



✠

## 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)<sup>1</sup>

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.<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> 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.

Concluamos. 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.<sup>a</sup> 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. PIETSIÉ 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 BOURGEOISIE: BUÑUEL'S <i>L'ÂGE D'OR</i> AND RENOIR'S <i>LA RÊGLE DU JEU</i> . ROBERT SHORT .....	
Works Cited .....	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 LACTÉE</i> . MARIE-CLAUDE TARANGER .....	
Sources historiques et sources bibliques .....	523
Le traitement des références bibliques .....	524
Conclusion .....	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 .....	
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 .....	539
Como director ejecutivo / En tant que producteur executif / As Executive Director (Filmófono) .....	540
Executive Director (Filmófono) .....	540
NOTAS SOBRE EL COMITÉ EDITORIAL / NOTES SUR LE COMITÉ DE RÉDACTION / NOTES ON THE EDITORS ...	
NOTAS SOBRE LOS/AS AUTORES/AS / NOTES SUR LES AUTEURS / NOTES ON THE AUTHORS .....	541
NOTAS SOBRE LOS/AS AUTORES/AS / NOTES SUR LES AUTEURS / NOTES ON THE AUTHORS .....	543
LÁMINAS .....	555