

LOS ARTRÓPODOS EN LA CINEMATOGRAFÍA DE LUIS BUÑUEL

Víctor J. Monserrat

Departamento de Zoología y Antropología Física, Facultad de Biología, Universidad Complutense, 28040 Madrid (Spain).
– artmad@bio.ucm.es

Resumen: Se realiza un comentario descriptivo de los artrópodos utilizados en la obra cinematográfica de Luis Buñuel. Se analizan ciertos antecedentes entomológicos de su infancia aragonesa, sus orígenes en su etapa de formación entomológica en Madrid, y tras su decisión de dedicarse al cine, su intencionalidad y su significación tras la influencia del surrealismo en su trayectoria cinematográfica. Tras algunas palabras sobre su biografía, nos adentramos en el mundo de Buñuel, en su particular zoológico, y con él, en su extensa entomología cinematográfica, en la que numerosas imágenes de arañas, escorpiones, cangrejos, mariposas, abejas, hormigas, moscas, mosquitos, cucarachas, saltamontes, neurópteros o escarabajos aparecen con frecuencia en sus películas, formando parte consustancial de ellas y en las que aparecen con diferente frecuencia, simbología e intencionalidad, casi siempre vinculados a los básicos impulsos del comportamiento humano de sus personajes. Se comenta el número y el tipo de artrópodos que aparecen en su filmografía, y también se anotan los abundantes elementos artropodianos que aparecen en los diálogos y en las bandas sonoras de sus películas. Por último, se pone de manifiesto la presunta influencia artropodiana que la obra de Buñuel ha tenido en otros cineastas españoles posteriores.

Palabras clave: Artrópodos, Luis Buñuel, etno-entomología, cine, arte.

Arthropods in Luis Buñuel's films

Abstract: A descriptive comment of the arthropods used in Luis Buñuel's films is given. An analysis is made of the entomological elements of his Aragonese childhood, his period of entomological education in Madrid and, after his decision to devote himself to the cinema, their purpose and meaning after the influence of surrealism on his film career. After some words about his biography, we enter the world of Buñuel, his own personal zoo, and with it we come to his extensive cinematic entomology, where numerous images of spiders, scorpions, crabs, butterflies, bees, ants, flies, mosquitoes, cockroaches, grasshoppers, neuropterans and beetles frequently appear, as an integral part of the films, and displayed with various frequency, symbolism and intentionality, almost always linked to the basic impulses of the human behaviour of the characters. The number and type of arthropods that appear in his films are mentioned, together with the abundance of entomological elements that occur in the dialogues and soundtracks of his films. Finally, we deal with the possible entomological influence that Buñuel's work may have had on other Spanish filmmakers.

Key words: Arthropods, Luis Buñuel, ethno-entomology, cinema, art.

Introducción

Después de haber manifestado frecuentemente el interés que, desde nuestro punto de vista, posee el dar a conocer la presencia y significación de los artrópodos en el Arte y sus diversas manifestaciones (Pintura, Escultura, Arquitectura, Urbanismo, Arqueología, Literatura, Grafiti, Tatuaje, etc.), de haber introducido y discutido la casi generalizada ausencia de obras que relacionen la entomología con estas parcelas del hacer humano, y de haber abordado la cuestión en temas tan diversos que van del Grafiti y las ciudades de Venecia y Florencia a las Piedras Duras o la Arquitectura Ibérica, del Tatuaje a autores como Heródoto o Cervantes, o desde la presencia de los artrópodos en el origen de la abstracción y la figuración humana a la de algunos órdenes de insectos en el Arte, o en la obra de artistas que van de Picasso y van Gogh a El Bosco, Goya o Dalí (Monserrat, 2008, 2009 a, b, c, d, 2910 a, b, c, d, 2011 a, b, c, d, e; Monserrat & Aguilar, 2007), abordamos una nueva parcela, el mundo del Cine.

En estos artículos lamentábamos permanentemente la ausencia de trabajos entomológicos previos que los trataran en relación a la obra de estos autores o de estos temas, hecho que, como hemos citado, es un elemento casi permanente. Ahora abordamos por primera vez el mundo del Cine, y nos interesamos en esta ocasión por los artrópodos de la obra de un autor tan conocido como es Luis Buñuel, del que, por el

contrario, existe bastante información entomológica previa, y cuya filmografía ha sido excelentemente tratada en dos ocasiones en relación al tema que nos ocupa: Sánchez Vidal (1988) y Sánchez Vidal (1993, cuyo capítulo dedicado a la entomología buñuelesca es reeditado en Sánchez Vidal, 1997), y que fue tratado tangencialmente por Melic (2003), haciendo aun más interesante el reto de abordar su obra con esta nueva contribución que ahora presentamos.

En alguno de nuestros artículos anteriores sobre ciertos pintores, ya habíamos hecho alguna referencia a Buñuel, especialmente en relación a Salvador Dalí, con quien mantuvo una intensa amistad durante sus años de juventud, con quien colaboró en sus dos primeros trabajos, y cuya influencia dentro del Surrealismo persistirá en toda su filmografía. Esto hace que la abundante bibliografía existente sobre uno y otro autor esté inevitablemente vinculada y haya de tenerse en cuenta (ver bibliografía y especialmente Águeda Villar, 2004; Sánchez Vidal, 1988, 1993; y Monserrat, 2011 e), al margen de los propios escritos y biografía salida de su mano (Buñuel, 1982, 1983, 1990, 2000, 2001), de los que hemos tomado algunas referencias.

Con toda esta información previa, y después de estos apuntes introductorios, es el momento de tratar, de nuevo, a Buñuel desde el punto de vista entomológico con nuevos

elementos respecto a los que sobre su entomológica filmografía ya han sido publicados, o con los que apoyar o discutir los ya conocidos.

Hablaremos someramente sobre su vida para centrarnos en el personaje y su visión del mundo, nos iremos introduciendo en su personal zoológico (Tabla II), reparando en los aspectos artropodianos que incidieron en sus primeros años, en sus años de formación en Madrid y París, y veremos que posteriormente, dentro de sus diferentes etapas, reflejará ciertos elementos artropodianos en sus películas de forma insistente (Fig. 1 – 39), dejando entomológica huella en la Cinematografía Española posterior.

Es muy probable que todos los lectores interesados por Buñuel, hayan reparado en las famosas hormigas de su primera y más conocida película, quizás en alguno de sus entomólogos personajes y simbolismos, o en las arañas, los saltamontes o las mariposas de alguna de sus realizaciones, pero también es probable que a través de este artículo pueda llegar a sorprenderles muchos otros elementos artropodianos de su obra, pues al margen de estos insectos, veremos y cuantificamos la enorme cantidad de artrópodos en su hacer cinematográfico, sean arañas, escorpiones, cangrejos, abejas, cucarachas, grillos, neurópteros, moscas, escarabajos, etc., que están profusamente representados en sus películas y que reflejamos en las láminas I, II y tablas I, II, donde exponemos algunos entomológicos fotogramas, la lista de su filmografía, y la cuantificación numérica de los elementos animales/artropodianos registrados en cada una de ellas, y donde se han contabilizado los animales que aparecen (contabilizando por una vez los animales, aunque aparezcan en diferentes planos o secuencias de una misma escena), y trataremos de analizar el por qué, el cuándo y el cuánto están presentes, cada uno con su significado e intención, en la obra de este genial cineasta. También recogemos las referencias entomológicas utilizadas en los diálogos y bandas sonoras de sus películas, y hacemos algunos comentarios entomológicos en relación a otros amigos de juventud con los que estuvo muy vinculado, especialmente Salvador Dalí y Federico García Lorca. Es este tema de los artrópodos en la filmografía de Buñuel el que vamos a tratar en esta contribución, y en la que para no estar repitiendo constantemente los títulos de las películas que citamos, utilizaremos, en la mayor parte de los casos la numeración que de ellas se anotan en la Tabla I, y en la cual se listan cronológicamente ordenadas. Una buena sinopsis de las diferentes películas de la filmografía de Buñuel puede encontrarse en Sánchez Vidal, 1993.

Para los lectores interesados, seleccionamos y anotamos alguna bibliografía recomendada o citada, enlaces en los que pueden ampliar, complementar o discutir la información aquí expuesta.

Biografía

Luis Buñuel Portolés nació el 22 de febrero de 1900 en Calanda (Teruel), por entonces pequeño villorrio medieval de donde era su padre, Leonardo Buñuel González, y donde tenía un pequeño negocio. Con el *Desastre del 98*, había conseguido una pequeña fortuna en Cuba, y tras la *Guerra de Independencia* liquidó sus negocios allí y, como tantos indianos, volvió a su pueblo natal, donde se casó con María Portolés Cerezuela, mucho más joven que él, con la que tuvo siete hijos: Luis (1900), María (1901), Alicia (1902), Concepción

(1904), Leonardo (1907), Margarita (1912) y Alfonso (1915). A los cuatro meses del nacimiento de Luis, su primogénito, la desahogada familia se trasladó a Zaragoza, y a partir de entonces repartiría sus vacaciones en Calanda (donde a los dos-tres años del nacimiento de Luis, hizo construir una mansión *La Torre María*, siguiendo la conocida costumbre de los enriquecidos indianos) y a veces en San Sebastián.

Pasó toda su infancia y adolescencia en Zaragoza, donde cursó la educación primaria y secundaria, primero en los Corazonistas, y luego durante siete años en el colegio jesuita de El Salvador (donde sin duda sería alumno del famoso entomólogo/neuropterólogo Longinos Navás S. J.), y sus estancias vacacionales en Calanda le proporcionarían cientos de infantiles aventuras entomológicas, que generarán y fomentarán su vocación y que dejarán su impronta en su obra.

En 1908 asistió por primera vez al cine (llamado Farrucini, no más de una barraca de lona) para ver una película de dibujos animados, coloreada a mano. En esa época el cine no era más que una mera atracción de feria, y aún se tardó unos años en abrirse salas estables, y Buñuel no tardaría en ver muchas películas desde la casa de su prima, desde cuya cocina se veía la pantalla de uno de los primeros cines de Zaragoza. Cuando tenía trece años, a la vuelta de uno de los habituales viajes a París de sus padres, éstos le regalaron un teatro con personajes de cartón, y con este teatro comenzó a ofrecer representaciones a los jóvenes del pueblo. Su compañero de juegos infantiles en Calanda, Manuel Mindán Manero, recuerda su afición de proyectar historias que él creaba a modo de sombras chinescas sobre una sábana, germen de su vocación teatral y cinematográfica.

A partir de 1913, y paralelamente a sus estudios, comenzó a estudiar violín y a tocar en el coro de la Virgen del Carmen de Zaragoza. En 1915 fue expulsado del colegio de los jesuitas a causa de una borrachera (“con 15 añitos, ... empezó pronto el niño...”) y se matriculó en el Instituto de Enseñanza Media de Zaragoza, como alumno libre. Sabemos que en esa época, más o menos a los 17 años, recién perdida su virginidad en un burdel de Zaragoza, leyó *El origen de las especies* de Darwin (“la lectura de este libro me deslumbró y me hizo acabar de perder la fe”).

Con 17 años, terminado el bachillerato, y en octubre de 1917 se traslada a Madrid para cursar estudios universitarios de Ingeniería Agrícola, según deseo de su padre, quien se negó a costearle la carrera de música en París (para él, según dijo, “sería salir de la profunda Edad Media, como si un cruzado, de pronto, se encontrara en medio de la Quinta Avenida de New York”). Sus recursos familiares y la recomendación del senador Bartolomé Esteban, le permitirán alojarse en la recién creada Residencia de Estudiantes (a un paso del Museo de Ciencias Naturales que posteriormente tanto visitaría), fundada por la Institución Libre de Enseñanza, donde permanecería desde 1917 a 1925, participando en las actividades del cine-club. También participó en las tertulias (todos los sábados desde 1918 hasta 1924) del Café Pombo, dirigidas por Ramón Gómez de la Serna. En la Residencia hizo amistad con, entre otros, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Pepín Bello, Salvador Dalí o Juan Ramón Jiménez.

También quedó fascinado por la lectura de la obra de Fabre (Jean Henri Fabre, 1823-1915) *Maravillas de los insectos*, que en cinco tomos había editado en 1920 Espasa Calpe, y ese año abandonó la idea de estudiar Ingeniería Agrícola e inició, con el doctor Ignacio Bolívar, estudios de Entomolo-

gía. Otras obras sobre la vida de los insectos, las abejas o las termitas como las de Edward Step (entre otras contribuciones *Marvels of insect life; a popular account of structure and habit*, 1915) y de Maurice Maeterlinck (1862-1949), a quien ya mayor llegó a conocer en 1926 mientras trabajaba con Epstein, y que, aparte de Premio Nobel de Literatura (1911), fue autor de varios ensayos en los que abordaba la vida de la naturaleza y del hombre: *Le trésor des humbles* (1896), *La vie des abeilles* (1901), *La vie des termites* (1927), *La vie des fourmis* (1930) (algunas publicadas por Espasa Calpe, 1926, recién traducidas al castellano por Cándido Bolívar, padre de Ignacio y director del cercano Museo de Ciencias Naturales), y que fueron obras que también acabarían fascinándole (Maeterlinck, 2008) y que también influirían en Lorca.

Esta vocación entomológica quedó frustrada posteriormente para matricularse en Filosofía y Letras (Historia), ya que varios países ofrecían trabajo como lector de español a licenciados en Filosofía y Letras, lo que suponía una oportunidad de cumplir su deseo de abandonar España. En 1921, visitó por primera vez Toledo, ciudad que causó una profunda impresión, y esta ciudad aparece homenajeada en *Tristana y Viridiana*, y comenzó a entrar en contacto con las tendencias internacionales más importantes del pensamiento y del arte, interesándose por el Dadaísmo y la obra de Louis Aragon y André Bretón. En 1922 publica su primer libro *Una traición incalificable*, con el que inicia una larga carrera literaria.

En 1923 muere su padre en Zaragoza, y se incorpora al servicio militar. Ese año publicó su primer artículo, al que siguieron cuentos y poemas en revistas de vanguardia, e incluso preparó un libro recopilatorio bajo el título *Un perro andaluz* (muchas de las imágenes de estos escritos, previos al surrealismo francés, pasarán a su cine). El día de San José de ese año de 1923 fundó la paródica *Orden de Toledo* y se nombra a sí mismo condestable. Para ser caballero había que emborracharse y estar toda la noche sin dormir. Tras la obligada visita a las campanas de la catedral, se reunían en la *Venta de Aires* (1891), y a ella pertenecieron, entre otros, Dalí, Pepín Bello, Lorca, Alberti y su esposa, etc., y ni estas jergas nocturnas, ni las madrileñas, le impedían asistir con regularidad al cine.

En 1924, año en que Dalí le realiza su primer retrato (donde, con influencia de Mantegna, ya aparecen las nubes alargadas que generarían la más impactante imagen de su filmografía), se licenció en Historia y decidió marcharse a París (por entonces capital cultural de occidente y donde, según su padre, había sido engendrado durante su viaje de novios en 1899) y en enero de 1925 abandonó Madrid rumbo a París (frecuentaría esta ciudad entre 1925-1929), para ingresar en el Instituto cultural de la Sociedad de Naciones y optar a la secretaría de Eugenio d'Ors. En la capital francesa conoció y asistió a las tertulias de los españoles, muchos exiliados, algunos ya viejos conocidos como Lorca, Francisco Bore, Hernando Viñes, Juan Vicens, Picasso, por cuya obra nunca se sintió atraído (tampoco por la de Unamuno: carta desde París de 11 de mayo de 1930 a Pepín Bello: “*Yo en Madrid he roto con todos. Después sobre todo de la entrada de ese inmundo maricón hijo de la gran puta, viejo gotoso*) y se acercó cada vez más al grupo surrealista (en abril de 1925 Louis Aragon había dado una conferencia sobre *El surrealismo* en la Residencia de Estudiantes), grupo que habría de lanzar su primer manifiesto en 1924 (“*Yo no era surrealista cuando llegué a París, me parecía una cosa de maricones. Leía sus*

cosas para reírme, igual que años atrás leía Ultra para reírme en el tranvía de Madrid. Y me sucedió lo mismo, acabó por meterse dentro”). En París sufrió en carnes su condición de *métèques* ante el chovinismo galo (“vengándose” de la intransigente extrema derecha francesa en *Diario de una camarera*) y su antisemitismo/anti extranjeros, pero también disfrutó de un mundo de libertad y costumbres relajadas de los “felices veinte” que nunca había disfrutado (le fascinaba que los jóvenes se besaran por la calle y constata el atraso de España sobre este particular en sus dos obras toledanas: 23, 29), y conocería a la que sería su mujer Jeanne Rucar, estudiante de anatomía y deportista como él. En 1926 ingresa en la *Académie du Cinema*. Su afición por el cine se intensificó (veía habitualmente tres películas al día, una por la mañana, generalmente proyecciones americanas en pases privados, gracias a un pase de prensa, otra por la tarde, en un cine de barrio, y otra por la noche en *Vieux Colombier* o *Studio des Ursulines* habitualmente con cine de vanguardia). También comenzó a colaborar, como crítico, en varias publicaciones de cine y arte, como *Cahiers d'Art, Alfar, L'Amic de les Arts, Helix, Horizonte* y *La Gaceta Literaria*. Su vocación literaria fue intensa y relativamente prolija, llegando a dudar si dedicarse a esa actividad (Sánchez Vidal, 1988), en cualquier caso, su admiración por Jean Epstein será decisiva en su trayectoria.

Su primera oportunidad como director escénico se le brinda en la primavera de 1926, cuando el pianista Ricardo Viñes le propuso la dirección escénica de *El retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla, que, estrenada en Ámsterdam el 26 de abril de 1926, supuso un importante éxito. Esta experiencia le llevó a escribir una pieza de teatro de cámara de vanguardia titulada *Hamlet* en 1927, que fue estrenada en el Café Sélect de París. También en estos años colaboró como actor en pequeños papeles, como el de contrabandista en la película *Carmen*, de los estudios Albatros, con Raquel Meller, y en *La Sirène des Tropiques*, con Joséphine Baker. Todo este bagaje le familiarizó con el oficio teatral/cinematográfico y le permitió conocer a buenos profesionales y actores que después habrían de colaborar con él en *Un perro andaluz* y *La edad de oro*, sus dos primeras películas. En 1960 dirigiría por última vez una obra teatral, *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, en México, obra que conocía bien, pues ya en 1924 había colaborado con Dalí en esta obra, donde Buñuel interpretaba a Don Juan y Dalí a Luis Mejía. Volverá a tener reminiscencias de esta obra en alguna de sus películas (30). Como actor ya había actuado en su primera obra, en el balcón donde se desarrolla su más impactante escena del ojo cortado por una navaja de afeitar (1), y lo hará en alguna otra película suya, como en el fusilamiento de *El fantasma de la libertad*, donde por cierto actúa como fraile, y mucho después, en 1964 actuó como verdugo en la película de Carlos Saura *Llanto por un bandido* (1964) y de cura en *En este pueblo no hay ladrones* de Alberto Isaac (1965), y también colaboraría en *Las Ménades* de Cortázar, *Gradiva* de Jensen, *Ilegible, hijo de flauta* de Larrea y *Secuestro* (suyo).

Su decisión de abandonar la literatura y dedicarse al cine se produjo tras ver la película *Las tres luces* (*Der müde Tod*) de Fritz Lang (de 1921) tras percibir las posibilidades del lenguaje visual (y de no acabar de materializarse sus aspiraciones laborales que le habían inducido a marchar a París, donde andaba más que escaso de recursos económicos). Se presentó en un rodaje al citado director de cine polaco-

francés Jean Epstein, y le ofreció trabajar en cualquier labor a cambio de aprender todo lo que pudiera del oficio, y Epstein le dio el cargo de ayudante de dirección para el rodaje de sus películas mudas *Mauprat* y *La caída de la casa Usher* (*La chute de la maison Usher*), de 1928, acabando peleándose con él, presentando su dimisión y generando una profunda desilusión ante su carrera cinematográfica. Posteriormente preparó varios guiones cinematográficos (sobre Francisco de Goya y otros de Ramón Gómez de la Serna que iban a titularse *El mundo por diez céntimos* y *Caprichos*) que no llegaron a realizarse. Recurrirá a su conocido paisano en varias referencias, y el fusilamiento de *El fantasma de la libertad*, es un ejemplo, y ya que hablamos de Goya, digamos que mezcla de afrancesados, maños y brutotes tozudos que ambos eran (además de sordos), sus cartas de su etapa parisina y americana (a alguno de sus íntimos amigos, en especial Pepín Bello) nos recuerdan mucho al epistolario de Goya con Francisco Zapater, casi siempre hablando de dinero y problemas económicos, a veces con elementos bastante soeces, y siempre preñadas de ilusiones sobre sus futuros proyectos) (Águeda y Salas, 2003, Monserrat, 2009 d).

En enero de 1929, Buñuel y Dalí, en estrecha colaboración, ultimaron el guión de un film cuyo/s proyecto/s se titularía/n sucesivamente *Polismos*, *El marista en la ballesta*, *Es peligroso asomarse al interior*, y finalmente *Un perro andaluz*. La película, de 17 minutos de duración, se rodó entre el 2 y el 17 de abril de 1929 con un presupuesto de 25.000 pesetas aportadas por la madre de Buñuel. Se estrenó el 6 de julio de 1929 en el *Studio des Ursulines* parisino, alcanzando un clamoroso éxito entre la intelectualidad francesa, y desde el 1 de octubre permanecerá en pantalla nueve meses en el *Studio 28* (se estrenaría en el cine Royalty de Madrid el 8 de diciembre). Desde esta proyección, fueron admitidos de lleno en el grupo surrealista, que se reunía diariamente en el hoy irreconocible *Café Cyrano*. Allí, Buñuel, de la mano de Louis Aragon, forjó amistad con Man Ray, Max Ernst, André Bretón, Paul Éluard, Tristan Tzara, Yves Tanguy o René Magritte, entre otros.

A finales de 1929 se volvió a reunir con Dalí (en el momento de ser expulsado de su casa paterna de Figueras) para escribir (en la casa de Cadaqués) el guión de *La bestia andaluza*, *¡Abajo la Constitución!*, lo que sería más tarde *La edad de oro*, pero el entendimiento y la colaboración ya no resultó tan fructífera, quizás debido a la falta de empatía entre ellos y de simpatía mutua entre él y Gala Eluard, que no existía en la vida de Dalí cuando redactaban *Un perro andaluz*. Buñuel comenzó a escribir el guión en la abadía de Saint Bernard y el rodaje de la película en abril de 1930, bajo el mecenazgo (un millón de francos) de los Vizcondes de Noailles. Por no aparecer en los créditos, Dalí se sintió marginado del proyecto (incluso le amenaza con llevarle a la justicia en su carta de primavera de 1930: "... he puesto el asunto en manos de un abogado... llevaré las cosas hasta las últimas consecuencias.") y originó una fractura entre ellos que se fue incrementando con el tiempo. No obstante siempre lo tendrá en mente, de hecho, veremos que hay muchas referencias dalinianas en su filmografía y a nivel afectivo-personal tras recibir en 1966 un telegrama de Dalí, instándole a escribir juntos una continuación de *Un perro andaluz*, le contestó "Agua pasada no mueve molino" y manifestó en una tardía entrevista que "le gustaría tomar una copa de champagne con Dalí antes de morir", a lo que Dalí contestó "A mí también,

pero no bebo", aunque también es cierto que en los últimos momentos de Dalí, pidió a su amigo Luis Revenga que le filmara un video destinado a ser una secuencia destinada a una película que quería rodar con Buñuel, él recibió el documento y le contestó agradeciéndolo pero "que se encontraba muy mal y sin coraje para nada", meses después fallecería, y con todo este *rifi-rafe* vemos que la herida surgida entre ambos (1929) había quedado sin cicatrizar. El visionado de la película se realizó en la fabulosa mansión de los Noailles, en julio de 1930, y el estreno tuvo lugar el 28 de noviembre de 1930 en la sala *Studio 28*, tras el cual, el 3 de diciembre, grupos de extrema derecha atacaron el cine donde se proyectaba, y las autoridades francesas prohibieron la película y requisaron todas las copias existentes, y fue sometida a una larga censura que duraría medio siglo (no sería distribuida hasta 1980 en Nueva York y un año después en París). En Londres se estrenaría el 2 de enero de 1931 y Madrid en noviembre de 1931.

En noviembre de 1930 Buñuel viajó a Hollywood (tres días antes del estreno de *La edad de oro*), ya que la Metro Goldwyn Mayer se interesó por su trabajo, y trabajó como «observador», para familiarizarse con el sistema de producción estadounidense. Allí conoció a Charles Chaplin y Serguéi Eisenstein. En febrero de 1931 regresó a Francia y el 12 de abril está en España, y *La edad de oro* se proyectó en noviembre en Madrid y posteriormente en Barcelona. En 1932 asistió a la primera reunión de la Asociación de Escritores Revolucionarios (AEAR), se separó del grupo surrealista y se afilió al Partido Comunista francés. Tras un par de proyectos parisinos, que no llegaron a realizarse, entre el 23 de abril y el 22 mayo de 1933, financiado (por un premio de la lotería) por su anarquista amigo Ramón Acín, filmó *Las Hurdes, tierra sin pan*, terrible reportaje y duro alegato de la España más abandonada, que fue inicialmente censurado por la Segunda República Española (por considerarla denigrante para España). Ese mismo año firmó un manifiesto contra Hitler con Federico García Lorca, Rafael Alberti, Sender, Ugarte y Vallejo.

Entre 1931 y 1934 trabajará en doblajes para Paramount, y en 1934 visitó en París a Dalí (ya casado con Gala) quien se mostró indiferente con él, incrementando su distanciamiento. El 23 de junio se casó con Jeanne Rucar. La boda se celebró en una alcaldía de París (sin invitar a la familia, con tres testigos improvisados, uno de ellos, un transeúnte desconocido). Tendrían dos hijos, Jean Louis, nacido en París, y Rafael, que nacería en Nueva York.

En 1935, con ayuda de algún dinero familiar, fundaría, junto a Ricardo Urgoiti, la productora de películas sonoras *Filmófono*, con cierta esperanza en aportar su granito de arena a la reciente República (esta productora competiría con Cifesa, de los hermanos Casanova, principal productora española de los años treinta), produciendo varias películas (*Don Quintín el amargao*, donde debutó en el cine Carmen Amaya, *La hija de Juan Simón*, *¿Quién me quiere a mí?* o *¡Centinela alerta!* (1936). Estos largometrajes (melodramas populistas) fueron rentables y ayudaron a la consolidación de la industria cinematográfica española de los años treinta, pero como con tantos otros, la Guerra Civil acabó con este proyecto, no sin presentar *España leal en armas* (1937) y *Las Hurdes* (1933) en la Exposición Universal de París, donde participó como responsable de cinematografía en el inmejorable y nunca superado Pabellón de España.

El golpe militar le sorprendió en Madrid. Lamentablemente Lorca había salido para Granada el 16 de julio de 1936 y sería asesinado en la madrugada del 19 de agosto cerca de Víznar (Gibson, 2003), terrible hecho que afectaría a Buñuel hasta sus últimos días, permaneciendo fiel a la democracia de la República (a diferencia de Dalí que se alineó con Franco y simpatizó con el bando nacionalista). En septiembre salió hacia Ginebra, vía Barcelona, allí se entrevistaría con Álvarez del Vayo (ministro de Asuntos Exteriores de la República), quien le mandó a París como hombre de confianza de Luis Araquistáin (embajador en Francia), para realizar diferentes misiones de inteligencia. Escribió junto a Pierre Unik el citado documental *España leal en armas*, y el 16 de septiembre de 1938, ayudado en los gastos de viaje por unos amigos, viajó de nuevo a Hollywood, encargado de la supervisión (como consejero técnico e histórico) de dos películas en apoyo a la causa republicana acerca de la Guerra Civil que se iban a rodar en Estados Unidos (*The last train from Madrid* de James Hogan y *Blockade* de William Dieterle). Terminada la Guerra, cuando comenzaba el rodaje de *Cargo of Innocents* (sobre la evacuación de niños en Bilbao), la asociación general de productores estadounidenses prohibió toda película relacionada con la Guerra Civil Española, con lo que este proyecto se fue al traste. Con gran penuria económica (estuvo a punto de trabajar en las cocinas de un hotel), en 1941 aceptó el encargo de la filmoteca del MOMA de Nueva York, con un sueldo semanal de 125 \$, pasando en 1942 a coordinador del área documental y supervisor y jefe de montaje de documentales para la Oficina de Asuntos Interamericanos OIAA (su misión, meramente burocrática o de montajes/doblajes de material existente, fue seleccionar películas de propaganda antinazi/pro plan-Rockefeller para intereses americanos en Latinoamérica), aumentando su sueldo semanal de 135 \$, trabajo que realizó durante dos años y medio, pero fue obligado a presentar su dimisión el 30 de junio de 1943 por presiones ultraderechistas y clericales, aunque siempre alegó, y así recoge en sus memorias, que fue a raíz de la publicación en 1942 del libro *La vida secreta de Salvador Dalí* (Dalí, 1981) donde le tachaba de ateo, anticlerical y hombre de izquierdas (el ambiente reaccionario que se venía gestando en EEUU y la consecuente *Caza de brujas* de Joe McCarthy harían el resto). Ya había sido investigado por diferentes organismos gubernamentales que le habían hecho presentarse ante un tribunal en el Departamento de estado de Washington el 18 de julio de 1942. Con 43 años y con su segundo hijo ya nacido, se ve otra vez sin proyectos, sin perspectivas, y en la calle.

Poco después Buñuel se reunió con Dalí en Nueva York para pedirle explicaciones (“*Escucha, he escrito ese libro para hacerme un pedestal a mí mismo. No para hacértelo a tí*”), reacción que ha sido considerado como una “revancha” de Dalí por su citada exclusión en *La edad de oro* en momentos tan difíciles para él como fue su expulsión de la casa paterna (28 de diciembre de 1929), y esa entrevista significó la ruptura definitiva de sus relaciones (que no de leal admiración y “resentido” cariño a su vieja amistad). Tras un intento docente en la Universidad de Princeton, en 1944 volvió a Hollywood y trabajó para Warner Brothers hasta 1946, como jefe de doblaje de versiones españolas para América Latina. Acabada la colaboración con Warner, permaneció en Los Ángeles en busca de trabajo y de la nacionalidad estadounidense que había solicitado (viviendo del dinero que había ahorrado el año anterior).

Su larga relación con Méjico fue fruto de la mera casualidad (aunque resulta curioso y paradójico que su salida Estados Unidos estuviera vinculada a Dalí y su llegada a Méjico con Lorca). A través de su relación con el cineasta francés René Clair, contacta con Denise Tual (viuda del actor ruso Pierre Batcheff, protagonista de *Un perro andaluz*, quien se había suicidado en 1932) y que era la esposa del productor francés Ronald Tual, y éste le brindó la posibilidad de dirigir un nuevo proyecto (*La casa de Bernarda Alba*) que se realizaría entre París y México. A su regreso a París, hizo escala en México para concretar algunos asuntos con el productor francés Oscar Dacingers (de origen ruso y exiliado en ese país). Truncado el proyecto (los derechos de la obra habían sido vendidos a otra productora que había pujado más alto), y otra vez sin proyecto alguno, Dacingers le ofreció dirigir *Gran Casino* (1947) una película comercial con el popular cantante mexicano Jorge Negrete y la famosa actriz argentina Libertad Lamarque. Buñuel aceptó y, una vez arreglados los papeles de residencia, allí se instaló con su esposa y sus hijos, e inauguró su etapa mejicana (Tabla I) en la que poco a poco fue liberándose del condicionante comercial (la película fue un rotundo fracaso y durante los tres siguientes años de inactividad se vio obligado a mantenerse del dinero que le enviaba su madre) y otro proyecto con la Federación Internacional de Archivos Fílmicos en 1946 acabaría en un nuevo fracaso.

En 1949, a punto de abandonar el cine después de tantos descalabros, Dacingers le pidió que dirigiera *El gran calavera*. El éxito de esta película y la concesión de la nacionalidad mexicana animaron a Buñuel a plantear a Dacingers un nuevo proyecto (más acorde con sus ideas como cineasta), bajo el título *¡Mi huerfanito, jefe!*, sobre la aventuras de un joven vendedor de lotería, que acabó fraguando en la realización de una historia sobre los niños pobres mexicanos, y en 1950 Buñuel realizó *Los olvidados*, película de fuertes vínculos con *Las Hurdes, tierra sin pan*, y que, como había ocurrido en España, no gustó nada a los mexicanos ultranacionalistas, ya que retrataba la cruda realidad de la pobreza y la miseria marginal que la cultura dominante no quería reconocer. No obstante, el premio al mejor director que le otorgó el Festival de Cannes de 1951, supuso el reconocimiento internacional a la película y a Buñuel como director, y su aceptación por parte de la sociedad mexicana (*Los olvidados* es una de las dos únicas películas reconocidas por la Unesco como Patrimonio de la Humanidad, sin embargo es de recibo indicar que esta película está basada en la novela del mismo nombre del escritor mejicano y que, creemos, nunca citó, Jesús R. Guerrero).

Más animado por este reconocimiento, comenzó una meteórica carrera como cineasta (Tabla I). En 1951 filmó *Susana* (película que constituyó un fracaso comercial), *La hija del engaño* y *Una mujer sin amor*. Entre 1952 y 1954 filmaría varias películas (ver Tabla I) entre las que destacan *Subida al cielo* (que le valió ir nuevamente a Cannes), *Robinson Crusoe* (primera película que se rodó, entre julio y octubre de 1952, en Eastmancolor y que, junto con *La joven*, que dirigió entre el 18 de enero y el 5 de febrero de 1960, rodaría en inglés y recibió mención en Cannes), *La ilusión viaja en tranvía* (con recuerdos de este clásico y popular medio de transporte que habitualmente usaba para acercarse al centro de Madrid desde la Residencia de estudiantes donde vivía: n° 8 Puerta del Sol-Hipódromo) o *Abismos de pasión*. En 1954-

Tabla I. Filmografía de Luis Buñuel.
Table I. Filmography of Luis Bunuel.

Etapasurrealista
1 <i>Un perro andaluz</i> ("Un chien andalou", 1929)
2 <i>La edad de oro</i> ("L'âge d'or", 1930)
Etapadocumental
3 <i>Las Hurdes, tierra sin pan</i> (<i>Las Hurdes</i> , 1933)
Etapamexicana
4 <i>Gran Casino</i> (<i>En el viejo Tampico</i> , 1947)
5 <i>El gran Calavera</i> (1949)
6 <i>Los olvidados</i> (1950)
7 <i>Susana</i> (<i>Demonio y carne</i> , 1951)
8 <i>La hija del engaño</i> (<i>Don Quintín el Amargao</i> , 1951)
9 <i>Una mujer sin amor</i> (<i>Cuando los hijos nos juzgan</i> , 1951)
10 <i>Subida al cielo</i> (1952)
11 <i>El bruto</i> (1953)
12 <i>Él</i> (1953)
13 <i>La ilusión viaja en tranvía</i> (1953)
14 <i>Abismos de pasión</i> (1954)
15 <i>Robinson Crusoe</i> (realizada en 1952 y registrada en 1954)
16 <i>Ensayo de un crimen</i> (<i>La vida criminal de Archibaldo de la Cruz</i> , 1955)
17 <i>El río y la muerte</i> (1954-1955)
18 <i>Así es la aurora</i> (" <i>Cela s'appelle l'aurore</i> ", 1955)
19 <i>La muerte en el jardín</i> (<i>La muerte en este jardín</i> , " <i>La mort en ce jardin</i> ", 1956)
20 <i>Nazarín</i> (1958-1959)
21 <i>Los ambiciosos</i> (<i>La fiebre sube a El Pao</i> , " <i>La fièvre monte a El Pao</i> ", 1959)
22 <i>La joven</i> (" <i>The Young One</i> ", 1960)
23 <i>Viridiana</i> (1961)
24 <i>El ángel exterminador</i> (1962)
25 <i>Diario de una camarera</i> (" <i>Le journal d'une femme de chambre</i> ", 1964) (primera película francesa)
26 <i>Simón del desierto</i> (1964-1965) (última película mexicana)
Etapafranco - española
27 <i>Belle de jour</i> (<i>Bella de día</i> , 1966-1967)
28 <i>La Vía Láctea</i> (" <i>La Voie Lactée</i> ", 1969)
29 <i>Tristana</i> (1970)
30 <i>El discreto encanto de la burguesía</i> (" <i>Le charme discret de la bourgeoisie</i> ", 1972)
31 <i>El fantasma de la libertad</i> (" <i>Le fantôme de la liberté</i> ", 1974)
32 <i>Ese oscuro objeto del deseo</i> (" <i>Cet obscur objet du désir</i> ", 1977)

1955 dirigió *El río y la muerte*, y fue elegido miembro del jurado del Festival Internacional de Cine de Cannes. En 1955 rodó en Francia *Así es la aurora* (1956), y el hecho de firmar el manifiesto en contra de la bomba atómica estadounidense (que unido a su apoyo a la revista antifascista *España Libre*, posicionada en contra de E.E.U.U.) le supuso su inclusión en la lista negra estadounidense hasta 1975 (cuando alguien le preguntaba si era comunista siempre contestaba que simplemente era un español republicano).

Tras *Ensayo de un crimen* (1955), en 1956 realizó *La muerte en ese jardín*, y con *Nazarín* (rodada entre el 14 de mayo y el 4 de junio de 1958) obtuvo premio del Festival de Cannes de 1959 y fue la primera de las tres películas que realizaría con el actor Paco Rabal, estando a punto de valerle el premio de la Oficina Católica de Cine (que generó una de sus más interesantes manifestaciones: "*Si me lo hubiesen dado, me habría visto obligado a suicidarme.... Gracias a Dios, todavía soy ateo*") y ese mismo año rodó *Los ambiciosos*. Después regresó a España para dirigir en enero de 1961 *Viridiana*, que fue presentada en el festival de Cannes de 1961 como representante oficial de España, obteniendo la Palma de Oro, y que como tantas cosas de aquella gris

dictadura, resultó surrealista/ patético que después de que *L' Osservatore Romano* condenara la cinta, por blasfemia y sacrilega, la censura española la prohibiera (Caparros Lera, 1983), y *Viridiana* no se pudo proyectar en España hasta 1977, año que el gobierno de México le concedió el Premio Nacional de Bellas Artes. En 1962 rodó *El ángel exterminador*, una de sus películas más personales y premiadas, con referencias dalinianas de las que hablaremos.

Aunque en esta etapa mexicana (1946-1961) Buñuel había rodado varias películas de producción/coproducción francesa (*Ensayo de un crimen*, *Así es la aurora* o *La muerte en el jardín*), su verdadera entrada en la cinematografía francesa (etapa francesa y la más libremente personal de su filmografía), se produjo en 1963-1964 con *Diario de una camarera* (*Le Journal d'une Femme de Chambre*) (Tabla I). En 1964 filmó su última película mexicana, *Simón del desierto* (basada en Simeón el Estilita/*La leyenda áurea*, que no acabó como estaba proyectada, por falta de presupuesto, y aun así, obtuvo el León de Plata del jurado de la Mostra de Venecia al año 1965).

En 1966 (año en que Dalí le telegrafió desde Figueras ofreciéndole preparar la segunda parte de *Un perro andaluz*) se estrenó *Belle de jour*, rodada entre octubre y diciembre de 1966 y protagonizada por Catherine Deneuve, que obtuvo en 1967 el León de Oro en la Mostra de Venecia ("*Creo que mi éxito se debe más a las putas que salen en la película que a mi trabajo en ella*"). Estos éxitos le permitirán avales y recursos suficientes para la producción de sus películas y una mayor libertad creativa que caracterizarán la etapa final de su obra. En 1969 la Mostra de Venecia le otorgó el gran premio de homenaje por el conjunto de su obra.

En 1969 volvió a España para rodar (entre octubre y diciembre de 1969 y estrenada en Madrid en 1970) *Tristana*, de nuevo protagonizada por Catherine Deneuve, y en 1972 fue el primer director español en conseguir el Óscar a la mejor película de habla no inglesa por *El discreto encanto de la burguesía*, película con reminiscencias tenorianas, rodada entre mayo-julio de 1972, que no pudo rodarse en España por la censura (Caparros Lera, 1983). Esta película, por la que obtuvo un Oscar al *Best Foreign Language Film*, junto con *La Vía Láctea* (rodada entre agosto y octubre de 1968 y estrenada en 1969) y *El fantasma de la libertad* (rodada entre febrero-abril de 1974), conforman su trilogía, atacando los cimientos del cine de narrativa convencional, la sociedad y su orden moral establecido, y el concepto causa-consecuencia, abogando por la exposición del azar como motor de la conducta y del mundo. En 1977 finaliza su filmografía (32 películas personales) con *Ese oscuro objeto del deseo*, que recibiría el premio especial del Festival de Cine de San Sebastián.

En 1980 realizó su último viaje a España, accede a publicar su *Obra literaria*, y fue operado de próstata. En 1981 (50 años después de haber sido prohibida), se reestrenó en París *La edad de oro*, y fue hospitalizado por problemas de la vesícula. Agustín Sánchez Vidal publicó su obra literaria, el Centro Georges Pompidou de París organizó un homenaje en su honor y *Un perro andaluz* se proyectó en este centro cultural. En 1982 se publicaron, por la Editorial Laffont, sus memorias (*Mi último suspiro*), escritas en colaboración con Jean Claude Carrière (Buñuel, 1983, 1990).

Luis Buñuel falleció en Ciudad de México el día 29 de julio de 1983, a causa de una insuficiencia cardíaca, hepática y renal provocada por un cáncer (sus últimas palabras fueron

para su mujer Jeanne: "*Ahora sí que muero*"). Se mantuvo fiel a su ideología hasta el final: no hubo ninguna ceremonia de despedida y actualmente se desconoce dónde se encuentran sus cenizas. Ese mismo año fue nombrado doctor honoris causa por la Universidad de Zaragoza.

El mundo de Buñuel

No pretendemos en esta contribución realizar ningún tipo de análisis o de estudio sobre la personalidad y la obra de Buñuel, del que tantos escritos y tratados se han publicado (ver bibliografía y enlaces), pero nos parece interesante anotar ciertos aspectos de su compleja personalidad y algunas opiniones sobre determinados temas que hallamos significativos en la obra de Buñuel, y que con mayor o menor intensidad relacionaremos con el tema entomológico que nos ocupa, sea la condición humana y su relación personal ante la violencia, sea con la religión, con la muerte, con el sexo y el deseo sexual, sea su relación con España y otros elementos personales que nos ayuden a entender mejor el mundo de Buñuel y sobre todo a encauzar el tema hacia sus obsesiones. Por ello, y antes de llegar al tema meramente arropodiano que nos ocupa, quizá convenga indagar un poco más en el mundo de Buñuel, para ir adentrándonos en su particular universo, y a través él, llegar a los animales de su bestiario presentes en su filmografía y que nos lleve en particular a los artrópodos y a entender mejor el por qué de la presencia arropodiana en su filmografía.

Conocido bebedor y hasta su muerte fumador, en su biografía hay miles de referencias sobre bebidas alcohólicas en la vida de Buñuel, desde sus borracheras infantiles con aguardiente (conocidas son la citada que le valió la expulsión del colegio y otra que citaremos después), el famoso ron de su habitación en la Residencia, el licor de menta, los cócteles y el vino de sus correrías nocturnas toledanas y madrileñas, el asequible champán de las parisinas, o el "*par de vasos de tintorro*" que no le faltaban a diario en Hollywood, pero Ana María, la hermana de Dalí a la que conoció en Figueras en 1929, cuando preparaban el guión de *Un perro andaluz*, nos deja una reseña más precisa: "*Luis era muy metódico y disfrutaba con su trabajo. Cada día, después de comer, se instalaba con su máquina de escribir, su paquete de cigarrillos Lucky Strike y su whisky White Horse*" (Rodrigo, 2008). No en vano sus amigos le denominaban "*Monje del dry Martin*".

Bromista hasta el paroxismo (una de sus bromas más pesadas en la Residencia, era echar un cubo de agua en la cabeza del bromeado, y aparece sobre la de Fernando Rey en su última obra (32) y acertada fue su frase "*un día sin reírse es un día perdido*"), y ya con 80 años aún bromeaba sobre su muerte (hacerse el muerto era una broma habitual que surgió en la Residencia y le acompañaría durante años). Aficionado al hipnotismo, a la masonería (24), a las adivinanzas, era pulcro y disciplinado para algunos y blasfemo y sacrilego para otros, y desde luego fue un montaraz aragonés, mitad deportista y mitad penderciero.

Fascinado por la Edad Media donde el señor feudal regía la vida de sus vasallos, y que revive y actualiza en la semipiterna burguesía casposa, caprichosa y maniática ("*la gente baja es menos sensible al dolor*": 24), de recargadas casas (12, 25, 31, 32), con su servicio doméstico, casi siempre obediente y sumiso, como reminiscencia de ese medieval vasallaje (omnipresente en su obra, sean criados/as mexicanos/as,

franceses/as o españoles/as: 7, 9, 16, 18, 21, 24, 25, 28-32), se ceba en la burguesía ociosa y perversa que ataca y ridiculiza, pero que, en el fondo, le atrae y fascina, muy consciente de su privilegiado origen burgués, y es esta burguesía absurda y decadente que ostenta el poder contra la que con sentido del humor lucha y elegante/despiadadamente arremete (2, 4, 5, 7, 16, 24, 25, 27, 30, 31, 32).

También con la herencia de su medieval patria chica, media y grande (Aragón, España, Europa), recurre a todo tipo de personajes tullidos, tuertos, ciegos, cretinos, amputados, sordos/ sordomudos, apestados, sarnosos y enanos (2, 3, 6, 10, 20, 23, 26, 28, 29, 32) en una fauna humana que trata con cierto respeto, pero de la que no puede prescindir. Personajes surrealistas (1, 2), paranoicos (12), aventureros (19), quijotescos (20, 23, 26), desubicados (7, 18, 25), pero siempre apasionados y adornados de humor aragonés (5), con los que se encariña, y que como en la obra de muchos cineastas surgidos del Neorrealismo Italiano, incluso los más anodinos, van cobrando vida, matices, pasiones y contradicciones.

Al margen de estos aspectos de su propia personalidad, ahonda brutalmente en la condición humana, inicialmente angelical, pura e inocente de la infancia y la juventud (1, 22, 25, 32) en contraste con la maldad y la miseria humana de los adultos, incapaz de reconducirse (1, 2, 6), y donde los instintos básicos y las pasiones humanas afloran como elementos innatos y primitivos (los veremos más adelante en relación a los insectos), con comportamientos básicos e impulsivos que especialmente afloran en su etapa mexicana (Tabla I), pues México era (y es) un país abonado para la violencia, el machismo y el resolver las cosas a tiros (2, 5, 8, 9 - 12, 14, 21), y que traspasa a comportamientos y perversiones más "elaboradas e intelectuales" (Maquiavelo-Sade) en su etapa franco-española (23-32) (Tabla I).

Algunas imágenes y objetos son particularmente personales y características de su obra, como es el caso de la imposibilidad de reconducir la bondad humana innata y circunstancialmente/ socialmente desviada (6, 7, 11, 15, 20). Buñuel diría: "*Todo lo que hace Nazarin se salda con el fracaso, de modo que la caridad es inútil*", y que llevan al ser humano a la violencia, y a las navajas, puñales, cuchillos, hachas y demás objetos violentos (1 - 4, 6, 8, 9, 11 - 14, 16, 17, 19, 20, 22 - 25, 27, 28, 30 - 32) o a las pistolas y la violencia irracional humana (1, 2, 4, 8, 10, 11, 14, 15, 16, 17, 18, 21, 22, 23, 24, 27, 30, 31, 32), que con el machismo y la violencia sobre la mujer (4, 8, 13, 14, 17, 21, 27, 32), son elementos permanentes en su obra, muchos de los cuales sin duda provienen de experiencias personales, y no es baladí la frecuencia con la que en sus películas se ejerce sobre los más débiles (2, 3, 6, 18, 23), sobre los niños o hijos menores (física o sexual) (2, 6, 8, 9, 14, 22, 25, 26, 27, 29, 30) (que alguna vez ellos imitan y ejercen sobre ellos mismos en sus juegos: 18) conllevando en ocasiones gestos de abandono, orfandad o mala relación con la figura paterna (2, 6, 8, 11, 13, 14, 15, 31) que se reflejan principalmente en sus primeras etapas, cuando estos recuerdos infantiles estarían más presentes o aún sin cicatrizar (en cierta ocasión confesó haber tenido numerosas alucinaciones y pesadillas con la imagen paterna), y sin embargo añora la relación maternal (6, 30) o la eleva al misticismo en algunas de sus películas (12, 26, 28).

No soportaba el abandono del hombre a su suerte, ni el abuso de poder (11, 19 - 21, 28, 30, 32), ni la imposición de las injusticias sobre el hombre bueno, que simplemente quiere

ser eso, un hombre bueno, y el medio le hace incapaz de poder serlo y siempre acabar perdiendo (2, 3, 11, 14, 18 - 21, 23, 25, 30, 32), del hombre que lucha entre sus pasiones naturales y las normas establecidas, o que es causante o cómplice de ellas, y son elementos que reflejó en su filmografía. Nunca le gustó el orden establecido, ya de pequeño fue rebelde, se resistió a llevar el uniforme al colegio. No le gustaba la religión (1-32), ni el ejército (19, 21, 28, 29, 30, 32), pero siempre habló bien de su estancia con los Jesuitas y del servicio militar.

Mucho se ha hablado de la relación de Buñuel con la Religión Católica y de su "irreverente" filmografía. Luis Buñuel nació en una familia burguesa y muy religiosa, y como hemos visto, estudió y vivió la disciplina de la religión y percibió las supersticiones, brujerías y sortilegios de su atrasado país que reflejará permanentemente en su filmografía (3, 6, 7, 14, 24, 28). Sufrió sus imposiciones, abusos y excesos (ya a los catorce años empezaron sus dudas sobre la religión, principalmente acerca de la resurrección de la carne, el juicio final, el infierno y el diablo), y parte de su trabajo tiene como fin denunciar este sistema y cambiar la sociedad en la que vivimos, basada en la religión, la familia y el orden establecido, y que impone una moral y un comportamiento social de la que ni siquiera la burguesía, que sustenta este poder, es libre. Según él mismo dijo, era "*ateo, gracias a Dios*", y se le ha tildado en ocasiones de blasfemo y de sacrilego, aunque él simplemente consideraba una intromisión de la divinidad en la naturaleza humana y, por ello, solo le interesaba la parte humana de Cristo, que como hombre que era, reía, comía y se enfadaba, y la imagen de Cristo es omnipresente en su filmografía, casi siempre iconoclasta (2), o bien bromista (28), risueño (20) o surrealista (18), y no digamos las que aparecen en su *Última cena* (23) rodeado de "apóstoles" mendigos y truhanes que acaba en lujuria y profanación (cuya presentación en el Festival de Cannes el 17 de mayo de 1961, generó el cese del director general de cinematografía y le convirtió en una de las bestias negras del régimen franquista), a pesar de su ecléctica y versada documentación al rebatir dogmas (Santísima Trinidad, virginidad de la Virgen, etc.), no sin falta de buen humor maño (28).

Con todo este acervo ideológico, no es de extrañar que alguna de las imágenes que genera en su filmografía se hayan interpretado como fuertemente anticlericales, especialmente por una organización castradora y cargada de seculares privilegios que no está acostumbrada a la opinión, la crítica o la interpretación objetiva de los textos, sean sagrados o no (28). Es cierto que Buñuel detestaba los privilegios de los curas y frailes ejerciendo, como cualquier otra, su profesión, y en general, en su obra no salen bien parados (1, 2, 17, 19, 22, 24, 25, 28, 29, 30, 31), y mucho más detestaba los fanatismos, las herejías y sus consecuencias y las guerras de religión de su empresa (la Iglesia), y buena muestra deja en su obra (2, 23, 28), donde la curia queda relegada a elementos caricaturescos / putrefactos (obispos podridos, con recuerdos de la tumba del Cardenal Tavera de Toledo y de Valdés Leal) en comparación con el misticismo que alcanzan algunos de sus otros personajes (20, 23, 26). En cualquier caso Buñuel arremete con el poder establecido (18, 19, 21, 25, 29, 30) y con sus opresoras normas, bien sea la Iglesia, la burguesía, la judicatura, la patronal (no en vano, en *Las 120 jornadas de Sodoma* de su "maestro" Sade, uno de los textos que más le influyeron, las orgías sexuales son organizadas por cuatro personajes: El

obispo, su hermano el Duque de Blangis, el banquero Durcet y el juez Curval, cuyos pingües negocios en el tráfico de armas, habían fomentado las guerras, ocasionado la ruina al estado de Louis XIV y llevado a la hambruna al pueblo). Tampoco quedan bien parada la ciencia, la tecnología y las costumbres modernas, que habían creado un mundo lleno de miedo nuclear y de deshumanización que aún no hemos abandonado, pero en el caso de la Iglesia sus imágenes destruyen el anatema mantenido durante siglos sobre su monopolio ante las imágenes religiosas, sobre las que había ejercido un férreo control bajo su exclusivo patrimonio y que con la irrupción del cinematógrafo no tuvo más remedio que "claudicar" (de hecho casi desde los inicios de la cinematografía, utilizó el cine como medio propagandístico con las populares "*Pasiones*" y más de una cámara fue bendecida por el Papa como potencial instrumento evangelizador), aunque es cierto que Cristos afeitados, por afeitarse o bromistas y riéndose (2, 20, 28), obispos arrojados por la ventana (2) o pudriéndose en las rocas del Cabo de Creus (2), Papas fusilados (28), novicias desnudándose (23) o maristas arrastrados por el suelo (1) eran imágenes que resultaban demasiado impactantes para el "orden establecido" y difíciles de asumir. No digamos los personajes religiosos y escenas bíblicas o los más publicitados iconos del imaginario cristiano que fueron magníficamente versionados y reinterpretados por Buñuel, fuera el *Eva* (10), *la Expulsión del Paraíso* (13), *Susana y los viejos* (7), *Rezo del Angelus* (1, 23, 27), *San Juan en el desierto* (26), *La Encarnación de Jesús* (19), *La Sagrada Familia* (28), *El Bautismo de Cristo* (22), *Las bodas de Canaá* (28), *El Apostolado* (20), *La Madalena* (7, 20) o *La Virgen / La Piedad* (6, 12, 26, 28), *la Extremaunción* (8, 20, 29 - 32), *El Milagro del ciego* (28), *La Expulsión de los mercaderes del Templo* (7), *el Lavatorio de los pies / Mandatum* (12), *La Eucaristía* (27, 28), *La Traición y el ahorcamiento de Judas* (7, 17, 23), *El Prendimiento de Cristo / reacción de San Pedro* (6, 20), *la bofetada a Jesús ante el Sumo Sacerdote* (20), *El arrepentimiento de San Pedro* (23), *la Pasión y Crucifixión de Jesús* y sus estigmas (20, 23, 28), *el Descenso al seol* (14), hasta la más conocida imagen religiosa de su filmografía, *La Última Cena* (23), generando magistrales imágenes completamente iconoclastas, anticlericales e irreverentes (1, 2, 4, 18, 20, 24, 26, 28, 31), si no manifiestamente sacrilegas o blasfemas (2, 13, 18, 28, 31, 32) o poniendo sobre la mesa las grandes herejías generadas por el Cristianismo ante sus grandes dogmas (28). Pero Buñuel va mucho más allá del mero anticlericalismo que simplemente se le adjudica, ya que insta a la auténtica bondad y a la verdadera conciencia y moral humanas, libres de imposiciones interesadas, represoras y grotescas, y que, cerrando el círculo, acaban coincidiendo con la olvidada primigenia Cristiandad en algunos de sus personajes (15, 20, 23, 26).

Otros elementos o personajes le son característicos y algunos han sido a veces referidos como fetiches/obsesiones, y es el caso de sus fumadores empedernidos (1, 3, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32), bebedores impenitentes (3, 5, 6, 8, 9, 10, 12 - 15, 17, 19, 21 - 26, 28 - 32), jugadores de azar/ cartas (4, 14, 16, 23, 25, 31) o cazadores (15, 22, 25); los trenes (4, 6, 8, 11, 12, 16, 17, 20, 25, 28, 29, 32); la arena (15, 21, 23, 26, 29); la lluvia - nubes - tormentas - rayos (10, 14, 19, 22, 24 - 28, 30, 31); los libros (9, 14, 19); las cajas (1, 14, 16, 24, 25, 27, 30, 32); los espejos y cristales rotos (21, 24, 28, 29, 32) o los relojes (9, 18, 27, 31); las campanas (3, 16, 17, 24, 25, 27, 29 - 32); las iglesias (9, 12, 14, 16, 19, 24,

31); las velas (4, 7, 8, 10, 12, 14, 19 - 21, 23, 27, 28, 31, 32) y los cementerios/ataúdes, mayoritariamente relacionados con la muerte y los duelos (3, 14, 17, 20 - 22, 26, 28, 31, 32). No digamos los fármacos, las enfermeras, los médicos, los hospitales y las ambulancias, etc., que son particularmente frecuentes conforme su edad avanzaba (9, 12, 14, 16 - 18, 22 - 25, 27 - 29, 31) o elementos como las islas (15, 17, 21, 22), las fiestas populares (15), la mala vecindad (25), y tantos otros ideales como la marginalidad/pobreza, la ignorancia, la explotación del débil, la inocencia infantil, la rectitud ante ideales, la codicia-ambición, la rebeldía, la persecución al fugitivo, la ropa limpia, etc., que preñan sus películas, sin embargo, hemos observado un elemento recurrente en su filmografía que ha sido poco comentado y nos referimos a las ventanas y especialmente a salir/entrar por las ventanas o tirar cosas por ellas (1, 2, 9, 10, 14, 17, 19, 20, 23, 24, 27, 29, 30, 32) que contribuyen a su pátina surrealista.

Otro aspecto a considerar es su relación con la muerte. Ya con pocos años conoció la muerte de cerca, cuando un rabadán del ganado de su padre fue asesinado por otro de un navajazo, y él se las arregló para colarse en la autopsia, de la que salió ebrio del aguardiente que durante la autopsia se compartía entre los asistentes, siendo amonestado por su padre “*por ebrio y por sádico*” (Sánchez Vidal, 1988). Hemos visto que el alcohol, las navajas y los cuchillos en relación con la violencia y la muerte serán una constante en su obra.

También había visto con su padre cómo las aves rapaces devoraban un burro muerto, y así, cuando tuvo la ocasión, compró un burro muerto para poder ver repetida la escena (“*era como si disfrutase viendo cómo los buitres le arrancaban los ojos y se comían al burro, desgarrando sus carnes*”). Desde entonces lo putrefacto constituiría (también para su grupo de la residencia de Bello, Dalí y Lorca) una constante en sus primeras obras (1, 3), que desde el punto de vista físico, pasa al simbólico como curia mortecina y podrida o burgueses ociosos y trasnochados (2, 24, 29, 30, 31, 32), aflorando en ocasiones lo escatológico (31).

También de origen infantil es la fascinación por las piernas, a veces amputadas (conocido es el famoso milagro de la Virgen del Pilar con su paisano Miguel Pellicer, cuya pierna amputada apareció en 1637 incorrupta y “pegable” más de dos años después de ser amputada y que como ejemplo de la Resurrección, tamborean en la Semana Santa de Calanda). Impactante es la imagen de *Tristana*, que tanto impresionó al propio Alfred Hitchcock, pero otras amputaciones aparecen en su obra (1, 2, 24).

Le gustaba reflejar la visión pesimista y cruel de la vida, y así lo hizo en *Las Hurdes, tierra sin pan*, o en *Los olvidados*. Sin embargo, él era pacífico y siempre estuvo obsesionado con su propia muerte. Su hermana Conchita solía recordar que de pequeña había acompañado a su hermano Luis a visitar cementerios y que le gustaba asistir a los entierros de su pueblo, así el entierro que tiene lugar en *Abismos de pasión* era un reflejo de los recuerdos de su juventud, según confesó él mismo. La muerte, los entierros, los ataúdes, la llamada a ánimas, las campanas de duelo, son omnipresentes en su obra (3, 9, 14, 16, 17, 20 - 22, 24 - 26, 28 - 32).

Si siempre le había obsesionado la muerte, y en los últimos cinco años de su vida, sordo (su sordera comenzó en 1932 a raíz de los disparos en un túnel de tiro de Zaragoza), con poca vista y con alguna operación que otra, dejó de ver cine, televisión y apenas cogía un libro, con excepción de *La*

vejez de Simone de Beauvoir, que leía y releía. Pensaba en su muerte y en el fin del mundo, bromeaba con los demás acerca de su vejez. Como ateo y bromista, pensó en reunir el día de su muerte a todos sus amigos ateos y confesarse (para él, ser bromista era una forma de demostrar que estaba en contra del orden establecido). No deja de ser lógico que el tema de la vejez (autobiográfica) (29) o la *Extremaunción* (8, 20, 30 - 32), afloren con mayor frecuencia en sus últimas películas.

Con ayuda de su amigo Jean-Claude Carrière (que durante más de 18 años recopiló material de entrevistas y conversaciones en los descansos de las filmaciones), escribió *Mon dernier soupir (Mi último suspiro)*. Este libro de memorias inspiraría la película - documental que dirigida por Javier Espada y Gaizka Urresti, y que titulaba *El último guiñón*, (2008) recomendamos, y en la que su hijo Jean Louis y su guionista Claude Carrière recorren los lugares en los que transcurrió la vida de Buñuel: Calanda, Zaragoza, Madrid, Toledo, París, New York, Los Angeles y México. Antes de morir quiso que todas sus obras fueran quemadas y así tener descanso y dignidad desde la nada.

Otro tema omnipresente en su filmografía es el sexo, el deseo y las pasiones y represiones humanas. El profundo erotismo, inicialmente sublimado en la fe religiosa, y la progresiva y permanente conciencia de la muerte son los dos elementos que marcaron su infancia y adolescencia (*Autobiografía*, 1939, *Recuerdos medievales del Bajo Aragón*, 1976). Vivió en sus carnes años de represión sexual, y quiso realizar una película pornográfica, pero desistió, y hacia 1970 Federico Fellini contó con él para que junto a Bergman, Kurosawa y Fellini realizaran una película pornográfica “seria”, a lo que Buñuel le contestó “*que no le interesaba porque hacía ya tiempo que no se masturbaba ni se excitaba con las escenas eróticas de las películas*”, y este frustrado proyecto acabó diluido en *La ciudad de las mujeres* (1980). Es público que asistió a orgías y burdeles en su juventud, pero siempre fue fiel a su mujer y en casa era un puritano, que ni permitía decir tacos.

Mantuvo un miedo atávico a la castración y un cierto pavor al sexo, y aunque el tema del sexo más o menos explícito fue tratado (muy escasamente) en alguna de sus películas (1, 2, 22, 24, 32), le repugnaban las escenas de amor y los apasionados besos en el cine, y no solo los obvió en su obra, sino que voluntariamente los reprime (11, 14) o los evita o aleja (2, 3, 13, 30). Sin embargo, la imagen de la mujer seductora/fatal (4, 7, 10, 13, 21, 25, 26, 29) y sobre todo la pulsación del deseo carnal es omnipresente en su filmografía, desde su primera película a la última (1, 2, 4 - 32) con escenas sugerentemente explícitas en casi todas sus películas, pero también recurre a otros elementos simbólicos, menos perceptibles, como la imagen del pozo, pasadizos subterráneos, las manchas de barro o petróleo sobre las piernas o la ropa, la grasa en las manos, el huevo roto, leche vertida, la tentadora manzana, los sugerentes y dulces helados, las cajas, el movimiento de las manos, el modelado del barro, etc., como metáforas del sexo femenino y del acto sexual que abundan en sus películas (1, 2, 5, 6, 7, 10, 11, 13, 14, 16, 18, 21, 22, 23, 24, 25, 29, 32), y no digamos las citadas piernas femeninas y sus pies/zapatos, verdadera obsesión erótica y fetiche de Buñuel, que es una imagen recurrente en su obra, afectando a sus féminas, desde mujeres de la calle a monjas y novicias (2, 6, 7, 10, 12, 13, 16, 21, 22 - 25, 28, 29, 32), y su seductora imagen le lleva incluso a la amputación y la ortopedia (29). Ante

estos estímulos, toda una pléyade de perversos y perversiones sexuales (6, 16, 23, 27, 32) atormentan a muchos de sus personajes masculinos. Pero también recurre a los insectos en esta simbología sexual, y ya desde su primera película (1) asociada el hormigueo como estado de excitación y a las hormigas entrando por el orificio de la mano como elemento profundamente erótico y simbólico de los orificios sexuales, que también utilizó Dalí en muchos cuadros (Montserrat, 2011 e), la seducción con una manga entomológica (7), o la muerte del personaje masculino (1, 14) como último acto de amor que tanta relación con la *Mantis* había seducido a los surrealistas. Hablaremos más adelante de todo esto.

Como buen “macho ibérico” su ideal de mujer “propia”/esposa es obediente y sumisa (9, 12, 14, 21) y respecto a su fidelidad, el gesto de coser, bordar, tejer, zurcir, en alusión a *La encajera* de Vermeer, lo asocia a la temida infidelidad femenina/ esposa, quien simula fidelidad con tan hogareñas labores y aparece con frecuencia desde su primera a su última obra (1, 5, 9, 11, 12, 14, 19, 22, 23, 25, 27, 29, 32). Por el contrario, la mujer no “propia”/ni esposa, y por ello “compartida/tible”, ha de ser lo más “*cabaret-varieté*” posible (4, 8, 20, 32), y la veleidad de la mujer, mayoritariamente fatal, mentirosa o infiel, y la rivalidad / violencia entre ellas es machistamente aplaudida (4, 7, 10 - 13, 20, 21, 25, 26, 29, 32). No es de extrañar que en esta trayectoria marcadamente machista, sus personajes masculinos tienden a ser especialmente “machotes/ violentos/ guaperas” (Fernando Soler, Francisco Rabal, Zachary Scott, Jorge Negrete, Julio Mistral, Pedro Armendáriz, Jorge Mistral, etc.), con frecuentes actos de exaltación de su virilidad y honor, con más de un duelo (17, 23, 24, 28), y desde luego los muchachos, o ya poseen su sexualidad adelantada para su edad (6), o son objeto de deseo (6, 12, 29) o son violentos (6) o (frente a las inocentes muchachas) sin más no existen en su filmografía, y el viril acto de afeitarse (1-3, 8, 16, 17, 20, 25, 28) es potenciado, mientras que, con ello, el tránsito a la madurez de los imberbes es manifiestamente represaliado (26, 28), no digamos el travestismo (15, 23).

Sobre este particular, y también como buen “macho ibérico” su obra trasluce una cierta homofobia, probablemente generada / potenciada en relación a Lorca y otros personajes del círculo de amigos (“*¡Qué le vamos a hacer! Nació así*”, “*los poetas maricones*”, etc.), y ya hemos citado algún otro ejemplo homofóbico de su epistolario en su biografía, y que había sido abiertamente declarada en diversas ocasiones, y aparece reflejada bien directamente en sus textos y cartas, o a través de escritos de Dalí, Ian Gibson, Max Aub, etc. (ver bibliografía), y conocido es el episodio de echar a patadas al propio Igor Stravinsky cuando, estando invitados en la casa de campo de los vizcondes de Noailles, entró en su habitación con intenciones “nada claras”. Ya en su primera película (1) arrolla con un coche a un personaje marcadamente andrógino, cuya muerte violenta parece excitar al protagonista que habiendo presenciado la escena desde la ventana, se lanza sobre los pechos y las nalgas de la joven, pero otras referencias son más explícitas, es el caso de los insultos entre sus personajes: “*¡maricón!*” (2); “*¡mariquita!*” (6); *¡marica!* (11); *¡mariquita-marica!* (20); *¡Qué maricón!* (24), o frases singulares como “*¡jamás serás un hombre!*” (21) u “*hoy día hay tanto afeminamiento...*” (29), que forman parte de la jerga del lenguaje popular (como emplea otros insultos en sus textos: *renacuajo, perro, ratoncito, sapo asqueroso, hipopótamo,*

etc.), pero que ahí quedan como reflejo de una evidente/subyacente homofobia masculina - no así la femenina, que en alguna de sus películas (27) parece sugerir.

Sobre su relación con España, su vida de exiliado y los acontecimientos que provocaron su exilio generando una particular relación con España, no ya por su historia pasada y su fanatismo religioso, sino por la Guerra Civil, sus consecuencias y la situación de su país ante los cuarenta años de dictadura franquista (Gubern, 1976). Unas y otras influirán en su ideología, en sus guiones y estimularon su combatividad y su amor a expresarse en libertad. No fue nacionalista, pero añoraba España y la tierra de su infancia. Se nacionalizó mexicano por pragmatismo, ya había estado a punto de nacionalizarse estadounidense unos años antes. No le gustaba viajar, pero disfrutaba al visitar los sitios que le traían buenos recuerdos. No deseaba ir por Hispanoamérica y se quedó a vivir en México. Una señora mexicana, que fue vecina suya en la Colonia del Valle de la ciudad de México, comentó que Buñuel nunca olvidó sus raíces: “*en Semana Santa lo veía solo por el jardín de su casa haciendo redobles con un tambor y dando vueltas y vueltas*”. Los problemas de censura y las opiniones del régimen vertidas sobre él, harán el resto. Sin hacer patria, no dejan de reconocerse en algunas de sus películas una cierta añoranza por la tierra lejana (4) y por lo hispano, sean los pasodobles (2), el flamenco (31, 32), los hispanos personajes, bien hidalgos o truhanes (23, 27, 29) o demás españoladas como la guitarra, los toros y el torito de plástico (21, 32) o la botella de Fundador (4).

Por último citemos algunos apuntes personales que nos ayuden a perfilar su carácter e idiosincrasia. Amante del tabaco, del alcohol (para él, un bar era un lugar de meditación y recogimiento) y de los burdeles (aunque decía que una vez casado jamás fue infiel), quiso librarse de las normas y principios de la sociedad que en herencia le había dejado todo un sistema de prohibiciones y represiones. Le gustaba la puntualidad, el buen vestir, irse pronto a la cama y madrugar, y llegó a tener una gran colección de armas. Su primera pistola la tuvo escondida a los catorce años, aunque bastante antes ya jugaba con la de su padre.

Durante toda su vida, Buñuel fue un rebelde, hasta el último momento estuvo luchando contra sí mismo. Su interior le dictaba unas normas sobre la muerte, la fe, el sexo... que su conciencia y su ética no podían aceptar. Esta dualidad le marcó desde su más tierna infancia. Buñuel rompió barreras luchando a favor de la libertad y contribuyó a desestabilizar el orden moral basado en una religión represora y castradora.

Pero la visión utópica, teórica e idílica de Buñuel chocaba con la realidad. Tenía muy presente la posibilidad de la destrucción de la tierra, pensaba en las guerras y la bomba atómica. Afirmaba que ni la libertad ni la justicia existían, y en *El fantasma de la libertad* refleja su pensamiento. Era tierno, piadoso y de vida ordenada. Acabó teniendo una vida desahogada y había tenido una infancia acomodada y feliz, pero su conciencia le llevaba a pensar en lo que él llamaba la *Edad Media* del atrasado y represivo infantil entorno que ya anunciaba arrojando un arado por la ventana (2), en contraste con los principios del siglo XX, su “progreso”, sus amenazas (especialmente la carrera nuclear) y sus miserias (10, 26), en una especie de temor a la perdición ante “lo moderno”, como deseando una cierta apocatástasis (similar tendencia sintió Dalí en su giro hacia el misticismo al inicio de los cincuenta) y que refleja en los “bailes modernos” (26), los

nuevos conflictos laborales (25, 32), el terrorismo (32): que a su manera aplica al *Grupo Armado Revolucionario del Niño Jesús* (no solo consideraba a Cristo como un revolucionario, sino como autentico terrorista, por ser su doctrina causante de los peores delirios que han arrasado la historia de la Humanidad), la grandes ciudades (26), o las drogas (24, 27, 30), y como no, también en relación con la entomología, como es el caso de los insecticidas en correspondencia a los peligros del entorno (31). Según indicó, su fobia a la tecnología le acabaría acercando a Dios, y así lo expresa a través de alguno de sus personajes (28) “*Mi horror por la ciencia y mi odio a la tecnología me conducirán finalmente a esta absurda creencia en Dios*”.

Como buen maño, era muy testarudo, y a la vez algo mojigato, odiaba decir o escuchar una mala palabra (la gente piensa lo contrario), incluso estaba en contra del libertinaje. La actriz mexicana Lilia Prado mencionó que durante el rodaje de *Abismos de pasión* (1953), en un corte para almorzar “*entré al comedor en traje de baño con una bata transparente. Furioso (Buñuel) se vino hacia mí, se enojó mucho conmigo*”... “*Usted es una chica bien -me dijo-, no tiene por qué entrar al comedor así*”. Era ingenuo, limpio, tímido y sanote, un hombre muy humano, aunque tirano en su casa, como dicen sus hijos y su mujer, pero un gran hombre. Como buen “macho hispano” también fue profundamente celoso, no permitía ni una mirada hacia su mujer, y llevó una vida muy ordenada. Sería “un anarquista”, pero en su casa se respiraba disciplina, no permitía a las mujeres asistir a las reuniones de hombres. El libro de memorias de Jeanne Rucar se llama *Memorias de una mujer sin piano* porque Buñuel, sin preguntar a nadie, regaló el piano de su mujer a un amigo que le trajo tres botellas de vino, en este libro anota mil anécdotas de su marido, pero destacamos la casi ruptura matrimonial cuando su primer hijo fue subrepticamente bautizado por su suegra, que casi llevó al traste su matrimonio.

Buen narrador, cascarrabias, crítico, fiel a sus ideas, deportista y poeta, sus películas pueden interpretarse como cada espectador desee (“*Mi película quiere decir lo que usted quiera*”) y escapa de nuestro empeño hacer ningún comentario más que el de nuestra propia interpretación subjetiva y personal, al margen de los ríos de tinta generado por sus imágenes (recuérdese los ríos de tinta e interpretaciones psico-patológicas sobre el plato con patas de gallina en la nevera de la película de Saura *Cría cuervos* (1976), que ya las había utilizado Buñuel en el bolso de una supersticiosa burguesa (24), y que posteriormente Saura comentó que simplemente le recordaba a su casa paterna), no digamos su buen hacer, que escapa de los manidos argumentos y tópicos personajes del cine habitual, especialmente del habitual cine americano, casi siempre cargado de infantil moralina, donde la palabra Dios es una de las más frecuentes en los guiones, y donde el personaje malo (que es muy malo, y encima es feo, gordo y fuma) siempre pierde y es castigado, y el bueno (que es muy bueno, y claro, es guapo y no fuma) siempre gana y es recompensado, y se sabe de antemano cómo va a acabar cada cual. Su hijo Jean Louis resaltará su opinión sobre el Cine Americano en *El último guión* (2008).

Todos estos comentarios introductorios nos podrá parecer poco entomológicos, pero todo ello nos servirá como preludeo al mundo de Buñuel, de sus obsesiones y recuerdos, de sus fobias y sus ideas sobre las cosas que llevará a su filmografía, y con ellas y con la misma idiosincrasia, arrastrará a

los artrópodos a sus obras, y sea cual fuere la intención personal de Buñuel, adentrémonos en su bestiario para poco a poco acercarnos a su fabuloso y entomológico universo (Lám. I, II, Tabla II).

El zoológico buñuelesco

Comentados algunos aspectos sobre su personalidad que hemos considerado interesantes, pasemos a ir centrando el tema que nos ocupa y comencemos con su bestiario. No hace falta ahondar mucho para percibir la incidencia que los animales tienen en la obra de Buñuel, generando un zoológico rico y característico (Tabla II), habiendo contabilizado un total de 537 animales en su filmografía. No cabe duda que sus infantiles contactos en su “medieval Calanda” dejaron huella en un niño que estuvo en contacto con la Naturaleza y aprendió a observarla y a amarla. Partimos de este comentario, porque en gran parte de su producción rezuma ese desarraigo con la naturaleza que a muchos de sus urbanitas personajes les hace perder ese vital contacto, parte sustancial del ser y el saber humano, del que, por cierto, carece hoy día la mayoría de la población, especialmente nuestros jóvenes e infantes (por citar un ejemplo, una de mis sobrinas, creía de niña que las gallinas nacían en El Corte Inglés envueltas en bandejas de plástico).

Evidentemente los animales domésticos (caballos, burros, perros, gatos, etc.) van a ser los más frecuentes (Tabla II), y van a aparecer y formar parte de unas determinadas escenas o planos, en función de donde se desarrollen los hechos que se ruedan, y lógicamente van a ser más o menos frecuentes en la filmografía de Buñuel en una u otra película, según su temática (Tabla II) y ambientes. Al margen de esto y del simbolismo puntual de ciertos animales por él utilizados (buitres-zapilotes/muerte, cordero/misticismo-borreguismo, jirafa/surrealismo, paloma/Espíritu Santo, etc.), no deja de sorprender su especial afición animalística, incluyendo especies particularmente inusuales (casuarios, ñandús, armadillos, mapaches, rinocerontes, elefantes, etc.) (ver Tabla II), que a veces aplica a su zoológico humano (31, 32), o que, en algunos casos, ciertos animales sirvan de hilo conductor del guión, y tal es el caso de las gallinas en *Los olvidados* o que aparezcan en una proporcionalmente alta frecuencia como el muestrario de gatos en *Así es la aurora*. Especial interés tiene la casi omnipresencia (3, 6, 7, 9, 10, 11, 18, 22, 23, 25, 26) del gallo y la gallina (+ pollitos), con simbolismos sexuales, maternales, de desgracia inminente, de traición, de irracionalidad, de muerte, etc., amén de las bandas sonoras donde con frecuencia se escucha su canto/piar (2, 6, 9, 11, 14, 20, 26), y eso que Buñuel era bastante ornitóforo (“*Los gallos o las gallinas forman parte de muchas visiones que tengo, a veces compulsivas. Es inexplicable, pero el gallo o la gallina son para mí seres de pesadilla*”... “*Un ave de cualquier clase, un águila, un gorrión, una gallina, los sentía como elementos de amenaza*”), y esta ornitofobia es explícita en algunas de sus películas (6, 15, 23, 24), y quizás por ello estas aves tengan en sus obras una más frecuente connotación de intimidación, chantaje o coacción, no en vano la violación de *Así es la aurora* o su intento en *Susana*, acontecen en un gallinero, y la pérdida de la virginidad de *La joven* se asocia a la imagen de un mapache realizando un estropicio en un gallinero (también en *Los olvidados* se apalean gallinas y se asesina en gallinero y en *El ángel exterminador* sus patas/plumas quedan asocia-

das a la superstición y la virginidad). Mención aparte estarían los huevos y su connotación sexual-reproductora, tan utilizada entre los surrealistas. También el maullido de los gatos o el ladrido de los perros en *off* le acompañan con frecuencia (18, 20, 21, 25, 27, 30, 32).

Su amor por los animales (y lo animal) y su supuesto carácter de hombre violento fueron mitigados por su mujer con una entomológica referencia, aludiendo a que “cuando entraba en la habitación un tábano, una araña o cualquier otro bicho al que no se podía hacer salir, él la llamaba para que lo matara, porque él era incapaz de hacerlo”, y en relación con esto, es conocida su frase: “A lo único que yo me afiliaría sería a la Sociedad Protectora de Animales”, de hecho el abuso y maltrato ejercido sobre los animales domésticos es una constante en su obra (15, 18, 23, 25, 26).

Los insectos y demás artrópodos en su filmografía

Dejando atrás los animales en general, y entrando en los que nos interesan, hay cantidad referencias entomológicas en sus escritos que demuestran una verdadera afición casi innata por estos animales desde su infancia. Ya sus hermanos Leonardo y Alicia refieren la fascinación que le produjo el hallazgo de una mantis en monte cercano a Calanda, insecto al que Buñuel niño bautizó como *Seperuelus pinaris*, y ya hemos hablado de sus intentos de estudiar Entomología en el apartado de su biografía. Pero su frustrada vocación entomológica permanecerá en la imaginería y simbolismo de su filmografía (Tabla II), bastante más presente en sus etapas surrealista y documental, muy variable en su etapa mexicana, en función de la temática impuesta por los gustos del público mexicano, y que remonta al final de esta etapa, más liberada de las exigencias comerciales y que mantiene muy presente en su etapa franco/española, conforme su cine se hace más intelectual y combativo (Tabla II). Hemos contabilizado un total de 122 artrópodos en sus películas (sólo en imágenes y sin contar los que se citan en sus diálogos o se escuchan en sus bandas sonoras, de los que hablaremos más adelante), que del total de animales que hemos registrado en ellas (551) representan el 22,7 % de su peculiar zoológico (Tabla II). En 23 de sus 32 películas aparecen imágenes de artrópodos (Lámina I, II), siendo las más arropodianas: la 1 (con un 72,7 % del total de animales que aparecen en ella), la 9 (con un 71,4 %), 32 (con un 66 %), 22 (con un 48%) y la 19 (con un 50%), (ver redondeo en Tabla II), que es todo un “record” entomológico en la filmografía mundial (excepción hecha de las películas de monstruitos y ataques entomológicos a la humanidad, que tan acostumbrado nos tiene el mundo del Cine de Ficción) (Leskosky & Berenbaum, 1988; Berenbaum, 2000; Burt, 2002; Mariño Pérez & Mendoza Almeralla, 2006, etc.).

Pero no solo hay entomología en sus películas, sino en sus escritos y en sus recuerdos y en sus pensamientos. Cuenta Sánchez Vidal (1993), quien ha abordado erudita y magníficamente el tema que en este artículo tratamos, que Jeanne Moreau, protagonista de *Diario de una camarera*, preguntó a Buñuel (que se acostaba a las nueve en punto y con la luz apagada no se dormía antes de media noche) que qué hacía tantas horas en la oscuridad, y Buñuel le respondió “Pienso”, y le preguntó ¿en qué?, y él le contestó “En los insectos y en los hombres”. En sus últimos años aún recordaría sus amados insectos “Lo que más me ha gustado, me sigue gustando y me sigue pareciendo un misterio extraordinario son los insectos.

*Puedo ver una mosca durante no sé cuánto tiempo. Y lo que es un escarabajo, me pasaría horas mirándole. No lo entiendo. Para mí es el misterio de la vida. Lo incomprendible. Lo que está más allá”, “Empecé leyendo los maravillosos libros de Fabre. Me apasiona la vida de los insectos. Allí está todo Shakespeare y Sade.” Este didáctico y ameno libro le fascinó (“solamente me llevaría este libro a una isla desierta”, “este libro me parece inigualable, infinitamente superior a la Biblia”) y con Fabre, Sade y Wagner, en este orden, cita sus preferencias en *Mi último suspiro*, y en su segunda película *La edad de oro*. No creo que haga falta ahondar más en admiración por estos animales, en estos autores y en su entomológica vocación, que trasmite a su filmografía (Tabla II), aunque lógicamente otros autores generarán una gran influencia en su filmografía, como es el caso del poeta Benjamin Péret, de Isidore Ducasse, de Roger Caillois, de Beauvoir o de Epstein (a pesar de que no le cite en sus dos volúmenes de *Écrits sur le cinéma*), y que influyeron en su obra, pero otras obras como *La Biblia* o autores españoles como Zorrilla, Galdós, Cervantes o Gómez de la Serna, no le eran ajenos (Fuentes, 1988; Aguirre Carballeira, 2006), y son evocados en varias de sus obras (15, 20, 23, 26, 31, 32).*

En un periodo donde las teorías psicoanalíticas de Freud estaban en ebullición, no debe sorprendernos un comentario de Buñuel sobre los insectos y la psicología: “Me gusta la observación de los animales, sobre todo de los insectos. Pero no me interesa el funcionamiento fisiológico, la anatomía concreta. Lo que me gusta es observar sus costumbres... No me gusta la psicología, el análisis y el psicoanálisis... La psicología me parece una disciplina a menudo arbitraria, constantemente desmentida por el comportamiento humano y casi totalmente inútil cuando se trata de dar vida a unos personajes”, de lo que se desprende que, como haría Dalí en la pintura, trata a sus personajes como insectos, liberados de las normas previstas y de las muchas interpretaciones intencionadas. Es sugerente e ilustrativa la entrevista de 1953 en la que François Truffaut le preguntó ¿Tiene usted algún proyecto imposible de rodar? A lo que le contestó “Le respondo que no, pero podría hablarle de una película con la que sueño, puesto que no la rodaré jamás. Inspirándome en obras de Fabre, inventaría personajes tan realistas como los de mis películas normales, pero poseyendo las características de algunos insectos. La protagonista, por ejemplo, se comportaría como una abeja, el galán joven como un escarabajo, etc. ¿Entiende por qué es un proyecto sin esperanza?”. El proyecto (que especialmente acarició en los cuarenta al quedarse sin trabajo en Hollywood) no se realizó, pero está presente en multitud de alegorías y simbolismos entomológicos (en sentido Linneano) presentes en su filmografía, y muchas de sus películas reflejan este pensamiento. Tal es el caso del protagonista de *Él*, que Buñuel “lo había estudiado como un insecto, como si de un escarabajo o de mosquito *Anopheles* se tratara”, de Modot aplastando de rabia un tenebriónido en *La edad de oro*, la impactante imagen de las devoradoras hormigas legionarias (Insecta, Hymenoptera: Formicidae: *Eciton* sp.) de *La muerte en este jardín*, en alusión a nuestra especie (Fig. 19) en un heterogéneo grupo humano (cura, prostituta, aventurero, buscador de tesoros y su inocente hija) que se abre paso para sobrevivir en la selva, la asociación entre escorpiones y bandidos o la podredumbre burguesa (Fig. 9) en *La edad de oro*, la abeja ahogándose en relación a la inocencia femenina de la novicia en *Viridiana* (Fig. 25 - 27), que son

buenos ejemplos, y recurrirá muchas veces a los artrópodos, exentos de la moralidad/moralina férreamente establecida, en alusión a las pulsaciones humanas incontrolables, del comportamiento sin las ataduras morales establecidas, del destino, el miedo, la muerte, el deseo o el sexo de sus personajes (Fig. 1-32), y de la traición de su naturaleza animal (biológica) a causa de los condicionantes sociales que hace extensiva al zoo humano (32) en la visita final a un zoo, con explícita sugerencia en los jóvenes del mayo del 68 que intentan abrir las jaulas (de la libertad), que los gendarmes impiden, y que por eso a veces resultan tan impactantes y que en estas asociaciones otros entomológicos ejemplos iremos comentando.

Pero su influencia entomológica no queda en lo meramente anecdótico o simbólico de tal o cual presencia entomológica en su filmografía, que de por sí ya es interesante (Tabla II), sino que Fabre brinda una filosofía novedosa, espontánea, natural y reaccionaria (casi subversiva) basada en lo que observa entre los insectos y que contrapone a lo “formalmente” establecido en las sociedades humanas y a la justificación de los poderosos que las gobiernan con lo acontecido en el mundo de los insectos (refiriéndose a la oruga de la col: Lepidoptera, Pieridae, *Pieris*, anota “*La Historia apenas se ocupa de estos pormenores; celebra los campos de batalla que nos matan, y guarda silencio respecto a los campos de cultivo que nos hacen vivir; conoce a los bastardos de los reyes y no conoce el origen del trigo. Así lo quiere la estupidez humana*”). No en vano Henry Miller (1976) comentó de Buñuel en su *The Cosmological Eye* (1939): “*Ha estudiado como un entomólogo lo que nosotros llamamos el amor, a fin de desvelar, bajo la ideología, la mitología, las vulgaridades y las fraseologías, la total y cruel maquinaria del sexo*”.

La influencia de Fabre en esta generación, sea en la poesía y la pintura de los surrealistas, sea el cine de Buñuel (o de Erice), será irreversible, y los utilizarán en sus metáforas, personajes y lenguaje, y no en vano, y por citar algunas figuras especialmente próximas a Buñuel, tanto por su amistad personal, como por su adhesión al Surrealismo, tanto Luis Cernuda, Ramón Gómez de la Serna y Federico García Lorca, como Salvador Dalí tendrán en su obra muchas entomológicas referencias, y *Telarañas cuelgan de la razón* y *Diminuto jardín como una araña* o los insectos, luciérnagas, moscas y cazamariposas de *He venido para ver*, *De qué país*, *En ti* o *Hace falta saber* de Cernuda, la *Fantasmagoría* de de la Serna, con sus sociedades de hormigas, la primera obra teatral de Lorca *El maleficio de la mariposa*, protagonizada por insectos, o su *Luna y panorama de los insectos*, son excelentes ejemplos, y no digamos la entomofauna en la obra de Dalí (Monserrat, 2011 e), que dan buena cuenta de ello.

Pues bien, después de estos comentarios introductorios, tratemos de analizar los elementos entomológicos utilizados como imágenes reales por Buñuel, agrupándolos con un cierto orden taxonómico, no solo por nuestra cartesiana-linneana tendencia, sino porque recurrirá a uno u otro grupo con similar simbología e intenciones, y tras ello, dedicaremos un apartado a los elementos entomológicos que aparecen en los diálogos y bandas sonoras de sus películas, y otro sobre sus reminiscencias didáctico-docentes relacionadas con la Entomología, que también aparecen en su filmografía, concluyendo con un breve comentario comparativo entre la entomología de Luis Buñuel y de Salvador Dalí, no sin acabar aventurándonos en la posible entomológica influencia de Buñuel en otros cineastas hispanos.

Imágenes artropodianas en su filmografía

QUELICERADOS

Escorpiones

Como si de una lección de entomología se tratara, los escorpiones (Chelicerata, Arachnida: Scorpionoidea) son tratados en la primera escena de 2, como un alegato de la calaña humana en relación a la siguiente escena con la que continúa la película, y de forma simétrica con la escena con la que ésta acaba.

Arañas

Las arañas eran animales que, sin duda, fascinaban a Buñuel, en ocasiones (22) las utiliza como elemento asociado al mal, y el gesto de pisar una araña es más que elocuente (Fig. 23). En cierta ocasión, y refiriéndose a esta película (22) dijo que consideraba esta película, con los pies del cadáver, las arañas, las gallinas y la imparcialidad, una “de las más suyas”. En otras ocasiones (31) nos ofrece una cándida niña aficionada a las arañas, que solicita permiso a su padre para cambiar fotos de París por fotos de arañas, que dibuja arañas y comenta con él sus dibujos, y él le corrige comentándole que no es una *Migale* sino una *Lycosa* (Fig. 36 - 38) (Chelicerata, Arachnida, Araneae, Mygalomorpha, Araneomorpha: Lycosidae), o bien visualiza la violencia del personaje a través de animales disecados (zorro, araña) (32), o las utiliza simbólicamente (14) a través de su técnica de caza como metáfora del odio entre los personajes y de la red tendida por su irremediable destino, cuando un tipo ebrio que acaba de perder a las cartas, caza una mariposa y la echa a una telaraña de embudo (Fig. 13 - 15) o como elemento destructivo que le lleva al irrefrenable deseo de beber (15).

En su escrito surrealista *Una jirafa* de 1933 en el que Buñuel iba enumerando lo que ocultaba cada una de las manchas de la piel de este animal, asociaba las arañas, junto a agujas, frascos vacíos, pipa rota, reloj cuadrado, objetos ortopédicos, etc., a la muerte.

Ácaros

Varias referencias a personajes y animales relacionados con la sarna (Chelicerata, Arachnida, Acari: Astigmata, *Chorioptes*, *Knemidokoptes*, *Notoedres*, *Otodectes*, *Psoroptes* o *Sarcoptes*, Prostigmata, *Cheyletiella*, *Demodex* o *Psorobia*) aparecen en alguna de sus películas (6, 23).

CRUSTÁCEOS

Decápodos

Utiliza en alguna ocasión cangrejos como medio de subsistencia para el que nada o menos tiene (22) (Fig. 21), y también como elementos banales y frívolos asociados a las veleidades y caprichos burgueses, como es el caso de los bogavantes en la cena (24) o los que citaremos más adelante en los diálogos con “¿*Qué desea comer el Señor? Una langosta con mayonesa, y que esté bien fresquita!*” (5) (Crustacea, Eucarida, Decapoda, Macrura: Nephropidae: *Homarus gammarus*, Palinuridae: *Pallinurus elephas*, Brachyura).

INSECTOS

Odonatos

Más de uno de estos insectos parece ser una libélula o un caballito del diablo entre los volátiles que en algunas escenas de exteriores rodadas en ríos y riberas vuelan acompañándolas



Lámina I: Aspectos entomológicos en la filmografía de Luis Buñuel. 1-4: *Un perro andaluz*, 5-8: *Las Hurdes, tierra sin pan*, 9: *La edad de oro*, 10-11: *Susana (Demonio y carne)*, 12-16: *Abismos de pasión*, 17: *Robinson Crusoe*, 18: *Ensayo de un crimen*, 19-20: *La muerte en el jardín*, 21-24: *La joven*.

Plate I: Entomological aspects in Luis Bunuel filmography. 1-4: *An Andalusian dog*, 5-8: *Las Hurdes, Land without Bread*, 9: *The Golden Age*, 10-11: *Susana (Daemon and Meat)*, 12-16: *Wuthering Heights*, 17: *The Adventures of Robinson Crusoe*, 18: *Rehearsal for a Crime*, 19-20: *Death in the Garden*, 21-24: *The Young One*.

(15, 17, 19, 22), y también recurre a las libélulas entre los insectos naturalizados que aparecen en algunas de sus escenas (Fig. 1, 16) de varias películas (1, 14) (Insecta, Odonata, Anisoptera, Zygoptera).

Dictiópteros

Ya hemos comentado el primer contacto registrado de Buñuel

con los insectos, y en particular nos referimos la *Mantis religiosa* (Insecta, Dictyoptera: Mantidae) que, tras la obra de Fabre y la descripción de su excepcional cópula (habitualmente tomada como generalizada), quedó vinculada con el tema de la “depredación, la mutilación y el sacrificio sexual llevado al éxtasis”, siendo terreno abonado en el Dadaísmo (con diversas opiniones de Bretón), y como no, entre los

Surrealistas. El tema de la *Mantis* es usado por Dalí con esta connotación erótico – masoquista, especialmente en relación a sus numerosas versiones del cuadro del *Rezo del ángelus* de Millet (Monserat, 2011 e), que también llevó al cine en su primera colaboración con Buñuel (1) (Fig. 1), y que para Dalí, como la tragedia del amor no consumado de *Tristan e Isolda*, asociaba este insecto a aquellos sentimientos tan ferozmente caníbales como los de la *Mantis*, que devora a su macho “el día de la boda en el mismo acto de hacer el amor”, y a la luz de las teorías psicoanalíticas con la mujer “devoradora o castradora” del varón, que según él se interpretaba en este cuadro como una nueva tragedia de amor en la que la campesina no oraba, sino que en posición de *Mantis religiosa* se preparaba para devorar a su pareja.

En el caso de Buñuel, ya hemos comentado su repugnancia del sexo explícito en sus obras, ni siquiera un apasionado beso, y todas estas interpretaciones entomológicas no hacían más que abonar su repulsión por el acto sexual (“*Para mí, la fornicación tiene algo de terrible. La cópula, considerada objetivamente me parece risible y a la vez trágica. Es lo más parecido a la muerte: los ojos en blanco, los espasmos, la baba. Y la fornicación es diabólica: siempre veo al diablo en ella.... El acto sexual es como una forma de muerte. Por lo demás, hay muchos insectos y arácnidos que mueren después del coito. La araña Viuda Negra y la Mantis devoran al esposo después de las nupcias. Y el tortugo muere en el acto amoroso*”). En el último fotograma de *Un perro andaluz* (Fig. 1), de clara evocación al *Rezo del ángelus* de Millet, aparecen dos semienterrados personajes, uno se prepara para morir y ser devorado (él-presa) y el otro para devorar (ella-mantis), y la libélula y la langosta (en él) y las mariposas (en ella) anuncian lo inevitable. También existen connotaciones de esta tragedia mantoidea en su película *La edad de oro*, donde en la escena del jardín, los personajes avecinan el *Tristán e Isolda* que suena acompañando la escena, y en el Cristo final que avanza por el puente disimulando ser el citado Duque de Blangis, experto en orgías de sexo y sangre. Idéntica música emplea en la escena final con la muerte del protagonista masculino (14).

Otro insecto de este orden que asocia a lo corrupto en relación al poder establecido, sean jueces o militares, es la cucaracha (Insecta, Dictyoptera: Blattidae: *Periplaneta americana*), que hábilmente presenta cayendo sobre un piano en una impactante secuencia de 30 (Fig. 35). Tiene cierta gracia el empleo del piano como objeto de tortura o asociado al abuso (21, 24, 30) (quizás recuerdo de sus clases de música, quizás del piano de su mujer, quizás recuerdo de los conciertos de Lorca en la Residencia, y que Dalí lo emplea con frecuencia sodomizado o asociado a seres putrefactos en su etapa lorquiana, y que también aparecen en su primera colaboración juntos (1).

Otros insectos de este orden, mayoritariamente tropicales, aparecerán en las entomológicas colecciones de 14 (Fig. 16).

Ortópteros

Con marcada influencia daliniana (sobre la repugnancia que le provocaban las langostas-saltamontes a Dalí ver Monserat, 2011 e), en el citado último fotograma de *Un perro andaluz* (Fig. 1), y en evocación al *Rezo del ángelus* de Millet, aparecen dos semienterrados personajes, uno se prepara para morir y ser devorado (él) y el otro para devorar (ella-mantis), no podía faltar sobre la presa (él) una enorme langosta (Insec-

ta, Orthoptera: Acrididae) sobre su hombro anunciando lo inevitable. También en relación a la destrucción (en este caso de los cultivos del maíz, utiliza langostas en relación al insidioso y turbador personaje de Susana (7) (Fig. 10, 11). Una vez más asociando insectos y seres humanos.

En relación a las langostas que comía San Juan Bautista en el desierto (que con una dieta muy entomológica, comió saltamontes en el desierto junto a miel silvestre, por lo que en los Textos Bíblicos se las asocia como alimentos y son citados con cierta frecuencia: Lev 11: 20-22, Lev 20: 25 y Dt 14: 19), utiliza un grillo (Insecta, Orthoptera: Gryllidae) al que, en vez de comerlo, le insta: “*para que cantes las glosas del Señor*” (“*bendiciones*” según las versiones) (26) (Fig. 33). También otro ortóptero, en este caso una cigarra (Insecta, Orthoptera: Tettigoniidae) es utilizado casi al final de alguna de sus más complejas películas (16), en la que el protagonista, un ceramista traumatizado por la vida y obsesionado con matar mujeres, ve una cigarra sobre un tronco, lo roza con el bastón, pero no lo mata, lo indulta, y como él, quiere y tiene derecho a vivir y olvidar, y posteriormente encuentra a su deseada Lavinia y el instinto y el amor vencen la represión y los intereses de uno y otro. De nuevo la pulsación humanamente entomológica (o viceversa). Similares saltamontes aparecerán en las entomológicas colecciones de 14 (Fig. 16).

Hemiptera, Homoptera

Insectos de este orden, mayoritariamente tropicales, aparecerán en las entomológicas colecciones de 14 (Fig. 16).

Neurópteros

Muchos de los elementos entomológicos utilizados por Buñuel para aplicarlos a los actos humanos son, en algunos casos muy novedosos. Tal es el caso de la hormiga león (Insecta, Neuroptera: Myrmeleontidae), que en una larga secuencia de un pasaje de *Robinson Crusoe* (en la que personalmente intervino y que no existe en la novela de Daniel Defoe de 1719: *La vida e increíbles aventuras de Robinson Crusoe, marinero de York; quien tras ser el único superviviente de un barco mercante, naufragó veintiocho años completamente solo en una isla deshabitada cerca a la desembocadura del río Orinoco de América, y posteriormente liberado insólitamente por piratas; escrito por él mismo*), su protagonista, antes de hallar e incorporarse al colectivo humano al que “inevitablemente” pertenece, prueba la eficacia de su método de caza arrojando hormigas en su cono de caza realizado en la arena (Fig. 17), imagen que asocia con la huella humana hallada también sobre la arena y con el cruel comportamiento caníbal de sus congéneres, y que más tarde repetirán los marineros con sus prisioneros. De nuevo la simbología entomológica aplicada al ser humano.

Coleópteros

Son poco frecuentes en su filmografía, a pesar de ser insectos “santos de su devoción”. Como en el caso de las arañas pisadas, ya en su primera obra y en el daliniano Cabo de Creus, el personaje pisa un *Blaps* (Insecta, Coleoptera: Tenebrionidae), gesto bastante significativo.

También son utilizados en relación a la destrucción de las cosas, y podrían ser dermestidos (*ĭ*) (Insecta, Coleoptera: Dermestidae) (o quizás psicópteros/piojillos de los libros (*ĭ*) (Insecta, Psocoptera), los que aparecen ante el cura Lizardi, cuando comprueba los efectos que su solidaridad ha dejado en su arruinado misal (19) (Fig. 20). Otros coleópteros tropicales aparecerán en las entomológicas colecciones de 14 (Fig. 16).

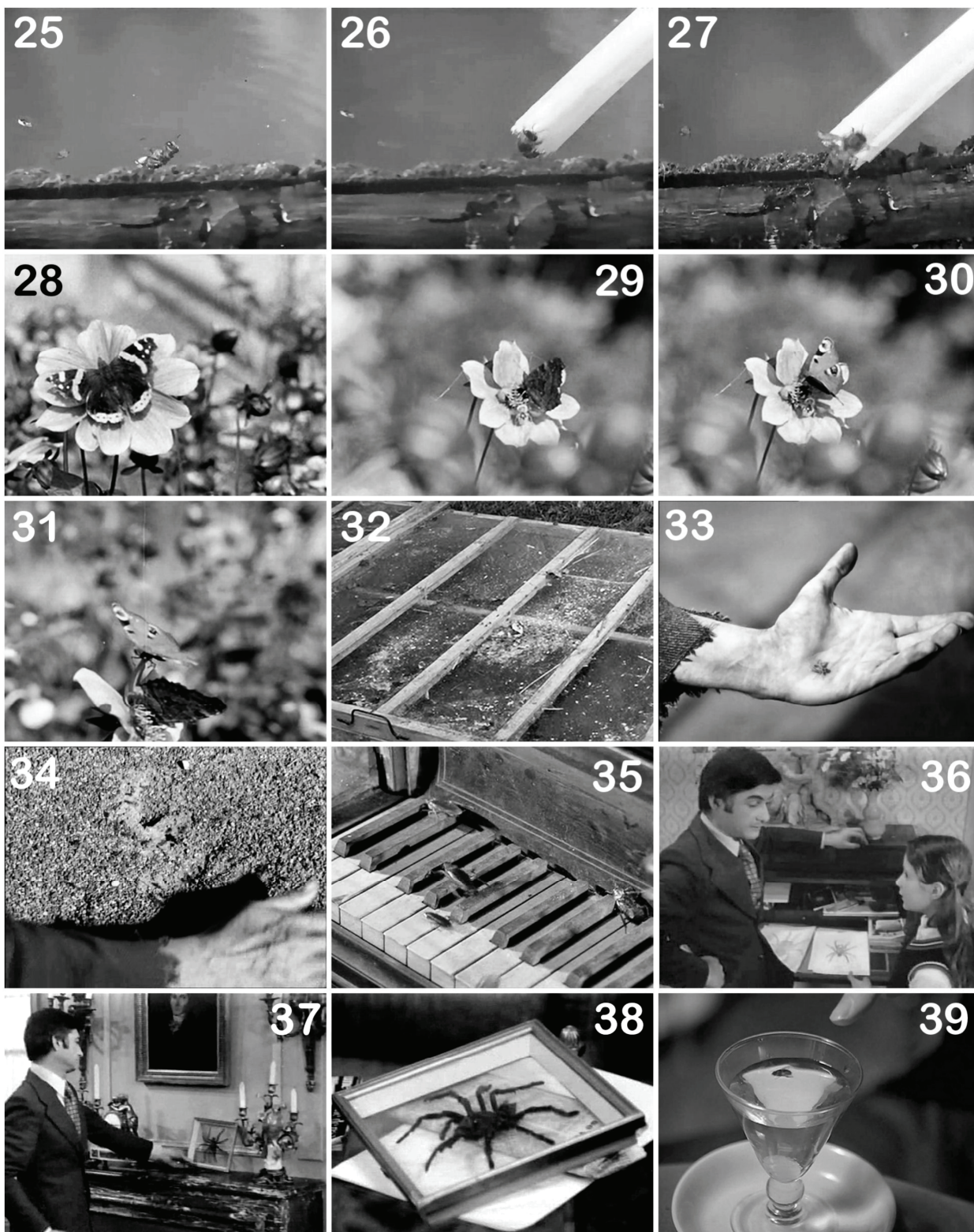


Lámina II: Aspectos entomológicos en la filmografía de Luis Buñuel. 25-27: *Viridiana*, 28-32: *Diario de una camarera*, 33-34: *Simón del desierto*, 35: *El discreto encanto de la burguesía*, 36-38: *El fantasma de la libertad*, 39: *Ese oscuro objeto del deseo*.

Plate II: Entomological aspects in Luis Bunuel filmography. 25-27: *Viridiana*, 28-32: *Diary of a Chambermaid*, 33-34: *Simon of the Desert*, 35: *The Discreet Charm of the Bourgeoisie*, 36-38: *The Phantom of Liberty*, 39: *That Obscure Object of Desire*.

Lepidópteros

Dentro de la cultura occidental, la relación de las mariposas asociadas a lo femenino y a la muerte es bien conocida y fue tratada extensamente por Monserrat (2011 a), demostrando un ancestral arraigo en la Vieja Europa, mucho antes de que

pasaran a la Historia elementos bien conocidos como el griego *Mito de Psyche*, y es precisamente la “mariposa de la muerte” (Insecta, Lepidoptera: Sphingidae: *Acherontia atropos*) la que en Europa está más íntimamente unida a la supers-

tición, la muerte y los malos agüeros, y es la que utiliza en un fotograma de *Un perro andaluz* (Fig. 4), que también Dalí utilizará en alguno de sus cuadros y fotografías, y que acabarían publicitando películas tan populares como *El silencio de los corderos* de Jonathan Demme (1991), cuyo cartel es de todos conocido.

A veces utiliza una mariposa como metáfora del odio entre personajes y del irremediable destino de alguno de sus protagonistas (14), como cuando un tipo ebrio caza una mariposa (Insecta, Lepidoptera: Noctuidae) y la echa a una telaraña de embudo (Fig. 13 - 15). También en esta película (14), y como reflejo de la pasión sin límites ni control, el personaje masculino clava con un alfiler un atácido (Insecta, Lepidoptera: Attacidae) aún vivo para montarla en un intento represor de los instintos (Fig. 12). De nuevo los insectos en asociación al comportamiento humano.

En función del medio donde muchas secuencias de sus películas fueron filmadas, especialmente aquellas que se realizaron en medios naturales (17, 19, 20, 21), aparecen lo que en la Tabla II hemos llamado “volátiles”. Buñuel no considera estropeada una toma por ello, y no repite la toma, sino que los integra dentro del universo que intenta filmar, y con mucha frecuencia, especialmente en sus películas de la etapa mexicana, aparecen mariposas volando (también otros insectos, quizás libélulas, quizás moscas o quizás abejas) que, como en los bodegones de la Pintura Holandesa, dan más realismo y naturalidad a la escena.

Ya citaremos la seda en alguno de sus diálogos, y un último apunte (personalmente surrealista, claro) sobre este orden de insectos, es la preciosa imagen de mariposas (Lepidoptera: Nymphalidae: *Inachis io*, *Vanessa atalanta*, etc.) libando tranquilamente sobre las flores (inocencia), en las que extensamente se detiene (Fig. 28 - 31) y sobre las que el protagonista dispara con una escopeta: “*Creía te gustaban las mariposas. Así es, hubiese preferido fallar el tiro*” (25). Otras muchas mariposas, mayoritariamente tropicales, aparecerán en las entomológicas colecciones de 14 (Fig. 16).

Dípteros

No abundan en su obra, aunque son muy frecuentes como elementos “intrusos” que hemos llamado “volátiles” y que lógicamente aparecen mayoritariamente en escenas rodadas en exteriores o en situaciones de escasa higiene (3), (Fig. 5, 6, ver Tabla II) y haremos referencia de los mosquitos y la malaria cuando hablemos de su vocación docente, y también ha de citarse que en alguna escena interior no podría faltar un matamoscas colgado en la pared (25). Otros dípteros, mayoritariamente tropicales aparecerán en las entomológicas colecciones de 14 (Fig. 16).

Como elemento simbólico, la típica imagen de la mosca (Insecta, Diptera: Muscidae) ahogándose en un vaso, posee una enorme carga simbólica (“*¡La mosca!, hace varios días que la persigo y ha acabado en su vaso*”) en correspondencia con la relación del personaje con las mujeres (32) (Fig. 39).

En relación con alguna de sus películas (12), llena de recuerdos de su indiana casa natal en Calanda, y que menciona en sus *Recuerdos medievales del Bajo Aragón*, al referirse a las desdichadas y andrajosas chiquillas que, delante de ella, se congregaban para escuchar la inexplicable música que desde su gramófono, de su casa salía, y menciona: “*Casi todas sostenían en los brazos un hermanillo de muy corta edad, incapaz de espantarse las moscas que iban a posarse ya fuera en los lagrimales, ya en las comisuras de los labios*”.

Su hijo Jean Louis resaltará personalmente el recuerdo de esta escena en *El último guión* (2008).

En relación a las moscas, ya hemos comentado su atracción por lo putrefacto, generada en la infancia, e incrementada dentro del grupo (Dalí, Bello, Buñuel, Lorca) de la Residencia en Madrid, y tanto Buñuel, como Dalí, como Pepín Bello, tuvieron experiencias similares con burros muertos y sus nubes de moscas (Insecta, Diptera: Sarcophagidae, Muscidae, Caliphoridae). Se ha comentado que en las referencias infantiles de Pepín Bello sobre ellos (carnuzos) en Aragón podría estar el origen de esta “daliniana-buñuelesca” obsesión por lo “putrefacto”, pero también Buñuel los refiere en sus *Recuerdos medievales del bajo Aragón* (donde acabamos de citar otra referencia relacionada con las moscas) durante sus paseos infantiles con su padre por el campo, y burros muertos y moscas/abejas y buitres (1, 3, 14) aparecerán en sus películas (Fig. 9), y sin que aparezcan moscas de forma explícita, son muchas las referencias a estos seres putrefactos en su filmografía, especialmente en su etapa más surrealista (1, 3) (Sánchez Vidal, 1988), y que en el caso de Dalí se añadirían otros animales putrefactos (Dalí, 1981, Monserrat, 2011 e), y es conocido que las moscas y la putrefacción en la obra de Dalí es una permanente idea, especialmente a partir del año 1927, año trascendental en la vida personal y artística de Dalí, con el inicio de su distanciamiento con Federico y el fin de su etapa lorquiana, y en su primera obra surrealista de importancia *La miel es más dulce que la sangre* (boceto hoy perdido y lienzo de 1927), aparecen dos contrapuestos y desolados paisajes (tierra y mar, Salvador y Federico) donde la imagen putrefacta de burros muertos rodeados de nubes de moscas aparecen por primera vez (también se intuyen hormigas que acuden a devorar un cadáver) y esta dantesca escena será posteriormente repetida en su obra: *Aparato y mano* (1927), *Cenicitas* o *Los esfuerzos estériles* (1928), etc., y la referencia a *La miel es más dulce que la sangre* permanecerá aún en su novela-guion *Babaouo* (1932): “*La sangre no mancha. La sangre es más dulce que la miel*” y quedará constancia en sus colaboraciones con Buñuel (1) (Monserrat, 2011 e).

Por último, varias referencias de personajes y poblaciones relacionados con insectos vectores (sean moscas, mosquitos o pulgas) de enfermedades como la peste y/o la malaria / las fiebres tercianas (Fig. 5, 6), recuerdos de su infancia, aparecen en alguna de sus películas (3, 15, 19, 20, 21, 23).

Himenóptera

Son las hormigas y las abejas los himenópteros más extensamente utilizados por Buñuel en la compleja simbología de sus películas (Fig. 2, 3, 7-9, 19, 22, 24 - 27, 32, 34). Ya hemos anotado que Buñuel recurre a estos insectos (Insecta, Hymenoptera: Formicidae) en su simbología sexual, y ya desde su primera película (1) asocia el hormigueo con el estado de excitación sexual, y a las hormigas entrando por el orificio de la mano (tanto de él como de ella) como elemento profundamente erótico y simbólico de los orificios sexuales (Fig. 2, 3) y que también utilizó Dalí en muchos cuadros (Monserrat, 2011 e).

Sobre este particular y “surrealista” insecto, he de comentar que empecé a interesarme por la entomológica obra de Buñuel hacia 1983, y por esos años, y en uno de los sucesivos actos y ciclos sobre Buñuel a los que he asistido, tomando notas y datos de aquí y allá, habló Carlos Velo (1909-1988), conocido director de cine, amigo y colaborador de Buñuel, y como él, con vocación por la biología/entomología (se licen-

ciaría en 1932), y como Buñuel se inició en la investigación entomológica bajo la dirección de Cándido Bolívar Pieltáin – quien como él y Buñuel también terminaría sus días exiliado en México–, especializándose en insectos sociales, e impartiría en la Universidad Central de Madrid las asignaturas de Entomología y Ciencias Naturales, y que acabó, como Buñuel, interesándose por el cine, y a raíz de Guerra Civil Española y tras haber sido internado en el campo de concentración de Saint Cyprien-Josafat, acabará como decimos también exiliado en México, donde se convirtió en figura llave del cine mexicano (Gubern, 1976). Velo colaboraría con él en otros largometrajes como en *Nazarín* (1958), y sobre su filmografía puede consultarse el enlace que sobre él se anota.

Pues bien, según nos comentaba el propio Velo, fue a él a quien Buñuel encargó suministrarle las hormigas rojas que precisaba para la filmación de *Un perro andaluz* (Fig. 2, 3), ya que según Buñuel, las hormigas francesas “no eran suficientemente bravas”, y en un tocón de pino se las llevarían desde el Guadarrama a París (otras fuentes como Sánchez Vidal, 1988 apuntan que fueron transportadas en sacos con acículas de pinos). Buñuel le había escrito a Dalí para que se encargara de traer las hormigas a París, antes del 2 de abril, fecha del inicio del rodaje (“sin pensarlo más puedes encargarte de las hormigas. Por aquí será imposible encontrarlas. Procura que sean cogidas el mismo día de tu viaje y nada más llegar a París me las traerás al estudio y las impresionaré. Tienes tiempo para procurártelas y venir hasta el día 9 inclusive. Luego será tarde. De ti depende el que no tenga que poner orugas o moscas o conejos en el agujero de la mano. Las hormigas puedes traerlas en una caja pequeña de madera cerrada excepto por un agujerito cubierto con tela metálica fina. En el interior de la caja pon algodón. Como te las cogerán el día de tu marcha creo que dos días podrán vivir. Díselo a algún campesino de Cadaqués y págale bien, porque eso va al presupuesto del film. Tu padre te aconsejará cuánto has de ofrecer y qué has de hacer. Yo creo que en Cadaqués es cosa hecha. Puedes ensayar cogiendo antes algunas hormigas y guardarlas en algodón a ver si se mueren. Cuento contigo, aunque esto no quita para que yo trate de conseguir por otro conducto, aunque lo veo difícil”). A pesar de lo prolijo de las explicaciones, esta última frase demuestra la desconfianza en el encargo, Buñuel conocía suficientemente a Dalí como para saber que era completamente inútil para las cosas prácticas (no sabía ni comprar entradas para el cine), y o no trajo las hormigas, o llegaron muertas. Y Buñuel le mandó a buscarlas por París “donde es fácil encontrar pintores (hay más de 30000), vacas (20000) o institutos de belleza (300), pero no hay hormigas. Me he gastado ya 200 francos en taxis buscando hormigas”, comentaba en mayo de 1929 en *La Publicitat* de Barcelona. Como vemos, las hormigas más famosas del cine (*Messor* de haberlas traído Dalí y *Formica* las traídas de Guadarrama) se hicieron de rogar (Fig. 2, 3).

Con carácter mucho más místico, pero igualmente simbólico, es el uso de hormigas/hormigueros como elemento telúrico/terrenal, y así el anacoreta (26) que vive sobre una columna (para estar más cerca de Dios), es apercibido por su madre, quien tapa un hormiguero (como simbolismo de recordarle su origen terrenal y carnal, y que por mucho que viva sobre una columna más cerca del cielo que los restantes mortales, también lo es), y el orificio del hormiguero es especialmente elocuente sobre su origen carnal, siendo su madre

quien lo tapa (y lo trajo al mundo) y el desorden generado entre las desconcertadas hormigas al hacerlo, es más que elocuente (Fig. 34). Esta escena también podría interpretarse al ser vinculada con la escena de su acusación por no cumplir la abstinencia (mentir u ocultar algo que no se sepa).

También simbólico es el uso de hormigas como presas de la hormiga león que anteriormente mencionábamos (15), en relación a su temor de enfrentarse a la cruenta humanidad que le espera (Fig. 17), y algo así avecina con la marabunta devoradora de una serpiente (19) en relación al grupo humano que intenta sobrevivir perdidos en la selva (Fig. 19).

No deja de ser curiosa y también simbólica (aunque no sabemos si accidental) la aparición de hormigas sobre un invernadero (protección-provisión-previsión) que corren despavoridas (Fig. 32) tras las pedradas del indeseable e inaguantable vecino (25).

Ya en relación a las abejas, y como vimos con la mosca (Fig. 39), la imagen de la abeja (Insecta, Hymenoptera: Apidae) ahogándose, que es rescatada (Fig. 25 - 27) y que guarda una relación simbólica con la inocencia de la novicia (deseada pero no mancillada = rescatada) es utilizado por Buñuel, y es interesante citar el cambio de un insecto (abeja) asociado a la virginidad y la pureza (novicia) (23) por otro (mosca) asociada al pecado y a Satanás (despreciable personaje) (32), para similar imagen (Fig. 25-27, 39). Otros personajes, particularmente femeninos, dotados de una especial inocencia, están vinculados a las abejas y sus colmenas (virginidad, orden) o enjambres (3, 22, 29). Son abundantes las escenas de apicultura, desde las más elementales (3) con colmenas de corcho y la costumbre de transportar colmenas (práctica que ya se remonta a Mesopotamia y Egipto) (Fig. 8), a las más elaboradas (22) (Fig. 22, 24), y también aparece en su filmografía las abejas en enjambre o sobre la cabeza de un burro muerto (Fig. 7) (no apreciamos si son abejas o sírfidos), reflejo filmado y evidente del origen del *Mito de Eristalis* (Insecta, Diptera: Syrphidae) gestado milenios atrás (Monserrat, 2011a, b).

Otras muchas abejas y avispa, especialmente tropicales, aparecerán en las entomológicas colecciones de 14 (Fig. 16).

Para acabar con las abejas, mencionemos las velas de cera, excelentemente utilizadas, no solo como elemento lumínico, sino simbólico (4, 7, 8, 10, 12, 14, 19, 20, 21, 23, 27, 28, 31, 32) y la cera, con significados muy personales (11, 16), que son derivados apícolas permanentes en su filmografía, y por último citar la miel (que no faltaba en el menú de la Residencia), tampoco faltará en el de alguna de sus películas, bien como objeto apetecible, de nuevo ante la inocencia (22) o como exquisitez burguesa (24).

Para finalizar con las imágenes de los artrópodos que aparecen en las películas de Buñuel, comentemos que muchos elementos entomológicos deseados por Buñuel, no llegaron nunca a filmarse por su dificultad, como en el caso de los escorpiones *in situ* en el Cabo de Creus (2), los burros muertos con moscas rodeados de buitres (14), o intentar filmar al eremita Simón rodeado de una nube de moscas creando una neblina en su entorno (26), llegando incluso durante la filmación a untar de miel o meter en una caja de vidrio al sufrido protagonista, pero que dificultades de imagen le hicieron desistir. De esta abortada toma diría: “¿Te imaginas lo que se aburrirá ese hombre allá arriba sin más distraída compañía que el balar de alguna cabra perdida?...Tendrá que... Espanzar una avispa, un tábano o un mosquito que le acecha alevosamente”.

Por otra, parte no hemos hallado referencias de grupos como los miriápodos o de otros órdenes o familias de insectos (proclives a aplicarse a la naturaleza humana) como es el caso de las avispas.

Los artrópodos en los diálogos y bandas sonoras de su filmografía, con alguna referencia a sus textos.

Ya que estamos tratando la filmografía de Buñuel, y hemos comentado los que han sido utilizados en sus fotogramas y que acabamos de reseñar (Lám. I, II), nos interesamos ahora en la presencia de artrópodos en sus diálogos. Hay pocas películas suyas que no refieran artrópodos en los diálogos y expresiones de sus personajes, formando parte del lenguaje común de la lengua castellana y/o del saber popular. Veamos algunos ejemplos: “*Valer menos que una mosca*” (no valer nada) (2); “*Se volvió ojo de hormiga*” (desapareció) (4): del refranero español conocemos: “*Ratero que se vuelve ojo de hormiga, que Dios lo bendiga*” o “*Se hizo ojo de hormiga*”, y también en México se utiliza “*se hizo ojo de hormiga*” cuando se refieren a alguien que desaparece (en el sentido de que desde hace mucho tiempo no se le ve); “*¿Qué desea comer el Señor? Una langosta con mayonesa, y que esté bien fresquita!*” (ahonda en la estupidez y veleidad burguesas) (5); “*telaraña buena para las hemorragias de sangre*” (un delincuente cura a otro que ha recibido un palo con un clavo de un ciego), “*ahora pico de cera, si no quieres que nos cojan a los dos*” (callar), “*parece como de seda*” (la piel suave) (6); “*¡Dios tú que me creaste como soy, como los alacranes y las ratas!*” (en arrepentimiento/justificación de su forma de ser), “*mosquita muerta* (repetida dos veces)”, “*es verde y tiene seis patas*” (acertijo para la langosta que se come el maíz), “*esto tiene la culpa de que se estropee el maíz*” (y enseña un saltamontes con las alas extendidas a la criada), “*Qué baño de cielo, no hay ni moscas*” (día luminoso y escena de tranquilidad), un chico sale al campo a coger bichos y la criada le dice: “*¿va a seguir trayendo bichos del campo, con tanta cucaracha que hay en casa?*” (en relación a la seductora e indeseada Susana), “*Tengo derecho a la vida, como esta araña*” (que pasa por el suelo del reformatorio) (7); “*¿Qué pulga le ha picado?*” (en un diálogo entre borrachos) (8); “*retorciéndose como una oruga*” (desprecio) (10); seas “*Mosca muerta*” (poca cosa) (11); “*gusanos arrastrándose por el suelo*” (desprecio) (12); “*gusano asqueroso*” (desprecio), “*muñeca de cera*” (sin ánimo/pasión), viejo refiriéndose a su suerte: “*al perro flaco todo se le vuelven moscas* (no dice pulgas)”, un hombre le dice a su mujer: “*¿has visto las arañas debajo de las piedras?, las pones un pie encima y las aplastas, eso voy a hacer contigo*” (desprecio, amenaza) (14); “*¿Qué mosca le ha picado?*” (repetida dos veces), “*soy ahorradora como una hormiga*”, “*que nos coman los bichos*”, “*quieres que te ataquen los mosquitos?*” (no creemos necesaria ninguna aclaración) (19); tres prostitutas aclaran a un cura: “*ni las chinches se le paran en sus pellejos*” (desprecio) (20); antes de repartir carne desde un camión: “*con este calor las moscas se lo habrán comido todo antes de una hora*” (21); “*en la casa, a la parte del primer piso, se reproducen muy bien las arañas*” (abandono), “*piojoso, piojosa, la cabra que te crió*” (insulto), “*¿Cuando te pica dónde ves el piojo pa rascarte*” [sic] (un mendigo a otro ciego) (23); “*¿Qué mosca te ha picado?*”, “*muerta la araña la tela se deshace*” (en señal

de liberarse de alguien) (24); “*No usará guantes de seda con ese bastardo*” (desprecio), “*Creía te gustaban las mariposas. Así es, hubiese preferido fallar el tiro*” (disparar a mariposas) (25); “*Hoy no hay moscas, otra vez tengo hambre y sed*” (“otra vez siento mi cuerpo”, según las versiones) (26); “*Los gusanos te corroen el corazón*” (desprecio) (27); “*siempre anda papando moscas*” (distráido, a sus cosas), “*como quien aplasta hormigas te enseñaba yo*” (desprecio, amenaza) (29); “*¿Qué hace Vd. cuando las moscas invaden una de sus habitaciones? Coge usted un matamoscas y pan pan adiós moscas*” (desprecio) (30); “*insecticidas*” (en relación a los peligros del entorno) (31); “*La mosca!, hace varios días que la persigo y ha acabado en su vaso*” (mosca ahogándose en relación a él con las mujeres) (32).

Como vemos, no hay una referencia “amable” en relación a nuestros querido “bichos” (¡y eso que el director/ guionista los adoraba!), pero estos datos contribuyen a hacer presente su vocación entomológica, y son reflejo de la “mala reputación” que de ellos se ha heredado en Occidente y de cuyas causas tantas veces hemos hablado (Monserrat, 2008, 2009a, b, c, d, 2010c, d, 2011a, b, c; Monserrat & Aguilar, 2007, etc.). De nuevo quedan bichos así reflejados en la obra de Buñuel, donde así aparecen con frecuencia y, como anteriormente comentábamos, quedan muy frecuentemente asociados a las peores pulsaciones y comportamientos humanos.

Por último, sin citarlos en el guion, ni aparecer en fotograma alguno, hay elementos entomológicos subyacentes, como la multitud que simula la imagen de hormigas (2) o la asociación del “enjambre de abejas” y la vida en la ciudad (13) o las citadas referencias a la sarna, la peste o las fiebres tercianas (3, 15, 19, 20, 21, 23).

Al margen de los diálogos y textos que hemos recogido en relación con los artrópodos, otros elementos artropodianos pueden observarse en el fondo sonoro de sus películas. Sobre este particular, y desde nuestro punto de vista, nos parece interesante comentar que, así como el encuadre y el tratamiento de la luz, especialmente en escenas interiores llegan a ser magistrales (4, 20, 24) en su filmografía (acercándole a los grandes maestros del Cine Negro), la música no es especialmente llamativa en ella, sobre todo conforme su sordera avanzaba, hecho que reflejan sus últimas películas. No obstante, y a pesar de su sordera, entendió que la música y los sonidos de sus películas contribuirían a dotarlas de una mayor capacidad de expresión y comunicación con el espectador. Memorable es el *Aleluya* de Haendel en la transgresora y esperpéntica Última Cena de *Viridiana*, y otras obras, como el Preludio de *Tristán e Isolda* de Wagner, autor al que recurre en varias ocasiones (1, 2, 14, 32), siendo Beethoven (1, 2, 23, 24), Mozart (2, 23), Schubert (30), Mendelson (2), Debussy (2), Brahms (3, 31) los autores consagrados más utilizados, que junto a R. Halffter (6), versiones de Paradisi, Chopin, Scarlatti y Cantos Gregorianos (24, 29), la música popular mexicana (4-14, 16-22), los tangos o los pasodobles, reflejan sus gustos y preferencias (al margen de los tambores de su pueblo natal: 2, 20, 26). Pero también los sonidos y ruidos de fondo son primordiales, especialmente conforme su sordera avanzaba, y están cuidadosamente introducidos en su filmografía. Los sonidos de trenes que pasan (6, 11, 12, 16, 20, 25, 29, 30), el viento, las campanas (24, 29), no digamos sus Tambores de Calanda (2, 20, 26), etc., y especialmente los sonidos animales, sean el piar de las gallinas (6), el canto del gallo (6), tan asociado a la traición, el ladrido de los perros, el canto de los

canarios domésticos o de las aves del bosque, el bufido o el maullido de los gatos (18) son recurrentes y amparan y potencian su mensaje. Al margen de sus recuerdos infantiles, la persistencia en su filmografía de ladridos de los perros anónimos puede estar influido por autores como Isidore Ducasse (Lautréamont) y sus *Cantos de Maldoror*, y que podría haber potenciado su presencia en su filmografía (libro que Dalí ilustraría y que Lorca refleja en textos como *Impresiones y paisajes* o *La casada infiel*). Pero también hay elementos entomológicos entre estos ruidos, como es el caso del canto de los grillos y las cigarras (18), además del zumbido de las abejas en escenas apícolas (22) y las colmenas que tácitamente suenan de fondo (23), o el sonido selvático, incluidos insectos cantores, que ambientan algunas escenas de sus películas (15, 17, 19), en la escena del cliente del prostíbulo que trae una caja que al abrirla suena un moscardón o una abeja (podría tratarse de la abeja, por su relación con la sexualidad y la reproducción/deseo o el moscardón /rechazo al sexo-prostitución/suciedad) (27), etc.

Desde luego escapa a la intención de este artículo revisar y pormenorizar las referencias entomológicas existentes en los numerosos y diversos escritos y libros de Buñuel (1982, 1983, 1990, 2000), sobre los que ya hemos hecho alguna referencia, especialmente en relación a las moscas y las abejas, y mucho menos en la correspondencia de Buñuel (Buñuel, 2001), que está plagada de referencias entomológicas (también hemos hecho alguna referencia, especialmente en relación a las hormigas), pero sí anotamos algunos ejemplos de estos textos que nos ilustren sobre la presencia artropodiana de la vida diaria entre los amigos de Residencia (Bello, Buñuel, Lorca, Dalí), y de la familiaridad con que empleaban elementos artropodios en el lenguaje o en su simbolismo frente a su relación entre ellos: Así en la carta de Buñuel a Lorca desde París de 2.II.1926 “*¡Qué vergüenza el dejar que nuestra amistad se apolille por completo!*”, o como “coleóptero del amor” define los labios de mujer en sus *Variaciones*, “*¿Una tecla es un piojo?*” en su poema *El arco iris y la cataplasma*, o “*combate de hostias consagradas y de hormigas*”, en su carta a Pepín desde París (10 febrero de 1929), y muchos más ejemplos podrían ponerse en la correspondencia entre ellos (Lorca, Bello, Buñuel, Dalí), y en algunas de sus obras hay referencias artropodios en relación a referirse a uno u otro amigo, como en la *Oda a Salvador Dalí* de Lorca (“*...Venus es una blanca naturaleza muerta / y los coleccionistas de mariposas huyen*”... “*Mariposa clavada que medita su vuelo*”) o en *Poeta en Nueva York* (“*veremos la resurrección de las mariposas disecadas*”) en referencia a él y su distanciamiento, y que Dalí hace lo propio en un artículo en la *Gaceta* publicado en junio de 1928 (“*Una mariposa puede clavarse con otras cosas que con un alfiler...*”)

La entomología como materia docente en su filmografía

Consideramos interesante resaltar que hay en su obra una cierta tendencia o regusto docente, o al menos didáctico, sobre la Entomología como materia, especialmente en sus primeras obras, cuando estaba más familiarizado con sus estudios entomológicos con Bolívar. Ejemplos son la lección inicial sobre escorpiones (2), donde emplea textos de Fabre, o la estupenda lección sobre la malaria y el mosquito (Insecta, Diptera: Culicidae) (3) con textos y láminas que corresponden

a cualquier libro de entomología clásico (Fig. 5, 6), y en cierta forma parece autobiográfica la frustrada vocación entomológica (14) (Fig. 10, 16) o profesional (con la cita de los “*olivas a menudo devorados por los insectos*” de *Las Hurdes*), y su herencia queda en la profesión (Ingeniero Agrónomo- de Montes) de alguno de los personajes de sus tempranos guiones mexicanos, y en las entomológicas aficiones o prácticas de otros; recolectar / conservar material (Fig. 10, 16) o usar lupa y pinzas para sacar material de un tronco (7, 9, 14) o clavar una mariposa viva en alusión a sus instintos (14) (Fig. 12), y claro, no podía faltar la imagen femenina también utiliza sus entomológicas armas de seducción y se insinúa con una manga entomológica (7). Recuerdo de sus estudiadas colecciones entomológicas queda en 14, cuyo protagonista posee varias cajas (bastante poco “académicas” entomológicamente hablando, vamos de “suspenso patatero” en cualquier colección pedida a nuestros alumnos de licenciatura) expuestas en las paredes de su casa (Fig. 16), y que aparecen en dos escenas, y en un plano de una de ellas, cuatro cajas con grandes hemípteros, saltamontes, cerambícidos, mariposas, mantis, y un largo etc. (Insecta, Odonata, Coleoptera, Hemiptera, Homoptera, Orthoptera, Lepidoptera, Dictioptera, etc.) (Fig. 16) de los que ya hemos hablado, o en la aracnológica niña de 31 (Fig. 36). En cualquier caso llamamos la atención de la asociación de la imagen de la mano humana (masculina o femenina) y el artrópodo utilizado (Fig. 2, 3, 10 – 12, 14 - 17, 33, 34, 37, 39), como reflejo de la personal familiaridad que poseía en manipularlos y la ausencia del atávico “repelús” que habitualmente generan entre la población nuestros queridos “bichos”, y quizás como añoranza de una vocación frustrada, en alguna ocasión, alguno de sus personajes es un hombre de ciencia-investigador (17).

La entomología daliniana de Buñuel y viceversa

Conviene, por lo vinculado que ambos estuvieron y por la interinfluencia que ambos ejercieron el uno sobre el otro, hacer un breve comentario sobre la profusión de elementos artropodios en la filmografía de Buñuel (Tabla II) en relación a la obra de otro artista también español, en este caso pintor, el archiconocido Salvador Dalí (Monserrat, 2011 e), no solo por la relación personal entre ambos, que ya hemos citado en la biografía, sino por su común afiliación, pertenencia e influencia al/del grupo surrealista, y cuyos principios y oníricas líneas de actuación afectó la obra de ambos artistas, arrastrando a los artrópodos en sus respectivas obras de forma paralela.

Desde luego, existen muchas concomitancias entre la entomología buñuelesca y la daliniana (Águeda Villar, 2004, Monserrat, 2001 e), mucho más documentada en el caso de Buñuel, y no solo nos referimos a la colaboración entre ambos, frutos de las estancias de Buñuel en Figueras, donde fue invitado por Dalí, una en el verano de 1929 y donde surgió el realizar *Un perro andaluz* (con los sueños de los dos, sin otra premisa mas que no tuviese hilo argumental, sino mera sucesión de imágenes), y otra en navidades de ese año, también en Figueras (pero en la casa de Cadaqués, pues Dalí ya había sido expulsado de su casa paterna), en la que ya no hubo la armonía ni el entendimiento anterior (amén de la presencia de Gala y a quien no soportó desde el primer momento y el “mal rollo” entre ambos fue mutuo e inmediato), y quizás por ello, y a pesar de las ideas dalinianas en el guión y decorados,

como indicábamos, no aparece el nombre de Dalí en los títulos de crédito de *La edad de oro* (ni aparece de actor como aparecen Max Ernst, Pancho Cossío, Paul Elouard, etc.), hecho con el que se inició el alejamiento entre ambos, y su desencuentro con Dalí se acrecentó a partir de su adhesión al franquismo, pero que sobre todo se produce a partir de las opiniones vertidas sobre él en su *Vida secreta* (Dalí, 1981), que francamente le indignaron (*me es imposible perdonarle su exhibicionismo egocéntrico, su cínica adhesión al franquismo y, sobre todo, su odio declarado a la amistad*), y que se materializó en su encuentro en Nueva York, donde Dalí ya había empezado a ser conocido, y que Buñuel, en condiciones económicas calamitosas, le solicitó favor a su amigo Dalí, quien le negó su ayuda (50 dólares) en una famosa e histórica carta que, según biografías, conserva su hijo Juan Luis (en 1937 Dalí le había pintado su segundo y último retrato: *El sueño*).

Desde luego su impronta surrealista quedó fijada en ambos en su etapa parisina-surrealista (1, 2), con su imagen más conocida e impactante del ojo cortado por una navaja afeitar (buñuelesca), y los burros muertos sobre el piano, los agujeros en las manos con hormigas, la vaca en el sofá del salón, el pan en las cabezas (de impronta daliniana y que aparecerán permanentemente en su obra pictórica), pero en el caso de Buñuel, el elemento surrealista también persiste a lo largo de sus películas y, de hecho, es uno de los mejores representantes del surrealismo español (Aranda, 1981; Morris, 1991), y algunos ejemplos anotamos: sueño con monumento a señora pelando patatas, ataúd en autobús (10); incinerar a un maniquí de cera (16); osos y corderos por la casa (24); alucinación de fieles tosiendo (12); pierna de maniquí que se sale (16); mano andando por el suelo, comer papel (24); ataúd rodando (26); badajo con cabeza de una campana (29); pollos por el suelo (30); estatua del esposo de Dña. Elvira con mamporro a soldado francés, pianista desnuda (31); comedor con inodoros (31); cura “aconsejando” sobre el sexo matrimonial (25); disparar al Papa, a un rosario o a una mariposa (25, 28); bebé-cerdo, echar un cubo de agua en cabeza (32), al margen de la común persistencia onírica (6, 24, 27, 30, 31). Pero muchos otros elementos de su filmografía resultan convergentes o declaradamente dalinianos (espejo roto, reflejo de cara sobre lata/cubo (4), mujer de espaldas, huevo contra cristal, hombre muerto bajo la cama (6), playas desiertas, retrato de espaldas/ Gala desnuda (27), la tentación en forma de niña vestida de marinerito (26), el *Ángelus*, tan repetido por Dalí, y que aparece en la escena final de su primera contribución (1) (Fig. 1) y que también versiona en su posterior filmografía (23, 27) de forma muy personal e iconoclasta, etc., e incluso algunos personajes masculinos (6, 28) se parecen mucho al Dalí de su juvenil amistad.

A pesar de las distancias entre ambos, no faltan alusiones aún más directas a Dalí en sus creaciones (Vidal Sánchez, 1988), e incluso, con aviesa intencionalidad, cuadros suyos como el *Cristo de san Juan de la cruz* (1951) aparece en fotogramas de alguna siniestra escena de sus películas (18), y pese al distanciamiento entre Buñuel y Dalí desde 1929, la impronta surrealista, con súbitas imágenes del inconsciente, que sugieren una influencia daliniana en el hacer de Buñuel, no puede obviarse a lo largo de toda su filmografía (amor irracional, putrefactos seres, situaciones absurdas, irreverencia al poder establecido, y desde luego insectos) (Tabla II).

Desde luego la influencia reciproca Dalí - Buñuel / Buñuel - Dalí es evidente, y multitud de elementos coinciden o parecen influirse en el otro. Así en el guión de Dalí *Babaouo* (1932), que llevará al cine en 1978 Manel Cussó Ferrer, hay elementos inequívocamente dalinianos (circunscribiéndonos a los animales, además de rinocerontes y jirafas ardiendo, no podían faltar los hormigueros o una amenazante araña), elementos que hemos visto aparecen en la filmografía de Buñuel (Tabla II), pero también se nota la influencia de Buñuel en esta obra daliniana (gallinas/huevos, pierna femenina, zapatos, tullidos, pobres, tangos, navajas, ataúdes-muertos, truenos, médicos, que hemos citado profusamente en la filmografía de Buñuel y en particular nos ha recordado a *La Via Láctea*. Vamos, que a modo del *Perro del hortelano*, ni contigo, ni sin ti.

Comentario final

Es evidente que, al margen de su afición/ vocación entomológica, Buñuel aprendió con buenos profesionales y tuvo buenos maestros como antecedentes de su obra, y en el caso que nos ocupa buen ejemplo tenemos en Jean Renoir (1894 - 1979), de quien aprendió y a quien abiertamente emuló. Muestra es su versión (1964) sobre la película *Diario de una camarera* (1946) de Renoir, basadas en la novela homónima de Octave Mirbeau, y que por ello nos resulta “particularmente buñuelesca”, no solo por lo surrealista de algunas de sus escenas (comer rosas) o por la presencia animalística: 6 palomas, 5 gallinas, 5 ocas, 5 perros, 4 caballos, 2 vacas, 1 burro y 1 ardilla, sino también artropodiana, con diálogos como “mosquito asqueroso”, “espero que no tengan polillas”, “acabarás comiendo escarabajos”, y elementos que Buñuel utilizará constantemente: velas, relación servicio doméstico-burguesía, navajas de afeitar, nubes, mujer seductora, beber, etc., y que hemos anotado anteriormente.

Desde luego Buñuel es uno de los principales referentes en la historia del Cine Español (García Escudero, 1962; Buache, 1976; Pérez Gómez, 1979; Torres, 1984; Schwarze, 1988; Bazin, 1991; García Fernández, 2002; Lucena Cayuela, 2002; Gregori, 2009), y la influencia de Buñuel en el cine latinoamericano, y particularmente en el español, es enorme, pero en la materia que nos compete, no todo acaba aquí, y circunscribiéndonos a lo que a la Entomología se refiere, creemos que también ha dejado su huella en él, huellas que llegan hasta nuestros días, y aunque puedan considerarse meras coincidencias fortuitas, consideramos presente su influencia en el cine español, y sin entrar en otros elementos conceptuales, técnicos o narrativos, la impronta entomológica en el Cine Español la hallamos por doquier, y entomológicos ejemplos tenemos en Luis García Berlanga y en el “*Echarle colonia, esa de los mosquitos*” y el matamoscas colgado en la cocina de *Plácido* (1961), versión Berlangiana de *El discreto encanto de la burguesía*; en las mariposas de la caja del hámster en *Cría cuervos* (1976) de Carlos Saura; en el apicultor de *El espíritu de la colmena* (1973) de Víctor Erice, cuyo título y parte del texto basó en la obra *La vida de las abejas* de Maeterlinck, que citábamos al hablar de Fabre; en *La Colmena* (1982) de Mario Camus, con sus referencias apícolas y “los bichos de las lentejas” y frases como “*Esa mañana eternamente repetida trepa como un gusano por los corazones de los hombres y las mujeres de la ciudad*”; en los sugerentes títulos de *La lengua de las mariposas* de José Luis Cuerda

(1999) u *Hormigas en la boca* de Mariano Barroso (2005); en los cromos de insectos y la caja de gusanos de seda en *Vida y Color* (2005) de Santiago Taberero; en las cajas de mariposas en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) de Pedro Almodóvar, o en las hormigas de *Ágora* (2009) de Alejandro Amenábar o de *Biutiful* (2010) de Alejandro González Iñárritu, solo por citar algún entomológico ejemplo de los muchos que podrían ponerse.

De nuevo aportamos con esta contribución una nueva prueba del interés que nuestros queridos “bichos” han despertado en el mundo del Arte, en este caso del Cine de Luis Buñuel, en cuya filmografía vemos que su presencia y símbolo-

gía no es en absoluto despreciable, más bien muy importante. Suponemos que se habrá llevado con él su vocación entomológica y estará observando escarabajos celestiales, allí entre las galaxias donde se encuentre, pero agradeceríamos que nos haya dejado tanta entomología en su cine y en el Cine.

Agradecimiento

Deseamos manifestar nuestro agradecimiento a Pedro Monserrat por sus comentarios, y a Eduardo Ruiz y Víctor Triviño por su ayuda en el tratamiento de las imágenes y datos que aquí hemos aportado.

Bibliografía citada o recomendada

- ÁGUEDA, M. & X. DE SALAS (Ed.). 2003. *Cartas a Martín Zapater*, Istmo, Tres Cantos, Madrid, 383 pp.
- ÁGUEDA VILLAR, M. 2004. Dalí, Buñuel y la cinematografía, *Boletín del Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Filosofía y Letras y en Ciencias*, **152**: 20-22.
- AGUIRRE CARBALLEIRA, A. 2006. *Buñuel, lector de Galdós*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 282 pp.
- ARANDA, F. 1981. *El surrealismo español*, Lumen, Barcelona, 230 pp.
- AUB, M. 1972. *Antología traducida*, Seix Barral, Barcelona, 169 pp.
- BAZIN, A. 1991. *Buñuel, Dreyer, Welles*, Fundamentos, Madrid, 110 pp.
- BERENBAUM, M. R. 2000. See you in the movies, *Amer. Entomol.*, **46**: 210-212.
- BERMÚDEZ, X. 2000. *Buñuel: espejo y sueño*, La Mirada, Valencia, 268 pp.
- BUACHE, F. 1976. *Luis Buñuel*, Guadarrama, Madrid, 269 pp.
- BUÑUEL, L. 1982. *Obra literaria*, Herald de Aragón, Zaragoza, 291 pp.
- BUÑUEL, L. 1983. *My Last Sigh: The Autobiography of Luis Buñuel*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 256 pp.
- BUÑUEL, L. 1990. *Mi último suspiro*, Plaza & Janés, Esplugues de Llobregat, 311 pp.
- BUÑUEL, L. 2000. *Escritos de Luis Buñuel (prólogo de Jean-Claude Carrière y edición e introducción a cargo de Manuel López Villegas)*, Páginas de Espuma, Madrid, 292 pp.
- BUÑUEL, L. 2001. *Querido sobrino: cartas a Francisco Rabal de Luis Buñuel*, Pre-Textos, Valencia, 86 pp.
- BURT, J. 2002. *Animals in film*, Reaktion Books, London, 232 pp.
- CAPARRÓS LERA, J. M. 1983. *El cine español bajo el régimen de Franco (1936-1975)*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 243 pp.
- CARRIÈRE, J.C. 2001. *Buñuel x Carrière: cuadernos de dibujo*, Instituto de Estudios Turolenses, Zaragoza, 296 pp.
- DALÍ, S. 1981. *Vida secreta de Salvador Dalí*, Dasa, Figueras, 430 pp.
- DURGNAT, R. 1976. *Luis Buñuel*, Fundamentos, Madrid, 251 pp.
- FUENTES, V. 1988. *Buñuel: cine y literatura*, Salvat, Barcelona, 189 pp.
- FUENTES, V. 1993. *Buñuel en México: iluminaciones sobre una pantalla pobre*, Instituto de Estudios Turolenses, Zaragoza: Departamento de Cultura y Educación, Teruel, 194 pp.
- GARCÍA ESCUDERO, J. M. 1962. *Cine español*, Rialp, Madrid, 221 pp.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, E. C. 2002. *El cine español entre 1896 y 1939: historia, industria, filmografía y documentos*, Ariel, Barcelona, 364 pp.
- GIBSON, I. 1998. *La vida desafortunada de Salvador Dalí*, Anagrama, Barcelona, 957 pp.
- GIBSON, I. 1999. *Lorca - Dalí: el amor que no pudo ser*, Plaza & Janés, Barcelona, 366 pp.
- GIBSON, I. 2003. *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca 1898-1936*, ABC, Barcelona, 672 pp.
- GIBSON, I. 2004. *Dalí joven, Dalí genial*, Aguilar, Madrid, 410 pp.
- GREGORI, A. 2009. *El cine español y sus directores*, Cátedra, Madrid, disponible on line: http://cisne.sim.ucm.es/tmp/_webpac_2_2599389.226721
- GUBERN, R. 1976. *Cine español en el exilio 1936-1939*, Lumen, Barcelona, 239 pp.
- LESKOSKY, R. J. & M. R. BERENBAUM 1988. Insects in animated films: not all “bugs” are bunnies, *Bull. Entomol. Soc. Am.*, **34**: 55-63.
- LUCENA CAYUELA, N. 2002. *El cine español: historia, actores y directores, géneros, principales películas*, Larousse, Barcelona, 232 pp.
- MAETERLINCK, M. 2008. *La vida de las abejas*, Planeta, BackList, Barcelona, 243 pp.
- MARIÑO PÉREZ, R. & C. MENDOZA ALMERALLA 2006. Los Insectos en el cine, *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa*, **38**:415-421.
- MELIC, A. 2003. De los jeroglíficos a los tebeos: Los Artrópodos en la Cultura. *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa*, **32**: 325-357, disponible on line: <http://entomologia.rediris.es/aracnet/e2/11/08/index.htm>
- MILLER, H. 1976. *El ojo cosmológico*, Siglo Veinte, Buenos Aires, 165 pp.
- MONSERRAT, V. J. 2008. Los artrópodos en la obra de Pablo Picasso, *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa*, **43**: 469-481.
- MONSERRAT, V. J. 2009a. Los artrópodos en la Historia y en el Arte de la Ciudad de Venecia, *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa*, **44**: 603-628.
- MONSERRAT, V. J. 2009b. Los artrópodos en la vida y en la obra de Vincent Van Gogh, *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa*, **44**: 629-642.
- MONSERRAT, V. J. 2009c. Los artrópodos en la vida y en la obra de Hieronymus van Aken (El Bosco), *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa*, **45**: 589-615.
- MONSERRAT, V. J. 2009d. Los artrópodos en la obra de Francisco de Goya, *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa*, **45**: 617-637.
- MONSERRAT, V. J. 2010a. Los artrópodos en el Oficio de las Piedras Duras, *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa*, **46**: 617-637.

- MONSERRAT, V. J. 2010b. Los neurópteros (Insecta: Neuroptera) en el arte, *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa*, **46**: 635-660.
- MONSERRAT, V. J. 2010c. Los artrópodos en la Historia y en el Arte de la Ciudad de Florencia, *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa*, **47**: 499-549.
- MONSERRAT, V. J. 2010d. Sobre los artrópodos en el tatuaje, *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa*, **47**: 477-497.
- MONSERRAT, V. J. 2011a. Sobre los artrópodos en los inicios de la abstracción y la figuración humana, *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa*, **48**: 1-45.
- MONSERRAT, V. J. 2011b. Sobre los artrópodos en la obra de Heródoto y su tiempo, *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa*, **48**: 525-543.
- MONSERRAT, V. J. 2011c. Sobre los artrópodos en la Arquitectura Ibérica, *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa* (en prensa).
- MONSERRAT, V. J. 2011 d. Sobre los artrópodos en Don Quijote de la Mancha, de Miguel de Cervantes, *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa* (en prensa).
- MONSERRAT, V. J. 2011 e. Los artrópodos en la obra de Salvador Dalí, *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa* (en prensa).
- MONSERRAT, V. J. & J. AGUILAR 2007. Sobre los artrópodos en el Grafiti Ibérico, *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa*, **41**: 497-509.
- MORRIS, C. B. 1991. *The surrealist adventure in Spain*, Ottawa Hispanic Studies, Dovehouse Editions, Ottawa, 346 pp.
- ORELLANA, J. 2000. *Buñuel: los mitos de un centenario*, Compañía de Estudios Cinematográficos André Bazin, *Fuera de campo* 2: 1-10.
- PÉREZ GÓMEZ, A. A. 1979. *Cine español 1951/1978: diccionario de directores*, Mensajero, Bilbao, 328 pp.
- PÉREZ TURRENT, T. & J. DE LA COLINA 1993. *Buñuel por Buñuel*, Plot, Madrid, 192 pp.
- RODRIGO, A. 2008. *Ana María Dalí y Salvador. Escenas de infancia y juventud*, Base, Barcelona, 151 pp.
- SÁNCHEZ VIDAL, A. 1988. *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*, Planeta, Barcelona, 380 pp.
- SÁNCHEZ VIDAL, A. 1993. *El mundo de Buñuel*, Caja de ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 298 pp.
- SÁNCHEZ VIDAL, A. 1997. Luis Buñuel y los insectos. *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa*, **20**: 451-461.
- SANTAOLALLA, I. 2004. *Buñuel, siglo XXI*, Pressas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 572 pp.
- SCHWARZE, M. 1988. *Luis Buñuel*, Plaza & Janés, Esplugues de Llobregat, 218 pp.
- TORRES, A. M. (Ed). 1984. *Cine español: 1896-1983*, Dirección General de Cinematografía, Madrid, 436 pp.
- ZULUETA, L. de. 2003. Buñuel: de la Residencia al fantasma de la libertad, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, **X**: 99-110.

Enlaces recomendados

- http://es.wikipedia.org/wiki/Carlos_Velo
http://es.wikipedia.org/wiki/Luis_Bu%C3%B1uel
<http://home.comcast.net/~flickhead/Luis-Bunuel.html>
<http://miscartelesdecine.blogspot.com/2010/01/luis-bunuel.html>
http://www.1worldfilms.com/luis_bunuel.htm
<http://www.filmref.com/directors/dirpages/bunuel.html>
<http://www.imdb.com/name/nm0000320/>
<http://www.luisbunuel.com/>
<http://www.luisbunuel.org/>
<http://www.sensesofcinema.com/2005/great-directors/bunuel/>