

Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:

Una tragedia fotográfico-naturalista de Luis Buñuel: El bruto

Autor/es:

Moreno Cantero, Ramón

Citar como:

Moreno Cantero, R. (1995). Una tragedia fotográfico-naturalista de Luis Buñuel: El bruto. *Vértigo. Revista de cine*. (11):48-53.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/43026>

Copyright: Todos los derechos reservados.

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



Una tragedia fotográfico-naturalista de Buñuel

El Bruto

Ramón Moreno Cantero

A mi hija Isabel, nacida el 28 de Julio de 1994 mientras se redactaba este artículo, un día antes de cumplirse el undécimo aniversario de la muerte de Luis Buñuel.

SINÓPSIS DE EL BRUTO (Luis Buñuel, 1952)

El viejo Don Andrés ha decidido vender los terrenos donde tiene unas cochambrosas casas alquiladas a unas cuantas familias en el extrarradio de México, pero los inquilinos no se quieren marchar y oponen resistencia animados por Carmelo, un obrero que es padre de Meche, muchacha virtuosa. Don Andrés está casado en segundas nupcias con Paloma, una impulsiva mujer que es más joven que él: ella le sugiere que elimine a Carmelo y que para ello utilice los servicios de Pedro, un enorme matarife a quien todos apodan "El Bruto", protegido de Andrés desde que nació, y del cual se rumorea que es hijo natural. Pedro cumple la orden y asesina accidentalmente a Carmelo en lo que no debiera haber pasado de advertencia, dejando huérfana a Meche; trasladado a casa de Don Andrés, pronto se ve acosado por Paloma hasta que el adulterio se consuma. Una noche, Pedro es atacado por los vecinos del fallecido en venganza, y en su huida se refugia en casa de Meche, que lo protege. Pedro se enamora de su dulzura y la convence (ignorante de que se trata del asesino de su padre) para que se case con él y Paloma los descubre y loca de celos delata a Meche el crimen de Pedro, provocando la ruptura; después lo acusa de violación y Don Andrés trata de matarlo, resultando brutalmente asesinado por Pedro en el curso de la desigual pelea. La policía, alertada por Paloma, lo acorrala cerca de casa de Meche, a donde ha ido a buscarla arrepentido de sus acciones, y es acbillado en un tiro. Los inquilinos no tendrán que mudarse y Paloma queda sola.

1. No es surrealista pero nos reclama

Veintidós títulos rodados en México de una filmografía que abarca treinta y dos películas; comenzamos este trabajo proponiendo un cambio cualitativo en la historiografía ocupada de Luis Buñuel hasta la fecha: dejemos de considerar esos títulos como un intermedio alimenticio entre la vocación vanguardista de sudirector. De este período suelen destacarse aquellas obras con alguna matriz onírico-surrealista, como son *LOS OLVIDADOS* (1950), *SUBIDA AL CIELO* (1952), *ÉL* (1952), *ENSAYO DE UN CRIMEN* (1955), *NAZARIN* (1958) y *EL ANGEL EXTERMINADOR* (1962), todas calificadas de magistrales. Entre éstos el director realizó una serie de films que fueron desde luego baratos e irregulares, unidos bajo el supuesto nexo genérico del melodrama desafortunado cuando no bajo el epígrafe estilístico del "neorrealismo mexicano" y que no suelen levantar el interés ni de aquellos que han elevado al de Calanda al altar de los "intocables indomeñables". Quizás subyace en esa discriminación la añoranza por el surrealista incendiario y combativo formado en aquella prolífica Residencia de Estudiantes a finales de los años veinte, revivido en los sesenta bajo bandera francesa; esa nostalgia lleva al estudioso a valorar aquellas imágenes existentes en las seis películas reseñadas más arriba que recuerdan la liturgia fetichista del airado joven, juramentado con sus compañeros de generación para destruir la dañina mitología burguesa y cristiana.

Pues bien, tanto por la cantidad que suponen como por el largo período de tiempo que ocupan en la vida de Buñuel, sería necesario abordar con todo rigor analítico algunas de esas obras olvidadas, en las cuales se demuestra que la capaci-

dad subversiva tan cara al historiador no tiene por que adoptar formas oníricas o absurdas, las mismas que resurgen en la última etapa francesa de forma continuada gracias a una nueva libertad de producción; es más, algunos de estos films operan un poderoso reclamo de índole matérico (fotográfico) que exige mayor atención. Ocupémosnos, con el obturador lo más abierto posible, de uno de los "melodramas neorrealistas mexicanos de Buñuel" sin que las conclusiones a las que lleguemos deban tomarse como modelo generalizador para el resto¹.

2. El naturalismo literario

La aplicación estricta de determinados idearios artísticos naufragan con *EL BRUTO*: ni el surrealismo ni el neorrealismo pueden definir totalmente la operación estética desencadenada de la cual nos ocupamos; y no la definen porque procede del campo visual y fílmico, mientras que el argumento firmado por Buñuel y Luis Alcoriza (aunque el guión técnico se deba sólo al primero) define caracteres y situaciones tan universales que pueden rastrearse en la historia de la literatura y del teatro desde la tragedia griega clásica, lo cual no simplifica la propuesta: tan sólo exige desengrasar el dispositivo analítico para que pueda deslizarse hacia el terreno literario como paso previo antes de aplicarlo directamente sobre las imágenes, ya que tanto éstas como el propio relato están cubiertas de una pátina naturalista, en el sentido estilístico-decimonónico del término. A pesar de lo cual dicha pátina trasluce el barniz surrealista buñuelesco, como veremos.

Un resumen meramente indicador de las constantes del Naturalismo que invade parte del panorama literario francés en el último cuarto del

(1) No podemos definir con amplitud la noción de melodrama; digamos tan sólo que Buñuel se aleja de los dos modelos melodramáticos cinematográficos propios de su ámbito en los años cuarenta, el norteamericano y el mexicano, representado éste último por los films de Emilio Fernández. En otras palabras, Buñuel crea imágenes desligadas *a priori* de cualquier condicionante genérico, aunque a veces parta de guiones y argumentos ajenos que sí aspiran a su reconocimiento como género.

siglo anterior debe mencionar el interés por recrear —a través de un detallismo cruel— la miseria rural y sobre todo urbana, con una finalidad básicamente denunciadora; pero también debe remarcar qué tipo de hombre se mueve en los arrabales de los hacinados barrios europeos según los nuevos escritores: un ciudadano obligado a serlo cuyo trayecto vital sufre del determinismo darwinista al cual no puede escapar. La ciudad se convierte en el monstruo de la sociedad burguesa, embrutecedora hasta la enfermedad, porque cancerígena puede calificarse la descripción que de la capital francesa hace Émile Zola en *El vientre de París* (1873); el resultado de la marginalidad es la náusea que precede al vómito, comparsa a su vez de la propia muerte. El dispositivo engarzado por los naturalistas para indagar en este tipo humano está engrasado con el positivismo delirante que nace en el siglo XIX y que aún padecemos: desde Taine y los hermanos Goncourt la novela debe ser “clínica”, como un informe médico que diagnostique con frialdad científica la mentalidad humana; el hombre queda reducido a una cobaya de laboratorio literario en el cual el escritor-doctor lo someterá a diversas pruebas para observar sus reacciones en el laberinto de miseria que es un barrio marginal.

Y bien, tales humores emanan de *EL BRUTO*, del personaje, de la narración y del lugar donde transcurre: el patio vecinal miserable al que se aferran sus miserables evidencia la realidad social ya explorada por Zola y por el propio Buñuel en *LOS OLVIDADOS*; pero si este título indagaba directamente en el subconsciente y en los sueños de sus protagonistas, en el film que tratamos el desistimiento por profundizar tan hondo ofrece una visión más distanciada y aparentemente impersonal²; no hay fracturas oníricas y la comprensión del relato queda asegurada en todo momento. El retrato cincelado de Pedro el Bruto (Pedro Armendáriz) se origina por un interés experimental de raíz naturalista que Buñuel volverá a practicar con el psicótico Francisco Galván en *ÉL* (el mismo año que rodó *EL BRUTO*)³; nuestro Pedro es lanzado a la brutalidad desde su nacimiento (determinado, pues), pero en su devenir se interpone un reducto de pureza llamado Meche (Rosita Arenas) en el arrabal gallosiano preparado para el ensayo⁴. Un bruto de resonancias naturalistas por su semejanza con la bestia humana de Zola, aunque redimido del pecado por su propio arrepentimiento y muerte.

Este fiel matarife se mueve a golpes de una pasión destructiva con la cual Buñuel experimentará en *ABISMOS DE PASIÓN* (1954), adaptación de *Cumbres borrascosas* (1847, Emily Brontë) cuyo romanticismo primigenio gira a lo



Figura 1.

naturalista a través de su protagonista, autodefinito en la película como una “bestia” en el momento de amar: Pedro se comportará así con Paloma en dos escenas, una explícita (no consumada), y otra implícita (consumada pero sustituida por carne quemándose). Y la pasión desahogada y destructora conecta íntimamente con Sade, a su vez conocida pasión buñuelesca.

La aplicación estricta de determinados idearios artísticos naufragan con *EL BRUTO*: ni el surrealismo ni el neorrealismo pueden definir totalmente la operación estética desencadenada.

EL BRUTO queda así entre el ambiente embrutecedor y la pobreza degradante de *LOS OLVIDADOS* y el estudio distanciado de *ÉL*. Ya resaltamos que el objetivo del Naturalismo es ofrecer una visión de la realidad y la psicología humana imparcial: de ser fiel al mundo; ¿no era ésta la gran pretensión del jovel Buñuel,

aferrarse a la materialidad aunque quemase, tal y como intentó en *LAS HURDES* (1932)? Su antiguo compañero de riesgos, Salvador Dalí, resumió la idea en la teoría de la “Santa Objetividad” (practicada posteriormente por una pintura hiperrealista en su factura externa) cuyo origen naturalista anti-institucional y profundamente siniestro resurge entre los escombros de un grupo de desahuciados en el México buñuelesco.

3. La descomposición naturalista

Don Andrés Soler (Andrés Cabrera) se nos presenta el dueño por definición desde el inicio del film: dueño de las casas vitales para sus pobres habitantes, de su segunda esposa Paloma (Katy Jurado) y de Pedro el Bruto, que lo llama “patrón”. Sin embargo su aspecto no inspira autoridad: en su primera aparición es zarandeado por los inquilinos, protegiendo su debilidad física un policía que no se le separa; cuando visita a Pedro en el matadero para proponerle su plan criminal, se siente agredido por los operarios que sólo trabajan, hasta el punto que Pedro debe sostenerlo, literalmente, para salvaguardarlo (FIG. 1). La

(2) Estilo impersonal y seco semejante al de un escritor realista pero de clara desviación naturalista como era Gustave Flaubert, que no enjuiciaba lo narrado, limitándose a exponerlo: lo mismo hace Buñuel aquí.

(3) El director llevó al campo fílmico su interés por la entomología al estudiar el paranoico de *ÉL* “como un insecto”. De hecho el realismo puesto en escena a lo largo de su carrera es un reflejo de la permanente atracción por el documento veraz que demostró pronto en *LAS HURDES* (1932); en un escrito de 1939 habla de filmar la vida de un esquizofrénico con el rigor científico de un documental, asesorado por un psiquiatra (SANCHEZ VIDAL, A.: “Cine surrealista español: la búsqueda de una concreción” en *Litoral del surrealismo. El ojo soluble*, nº 174-74-76, 1988, pp. 89-99). Esa fidelidad hacia lo concreto ha llevado a la confusión de considerar en ocasiones al Buñuel mexicano como un neorrealista.

(4) Otro ensayo, pero ahora del absurdo, nos devolvió al entomólogo caprichoso que encierra sin motivo a un grupo de burgueses en *EL ÁNGEL EXTERMINADOR*.

Figura 2



fuerza (antes del agente, ahora de su hijo bastardo) lo mantiene en pie, pero aislado de su clase social superior: no le gusta que le toquen y rehúsa chocar su mano con la de Pedro, ensangrentada por el trabajo, pero sucia ya por la sangre que verterá debido a la orden de su patrón; toda una serie de gestos que moldean el perfecto burgués desconsiderado (aunque algo maniueado) tan odiado por Buñuel. Por eso pierde su triple autoridad: la paterna (su anciano padre, al que tiraniza como si fuese su hijo pequeño, le engaña comiéndose los caramelos que Andrés le raciona), la marital (su esposa acosará hasta el derribo a Pedro) y la de propietario (los vecinos de su inmueble se le enfrentan).

Toda esta trayectoria ilustra el proceso decrepito de un ser orgulloso anclado en un sistema de honor colindante con la brutal (identificable con la mentalidad del México profundo masculino), como demuestra al aceptar sin problemas el asesinato de los líderes proletarios que Paloma le indica. Un estilo de vida basado en la hombría que es añorado por el abuelo (Paco Martínez) al recorrer tiempos de juventud: juerga, mujeres, violencia, bebida, fuerza física en suma; su exclamación favorita parece resumir esa forma de vivir: “¡puñales!”. Tres generaciones mexicanas que terminan a la vez (abuelo-padre-hijo bastardo) con ese nexos común. Su equivalente español lo encontraremos en el Don Lope de TRISTANA (1970), otro ser que no se resigna a la pu-

trefacción en vida tras haber convertido ésta en un modelo de conducta concreto cimentado en el “honor intachable”. Buñuel ya tocó la honra herida que convierte al hombre en bestia con LA HIJA DEL ENGAÑO (1951), versión de *Don Quintín el amargao* (1924, Arniches/Estremera). Modelos sociales pútridos como la pierna de aquel cojo que explotaba, y junto con su gangrena toda la que se acumulaba en el aparentemente dorado provincianismo del Yonville descrito por Flaubert en *Mdme. Bovary* (1857).

Pedro matará a su padre por haberlo estigmatizado con un pecado irremediable que le impide acceder al amor de Meche, demasiado puro para el heredero de una estirpe de matarifes (el nombre de Meche ya fue un símbolo virginal entre la basura en LOS OLVIDADOS); del matadero al parricidio sólo hay unas patadas y algunos kilos de carne muerta: la decrepitud universal

Lo destacable ahora es que Buñuel recoge una obsesión personal ya practicada en UN CHIEN ANDALOU (1919) y en LAS HURDES con idéntica intención: la obsesiva presencia de lo putrefacto como metáfora de una moral enferma que exige la inmolación social entera para su recuperación ética.

que se eleva desde lo particular de la tragedia de Don Andrés afecta a unas cuestiones vitales, como son el sexo, la religión, la muerte y el remordimiento. Todo lo cual formará un cuerpo icónico despedazado a lo largo de buena parte de las escenas, de cuya descripción nos ocuparemos más adelante. Lo destacable ahora es que Buñuel recoge una obsesión personal ya practicada en UN CHIEN ANDALOU (1919) y en LAS HURDES con idéntica intención: la obsesiva presencia de lo putrefacto (burros en el cortometraje y documental citados, carne muerta en EL BRUTO) como metá-

fora de una moral enferma que exige la inmola-
ción social entera para su recuperación ética⁵; no
deja de recogerse aquí otro testigo naturalista.

4. El naturalismo fotográfico

Cinco fueron los films de Buñuel fotografiados
por el reputado Gabriel Figueroa; pero en todos
abandonó su estilo tradicionalmente pictórico (ilu-
minando de forma parecida a algunos muralistas
como Sequeiros o Rivera) para con-
centrarse en una luz
diáfana que resalta
casi a cuchillo con-
tornos y facciones,
dotándola de un re-
lieve que impide
ocultar cualquier
defecto y dester-
rando cualquier
tentación esteticis-
ta; el recuerdo de la
sobriedad impues-
ta por Buñuel a Figueroa es pertinente, ya que el
fotógrafo de *EL BRUTO*, Agustín Jiménez, tam-
poco pudo sustrerse a la contención⁶. La aspere-
za fotográfica domina el planteamiento visual tal
y como la dominaba esa otra fuerza consciente-
mente naturalista, Erich von Stroheim; pero mien-
tras éste se dejó llevar por la dimensión horrorosa
de la fotografía hasta al final (especialmente
en *AVARICIA*, GREED, 1924), Buñuel escoge do-
minarla por medio de una corriente metafórica
sutil aunque evidente, que precisa de un análisis
muy textual ya que es más iconológica que nar-
rativa.

Aún así la huella cortante del blanco y el negro
permite traslucir esa herida que deja descar-
nada la materia misma, abandonándonos sin pro-
tección —aunque de forma breve— ante el ma-
terial fotográfico primigenio anterior a su refino
estético, imprescindible proceso que colma el sen-
tido exigido por el espectador formado en la His-
toria icónica occidental, y cuya retina busca lo fi-
gurativo simbolizado; ese sentido quedará en pre-
cario sostén durante algunos instantes de *EL BRU-
TO*, justo cuando el material invada (en uno u otro
color) toda la percepción con referencias inequí-
vocamente tanáticas. No podía ser de otro mo-
do ya que los motivos y los personajes estáticos
abundan en el film como veremos, remitiéndo-
nos a la congelación del tiempo equivalente a la
muerte que sólo la fotografía es capaz de conse-
guir, toda vez que atrapa su referente —su “spec-
trum” según Barthes⁷— en una especie de eter-
na momificación. El cruce de los discursos, del
periodismo crítico casi forense y del cientifismo,
dió lugar al Naturalismo, y éste pronto reconoció
en la naciente fotografía (que fascinaba a Zola)
su capacidad por hacer emerger lo siniestro, una
dimensión presente en el aparato iconológico
cuyas piezas trataremos de unir a continuación.

5. El cuerpo iconológico despedazado

Es el turno de las imágenes desnudas: su perso-
nalidad aislada, convenientemente pulsada por la
analítica iconológica⁸, nos desvelarán las unio-
nes intrínsecas de un tejido signifiante que se
extiende por todo el film. Pero antes de avanzar
por ese tejido, detengámonos en el arranque del
relato: desde un primer plano de las manos de
Meche contando las gotas de la medicina que

debe tomar su pa-
dre Carmelo (Ro-
berto Meyer), la cá-
mara retrocede rá-
pidamente al tiem-
po que ella avanza,
pasando casi ins-
tantáneamente al
plano americano
que constituirá la
planificación usual
en toda la película;
este tipo de enfoque
no privilegia los

rostros, sino los cuerpos, y en efecto, cuando le
den primeros planos serán breves, sustituidos
prontamente por encuadres enteros o cuando me-
nos, medios. Con ese “travelling” se nos da la cla-
ve definitoria del encuadre en *EL BRUTO*: no im-
portan las facciones —la máscara— del rostro,
sino el cuerpo que lo sustenta y su relación en
cuanto masa con el resto de la imagen; una elec-
ción que resalta cuerpos pone de relieve que lo
trascendente no está en el lado intelectual, sino
más bien en el juego gestual que propicia el con-
tacto de la carne movida a impulsos poco refle-
xivos: eso describiría la relación entre Paloma y
Pedro. Muy diferente es el encuadramiento que
se utiliza el *ÉL*, permanentemente anclado en la
faz de Francisco, buscando así penetrar en la más-
cara de normalidad aceptada por todos para cap-
tar el rostro esquizofrénico, la compulsión inter-
rior.

El resto del plano nos muestra a Meche dan-
do vueltas por toda la habitación alrededor de su
padre, que permanece centrado en todo momen-
to; más adelante repetirá movimientos semejan-
tes alrededor de Pedro para curarle, sólidamen-
te centrado también, cuando éste irrumpa en su
casa por la noche para esconderse. Así es la vir-
ginal Meche: un satélite que precisa girar en tor-
no a un planeta-hombre, sea padre o esposo. Jus-
to lo contrario de Paloma, planeta-mujer que ha-
ce gravitar a su anciano esposo en la primera es-
cena que comparten, siguiéndola por todo el co-
medor mientras ella habla sin mirarlo apenas una
vez, ocupada en sus cosas. Con Pedro no existi-
rá esa supeditación corporal, sino más bien un
choque de dos planetas demasiado pesados co-
mo para acercarse, o separarse, sin conmoción:
cuando comparten la imagen, cada uno conserva
su propio espacio.

La segunda secuencia del film escenifica una
perfecta lucha de clases con la discusión entre los

(5) Según R. GUBERN el cali-
ficativo “putrefacto” fue
aportado por Pepín Bello
en la época de la Residen-
cia de Estudiantes madrile-
ña, para designar todo lo
que fuese arte tradicional
 (“La asimetría vanguar-
dista en España” en *Las Van-
guardias artísticas en la His-
toria del Cine Español, Ac-
tas del III Congreso de His-
toriadores del Cine del Es-
tado Español*, San Sebas-
tián, Filmoteca Vasca, 1990,
p. 273). Por tanto, Buñuel
lo hizo extensivo a todo el
esquema mental y moral
burgués; pero la obsesión
del aragonés por la carne
excesiva y grasienta es mu-
cho más íntima, y queda
testimoniada por C. SAU-
RA cuando se refiere a un
mal sueño que le relató
 (“sebo, acumulación de se-
bo, es un sueño recurrente”):
 “Voces lejanas” en *El
Mundo*, 24 de Julio de
1993.

(6) Los films a los que nos
referimos son *LOS OLVIDA-
DOS*, *EL NAZARIN*; *LA JOVEN*
(1960) y *EL ANGEL EXTERMI-
NADOR*; el interés de Figueroa
por la luz suave mode-
ladora o repartida en ha-
ces casi divinos puede verse
en obras de Emilio Fernán-
dez como *MARIA CAN-
DELARIA* (1944) o en *EL FUGI-
TIVO* (*THE FUGITIVE*, 1947),
probablemente la obra más es-
teticista de John Ford.

(7) BARTHES, R.: *La cámara
lúcida* (Paidós, Barcelo-
na, 1992, p. 39).

(8) Manejamos el concep-
to de iconología propues-
to por E. PANOFKY en *Es-
tudios sobre iconología*
(Alianza Ed., Madrid, 1989),
último paso en el estudio
de la imagen y que nos
ofrece su “significado in-
trínseco” por medio de un
análisis que valora tanto la
intuición subjetiva (“sinté-
tica”) como la impedi-
ta cultural que pueda ex-
plicarla (“tradición”).



Figuras 3 y 4

vecinos comandados por el líder (a la izquierda) y la tríada burguesa formada por abogado-policía-propietario (a la derecha), divididos por la dialéctica del plano-contraplano; ambas partes del conflicto universal comparten cuadro sólo cuando Don Andrés grita remarcando con el puño, “¡la ley es la ley!”, ante una vieja suplicante que teme por su casa, con los guardianes sociales de dicha afirmación inmóviles en el centro, el abogado y el policía (FIG. 2). La pretensión didáctica del plano es casi dickensiana, pero logra un modelo de poderosa pregnancia al estar cruzado por el machacón golpe del brazo del que todo lo tiene ante los que casi nada poseen, creando una barrera visual infranqueable.

En ese grupo-síntesis del poder civil y económico falta el elemento moral que lo ha cohesionado históricamente (según el esquema de Buñuel): el cristianismo oficializado. Surgirá —de puntillas— en la tercera secuencia, precedido por un encadenado que fun-

de durante un segundo a los cuatro cabecillas contrarios a Don Andrés con cuatro grandes flores cultivadas por Paloma en un macetero que no volveremos a ver; ésta ofrecerá la solución expeditiva a su marido cortando esas flores, es decir, proponiendo sus asesinatos. Y detrás del matrimonio, presidiendo el comedor durante toda la conspiración, una reproducción de “La última Cena” de Leonardo: cuando Paloma corta las flores, la cámara privilegia la poda con un primer plano para después ascender y enfocar, más que a ellos, su mirada cómplice, interceptada por el fresco renacentista, cuyo centro —recordémoslo aunque no sea visible— ocupa Cristo bendiciendo, poco menos que sancionando al plan criminal (FIG. 3). La secuencia finaliza con un primer plano de Andrés pensativo ligeramente descentrado que permite ver, más agrandada que nunca, esa referencia religiosa, tan pertinaz en su presencia como subversiva en su intencionalidad iconológica.

Sin embargo la subversión roza la irreverencia algo más adelantada la acción, cuando un “travelling” premeditadamente engañoso comienza sobre un altar muy decorado de la Virgen de Guadalupe y termina descubriendo, suavemente, que ese lugar es el matadero donde trabaja Pedro, el cual cruza el encuadre con una res despellejada⁹; inmediatamente lo veremos abriéndose paso entre dos largas filas de animales colgados. La unión de la imaginería popular a la carne muerta y despedazada no es arbitraria: cualquier alumno de Historia del Arte conoce los ríos de sangre que cubren los torturados cuerpos policromados barrocos, origen de toda una sociología que une fe con superstición febrilmente, sobre todo en Latinoamérica. Pero Buñuel va más allá: la imagen de la Virgen volverá a surgir, ahora en la carnicería donde Paloma y Pedro despacha; allí despedazarán juntos y malamente la carne al tiempo que ella continua con la seducción del bruto, llegando casi a arañarlo en el brazo cuando entra

Sin embargo la subversión roza la irreverencia algo más adelantada la acción, cuando un “travelling” premeditadamente engañoso comienza sobre un altar muy decorado de la Virgen de Guadalupe y termina descubriendo, suavemente, que ese lugar es el matadero donde trabaja Pedro.

Andrés. El contacto carnal delante del marido era lo único que faltaba para convertir la carnicería en el espacio metafórico del pecado, o de la sacralización del pecado carnal; la carne cortada unida al sexo y a la religión construirá otro personaje querido por Buñuel, el de Tristana.

Una doble tensión late en el entramado visual que nos esforzamos por penetrar: la del sexo y la de la muer-

te, tanto que dinamiza decisivamente las consecuencias del relato, aunque su pulsión es reconocible aún antes de que se manifieste de forma abierta¹⁰. Valga como ejemplo de la simbiosis entre Eros y Tánatos la escena en la cual Pedro y

(9) Buñuel parecía mantener un pulso silencioso con la censura por medio de este tipo de imágenes, alcanzando la irreverencia absoluta de su época más batalladora en un contrapicado fijo de LA ILUSION VIAJA EN TRANVIA (1953) que relaciona una talla de Cristo atado a la columna con una cabeza de cerdo.

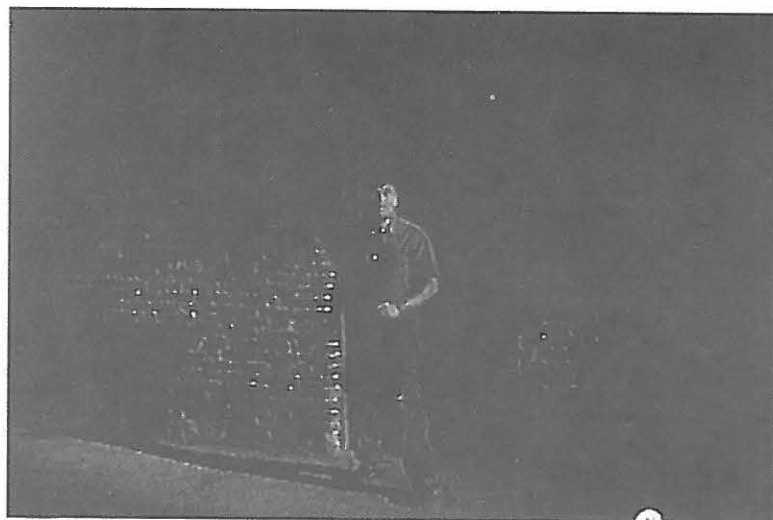
(10) El manifiesto surrealista más completo conservado (sin la colaboración de Buñuel), firmado por un colectivo que incluye entre otros a Aragón, Bretón, Tzara o Dalí a propósito del turbulento estreno de L'AGE D'OR en 1930, describe cómo la presencia de “el instinto sexual y el instinto de la muerte” marca la trayectoria humana, y se felicita por que Buñuel hiciera de esos instintos el eje del film producido por el vizconde de Noailles.

Paloma se entregan al sexo, pero su acción es sustituida por varios trozos de carne chamuscándose en una sartén al rojo: pasión que quema hasta la destrucción en una metáfora que rima con esa carne muerta colgando alrededor de la pareja en la carnicería antes descrita.

Pero es Tánatos quien deja su firma ineludible; tres son los personajes que morirán en *EL BRUTO*: Carmelo, Andrés y Pedro. Sobre los tres se cernirá la misma imagen premonitoria: un marco de puerta o ventana rectangular que los aísla al tiempo que provoca un brusco contraste fotográfico. Carmelo sale de su casa por su puerta, que abre un agujero negro en el hiriente blanco de la pared dibujando una forma identificable con un ataúd. Andrés, vestido de negro, observará la ambulancia que se lleva el cadáver de Carmelo a través de una ventana rectangular de la ruina —también blanca— que marca el límite del miserable barrio (FIG. 4); por si quedara duda sobre su acción, esta imagen se encadena con una colección de cuchillos en la carnicería, dando paso a la siguiente secuencia. Y por último, Pedro atraviesa una negra puerta en un no menos negro muro para acceder a la obra que cuida para su patrón (FIG.5). Tres marcos fúnebres que engarzan tres vidas en una misma dirección con el fatum como guía, reclamando para este relato el tono trágico.

Aún la misma luz abandonará a Carmelo y Pedro, ambos precedidos por sus sombras alargadas y convertidos en siluetas, el primero antes de caer bajo el golpe y el segundo cuando huye herido (FIG. 6). Pedro se sumergirá en sombras callejeras, disolviendo su materialidad poco antes de ser acorralado por los policías¹¹.

Para que la tragedia se complete, la mujer desencadenadora del torbellino debe tener su contacto real con el terror; tras descubrir dónde se esconde Pedro y asistir a su muerte, su rostro trasmuda de miedo al reparar en un gallo que le empuja, como un fantasma, a convertirse ella también en una sombra oculta por los objetos que forman el barrio en la última imagen del film. No es difícil identificar el gallo (animal que, como las gallinas que protagonizan el sueño edípico de otro Pedro en *LOS OLVIDADOS*, nacen para servir



Figuras 5 y 6

de alimento carnívoro) con Pedro y con un posible remordimiento que provocará la disolución en vida del único personaje que no había sido marcado por la huella icónica del "instinto de la muerte".

Una vez más, permanece la constatación de que únicamente abriéndonos al valor específico de la imagen (radical o metafórica), podremos penetrarla; incluso en una obra como ésta, condenada al ostracismo analítico por palidecer ante

otros textos más brillantes. Sin embargo, aunque la palidez refleja una luz más opaca, ésta permanece sin duda menos desvirtuada; por lo tanto, es más pura. ☹

**Una vez más,
permanece la
constatación de que
únicamente
abriéndonos al valor
específico de la
imagen (radical o
metafórica),
podremos penetrarla.**

(11) Sobre el valor luctuoso de la sombra como premonición, puede consultarse DE LA PLAZA, F.J.: "La sombra inmóvil del que va a morir. Nota para una iconología del cine de Orson Welles" en *Cuadernos Cinematográficos* n° 6, Univ. de Valladolid, pp. 129-146.