Conclusión	366
Obras citadas	366

DE LA RESIGNACIÓN A LA IRA: EL PUNTO DE VISTA DE LAS MUJERES EN EL CINE DE LUIS BUÑUEL.	
CARMEN PEÑA ARDID	369
Obras citadas	378
EL OTRO LADO DE LA METÁFORA EN <i>LA VÍA LÁCTEA</i> .	
EDUARDO PEÑUELA CAÑIZAL	379
Obras citadas	394
THE SLICED EYE AND THE PRIMAL SCENE IDENTIFICATION AND INTERPRETATION IN <i>UN CHIEN ANDALOU</i> . GILBERTO PÉREZ	397
Works Cited	404
<i>HEIMLICHKEIT</i> DESTROYED: FREUD'S «THE "UNCANNY"» AND <i>THE EXTERMINATING ANGEL</i> .	
BERNARDO PÉREZ SOLER	405
Works Cited	411
«SAUVAGE ET MIGNON»: A STAR STUDY OF PIERRE BATCHEFF. PHIL POWRIE AND ERIC REBILLARD	413
Biography	414
Star Study	415
Works Cited	418
Filmography	418
THE GROTESQUE MIRROR: DEFORMITY, MUTILATION AND TRANSGRESSION. CARMEN RABALSKA	419
Works Cited	427
SURREALIST POETRY IN MOTION: JOSÉ MARÍA HINOJOSA AND LUIS BUÑUEL. JACQUELINE RATTRAY	429
Works cited	437
LES MONDES ORIGINAIRES DANS <i>ABISMOS DE PASIÓN</i> ET <i>LA JOVEN</i> : DE LA PULSION AU SALUT	
MARIE-SOLEDAD RODRÍGUEZ ET EMMANUELLE SINARDET	439
Le monde originaire: espace, temps et pulsions	440
Proies et prédateurs: un destin inexpiable?	444
De la pulsion au salut	447
Le dépassement de la pulsion: la transfiguration de Miller	449
Ouvrages cités	451
<i>LAND WITHOUT BREAD</i> : A NIETZSCHEAN READING.	
WILLIAM ROTHMAN	453
Works Cited	460
THE SOUND OF BUÑUEL: <i>EL ÁNGEL EXTERMINADOR</i> AND <i>LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE</i> .	
DOMINIQUE RUSSELL	461
Works Cited	465
A PSYCHOANALYTIC UNDERSTANDING OF PERVERSIONS: THE CASE OF <i>BELLE DE JOUR</i> . ANDREA SABBADINI	467
Works Cited	471
LITURGIAS DE BUÑUEL. VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA	473
Obras citadas	478

EL TEOREMA DE SUSANA (EL SEXO Y LO SAGRADO).	
JEAN-CLAUDE SEGUIN	479
Estructuras iniciales	481
El caldo de cultivo: la familia	483
Ángeles y demonios	486
<i>Templum/tempus</i>	489
De la hierofanía a la profanación	491
Obras citadas	492
A DOUBLE TAKE ON THE «CHARM» OF THE BOUR- GEOISIE: BUÑUEL'S <i>L'ÂGE D'OR</i> AND RENOIR'S <i>LA RÊ- GLE DU JEU</i> . ROBERT SHORT	495
Works Cited	505
THE DE-FORMATION OF RHETORIC: <i>L'ÂGE D'OR</i>	
NICHOLAS STABAKIS	507
Works Cited	511
A CONVERSATION BETWEEN BRECHT AND BUÑUEL: ON CONTRADICTION IN GESTIC ACTING.	
MICHAEL STEVENSON	513
Introduction	513
The Conversation	515
Works Cited	521
BUÑUEL, DIEU ET LE DIABLE: LES RÉFÉRENCES À LA BIBLE ET AUX TEXTES RÉLIGIEUX DANS <i>LA VOIE LAC- TÉE</i> . MARIE-CLAUDE TARANGER	523
Sources historiques et sources bibliques	524
Le traitement des références bibliques	525
Conclusion	527
TORMENTORS AND TORMENTED: BUÑUEL'S WOMEN.	
MICHAEL WOOD	529
Interruptions	529
Male and female	531
What this woman wants	533
Only a movie	534
Otra cosa	535
Works Cited	537
LUIS BUÑUEL: FILMOGRAFÍA / FILMOGRAPHIE / FILMOGRAPHY	539
Como director / En tant que réalisateur / As Director	539
Como asistente de dirección / En tant qu'assistant à la mise- en-scène / As Assistant Director	540
Como director ejecutivo / En tant que producteur executif / As Executive Director (Filmófono)	540
NOTAS SOBRE EL COMITÉ EDITORIAL / NOTES SUR LE COMITÉ DE RÉDACTION / NOTES ON THE EDITORS ...	541
NOTAS SOBRE LOS/AS AUTORES/AS / NOTES SUR LES AUTEURS / NOTES ON THE AUTHORS	543
LÁMINAS	555