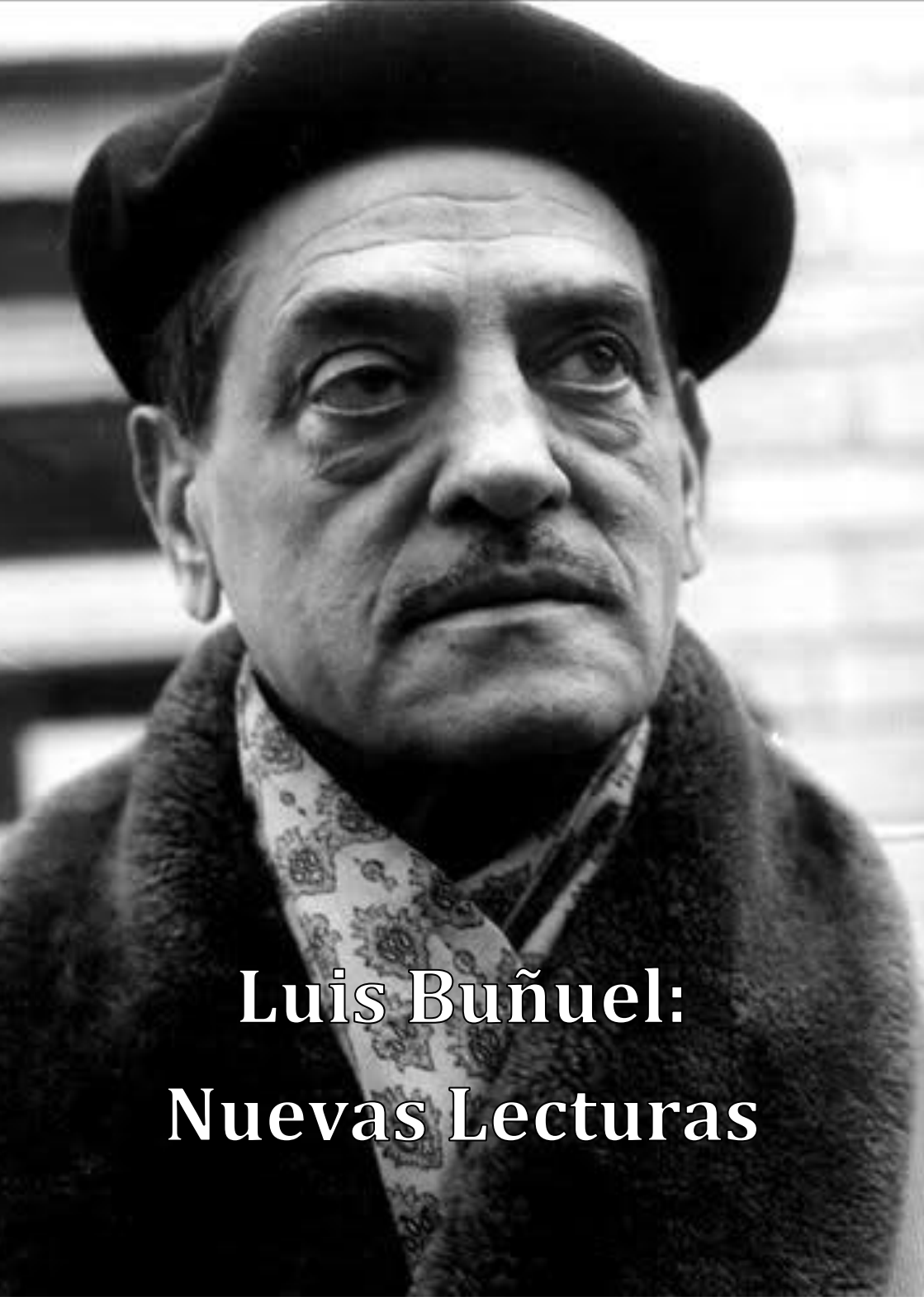




**Luis Buñuel:
Nuevas Lecturas**

Luis Buñuel:
Nuevas Lecturas

Oberlin, Ohio
abril de 2020

Feminismo Accidental:

El Machismo representado en *Él* por Luis Buñuel

Por Grace Flynn-Young

En la película *Él*, Luis Buñuel intenta retratar a un hombre con una enfermedad mental, la paranoia, en una relación romántica que va por mal camino. En lugar de eso, por accidente crea una obra de arte feminista que descubre la realidad de la vida de una mujer en un mundo sexista. Cuando nadie le cree a Gloria que su esposo es abusivo y dicen que ella tiene toda la culpa, vemos la realidad de cómo los hombres no son considerados responsables de sus acciones por su privilegio de hombres. Las relaciones tóxicas eran muy comunes en 1953, y hoy día, porque el machismo crea un mundo donde solo la mujer tiene la culpa de todo. En las entrevistas con Buñuel vemos que el director piensa que la película es nada más que una representación de la paranoia. Sin embargo, el resultado creado por Buñuel es un filme feminista que representa el machismo de una manera exagerada y abre los ojos del espectador al mundo sexista en el que todos vivimos.

Él por Luis Buñuel es una película mexicana creada en 1953. Se trata de un hombre, Francisco, que se enamora de la novia de su amigo, Raúl. Al principio, Gloria no tiene interés, porque está en una relación, algo que enoja mucho a Francisco. “¡Tendría que quererme! (21:55)” dice Francisco. Cuando finalmente conquista a Gloria su matrimonio termina yéndose por mal camino porque Francisco es muy abusivo y celoso y al fin intenta a matarla.

Al comienzo del matrimonio Francisco se comporta celoso de una manera sutil. No quiere que Gloria les hable a ciertos hombres, piensa que todos los hombres están coqueteando con ella y que ella está pensando en su ex-novio, aunque no haya ninguna razón de creer eso. Como consecuencia de la sociedad sexista en la que vive Gloria, nadie piensa que estas acciones sean señales de alarma. Por ejemplo, cuando empieza la película, y Gloria todavía está en una relación con Raúl, asisten a una fiesta de cena a la casa de Francisco. Francisco está hablando del amor a primera vista, pero Gloria sabe que habla de ella. Un

cura a la cena le preguntó a Francisco “y si ella no le quiere”(21:52) Francisco responde “Tendría que quererme!” Raúl casualmente responde con sarcasmo “Vaya, no te creas tan romántico”. Francisco está gritando, enojado ante la idea de una mujer que no lo quiere a él. Esta escena muestra cómo Francisco piensa que puede tener lo que quiere y que no le importa mucho la felicidad de la mujer. Sin embargo, nadie en la mesa reacciona como si Francisco hubiera dicho algo extraño, solo cambian el tema como si nada hubiera pasado. Es obvio que esta manera de comportarse, como si la mujer tuviera que hacer lo que quiere el hombre, está normalizada. Las personas no piensan que es extraño ni malo que Francisco no le importa que quiere a la mujer.

Uno puede decir que el machismo de Francisco solo viene de su paranoia y por eso la película realmente es solo una representación de un hombre con una enfermedad mental. Sin embargo, sabemos que eso no es la verdad porque el machismo está muy presente en los otros personajes también.

Cuando Gloria llama a su madre porque quiere pedir por su ayuda, ella no la cree. Francisco le habla a la madre antes que ella lo haga y la convence de que la culpa era de Gloria aunque Francisco y la madre creen y saben que él está celoso y golpea a su esposa. La madre le dice a su hija que debe tener más paciencia y cariño con su esposo, a pesar de que ella pudo ver las heridas de su hija. Este es un ejemplo perfecto del machismo que le hace pensar a todos en la sociedad que la culpa siempre es de la mujer.

También el padre de la iglesia tiene la misma reacción. Gloria va a hablar con él, porque su propia madre no quiere ayudarle, y porque piensa que el padre tiene influencia con Francisco. Desafortunadamente, él también piensa que Gloria tiene la culpa. “Hija mía me has contado cosas que harían ruborizarse una esposa cristiana solo de pensarlas [...] Seguramente [esas cosas están] deformadas por su imaginación [...] Puedo asegurarte que [Francisco] se trata de un perfecto caballero cristiano que podría servir de ejemplo”(54:38). Gloria le pregunta al padre “Pero que he hecho yo?” y él responde “Nada y mucho. ¿Crees tú correcta la forma en que bailaba la otra noche con el licenciado Beltrán?” Aunque el padre admite que Gloria no ha hecho nada, todavía piensa que

las acciones de Francisco son solo una reacción justificada a las acciones de Gloria que son, en sus palabras, "ligeras" (54:40). Tampoco cree a Gloria y piensa que ella ha inventado las acciones más horribles de su esposo. La madre de Gloria y el cura suponen que si hay problemas en el matrimonio ella tiene que ser la responsable. Esta es una representación realista de cómo el machismo afecta las relaciones románticas. Las mujeres siempre son responsables por la felicidad de sus esposos pero los hombres no son responsables por la felicidad de sus esposas.

Vemos esa realidad en el mundo que crea Buñuel en *Él* pero ¿cómo sabemos que en la sociedad real sucede lo mismo? Un ejemplo perfecto es el de los anuncios comerciales. Los comerciales muestran algunas normas de la sociedad, incluso el machismo, porque tienen que atraer a la sociedad para convencer a las personas a comprar cualquier cosa. Este comercial de los 1950 es por Chase & Sanborn Coffee.¹ Podemos ver que las necesidades del hombre, como la necesidad de tomar un café delicioso, son más importantes que la felicidad de la mujer.



En esta representación dramática del machismo también vemos la normalización de la violencia contra las mujeres. Algo que tiene grandes consecuencias. Desafortunadamente, la representación del machismo en los medios de comunicación es muy común y todavía pasa hoy día. Un

comercial de Coca-Cola en 2012 muestra una mujer y dice “Macho es mi novio porque pide Coca-Cola light”.

Ya que *Él* muestra el machismo, desde el punto de vista de Gloria la hace una película feminista. Los espectadores vemos el mundo machista y cómo afecta a Gloria. Por ejemplo, vemos cómo se siente cuando su madre no le cree a ella que su esposo es abusivo. “Si ella no me creía ¿quién iba a creerme? Nunca me había sentido tan sola y desamparada. No sabía qué hacer ni en quien confiar (53:32)”. Más que eso, los espectadores vemos cómo es importante prestar atención a las señales de alarma en las relaciones porque las acciones celosas y machistas son dañinas y pueden indicar abuso.

De nuevo Buñuel ha creado una película maravillosa. Uno se puede decir, ¿cómo sabemos que no estaba tratando de crear una película feminista desde el principio? Los comentarios de Buñuel en la entrevista en *El Voyeurismo* descubre los pensamientos del productor sobre la película.

“Yo diría que está dentro de la moral tradicional que ha recibido, y cree en ella. Se pliega a las reglas de la sociedad, es un burgués auténticamente caballero, auténticamente católico. De eso no hay duda. Pero tiene delirio de persecución: cree que le ponen los cuernos, que le arman una trampa legal para quitarle lo suyo y entonces, ¡pumba!, es capaz de matar” (Colina y Turren, p.140).

Vemos que Buñuel está ciego ante de los actos inmorales de Francisco y piensa que él solo está delirante. Buñuel dice que Francisco es un caballero y un católico auténtico, un comentario irónico si se hace con referencia a un hombre que intenta matar a su esposa. Estos comentarios muestran la gran distancia entre las intenciones que Buñuel tenía con la película y la obra feminista resultante.

Hay muchas escenas donde vemos la paranoia de Francisco, como quería Buñuel, pero estas escenas de paranoia realmente son una representación exagerada del machismo. Por ejemplo, en la luna de miel de la pareja, Francisco está convencido

que un hombre en el hotel le gusta a Gloria. La paranoia de Francisco escala y eventualmente toca la puerta del hombre y le pega. Este es muy paranoico, porque realmente el hombre no hizo nada, pero además es un

ejemplo perfecto de la sociedad machista de 1953 en que los hombres “machos” se suponía que proteger a sus mujeres, aún si eso significó la violencia.

También, Buñuel dice que Francisco solo es capaz de matar porque “tiene delirio...[y] cree que le ponen los cuernos”. Desafortunadamente, sabemos que la violencia desde los hombres contra las mujeres es muy presente en la sociedad real en 1953 y hoy día. En una encuesta de 2016 52.6 % de mujeres dijeron que habían sufrido la violencia en una relación romántica en la ciudad de México.² Solo podemos imaginar cómo era la violencia contra las mujeres en 1953 si era tanto peor que los 2000.

La película *Él* deja a los espectadores con una escena optimista y feminista cuando Gloria hace frente a su esposo abusivo. “Mira Francisco. Todo tiene un límite. Nosotros hemos rebasado a nuestros. Te he aguantado insultos, humillaciones, golpes, y sobre todo constantes injusticias, pero ya se acabó!” (1:02:41). La paranoia no causa insultos, ni golpes, ni la capacidad de matar, como piensa Buñuel. Eso es como sabemos que la película sola era una representación exagerada del machismo en la sociedad en 1953. Gracias a esa película, los espectadores de 1953 y hoy podemos ver las consecuencias graves del machismo.

Bibliografía

1. Chase and Sanborn Coffee, <https://methodshop.com/2011/07/mad-men-ads.shtml>, 1950.
2. Estadísticas a propósito del día internacional de la Eliminación de la Violencia Contra La Mujer (25 de Noviembre)/ Datos Nacionales https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/aproposito/2018/violencia2018_Nal.pdf, 2018.
3. Turrent, Tomás P.; Colina, José “Luis Buñuel, Prohibido asomarse al interior.” *El Voyeurismo*, vol XIII, 137-149. *Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes*. 1986.
4. Buñuel, Luis “Él.” 1953.

¿Diabla o sociópata?

El Camino Para Entender a Susana

Por Eduardo Sienra Lempeke

Todo es justo en el amor y en la guerra. Un proverbio atribuido al libro *Euphues* del poeta y escritor inglés, John Lyly que hace referencia a la justificación de los métodos utilizados por un individuo para conseguir su objetivo en situaciones adversas. *Susana (1951)* por Luis Buñuel muestra la historia de una joven llamada Susana con capacidad mental inestable que se escapa de una situación indeseable, de un reformatorio, para luego terminar involuntariamente en la casa de una familia decente y causar un desorden masivo en la misma. La historia de Susana transcurre en una hacienda mexicana durante el principio de la década de los 50. En este ensayo argumentaré que tanto su naturaleza propia como el contexto en el cual ella estaba expuesta, no le dejaban otra opción que comportarse de manera caótica. Para ello, es necesario detallar el limitado historial que sabemos de Susana y exhibir su cambiante y adaptativo comportamiento con los personajes en la película para así ver que ella realmente posee los rasgos de una sociópata. Este argumento es muy importante de entender porque superficialmente el espectador común podría ver a Susana como una persona intrínsecamente mala con no muy buenas intenciones. Buñuel por su parte, probablemente sin intenciones, podría reafirmar este preconceito hacia ella al conectar la historia de Susana con la continua referencia a la religión cristiana a través de la Iglesia. Una Iglesia Católica que tiene la mayor cantidad de feligreses entre la audiencia principal de esta película, México.

Antes de empezar, es necesario definir el término sociópata o, mejor dicho, alguien que padece del trastorno de personalidad antisocial para poder asignar este desorden mental a Susana como poseedora (o no). Según la Biblioteca Nacional de Medicina de los Estados Unidos: *“Es una afeción mental por la cual una persona tiene un patrón prolongado de manipulación, explotación o violación de los derechos de otros sin ningún remordimiento.”* (NLM n.p.) En los próximos párrafos, exploraremos el

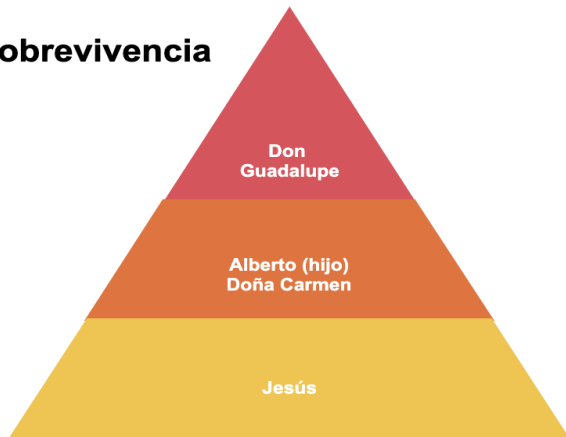
comportamiento de la protagonista de la película con esta definición en mente.

Al principio de la película se revela prácticamente todo lo que sabemos del antecedente de Susana. Una chica en sus veintes que pasó quince años de su vida en un reformatorio y que aún en su último día, no parecía controlarse totalmente da a entender del efecto de la privación de su libertad en su carácter. Luego de suplicar a dios por su libertad y de escaparse de ese lugar opresor para ella, se puede notar que sus instintos para sobrevivir se activan inmediatamente. Al llegar a la finca de Don Guadalupe y Doña Carmen ella hace todo lo posible para ser acogida por la familia. En el minuto 09:08 es notorio cómo Susana, al ser descubierta observando a la familia por la ventana, finge desmayo y estar herida a causa de la tormenta. Cuando la meten y la asisten en la casa, ella empieza a aplicar ese inusual instinto natural de sobrevivencia que es parte de su sociopatía a través del engaño cuando empieza a contar a Doña Carmen cómo terminó en la casa. Simultáneamente, ella toma a la dueña de casa como su recurso principal para lograr refugiarse en un lugar mucho más acogible de lo que era su previo “hogar.” Por ende, Susana la respeta y está a su disposición todo el tiempo. Con Felisa, la mucama, ella simplemente ignora sus comentarios contra ella.

Para comprender mejor cómo Susana va cambiando este “recurso principal” que le permite escalar en su nivel de seguridad para sobrevivir la situación en la que está viviendo, es importante poder visualizar con quién lo hizo y porqué lo hizo. Así como la pirámide jerárquica lo muestra, Jesús pertenece al mando más bajo. Con él, tiene una actitud bastante volátil. Por un lado, Susana niega constantemente sus intenciones amorosas y aún más cuando él es muy insistente en tener algún tipo de relación con ella, la misma solo le rechaza. Es cuando él llega a un punto muy extremo de utilizar la fuerza para que cambie de opinión que termina cediendo ciertos comentarios como “lo pensaré” y “puede que no” (en vez de un “no” directo cuando él le pregunta si ella se gusta de él). A pesar de que ella en varios momentos está expuesta a los acosos de Jesús, ella nunca trata de evitarlos de ningún modo. Es más, parecería ser que luego de su primer encuentro en el granero, ella actúa de la misma manera con él ya que sabe que el rechazo constante es lo que le hace a Jesús querer desearla cada vez más. Tanto que en su

segundo encuentro terminan escapándose del establo para obtener relaciones sexuales (más adelante Susana confirmaría que fue a través de la fuerza). Lo más importante de su primer encuentro con Jesús, y

Jerarquía de Sobrevivencia



anteriormente con los otros trabajadores, fue el hecho de que se dio cuenta del poder que tenía su belleza con los hombres. Esta es el momento crucial ya que Susana se da cuenta de que es su aspecto más importante para poder sobrevivir en el contexto en la cual vivía. Lo poco convencional en este aspecto no es la realización de Susana de sus atributos para sobrevivir, sino que, al ser consciente de su belleza, no eligió sabiamente sus siguientes pasos. Podría haber ido con Alberto hijo sin causar dramas ni discordia en la familia en comparación a jugar con los sentimientos de tres hombres y provocar a dos señoras.

El primer momento donde ella tiene presente una oportunidad para encontrar otro objeto principal tan o mayor que la ayudara a permanecer en este sitio de una manera más prolongada obviamente no fue con Jesús, un simple capataz, sino con Alberto el hijo de los dueños de casa. Susana, al ver que se trata de un joven bastante intelectual e independiente que al principio de la película por iniciativa propia no va por ella como Jesús lo hace, era ella quien lo seduce y constantemente le recuerda lo inteligente y lo superior que es. Esto y la belleza de Susana, claramente, atrae mucho a Alberto y hace que esté muy atraído hacia

ella. Ella por su parte ya empieza a tener desprecio cada vez que se encuentra con Jesús que se localiza escalón más bajo. Al mismo tiempo, Susana empieza a tener más seguridad con Doña Carmen y pasa de ignorar, a aprovecharse y burlarse de la Felisa.

Para darnos propiamente cuenta de la insanidad mental de Susana, tenemos que esperar hasta la interacción de ella con Don Guadalupe. Ya sabiendo que Alberto, hijo bien educado y heredero de lo que aparenta ser una considerable fortuna, está loco por ella y pensando que a largo plazo podría ella ser dueña de todo aquello, decide jugarse por sus instintos e intenta seducir al personaje más alto en la escala jerárquica de sobrevivencia y por supuesto, el mandamás de la casa. Lógicamente, ¿por qué Susana no preferiría un hombre más joven y con más futuro? Probablemente, no podía ella medir esto claramente y su urgencia de poder crear una red de seguridad poco convencional ante las opciones claramente expuestas, la lleva a actuar sin medir sus acciones y consecuentemente, los resultados de estos sin sentir culpabilidad. La manera de seducirlo era simple, trata a Don Guadalupe como una figura paterna ya que el reacciona a la misma.

Con él, ella no es provocativa como lo es con Jesús ni tiene iniciativa como con lo tiene con Alberto. Por el contrario, tiene un papel de echarse la culpa continuamente por los sucesos que ocurren en la casa ya que Don Guadalupe inherentemente siempre le contesta: “no es tu culpa”, “no te preocupes” y otros comentarios paternalistas. Su objetivo es hacer que él la proteja de apoco en cada encuentro ocasional hasta que termine protegiéndola en los momentos más dramáticos como ponerla por encima de la misma dueña de casa, Doña Carmen. Luego de llegar al punto de seguridad más alto y encontrar refugio permanente en el que podía llegar, ella una vez más ya no necesitaba de los escalones inferiores. A Jesús ya lo había desechado, a Alberto le pedía que no ingresara a su pieza y le rechazaba los besos y ya empezaba a desafiar a Doña Carmen.

La presencia de la religión y la fe es el aspecto principal en la película que podría reforzar el preconceito superficial de los espectadores de Susana como un personaje inmoral y “malo”. Buñuel utiliza a Felisa ocasionalmente para recordarnos de que Susana es “mala”. Desde el

inicio mismo, durante la tormenta, la fe de ella le provoca una intuición de que “diablo” está al acecho. Luego en el transcurso de la película, y, a pesar de que Susana se comporta muy bien con la señora y ayuda con los deberes de la casa, Felisa sigue reprochándole ciertas cosas y recordándole a la dueña de casa de que Susana no es alguien que aportaría positivamente a la casa. Por último, en las escenas finales Felisa les hace acordar a todos que tuvo siempre la razón. Es muy peligroso hacer esto en una sociedad donde la mayoría es católica ya que Buñuel expone a la fuerza mayor de la moral, la Iglesia, contra un personaje sociópata y vulnerable ante los ojos de la audiencia.

Finalmente, para añadir soporte científico, los síntomas pertinentes al cuadro sociópata descritos y clasificados por la Asociación Psiquiátrica Americana dentro del *Manual de Diagnóstico y Estadísticas de los Desórdenes Mentales (DSM-5)*, confirman que Susana pasaba por un estado de locura fuera de su control natural. Entre los *Criterios diagnósticos 301.7 (F60.2)* del DSM-5 podemos ver que un sociópata presenta:

- a. Patrón dominante de inatención y vulneración de los derechos de los demás, que se produce desde antes de los 15 años, y que se presenta por tres (o más) de los siguientes hechos (selecciono sólo los relevantes):
 - i. Incumplimiento de las normas sociales respecto a los comportamientos legales, que se manifiesta por actuaciones repetidas que son motivo de detención.
 - ii. Engaño, que se manifiesta por mentiras repetidas, utilización de alias o estaba para provecho o placer personal.
 - iii. Desatención imprudente de la seguridad propia o de los demás.
 - iv. Irresponsabilidad constante, que se manifiesta por la incapacidad repetida de mantener un comportamiento laboral coherente o cumplir con obligaciones económicas.
 - v. Ausencia de remordimiento, que se manifiesta con indiferencia o racionalización del hecho de haber herido, maltratado o robado a alguien.

- a. El individuo tiene como mínimo 18 años.
- b. Existen evidencias de la presencia de un trastorno de la conducta con inicio antes de los 15 años (APA 659).

En conclusión, el principal aspecto para notar cómo Susana actúa de manera sociópata es atribuir su falta de remordimiento en las acciones que cometía (Sienra Lempeke, N. n.p). Es por eso que no paró de escalar la pirámide jerárquica y es también por eso que causa cada vez más caos. En consecuencia, esto le cegaba las opciones que tenía (estar con un hombre joven y con futuro a largo plazo en vez de construir una red de supervivencia basada en tentar a cada hombre de la casa y provocar a las señoras) para actuar de manera impulsiva. Utilizó su razón para tratar de conseguir lo que quería, pero no maximizaba en ningún momento su utilidad al no sentir culpabilidad en sus acciones. Es principalmente a través de este método que podemos extraer a Susana de las críticas superficiales de espectadores tradicionales que están viendo cómo la fuerza de la moral cristiana y los preconceptos sociales están imponiendo sus pesos sobre ella y, por ende, analizarla lógicamente tomando en consideración su naturaleza humana y el ambiente en la cual estaba pasando. Sólo así podemos verla con empatía y no con un dedo señalándola de inmoral.

Bibliografía

Buñuel, Luis, director. *Susana*. Internacional Cinematografica S.A., 11 Apr. 1951. "Trastorno De Personalidad Antisocial: MedlinePlus Enciclopedia Médica." *MedlinePlus*, U.S. National Library of Medicine, medlineplus.gov/spanish/ency/article/000921.htm. *Manual Diagnóstico y Estadístico De Los Trastornos Personales de la Asociación Americana de Psiquiatría*. Page 659. 5th ed., American Psychiatric Publishing, 2013.

Sienra Lempeke, Nathalia. Personal interview. 10 May 2020.

Nota: La entrevista fue hecha a mi hermana, estudiante recibida en la carrera de Psicología que actualmente está cursando un postgrado en Psicoanálisis. La entrevisté para que me provea y filtre información sobre el DSM-5. Cualquier error en la interpretación de los datos es únicamente culpa del autor de este ensayo. Además, la utilización de esta información para analizar a un carácter ficticio es decisión propia y no refleja en ningún sentido la creencia personal ni profesional de mi fuente.

Confines narrativos y sus ecos visuales en *Susana* y *Ensayo de un crimen*

Por Liz Yearsley

Aunque tanto *Susana* (1950) como *Ensayo de un crimen* (1955), películas dirigidas por Luis Buñuel, comienzan con escenas de encarcelamiento, una diferencia crítica radica en la voluntad del protagonista. El cautiverio inicial de Susana, la mujer marginada quien es la heroína epónima de esta obra, reaparece a lo largo de la película: después de su aislamiento inicial en un “Reformatorio del Estado,” donde acaba de pasar dos años en los que no ha mejorado su condición pecaminosa, logra escapar. Buscando refugio en la hacienda del poderoso Don Guadalupe y su familia, Susana se encuentra en un ambiente que sirve como otra especie de cautiverio definido por fronteras con las que puede jugar. Por el contrario, el soltero aristocrático de quien trata la segunda película, Archibaldo de la Cruz, impone su encarcelamiento sobre sí mismo, cuando se esconde en el armario de su madre, donde el espectador se lo conoce por primera vez, justo antes de que su institutriz cae muerta, por una pala perdida, durante la Revolución Mexicana. La trama que desarrolla desde este inicio culmina en el confinamiento de Archibaldo en una clínica psiquiátrica, de donde cuenta su historia a un juez, y así al espectador. En este ensayo, examinaré las circunstancias de encarcelamiento de ambas figuras, y su relación con sus deseos, sexualidades, y posiciones sociales. Argüiré que Buñuel utiliza formas visuales y espaciales, como marcos, cajas, ventanas y puertas para posicionar a sus figuras en confines que forman parte integral la estructura narrativa de la película, y que refuerzan un límite para que lo puedan transgredir o las figuras ficticias o Buñuel mismo.

Antes de que podamos examinar los detalles espaciales en estas obras, hay que investigar las rupturas figurativas que informan la mayoría de la obra de Buñuel, y el surrealismo en general. En *Susana*, una historia sobre la infiltración de una mujer seductora en el mundo ordenado y pío de una hacienda próspera, los símbolos visuales y el absurdo de las situaciones sexuales forman puntos de ambigüedad y significado latente. En *Ensayo de un crimen*, que narra cómo las visiones y los pensamientos

trastornados infiltran la vida del protagonista, los sueños de Archibaldo y sus actitudes perversas ante las mujeres parecen formar parte del mundo surreal de las obras más tempranas de Buñuel. Pero estos aspectos son esenciales; según Gayle Irwin, estas “gaps and ruptures are not so much pockets of ambiguity awaiting explication, as they are invitations to a story” (Irwin, 34). De alguna manera, los símbolos físicos de cercados y sus brechas desempeñan un papel similar, invitándonos e introduciéndonos a la historia que seguirá. Al articular la distancia entre el plano del espectador y del actor, estas rupturas, tanto narrativas como visuales, demandan un “collaborative effort from their audience” (34). Como el espacio liminal de una ambigüedad narrativa, los espacios de las ventanas, entradas, y aperturas instigan al público a ansiar a ver o experimentar lo que existe más allá.

En la totalidad de *Susana*, Buñuel se aprovecha de las estructuras del escenario para situar la actitud moral del protagonista. Como ya he mencionado, la primera escena logra hacer eso con una intensidad que informa el resto de la película. La ventana pequeña de la célula de Susana se transforma en su salvación, a pesar de las barras de hierro que también acaban ser vencidos por la protagonista fuerte. Pocos minutos después del escape dramático de Susana, se asoma a la ventana de la hacienda donde la familia la descubrirá. En estas primeras dos escenas, la ventana se transforma en un objeto tanto de la restricción como la posibilidad. El resto de la historia tiene lugar contra el trasfondo de la hacienda, donde patios, ventanas, habitaciones, zaguanes, cercas, pozos, y escaleras articulan una diferencia muy definida, aún libremente infringida, entre lo interior y lo exterior. Cada uno de estos decorados escénicos fomenta el hecho de mirar y sus implicaciones, especialmente con respeto al encarcelamiento y el escape de Susana.

A lo largo de la película, Susana sigue jugando con los perímetros de sus alrededores. Aunque la hacienda la protege, gracias al poder de sus estructuras físicas y las personas poderosas que la ocupan, Susana logra aprovecharse de estas estructuras, controlándolas casi como si fuera ella misma la dueña. Lo podemos notar en la manera en la que Susana prepara su ropa para revelar sus hombros cada vez antes de que entra en un cuarto en lo que está un hombre a lo que quiere seducir; la modificación sugestiva a su ropa sirve para señalar la transgresión que

acompaña al hecho de cruzar el umbral. En una de las escenas cruciales entre ella y Don Guadalupe (21:38), Susana se posiciona dentro de su armario de armas para limpiarlas. Al hacer eso, se sitúa implícitamente dentro de un marco visual que la transforma en objeto de exposición explícitamente visual. De esta manera, se aprovecha de las convenciones de encarcelamiento visual para ejercer su poder. Como lo describe Maria Pilar Rodriguez, citando a Laura Mulvey, “the window has special import in terms of social and symbolic positioning of the woman – the window is the interface between inside and outside, the feminine space of the family and reproduction of the masculine space of production” (Rodriguez 248). Esta ventana interna aumenta el espacio de tensión e interacción entre esferas distintas, propulsado gracias a las acciones de Susana misma, que controla las reglas de su objetificación.

De hecho, no solo las ventanas, sino todos los espacios de la hacienda son integrales para la estructura narrativa; según Rodriguez, estas convenciones narrativas apoyan a la vez que socavan las reglas del melodrama con lo que juega Buñuel en *Susana*. Escribe Rodriguez: “melodrama is often centered on the intrusion of a sexual character in the domestic spaces of the family,” algo que se manifiesta en “the public enactment of the arousal of a form of desire that is unknown even to those experiencing it” (242). Gracias a espacios como “the living rooms, bedrooms, dining room, and halls, but also in the barnyards, stables, and courtyards... the house becomes the analogue of the human body, its parts fetishised by textual operations, its erogeneous zones metamorphosised by a morbid anxiety attached to sexuality” (246). Susana se aprovecha de las exposiciones que la confinen, y las convierte en espacios de sensualidad y sexualidad, por medio de las miradas que constantemente la rodean, por la parte de los hombres, pero también de los espectadores de la película.

Aunque *Susana* y *Ensayo de un crimen* tienen protagonistas casi opuestos, en términos de sus identidades, sexualidades, y propósitos, Buñuel utiliza los marcos visuales en *Ensayo* en una manera parecida a la que implementa en *Susana*. En ambas películas, el marco confina al protagonista tanto como proporciona una oportunidad para subvertir estos confines. En el caso de Archibaldo de la Cruz, el plano visual y sus limitaciones (definidas por perímetros como ventanas y puertas) sirve

para reforzar las exploraciones y las experiencias de los deseos reprimidos de Archibaldo, incluidas sus disfunciones sociales y sexuales. La película comienza con una escena en la que Archibaldo se esconde en el armario de su madre (2:44), ejemplificando este fenómeno. Al posicionarle a Archibaldo dentro del marco visual del armario, y al centrar la partida de Archibaldo del armario como punto importante de la trama, Buñuel crea un escenario dentro del plano visual, y así un espacio de exhibición de una transgresión. Esta transgresión es aumentada poco después, cuando la criada de Archibaldo es asesinada por una bala que entra en la ventana – otro marco – desde la calle, provocando en Archibaldo otro espacio de transgresión: la fantasía sexual que informa el resto de la vida de Archibaldo.

El marco del armario vuelve algunas veces en la película con otra especie de eco: como orificio o cavidad que también crea un ambiente en el que pueden exponerse los deseos subconscientes de Archibaldo. Por ejemplo, la caja de música, un rectángulo que, como el armario, contiene accesorios de la madre para “appease her son’s jealousy and anger at her absence” es “the gift of a music box, a Pandora’s box of libidinal pleasures that until the very last moments of the film will continually attract and repel the boy throughout his adult life” (101-102, Evans). Archibaldo se vuelve obsesionado con la música que reproduce la caja, con la bailarina pequeña que gira continuamente, y con las fantasías de su niñez que vuelven ser asociadas con ella. Archibaldo asume la posición de espectador fanático, creando una oportunidad para una comparación entre la caja de música que motiva y reproduce el “ensayo” de su “crimen,” y la cámara de Buñuel, que hace casi lo mismo. Tanto la cámara, como la caja de música actúan como entradas en mundo extraño, llena de fantasías, ansias subconscientes, e inversiones de la vida real. La estructura de la película entera depende de esta relación con el espectador; como lo describe Fuentes, “la mayor parte de *La vida criminal* es una confesión en *flash-back* de Archibaldo al juez (nuevamente un personaje que, como Gloria en *Él*, se recrea en el *voyeurism* del oído)” (95). Mantengo que esta posición de voyeur depende completamente de los marcos visuales, que también crean un ambiente para las transgresiones que constituirán la trama de la película.

Podremos conceptualizar el marco como especie de mapa o letrero, que indica la ruta correcta a la misma vez que sugiere las alternativas tentadoras. Al establecer los límites visibles y así las líneas que forman fronteras, el marco y el mapa aclaran la manera en la que el hecho de observar de por sí es especie de transgresión. Buñuel nos permite un vistazo en un mundo prohibido, enmarcado por los armarios, las ventanas, y las barras de hierro. Susana manipula su propio marco visual, así transgrediendo la hacienda; Archibaldo construye y destruye el marco de la caja, el armario, y su propia cordura, y así ambas figuras interrumpen sus propios confines en la película, y así en la sociedad. La caja de Pandora depende del actor externo, un papel que nos da Buñuel por la enmarcación de sus protagonistas. La despedida de estos marcos o estas rutas correctas por la parte del espectador sirve para transformar al espectador en “criminal sin crímenes,” como lo jura el juez al fin de *Ensayo de un crimen*. Buñuel es la imaginación transgresiva de Archibaldo, y la tentación insidiosa de Susana, y por crear y exponer estos crímenes, se convierte en otro ejemplo de criminal sin crímenes, con las implicaciones más graves para el público que lo presencia. En inglés, diríamos que Buñuel “frames” al espectador, haciendo una encerrona por enmarcar algo que depende de su capaz de superar este marco.

En su totalidad, el espacio visual consiste en los marcos superpuestos, y los orificios que crean; estas dos cosas se combinan en la pantalla para crear un espacio en que se proyecta los deseos, visualizaciones, y temores. Tanto *Susana* como *Ensayo de un crimen* tienen que ver con el tema del escape – tanto de fuerzas interiores como de fuerzas que vienen de las expectativas de la sociedad. El marco visual es una parte integral del proyecto, donde “el plano imaginativo y fílmico enturbian la mirada placentera que difunde el cine supeditado al orden establecido y nos deja vislumbrar otro cine y otras identidades sexuales, genéricas, culturales y sociales” (Fuentes, 87). Enmarcado por las normas restrictivas de la sociedad y sus expectativas, las obras de Buñuel juegan con su propia posición dentro y detrás de estos marcos de referencia. Al depender de estas estructuras y jugar con nuestro juicio de ellas, Buñuel implementa una inversión, capturándonos dentro de su propia caja de Pandora.

Bibliografía

Evans, Peter William. "Ensayo de un crimen and Oedipality," *The Films of Luis Buñuel: Subjectivity and Desire*. Clarendon Press, Oxford (1995). pp. 97-111.

Fuentes, Victor. "Perfil de un díptico buñueliano / sadiano : *Él y La vida criminal de Archibaldo de la Cruz*," *Los mundos de Buñuel*. Alcal Ediciones (2000). pp. 86-98.

Irwin, Gayle. "Luis Buñuel's Postmodern *Explicador*: Film, Story and Narrative Space." *Canadian Journal of Film Studies* 4:1 (1995). pp. 27-47.

Rodriguez, Maria Pilar. "Melodrama and the Voluptuousity of Destruction." *Wiley-Blackwell Companions to Film Directors: A Companion to Luis Bunuel*, eds Stone, Rob and Gutierrez-Albilla (2013). pp. 240-254.

Deseo, poder y control en *El ángel exterminador*, *Susana* y *Él* por Luis Buñuel

Por Anna DeGolier

El poder condicionado por el género y la clase es producto de la cultura. Las películas *Él*, *Susana* y *El ángel exterminador* por Luis Buñuel juegan con impresiones de poder y su función dentro de una sociedad de diversas identidades de género, clase y salud mental. *Él* fue hecho en 1953 durante una reforma capitalista y de industria en México y la Doctrina Truman ya establecida en los EEUU. Trata de un hombre, Francisco, quien quiere mucho a una mujer que se llama Gloria. Se casan, pero los celos y el egoísmo del hombre le hace ser violento con su esposa. *Susana* fue hecho en 1951 alrededor del mismo tiempo y es sobre una mujer que se llama Susana que se escapa de un reformatorio y vive con una familia obrera mexicana. Ella usa su belleza para seducir y controlar a todos los hombres de la casa, al fin ella causa una pelea y una disrupción de la estructura familiar. *El ángel exterminador* fue hecho en 1962, unos años después de las otras. Esta película es sobre gente burguesa quienes, por alguna razón, no pueden escapar de un salón de una mansión. Empiezan a alucinar y a ser violentos. En *Él*, *Susana* y *El ángel exterminador* el poder masculino y el poder de clase es cuestionado por un aprisionamiento de deseo sexual, en *Susana* y *Él*, o aprisionamiento literal, en *El ángel exterminador*, que causa una forma comportamiento que está en contra de los valores de la cultura mexicana. Esta pérdida de control muestra cómo las estructuras de poder son construidas por la cultura alrededor de la familia, la clase burguesa y la masculinidad.

El ángel exterminador muestra el concepto de estar atrapado por construcciones culturales en la manera más obvia y literal. Los personajes principales, quienes son de la clase alta, no pueden escapar de un salón. No hay una explicación razonable por su encerramiento ni una solución para el problema. Solo hay una pista de presagio del peligro cuando casi todos los sirvientes, como dice la señora de la casa “just as

my guests sit down for dinner”.¹ Solo ellos realizaron el escape del peligro. Además de no poder escapar, los anfitriones y los invitados tampoco son capaces de retener su cortesía cuando la situación se pone más urgente. Por ejemplo, mientras que todos están dormidos, un hombre intenta a besar a una mujer dormida, y empieza una pelea entre los hombres.² La audiencia puede ver aquí la influencia de deseo en las acciones indecentes de los personajes. Después de este momento, ellos tienen que ser recordados, por otro hombre, sobre su “upbringing” y de su dignidad.

Este discurso alrededor de la clase, la dignidad y el comportamiento bueno como algo intrínseco para la clase alta es uno que vemos durante toda la película. Los personajes piensan que no son violentos, no tienen hambre y no sufren porque saben cómo vivir mejor de otras personas. Pero, por culpa de la situación, ellos están recurriendo a la violencia e indignidad, y esto les hace traicionarse a sí mismos, sus valores, y su gente. Además del hombre besando la mujer dormida, otro ejemplo ocurre cuando un hombre dice a una mujer que “huele usted a hiena”.³ También otro ocurre cuando encontraron agua en las tuberías y todos gritan y empujan a los demás para conseguir el agua suya. En todos estos ejemplos, los personajes ricos pierden el control de mantener las construcciones culturales que legitiman su poder. En una entrevista con Luis Buñuel, él dice que usa esta película “para mostrar que tal vez la agresividad es innata”.⁴ Los personajes no entienden el sufrimiento ni cómo salir de problemas como su aprisionamiento porque nunca han tenido que buscar soluciones a situaciones en que no tienen recursos. Los personajes tienen que enfrentar esta contradicción en su identidad directamente cuando empiezan a comportarse con violencia e indignidad a causa de la situación, no a causa de quienes son. El aprisionamiento de

¹ Buñuel, Luis. *El ángel exterminador*, (1962): 10:08.

² Buñuel, *El ángel*, (1962): 1:05:00.

³ Buñuel, *El ángel*, (1962): 58:11.

⁴ Colina, J. de la, and T. Pérez Turrent. *El Ángel Exterminador*. Objects of Desire: Conversations with Luis Buñuel. Marsilio publishers, 1992: 225.

estas personas les lleva fuera de la sociedad y, entonces, fuera de las construcciones diferenciarles de los demás que produce su poder.

Similarmente, en ambos *Él* y *Susana*, el poder masculino está amenazado por el deseo y el fetichismo, revelando la arbitrariedad del poder patriarcal. En *Susana* la estructura en cuestión es la familiar. Susana usa las herramientas que tiene como mujer para manipular a los hombres y ganar más poder sobre su situación. Ella cambia la posición de su ropa para que los hombres puedan ver su pecho, y fabrica situaciones en que necesita la ayuda de los hombres para proteger y salvarla. Por ejemplo, ella pretende caerse en un barranco y después grita para Don Guadalupe.⁵ Tiene éxito solicitando la afección de Don Guadalupe, su hijo Alberto y el trabajador Jesús. La tentación que ofrece Susana demuestra las coacciones que la cultura de la familia mexicana pone en la masculinidad. Un hombre digno de la familia no debe enamorarse de una mujer quien no es su esposa y tan joven, especialmente cuando su hijo está enamorado de la misma mujer. Ella representa la posibilidad de pecado y la debilidad de la masculinidad. En su artículo, María Pilar Rodríguez habla sobre la influencia de Susana en los hombres como “interruption of a sexual character in the domestic spaces of the family”. Dice que “the female body is displayed as an irresistible force which characters try to repress, to no avail”.⁶ En este caso, la masculinidad no puede superar esta tentación que Susana ofrece.

La incapacidad del poder masculino de reprimir el instinto de rendirse a la pasión que siente Don Guadalupe por Susana saca a la luz la contradicción que existe dentro del poder patriarcal en la familia mexicana. Como en *El ángel exterminador*, donde la dignidad, falta de violencia y superioridad asociadas con la clase alta están cuestionados cuando la gente no es capaz de contener la violencia y las peleas entre sí mismos, en *Susana*, la dignidad del hombre de la casa y la dominancia de la estructura familiar son cuestionadas cuando los hombres no son

⁵ Buñuel, Luis. *Susana*, (1951): 37:10.

⁶ Rodríguez, María Pilar. *Susana: Melodrama and the Voluptuousness of Destruction. A Companion to Luis Buñuel*. Oxford, UK: Blackwell Publishing Ltd, 2013: 242.

capaces de contener sus deseos sexuales. Entonces, la debilidad de la familia y de poder masculino se revela.

En *Él*, la pérdida de control existe principalmente en la contradicción de poder masculino que vemos en el personaje principal, Francisco. Él está obsesionado con la necesidad de controlar a su mujer, Gloria, completamente. Evans describe la película como una que “offers through horror and comedy *grand guignol* spectacles of paranoid jealousy, its focus consistently remaining on exposure of social pressures and determinants”.⁷ Un ejemplo de estos espectáculos de celos ocurre cuando Francisco decide salir con Gloria a un campanario. Durante la cita Francisco empieza a hablar sobre toda la gente que pueden ver desde arriba como “gusanos arrastrándose por el suelo”. Gloria empieza a razonar con él que esto es algo muy egoísta para decir. Francisco responde “el egoísmo es la esencia de un alma noble. Yo desprecio a los hombres, entiendes, si fuera Dios no los perdonaría nunca”. Luego él se acerca a ella, empieza a amenazarla con violencia y casi la empuja de la torre.⁸ Este ejemplo muestra la escala de los celos y la violencia de que Francisco personifica. Él no entiende a Gloria como un ser humano, pero más como un objeto para controlar y jugar con sus deseos y fantasías. En otra escena, Gloria está dormida y Francisco intenta atar su mano. Gloria empieza a gritar y los sirvientes se dan cuenta de que ella está en peligro y vienen a ayudarlo.⁹ Francisco no puede realizar ninguno de estos deseos o fantasías sobre su mujer. Intenta utilizar su poder masculino para controlarla en una manera física y violenta, pero no funciona. En este ejemplo y los de *El ángel exterminador* y *Susana*, Buñuel presenta el poder masculino y el poder de clase no solamente como constructos arbitrarios, sino como poderes inefectivos. De esta manera, revela los componentes de las estructuras de poder que están incómodas por la contradicción que llevan con la moralidad cristiana.

Todas las películas *El ángel exterminador*, *Susana* y *Él* por Luis Buñuel manifiestan las contradicciones dentro de realizaciones de poder por sus

⁷ Evans, Peter William. *El: Fetishism and Paranoia*. The Films of Luis Buñuel. Claredon Press, 1995: 112.

⁸ Buñuel, Luis. *Él*, (1953): 59:05.

⁹ Buñuel. *Él*, (1953): 1:14:23

personajes. La tensión que presentan a sus audiencias complica entendimientos de poder asociados con la familia, el patriarcado y la clase alta en México durante el siglo XX. Así, Buñuel revela la falta de moralidad que apoya las redes de poder y cuestiona la fortaleza de las suposiciones fundamentales de la organización de la sociedad. Estas películas enfatizan las contradicciones y debilidades que son parte de los sistemas de poder, pero menos visibles. La audiencia ve el deseo y la violencia en el comportamiento de los personajes masculinos y ricos, elementos de compartimiento que son pecaminosos y típicamente asociados con la gente más baja en la escala social en la cultura popular. Lo que Buñuel nos dice aquí es que la violencia es un precursor de y parte del constructo de poder, y entonces, la existencia de ese poder en una cultura que valora la moralidad cristiana lleva muchas contradicciones. Al cambiar el contexto donde ocurre esta inmoralidad, Buñuel retrata la violencia y el deseo como cosas innatas al ser humano para que sus obras actúen como un ecualizador que deslegitima suposiciones de superioridad y poder en la cultura mexicana.

Dominar a los demás:

Los problemas con el deseo del control en *Ensayo de un Crimen*

Por Aidan Wiley-Lippke

Muchas veces, no nos parece que tengamos suficiente control de los eventos de nuestras vidas y somos las víctimas de las acciones de otras personas. Siempre hay interrupciones no queridas, cambios de planes al minuto final, y alborotos inesperados que previenen nuestros objetivos de tener éxito, debido a las acciones de los demás. No es justo, pero es inevitable, y aunque intentemos prepararnos para estos impedimentos, intentando controlar las acciones de la gente cerca de nosotros, no podemos predecir el futuro. El tema del control les interesa mucho a los surrealistas y a Freud, y el creador del manifiesto del surrealismo André Breton define el surrealismo como "Thought dictated in the absense of all control" (Breton, 1). Uno de los surrealistas, el director español Luis Buñuel, explora este deseo del control en su película *Ensayo de un Crimen* (*La vida criminal de Archibaldo de la Cruz*).

Esta película toma lugar en México, a mediados del siglo XX, y sigue al personaje Archibaldo de la Cruz, quien intenta controlar y matar a algunas mujeres, pero fracasa cada vez por razones fuera de su control. Archie tiene el deseo de controlar, y eventualmente matar, a estas mujeres porque cuando era un niño, durante la Revolución Mexicana, vio a su cuidadora morir después de que ella le contara una historia sobre una caja de música que la familia de Archie tenía. Archie recupera esta caja en el inicio de la historia, y con ella, su deseo por matar, e infligir su voluntad en estas mujeres. Pero no es solo Archie quien quiere controlar a los personajes de esta película, las mujeres quienes son las víctimas de sus acciones también intentan controlar a la gente en sus vidas. Sin embargo, esos esfuerzos por controlarlas acaban mal, y con esto, Buñuel argumenta en esta película que los que intentan controlar las vidas de los demás no solo no logran sus metas, sino que también encuentran sufrimiento en sus propias vidas. Solo los que pueden liberarse de este deseo encuentran la felicidad.

La primera “víctima” de Archibaldo es su cuidadora, o la institutriz, y en su sola escena, vemos ella intenta controlar a Archie cuando era niño. Hay muchos momentos cuando ella ordena a Archie hacer algo, por ejemplo, cuando ella le encuentra Archie en el armario, “Come out of there at once. Do you hear me? You’ll be sorry if you don’t.” (2:41) También, ella le regaña por vestirse en la ropa de su madre “A well-bred boy doesn’t do that. You should behave like a little gentleman.” (2:56), que contrasta la actitud de la madre, “My mother lets me do what I want” (2:59). Luego, ella prepara Archie para el almuerzo, aunque él resiste, “Don’t be so fidgety Archie. You’re upsetting me” (3:54), y previene sus esfuerzos por tomar la comida con sus manos. Es muy evidente como la cuidadora intenta controlar a Archie, pero no tiene ningún éxito. Sus motivos no son malos, dice que solo quiere que él se convierta en un hombre exitoso, “Your parents pay me to raise you properly” (3:58), pero en sus esfuerzos por lograr sus metas, intenta controlar la vida de otra persona. El resultado de sus órdenes es que Archie recibe la caja de música de su madre, que, según Archie, lleva a su muerte. La institutriz es asesinada por una bala que viene a través de la ventana. Por eso, podemos ver que el deseo de controlar las vidas de los demás no solo fracasa ayudar sus metas, pero también lleva al sufrimiento también.

En su vida adulta, la primera mujer quien Archie intenta matar es Patricia Terrazas, una mujer un poco ruidosa y dramática, quien también intenta controlar las vidas de aquellos cerca de ella. En la primera escena con ella, vemos ella ordena a su guardián/novio, Willy, a dejarla conducir el coche, “Let me drive.” (20:55) Unas escenas después, vemos Patricia con Willy en un club apostando, y Archie se une a ellos muy pronto. Patricia da órdenes a muchas personas por cosas diferentes, primero a Willy por dinero, “Give me 2,000 pesos, Willy!” (26:35), algo que ocurre muchas veces porque ella pierde constantemente. Después, manda a la persona en frente de ella por darle su silla, “Let me sit down. I really can’t stand on my feet anymore.” (26:38), y ordena una persona para apostar para ella, “Bet on 34. I have a feeling” (27:27), antes de pedir a Willy por más dinero. También, reprende un hombre para tocar sus fichas, “No... don’t touch them, it’s unlucky!” (27:45). Todo lleva a un argumento entre Patricia y Willy, y Patricia vuelve a su casa con Archie, donde hablan sobre su deseo controlar al otro, “If you’re not thinking of deceiving your

friend what's the point of this stimulating game?" (34:44) pero antes de que Archie pueda matarla, Willy vuelve, y ellos se reconcilian. Archie sale, y los amantes comienzan a argumentar de nuevo, y el día siguiente, Archie aprende que Patricia se ha suicidado. Esto muestra que aquellos quien quiere controlar las vidas de los demás no logran sus metas, y solo encuentran el sufrimiento. Patricia no encuentra amor, ni dinero, ni la felicidad, por sus acciones, y en verdad, estas acciones llevan a su infelicidad, sus solicitudes de Willy y los demás llevan a las circunstancias que terminan con su muerte.

A pesar de que Archibaldo persiga algunas mujeres diferentes, él intenta casarse con la mujer Carlota Cervantes, alguien quien parece muy pura y religiosa, pero en realidad, controla a dos hombres, a veces a través de su madre, para proteger su affaire secreto con un arquitecto, Alejandro Rivas. En su primera escena, la madre de Carlota miente a Archie, "Carlota, your godmother has taken ill" (25:36), y después de nuevo "She asks you to forgive her, but she has a headache" (43:59) para evitar que Archie sepa la verdad sobre Carlota. Luego, Archie pide la mano de Carlota, pero ella le pide esperar, con la idea que ella necesita más tiempo para pensar, pero en realidad ella necesita el tiempo para terminar su relación con Alejandro. Sin embargo, ella no puede terminar su relación, antes de que Archie aprenda sobre la verdad. En el fin, ella es asesinada por Alejandro durante su boda. Su deseo por controlar a los demás lleva directamente a su sufrimiento, porque su inhabilidad elegir entre los dos hombres, y la subsiguiente necesidad de controlar ellos acciones causa infelicidad, incluso cuando acepta la proposición de Archie, no parece contenta. No logra sus metas de un matrimonio feliz, ni de una imagen de la pureza y la religiosidad, por sus acciones, y trágicamente se muere como un resultado de estas acciones.

Finalmente, tenemos los personajes de Archibaldo y Lavinia, la mujer final que Archie intenta seducir. Ambos empiezan la película con el intento de controlar a los demás, pero al final, aprenden a deshacerse de este deseo, y ellos tienen un fin contento. Sin embargo, como he mencionado antes ambos empiezan con el intento de controlar. Archibaldo intenta controlar a todas las mujeres que quiere seducir y matar, primera Patricia, "If you're not thinking of decieving your friend what's the point of this stimulating game?" (34:44), luego Carlota, "But

please, Carlota, think of my situation ... and remember that you are leaving me in the dark" (50:56), y finalmente Lavinia. Uno de los trabajos de Lavinia es controlar un grupo de personas, los gringuitos, como ella dice a Archie, "But I must get back to my Yankee Friends ... I'm paid to do this" (47:44), y también intenta controlar las emociones celosas de su esposo futuro, "I don't want people to say I'm marrying for the money" (49:02). Los deseos del control de Archie y Lavinia chocan cuando Lavinia viene a la casa de Archie, donde él tiene un maniquí que parece exactamente como ella. Los dos luchan por el control del otro en una serie de eventos muy extraños, primero intercambian vestirse el maniquí, con ropa que Archie ha comprado, y después con la ropa de Lavinia. Segundo, Archie intenta besar a Lavinia, pero cuando ella le rechaza, él besa el maniquí en lugar. En respuesta, Lavinia toma el control y besa a Archie. Sin embargo, para ambos, no se actualizan sus metas, o encuentran felicidad por estas acciones, Archie siempre falla al matar estas mujeres y va a un hospital, mientras Lavinia se casa con un hombre que no quiere. Pero, al final, Archie se deshace de la caja de música, la fuente supuesta de sus deseos del control en el inicio, y parece más feliz como resultado. Él tiene la oportunidad para matar un saltamontes, pero no hace, y dice a Lavinia, "For the first time I can say my life is uncomplicated" (1:25:42). Lavinia también rechaza sus deseos, y sale su esposo, y los dos caminan en el parque, sin accionar el otro. Sin sus deseos para el control, es posible para ellos vivir una vida feliz.

Otro personaje quien se da cuenta que el control de los demás es malo es el juez. Aunque Archibaldo admite a él sobre sus "crímenes" él no le detiene, y, por lo tanto, controlarle, porque no fueron actualizados, "What crimes? I dare say?" (1:21:56) El juez es el primer personaje que no intenta controlar a Archie, y es eso que lleva a Archie darse cuenta de que no necesita controlar los demás. Además, el juez claramente no está preocupado con las vidas de los demás, y tiene una vida buena, porque da consejo muy simpático a Archie y una esposa quien ama.

El deseo por controlar a las personas cerca de nosotros es muy común, ya que muchas veces estas personas no actúen en la manera que queremos, y pueden interferir con nuestros objetivos. En la película *Ensayo de un crimen*, el director Luis Buñuel critica este deseo al mostrar a personajes quien intentan controlarse mutuamente. Los personajes

que no aprenden el valor de liberarse de este deseo no logran sus metas, y sufren por sus acciones, en la forma de su muerte, mientras que las personas sin este deseo tienen vidas más felices y satisfechas.

Bibliografía;

- 1.) Breton André. *Manifeste Du surréalisme*. University of Toronto Library, Preservation Services, 1992.

Deseo, fantasía y obsesión

¿La imaginación libera?

Por Nora Méndez

T.P.T.: Francisco Galván, el protagonista, me parece alguien que está tratando de liberarse sin saber cómo. Tiene cierta relación con el de Ensayo de un crimen, Archibaldo de la Cruz. La diferencia es que mientras Archibaldo “pone en escena” su imaginación y hace simulacros, Francisco confunde sus obsesiones con la realidad. Pero ambos intentarían escapar mediante la imaginación.

Tomás Pérez Turrent remarca esto en su entrevista con Luis Buñuel, director de *Ensayo de un crimen* o *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz* (1955), una de sus películas de su periodo mexicano que explora el género de documental de naturaleza psicológica. Muestra la vida de Archibaldo, miembro de la burguesía mexicana de los años cincuenta, aunque peculiar por la curiosa obsesión que le consume. Hijo de una familia burguesa de “posición económica muy desahogada,” vive solo en una gran casa donde lleva un taller de cerámica.

Archibaldo medio protagoniza medio narra la historia sobre su deseo y obsesión para asesinar a las mujeres con las que interactúa—y fracasando en cada uno de sus intentos, teniendo siempre a algo o alguien que termina con las vidas de las cinco mujeres antes de que lo pueda hacer él. La narración lleva al espectador por cada cómico intento y fracaso, mientras su frustración aumenta, hasta un final inesperado, casi anti-catártico, del filme: un *happy ending*, o “final feliz arbitrario...un scherzo” como prefiere Buñuel (Donnel 174). En este final Archi se aleja de la cámara del brazo de la bella Lavinia, y su obsesión parece desaparecer demasiado fácilmente. Pero Turrent remarca un punto interesante en su cita: Archibaldo intenta ‘liberarse’ sin saber cómo, y la misma imaginación que pone en escena y usa para ensayar sus crímenes es la vía por el cual puede escapar. Aquí evalúo qué puede ser aquello de lo que se quiere liberar, y el rol de la imaginación en poder hacerlo, y, argumentando que su imaginación no lo libera, también discuto otras formas en que busca la escapatoria.

En la conversación con Buñuel sobre *Ensayo*, Tomás Pérez Turrent también interpreta que matar tiene para Archibaldo una función de “liberación de las represiones que vienen desde la infancia” (169 Buñuel et al.). Turrent hace referencia al accidente que vive Archibaldo de pequeño en su casa durante la revolución mexicana. Estaba la familia en su casa de “una capital provinciana” durante una noche de levantamiento en los años de la Revolución Mexicana. El pequeño Archibaldo está enfadado porque su madre nunca pasa tiempo con él; esa noche la madre y el padre tienen planes de ir a la Ópera, y Archibaldo se queda de nuevo con la institutriz. Para consolarlo, la madre le saca una caja de música, dejando a la institutriz la labor de contar —o inventarse— el mito detrás del objeto. Mirando a la institutriz con cierta enemistad, Archi escucha la historia sobre el rey que con esa misma caja tenía el poder de conjurar la posesión y muerte de cualquier persona tan solo con imaginarlo. La institutriz, a la que se la ve asustada por los balazos que se oyen desde la calle, se acerca a la ventana para mirar. Mientras tanto Archibaldo fantasea sobre las posibilidades de poseer tal caja, cuando una bala atraviesa el cristal de la ventana y mata a la institutriz. Tomando la perspectiva de Archibaldo que se acerca a ver a la mujer caída, la cámara muestra sus muslos que quedaron destapados, mientras el narrador de Archibaldo adulto confiesa: “le aseguro que ese sentimiento morboso me causó cierto placer” (00:07:10-15). Esta escena traumática se la narra a la enfermera del hospital, a quien a continuación trata de asesinar con su cuchilla pero ella escapa, . El espectador ya especula que el accidente despertó una obsesión en el pequeño Archibaldo que aún continúa en su vida adulta. Una obsesión, que como postula Evans, tiene orígenes en conflictos freudianos.

Hablando sobre disturbaciones edipales (‘Oedipal disturbances’), Evans sostiene: “these are revealed through displaced frustrations and hostility towards Archibaldo’s mother, feelings expressed as a desire to murder the ‘Bad Object’ women he pursues” (Evans 98). O sea, si Archibaldo aún tiene rencor pre-edipal hacia su madre que nunca resolvió debido a su ausencia, esta frustración subconsciente se manifiesta en su comportamiento hacia las mujeres en su vida adulta. Su deseo de matar es asociado y casi reemplazado por el deseo de vengar la traición y abandono de la madre.

Pero Turrent habla sobre una ‘liberación’ de represiones, relacionada o no con esta frustración hacia la madre, que presuntamente libera tensiones del subconsciente llevándolos a la realidad. Es cierto que Archibaldo muestra motivación para llevar a cabo el crimen en la realidad, una motivación que al menos mantiene vivo el deseo de continuar intentando e imaginando el crimen. Según considera Turrent, lo motiva la necesidad de materializar aquellos sentimientos reprimidos que empujan su obsesión, sea en la imaginación o en la realidad.

Pero irónicamente, Archibaldo no termina matando a nadie. La enfermera escapa corriendo al entender las intenciones de Archibaldo y accidentalmente cae a su muerte por el hueco de la columna del ascensor; el marido de Patricia llega a la casa justo el momento en que Archibaldo planeaba asesinarla; los clientes de Lavinia, que ella había invitado a que la recogieran a la casa de Archibaldo, llaman al timbre cuando Archibaldo tenía preparada su arma; finalmente, el amante arquitecto de Carlota se le adelanta a Archibaldo en su plan de dispararla en el día de su boda. Archibaldo planeó el asesinato de cada una de estas mujeres para luego fallar en la ejecución y terminar planeando el siguiente crimen, que de nuevo fracasará. Aun así, en la imaginación mata a todas, y como apunta Turrent en la primera cita, esto supuestamente le ayuda a ‘escapar.’ Veamos qué rol tiene la imaginación en la psiquis de Archibaldo.

La imaginación juega un papel importante en este conflicto entre el consciente y el subconsciente, ya que se ofrece como terreno donde uno puede imaginar lo que quiera: como garantiza Buñuel, “la imaginación puede permitirse todas las libertades, otra cosa es que usted las realice en acto. La imaginación es libre: el hombre, no” (52 Buñuel et al.). La imaginación es libre, pero ¿libera?

De la caja de música Archi aprendió a canalizar—a través la imaginación y la fantasía de poder—sus frustraciones y deseos reprimidos. Con el reencuentro del antiguo objeto, resulta reanudar de nuevo esta función. La imaginación sirve para dar vida a aquellos conflictos subconscientes y conscientes, donde las acciones y consecuencias, aunque ficticias, pueden desenlazar y liberar la mente de cierta tensión. En la imaginación, aquello que deseamos puede tomar forma en algo lo

suficientemente similar a la realidad para que pueda generar sentimientos genuinos, que en la realidad no tienen oportunidad de desatarse. El deseo de 'liberarse' del conflicto subconsciente se manifiesta en la fantasía de su imaginación.

Pero las acciones de Archi no se quedan completamente en la imaginación. Una escena impactante en el filme es la incineración del maniquí de Lavinia. Tras la marcha de Lavinia y el plan de asesinato fastidiado, una toma muestra a un Archibaldo desesperado y frustrado. En un acto impulsivo ejecuta los pasos del plan que había preparado para Lavinia, pero con un maniquí que imita el rostro de ella. Con el portazo después de despedirse de Lavinia, el paso decidido de Archibaldo que va y amarra el maniquí por el cuello, luego agarrándolo por el pelo para arrastrarlo a quemarlo en el horno de su taller, aumenta la tensión de la escena. La siguiente toma muestra, a través de las llamas del interior del horno, una expresión de fascinación en la cara de Archibaldo que mira por la ventana. Este simulacro parece ir un paso más allá de simplemente usar la imaginación, algo entre la imaginación y la realización.

Pensaríamos que podría ser el mismo rostro si hubiera matado a la Lavinia de verdad. Emparejando con el clímax de la escena, Archibaldo a transicionado de un ensayo en la imaginación, a un simulacro de asesinato, cuestionando los límites que separa la imaginación de la realidad. Archibaldo, en su necesidad de liberar la frustración, empuja la imaginación a un simulacro, algo un poco más cerca de la realidad.

Se puede también argumentar que la imaginación sirve como terreno de ensayo, como preparación para cometer el crimen en la realidad. De este modo la imaginación sería el medio a un fin. Irónicamente, aunque el asesinato es la meta durante todo el filme, nunca llega a ocurrir, Archibaldo no llega a ser asesino. Un intento es fastidiado para dar lugar a una nueva conspiración, todo con la misma meta final. El deseo criminal así se mantiene vivo, un deseo en donde estará encerrado hasta que pueda cambiar su resultado. Buñuel nos ofrece una explicación interesante a la incapacidad de Archibaldo a efectuar su crimen:

“Archibaldo quiere matar, de eso no hay duda. Posiblemente matar lo libere desde el punto de vista sexual, pero si llegara a matar realmente, no se sabe lo que haría a continuación. Es un asesino. Pero

evidentemente, también le gusta la frustración, la adora. Busca matar a una mujer y falla. Intenta matar a otra y vuelve a fallar. Se diría que desea fallar, para volver a intentar. ¿Lo hace por liberarse? Quizá lo haga por todo lo contrario” (169 Buñuel et al.).

Sin poder (o querer) alcanzar su fin, el medio se vuelve un fin en sí que se alimenta del fracaso. Así la imaginación, medio por el cual prepara su fin, se vuelve el objeto de su obsesión. La imaginación en este caso no lo libera y lo encierra en el deseo.

Curiosamente Archibaldo parece buscar escapatoria por otros lados, como lo hace en su relación con Carlota. Observamos la importancia que tiene la santidad de Carlota para Archibaldo. La primera vez que la vemos, aparece arrodillada, rezando, y cuando conversa con Archibaldo resulta sincera y empática. En esta escena Archibaldo le confiesa el conflicto que sufre: “A veces, quisiera ardientemente ser un gran santo; otras veces veo con certeza que puedo ser un gran criminal” (00:24:52). Irónicamente, esta imagen evoca la del confesor ante el sacerdote: uno pecador, otra figura de santidad. Y ciertamente, Archibaldo busca la salvación en el matrimonio con Carlota: “usted es para mí un ideal. Sé que su pureza y su ingenuidad podrían salvarme” (00:24:28). Aunque se deja a la interpretación si esto es por querer la presencia constante de una persona que representa tal santidad en la religión (y así el mismo poder decidirse a ser ese ‘gran santo’) o para poseer la perfecta víctima de la perversión de su asesinato.

Esto último sería más convincente si consideráramos una asociación entre la madre de Archi y la santidad de la Virgen María. Como señala Evans, el filme representa la santidad de Carlota a través de “overt identifications with the Virgin Mary” (102 Evans) la figura materna de la religión. Archibaldo la idealiza como la mujer santa, sin culpa, y virgen que su propia madre, al menos en su subconsciente pre-edipal, no fue. Tal asociación resulta peligrosa: quizás este matrimonio hubiera podido curar el conflicto de Archibaldo, pudiendo al fin confiar en una mujer, pero al mismo tiempo Carlota se podría convertir en el foco de su rencor e impulso asesino contra la figura femenina. Esto último es lo que termina ocurriendo: la confianza en la santidad de Carlota se quebranta cuando Archibaldo la descubre con su amante arquitecto, Alejandro.

Como ocurre según Evans en el periodo de desarrollo freudiano edipal, la figura maternal traiciona a Archibaldo. Esa misma noche Archibaldo ya tiene planeada la muerte de Carlota en su imaginación.

Archibaldo, después de ser hospitalizado tras el asesinato de Carlota a manos Alejandro (quien irónicamente sí pudo realizar su propia venganza del abandono de Carlota para casarse con Archi), acude al juez a quien le cuenta todo. Exclama: “A todas esas mujeres las maté yo, ¡soy un criminal!” (01:22:13-16). ¿De dónde viene esta necesidad de ser inculpatado? Si le culpan, quizás le permita creer que completó sus crímenes y que es el asesino que imagina ser: en fin, una nueva oportunidad de ‘escapar’ y liberarse como dice Turrent.

Asimismo, este sentido reclamo a la culpabilidad parece reflejar una necesidad de ser reconocido por sus intenciones, de asumir consecuencias por la criminalidad de su mente. La confesión y la culpa quizás sean un intento de reconocerse, de aceptarse, y de exponerse entero: impulsos subconscientes, transgresiones, sentimientos ilícitos, todo. Este puede ser un reclamo no solo del protagonista sino también del director, a la honestidad, a la autenticidad, a la aceptación del humano como humano en una sociedad que quiere verle como algo más. Esto es una idea central en el código moral al que Buñuel se compromete en su obra. Pero no se da—el juez lo absuelve. “El pensamiento no delinque,” le dice (1:22:16), dándole total libertad de imaginar lo que quiera, y caracterizándolo como ‘un gran criminal en potencia.’ Después, en el irónico final—casi como si Archi hubiera decidido tan fácilmente que de nada le servía ser un criminal en la imaginación, o quizás contentándose con eso mismo—Archibaldo ya no parece tener intenciones de matar (la escena en que decide dejar vivir al saltamontes es bastante explícita). Lo que parece terminar con su obsesión (o no) es el hundimiento de la cajita de música que había dado comienzo a todo esto.

Ensayo muestra la complicada obsesión de Archibaldo y las consecuencias en su comportamiento. Turrent observa que Archibaldo busca liberarse con la imaginación. Sin embargo, por el mismo hecho de que no sale de la fantasía, la imaginación termina solo pudiendo alimentar su obsesión. Puede ser que la imaginación sea libre, pero en el

caso de Archibaldo, lo encierra en vez de liberarlo. Otra vez, como vemos en otros filmes de Buñuel, su personaje se topa con una libertad elusiva: el fantasma de la libertad.

Bibliografía

Fuentes, Victor. *Los mundos de Buñuel*. Ediciones AKAL, 2000.

Buñuel, Luis, José de la Colina, Tomás Pérez Turrent. *Luis Buñuel: Prohibido Asomarse Al*

Interior. Consejo nacional para la cultura y las artes, 1996.

Ensayo de un crimen, Dir. Luis Buñuel. 1955. Film.

Donnell, Sydney. *Quixotic desire and the avoidance of closure in Luis Bunuel's 'The Criminal*

Life of Archibaldo de la Cruz'. MLN, 1999. 114 (2): 269-296.

Evans, Peter William. *The Films of Luis Bunuel: Subjectivity and Desire*. Oxford: Oxford UP, 1995.

***El ángel exterminador* (1962) y *Le charme discret de la bourgeoisie* (1972):**

El rol de las mujeres en la revolución

Por Janine Chouinard

La figura de una mujer parada en frente de un espejo, mientras se peina su pelo, es una imagen cotidiana. A primera vista en *El ángel exterminador*, esta escena representa una mujer desempeñando esta acción normal, pero este momento se transforma a una situación de estupidez que frustra a sus compañeros. Un hombre sentado en el sofá que la mira declara a su compañera: “¡No puedo más, Ana! ¡No puedo más, te lo juro!... La odio. Yo prefiero el hambre y la sed a aguantarla” (Buñuel, 49:50). El hombre toma el peine de la mujer y lo rompe, para “humiliate a woman still concerned with her appearance, as if beauty might survive the destruction of the mask, as if beauty might resist the test of truth (Estéve, 249). La mujer desesperadamente intenta a mantener su apariencia normal, aunque ella tiene hambre y sed después de días en una sala de living con sus compañeros de cena, quienes misteriosamente no pueden salir de la casa, sin razón aparente. En esta película de Luis Buñuel de 1962, los estándares tradicionales de belleza de la élite sigue siendo considerados como normales, a pesar de las condiciones extraordinarias.

Como la sociedad colapsa en *El ángel exterminador*, el comentario de una de las mujeres en la mañana, cuando el grupo empieza a darse cuenta que no puede salir de la sala, suena irónico: “Yo creo que las clases bajas son menos sensibles al dolor” (Buñuel, 25:44). Antes de esta declaración, otra mujer pregunta al grupo con mucha frustración, “Tengo hambre... En esta casa, ¿no se desayunan?” (25:39). Aquí, los espectadores se dan cuenta de algo también-- que los ricos en la película también sucumben a los deseos del ser humano en esta situación. El grupo de ricos se reduce al nivel del otro lado de la sociedad: las mujeres de esta escena ahora son pobres y en necesidad de recursos básicos, como el desayuno. Los personajes de la clase alta entran un estado animal en sus deseos de sangre y muerte, pero las mujeres están sujetas a estándares diferentes

que los hombres - las mujeres todavía tienen que comportarse con gracia, aunque algunas de ellas descienden a la locura durante la experiencia de la cuarentena misteriosa en casa.

También en la película de Buñuel diez años después, *Le charme discret de la bourgeoisie*, los ricos de la sociedad no avanzan, sino que quedan en la misma situación: ellos siempre están en busca de un lugar para cenar juntos; los amigos se sientan a comer muchas veces pero nunca logran concretar su plan debido a las continuas interrupciones. A su vez, durante toda la película, podemos observar la escena repetida de los amigos caminando por una carretera en el campo, sin un destino -- a pesar de la meta de cenar juntos, la absurdidad de este propósito es evidente a los espectadores de esta escena. Los amigos nunca cenan, aunque ellos existen en un mundo rico lleno de comida. Aquí, al fin de la película con los amigos caminando, representa el fracaso de la cena. La futilidad de la clase alta de tener una vida productiva y crear sentido de su existencia sale a la luz, como ellos buscan una cena que no existe en una carretera sin fin.

En ambas películas, *El ángel exterminador* y *Le charme discret de la bourgeoisie*, la mujer pocas veces es un personaje completo que dicta las acciones de la película sin dependencia de las necesidades de los personajes masculinos. Estéve sostiene que “Luis Buñuel has never ceased to incite us to revolt”, pero la pregunta se queda de quién es el “us” que Buñuel intenta llamar a la revolución, y qué es la revolución que ambas películas intentan a incitar (Estéve, 252). ¿Qué es la revolución de ambas películas, y qué lugar se merecen las mujeres de la clase alta en la revolución que existe en estas películas? La revolución en ambas películas, quizás, es la destrucción de la clase alta, a la que los mismos espectadores de la película pertenecen. Claramente, las mujeres buñuelistas no son las salvadoras o participantes en la revolución de la clase baja, ya que ellas están encerradas en sus burbujas de la clase privilegiada. Pero ellas juegan a sus propios roles, quizás como participantes, como la corrupción se extiende a través de la clase alta. En la fuerza de las mujeres a continuar la vida normal a través de sus acciones cotidianas, a pesar de los desastres o las situaciones extremas de las películas, vemos la posibilidad de una revolución femenina - o quizás, las reacciones tontas de la clase baja a la adversidad. La dificultad

de analizar estas películas viene de la tarea de separar la mujer de la clase alta de su posición de poder y riqueza. El eje de opresión demuestra la posición baja de la mujer rica en comparación a su marido, pero su posición en la clase privilegiada le impide su participación en una revolución completa para lograr la igualdad con su contraparte masculina.

Durante la cena en *El ángel exterminador*, Silvia es responsable por el entretenimiento de la fiesta y Blanca como la anfitriona de la casa, como Edmundo les da un brindis al grupo de amigos: “Por la deliciosa noche que nos ofrecida nuestra amiga Silvia, con su estupenda creación de la novia virgen de Lammermoor” (Buñuel, 7:00). Todos los amigos están de pie para brindar a ella, pero cuando ellos se sientan, uno de los invitados murmura a su vecina de la mesa: “Lo de novia pase. Pero lo de virgen?” Inmediatamente, el valor de Silvia en su rol como novia es cuestionable porque ella no es una virgen, y el comentario sarcástico también cuestiona la capacidad de Silvia de ser considerada por la sociedad como una mujer respetable. La compañera responde, “lo de virgen hubiera ido mejor a la Valkiria”, un apodo por una invitada se llama Leticia (Buñuel, 7:18). Aquí, la compañera describe la Leticia como aterradora pero también como poderosa; Leticia retiene su poder como mujer porque ella todavía es una virgen. Su reputación en su grupo, sin embargo, se define por las percepciones de su virginidad. La cena, como la reunión pública organizada por las mujeres Blanca y Silvia, actúa como el vehículo y la oportunidad del juicio público.

La cena también representa el poder femenino en la primera escena de *Le charme discret de la bourgeoisie*. Los invitados, los Thévenots y Rafael Acosta, llegan a la casa de Alice Sénéchal para cenar juntos. Los invitados se dan cuenta, sin embargo, que la mesa no está lista para cenar. Cuando Alice entra la sala, ella todavía está vestida de sus pijamas; ellos aprenden que Alice ha planeado servir la cena el próximo día porque su marido está a una cena de negocios. Rafael anuncia que él no puede venir a la casa mañana; él tiene una cena a la embajada de Colombia (Buñuel, 4:14). Acá, los horarios de las mujeres son definidos por los horarios de los hombres. Alice no puede planear una cena alrededor de su propio horario; los hombres del grupo de amigos tienen vidas ocupadas con trabajo fuera de la casa. Porque Alice no ha organizado una cena, sin

embargo, ella ha aprobado su rol como anfitriona. Una toma demuestra la cara de Florence, la hermana menor de Alice, junto al audio del anuncio que Henri tiene una cena de negocios. Los ojos de Florence, que mira a la distancia con disgusto, representa la subyacente irritación de la mente femenina con la dependencia de la mujer en el horario del hombre. Catlett escribe que “Le charme discret de la bourgeoisie not only shows us as its theme a series of frustrations, but through its form frustrates our consumption of the film”; el personaje de Florence, en su estado borracho a través de la película, representa la frustración de la mujer con la sociedad de la perspectiva femenina (Catlett, 44). La mirada de Florence demuestra a los espectadores su rabia con su posición en la vida, y la toma lenta con el enfoque en su mirada también frustra a los espectadores. Florence es un personaje intrascendente, pero su valor radica en el contraste con las demás mujeres de la historia. Ya que ella se muestra en contra de los estándares y las normas de la mujer, ella puede expresar la posibilidad de libertad a través de sus sentimientos y sus pensamientos.

En la escena en que las tres mujeres, Alice, Simone, y Florence, van a un café para tomar una bebida quizás se muestra como una respuesta a la pregunta hecha por Buñuel: ¿Quién pertenece a la revolución de la sociedad burguesa? En el primer momento de la escena, Florence declara que a ella no le gusta el cello y no quiere ver el hombre quien lo toca en el grupo, y ella cambia posiciones a la mesa con su hermana. En contraste, Alice anuncia que ella disfruta del sonido de este instrumento. Sin embargo, Florence insista en que mayoría de las orquestas han quitado el uso del cello. La toma se enfoca los perfiles de las mujeres, quienes están sentadas a la mesa con una silla vacía. Alice lleva un vestido rojo floreado, Simone lleva un traje sastre de rosa, cuando Florence lleva un vestido negro con mangas blancas. Simone alude a la edad de los músicos, comentando “Si ellos fueran jóvenes, por lo menos...” Florence está abriendo su bolsa negra, pero los espectadores no pueden ver que ella toma desde en dentro de la bolsa. Alice después llama atención a un hombre que mira las mujeres con una mirada fija. Las mujeres deciden que a ellas no le conocen a él; el ángulo de la toma corte a la mesa de un hombre vestido con uniforme de militar, mirando

fijo a ellas. La cámara toma un zoom y se centra la cara triste del hombre en el corte.

Esta parte de la escena es corta, pero revela a los espectadores las actitudes diferentes de las mujeres. Los primeros momentos de esa escena son los únicos en que las mujeres aparecen sin la presencia de los hombres; y su conversación refleja la clase alta de ellas, como ellas desarrollan sus opiniones sobre el arte burgués. Aquí, las mujeres se ajustan a la norma de las mujeres en su posición: claramente, ellas tienen sus propios pensamientos de qué está pasando en la sociedad en general. En el grupo con los hombres, sin embargo, las voces de las mujeres son apagadas. En este momento, el comentario de Simone demuestra la importancia de la juventud y la belleza; los músicos, aunque tienen talento, son feos porque son viejos. El corte a la cara del hombre también representa la mirada masculina que está presente durante toda la película, y la presencia de este hombre limita la posibilidad de la revolución femenina para expresarse a sí mismas. Aunque las mujeres aparecen sin los hombres, la presencia de un hombre desconocido interrumpe la conversación entre ellas; la película demuestra las relaciones complejas entre los dos géneros.

En ambas películas, *El ángel exterminador* (1962) y *Le charme discret de la bourgeoisie* (1972), la cena de la clase élite representa la marca de la labor femenina de las mujeres. Las películas, separadas por diez años, utiliza el espacio de la cena para juzgar la mujer por su rol como anfitriona, esposa, y por su vanidad. El fracaso de la cena representa no sólo colapso de la sociedad élite y la vanidad de sus miembros, sino también el fracaso de la mujer para representar un ángel que tiene la capacidad de mantener la esfera doméstica de la casa. La mujer, en los ojos de Buñuel, tiene muchos papeles; su labor para organizar la cena y la casa representa el poder femenino escondido, o no valorado, por los ojos masculinos. En estas películas, la mujer lucha por obtener su propia fuerza que puede transformar la sociedad positivamente. Florence de *Le charme discret de la bourgeoisie*, sin embargo, representa la posibilidad de lograr a la libertad femenina, con su falta de un esposo, su amor de la astrología, y su opinión propia del cello. Aun así, la insensibilidad de Florence a las vidas de los demás, y su alcoholismo que ella usa a mantener esta insensibilidad, demuestra la niebla que rodea al élite y

que limita la potencial de la mujer élite para incitar a la revolución femenina.

Bibliografía

Buñuel, Luis. *El ángel exterminador*, 1962.

Buñuel, Luis. *Le charme discret de la bourgeoisie*, 1972.

Catlett, Juan Roberto Mora. "Buñuel, the Realist: Variations of a Dream".

Estéve, Micheal. "The Exterminating Angel: No Exit From The Human Condition".

Gloria Vilalta: Damisela en apuros o figura feminista?

Por Sadie Grant

Cuando ves una película de Luis Buñuel, encuentras la ambigüedad moral. Por ejemplo, entre algunas de sus películas mexicanas, *Los olvidados* (1950), *Él* (1953) y *Ensayo de un crimen* (1955), no sabes si debes sentir compasión por los antagonistas (Jaibo, Francisco y Archibaldo, respectivamente) o disfrutar de la violencia. Otra fuente de ambigüedad en las películas mexicanas de Buñuel es si existen las posturas feministas. Entre las películas que ya he mencionado, hay personajes femeninos que, de muchas maneras, siguen las normas impuestas por la sociedad patriarcal de mediados del Siglo XX, tales como la sumisión, la pureza, y la dependencia de un hombre. También se presentan como inferiores a los hombres en términos de agencia (la capacidad de actuar independientemente) y poder (la capacidad de controlar o influir en otros). Sin embargo, estas mujeres no obedecen del todo a las normas de la sociedad: muchas veces, subvierten las normas de género y luchan contra los límites del mundo dominado por los hombres. Entonces, surge la pregunta: ¿Seguía Buñuel las normas de género cuando construía muchas de sus películas mexicanas? ¿O existen en estas películas mensajes subversivos que indiquen una postura feminista?

En este ensayo, yo exploro cómo Gloria Vilalta, la protagonista de *Él*, parece la “buena mujer” típica de la década 50, pero al mismo tiempo, parece feminista. Gloria es una mujer joven quien se casa con Francisco, un hombre respetado, religioso, y aparentemente inteligente. A medida que avanza la película, Gloria se convierte en una víctima a los celos y la violencia emocional y física de su marido. Investigo cómo Gloria se adhiere en muchas maneras a las princesas de Disney de la década, tanto en sus características como su comportamiento, y cómo en algunas maneras es la damisela en apuros típica. También discuto cómo Gloria representa una “buena mujer” en el contexto del legado colonial de Europa. Sin embargo, yo opino que Gloria también es una personaje que subvierte las normas de género ya que dentro de los límites que la situación le impone, ella consigue tener un margen de acción importante.

Incorporo las ideas de Peter William Evans e información de una entrevista con Buñuel para explorar cómo Gloria toma la iniciativa, subvierte normas de género, y es su propio héroe.

En lo siguiente, propongo que Gloria es una figura feminista *disfrazada* de una princesa/damisela en apuros. Supongo que Buñuel intentaba de usar este disfraz para demostrar que la dinámica de género que se presentan en las películas, la literatura, los anuncios, etc. construyen las expectativas sociales. Es decir, muchas de las mujeres de la década 50 tenían que practicar la agencia y obtener el poder dentro de los límites de estas expectativas.

Teniendo en cuenta el impacto mundial de Disney a la mitad del siglo XX, no es una sorpresa que Gloria demuestre muchas de las características de sus primeras princesas. Disney, fundada en los años 20, se hizo reconocida y venerada a nivel global en la década del 30 (Wasko, 2020). Como escribe Janet Wasko en su libro, *Understanding Disney: The Manufacture of Fantasy* (2020), “in the 1930s, cultural pundits and film critics celebrated Disney as art” (16). Según Wasko, la popularidad mundial de Disney se debía a sus personajes e imágenes icónicas y su construcción de un universo de significado semántico (Wasko, 14). Es decir, las primeras películas de Disney, como *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), *Pinocchio* (1940), y *Bambi* (1942), ayudaban construir la manera en que el mundo pensaba en arte, cultura, y personajes arquetípicos, como princesas. Cuando se hizo *Él* en 1953, ya existían *Snow White* (1937) y *Cinderella* (1950) para representar las princesas del universo de Disney. En su ensayo sobre el discurso de género y la fórmula de Disney, Sabine Krouwels explica cómo la figura de la princesa del medio del siglo reflejaba las normas de género: “The typical princess is passive, submissive and enjoys domestic chores. In these ways, the Princess films correspond to mid-twentieth-century societal conventions concerning girls and their place in society (Whelan 23)” (Krouwels, 3, 2016).

En muchas maneras, Gloria se suscribe al código social de una princesa de Disney. Por ejemplo, tiene un papel *pasivo* con relación a la situación económica mientras está casada con Francisco. Además, Gloria se mantiene sumisa frente a los abusos de su marido. Aunque está en una

situación peligrosa, Gloria pasa mucho tiempo de la película aceptando las dudas y el maltrato de los otros personajes, como lo de su mamá y lo del confesor.

Sobre todo, Gloria tiene la principal característica de sus predecesoras de Disney (i.e., Snow White y Cinderella): Es una damisela en apuros. Por su parte, Krouwels describe cómo este tropo existe entre las primeras princesas de Disney: “Snow White’s Snow White and Cinderella’s Cinderella can be fittingly described as ‘damsels in distress’. They are quiet, classy, graceful and romantic daydreamers who suffer from oppression by others. They are secluded from the world and wish to be saved from their miserable situation by a prince (Matyas 22)”. (Krouwels, 13, 2016)

De verdad, Gloria encarna estas cualidades. Sufre de la opresión social y emocional de Francisco, y por eso pasa mucho de su tiempo en aislamiento. A pesar de tratar de comunicar su situación a otros personajes, Gloria sigue actuando con clase y gracia. Por ejemplo, mientras recibe amenazas violentas de Francisco, Gloria continúa ser una anfitriona amable, pasar tiempo enfrente de su espejo, y buscar algunas calidades buenas en Francisco. Y sólo cuando Gloria encuentra a Raúl, su ex prometido, es salvada por su situación miserable. Por fin, Gloria cae en la categoría de la princesa que tiene que ser salvada no sólo por un hombre sino un matrimonio (con Raúl).

Las similitudes entre los rasgos de personalidad de Gloria y las princesas de Disney son un indicio de que Gloria refleja las expectativas de la “buena mujer” de la sociedad de los años 50, tanto en los Estados Unidos como en Europa y en México. La construcción de qué significa ser una “buena mujer” en México venía en gran parte de la religión católica y el auge de capitalismo en Europa entre el siglo IV hasta los siglos XIII y XVII (Federici, 2004). Con el auge del capitalismo, que ocurrió entre los siglos XIII y XVII (Federici, 21), el cuerpo femenino se convertía en una máquina de reproducción para producir a los proletarios y maximizar la productividad. A la misma vez, desde el siglo IV, cuando la Iglesia se convirtió en la religión estatal, el clero usaba textos como *Los penitenciales* (siglo VII) y la Inquisición para aplicar leyes y crear creencias sociales de comportamiento y pensamiento apropiado,

particularmente para mujeres (Federici, 63). Entonces, países colonizados de Europa, cómo México y los Estados Unidos, heredó muchas de las ideas de qué significa ser una buena mujer, cómo ser humilde, pura, pasiva, y virgen.

Desde la primera escena de *Él*, Gloria posee muchas de las cualidades tradicionales que se asocian con el género femenino en los países europeos y el resto de la cultura occidental. Por ejemplo, cuando ve a Francisco por primera vez (en una iglesia), Buñuel describe: “La mujer siente la mirada de él y se turba, ruborosa....Allí comienza la pasión de Francisco” (Colina, 143). Es decir, la timidez o la humildad, características de la mujer sumisa, son las cualidades que seducen al personaje principal, y por lo tanto, la audiencia. Además, por lo largo de la película, Francisco se obsesiona con la belleza y la pureza de Gloria. La describe: “dulzura, esa especie de aura de bondad, la resignación” (*Él*, 35:05). En otras palabras, Buñuel nos presenta una interpretación típica de quien es la buena mujer de los años 50: la hermosa, la religiosa, y la pasiva.

Sin embargo, a pesar de parecer en muchas maneras una princesa de Disney o un símbolo de la buena mujer cristiana, yo opino que Gloria es una figura feminista que subvierte las normas de género al imponerse y superar los límites del mundo dominado por los hombres. En primer lugar, a diferencia de las primeras tres princesas de Disney, quienes “dream to be saved and swept off their feet by a prince in all three films” (Krouwels, 14, 2016), Gloria tiene un papel activo en su salvación: Cuando encuentra a Raúl en la calle, después de meses de abuso emocional de Francisco, Gloria claramente experimenta ambivalencia sobre si debe discutir su situación. Primero, le dice a Raúl que está bien, se adhiriendo a las normas de pasividad y sumisión al hombre (es decir, a su esposo). Pero cuando Raúl le dice que siempre será su amigo, Gloria elige contarle los abusos de su matrimonio. A diferencia de las princesas de Disney, Gloria toma la iniciativa para salvarse. Además, aunque necesita la ayuda de Raúl (cómo una princesa necesitaría la ayuda de un príncipe), le da la confianza porque él es su amigo (en vez de su marido prometido). Raúl mismo también puede ser considerado como un personaje que escapa de la figura del príncipe en su pasividad: a diferencia del príncipe típico de Disney, quien se enamora a primera

vista y se detiene ante nada para salvar/ganar a su princesa, Raúl acepta una relación de amistad con Gloria durante la mayor parte de la película.

Entonces, no es Raúl quien salva a Gloria, sino que es Gloria la que se salva a sí misma. Durante el momento culminante y más violento de la película, cuando Francisco va por la noche al cuarto de Gloria con una cuerda, aguja, y hoja de afeitarse, Gloria se despierta, grita por ayuda, y se escapa por la ventana. Como comenta Buñuel, en esta escena, Francisco intenta coserle el sexo a la mujer (Buñuel, 140, 1986). Está intención puede ser interpretada como metáfora del deseo del hombre por controlar a la mujer. Al coserle el sexo de Gloria, Francisco la obligaría a desviarse de la imagen de la mujer pura y casta. Sin embargo, Gloria se escapa de este destino. Metafóricamente, se escapa también de las expectativas limitadas de cómo debe ser la “buena mujer” (es decir, pura, casta, virgen).

Además de subvertir normas de feminidad, Gloria también subvierte la masculinidad construida de la sociedad. Por su parte, Peter Evans discute cómo Buñuel juega con nociones de masculinidad, como dominio y machismo, a través de los personajes masculinos principales de *Él*, Francisco y Raúl. Por ejemplo, discute cómo el bigote es un símbolo de poder y conquista: “During his marriage to Gloria, outwardly appearing to be the confident icon of patriarchy, Francisco has a moustache, while Raul, denied access to Gloria at first, does not. When Raul is married to Gloria at the end he wears a moustache, while Francisco, by now a monk, does not.” (Evans, 123, 2004)

A diferencia de Gloria, Francisco y Raúl no actúan tan activamente contra las normas de la masculinidad (aunque Raúl se desvía de algunas normas masculinas en términos de su pasividad). En cambio, Gloria prueba los límites y la fuerza de la masculinidad. Por ejemplo, Gloria cuestiona con frecuencia la racionalidad de Francisco. Cuando Francisco la interroga sobre su historia sexual o sus pensamientos románticos, Gloria le responde con frases como, “Qué ridículo. Por qué imaginas eso?” y “Mentira!”. Al cuestionar la autoridad y la verdad de las palabras de Francisco, Gloria deconstruye la expectativa que solo el hombre puede tener la voz de la razón.

Gloria también se pone a probar el estatus dominante de Francisco al ser

la favorita social. Por ejemplo, cuando Francisco tiene una fiesta para apoyar a sus objetivos financieros, Gloria es la anfitriona favorita. Por la petición de Francisco, Gloria baila y habla con su abogado. Después de la fiesta, Francisco la evita a Gloria por un día y parece enojado. Solo durante la cena, cuando ve los pies de Gloria, dice Francisco, “Quiero olvidar todo Gloria” (*Él*, 49:45) y actúa muy agresivo sexualmente. A mi ver, este acto de fetichismo y agresión refleja la amenaza del demonio femenino. El éxito social de Gloria pone en cuestión la masculinidad de Francisco, y por extensión, la masculinidad por lo general.

En efecto, Gloria subvierte el poder masculino al revelar la fragilidad de la masculinidad de Francisco. Como comenta Evans, al fin de la película, el “‘aire de dominio, de seguridad’ she was initially attracted has all but vanished” (123, 2004). Estas características que típicamente están asociadas con la masculinidad se sustituyen con la paranoia, los celos, y la irracionalidad. Además, en contraste con las princesas de Disney, Gloria no lucha contra las debilidades de los personajes femeninos, sino los masculinos. Como discute Krouwels, “Women in the first generation of Disney movies are the villains: “These “evil women are driven by the desire to have what [is not] theirs – purity, beauty, acceptance, love” (Henke et al. 244), traits which the princesses naturally possess” (14). En lugar de presentar a una mujer malvada, Buñuel nos presenta a Francisco: Un villano masculino que se corrompe del deseo de poseer la pureza, la belleza, y el amor (a través de controlar y manipular a Gloria, quien posea estas características). Efectivamente, Buñuel nos revela que nuestras expectativas de género son construcciones sociales: cuando se cuestionan las diferencias de género, estas muchas veces se disuelven.

Para concluir, Buñuel usa a Gloria para iluminar la dinámica y los prejuicios de género que son contruidos por la sociedad. Aunque Gloria parece una mujer sumisa, una princesa, y una damisela en apuros, practica su agencia dentro de los límites su situación. Además, usa esta agencia para deconstruir la masculinidad de Francisco. Gloria posee muchas de las características de una “buena mujer” de la década del 50, pero finalmente, desafía y deshace la dinámica de género. Efectivamente, Gloria revela que la dinámica de género de los mediados de siglo son nada más que construcciones sociales.

Nacido en la violencia:

Cómo los animales en *Los olvidados* ilustran la naturaleza cíclica de sufrimiento de los niños que viven en la calle

Por Jane Rissover-Plotke

Los olvidados por Luis Buñuel, lanzada en el año 1950, detalla la historia de la juventud en la Ciudad de México, “la gran ciudad moderna” (2:09), que vive y sobrevive en las calles. La película está auto descrita como “basada en hechos de la vida real” (2:11-2:15) donde “las grandes ciudades modernas: Nueva York, París, Lóndres esconden” (1:40-1:45) sus “niños malnutridos sin higiene, sin escuela” (1:48-1:51), lo mismo que México. La película detalla el entrelazamiento de varias historias trágicas de personas con problemas socioeconómicos que viven en la ciudad. Mientras que la película sigue la caída de Pedro, un joven no amado por su madre, que es producto de la violación de ella, mediante la utilización de algunos animales como símbolos, Buñuel reafirma su discurso del rápido declive hacia un comportamiento peligroso e ilegal y su eventual muerte, un destino bastante común para los jóvenes desfavorecidos en una comunidad sin una buena fuente de autoridad y/o con “modelos a seguir” dañinos. El animal que trabaja para representar las diferentes etapas de ser víctima de la vida de violencia viviendo en las calles como niño es el gallo. El gallo siempre aparece en las partes fundamentales de la película, cada vez representado a través de sus acciones/posición, el mensaje focal en relación con el camino de la adversidad que enfrentan los jóvenes que viven en las calles que es representada en cada escena en la que aparece. El otro símbolo animal en la película es la burra conjunto con la cabra. En las tres veces en que aparece la burra/la cabra, representan cosas que a los jóvenes desfavorecidos de la Ciudad de México les faltan y que pueden contribuir a sus luchas excesivas. En conjunto, el uso de estos tres animales como símbolos funciona para proporcionar una imagen más clara de las raíces y estructuras opresivas en lugar por la sociedad y para comprender por qué sobrevivir y prosperar puede ser tan difícil para los jóvenes oprimidos en términos de recursos y accesibilidad. Buñuel utiliza simbólicamente los animales para darle un tratamiento aún más profundo a la problemática de los niños en la calle.

La primera vez que vemos un gallo es después de que El Jaibo, un joven fugitivo peligroso y desfavorecido, y sus secuaces golpean y roban a un viejo ciego en la ciudad. Dejado con la boca en el suelo y todas sus cosas robadas o rotas, golpeado gravemente, levanta la cabeza y parece estar mirando directamente a un pollo que lo mira directamente, cuando la banda sonora cambia abruptamente a un sonido inquietante y chirriante, provocando un aterrador aire de misterio. La próxima vez que vemos un gallo, Pedro lo acaricia y después encuentra su huevo y tiene una sonrisa. El siguiente momento con una gallina ocurre cuando la mamá de Pedro golpea y ataca a una y al ver esto Pedro llora. Después de esto, la madre de Pedro lo lleva a la policía que lo envía a La Escuela Granja porque ama a los animales. Una vez allí, Pedro comienza a comer los huevos destinados a ser vendidos y sus compañeros lo regañan por hacerlo. Pedro lanza un huevo directamente a la cámara por su irritación. Con toda esta ira reprimida, comienza a luchar contra los niños y ellos corren y escapan. Sin nada más que animales para lastimar, mata a dos gallinas antes de que lo detengan. En estos cinco momentos de la trama, el gallo funciona como un observador, luego como un amigo, después como un receptor sin razón de violencia, un medio de supervivencia y finalmente como una víctima. El gallo sirve como una metáfora de la adversidad encontrada por los jóvenes, y en particular por Pedro, que viven en las calles, al representar a los jóvenes en esta situación. Al principio, Pedro lo ve desde una distancia en la seguridad de su propia casa--como el gallo observador, luego se siente atraído por esta vida en su búsqueda por el amor y amistad--como el gallo como amigo, después Pedro está atrapado en una mala situación y enfrenta consecuencias--como el gallo que es un receptor de violencia sin razón, después cuando la situación se vuelve demasiado peligrosa tiene que vivir una vida en las calles para sobrevivir--como el gallo tratado según sea necesario para vivir por Pedro, y finalmente, esta vida en las calles termina quitándole la vida--como los gallos que son asesinados por estar en el lugar equivocado en el momento equivocado.

El papel de la burra/la cabra es menos significativo, pero interesante de todos modos. La primera vez que vemos una es cuando llevan a Ojitos a pasar la noche en el granero de Meche. Está muerto de hambre desde que estuvo separado de su padre durante mucho tiempo, y se tira al

suelo para chupar el pezón de una de las cabras. Todos los otros niños que se refugiaron en el granero por la noche habían estado buscando algún tipo de comida en el edificio, pero no pudieron encontrar nada, hasta que notaron el ingenio de Ojitos. La próxima vez que aparezca el símbolo de la burra es de vuelta en el establo cuando Ojitos le dice a Meche que la leche suaviza la piel. Meche pone un tazón de leche sobre sus piernas cuando Jaibo entra y le hace la acción de Meche como extremadamente sexual. Vemos tomas muy cerca y persistentes de Meche vertiendo la leche de burra sobre ella mientras Jaibo hace comentarios y amenazas sexualmente repugnantes hacia ella. Meche rechaza sus avances, pero Jaibo comienza a ser contundente y engaña a Meche para que lo bese, y luego intenta agredirla sexualmente y escuchamos los gritos de Meche desde afuera del granero. Nadie la ayudará. La última vez que vemos a la burra es al final de la película. Pedro acaba de llegar al granero para matar a Jaibo, que intenta pasar la noche discretamente en el granero. Los dos muchachos comienzan a pelear entre sí físicamente y luego vemos una burra salir del granero. Se acerca a la ventana de la casa donde viven Meche y su abuelo. Meche despierta a su abuelo y llama la atención sobre la burra, un avistamiento peculiar ya que el granero debe cerrarse con llave con todos los animales dentro de forma segura cada noche. Luego vemos a Jaibo salir del granero y a Pedro muerto en el suelo con un cuchillo de sangre a su lado. Meche y su abuelo, al encontrar el cuerpo de Pedro y no querer ser considerado responsable de la muerte de alguien, llevan el cuerpo a las rocas de una colina y lo arrojan hacia abajo, para nunca volver a hablar del acto. En el caso de Jaibo, lo matan a tiros mientras sale de la escena. En sus tres apariciones, la burra/la cabra representa tres cosas separadas a las que los jóvenes desfavorecidos de la Ciudad de México no tienen acceso: sustento, comodidad y ayuda/alguien para señalar una “advertencia” de una posible tragedia.

Para concluir, mediante el uso de animales como símbolos en Los olvidados, Buñuel es capaz de comunicar de manera simultánea menos accesible pero más sucinta, los pasos para ser víctima de las desventajas de los jóvenes pobres con problemas que viven en la calle, más, lo que les falta a estos jóvenes que los pone en desventaja en primer lugar. El gallo nos evidencia la imposibilidad de escape que hay en la situación de los

niños que viven en las calles de La Ciudad de México. Debido a que el gallo está en los subidos de México, el gallo va a ser maltratado y va a sufrir de violencia. Entonces, aunque al principio lo vemos como un observador, que puede ser cualquier persona, al final la situación te termina comiendo y se termina haciendo caro de tu vida. Quizás además de representando los niños que viven en la calle, representa el hecho de la inexistencia de un posible escape de la violencia. El gallo actúa como símbolo de la fatalidad de la vida en los subidos de México. Buñuel dice que la persona que nace siendo pobre, muere siendo pobre, y la persona que nace en un ambiente violento, muere a violentado. Y, en el caso de la burra y de la cabra, los emplea como elemento que nos permite señalar la adversidad en los subidos de México que es inevitable para los niños en *Los olvidados*, en lo que se puede ver como la violencia, en el abuso sexual, y la muerte simbolizado con la presencia de la burra. Quizás no importa qué animales Buñuel haya elegido para representar la naturaleza cíclica de la violencia en la que nacen los niños. Podría haber sido cualquier animal, ya que todos los animales prestan especial atención al sufrimiento de los humanos, siendo símbolos algo neutrales para pensar en la vida y el sufrimiento innecesario. A veces es más fácil y más evidente para los humanos darse cuenta del mal en el sufrimiento cuando es un animal que ayuda a señalarlo o lo experimenta. Por ejemplo, Buñuel usa otros ejemplos de animales, como los niños que juegan a los toros al comienzo de la película, y cuando Jaibo está representado como un perro en la escena final. Estas escenas enfatizan y llaman la atención sobre el sufrimiento de todos los seres, la combinación del animal y el humano crea un efecto especialmente impactante. Luis Buñuel usa los animales en *Los olvidados* para enfatizar la lectura política de la película. En la representación de los humanos a través de los animales, Buñuel argumenta que es imposible escapar de la violencia y la destrucción de las familias que crecen en los barrios bajos. Cuando la sociedad ha puesto barreras socioeconómicas y educativas sistémicas, no hay forma de escapar del mal que la sociedad ha creado.

Bibliografía

Buñuel, Luis, director. Luis Buñuel's *Los Olvidados*. Ultramar Films, 1950.

Poderes diabólicos disfrazados:

La mujer, la sexualidad y el cuerpo femenino como el diablo en las películas de Luis Buñuel

Por Riley Davis

El cuerpo femenino ha sido algo incomprendido por toda la historia, poseída por fuerzas malvadas, que son las fuentes del poder de la mujer sobre los hombres. La mujer diabólica es la que representa los nexos entre la naturaleza, el diablo, y el cuerpo como una antítesis encarnada contra la búsqueda de la pureza del hombre y su conexión con Dios. En las películas *La vía láctea* (1969), *Susana* (1951) y *Simón del desierto* (1965), Luis Buñuel muestra y se burla de las implicaciones que la religión hace sobre las conexiones entre el cuerpo, lo femenino, y el diablo.

La vía láctea es una película que discute la religión y Dios con fuerza, y no omite comentar en el papel de la mujer y del cuerpo en la institución de la religión. Este filme sigue la historia de dos peregrinos que viajan a través del tiempo y se encuentran con las personas más importantes de la historia del catolicismo. En una escena, mientras que los protagonistas descansan, se presenta una congregación religiosa en un bosque en que un obispo se dirige a un grupo de seguidores religiosos. El obispo explica que el alma fue creada por Dios como los ángeles. Una mujer continúa, “In punishment for sin, it was united to a body. This body is the work of the devil” (*La vía láctea* 21:25). Otra mujer afirma “The body is the prison of the soul. The soul, in order to free itself must slowly be separated from it” (21:54). La mujer dice explícitamente que su cuerpo (“*This body*”), el cuerpo femenino es el trabajo del diablo. Por eso, se ve que el cuerpo femenino se considera algo sucio, algo malvado, algo que fue hecho en el infierno.

Decir que el cuerpo es la cárcel del alma, implica que el alma es superior y debe aspirar a dejar el mundo de lo físico para estar con Dios como una energía pura y espiritual. Es una escuela de pensamiento común que la mujer está atrapada en su cuerpo y que está más cerca de la naturaleza que el hombre. No puede escaparse de su humanidad corporal ni lograr

en la trascendencia de la mente, como el hombre puede hacer.¹⁰

Segundo, el hombre, quien encarna la mente y el alma, quién está más cerca a Dios, tiene que separarse de sus deseos para el cuerpo femenino. Ella es cárcel para la mente del hombre, a quien controla con la tentación del sexo. Por eso, se equipara el cuerpo femenino con las tentaciones del diablo. Ella representa la tentación de los deseos carnales, y el pecado de la lujuria. Sin embargo, Buñuel se burla de estos pensamientos de la religión por contradecir la escena anterior (el obispo predicando) con una escena de la libertad sexual completa entre los miembros de la congregación y el obispo mismo. Mientras que la religión predica lo malo del sexo y del cuerpo, sus miembros participan en el pecado de estos deseos exactos.

Además, antes de que unan las mujeres con la congregación, se ve los pechos expuestos de varias de las mujeres mientras que se visten, se maquillan, y miran a sus mismas en un espejo (20:26). Les importan mucho sus aspectos. La vanidad y el orgullo que ellas tienen hace que nunca serán capaces de separarse del cuerpo, y participan en el pecado del orgullo, que las distrae en el camino a Dios. Sin embargo, son miembros legítimos de la congregación, y el obispo no las manda que dejen sus placeres corporales de las joyas o el maquillaje, mostrando las contradicciones entre lo que predica y lo que quiere para él mismo y para el grupo. Las figuras religiosas que Buñuel muestra son culpables de participar en pecar ellos mismos. El uso frecuente de la sexualidad, el deseo, y el fetichismo de los cuerpos femeninos en el cine de Luis Buñuel también pone al público en la posición inescapable de pecador según su propia moral religiosa y social. La mano del diablo alcanza al público, de la que no puede escaparse.

Una película de Buñuel que muestra explícitamente el diablo como el cuerpo femenino y el deseo sexual de la carne es *Susana* (1951). Susana, una mujer que se escapa de un manicomio empieza a causar muchos problemas para una familia que la cuida por seducir a los hombres del lugar. Antes que llegue, la criada Felisa, presagia la presencia de una

¹⁰ Ortner, Sherry B. "¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura?" *Mujer, Cultura, y Sociedad*. Stanford Prensa Universitaria, Stanford, CA. 1974. Pp 67-87.

fuerza malvada, explicando a Doña Carmen, la madre de la familia, porque llueve aunque “no es tiempo de lluvia”(Susana 4:00). Felisa explica que “cuando viene una tormenta así es cosa del demonio”, y con la tormenta llega Susana (4:00). Felisa sigue expresando este tipo de cosas por toda la película, suplicando que la familia vea el mal que Susana realmente encarna.¹¹

El poder más grande que tiene Susana de controlar a los hombres es su cuerpo. Ella se da cuenta de que el deseo por el sexo y la atención femenina controla a los hombres que la rodean, y usa su cuerpo como manera de seducirlos, aunque les duele a los demás. Los hombres son encantados con el hechizo que pone Susana con sus encantos y su comportamiento, lo que hace que no sea posible que ellos vean realmente qué quiere ella. Susana es un lobo con piel de cordero, engañado a los hombres para destruir la familia.¹²

Buñuel también muestra explícitamente cómo el cuerpo femenino encarna el diablo en la trama por el uso del personaje de Jesús. Cuando Jesús acosa a Susana, don Guadalupe, el jefe de la familia, le despidе por su comportamiento. Sin la presencia de Jesús, Susana, el diablo, tiene control total de la clase. Ella, quien representa la oscuridad, ha empujado la presencia de la luz brillante y la protección de Jesús. (Él sabe el secreto de Susana, pero ahora, sin la amenaza de ser descubierta, ella puede seguir sus engaños.) Sin embargo, en la escena final donde Susana pelea con Doña Carmen (quien Susana describe su misma como “una santa” 1:07:49),¹³Jesús entra con la policía para llevarla otra vez al manicomio.

Mediante el empleo de elementos surrealistas como el fetichismo y el deseo, Buñuel nos presenta las características más sexuales del cuerpo femenino, que se distancia de la moral cristiana y la doctrina cristiana

¹¹Felisa advierte la familia a menudo sobre Susana: “La que no es christian es ella nina. No más fíjese en cómo es”(25:51); “[hay un] “diablo que entra en la casa”(51:00); “Que demonio” (52:36).

¹² Al conocer Susana, Doña Carmen compadece ella al descubrir que no tiene familia ni apellido. La abraza con cariño, expresando que ella es “purísima” (11:11) cuando es en contrario en realidad.

¹³ Se ve en esta escena que el diablo y los malos sentimientos que tiene por Susana le posee a Doña Carmen, quien suele estar tranquila y inocente.

que ve el sexo y el cuerpo femenino como mala energía y lejos de Dios. Los hombros de Susana son un símbolo del sexo por toda la película. Los cubre en la presencia de las mujeres de la casa, pero se baja el vestido para exponerlos en la presencia de los hombres para seducirlos (21:40, 24:41, 1:05:00). Además, usa sus piernas para seducir los hombres también. Cuando finge caer para seducir a don Guadalupe, él intenta encontrar en donde se duele la pierna, y el público se ve una escena llena de energía sexual entre los dos. Además, el público no se escapa del encanto femenino del cuerpo de Susana por las técnicas fetichistas cinematográficas que emplea Buñuel. Cuando Jesús la abraza a Susana en el gallinero y aplasta los huevos en su falda, se ve la yema gotea por sus piernas expuestas. El público no se escapa de la seducción de Susana, el deseo para su cuerpo, y la tentación diabólica del sexo. Son participantes en el pecado. Buñuel se burla de la religión por exagerar la mujer vinculada directamente con el diablo. Quiere incomodar al público según sus propias morales religiosas y sociales.

En *Simón del desierto* (1965) Buñuel muestra explícitamente la mujer como el diablo que trata de parar Simón en su camino para la salvación y la santidad, y se burla del personaje de Simón como un hombre de Dios. Él presagia el peligro de la mujer en el principio de la película, cuando uno de sus seguidores mira a una mujer caminando por el desierto. Simón cita las instrucciones de la Biblia en que instruye “‘Lay not thine eyes upon woman,’ and ‘Be thou not seduced by a woman’s gaze’” (*Simón del desierto* 9:36). Simón advierte al discípulo que las tentaciones de la seducción de la mujer se trae energía mala y se aleja de las fuerzas buenas de Dios.

Como *Susana*, el diablo se disfraza como una mujer bonita y utiliza la potencia de la sexualidad. Al llegar el diablo por la primera vez para tentar que Simón baje del pilar, muestra sus piernas y dice “Look what innocent legs I’ve got” (17:28). Simón tiene que resistir la tentación del diablo a bajar, que, en este caso, es la tentación del sexo. Además, la mujer expone su pecho mientras Simón reza para la fuerza de resistir la tentación diabólica. El diablo sube el pilar, y trata de seducir a Simón otra vez, esta vez con su lengua (15:58). La lengua bífida, un atributo bien conocido del diablo, se disfraza como la lengua de la mujer para seducir Simón al dejar su búsqueda para Dios.

Simón expresa que se aleja del cuerpo y la necesidad de alimentarse cuando está solo y puede enfocarse completamente en su conexión a Dios. Al ver comida en la bolsa de Simón, uno de sus seguidores exclama, "This food can only be sent by the devil to tempt you" (22:10).¹⁴ El diablo trata de controlar el cuerpo, tiene una conexión fuerte con lo corporal, que se ve también en la posesión de un discípulo (25:29) quién Simón lo ejerce.

La última vez que llega el diablo, ella manda que Simón se prepare a irse. Dice "I'm taking you to the sabbath [y allá] you'll see the tongues of flame and the gaping red wounds of the flesh" (40:39). Esta cita es explícita en mostrar los nexos entre el sexo hembra, el infierno y las fuerzas del diablo. Descritos con frecuencia como una herida, los genitales femeninos son una gran tentación para el hombre que trata de abstenerse de los pecados como la lujuria y los placeres terrenales del sexo. El lugar en que el diablo lleva a Simón después de esta escena es un lugar de baile, en que la gente joven baila una danza que se llama "radioactive flesh" en que parejas se mueven sus cuerpos con vigor y velocidad. Insinúan los movimientos del sexo, y las tentaciones violentas que pueden controlarse si no se tiene la precaución o la moralidad.

Las películas de Buñuel están llenas de mensajes subversivos contra instituciones como la religión. Una manera de burlarse de estas instituciones es mostrar unas de las creencias grandes en una manera exagerada y contradictoria. Al sexualizar el cuerpo femenino, una fuente del poder diabólico en el Cristianismo específicamente, y mostrarlo con frecuencia en muchos de sus filmes, Buñuel se burla de las conexiones que la religión establece entre el cuerpo, lo femenino, y el diablo, y utiliza el tema surrealismo del deseo, la lujuria, y el fetichismo en contra de la moralidad de sociedad y de religión.

¹⁴ Buñuel se burla de este tipo de pensamiento con esta línea tan ridícula. La comida fue dado directamente a Simón por un discípulo bien devoto y joven, un seguidor fuerte de Dios (12:00). Además Buñuel se burla del camino de Simón explícitamente; en un momento, Simón cuestiona sus propias palabras, preguntando, "What am I saying? I'm beginning to realize I don't realize what I'm saying."

La visibilidad de la mujer mexicana

Cómo se desarrolla el lente feminista en *Él* y *Ensayo de un crimen*

Por Emily Tucci

Las películas de Luis Buñuel que hemos visto hasta aquí usualmente nos presentan dos perspectivas: una del personaje(s) principal(es) y otra de la sociedad como la conocemos de ese periodo. En consecuencia, es típico ver que en estas películas hay una burla de lo convencional o le ofrecen al espectador la posibilidad de cuestionar las ideas controvertidas. Sin embargo, es interesante pensar en la idea de un “tercer” lente—afuera de la perspectiva de los personajes y la de la sociedad—en sus películas. Específicamente, el desarrollo de un lente feminista. En particular, las dos películas *Él* (1953) y *Ensayo de un crimen* (1955) de Luis Buñuel sugieren una lectura feminista a pesar de que enfocan la mayoría de la trama en un hombre. La película *Él* enfoca en una relación violenta y manipuladora entre un hombre Francisco y su esposa Gloria en México en 1950s. A través de esta película, Buñuel resalta el desarrollo de esta relación en la que Gloria se asusta más de su esposo hasta el punto de que ella lo deja por su antigua pareja, Raúl. Por otro lado, la película *Ensayo de un crimen* nota la evolución de un hombre, Archibaldo de la Cruz, como una persona que nació en el seno de una familia adinerada y es consciente de su naturaleza siniestra. Lo interesante es que la película, constantemente, nos muestra la lucha interna de Archie: cómo cuestiona los límites de su poder y defiende su inclinación de asesinar a las mujeres. Sin embargo, hay un personaje, Patricia, a la que encontramos en el medio de la película y que se opone a la idea de una mujer “tradicional”. Es obvio que ella tiene mucho dinero porque siempre está vestida con ropa y joyería lujosa y vive sola en un apartamento cuya decoración evidencia un gusto burgués. Además, su comodidad en la riqueza muestra que es muy independiente, especialmente en su relación con su hombre. Por lo tanto, Patricia sirve para introducir no solo el lente feminista en la película sino también la idea de la modernidad.

Para empezar, es importante contextualizar la década de 1950s en México. Desde una perspectiva cultural y social, el país mantiene sus raíces tradicionales específicamente en los roles de género. En particular, los hombres son la cabeza de hogar en que buscan trabajo para apoyar financieramente a la familia. Por otra parte, las mujeres se quedan en la casa para cuidar a los niños y mantener el orden de la familia. Además, hay implicaciones culturales más fuertes que acompañan estos papeles “económicos”. Específicamente, los constructos de machismo y marianismo imponen límites en el hombre y la mujer. El hombre debe actuar como macho y un dominador en todos los aspectos de la vida. Por su opuesto, la mujer fue vista como símbolo de “moral authority” y “spiritual strength” (Loeaza 139). Por lo tanto, ellas no tienen una voz en la esfera pública. En el año 1953, empieza el movimiento del sufragio femenino, pero no tuvo mucho impacto hasta que los años 60 y 70 (Bayes, Jayne, et al 41). Sin embargo, algunos de los personajes femeninos de estas dos películas se desmarcan de estos roles establecidos, introduciendo así algo que podemos considerar una perspectiva feminista.

En el caso de la película *Él*, el personaje Gloria personifica e ilumina el lente feminista en un ambiente que, continuamente, apoya al hombre. Al principio de su relación con Francisco, ella es muy comportada y modesta. Sin embargo, a través de la película damos cuenta de la naturaleza de Francisco a ser violento y controlador y por eso Gloria se vuelve más fuerte. Lo que destaca de Gloria a través de todo es que ella se niega de aceptar las acciones de su marido. Aunque Buñuel elige al personaje Gloria a causa de su habilidad de ser “un modelo de esposa según el ‘macho,’” su determinación de cuestionar lo bueno y lo malo contradicha esta imagen de una mujer obediente que sirve como la “otra” (Evans 143). Por toda la película, Francisco hace cosas que en el contexto moderno parecen abusivos y manipulativos. No obstante, estas acciones correlacionan a la definición del hombre mexicano en los años 50 de controlar a la mujer. Además, es decir que su propia conciencia del poder que posee está reforzada por la perspectiva de la sociedad sobre él como un hombre honesto y establecido. De forma específica, él cuestiona los pensamientos de Gloria sobre su pasado con Raúl, pretende fusilar a ella, y trata de tirarla del campanario (30:22, 56:00, 59:50). Aunque

Gloria se queda en esta relación por mucho tiempo, confía a personas como el sacerdote, su madre, y Raúl sobre las acciones de Francisco porque quiere confirmación de sus dudas. En estas partes, es fascinante notar que la cámara parece a seguir a Gloria, como ella tiene el control de la trama, en su exploración de apoyo.

Hay algunos momentos muy íntimos, en que Buñuel nos muestra la mente de Gloria. Primero, después de ilustrar muchos episodios celosos de Francisco que resultaban en argumentos, la cámara enfoca en la cara de Gloria y ella comparte a los espectadores que ahora comprendió “la vida que esperaba con Francisco” (40:58). Además, este enfoque se acompaña con música intrigante que nos invita a querer descubrir lo que va a venir. En este momento, el control de la situación cambia para dar agencia a Gloria después de que ella no puede ganar un argumento con su amante. Es interesante también que los comentarios de Gloria la ponen en una posición de narradora. Un par de minutos después, ella entra a una conversación con su madre. En particular, su madre acaba de terminar otra conversación con Francisco y expresa a Gloria que necesita ser más comprensiva con su marido. Obviamente, esto la molestó y ella nos expresa que “nunca [se] había sentido tan sola” (53:28). Además, la idea de cuestionar a su marido fue algo extraño en este periodo a causa de los constructos de marianismo y la conexión cultural al catolicismo. Lo que hace que esta escena sea tan poderosa es la oportunidad de conectar personalmente con un personaje femenino. Aunque el acceso a la mente de Gloria es breve, crea una forma en que algunas mujeres pueden conectar con un sentimiento sin hablar públicamente.

Otra mujer que ejemplifica el feminismo y crea un lente feminista en las películas de Buñuel es Patricia en *Ensayo de un crimen*. Aunque ella no es una protagonista, su personalidad llama la atención de la cámara. En esta película que continuamente explota la belleza natural y física de las mujeres, ella toma el control de su cuerpo. Específicamente, cuando se encuentra con Archie por primera vez, le pregunta “te gusta mis piernas” (21:05) En este momento ella controla la explotación de su cuerpo en la cámara y su seguridad es dominante. De similar manera, el lente siempre está enfocado en la cara de Patricia, siguiéndola durante sus conversaciones con Archie y Willy (20:05, 29:11) Por lo tanto, es decir que la atención de la cámara como elementos cinematográficos ilumina

la visibilidad, tanto literalmente como figuradamente, de la mujer en esta película. Además, en la misma escena, vemos a Patricia manejando el coche mientras que su esposo está en el asiento de pasajero. Es claro aquí que ella no solamente se controla a ella misma, sino también a su amante. Esta idea de ser la dominadora en la relación, además, es extraña en la cultura mexicana durante este tiempo.

Un par de minutos después que se introduce a Patricia, ella está en un casino con un grupo de hombres. En esta escena, Patricia está apostando y compitiendo con sus contrapartes masculinas. Lo interesante de esta escena es que su esposo, Willy, está suministrando dinero a ella en el fondo (28:03). El hecho de que Buñuel elige presentar una situación en que la mujer tiene el control nos brinda la oportunidad de ver a lo femenino como sujeto de poder. En este casino también, hay una conversación privada entre Patricia y Willy en que el está explicando que ella no debe pedir mucho dinero para gastar todo el tiempo. Sin embargo, Patricia responde con “hago lo que me da la gana” (29:04). Por toda esta conversación, ella declara que puede vivir y funcionar sin su marido. Por lo tanto, ella está mostrando la individualidad de la mujer. Patricia es completamente el opuesto de la imagen que imponen el marianismo de una mujer santa, pura, y modesta. En consecuencia, es decir que ella personifica la modernidad que existe para las mujeres mexicanas.

Por fin, es fascinante explorar cómo estas mujeres en las películas de Buñuel, que enfocan más en la mente perturbado del hombre, proponen la individualidad de la mujer de forma tan fuerte. La atención que se pone en la manifestación del feminismo, no solamente en la trama sino también en el uso de los elementos cinematográficos, realza la visibilidad de la mujer. Por lo tanto, esta presencia profunda en estas películas contribuye a crear una plataforma en que las espectadoras pueden relacionarse con estos personajes que se oponen los estereotipos de la mujer mexicana. Además, la habilidad de Buñuel de incorporar los niveles de perspectivas, como las del personaje principal, la sociedad y el feminismo dentro de la película añade a la complejidad de los temas en general.

Bibliografía

Buñuel, Luis, director. *Él*. Producciones Tepeyac, 1953

Buñuel Luis, director. *Ensayo De Un Crimen*. 1955.

Evans, Peter Williams. *The Films of Luis Buñuel: Subjectivity and Desire*. Oxford: Clarendon Press, 1995.

Bayes, Jayne, et al. *Women, Democracy, and Globalization in North America a Comparative Study*. Palgrave Macmillan, 2006.

Loaeza, Soledad. "Mexico in the Fifties: Women and Church in Holy Alliance." *Women's Studies Quarterly*, vol. 33, no. 3/4, 2005, pp. 138–160. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/40004422. Accessed 31 Mar. 2020.

Satanás fue un ángel primero

Por Victoria Liebetrau

Luis Buñuel es un director conocido por su uso sin disculpas de la sátira en sus películas, y la religión es quizás el blanco más frecuente de esta crítica. Su película *Simón del desierto* (1965) no es la excepción. En esta película filmada en México, un hombre solitario y religioso extremadamente devoto se queda solo en la parte superior de una gran columna durante años en un intento de estar más cerca de los cielos y dedicar su vida a Dios. Otros residentes del pueblo lo felicitan por su aparente desinterés y su determinación de vivir simplemente, y lo buscan para ayuda y consejo en sus vidas. A primera vista, este personaje parece un arquetipo perfecto de Cristo. Incluso estira los brazos mientras reza, en la forma de una cruz, y en la parte superior del pilar se asemeja a la famosa estatua "Cristo el redentor". A lo largo de la película, condena a los que lo rodean por sus diversos pecados, y rechaza el exceso de alimentos y artículos materiales, ya que los considera impíos, y su único objetivo es ser aceptado como santo que ha sufrido por Dios. Sin embargo, Buñuel distorsiona esta supuesta figura de Cristo para exponer la hipocresía en sus valores y sus motivos egoístas disfrazados de devoción. Como se supone que su posición en la columna representa su deseo de mirar hacia arriba y estar más cerca de Dios, en realidad usa esta posición para despreciar a sus semejantes y juzgarlos como un ser superior autoproclamado. Se ve a sí mismo como una figura santa y divina en comparación con los pecadores que menosprecia, y a través de esta vanidad y comparación de sí mismo con una criatura celestial se convierte en el pecador más grande de todos, por lo tanto condenado al Infierno como se ve en el fin de la película. Está claro que Simón es solo un otro de los hombres religiosos trágicos y aislados de Buñuel. Es su soledad en la religión lo que lo aleja de tener un impacto real en su comunidad. En lugar de ayudar a los demás como debería, se vuelve egoísta en su vida solitaria. En un intento por ser reconocido como un santo, pierde de vista lo que debería estar haciendo para ganar este título: ayudar a los demás.

Luis Buñuel comienza su película, *Simón del desierto* (1965) con el jefe del monasterio diciendo: "Seis años, seis semanas y seis días, llevas de pie en esa columna, Simón" (2:05), y es de conocimiento común que el número seiscientos sesenta y seis se dice que es "el número del diablo", o "el número de la bestia". Desde el principio, el director insinúa que, aunque las acciones de Simón reflejan las de Simeón el Estilita, esta copia de un evento religioso tiene matices más oscuros. Si bien está claro que los miembros de la comunidad buscan ayuda en momentos de angustia, los resultados de sus acciones o consejos a menudo son más irónicos que exitosos. La primera vez que vemos que esto ocurre es cuando una mujer le ruega a Simón que le devuelva las manos de su esposo que han sido cortadas. Mientras Simón los trae con éxito, la familia vuelve inmediatamente a sus vidas sin darles las gracias, y lo primero que hace el padre con sus nuevas manos es golpear a su hija cuando está irritado (Buñuel, 6:30). Este milagro, similar en apariencia a los realizados por Cristo, en realidad no tiene un impacto significativo en la familia. Más bien, vuelven a su enojado y desagradecido estilo de vida sin pensarlo dos veces. Lo que sale del milagro de Simón no es fe y aprecio, sino violencia y odio. Sus intentos de ser santo revelan que su verdadera naturaleza es más pecaminosa de lo que parece. Es como sus intentos de ser santo con los demás parecen molestos en lugar de agradables, y tal vez es que su corazón no está realmente en la acción que causa resultados negativos.

Poco después, Simón somete a los monjes que rezan con él en el suelo a una prueba. Cuando pasa una mujer, él menciona que solo tiene un ojo, pero otro hombre dice que tenía dos y que era una mujer hermosa. Simón luego lo regaña por notar la apariencia física de la mujer y lo envía lejos, considerándolo indigno de rezar cerca de él (Buñuel, 9:05). El monje es criticado y considerado impío, cuando en realidad era Simón quien quería hacerlo fracasar y exponerlo como un hombre de religión inadecuado en comparación con él. En lugar de tratar de apoyar y mejorar a los hombres que dedican su tiempo a la religión, lo trata como una competencia y exige que se vayan hasta que sean dignos de su religión (dignos según Simón, no su religión). Está claro que Simón tiene hambre de poder, incluso rechaza el deseo de su propia madre por su afecto. Afirma que no puede dedicar su tiempo a nadie más que a Dios,

cuando en realidad es su disgusto por la humanidad lo que instiga su aislamiento. Él cree que está más arriba (literalmente, ya que está en un pilar) y más importante que incluso su propia madre, la mujer que le dio la vida.

Su desdén por los humanos también aparece cuando un enano se acerca a él con la esperanza de una bendición para su cabra preñada. Este hombre no solo está por debajo de Simón como los demás, sino que su estatura es mucho más pequeña que la de los que están a su lado. Simón deja en claro que ve a este hombre como incluso menos que el humano promedio cuando le da la misma bendición que le da a la cabra. Simón lo compara con un animal y decide que no es digno de su propia bendición. A diferencia de los arquetipos habituales de Cristo, a Simón no le importan los humanos que necesitan apoyo religioso. En cambio, él realmente no se da cuenta de aquellos en su compañía ya que está tan concentrado en su propio objetivo de convertirse en un santo. Al rechazar la comida y el afecto que le ofrece la gente, dice que se debe a su necesidad de solo Dios en su vida y al rechazo del exceso. Sin embargo, en realidad su único motivo es extremadamente egoísta, ya que presenta la imagen de un hombre que sufre por su dios cuando solo hace estas cosas para obtener algo para sí mismo; No para ayudar a otros. En sus intentos por distinguirse del demonio y acercarse a Dios, Simón solo comienza a acercarse más a Satán y más lejos del ser humano.

Un motivo en esta película es la frase "Oigo a Satanás de noche", primero dicho por el enano y luego por el joven monje. Al principio, esto puede parecer aludir a la mujer que representa al diablo en esta película, pero también podría ser que estos personajes se están dando cuenta del personaje cruel de Simón. En la escena final de esta película, somos transportados al futuro a la ciudad de Nueva York, donde vemos a Simón y Satanás juntos en lo que parece ser un bar o una discoteca. Están rodeados de personas que bailan en parejas mientras los dos se sientan en una mesa, cada uno con su propio trago. Esta es la primera escena de toda la película en la que Simón se encuentra entre su propia especie: los seres humanos. Sin embargo, él no se destaca de la multitud. Se mezcla con los demás y está forzado participar en actividades que el Simón que originalmente sabíamos llamaría pecados. Está bebiendo alcohol, socializando y mirando a la multitud de hombres y mujeres, a pesar de

haber regañado a un hombre por mirar a una mujer al principio de la película. Es limpio en su apariencia a pesar de llamar a la higiene un pecado innecesario para un hombre religioso. Y la mujer anteriormente conocida como el diablo es su compañera en este bar, simplemente otro humano en la multitud. Ahora está condenado a ser como aquellos que alguna vez pensó que era mejor que. Esta escena tiene lugar en el futuro en la ciudad de Nueva York, un lugar muy moderno en ese momento.

En *Simón del desierto*, el personaje principal quiere ser adorado como un ícono religioso por la comunidad, pero en realidad no se preocupa por ellos. Está avergonzado de ellos, y en lugar de usar sus supuestas fortalezas religiosas para ayudarlos cuando preguntan, la ironía de sus respuestas y dones expone sus débiles intenciones. En su posición en la columna en un intento de mirar a Dios y convertirse en una figura devota de Cristo, sus acciones revelan que está usando esta posición no para mirar hacia arriba y ayudar a otros, sino para mirar hacia abajo y criticar. Buñuel usa la última escena para señalar la antigüedad de la religión y los defectos de un humano que dice ser más santo y más cercano a Dios que los demás. Al aprender a vivir con sus semejantes y Simón finalmente se pone al día con la modernidad del mundo, donde hay rascacielos en lugar de pilares solitarios. Se ve obligado a abandonar la antigüedad y vivir en la modernidad, y ahora hay edificios mucho más altos que la columna en la que se encontraba para ser más alto que sus compañeros humanos. Ya él parece ser muy pequeño en un entorno tan grandioso. Ya no es un individuo como se vio a sí mismo, como vemos cuando él no es libre de abandonar la multitud de la disco e irse a casa como lo desee, porque tiene que esperar "hasta el final" como le dice el diablo. Es forzado entre aquellos a quienes inicialmente habría percibido como pecadores, como él también está en el infierno, por ser tan pecaminoso en su vida pasada. Mientras en la película Simón critica a sus semejantes por su lujuria, codicia y envidia, no se da cuenta de su propio pecado mortal: el orgullo.

Bibliografía

Buñuel Luis, director. Luis Buñuel's Simon of the Desert. Gustavo Alatríste, 1965.

¿Cuántas posibilidades tienen de ser escuchados los olvidados?

***Los Olvidados*, un filme de Luis Buñuel**

Por Mumi Vélez

Los Olvidados, una de las películas más memorables de la filmografía de Luis Buñuel, nos invita a apreciar la pobreza. Apreciar tanto su sutileza como su torpeza. ¿Quiénes son los responsables de la miseria? ¿Cuánto podemos soñar si estamos sumergidos en ella? Al ver *Los Olvidados*, cada atisbo de superación que tienen los protagonistas nos llena de esperanza. Luis Buñuel nos regala una historia llena de personajes de carne y hueso que nos cuentan sus historias particulares, pero que a su vez podemos ver como representativos de un acontecer universal. Logra confundirnos y vendernos un cúmulo de emociones que, como espectadores, compramos fácilmente e interpretamos a nuestro antojo, cargando cada historia acontecida con nuestras propias expectativas. Pero estamos hablando de Buñuel y, como bien sabemos, este director no va a satisfacer nuestros deseos, más bien, nos engañará con una trama encantadora y después nos arrebatará la zanahoria. Al terminar de ver *Los Olvidados*, cabe preguntarnos si acabamos de presenciar una película o de participar de un juego buñuelesco en donde nuestros ojos burgueses han sido expuestos a evidenciar la ridiculez inherente de nuestros prejuicios y deseos.

Al comenzar la película, un anuncio irrumpe en la pantalla: “Esta película está basada íntegramente en hechos de la vida real y todos sus personajes son auténticos”. Luego de esto, aparecen imágenes de archivo de grandes ciudades en pleno auge y crecimiento. Estos registros nos muestran lo magnífico del progreso, pero una voz en off masculina, grave y con un claro acento mexicano, nos invita a pensar en lo que no está presente, en la miseria oculta que produce el sistema: “Las grandes ciudades modernas, Nueva York, París y Londres esconden tras sus magníficos edificios hogares de miseria que albergan niños mal nutridos, sin higiene, sin escuela. Semillero de futuros delincuentes”. Para terminar esta secuencia inicial, niños que se corresponden a los mencionados por el locutor toman la escena. Ya no vemos postales del

progreso, sino que empezamos a verlos a ellos, ellos que están gritando, bebiendo, fumando y jugando a ser toros. Los olvidados e invisibles. Los niños que habitan los hogares de miseria que esconde el México de 1952.

Desde lo personal, los olvidados encarnan los hechos reales, que nos permiten emocionarnos, quererlos y odiarlos. Mientras que, desde la contextualización histórica y política del comienzo, podemos ver sus acontecimientos como fenómenos sociales de la época. En esta ida y vuelta entre lo particular y lo universal se dirime la trama de *Los Olvidados*. Tal como expresa Rubia Barcia, “con esta película nos encontramos plenamente inmersos en el realismo integral de Buñuel, fundamentado en su visión de la vida y la realidad humanas, en los arquetipos de la psicología de la profundidad y, por extensión, en arquetipos religiosos y míticos, anclados en la realidad histórico-social. De ahí el aura y la densidad de esta tragedia social y económica subjetiva de nuestros días, pero enraizada también en la estructura antropológica inconsciente y mítica del ser” (1953).

El protagonista de esta historia es Pedro, un niño que vive en la miseria de los suburbios de la ciudad de México. Pedro tiene un presente y pasado turbulento, fue producto de una violación y su madre solo tenía catorce años cuando lo dio a luz. Ella no lo quiere, le recrimina su presencia y su ausencia. El pobre Pedro fue condenado a vivir en la constante falta de cariño y pobreza. El niño intenta cambiar su situación, quiere sentirse querido y aceptado por su mamá por lo que busca obedecerle, pero nunca consigue colmar sus expectativas. Pedro quiere cambiar, “¿Por qué está así conmigo?– le dice a su madre– ahora sí voy a portarme bien”. No hay caso, nunca consigue una mínima señal o signo de aprecio y debe buscar compañía en otros niños iguales a él. “The paradox lies in the impossibility of redemption for the protagonist” (Acevedo, p. 67, 1968)”, Pedro no consigue escapar del círculo que lo encierra.

Pero como espectadores podemos ver en este personaje algo más, algo que nos da esperanza y nos hace creer en él. Vemos que Pedro no tiene malas intenciones, no busca hacerle el mal a nadie. Al contrario, él quiere vencer las adversidades que trae desde la cuna, por nacer en donde nació y vivir en donde vive. Y a lo largo de la película vemos que su manera de

salir y de superar la situación no es a través de la rebeldía, sino que él busca hacer las cosas bien. Pedro encuentra un trabajo, gana dinero y, aunque sea escaso, se lo entrega todo a su madre para ayudarla en la casa. Este niño trata con amor a su hermanito y escapa de la violencia que su entorno emana. En Pedro creemos y su personaje parece demostrarnos que quien quiere y se esfuerza, puede. Nadie tiene que robar para poder comer, un niño de nueve años puede salir a trabajar para cambiar su presente y convertirse en una “buena persona”. Mejor dicho, en alguien funcional al sistema que nos permita convalidarlo.

Como antagonista encontramos al Jaibo. Otro niño, un tanto mayor que Pedro, que ya no sueña con ser un “buen ciudadano”. Él se rebela contra la sociedad y contra todas las posibilidades que esta sociedad le da. Cada vez que el Jaibo aparece en la pantalla nos hace enfadar. Sabemos que se ha escapado de la escuela correccional, un lugar que lo iba a enderezar y ayudar a lidiar con su presente criminal. Pero al Jaibo le gusta su presente, la miseria y el poder que tiene en su comunidad. No hay nada mejor que la libertad. “*Pos siempre es mejor la calle*”, le habla a los demás niños y en ellos despierta miradas de idolatría. “Este *rete* macho no le tiene miedo a nadie” dice uno de sus compañeros refiriéndose a él. Al contrario de Pedro, el Jaibo está para hacernos ver que el presente no se olvida del pasado. A él nadie lo quiso, él a nadie quiere. Solo piensa en conseguir algunas monedas para beber y alguna mujer con la cual acostarse.

Las historias de estos dos niños se entrecruzan continuamente. “Yet as Jaibo and Pedro are friends [...] and could even be regarded as each other’s alter ego, the eye is also Jaibo’s, removed not by Jaibo’s id-dominated but by Pedro’s super-ego-led side of their double personality” (Evans, 1995). Es decir, el Jaibo es puro impulso y rebeldía; Pedro moralista y culposos que ha sabido internalizar las reglas y prohibiciones del discurso materno. En el transcurso de la película cada encuentro desencadena un giro en el guión y un nuevo empezar para las metas de Pedro. El Jaibo asesina a un muchacho y Pedro es el testigo de este hecho; Pedro comienza a trabajar en una herrería, el Jaibo roba un cuchillo y terminan culpándolo a él; Pedro se escapa de su casa y el Jaibo se acuesta con su madre. Todos los intentos de Pedro se ven frustrados por la presencia del Jaibo y esto hace que terminemos odiándolo. Porque

es verdad que el Jaibo es el culpable de las fallas de Pedro y nosotras lo culpamos de la imposibilidad que tiene este niño de ser mejor persona.

El Jaibo es la fuente principal de la insatisfacción de nuestros deseos. Al introducir a un personaje tan fácil de odiar y uno tan fácil de querer, ambos arquetipos del malo y el bueno, Buñuel consigue que nuestros cuerpos se inunden de empatía. Utiliza primeros planos que apelan a nuestras emociones. Esta implicación de las personas en la narración de la historia hace que el espectador se ponga en el lugar de Pedro y que traslademos hacia él todos nuestros deseos. Queremos que él cambie y creemos que es capaz de hacerlo. Cuando ingresa a la escuela-granja, en donde se le brindan todas las oportunidades para poder reinsertarse en la sociedad, los espectadores lo vemos y el pecho se nos llena de alegría: “¡Pedro al fin ha encontrado un camino esperanzador! El niño aprenderá a leer y un oficio. Se ha salvado”. Automáticamente nos permitimos pensar que no todo es tan malo como parece. Todos pueden hacer como Pedro y conseguir un trabajo, comida y techo.

Pero Pedro no está tan agradecido y no parece valorar esta increíble oportunidad que la vida le está dando. Apenas tiene la oportunidad, infringe la ley. El niño roba un huevo, le hace un agujerito y comienza a comerlo. ¿Cómo es posible? Allí estaba su salvación. Está saboteando su propia esperanza... ¿Su propia esperanza? Bueno, quizás la nuestra. Da igual, también cuenta. Pedro termina de comer el huevo y lo estrella contra la cámara. Toda la pantalla queda bañada con la clara y la yema. La cámara ya no solo nos muestra, sino que se convierte en un actor. Nos interpreta a nosotros dentro de la escena.

En su texto, Evans argumenta que esta acción está dirigida a nosotros, a nuestra mirada juzgadora burguesa. Pedro nos tira el huevo a los espectadores que comenzamos a culparlo y a enojarnos con él. Nos tira el huevo a nosotros que ponemos sobre los hombros de un niño de nueve años la obligación que buscar salvarse, de darse cuenta que es mejor trabajar a estar en la calle. Es mejor ser un buen engranaje, uno funcional, y no una pieza defectuosa, rebelde. Porque a pesar de haber sido hijo de una violación, haber carecido de amor durante toda su corta vida, vivir rodeado de violencia, él tiene en sus manos la capacidad de

cambiar su rumbo. Debe incorporarse al mismo sistema que lo parió con numerosos abusos y flagelos.

Pero lo cierto es que tanto Pedro como el Jaibo no son más que personajes que encarnan una realidad social existente. Pedro y el Jaibo podrían ser un niño de cualquier gran ciudad moderna, así como Acevedo manifiesta “with its realistic depiction of overcrowded slum shanties, domestic abuse, incest, child abuse, crime and punishment, poverty, and the ineptness of public social services, it is an indictment of contemporary urban society” (1968). Es verdad, podrían ser cualquier niño de cualquier sector relegado por el progreso en cualquier parte del mundo, en cualquier momento de la historia desde que el progreso es concebido como tal. Sin embargo, las características tan particulares de esta película nos hacen saber que estamos frente a una historia mexicana, de niños mexicanos y de pobreza mexicana. Entonces caemos en la cuenta que el ojo de Buñuel es mucho más engañoso de lo que nos parece y como propuesta final nos brinda otro interrogante a develar: ¿Se puede observar a la pobreza como un fenómeno universal o sólo cobra sentido cuando está dentro de los límites de un lugar en particular? ¿La pobreza es la carencia o lo que carecemos?

Bibliografía

Rubia Barcia, José *La imaginación en libertad: las cimas de su obra mexicana*, 1953.

Acevedo-Muñoz, Ernesto R., *Los Olvidados and the Crisis of Mexican Cinema*, 1968.

Evans, Peter Williams, *Los olvidados and the 'Uncanny'*, 1995.

Deseos Abusivos:

La Religión como una Justificación en *Él*, de Luis Buñuel

Por Danielle Pechthalt

Él, una película situada en México y dirigida por Luis Buñuel en 1953, se basa en la historia de una pareja casada, Francisco y Gloria, y su relación abusiva. A primera vista, Francisco parece un hombre guapo quien es activo en la iglesia y la comunidad, inevitablemente perfecto; sin embargo, sus acciones detrás de las puertas cerradas demuestran lo contrario. Aunque la religión sirve, supuestamente, como una brújula moral para sus seguidores, en el caso de Francisco, sirve como una justificación de sus deseos abusivos. La participación activa de Francisco durante la primera escena en la iglesia en que está ayudando en una ceremonia de lavado de pies, prueba sus fuertes lazos con la religión cristiana. Lo cual nos puede resultar extraño, ya que en su vida privada son numerosas las ocasiones en donde utiliza su poder para abusar violentamente de su mujer. Sin embargo, es la misma Biblia la cual puede, ciertas veces, imponer esta manera de actuar. Ya que, en su propio relato, nos dice que no debemos pecar si queremos ir al cielo, pero nos impone el respeto y el temor de un Dios todopoderoso. En este libro, la religión cristiana establece una serie de reglas para eximirnos de los pecados. Si cumplimos con lo que la Biblia nos dice, después de morir, podremos entrar al paraíso. Esto hace las decisiones buenas más favorables. Francisco toma estos conceptos, pero evade muchos otros. En la sociedad, lo vemos siguiendo los mandatos cristianos al pie de la letra, pero en su relación más íntima se olvida de ellos.

La crítica de Evans sobre *Él* también tiene que ver con la conexión entre la religiosidad y las tendencias malas de Francisco. Evans explica que, "Early moments in the film identify Francisco with religious imagery in a way that reinforces notions of power". Este poder que proviene de su relación con la religión sirve, para el resto de la película, como una excusa para sus acciones. Francisco no sólo lo usa como excusa, sino que su suegra y su cura lo usan para respaldarle a él y justificar sus acciones también. Porque la iglesia y el cura tienen tanto poder, es más fácil para

Francisco sentir que sus acciones son justificadas. Él tiene mucho respeto tanto para la iglesia como su cura, o mejor dicho la religión en general, y por eso, la falta de una reacción de ellos a él le permite continuar con lo que ha estado haciendo.

La madre

Francisco explica a la madre de Gloria que ella "No es mala pero necesita que se le sermonee bien." Aquí, Francisco hace la conexión entre su compromiso a la religión y sus acciones malas. Por decir que Gloria, "necesita que se le sermonee bien", él está mostrando a la madre de Gloria, que él está bien educado en el campo de la religión. Al recomendar lo que Gloria puede necesitar, él presenta un sentido de autoridad; parece casi como si fuera un cura él mismo. El consuelo que siente dentro de su religión es sorprendente; está maltratando a su esposa, sin embargo, está seguro de que tiene razón. La madre de Gloria siente consuelo en el hecho de que su yerno está tan bien versado en el campo de la religión, por eso le dice a Gloria que no se preocupe, "Francisco es celoso, hija". Parece como si los lazos que él tiene con la iglesia sirven como una excusa para sus acciones y el abuso hacia su esposa. Desafortunadamente para Gloria, su madre está bajo la impresión que un hombre bien educado en religión no es como otro. Esto lo sabe Francisco, y por eso se refiere a su relación con la iglesia frente a su madre.

Cura

Cuando Gloria pierde la esperanza de que su madre sea capaz de entender su situación, se dirige a su cura. Sin embargo, él termina siendo cualquier cosa menos útil. Un cura se sabe que servir como la cara de una iglesia y típicamente esta posición le concede un nivel de credibilidad. En este caso, sin embargo, el cura parece estar cegado por sus pensamientos iniciales de Francisco. Gloria explica a él que Francisco está abusando de ella en casa, pero el cura simplemente dice, "él es un perfecto caballero cristiano". Esta oración viene con la presunción que ser un cristiano "perfecto" no deja lugar a errores. La historia que tiene Francisco con la iglesia, supuestamente, implica que para el resto de su vida, él será un hombre respetable con nada más que respeto para las mujeres. Para Gloria a escuchar algo tan horrible de alguien tan respetable como el

cura muestra que la religión siempre puede servir como una excusa válida para cualquier acción.

Torre de la iglesia

Eventualmente, la relación de Francisco y Gloria comienza a parecer como si estuviera mejorando. Durante este tiempo, Francisco la lleva a la cima de una torre de la iglesia. Cuando llegan a la cima, él comienza a estrangular a ella y amenaza tirarla abajo. Es revelador que Francisco esté dispuesto a cometer tales actos pecaminosos en un lugar tan sagrado. Queda claro que en realidad, él se siente justificado en sus acciones; tan justificado que él no tiene problema de abusar de su esposa estando cerca a Dios. Él cree que la iglesia apoyaría su decisión de reprender los errores de su esposa porque si no, no habría querido hacer esto en la torre de la iglesia. Otra vez, su religión juega el papel de una excusa para sus malas acciones.

El fin como monje

Hacia el fin de la película, hay un gran cambio de eventos. Francisco había entrado en un convento como un monje. Al hacer esto, él finalmente se convierte en el perfecto caballero cristiano en que todo el mundo había dicho que era. Su transición de un marido abusivo a un monje dedicada a Dios sirve como un aspecto satírico. Después de que todo el mundo expresa sus ideas sobre el profundo experiencia de Francisco con la religión, él finalmente termina siendo exactamente que habían dicho. Él puede usar su posición como un hombre dedicado a Dios como una manera justificar sus acciones previas. Dados todos sus sacrificios y compromisos a la iglesia y a Dios, se puede suponer que él fue perdonado. A pesar del hecho de que él finalmente está haciendo pasos en el mundo que tienen un impacto positivo, todavía es capaz de usar su religión como una excusa o justificación para el abuso él cometido en el pasado.

Para Francisco, además de usar la religión como una excusa, el no ser criticado por ninguna otra persona le permite justificar sus acciones abusivas. Si hubiera recibido una respuesta, o si alguien le hubiera dicho que sus acciones no eran moralmente aceptables, podría haber repensado en lo que estaba haciéndole a su esposa. Dado esto, parece

como si los deseos de Francisco de dominar o controlar a su esposa son compartidos por los demás, y por tanto forman todo un sistema . Mientras la madre de Gloria y el cura no participan activamente en el abuso, su indiferencia ante él tiene el mismo efecto. Ellos son el problema porque la parte más crucial de poner fin a este sistema insalubre de dominación masculina, es hablar y defender lo que es correcto. Raúl, por otro lado, sirve como un contraejemplo. Su posición es en contra de las normas de la sociedad, dado que él está listo para escuchar a Gloria y decirle que sus sentimientos están justificados. Él también es religioso, lo que nos invita a creer que la religión no es el problema, sino la forma en que la gente la interpreta o la utiliza. Es aceptable que se la interprete como un incentivo para hacer el bien en el mundo. Sin embargo, al usarla como justificación de los deseos abusivos, como hace Francisco, se vuelve nociva.

Bibliografía

Buñuel, Luis, director. *Él. Él*, Producciones Tepeyac, 1953