

**SUSPENSIÓN DEL SENTIDO Y REPETICIÓN EN *EL*  
*ÁNGEL EXTERMINADOR* (BUÑUEL, 1962)**

**SUSPENSION OF MEANING AND REPETITION IN BUÑUEL'S *THE*  
*EXTERMINATING ANGEL* (1962)**

**Pedro Poyato**

Universidad de Córdoba

A mi padre, *in memoriam*

**Resumen:**

Caracterizada por Roland Barthes como una de las obras filmicas que mejor suspenden el sentido, *El ángel exterminador* (Luis Buñuel, 1962) se estructura en torno a una serie de repeticiones que anteceden y ponen punto final a la situación de aislamiento sufrida por un grupo de burgueses que quedan atrapados en el salón de la mansión donde se han dado cita para cenar. El presente trabajo trata de dar cuenta de estas repeticiones, de su génesis y estructura formal, así como de su funcionamiento en el texto como generadoras de una nueva concepción del tiempo cinematográfico.

**Abstract:**

Characterized by Roland Barthes as one of the filmic works which may serve as a crucial example of suspended meaning, *The Exterminating Angel* (Luis Buñuel, 1962) is structured around a series of repetitions preceding and then putting an end to the situation of isolation suffered by a group of bourgeois who become trapped in the mansion lounge where they are having dinner. This current work aims to discuss those repetitions, their genesis and formal structure, as well as their function in the text as sources of a new conception of cinematographic time

**Palabras clave:**

Cine, Buñuel, Repetición, Sentido, Imagen-tiempo.

**Key words:**

Cinema, Buñuel, Repetition, Meaning, Time-image.

## 1. La suspensión del sentido: nada explica nada

El sentido es algo tan fatal para el hombre que, en cuanto libertad, el arte parece ocuparse, sobre todo en el presente, no de *fabricar* sentido sino por el contrario de *suspenderlo*. Los mejores filmes (para mí) son aquellos que suspenden mejor el sentido [...] Desde esta perspectiva, *El ángel exterminador* es una película muy bella: se puede ver cómo, en cada momento, el sentido está suspendido.

En esta cita ya clásica, Roland Barthes (1983: 27-30) apunta el rasgo que mejor define e identifica *El ángel exterminador*: la suspensión del sentido. Y esto es algo que empieza a ponerse de manifiesto desde el arranque mismo del filme, cuando los criados, sin causa aparente que lo justifique, “no aguantan las ganas” –en sus mismas palabras- que tienen de salir de la mansión: como no pueden reprimirlas, van abandonando sucesivamente la casa, bien argumentando pretextos, bien a escondidas. Más adelante, los invitados caen en la cuenta de que ellos, también inexplicablemente, no pueden abandonar el salón. El doctor Conde (Augusto Benedicto), apela incluso al esfuerzo para romper la abulia que ha hecho presa en ellos, pero de nada sirve: la falta de voluntad para salir les domina. Los invitados se ven, pues, poseídos por una energía –por una pulsión- contraria a la de los criados: a los irrefrenables deseos de salir de éstos, se opone ahora la abulia de aquellos, quienes, frenados por no se sabe qué fuerza interior, ni siquiera intentan abandonar el salón donde se encuentran.

Cuando, poco después, Alberto Roc (Enrique García Álvarez), otro de los invitados, cree haber encontrado una explicación a la desbandada anterior de los criados –“sabedores de lo que se avecinaba”, asegura Roc, “abandonaron la casa”-, Julio, el mayordomo (Claudio Brook), desmonta el nexo casual al afirmar que los criados se marcharon sin saber por qué. Entonces Christian Ugalde (Luis Beristain), otro invitado, sentencia: “O sea que nada explica nada”; frase que explicita por boca del mismo personaje la suspensión de sentido que preside el filme, algo que refrendaría el propio Buñuel (Sánchez Vidal, 1984: 269) cuando señalaba: «Quizá la explicación de *El ángel exterminador* sea que, racionalmente, no hay ninguna». Pero, siendo consciente de lo difícil que

resulta al espectador asumir esta máxima, Buñuel (Sánchez Vidal, 1984: 261) apostillaría:

La gente siempre quiere una explicación para todo. Es la consecuencia de siglos de educación burguesa. Y para todo lo que no encuentran explicación, recurren en última instancia a Dios. Pero, ¿de qué les sirve? A continuación tendrían que explicar a Dios.

En efecto, el cortocircuito del sentido preside el filme. Y así, a una causa tan inexplicable como la que impide salir a los de dentro de la mansión, impide a los de fuera entrar en ella, de manera que el no-poder salir se completa con el no-poder entrar, afirmándose de esta manera el aislamiento irracional, el *naufragio*, experimentado por los protagonistas del filme.

Posteriormente, en uno de los fragmentos que tienen lugar durante el aislamiento, Juana Ávila (Ofelia Guilmáin), a instancias de su hermano Francisco (Xavier Loyá), reprende con acritud a Silvia (Rosa Elena Durgel) por peinarse sólo media cabeza. Esta acción tiene su origen en un pasaje de la vida del propio Buñuel, quien, como explica Sánchez Vidal (1984: 269), llegó a odiar a su amigo Juan Centeno, a pesar del favor que éste le había hecho compartiendo su habitación con él, por el mismo motivo. El mismo Buñuel consideraría absurdo este proceder suyo, consecuencia de un odio irracional brotado de un recoveco oscuro del inconsciente. Más allá de la anécdota, interesa señalar aquí cómo lo irracional que motiva la situación que viven los aislados encuentra un reflejo en la diégesis, en lo irracional de esta actitud del personaje recriminando a Silvia que se peine sólo media cabeza, potenciándose así la máxima anterior de que nada explica (racionalmente) nada.

## **2. La repetición, motor del relato**

Pero sin duda es la repetición el elemento que de manera más reiterativa suspende el sentido del filme. Aun cuando había sido previamente ensayada en alguna obra anterior de Buñuel, como *Ensayo de un crimen* (1955), es en *El ángel exterminador* donde la repetición encuentra su definitiva consolidación, hasta el punto de convertirse en uno de los rasgos estructurales del filme. Este

hecho no ha pasado desapercibido a los estudiosos, así a Carlos Barbáchano (1989: 170), por ejemplo, quien en su texto sobre Buñuel destacaba:

La película no se basa únicamente en lo insólito de la situación, sino también en la importante función dramática que adquiere en ella el moderno recurso de la repetición. Repeticiones –hay unas veinte en toda la película- que inciden, una vez y otra, en las absurdas y mecánicas costumbres sociales de nuestra era del desarrollo.

Por su parte, Agustín Sánchez Vidal (1991: 237) ha escrito:

En cuanto a las repeticiones [Buñuel] ha declarado que siempre se ha sentido muy atraído por ellas, y el efecto hipnótico que producen, declarando, orgulloso, que en *El ángel exterminador* hay, por lo menos, una decena de repeticiones, y que él era el primero que las había empleado en cine; afirmación que habría que matizar, puesto que –por citar dos ejemplos anteriores- en *Octubre* Eisenstein muestra a Kerensky subiendo repetidamente las mismas escaleras, al igual que Léger a una mujer en *Ballet mécanique*.

Estos trabajos no se han detenido, sin embargo, en un estudio pormenorizado de las repeticiones de *El ángel exterminador*, y por ello no han observado que se trata de repeticiones muy diferentes entre sí. Como diferentes son también de las trabajadas por los filmes *Octubre* y *Ballet mécanique*, referidas por Sánchez Vidal. Y ello porque las repeticiones de estos dos filmes sacrifican la continuidad narrativa, no para suspender el sentido, sino para *desviarlo* hacia la metáfora: en efecto, la repetición de *Octubre*, denegando el ascenso físico del personaje, por situarlo continuamente en el mismo lugar, nos habla de la *parálisis* de Kerensky<sup>1</sup>. Del mismo modo, *Ballet mécanique*, atendiendo a los presupuestos de la vanguardia de los años veinte, referidos en este caso a la mecanización de los seres humanos, reitera la toma de una mujer de clase baja ascendiendo el mismo tramo de escaleras para subrayar el maquinismo de la clase trabajadora. Por demás, al tratarse en ambos filmes de una repetición *rítmica*, es el montaje el que exclusivamente las genera. En *El ángel exterminador*, por el contrario, la

---

<sup>1</sup> Vicente Sánchez-Biosca (1996: 226-229) ha realizado un sugerente análisis de este fragmento.

repetición en ningún caso se estructura a partir de tomas idénticas unidas por el montaje, del mismo modo que su objetivo es, no desviar el sentido, sino, lo señalábamos antes, suspenderlo y llenar así la escena, como Barthes (1983: 29) ha observado, de *significancia*. Al estudio detenido de esta repetición buñueliana, de su tipología y funcionamiento en el texto se dedican las líneas que siguen.

### **3. Repetición (I): inserción del pasado en la sucesión ininterrumpida de presentes**

La entrada de los anfitriones con sus invitados en la casa, obliga a las dos sirvientas que en ese momento tratan de abandonarla, a esconderse en un cuarto próximo a la salida. En el plano siguiente, la comitiva, luego de que Edmundo Nóbile (Enrique Rambal) haya requerido inútilmente la presencia de uno de los criados, sube las escaleras desde el vestíbulo hasta la planta donde va a celebrarse el ágape. Cuando el cortejo desaparece, las sirvientas reanudan el camino hacia la calle, pero de nuevo han de esconderse raudas, al oír el rumor de un grupo de invitados. Las imágenes que siguen muestran entonces la misma comitiva anterior entrando de nuevo en la casa –la puesta en escena es idéntica– con la única diferencia de que el punto de vista que formaliza los planos presenta ahora una angulación diferente. Y, como la primera vez, cuando los anfitriones con sus invitados desaparecen, tras subir las escaleras, las sirvientas emprenden el camino de la calle, pudiendo ya abandonar la mansión. Es así cómo el tiempo presente en el que transcurre el relato, y que viene marcado por la actuación de las sirvientas, quienes han de esconderse dos veces consecutivas aguardando que desaparezcan los invitados, es dinamitado por la introducción de un acontecimiento de la historia que, por repetido, pertenece ya al pasado.

Como es sabido, el relato cinematográfico clásico puede mostrar por segunda vez un acontecimiento narrado y visualizado antes. Pero ello conlleva un anclaje del mismo al punto de vista narrativo del personaje, de manera que la repetición del acontecimiento está vinculada a la evocación o al recuerdo de dicho personaje. También puede suceder, como es propio en este caso de los relatos manieristas, que un mismo acontecer se muestre dos veces, cada una de ellas vinculada al punto de vista de un personaje diferente, implicados ambos en

dicho acontecer. Pero también en este caso, ello requiere de la evocación, del recuerdo, es decir, de la introducción de un tiempo que se define como pasado. Sin embargo, en *El ángel exterminador*, el acontecimiento y su repetición se desarrollan en un tiempo presente, como así lo explicitan los movimientos y las esperas de las sirvientas. Esto conduce a una coexistencia temporal *imposible*: la inserción de algo ya pasado como si fuera presente. Y así, en lugar de marcar la separación “pasado / presente”, como hacen los relatos clásicos y manieristas, el texto buñueliano disuelve esa barra significante en aras del establecimiento de una nueva dialéctica entre ambos niveles temporales.

*El ángel exterminador* ataca así el relato institucional, fracturando su dimensión temporal según un procedimiento que, de acuerdo con el efecto de sentido producido, podemos llamar surrealista; procedimiento por ello que no es sino una nueva variante de los ya trabajados por Buñuel en *Un perro andaluz*. En todo caso, esta repetición, esta doble entrada de los invitados en el vestíbulo dirigidos por el anfitrión, se constituye, junto a la serie de repeticiones que siguen, en uno de los mayores desafíos a la razón y a la lógica, referidos en este caso a la dimensión temporal del relato, de todo el cine de Buñuel.

#### **4. Repetición (II): simultaneidad de presentes *imposibles***

En un momento dado de la cena, Edmundo Nóbile, el anfitrión, levanta su copa para brindar por una de las comensales, Silvia, “por su magnífica interpretación” –dice– “de la novia virgen de Lammermoord”. Los invitados beben entonces en honor de Silvia, realizando algunos de ellos irónicos comentarios, así: “Novia, quizá, pero virgen...”, en palabras de Ana (Nadia Haro Oliva), que no puede evitar caracterizar a la virginidad como perversión, “la perversión de conservar ese objeto”, en sus mismas palabras. Un corte de montaje muestra inmediatamente después a Edmundo de nuevo, a quien vemos formular otra vez el mismo brindis anterior. Sin embargo, en esta ocasión los invitados hacen oídos sordos a las palabras de Nóbile, prosiguiendo las conversaciones que en esos momentos mantienen con los vecinos de mesa.

Nos encontramos otra vez con la repetición, pero no se trata ahora de una nueva visualización (en el relato) del mismo acontecimiento (de la historia), como cuando la comitiva llegaba a la mansión, sino de la visualización de un

acontecimiento otro cuya primera parte, la propuesta de brindis del anfitrión, es idéntica, y sin embargo el desenlace, la reacción de los invitados a la propuesta de Nóbile, es diferente. De este modo, dos acontecimientos que, por excluirse mutuamente (el brindis es uno o es otro), no pueden tener cabida en la historia, son sin embargo incorporados al filme, según un nuevo procedimiento de repetición igualmente dinamitero del sentido del relato.

Como ha señalado Gilles Deleuze (1996: 140), este procedimiento anterior puede ser puesto en relación con la poética de Robbe-Grillet, allí donde no hay en ella una sucesión de presentes que pasan, sino una simultaneidad de presentes. De este modo, es como si el mundo estructurado a partir de una sucesión de presentes del relato convencional dejara paso a una simultaneidad de presentes en diferentes mundos. Pues bien, esta misma variante de «imagen-tiempo», en terminología de Deleuze (1996: 141), es la que irrumpe en la escena del brindis anterior de *El ángel exterminador*, en lo que puede considerarse antecedente de un método que Buñuel explotará en sus últimas obras, a raíz de la unión con el guionista Jean-Claude Carrière. El universo sustentado por el relato resulta de este modo inexplicable, como consecuencia de la yuxtaposición en él de mundos diferentes habitados por idénticos personajes implicados en el mismo acontecimiento; mundos plausibles en sí mismos, pero *inadmisibles* en su unión. No se trata ahora, como sucedía en el fragmento de la comitiva entrando a la casa, de que el pasado se filtre en la sucesión de presentes del relato, sino del estallido del mundo diegético en una simultaneidad de presentes *incomposibles*.

*El ángel exterminador*, heredándolo de *Ensayo de un crimen*, donde había sido ya ensayado en escenas como las de la doble muerte de la novia, trabaja esa pluralidad de mundos simultáneos incompatibles de la que habla Deleuze en fragmentos como el del brindis anterior, que presenta, como acabamos de ver, dos versiones del mismo brindis perteneciente cada una de ellas a un mundo irreductible. Surge así una nueva concepción del tiempo, una imagen-tiempo, que pasa no por su registro en un único mundo, sino por su simultaneidad en dos mundos diferentes.

### **5. Repetición (III): expectativa formulada y denegada**

Antes de estudiar una tercera variante de repetición, queremos referirnos a dos escenas del filme cuya estructuración, generando una expectativa que se ve luego defraudada, es la misma sobre la que se edifica este nuevo tipo de repetición. En la primera de esas escenas, Lucía de Nóbile (Lucy Gallardo) acude a las cocinas para interesarse por la preparación de la cena: aprovecha entonces la ocasión para decirle a Julio, el mayordomo, que cuide de que el oso –ese oso negro que aparece atado a la base del taquillón- no salga donde están los invitados porque –añade- “al señor Roussel no le gustan las bromas”, pidiéndole también que lleve al jardín los tres corderos que vemos cobijados bajo una de las mesas. Aparece aquí una figura recurrente en Buñuel cual es la *convivencia* de hombres y animales, convivencia irrazonable por cuanto se trata de animales, el oso y los corderos, cuyo hábitat no es precisamente el interior de una mansión burguesa. Ya en *La edad de oro* aparecía este mismo tipo de convivencia, aunque entonces el animal de *compañía* era una vaca, que irrumpía encaramada en la cama del dormitorio de la protagonista. Sin embargo, el tinte surreal del fragmento se decolora en *El ángel exterminador* cuando Lucía, en sus palabras al mayordomo: “al señor Roussel no le gustan las bromas”, alude a una posible utilización humorística de los animales. De manera que la expectativa formulada por las imágenes del discurso, al comienzo de la escena, resulta denegada por las palabras de uno de los personajes que habita la historia.

Análogamente, en la segunda de las escenas, donde Eduardo (Xavier Massé) y Beatriz (Ofelia Montesco) aparecen bailando a los acordes de la música, lo que parece ser, por las palabras que ambos intercambian, un primer encuentro entre dos desconocidos, se descubre inmediatamente después, en el transcurso de su conversación, la reunión de una pareja de enamorados que están a punto de contraer matrimonio. De nuevo, una expectativa, en este caso formulada por dos personajes de la historia, resulta denegada poco después por las palabras de esos mismos personajes.

Acudamos ahora a la nueva modalidad de repetición del filme. Durante la conversación de los Ugalde acerca de la úlcera de Christian, éste es reclamado



por Raúl (Tito Junco) para presentarle a un amigo que acaba de llegar a la ciudad, Leandro Gómez (José Baviera). Christian y Leandro estrechan entonces sus manos, mientras que en segundo término Roussel (Antonio Bravo), que pasea en solitario fumando un cigarrillo, mira sorprendido el hecho. Christian sale entonces de cuadro y, tras tomar su pastilla para la úlcera, ve a Leandro, a quien se dirige con decisión para saludarlo de nuevo, aunque en esta ocasión se trata de un efusivo saludo entre dos amigos que parecen conocerse de toda la vida. Tiene lugar así la incorporación al relato de dos situaciones cuyo punto de partida es el mismo, el saludo de dos personajes, pero que, por sus respectivas resoluciones, son incompatibles entre sí (o Christian y Leandro se conocen previamente, o no). Nos encontramos, por tanto, con un procedimiento dinamitero del sentido (del relato) análogo al puesto en juego en el caso del brindis; procedimiento que pasa por una repetición imposible, o, si se prefiere, por mostrar dos versiones -pertenecientes a mundos objetivos diferentes- de un saludo entre los mismos protagonistas.

Mas esta lógica surreal –consecuencia de una operación que, como en el caso del brindis, trabaja la imagen-tiempo- es puesta en cuestión inmediatamente después, cuando Roussel, que prosigue merodeando por entre los invitados, afirme, al ser él mismo reclamado por Christian para presentarle a su amigo Leandro: “no, no se moleste...; sigan, sigan presentándose; yo no estoy para jerigonzas”. En efecto, la reacción de Roussel<sup>2</sup> cuestiona la lógica anterior al haber la posibilidad de que los personajes estén *jugando* a presentarse, en cuyo caso no se trataría ya, como sucedía en el brindis, de dos versiones del mismo acontecimiento pertenecientes a mundos diferentes, sino de un mundo único cuya temporalidad está subordinada, como en el relato convencional, al presente en el que se desarrolla la acción. Y así, a través de este movimiento de escritura, el texto crea primero unas expectativas en el espectador para luego defraudarlas, o cuanto menos cuestionarlas, en una operación análoga a la que estructuraba las escenas anteriores protagonizadas por el oso y los corderos, y por Eduardo y Beatriz, respectivamente.

---

<sup>2</sup> Este nombre no parece casual, si tenemos en cuenta que es homónimo de Raymond Roussel, autor amado por los surrealistas, que desarrollaba en su obra “escenas” o repeticiones contadas dos veces. Más adelante volveremos sobre el tema.

## 6. Repetición (IV): inserción del futuro en el presente

Poco después, tras la interpretación de Blanca (Patricia de Morelos) al piano de una sonata de Paradisi, que todos los invitados escuchan con devoción, Leandro se acerca a Alberto Roc con el fin de recabar su opinión sobre la pieza tocada. Alberto aprovecha entonces la ocasión para presentarle a Christian, de manera que ambos vuelven a estrechar así sus manos por tercera vez. Esta nueva salutación de Leandro y Christian se continúa ahora con el siguiente diálogo entre ambos:

-Christian: ¿Piensa permanecer mucho tiempo entre nosotros?

-Leandro: ¿Y usted?

-C: Dígame usted primero

-L: No, usted

-C: Yo vivo aquí

-L: Me lo esperaba

Este fragmento viene a corroborar lo antes apuntado, pues lo que parece ser una nueva versión de la presentación entre Leandro y Christian, perteneciente por tanto a un nuevo mundo diferente, es, también ahora, cuestionada cuando al salir de cuadro ambos personajes, aparece de nuevo Roussel poniendo cara de estupefacción –la mirada de Leticia (Silvia Pinal), que acompaña en esta ocasión a Roussel, acentúa la reacción de éste tras presenciar la *nueva* presentación de Leandro y Christian. Por su parte, el diálogo transcrito, absurdo en el momento presente, alude sin embargo a la situación que habrá de presentarse en un futuro inmediato; situación que obligará a *vivir* en el salón a todos los que en este momento están en él. Es como si este diálogo entre los personajes hubiera saltado del tiempo futuro que le es propio al tiempo presente donde aparece.

Si con motivo de la repetición de la entrada a la casa de la comitiva de invitados, en el fragmento que abría el filme, un acontecimiento ya pasado se filtraba en el presente, distorsionándolo, ahora es el futuro al que pertenecen esas palabras intercambiadas por los personajes, lo que se filtra en el presente, según una nueva y extraña dialéctica temporal propia de las escrituras surrealistas. Y así,

de la misma manera que la entrada de la comitiva a la casa sólo adquiriría sentido en el pasado, y el brindis del anfitrión en el presente de dos mundos diferentes, las palabras intercambiadas por Leandro y Christian sólo lo adquieren en el futuro. He aquí los cortocircuitos de sentido que, valiéndose de la repetición, la escritura introduce en la lógica temporal del relato. Pero, valiéndose igualmente de la repetición, el texto ensaya también nuevos cortocircuitos que luego resultan no ser tales, así las tres saluciones de presentación sucesivas entre Leandro y Christian terminan adquiriendo sentido, no en el presente simultáneo de tres mundos diferentes, sino en el relato de un mundo único, es decir, de un mundo donde el tiempo es una sucesión de presentes que pasan.

En suma: aun cuando estos procedimientos basados en la repetición, son muy diferentes entre sí, en todos los casos están destinados a sacudir el horizonte de expectativas del espectador, primero con respecto al relato institucional, y luego con respecto a los propios procedimientos surrealistas, algunos de ellos trabajados previamente por el propio filme.

## **7. Hacia la repetición definitiva**

Después de esta serie de repeticiones, los burgueses invitados a la cena se encuentran, sin comprender por qué, con la imposibilidad de salir del salón de la mansión. A este respecto, observa Deleuze (2009: 405):

Están condenados a una especie de repetición. Es el mundo originario cerrado [...] Finalmente son liberados. El mundo cerrado es abierto [...] Tienen absolutamente el tema kierkegaardiano o el tema de Raymond Roussel, el de la repetición que salva. ¿Salva o no salva?

Nos ocuparemos en seguida de esta observación de Deleuze. Pero anotemos antes la repetición que tiene lugar en la escena donde Francisco, tras pasar, como el resto de los invitados, la noche en el salón, dice a Juana: “¿Por qué me miras así...? Debo estar horrible...”, a lo que Juana responde: “Estás más interesante que nunca. El desaliño te sienta muy bien...”. Después de estas palabras de Juana, Francisco se incorpora y, seguido de cerca por la cámara, camina por el salón hasta encontrarse con Beatriz y Eduardo, quienes, en este orden, intercambian exactamente las mismas palabras que él y su hermana. La

escena parece obedecer a una extraña lógica de la repetición; sin embargo, ello es inmediatamente desmentido mediante la intervención del propio Francisco, que recrimina a la pareja su “buen oído”. Como en los fragmentos de las presentaciones entre los personajes, nos encontramos de nuevo con una modalidad de falsa repetición, o más exactamente, de repetición *defraudada*, pues lo inquietante de la puesta en forma de la primera parte de la escena –que se traduce en una extrañeza evidente por parte del espectador- se desvanece en el desenlace, con la intervención del personaje aludiendo al buen oído de sus compañeros.

Pero en todo caso el variado repertorio de repeticiones que el filme viene trabajando desde su inicio se extiende, como observaba Deleuze, hasta su mismo desenlace. Así, cuando Edmundo Nóbile, proclamado por sus invitados como único culpable del encierro que todos ellos están sufriendo, se encamina hacia la autoinmolación, o lo que es lo mismo, cuando el sacrificio humano está a punto de consumarse, irrumpe en escena Leticia, quien, adelantándose a la situación, observa que después de los múltiples cambios acaecidos durante el tiempo que llevan atrapados, es posible restituir la situación vivida la primera noche, cuando se desencadenó el encierro. De este modo, la repetición, invocada ahora de manera inequívoca por un personaje del relato, comparece de nuevo en el texto. Y así, con el restablecimiento de la situación primera, después de que Blanca haya vuelto a tocar los acordes finales de la sonata de Paradisi, los invitados, a la voz de uno de ellos: “es muy tarde, deseamos retirarnos...”, se ven liberados de la extraña fuerza que les impedía salir, y, en medio de un gran alborozo, abandonan finalmente el salón.

Como se desprende de la cita apuntada más arriba, distingue Deleuze (2009: 403-406) en Buñuel, al igual que en Raymond Roussel, dos tipos de repetición: la buena y la mala. La mala repetición, que aparece bajo la forma de la inexactitud, es aquella que –siempre según Deleuze- mantiene a los invitados en el salón –así los brindis del anfitrión, o las sucesivas saluciones entre los dos mismos personajes<sup>3</sup>-, mientras que la buena, que aparece como exacta, es la que llega a abolir los límites, liberando a los invitados –así la repetición demandada

---

<sup>3</sup> No tiene en cuenta Deleuze que esta última repetición, como se ha visto, resulta a la postre no ser tal.

por Leticia. Pero no hay, advirtámoslo, repetición exacta –en el transcurso del encierro ha habido algunos fallecimientos-, como no hay enfrentamiento de repeticiones buenas y malas. Pues, como bien acaba percibiendo el filósofo francés, lo que él llama repetición buena, la repetición que salva, no es sino el paso que, como se verá, lleva a un nuevo encierro –una nueva repetición, por tanto-, al quedar los protagonistas prisioneros, en este caso, no en una habitación, sino en una iglesia.

Buñuel introduce, pues, en las imágenes de *El ángel exterminador* el fenómeno de la repetición, pero sin que ello suponga todavía, salvo en algún caso particular, así la escena del brindis, un trabajo de la imagen-tiempo que, como sucederá en los filmes del período francés último, desborde el naturalismo. Y es que el naturalismo sigue, en efecto, presente en este filme como lo demuestra el hecho de que el medio derivado –el salón de la mansión donde quedan misteriosamente atrapados el grupo de burgueses- se encuentre duplicado por un mundo *originario* cada vez más a flor de piel, un mundo que, como podremos comprobar en epígrafes posteriores, hace converger, según definición de Deleuze (1994: 180), todas las partes en un campo de basuras y todas las pulsiones en una gran pulsión de muerte. Un mundo, también, donde el tiempo, que es a la vez comienzo radical y fin absoluto, se *ovilla*, como venía a decir Leticia cuando, refiriéndose al tiempo del encierro, lo tachaba de “horrible eternidad”.

La posterior salida del salón de los encerrados desovilla el tiempo, pero, como señalábamos, sólo momentáneamente, hasta que algunos de los protagonistas del encierro anterior –los creyentes- acudan, en el fragmento que cierra el filme, a la iglesia para un *Te Deum* de acción de gracias por la liberación. Por eso cuando, finalizado el *Te Deum*, los tres sacerdotes oficiantes se disponen a pasar a la sacristía, una fuerza extraña se apodera de ellos impidiéndoles salir –la cámara, ubicada del otro lado de la puerta, parece, como sucediera en el salón de la casa de Edmundo, cortarles el paso-; lo que ocultan con pretextos como el apuntado por uno de los sacerdotes, que propone esperar a las puertas de la sacristía hasta que salgan los fieles. Pero a éstos les pasa lo mismo y, como aquellos, buscan excusas absurdas para no abandonar la iglesia. Todos han quedado encerrados. Y lo sucedido en el salón de los burgueses se repite de

nuevo, pero ahora a una escala mucho mayor. Se diría, pues, que los signos de la divinidad son una condena, ya que si primero fue un salón sito en la calle de la Providencia, esto es, la *calle de Dios*<sup>4</sup>, ahora es la propia *casa de Dios* la que se cierra sobre los fieles atrapándolos.

La repetición se reproduce, pues, y a una escala aún mayor. Y con ello cabe suponer que el medio derivado encarnado ahora en esta catedral misteriosamente clausurada deje ver –*transparente*– el magma inmanente –o mundo originario– que bajo él se encuentra; hipótesis que se ve confirmada cuando vemos un rebaño de ovejas acudiendo hasta el interior de la iglesia. Mientras los fieles han vuelto a quedar prisioneros, más prisioneros que nunca, fuera, en el exterior, brama la revolución, que la policía reprime con dureza. Frente a lo cerrado del interior de la iglesia, el mundo exterior se abre, pues, a la revolución.

### **Referencias bibliográficas**

- BARBÁCHANO, Carlos (1989): *Buñuel*. Barcelona: Salvat.
- BARTHES, Roland (1983): *El grano de la voz*. México: Siglo XXI.
- DELEUZE, Gilles (1994): *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, Gilles (1996): *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, Gilles (2009): *Cine I. Bergson y las imágenes*. Buenos Aires: Cactus.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (1996): *El montaje cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1984): *Luis Buñuel. Obra cinematográfica*. Madrid: JC.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1991): *Luis Buñuel*. Madrid: Cátedra.

---

<sup>4</sup> Además de designar el cuidado que Dios tiene en sus criaturas, la palabra Providencia, según recoge el diccionario de uso del español *María Moliner*, es también, cuando aparece con mayúscula, como es el caso, uno de los nombres aplicados a Dios.