

La construcción «rizomática» de la identidad «esquizoide» en Luis Buñuel

María del Carmen Molina Barea

Universidad de Córdoba

Como punto de partida, este trabajo pretende someter a contraste dos modelos de producción de subjetividad: por un lado, el modelo «edípico» del psicoanálisis freudiano, y, por otro, el modelo «anti-edípico», también llamado «rizomático», que los pensadores franceses Gilles Deleuze y Félix Guattari desarrollan en *El Anti-Edipo* y *Mil Mesetas*, los dos volúmenes que integran el proyecto subtítulo *Capitalismo y esquizofrenia*. A la luz de dicho enfrentamiento ontológico, y buscando su aplicación en un caso específico, se propone a continuación considerar la personalidad de Luis Buñuel, en la convicción de que la subjetividad del cineasta se corresponde plenamente con los procedimientos «anti-edípicos». De esta forma, la finalidad de este artículo consiste en evidenciar, según se expondrá en adelante, que el modelo de producción identitaria al que se adscribe Buñuel reúne los requisitos de una subjetivación «rizomática», o lo que es lo mismo, «esquizoide».

The starting point of this paper wants to contrast two different ways of producing the subjectivity: on the one hand, the «oedipal» system of the Freudian psychoanalysis, and on the other hand, the «anti-oedipal» model, also named «rhizomatic», developed by Gilles Deleuze and Felix Guattari in their books *Anti-Oedipus* and *Thousand Plateaus* –the two volumes which constitute the project entitled *Capitalism and Schizophrenia*. Under the light of such ontological confrontation, and searching for a specific example, it is useful to take into consideration the case of Luis Buñuel, as it is obvious that his subjectivity corresponds to «anti-oedipal» processes. Thus, the present paper tries to elucidate the manner in which the production of the subjectivity according to Buñuel develops «rhizomatic» mechanisms, or in other words, «schizophrenic» features.

1. El «esquizo» deleuzo-guattariano: del «rizoma» al Cuerpo sin órganos (CsO)

El arranque de este trabajo entronca con la potente crítica que Deleuze y Guattari dirigen contra el «Complejo de Edipo», que, como es sabido, constituye la base de la teoría psicoanalítica del inconsciente. En concreto, buscan desmontar el itinerario deseante que, según el «Complejo de Edipo», rige el inconsciente de manera universal, a saber: el primerizo apego sexual del niño hacia la madre y el consiguiente sentimiento de culpa y rivalidad para con el padre. Los autores del *Anti-Edipo* se oponen diametralmente a este circuito cerrado, a este triángulo edípico del «papá-mamá-yo», por el cual el individuo encarna y representa un tipo de subjetividad determinada, ya dada de antemano por la estructura teórica del psicoanálisis. Por el contrario, Deleuze y Guattari argumentan que el inconsciente no pasa necesariamente por este proceso, sino que tiene libertad absoluta para crear una identidad distinta, cambiante, en continua producción, al margen de los parámetros fijados por el procedimiento edípico.

Así pues, Deleuze y Guattari rechazan este modelo de subjetivación y aportan las claves para producir la identidad de manera «anti-edípica». Esta alternativa se materializa en el ejemplo del «esquizo», un individuo que, lejos de identificarse con la subjetividad totalizadora del psicoanálisis, experimenta un fenómeno de desarticulación y desorganización de su «yo», esto es, una oscilación inestable en la escasa certeza de su propia identidad. De hecho, el esquizofrénico no sabe a ciencia cierta quién es; su consciencia yoica se encuentra en continua variación. Por eso suele decirse que tiene múltiple personalidad a consecuencia de una mente escindida¹. Existe, por tanto, unanimidad al afirmar que el síndrome básico de la psicosis esquizofrénica radica en un principio de disociación («*spaltung*»). En este sentido la esquizofrenia implica una *quiebra del «yo» edípico*. De ahí que los autores del *Anti-Edipo* la usen como referencia y adapten sus síntomas a sus propios objetivos teóricos. Concretamente, los aspectos de la esquizofrenia que interesan a Deleuze y Guattari se resumen en las características típicas de esta patología: alteración de la percepción sensorial (alucinaciones), estructuraciones ilógicas de la unidad espacio-temporal, comprensión desmembrada del cuerpo (que el indivi-

1 Fue el doctor Eugen Bleuler quien, en 1911, acuñó el término «esquizofrenia» («*mente escindida*») a partir de la dispersa denominación de «*demencia precoz*», dada originalmente por Emil Kraepelin.

duo siente como ajeno), fragmentación y alteración del discurso verbal (glosolalia, afasia) y dislocación de los procesos de pensamiento (cortocircuito de ideas inconexas).

De lo anterior se infiere que la esquizofrenia gira en torno a la *disolución del «yo» psíquico*. En esta línea, el «esquizo» deleuzo-guattariano, como versión metaforizada del esquizofrénico clínico, es aquel que padece un estado de completa desorientación ontológica. Deleuze y Guattari localizan un caso fundamental de esta subjetividad «anti-edípica» en la persona de Antonin Artaud, autor destacado del movimiento surrealista, enfermo de esquizofrenia e inspirador, en buena medida, del espíritu de la antipsiquiatría. De Artaud procede además un concepto prioritario que Deleuze y Guattari toman prestado para referirse a la subjetivación «esquizoide»: se trata del «*Cuerpo sin Órganos*». Este vocablo alude a una configuración identitaria descompuesta y fragmentaria, que nada tiene que ver con la disposición unitaria y armónica que hace funcionar los órganos del cuerpo como un todo coherente. Por el contrario, se corresponde más bien con la situación de un cuerpo «des-organizado», concebido internamente sin orden ni concierto. Así, esta alegoría del organismo disfuncional ofrece a Deleuze y Guattari un paralelismo idóneo para hablar de un «yo» psíquico no integrado, es decir, de una identidad mutable, que ha escapado de las coordenadas estipuladas por el esquema edípico. Se trata, en otras palabras, de la subjetividad del «esquizo», subjetividad también denominada «*rizomática*».

Hablar de «*rizoma*» implica referirse a un proceso expansivo de conexión y desconexión inconsciente que produce subjetividad por vecindad, por resonancia, y no de manera jerárquica y unilateral, como hace el psicoanálisis, ese *cuerpo bien organizado* que reproduce al infinito un único modelo subjetivante: el que resulta del triángulo edípico. Contrariamente a este funcionamiento, la identidad «*rizomática*» es propia del «*nómada*», dado que está siempre atravesando fronteras, diluyendo sus contornos y deviniendo otras tantas identidades. Así, el sujeto «*rizomático*» experimenta diferentes trayectorias de variación ontológica, que Deleuze y Guattari denominan «*paseo del esquizo*». Nos encontramos, pues, ante un «esquizo» de paseo, un «esquizo» en constante movimiento de fuga, sometido a una tensión que Deleuze y Guattari llaman «*esquizo-paranoide*», y que sirve para emborronar progresivamente la subjetividad impuesta por el «Complejo de Edipo». En resumen, el «*nómada*» es un individuo incapaz de definir su «yo», un individuo que discurre continuamente entre polos enfrentados. Por eso el «esquizo» constituye el ejemplo perfecto de «*nómada*» —el que se fuga de la propia identidad—. No en vano, de manera parecida al concepto deleuzo-guattariano, existe también en

términos clínicos la expresión «*viaje del esquizofrénico*», lo que, en palabras del antipsiquiatra Ronald D. Laing, autor de *El yo dividido*, se concreta en una «experiencia trascendental de la pérdida del ego», o *proceso crónico de destrucción de la personalidad*. Por todo ello, la esquizofrenia ofrece herramientas esenciales para resquebrajar el «yo» edípico y crear multitud de «Cuerpos sin Órganos».

2. La «doble personalidad» de Luis Buñuel

Llegados a este punto, se sugiere una lectura específica de la construcción de la identidad en Luis Buñuel en virtud del modelo «anti-edípico», siendo abundantes las semejanzas que el cineasta surrealista mantiene con el «esquizo» de Deleuze y Guattari. Conviene señalar, en primer lugar, que el aragonés produce su subjetividad en base a una completa indefinición, de una manera ambigua, inestable y contradictoria, a caballo entre extremos opuestos. Un fenómeno que se hace notorio en distintos frentes de su vida y (de su) obra, forjando una peculiar síntesis «esquizo-paranoide». De hecho, como advierte acertadamente Manuel Alcalá: ‘Lo primero que sorprende y asombra en Luis Buñuel es la profunda y constante alternancia de su vida. Diríase que toda ella está movida por una incesante dialéctica, donde las contradicciones y paradojas se enfrentan en rápida oscilación hacia una síntesis superior jamás en reposo.’ (Alcalá, 1973: 15). Parece que Buñuel imitase a los esquizofrénicos, quienes, errantes y fragmentados en su «yo», dan lugar a personalidades desmigadas, difusas y variables, de límites desdibujados. Ello desemboca en la imprecisa construcción de la personalidad buñueliana, *nómada* por naturaleza –esa «tremenda ambivalencia interior» de Buñuel, como dijera también Manuel Alcalá.

2.1. Buñuel y el «Complejo de Edipo»

La actitud «esquizoide» de Buñuel se pone de manifiesto en no pocos aspectos de su intrigante personalidad, marcada por una fluctuante trayectoria bipolar. Se aprecia, por ejemplo, en la conflictiva coyuntura que mantiene Buñuel con el «Complejo de Edipo». El cineasta se sentía el hijo adorado de su madre y, al mismo tiempo, traumatizado por la autoridad de su padre; de ahí que a la muerte del progenitor experimentase una singular liberación. Ahora bien, esto no debe conducirnos a equívoco y pensar que Buñuel encaja en la identidad edípica. Nada más lejos de la realidad: es cierto que Buñuel ve en el padre a un rival,

pero, a diferencia de lo que reza la teoría psicoanalítica, no busca ocupar su puesto. Buñuel no pretende asumir la identidad paterna. Téngase en cuenta que si el padre es padre por el hecho de tener hijos, está claro que Buñuel «no quiere ser padre». En sus películas está presente una acusada tendencia a «dar muerte» al hijo, como ocurre en *L'Âge d'Or* (1930) cuando los amantes exclaman «¡Qué alegría haber matado a nuestros hijos!», o cuando el guarda dispara contra su hijo por haberle tirado el tabaco al suelo. *Buñuel es un «nómada» incapaz de echar raíces en el puesto del padre ni en el del hijo*. No hay forma de clasificarlo, de codificarlo, de *edipizarlo*. En pocas palabras, Buñuel no adopta el rol prescrito por Edipo y, así, se fuga *rizomáticamente* de los patrones clásicos de subjetivación.

2.2. Dicotomías familiares

En este contexto, Buñuel extrapola su posicionamiento «anti-edípico» al escenario de otra de sus grandes dicotomías: el de su situación matrimonial y familiar, en la que unas veces discurre como un individuo autoritario y otras, como un liberal de talante revolucionario y ácido provocador de las tradiciones sociales y de la familia nuclear. Esto decanta en un constante «tira y afloja» que posiciona a Buñuel en una extraña condición de marido y padre de dos hijos. A la vez ausente y estricto, impartía sus dosis de cariño contrarrestadas por cierta rigurosidad que inspiraba en los hijos el respeto debido al padre. Y así, curiosamente, mientras Buñuel promulga en teoría la revolución surrealista, en su casa debía reinar una bien aprehendida noción de orden. De nuevo, la doble personalidad de Buñuel: por un lado, intransigente; por otro, liberal. Su mujer, Jeanne Rucar, experimentó en primera persona esta compleja tensión «esquizoide» de Buñuel. Con frecuencia tachado de machista, el cineasta jamás llevaba a su esposa a ninguna reunión con amigos, ni la presentaba a casi nadie, llegando a prohibirle incluso muchas de las aficiones que ella cultivaba antes de casada.² En esto influye decisivamente la visión surrealista del aragonés, por la cual el matrimonio se reviste de una connotación negativa, al enten-

2 Como recordaba Rafael Alberti: 'Buñuel era como un soltero que tenía una mujer, legal o lo que fuera, pero que ni siquiera lo parecía, porque le daba tanto aire de misterio, que no sabíamos bien qué era.' (Aub, 1985: 310). De acuerdo con este testimonio de Alberti, Buñuel era un «casado sin mujer»; un «casado soltero» –otro cruce de opuestos, «rizomático» nuevamente.

derse como un instrumento represor del deseo y como soporte del modo de vida mayoritario tolerado en sociedad. Por eso, el surrealismo quiere romper con este modelo y aboga por el poder instintivo del «*amour fou*», amor como destrucción (polarización de Eros y Thánatos), que Buñuel secunda sin reservas y aplica en películas como *L'Âge d'Or* y *Abismos de pasión* (1954).

2.3. *Contra la burguesía*

La subjetividad buñueliana expande igualmente el conflicto familiar a una instancia social complementaria: la burguesía. En general, para el pensamiento surrealista, la familia y la burguesía, con sus principios de orden moral y educación represiva, constituyen dispositivos de dominación que surgen conjuntamente y se retroalimentan como prolongación una de otra, dando lugar a herramientas de constricción del deseo inconsciente. En este sentido, al igual que la familia tradicional, el orden burgués se alza como un enemigo (al) que combatir. Sorprendentemente, este enfrentamiento contra la clase burguesa está protagonizado por quienes, siendo hijos de burgueses, arremeten agresivamente contra sus orígenes. Los surrealistas, en palabras de Buñuel, eran, de hecho, *burgueses que rechazaban la burguesía*, y que, frente a los valores que habían heredado de ésta, proponen un código de conducta violentamente distinto.³ Así pues, considerando los tipos de «paseo del esquizo» desarrollados por Buñuel, es necesario mencionar también la fórmula identitaria del «burgués anti-burgués», en virtud de la cual el cineasta se erige, por un lado, en el primogénito de una familia burguesa pudiente, mientras a la vez rechaza tajantemente su pertenencia a dicha clase social. En esta medida se entiende la feroz crítica que Buñuel lanza contra la burguesía en películas como la ya citada *L'Âge d'Or*, y también en *El ángel exterminador* (1962), *El discreto encanto de la burguesía* (1972) y *El fantasma de la libertad* (1974), donde acomete una hilarante sátira de la clase

3 Al recordar a los componentes del grupo surrealista, Buñuel insiste en que eran «revolucionarios» dentro de su propia clase social: 'La mayoría de aquellos revolucionarios -al igual que los señoritos que yo frecuentaba en Madrid- eran de buena familia. Burgueses que se rebelaban contra la burguesía. Éste era mi caso. A ello se sumaba en mí cierto instinto negativo, destructor que siempre he sentido con más fuerza que toda tendencia creadora. Por ejemplo, siempre me ha parecido más atractiva la idea de incendiar un museo que la de abrir un centro cultural o fundar un hospital.' (Buñuel, 1982: 106).

burguesa. Buñuel adopta, por tanto, una posición igualmente ambigua en este contexto; la de un surrealista que, según decía su mujer, fue «el burgués más grande sobre la tierra».

2.4. El problema del catolicismo

En este panorama, otro nivel de producción «esquizoide» está constituido por la problemática relación que sostiene Buñuel con la religión. Católico renegado, el cineasta mantendrá, sin embargo, una personalísima devoción mariana y cierta insistencia, desde joven, a disfrazarse de cura e incluso de monja. Asimismo, conversaba asiduamente con amigos sacerdotes, sobre todo jesuitas, a quienes profesaba una empatía jalonada por airados reproches; pues a la educación católica imputaba Buñuel el temor a la idea del infierno, la condena eterna y sus castigos, y el miedo a la sexualidad, emparentada con el pecado y el sentimiento de culpa. De ahí, pues, que el organismo eclesiástico, junto con sus símbolos, costumbres y representantes, fuera un importante elemento de rechazo por parte de Buñuel. Esta difícil posición lleva al realizador a considerarse, en sus propias palabras, un «ateo gracias a Dios», definición por demás indefinible.⁴ ¿Es ateo, o es creyente? Lo cierto es que no hay posibilidad de encajarlo en ninguna de estas etiquetas. Buñuel, el «esquizo», huye de las clasificaciones también en este aspecto. Esto supone otro singular ejemplo de acusado *nomadismo identitario*. Contradicciones que se reflejan en títulos como *Nazarín* (1959) y *Simón del desierto* (1965), en donde traza personajes igualmente divididos entre la inclinación espiritual y la tentación terrenal. Téngase también en cuenta que la Iglesia, junto con la familia y la burguesía, es otra instancia social que el aragonés parodia en muchos de sus filmes, con escenas que van desde la *Última Cena* de Leonardo, recreada por los mendigos de *Viridiana* (1961), hasta el fusilamiento del Papa en *La vía láctea* (1969). Son muchos, de hecho, los recursos que emplea Buñuel para subvertir el universo sacro a través de lo profano y de lo escandaloso, de lo erótico y de lo escabroso. Aunque, por encima de todos, destaca sin duda la escena de los sacerdotes arrastrados junto con dos pianos de cola y sendos burros putrefactos en *Un chien andalou* (1929), en tanto que representación icónica del lastre de la aculturación religiosa y aburguesada.

4 No sólo en sus memorias recoge Buñuel esta singular afirmación, sino que ya en 1969, en una entrevista concedida a Jean de Baroncelli, crítico cinematográfico de *Le Monde*, declaraba: «Gracias a Dios soy todavía ateo».

3. Características esquizofrénicas en el cine de Buñuel

En los apartados precedentes se ha hecho hincapié en la imprecisión identitaria tan característica de Luis Buñuel, que él mismo reconocía sin ambages, declarándose incapaz de perfilar su «yo». Por ejemplo, afirmaba que si tuviera que definirse saldría por la puerta sin pronunciar palabra, pues veía imposible poner coto a su personalidad. Según explicaba, su mente era totalmente cambiante: por la mañana opinaba una cosa, por la tarde la desechara, y volvía a apreciarla por la noche. Parece que el cineasta tuviera doble personalidad. Lo cual, por otra parte, no resulta extraño en una subjetividad como la de Buñuel, que ronda la esquizofrenia incluso en la gran pantalla.

3.1. *El inconsciente enajenado*

La esquizofrenia llamó siempre la atención de Buñuel, tanto que el cineasta llegó a barajar la idea de rodar un film sobre esta patología, si bien la película quedó finalmente en el tintero.⁵ A pesar de este infructuoso proyecto, es notorio el afán de Buñuel por filmar historias de tema psicopatológico. Las muestras más evidentes son *Ensayo de un crimen* (1955), también titulada *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz*, y *Él* (1953), ésta última definida por Buñuel como el retrato de un paranoico en el que él mismo llegaba a reconocerse en parte. No obstante, el film no pasó con demasiado éxito por el Festival de Cannes, aunque el psiquiatra Jacques Lacan quedó fascinado y habló largamente de la película con Buñuel, proyectándola incluso a sus alumnos. No por casualidad, Buñuel conectaba íntimamente locura y cine, convencido de la facilidad de este medio para crear imágenes ilógicas y poner en pantalla los productos mentales de los alienados. Según Buñuel, gracias al cine, ‘el espectador podría ver por sí mismo el mundo en que vive un esquizofrénico [...]’ (García Gállego (comp.), 1987: 93). No olvidemos que, según la expresión

5 El proyecto surge en la época en que Buñuel trabajaba en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Le planteó la idea de la película al célebre doctor Alexander, discípulo de Freud, que se mostró en un principio muy interesado, así que Buñuel le envió una copia de *Un chien andalou* para que la viera, ya que en su momento el film fue calificado por C. G. Jung como un «rotundo caso de esquizofrenia». La carta de respuesta de Alexander no se hizo esperar. En ella decía que: ‘Ha visto *Un chien andalou* y se declara (con sus palabras exactas) *scared to death* (mortalmente asustado, o, si se prefiere, espantado). No deseaba tener más relaciones con el tal Luis Buñuel.’ (Buñuel, 1982: 223).

buñueliana, el cine es «*el ojo de la libertad*», como lo es también la mente del loco, quien produce su subjetividad como en un sueño, libre de represiones edípicas. En este contexto, no puede obviarse el gusto de Buñuel por el psicoanálisis, los fenómenos oníricos, la hipnosis y las alucinaciones, que habitan profusamente su filmografía.

3.2. Desarticulación corporal

Entre las afinidades del cine de Buñuel con los síntomas esquizofrénicos, encontramos una marcada propensión a la fragmentación, ruptura y distorsión de la unidad corporal, lo que desemboca en una reiterada práctica de fetichismo, de la que es un clásico el ojo seccionado de *Un chien andalou*. A partir de este desgarrar de su primera película, Buñuel no tendrá ya reparo en trocear y despedazar según convenga, siendo quizás la pierna ortopédica de *Tristana* (1970) la más representativa de todas sus mutilaciones. Incluso Deleuze se refirió al peculiar fetichismo del cine de Buñuel, empleando el término «*imagen-pulsión*». Es más, resulta oportuno señalar que la agresión contra la unidad del cuerpo, tan típica de los esquizofrénicos, incide en una descomposición análoga de la estructura psíquica, de suerte que la totalidad corporal deshecha se relaciona con una desestructuración de la organización yoica. Dicho de otra forma, la visión del organismo desmembrado se corresponde con una mente desarticulada: el escenario perfecto para la aparición del «Cuerpo sin Órganos».⁶

3.3. Alteración del espacio-tiempo

Cultivando este extrañamiento sistemático, Buñuel efectúa también una especie de *collage* «espacio-temporal»: una fragmentación de la unidad espacio-tiempo que consigue a través del tratamiento de la imagen cinematográfica por medio del montaje. El resultado obtenido recibe la designación, acuñada por Deleuze, de «*imagen-tiempo*», considerada una variante de «*imagen-sueño*», por su habilidad para alterar la dimensión lineal del tiempo y del espacio. Este

6 Se ha señalado en repetidas ocasiones que el gesto buñueliano de rasgar el ojo entraña una directa anulación del «yo», en cuanto supresión de la identidad del sujeto que mira. 'Su eliminación [la del ojo] supone también la del yo. En consecuencia, el mundo se fragmenta al debilitarse el sujeto.' (García de la Concha (ed.), 1982: 60).

tipo de imagen aparece ya en *Un chien andalou*, cuando el protagonista dispara contra su «doble», y éste, en lugar de derrumbarse en el suelo de la estancia, como sería lógico prever, cae muerto en un bosque. O cuando al final de la película, la mujer abre la puerta de la habitación y, en vez de salir a la calle, como había ocurrido en escenas anteriores, aparece directamente en una playa. En *Un perro andaluz* este efecto cobra mayor fuerza debido a los intertítulos, que sorprenden por su inadecuación respecto a una supuesta discursividad argumental. Por ejemplo: «*Seize ans avant*» («Dieciséis años antes»), o «*Au printemps*» («En primavera»), que no indican, en realidad, ningún punto cronológico coherente. Por el contrario, efectúan extraños saltos temporales, poniendo de manifiesto el espíritu irreverente del surrealismo, que se levanta en armas contra la lógica primaria, la del «antes» y el «después». Lo cual, por otra parte, se vincula directamente al concepto de «*durée*» tomado de Bergson, quien tanto influyera en el pensamiento surrealista.

Es más, semejante alteración enlaza, no por casualidad, con el «*tiempo entrecortado*» del esquizofrénico («*ideenflucht*»), producto de una percepción patológica de la duración temporal. Consiste en un encabalgamiento anómalo de la continuidad cronológica, ya que para el «esquizo» no existe el tiempo lineal, sino multidimensional. En sus películas, Buñuel consigue que este «tiempo del esquizo» devenga imagen, la imagen del tiempo tal y como la perciben los esquizofrénicos. Una imagen que opera cortes irracionales, creando una temporalidad distinta, carente de carga significativa. El caso más representativo se localiza en *El ángel exterminador*, película en la que se produce un atentado radical contra los parámetros de comprensión racional del tiempo, a causa de la repetición de varias de sus escenas. De ahí que la película ofrezca un ejemplo rotundo de «tiempo esquizoide», al reunir en ella los elementos de desconexión, fragmentación y repetición que son característicos de esta temporalidad perturbada. Buñuel mismo reconocía estar muy interesado en las repeticiones, que incorporó con frecuencia en sus films, impulsando una especie de «paramnesia reduplicativa» (un «*déjà vu*» propio de psicosis delirantes, basado en la ilusión de una existencia paralela de lo ya vivido).⁷

7 No sólo *El ángel exterminador* acoge el uso de las repeticiones, sino también *El discreto encanto de la burguesía*: 'Para *El discreto encanto de la burguesía*, la palabra escogida había sido «repetición». Luis se sentía desde hacía tiempo atraído por las acciones que se repiten. Si se mira con cuidado *El ángel exterminador*, se verá al principio que, mientras los invitados se instalan, dos de ellos se presentan dos veces. ¿Por qué? Es una pregunta que no hay que hacerse. Sencillamente, es así.' (Carrière, 2001: 162).

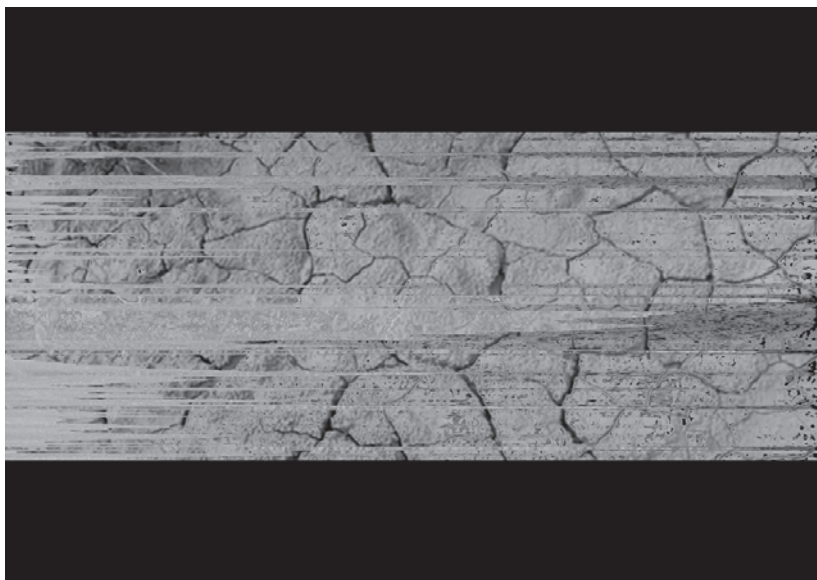
4. Coda

A lo largo de esta enumeración de recursos se palpa un extraordinario potencial para desestructurar la identidad nuclear y poner en cuestionamiento el «Complejo de Edipo». Buñuel desarrolla así un amplio abanico de herramientas que responden al mecanismo «rizomático» de disociación propio de los individuos esquizofrénicos. Por eso, en esta medida podemos hablar de Buñuel como un caso significativo de «Cuerpo sin Órganos», una subjetividad que Deleuze y Guattari llamarían «anti-edípica». Y es que la inestabilidad de su carácter (lo que en ocasiones se ha considerado una especie de doble personalidad) y la actitud polarizada que atraviesa su vida y su obra, hacen del genio de Calanda un caso destacado de subjetivación «nómada». Una subjetividad por completo imposible de catalogar. A Buñuel no hay forma de asirlo, de comprenderlo. Su subjetividad es tan incomprensible como inaprensible. En una palabra, indefinible. Esta circunstancia hace de Buñuel una subjetividad mixta, plagada de interrogaciones; realmente, una fuente insondable de contradicciones –según la definición que daba Max Aub del cineasta: una «contradicción hecha arte».

Bibliografía

- ALCALÁ, M., *Buñuel (cine e ideología)*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1973.
- AUB, M., *Conversaciones con Buñuel. Seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés*, Madrid, Aguilar, 1985.
- BUÑUEL, L., *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza & Janes, 1982.
- CARRIÈRE, J. C., *Para matar el recuerdo*, Barcelona, Lumen, 2001.
- DELEUZE, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984.
- DELEUZE, G., *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1984.
- DELEUZE, G., y GUATTARI, F., *Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós, 1985.
- DELEUZE, G., y GUATTARI, F., *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia 2*. Valencia, Pre-Textos, 2000.
- EVANS, P. W., *Las películas de Luis Buñuel. La subjetividad y el deseo*, Barcelona, Paidós, 1998.
- FUENTES, V., *La mirada de Buñuel. Cine, literatura y vida*, Madrid, Tabla Rasa, 2005.

- GARCÍA DE LA CONCHA, V. (ed.), *El Surrealismo*, Madrid, Taurus, 1982.
- GARCÍA GÁLLEGO, J. (comp.), *Surrealismo: el ojo soluble*, Torremolinos, Litoral, 1987.
- OBIOLS LLANDRICH, J., *Una mente escindida. La esquizofrenia*, Barcelona, Océano, 2001.
- PÉREZ BASTÍAS, L., *Las dos caras de Luis Buñuel*, Barcelona, Royal Books, 1994.
- POYATO SÁNCHEZ, P., *El sistema estético de Luis Buñuel*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2011.
- RUCAR DE BUÑUEL, J., *Memorias de una mujer sin piano*, Madrid, Alianza, 1990.
- SÁNCHEZ VIDAL, A., *El mundo de Luis Buñuel*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1993.



Salomon and Sheeba 129