

**EL AXFISIANTE ENCANTO DE LA BURGESÍA**  
TRAGEDIA Y NAUFRAGO DE LA CIVILIZACIÓN EN *EI ANGEL*  
*EXTERMINADOR* DE LUIS BUÑUEL

**THE SUFFOCATING CHARM OF THE BOURGESIE**  
TRAGEDY AND SHIPWRECK OF CIVIIZATION IN *THE EXTERMINATING*  
*ANGEL* BY LUIS BUÑUEL

Amparo Martínez Herranz (Universidad de Zaragoza)  
[amarhe@unizar.es](mailto:amarhe@unizar.es)

Recibido: 20 de enero 2022 / Aceptado: 06 de marzo 2022

---

**Resumen:** En 1962 Luis Buñuel rodó en México *El ángel exterminador*, un argumento en el que había comenzado a trabajar en la década de 1940. Partiendo del análisis comparado entre el guion técnico manejado por Buñuel durante el rodaje y la película, se propone un análisis de los temas nucleares de este filme, especialmente de aquellos en los que su autor quiso hacer hincapié, sus motivaciones, su origen y las conexiones con el conjunto de su obra. En uno de los momentos más críticos de la Guerra Fría, Buñuel construyó un crudo retrato de las convenciones burguesas, asumidas como la norma que sostiene el orden establecido y causantes del inmovilismo y la inacción de una sociedad empeñada en ignorar los problemas reales. Presenta a los burgueses encerrados misteriosamente en su mansión como náufragos de una civilización que elige repetir sus errores y ahogarse. El relato está recorrido por constantes alusiones al libro del Apocalipsis, un mundo marcado por las plagas –físicas y morales– que asolan la civilización. Y para alimentar esta atmosfera, Buñuel hizo uso de las estrategias propias del cine de terror que conocía bien y que había ensayado en algunos guiones previos. Además, estrechamente vinculadas a la idea de misterio, introdujo en la película alusiones a la masonería para rendir homenaje a través de ellas a su amigo Juan Vicens. En esta película Buñuel procuró transmitir sus dudas acerca de los avances de la civilización, al tiempo que insistía en la condición misteriosa e inescrutable de la existencia.

**Palabras clave:** Encierro; guion; masonería; misterio; terror.

**Abstract:** In 1962 Luis Buñuel filmed in Mexico *The Exterminating Angel*, a plotline he had started working on in the 1940s. Starting from the comparative analysis between the technical script written and handled by Buñuel during the filming and the film, an analysis is proposed about the nuclear themes of this *filme*, specially those in which the author wanted to emphasize, his motives, his origin and the connections of the piece as a whole. In one of the most critical moments of the Cold War, Buñuel builded a crude portrait of bourgeois

conventions, assumed as the norm that sustained the stabilized order and the cause of immobility and inaction of a society determined on ignoring real problems that they must face. It portrays the bourgeoisie confined in a mysterious mansion, like castaways of a civilization that chooses to repeat their mistakes and drown. This story goes through constant allusions to the book of the Apocalypse a world scarred by the plagues –both moral and physical– that desolate this civilization. To feed this atmosphere, Buñuel wanted to use strategies and horror movie themes that he knew and that he himself had rehearsed in some previous scripts. Very tightly associated with the idea of the mystery, he introduced in the movie masonry allusions to pay tribute through them to his friend Juan Vicens. In this film Buñuel tried to transmit his doubts about the advances of civilization, while he insisted on the mysterious and inscrutable condition of existence.

**Keywords:** Confinement; script; masonry; mystery; horror

Como citar este artículo:

Martínez Herranz, A. (2022). El asfixiante encanto de la burguesía. Tragedia y naufragio de la civilización en *el Ángel exterminador* de Luis Buñuel. *Revista Eviterna*, (10), 132-145 / <https://doi.org/10.24310/Eviternare.vi11.14194>

## 1. Introducción

Tras el éxito y el escándalo provocado por *Viridiana* (1961) Luis Buñuel decidió rescatar un viejo proyecto titulado *Los naufragos de la calle Providencia* que había comenzado a fraguar a finales de la década de 1940. Esta idea pudo haber sido una pieza para la televisión mexicana y también estuvo a puntos de convertirse en la primera película rodada en Cuba después del triunfo de la revolución. Pero ninguna de estas iniciativas fraguó. Era una historia demasiado incómoda, el relato de un absurdo encierro que terminó de escribir junto a Luis Alcoriza. Finalmente, en 1961 consiguió rodar la película, gracias al apoyo incondicional del productor Gustavo Alatríste. Buñuel redactó la última versión de esta historia que terminó titulado *El ángel exterminador* en el verano de 1961, al mismo tiempo que se levantaba en Berlín un muro para partir la ciudad en dos y 'encerrar' a muchos de sus habitantes. Algunas de estas circunstancias explican los temas que recorren la película y también la biografía de Luis Buñuel y las meditaciones que le ocupaban a comienzos de la década de 1960. Lo que se ofrece en este artículo es un adelanto de una investigación más amplia acerca del conjunto de la producción mexicana de Buñuel. En esta ocasión centrados en *El ángel exterminador* y en los temas a los que dio mayor importancia, muchos de ellos escondidos en el guion y apenas desarrollados en la película por falta de presupuesto; otros, amplificados y enriquecidos durante el rodaje.

## 2. Marco teórico/objetivos

Sobre la producción cinematográfica de Luis Buñuel son esenciales los trabajos realizados por Agustín Sánchez Vidal, Román Gubern, Paul Hammond, Ian Gibson y Fernando Gabriel Martín.

Pero la etapa mexicana merece una especial atención, ya que fue el periodo más prolífico de su carrera. El estudio que se propone arranca del análisis de los guiones técnicos con los que trabajó Buñuel durante los rodajes, textos mecanografiados y con anotaciones manuscritas, que permiten ahondar en el conocimiento de su obra y también establecer cuáles fueron sus principios creativos, acercarnos a su método de trabajo y ayudarnos a establecer el germen y el desarrollo de los temas que recorren buena parte de su filmografía –que en muchas ocasiones nacieron como escenas desechadas de sus primeras películas–. El análisis comparativo entre el guion técnico y la película permite localizar las ideas desechadas, las dudas las búsquedas... y también ayuda a ahondar en el origen biográfico, literario o cinematográfico de los temas expuestos. Este artículo sigue el desarrollo de las acciones de *El ángel exterminador* y se detiene en aquellos temas que la vertebran para realizar análisis transversales que van de la convención burguesa al naufragio, del apocalipsis al cine de terror, para terminar cediendo ante la belleza inquietante del misterio cultivada por los masones o fomentada por un grupo de burgueses cautivos de sí mismos.

### 3. «No queremos razones. ¡Queremos salir de aquí!»

La película se inicia tras una función operística, cuando el matrimonio formado por Edmundo y Lucia Nobile ofrece una cena en su mansión. Como en *La edad de oro* (1930), Buñuel sitúa a sus personajes en el salón principal de una mansión, en un entorno lujoso en el que se mezclan con «conversaciones discretas, risillas femeninas, frac, algún smoking, grandes descotes, algún rutilante pendiente» (Buñuel, 1962, p. 12).

Es entonces cuando Blanca, una de las invitadas, pregunta al coronel más joven del ejército si se siente heroico, a lo que él responde que detesta el ruido de los cañones y que «la patria es un conjunto de ríos que van a dar en la mar...» (Buñuel, 1962, p. 8). Este juego de palabras sobre las *Coplas* de Jorge Manrique introduce el sarcasmo como estrategia (Sánchez Vidal, 1993, p. 24), recurrente a lo largo de toda la película. La broma sobre el concepto de patria es muy similar a las sugeridas en *Ensayo de un crimen* (1955), *Así es la aurora* (1955) o *Viridiana*, hirientes y dolorosas en el ámbito mexicano o español, pero también en el contexto internacional, cuando se habían radicalizado ideas y posiciones al calor de la Guerra Fría.

Mientras los invitados conversan, entra en el comedor un criado bandeja en mano que tropieza y cae estrepitosamente al suelo. Los asistentes aplauden lo sucedido que interpretan como una broma teatral ofrecida por sus anfitriones. Buñuel se inspiró para construir esta acción en una anécdota que le había contado su amiga Irish Barry quien, como invitada a una cena de la alta aristocracia neoyorkina, había presenciado la caída de un camarero cuidadosamente preparada, para epatar a los asistentes (Pérez Turrent & de la Colina, 1999, p. 128). Combinó estos elementos con la ironía de unos diálogos corteses, pero completamente banales, inspirándose en la obra de Jonathan Swift *A Complete Collection of Genteel and Ingenious Conversation* (1704-1738). En este libro, bajo los ropajes de una guía para saber hablar en reuniones sociales, Swift trazó una cruda mofa de la vacuidad de las conversaciones mantenidas por las clases altas inglesas a comienzos de siglo XVIII. Lo que Buñuel hizo fue

plantear algo muy similar, solo que llevado a los burgueses del siglo XX y con un tono más desalentador.

Pero muy pronto comienzan a producirse situaciones extrañas. En la cocina, la servidumbre abandona sus obligaciones y huye precipitadamente de la casa. Mientras, en el salón, los invitados son incapaces de salir de la estancia en la que se encuentran, aunque no hay ninguna barrera física que se lo impida. Deciden, casi como un juego, quedarse a dormir allí, evitando traspasar el umbral que les separa de la pieza colindante.

Entre *Viridiana* y *El ángel exterminador*, Buñuel ya había pensado rodar una historia que tuviese lugar en un espacio restringido: *El húsar en el tejado*, de Giono. Además, fueron esenciales algunas de las obras que le habían servido de referencia en *Viridiana*, concretamente; *La casa de Bernarda Alba* (1945), de Federico García Lorca; *El pozo* (1948), de Julio Alejandro; o, *Huis-clos* (1947), de Jean-Paul Sartre. También hay que tener en cuenta *El diario del año de la peste* (1722), de Daniel Defoe, que ya estaban en la sustancia de *Robinson Crusoe* (1952) y *Nazarín* (1958). Y, por supuesto, el argumento de *El señor de las moscas* (1954), de William Golding, una novela que Buñuel se había planteado llevar a la pantalla. Esta historia distópica propone cuestiones tan relevantes como la pérdida de la inocencia, el miedo, el abuso del poder o el final de la civilización. Todas ellas presentes en la esencia de *El ángel exterminador* y también en algunas de sus acciones y diálogos, con los que mantiene paralelismos más que evidentes.

Para componer el sentido y las sensaciones de esta película también utilizó referentes pictóricos, como *La balsa de la Medusa* (1819) de Théodore Géricault, asociando la idea de encierro con la del naufragio de la civilización. Tal y como ha señalado Agustín Sánchez Vidal (1984, p. 266), no debe extrañarnos que «este pintor fascinado por las fronteras de la conciencia –locos ajusticiados y moribundos–» le interesara. Las primeras conexiones de este argumento con la obra de Géricault las estableció a finales de la década de 1940, cuando una amiga de Sadoul le hizo llegar un argumento en el que se contaba la historia de cuarenta y cinco personas en una balsa, perdidas en medio del mar; un reto similar al que Hitchcock se había propuesto en *Náufragos* (1944). Buñuel lo llevó todavía más lejos porque, tal y como él mismo explicó, la «diferencia fundamental es que en *El ángel exterminador* no hay ninguna circunstancia material que impida a los personajes la salida» (Pérez Turrent & de la Colina, 1999, p. 132).

La situación se prolonga en el tiempo y la convivencia se va degradando. En la sucesión de acciones y diálogos emergen recuerdos personales de la infancia de Buñuel: los jesuitas, el cierzo, los armarios, las campanas que tocan a muerto o el grito desgarrado de una madre que ha perdido a su hijo y que tanto le impresionó cuando era un niño en Calanda. También en la conversación entre Silvia, Ana y Rita, que comentan el estremecimiento que les produce mirar al fondo del improvisado retrete/jarrón que han instalado en el armario, a través del que adivinan un enorme precipicio, un gran río en el fondo y un águila inmensa surcando este espacio que media entre ambos. Buñuel afirmaba que este pasaje, implantado en el guion a última hora, había partido de una experiencia propia y del uso de uno de estos ingenios en

Cuenca y en el pueblo aragonés de Molinos (Pérez Turrent & de la Colina, 1999, p. 128). Aunque lo verdaderamente interesante de estas imágenes es su condición de collage construido con retazos dispersos de la memoria, reconocibles pero inconexos, con los que se consigue componer una atmósfera claustrofóbica e irreal.

Introdujo, asimismo, anécdotas vividas en la residencia de Estudiantes de Madrid. Cuando Silvia, al tratar de arreglarse el cabello, desata la ira de Francisco de Ávila, Buñuel evocaba el odio irracional que había despertado en él Juan Centeno, perdiendo un largo rato ante el espejo, peinándose solo por delante. También hay abundantes alusiones a Salvador Dalí, comenzando por la idea de aislamiento, con la que Lorca y el pintor habían jugado en su habitación de la colina de los Chopos, cuando decidieron convertirla en un desierto, instalando en su interior una cabaña y un «ángel maravilloso» montado sobre un trípode fotográfico. Desde la ventana de esta atalaya, se dedicaban a pedir socorro, como si fuesen naufragos, permaneciendo varios días sin salir y sin afeitarse (Sánchez Vidal, 2000, pp. 332-333).

Todavía más cruel y directa es la alusión a la impostura burguesa de Dalí, que por las mismas fechas en las que se rodó la película había comenzado a trabajar en el teatro y el museo personal que iba a levantar en Figueras. En *El ángel exterminador*, después de la primera noche de encierro, Ana cuenta a Rita un accidente ferroviario que había sufrido en Niza en el que resultaron aplastados los que viajaban en el vagón de tercera. Esa carnicería no le impresionó tan apenas, pero al pasar por delante del cadáver del príncipe Luttar, se había desmayado porque: «¿Cómo podía una permanecer insensible ante la grandeza de la muerte de ese admirable príncipe que fue nuestro amigo? Un perfil tan noble.» (Buñuel, 1962). Se trataba de un sarcasmo construido contra Dalí, que afirmaba no conocer «nada más excitante que un vagón de tercera lleno de obreros muertos, aplastados en un accidente». Y, sin embargo, cuando tuvo que acudir al lugar del accidente de tráfico en el que había muerto su amigo el príncipe Mdivavic, se declaró «totalmente trastornado». Para Dalí «La muerte de un príncipe era [...] una verdadera muerte. No tenía nada que ver con un vagón lleno de cadáveres de obreros» (Buñuel, 1994, p. 181).

Además, Buñuel implantó referencias a la *Odisea* de Homero durante la secuencia en la que Nobile le habla al doctor de «El paraíso de Tebas» (Buñuel, 1962) y le muestra una caja con drogas, una cita al pasaje en el que Helena trata de calmar la aflicción de Telémaco diluyendo en vino una sustancia que ha conseguido en Egipto para propiciar el olvido de todos los males. También se filtran sus investigaciones sobre el universo religioso, especialmente las que estaba llevando a cabo acerca de la historia de la Iglesia y las herejías, que se materializarían años más tarde en *Simón del Desierto* (1965) o *La vía Láctea* (1969). A esto se añaden las constantes alusiones a María de Nazareth, desde la Walkiria a la Virgen de Lourdes. Para culminar con una apoteósica ironía, al dejar encerrado dentro de un templo al grupo de fieles que celebran con una misa haber escapado del confinamiento, una cruel parodia del dogma que afirma que «fuera de la Iglesia no hay salvación».

Mientras en el exterior declaran la cuarentena, en el interior de la mansión se producen conatos de amotinamiento contra Nobile. Hasta que aparecen varios corderos perseguidos por

un oso, que Buñuel negó haber colocado en escena como representación simbólica de la URSS, tal y como algunos críticos habían decidido interpretar. Estaba allí sencillamente porque le gustaba (Pérez Turrent & de la Colina, 1999, p. 129). Los corderos terminan siendo el alimento que permite la supervivencia de los naufragos.

Cuando los encerrados han terminado de saciar su apetito, descubren una mano ensangrentada que cae por la rendija del armario y al abrirlo hallan los cuerpos de Eduardo y Beatriz, los jóvenes prometidos que se han suicidado. Poco antes la pareja había sostenido un diálogo irracional sobre el amor y la muerte como único refugio, todo un presagio. Para componerlo Buñuel se inspiró en la decimocuarta mancha de su obra *Una jirafa*. Y también en un recuerdo personal de sus años de estudiante en Madrid, la historia de una pareja de novios adolescentes que, pese a tenerlo todo a su favor, habían decidido quitarse la vida juntos. Esta acción le conmovió enormemente, porque la vinculaba al desengaño social y al vértigo vital (Pérez Turrent & de la Colina, 1999, p. 131). Y en la película le permitía confrontar la edad de oro del amor, con la edad de barro de los convencionalismos burgueses. Lograba así transitar de la pasión eufórica de los amantes revolcándose en el fango de *La edad de oro*, al pragmatismo del armario que sirve como retrete para los invitados en *El ángel exterminador*. Al igual que el Marqués de Sade, Buñuel planteó la idea de una providencia cerrada de la que solo se puede escapar mediante ejercicios de amor loco, como el practicado por los novios suicidas.

### 3.1. Peste, naufragio y apocalipsis

El director contaba que una de las vivencias de la infancia que más le habían marcado fue la alarma generada por la epidemia de cólera que se declaró en El Vendrell en 1911. Se produjo una crisis de pánico colectivo en toda Cataluña y alrededores, incluyendo Aragón, que terminó extendiéndose por todo el país e hizo que se desplegasen banderas blancas señalando cualquier lugar sospechoso de estar contaminado. Del recuerdo de aquellos acontecimientos marcados por el miedo, proviene la bandera que se coloca en la puerta de la mansión de *El ángel exterminador* indicando que la casa y sus ocupantes están en cuarentena, víctimas de una misteriosa epidemia (Aub, 2019, p. 449).

Estas evocaciones están estrechamente vinculadas al concepto de naufragio, aplicado a los confinados de la película, pero también al conjunto de la civilización. El texto del guion no deja lugar a dudas: durante toda su redacción Buñuel (1962, pp. 91, 92, 95 y 111) denominó «naufragos» a los reclusos en la mansión. Le interesaba observar al ser humano aislado, a la deriva, para identificar la verdadera naturaleza de las relaciones sociales y desenmascarar ciertos comportamientos y mecanismos que se desencadenaban en situaciones extremas, tal y como ya había planteado en *Las Hurdes* (1933), *Susana* (1951), *La ilusión viaja en tranvía* (1953), *Robinson Crusoe*, *La muerte en este jardín* (1956), *La joven* (1961) o como haría en *Simón del desierto* (1965). Carlos Fuentes identificó certeramente las preguntas que Buñuel estaba proponiendo al espectador con esta película:

¿Por qué si al fin el hombre es dueño de la posibilidad de superar para siempre la miseria, la enfermedad la ignorancia, no cruza el umbral? ¿Por qué si tiene a la vista las puertas del paraíso terrestre, no las traspasa y prefiere permanecer en el infierno del pasado?

[...] El umbral divide: si no lo pasamos volveremos a caer en el terror, en el odio y la sinrazón. No hay que ir muy lejos para encontrar en la historia contemporánea del hombre, en los desfiles de Nüremberg, en el *getto* de Varsovia, en las cámaras de gases de Auschwitz, la realidad de los símbolos extremos de Buñuel (Sánchez Vidal, 1984, p. 262).

Unida a la noción de naufragio está la idea de apocalipsis que recorre y vertebra toda la película. Desde el título, en el que se hace referencia al ángel exterminador de la *Biblia*, pasando por la masacre onírica de las sierras eléctricas hasta llegar al final, con la inmisericorde represión policial y la nueva reclusión en una iglesia. Aludiendo a estas últimas imágenes, el actor Fernando Rey se refería con admiración a la capacidad premonitoria de Buñuel. Hablaba de las cargas policiales y tiroteos contra la población filmadas en 1962 como un vaticino de la matanza de Tlatelolco que años más tarde, tendría lugar en la *plaza de las Tres Culturas* de Ciudad de México –2 de octubre de 1968– con cerca de cuatrocientos muertos y varios miles de arrestados. La perenne actualidad de la obra de Buñuel tiene mucho que ver con su habilidad para ver las grietas, para intuir dónde estaba la esencia de los problemas. Tal vez por ese motivo *El ángel exterminador* sigue cuestionándonos a comienzos del siglo XXI, en medio de la crisis generada por la pandemia de coronavirus. Probablemente porque Buñuel incide en que lo grave no son los encierros físicos, sino la parálisis a las que nos conducen las inercias establecidas, en una suerte de bucle apocalíptico; ya sean las de los burgueses de *El ángel exterminador* o las de los de los ciudadanos globalizados del siglo XXI.

También la pintura aportó ideas para construir la sustancia del relato, especialmente algunos de los ángeles de Juan de Valdés Leal (Sánchez Vidal, 1984, pp. 265-266). Unos tienen un aire sobrenatural y omnipotente (*La liberación de San Pedro*, 1657-1659) y otros son implacables y castigadores, como el situado de espaldas en *La flagelación de San Jerónimo* (circa 1657) que, de hecho, sirvió de modelo para el diseño de los carteles promocionales de la película (Sánchez Vidal, 1984, pp. 265-266).

Está claro que, para Buñuel, el ángel exterminador reside en cada uno de nosotros cuando decidimos optar por el inmovilismo. Los naufragos esperan a que les rescaten y se escandalizan de la inacción de los que están fuera, pero ellos mismo no hacen nada para poner fin a su encierro. Cuando Russell cae gravemente enfermo, el doctor exclama desesperado: «Por simple humanidad debemos realizar un esfuerzo para romper esta abulia» (Buñuel, 1961, p. 46). Pero nadie reacciona y Russell termina muriendo. Es un encierro directamente emparentado con la idea de que «a libertad es un fantasma [...] un fantasma de niebla. El hombre lo persigue y cree atraparlo, y solo le queda un poco de niebla en las manos» (Pérez Turrent & de la Colina, 1999, pp. 125 y 130).

Al final de la película las relaciones entre los naufragos se vuelven completamente insoportables. Es entonces cuando se plantea como única solución el retorno a las posiciones



que cada uno de ellos tenía al comienzo de su incomprensible aislamiento. La idea da resultado y pueden salir de la mansión. Para dar gracias se reúnen en una iglesia. Pero, al terminar el *Te Deum*, constatan que les resulta imposible abandonar el templo y de nuevo ignoran el porqué. Hay altercados, represión policial en las calles, pero todos permanecen pasivos. Solo los corderos se aproximan al lugar donde ondea una bandera advirtiendo de la epidemia de inmovilismo que acecha a la humanidad. El peor de todos los Apocalipsis posibles.

### 3.2. Una historia de terror

Los naufragos desconocen el motivo de su encierro y este misterio genera en ellos sentimientos de pánico porque no se atiene a sus normas burguesas. Para insistir en estas sensaciones, Buñuel decidió jugar con elementos propios de las películas de terror ironizando sobre algunos de los recursos tópicos de este tipo de filmes y aprovechando las estrategias desasosegantes del género. Por entonces en el cine mexicano triunfaban títulos como *Santo contra las mujeres vampiro* (Alonso Corona Blake, 1962), en la que se combinaban los héroes de la lucha libre con los muertos vivientes del cine gótico. De hecho, el rodaje de *El ángel exterminador* comenzó inmediatamente después de que hubiese finalizado la filmación de esta exótica historia en los mismos estudios y platós de Churubusco, una coincidencia que define los polos entre los que oscilaba la producción mexicana del periodo.

Buñuel consiguió ir más allá de la rebelión y la blasfemia «para dibujar el horror y la mediocridad de un mundo sin sentido» (García Riera, 1973 pp. 272-273). Y lo hizo utilizando como referencia a algunos de sus antepasados españoles, desde Quevedo a Goya, sumando recursos para crear un relato impregnado de emociones tan apocalípticas como infernales. Manejó referentes literarios que fueron desde la *Biblia* a Lovecraft y los combinó con hechos históricos vinculados a sociedades secretas y grupos masónicos recogidos en las primeras novelas de Galdós.

Hay dos momentos de la película en los que se adopta intencionadamente las fórmulas propias de los relatos de terror: cuando el doctor Roc adopta un comportamiento extrañamente vampírico mientras todos duermen y durante la pesadilla con la mano muerta.

Para el primero, los vínculos con las historias de no-vivos estaban indicados en el guion. Es posible identificar la influencia de *Los vampiros* (1915-1916) de Louis Feuillade, compuesta por episodios tan evocadores como *Satanás* o *El anillo que mata*; también se reconoce, la huella del expresionismo y de Fritz Lang, especialmente de *Las tres luces* (1921). Además, no debe olvidarse que la primera película en la que Buñuel intervino como ayudante de dirección fue *La caída de la casa Usher* (Jean Epstein, 1928), adaptación de uno de los más célebres relatos de Edgar Allan Poe. A lo que hay que añadir algunos de los guiones con los que Buñuel trató de encontrar trabajo en Hollywood durante la década de 1940, concebidos como historias de terror; tanto *La novia de los ojos deslumbrados* (Buñuel y Rubia Barcia, 1946), escrita junto a Rubia Barcia, como la secuencia *Alucinaciones en torno a una mano muerta* (Buñuel, 1945). Las acciones vampíricas del señor Roc quedaron desdibujadas en el proceso de montaje, pero su presencia en el guion confirma el interés de Buñuel por el tema (1961, p. 17). Tal y como se



advierde en los planos suprimidos, el Sr. Roc/Nosferatu despertaba como un vampiro y se abalanzaba sobre sus víctimas en forma de sombra, para arrebatarnos la intimidad –la vida interior– mediante besos furtivos.

Mucho más eficaces son los resultados de la pesadilla con la mano muerta, uno de los pasajes más inquietantes y aterradores de *El ángel exterminador*. Buñuel aprendió con las vanguardias que las imágenes de miembro amputados desprendían una fuerza inquietante y conmovedora asociada a las ideas de pérdida y a la desintegración del yo, en torno a las que también había reflexionado Freud. Los miembros separados del cuerpo, cabezas, piernas, pies, manos... podían resultar especialmente siniestros cuando, emancipados, preservaban su vida y su actividad. Las manos de carácter misterioso e independiente se convirtieron en protagonistas de numerosas obras de arte firmadas por Rene Magritte, Maruja Mayo o Remedios Varo para culminar en *Las manos dibujando*, de Escher (1948), concebidas como una extraña cinta de Moebius. También fueron el eje narrativo de algunas películas como *Las manos de Orlac* (*Orlacs Hände*, Robert Wiene, 1924), una turbadora historia de mutilación, transferencias e impulsos asesinos. Buñuel, empapado de todas estas propuestas visuales, escribió en 1928 un irónico ensayo titulado *Variaciones en torno al bigote de Menjou*, en el que reivindicaba la potencia estética del primer plano desprovisto de servidumbres simbólicas, muy por encima de las meditaciones metafísicas que con frecuencia se le exigían al cine. Y en este mismo texto especulaba en torno al protagonismo de la mano como ente vivo al señalar que «en un 'film' bien realizado el hecho de abrir una puerta o ver una mano –gran monstruo– apoderarse de un objeto puede encerrar una auténtica e inédita belleza» (Buñuel, 1982, p. 168).

A todo esto se añade la influencia de Ramón Gómez de la Serna, autor de un cuento titulado *La mano* (1917) en el que dicha extremidad, «solitaria y viva como una araña», confesaba por escrito ser la asesina del médico que la había separado del cuerpo al que pertenecía (Gubern, 2006, pp. 399-403). Poco después, en 1928, Gómez de la Serna y Buñuel comenzaron a trabajar juntos en la construcción de un guion titulado *Caprichos*. Todavía no está muy claro cuáles pudieron ser los contenidos de este proyecto que nunca llegó a filmarse, pero al parecer, varios de los 'caprichos' que lo componían estaban impregnados de un tono misteriosos y criminal.

Buñuel se alimentó de todos estos antecedentes para dar vida y relevancia poética a las manos que recorren su filmografía. El miembro amputado con el que juega la mujer andrógina en *Un perro andaluz* (1929) es una construcción visual elaborada junto a Dalí, llamada a tener un largo recorrido en la obra de ambos. El pintor les dio protagonismo en cuadros como *Aparato y mano* (1927), *El juego lúgubre* (1929), *La mano* (1930), *Metamorfosis de Narciso* (1937) y, también, en sus proyectos para guiones cinematográficos en EEUU, incluyendo propuestas como *Destino* (*Destiny*, 1946), junto a Walt Disney. Las suyas son habitualmente manos «hipertrofiadas o castigadas en sus excesos masturbatorios» (Sánchez Vidal, 2009, p. 286).

En cambio, en la obra de Buñuel encarnan la mutilación del deseo –*La edad de oro*, *Susana*, *Una mujer sin amor* (1951), *El bruto* (1952) o *Viridiana*–. Pero también son

autónomas, bellas por la emoción que produce su condición misteriosa, tal y como propuso en *Alucinaciones en torno a una mano muerta* (1945), la secuencia que el productor de la Warner, William Jacobs, rechazó primero para plagiarla después en *La bestia de los cinco dedos* (Robert Florey, 1946), sin pagar ni acreditar la autoría de Buñuel. Dieciséis años más tarde, pudo tomarse la revancha, rescatando buena parte de sus contenidos para componer uno de los pasajes más angustiosos y potentes de *El ángel exterminador*.

Utilizó las mismas acciones, descripciones –palabra por palabra– y elementos sonoros que ideara en 1945. Solo hay ligeras variantes que tienen que ver con el protagonista de la secuencia, que en *Alucinaciones* es un hombre y, en *El ángel exterminador*, una mujer. Y también con la resolución de la misma, ya que en la película se omite el final escrito en 1945. A estas pequeñas modificaciones Buñuel añadió durante el rodaje un comienzo perturbador: puso en boca de Ana Maynar, la mujer que sueña, una invocación al diablo, recogida en textos ancestrales como el *Gran Grimorio* o *Evangelio de Satanás* (siglo XIII), y también en *El caso de Charles Dexter Ward* (1927-1928), de Lovecraft. Es bastante probable que introdujese este pasaje a última hora, para compensar una dolorosa supresión contenida en ambos guiones, tanto en el de 1945 como en el de 1962, y que nunca pudo filmar: los planos del rostro de un «homúnculo, abyecto y grotesco» (Buñuel, 1961, p. 478), que de forma mágica e instantánea se transformaba una mano. Dichas imágenes hubiesen contribuido a fomentar la confusión entre lo vivo y lo muerto, apoyadas por una banda sonora que se reproducía a la inversa, como un espejo, enlazando con las teorías del desdoblamiento de la Gestalt. Y también con el método paranoico crítico de Dalí, en el que un objeto resulta ser otro y un «rostro deforme y mutilado [...] se convierte en una mano amenazante» (Sánchez Vidal 1982, p. 285).

Del relato de terror proyectado en la década de 1940 lo que se materializó sin apenas alteraciones en *El ángel exterminador* fue la poderosa presencia de esa mano con pulsiones asesinas mediante la que Buñuel consumó su venganza íntima contra la Warner. Y resultó más efectivo de lo que hubiera podido imaginar, porque tal y como ha documentado Fernando Gabriel Martín, a comienzos de la década de 1990, la edición estadounidense de *La bestia de los cinco dedos* en VHS se publicitaba como una película dirigida por Luis Buñuel (Martín, 2010, p. 649).

Errores como este no solo deben atribuirse a su creciente prestigio como cineasta. También pueden explicarse por el vigor de una secuencia conmovedora e incómoda, una evocación visual memorable, a medio camino entre lo fantástico y lo irónico, entre el terror y el surrealismo, que le permitió operar en el territorio de la ambigüedad donde se sentía a sus anchas. Para hacerlo apeló a la fuerza desasosegante de lo amputado. Porque «al escindir mediante la mutilación lo habitualmente unido, y unir mediante el *collage* lo habitualmente separado, se puede ofrecer lo cotidiano como insólito y lo insólito como cotidiano, cuestionando el orden establecido, como ya propusieron Marx y Engels, y le gustaba repetir a Buñuel» (Sánchez Vidal, 2009, p.285).

### 3.3. Masonerías

Y no conforme con esto, para amplificar y retorcer el tono misterioso del relato, insertó varias citas a la masonería. Es posible vincular su interés por este tema a la obra de Pérez Galdós, que, en los *Episodios nacionales*, concretamente en *La fontana de oro*, además de mencionar organizaciones secretas ultracatólicas como la denominada *El ángel exterminador*, hizo también la crónica de sus enfrentamientos con los masones. Sin embargo, por encima de intereses culturales y literarios, en Buñuel pesó la memoria personal y el deseo de introducir referencias encriptadas a uno de sus amigos, Juan Vicens de la Llave.

Cuando el señor Roc y Cristian se saludan por primera vez y se interrogan acerca de sus respectivas logias, en el texto original del guion figura que el primero decía pertenecer a «Fuerza Numantina», mientras que el segundo reconocía formar parte de «Columna Sublime» (Buñuel, 1961, p. 22). Aunque durante el rodaje los actores recitaron otros nombres –Columna Sublime y Amanecer 21–, los escritos inicialmente en el guion son una clave inestimable para construir parte de la biografía de Buñuel, que a los veinte años quiso hacerse masón.

En Madrid estuvo en activo entre 1915 y 1923 una logia llamada *Fuerza Numantina*<sup>1</sup>, integrada por profesionales liberales, una significativa representación de la intelectualidad española de la época y también por estudiantes, como Juan Vicens de la Llave, aragonés y compañero de residencia de Buñuel; le introdujo en la masonería y le invitó a integrarse en su logia, aunque fue rechazado porque, en 1920, Luis todavía era menor de edad (Aub, 1985, p. 102). Además del carácter filantrópico y romántico con el que se identificaban a los masones y el deseo de reafirmar su militancia anticlerical, a Buñuel le sedujo la condición ritual y enigmática de esta organización en la que el secreto era considerado un valor esencial, además de una virtud vital. Se trataba de principios que personalmente compartía y que tenían que ver con otras cuestiones que le interesaban como la parapsicología y la hipnosis, sobre las que leyó y experimentó ampliamente con sus compañeros de residencia. El acercamiento a todas estas ciencias o para-ciencias, preocupadas por indagar en aquello que se esconde más allá de la conciencia racional, ayuda a entender el perfil del joven Buñuel que pocos años después terminaría encontrando en el surrealismo la vía mediante la que expresar plásticamente la poesía del misterio.

Esto explica también el diploma masón de *La edad de oro* mediante el que Modot consigue librarse de la policía, una imagen gracias a la que Buñuel pudo especular visualmente en torno al uso y abuso del poder y probablemente facilitada por el mecenazgo de Charles de Noailles, cuya familia había estado vinculada a distintas logias desde el siglo XVIII. Y ya en México retomó el tema en *Subida al cielo* (1952), con los bondadosos e ingenuos *shriners* –orden francmasona creada en EEUU– ofreciendo una mirada más filantrópica y desapasionada.

---

<sup>1</sup> Archivo General de la Guerra Civil española de Salamanca. Expediente de la Logia *Fuerza Numantina*. Signatura: SE-MASONERIA\_A, C. 743, Exp. 6.

Pero fue en *El ángel exterminador* donde decidió abordar directamente el tema. La primera de las referencias masónicas se sitúa al inicio de la película, justo después de la cena cuando Cristian y Roc se saludan identificándose con los toques rituales. Poco después Roc se acerca a Cristian y ambos se congratulan por conocerse «...bajo un aspecto tan... fraternal.» Y tras asegurarse de que nadie los mira, se interrogan acerca de sus respectivas filiaciones.

Al final de la película, cuando los naufragos están alterados por el suicidio de los novios y el merodeo de un oso, Cristian grita con todas sus fuerzas «¡Nakam, adonai!». Es entonces cuando Roc le propone con cierta desesperación recitar la palabra impronunciable «¡H-I-H-H-O-H!» que los dos declaman alternativamente y con reverencia ceremonial. El único capaz de entender lo que están haciendo es el doctor, quien, para que no quede ninguna duda, explica al resto: «Es el grito masónico de socorro. Al oírlo cualquier franc-masón debe acudir en ayuda del que lo lanza. Pero aquí... como no sea el oso...» (Buñuel, 1961, p. 99).

Buñuel pervirtió inteligentemente los protocolos masones para construir situaciones enigmáticas y desesperadas. Porque *Nakam Adonai* (*Nekan Adonai*) es una llamada ritual mediante la que se reclama la venganza de Dios en hebreo, expresión utilizada por los masones como plegaria de liberación. Todavía más compleja es la historia y la tradición que rodea a la palabra impronunciable –HIHHOH–, asociada con el nombre de Dios y por lo tanto de uso reservado a los iniciados y a situaciones de excepción.

Todas estas ceremonias potenciaron la atmósfera enigmática y opaca que buscaba para su película. Y, de paso, con las alusiones a la masonería construyó un homenaje íntimo a la memoria de Juan Vicens, con el que había compartido su fascinación por este tema, muchas andanzas en el París de la década de 1920 y el exilio en México después de la Guerra civil. No es casualidad que Buñuel retomase la escritura de *El ángel exterminador* justamente después de que Vicens muriera, en agosto de 1959.

#### 4. Conclusiones. *Solo el misterio nos hace vivir*

En 1927, en su crónica *Una noche en el Studio des Ursulines*, Buñuel reflexionaba acerca de la capacidad de las películas para dar vida a lo que carece de ella. «¿Espiritismo?», se interrogaba acerca del poder mágico del cine y de una colección de reportajes capaces de invocar ideas y fantasmas, como el de Nicolas II, que con la forma de «Sombras enmohecidas vuelven a brillar en una segunda existencia» (Buñuel, 1982, p. 151). Se planteaba esto por las mismas fechas en las que Robert Desnos, en su ensayo *Mystères du cinema* (1966, pp. 128 y 165), defendía que uno de los elementemos esenciales del cine era «El misterio ... el milagro», tanto en las piezas policíacas como en las cómicas.

Buñuel hizo cristalizar buena parte de estas consideraciones, propias y ajenas, en *Un perro andaluz*. Junto a Dalí, durante la escritura del guion procuró desesperadamente que las motivaciones de sus imágenes fueran puramente irracionales, «tan misteriosas e inexplicables para el autor como para el espectador»<sup>2</sup>. Y siguieron apostando por esta poética de lo

---

<sup>2</sup> Buñuel, L. Notas sobre la realización de *Un perro andaluz*, Filmoteca Española, Archivo Buñuel / 573.3.

incomprensible durante la filmación de la película; desde el comienzo, cuando unas nubes filosas atraviesan la luna al mismo tiempo que una navaja corta el ojo de una muchacha. Tal y como ha señalado Brian Morris, todo esto sucede «con una falta de dramatismo, con una naturalidad que hace que lo misterioso parezca normal y lo normal parezca misterioso» (Gubern, 2005, pp. 79-139). Se trataba de un principio vital y creativo, esencial también para Federico García Lorca, que en 1934 firmó uno de sus dibujos, el de un marinero con el ojo atravesado por el tallo de una rosa, con el lema «Solo el misterio nos hace vivir. Solo el misterio»<sup>3</sup>.

Treinta años más tarde, Luis Buñuel seguía sosteniendo en sus películas y escritos los mismos planteamientos. En 1958 optaba por un enigmático final para *Nazarín*. Ese mismo año, en sus conferencias y publicaciones, reivindicaba para el cine las potencialidades del misterio, como emoción y como estrategia que «completa y amplía la realidad tangente» (Buñuel, 1982, p. 294). Para él no solo funcionaba como tema, sino, sobre todo, como precepto creativo. Porque, como ha subrayado Sánchez Vidal (1984, pp. 268-269), «privar a sus películas de misterio equivaldría a cástralas, a desactivarlas en aras de una tranquilidad y estabilidad que él atribuye a una mentalidad para la cual, el Dios como Gran Relojero y explicación última, constituye una excelente coartada para marginar la vitalidad del misterio y de la duda».

En este sentido, la lujosa mansión de *El ángel exterminador* opera como una nueva variación de las cajas misteriosas que incluyera en *Un perro andaluz* o en *Ensayo de un crimen*, y con las que también había experimentado en forma de cuartos cerrados, armarios, alacenas o ataúdes a lo largo de su filmografía. Todos ellos dan cabida a la obsesión buñuelesca por lo secreto que, jugando dialécticamente con lo abierto y con lo cerrado, alcanza en *El ángel exterminador* su formulación más acabada.

Al final de su vida Buñuel (1994) afirmaba que «en alguna parte entre el azar y el misterio, se desliza la imaginación, libertad total del hombre». Porque, al referirse a lo enigmático, estaba hablando también del deseo y del placer proporcionado por lo desconocido que siempre termina excitando potentemente la imaginación, tanto en *El ángel exterminador*, como en *Diario de una camarera* (1964), *Belle de Jour* (1967) o *Ese oscuro objeto del deseo* (1977). Al valorar el conjunto de su filmografía, Buñuel constató que en su obra era posible advertir la insistente preocupación por la búsqueda de la verdad, aunque fuese preciso «huir de ella en cuanto cree uno haberla encontrado», para optar por «la moral personal del misterio» que siempre es necesario respetar (Buñuel, 1996, p. 294).

## 5. Referencias bibliográficas

Aub, Max (1985). *Conversaciones con Buñuel*. Madrid: Aguilar.

--- (2019). *Buñuel. Todas las conversaciones*. Zaragoza: Prensas de la Universidad.

---

<sup>3</sup> Este dibujo de 1934 acompañaba al poema mecanografiado de Pablo Neruda *Materia nupcial*.

- Buñuel, L. (1982). *Obra literaria*. Zaragoza: Heraldo de Aragón.
- (1996). *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Desnos, R. (1966). *Cinéma. Textes réunis et présentés par André Tchernis*. París: Gallimard.
- García Riera, E. (1973). *Historia documental del cine mexicano. Volumen VIII*. México DF: Era.
- Gubern, R. (2005). Las fuentes de *Un perro andaluz* en la obra de Dalí. En AA. VV: *Ola Pepín! Dalí, Lorca y Buñuel en la Residencia de Estudiantes*. Madrid: Fundación Caixa Catalunya-Residencia de Estudiantes.
- (2006). *Proyector de luna. La Generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama.
- Martín, F. G. (2010). *El ermitaño errante. Buñuel en Estados Unidos*. Murcia: Filmoteca Regional Francisco Rabal.
- Pérez Turrent, T. & de la Colina, J. (1999). *Buñuel por Buñuel*. Madrid: Plot.
- Sánchez Vidal, A. (1982). Notas. En Buñuel, L. *Obra literaria*. Zaragoza: Heraldo de Aragón.
- (1984), *Luis Buñuel. Obra cinematográfica*. Madrid: JC.
- (1993), *El mundo de Buñuel*. Zaragoza: CAI.
- (2000). *Buñuel, Lorca, Dalí. El enigma sin fin*. Barcelona: Planeta.
- (2009). Transferencias. En AA.VV., *Un perro andaluz 80 años después. Vol I*. Madrid: SECC.

### 5.1. Fuentes documentales

- Buñuel. (1945). *Hallucinations about a dead hand*. Filmoteca Española/Archivo Buñuel 5271, 1 a 4.
- Buñuel, L y Rubia Barcia, J. (1946). *La novia de los ojos deslumbrados*. Archivo General de la Nación de México. Fondo Instrucción Pública y Bellas Artes. Sección Propiedad Artística y Literaria, número de registro 840.
- Buñuel, L. y Alcoriza, L. (1962). *El ángel exterminador*. Filmoteca Española/Archivo Buñuel 527.