

Sin mascarilla ni distanciamiento social en *El ángel exterminador* (1962) de Luis Buñuel

Frank Otero Luque
Augusta University
USA

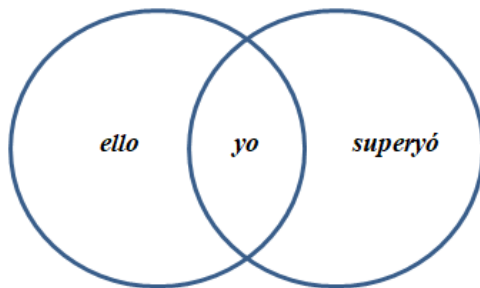
En la historia que narra el filme *El ángel exterminador* (1962) de Luis Buñuel, varias tomas de establecimiento nos sitúan en la mansión de Edmundo Nóbile (Enrique Rambal) y de su esposa Lucía (Lucy Gallardo), ubicada en la Calle de la Providencia, en Ciudad de México. Los Nóbile han invitado a cenar a un grupo de amigos de la alta sociedad. La escenografía (Jesús Bracho) y el vestuario (Georgette Somohano) ambientan una cena de gala de mediados del siglo XX. Acabado el banquete, una fuerza inexplicable les impide abandonar la casa a la veintena de invitados, a la pareja de anfitriones y al mayordomo. De manera análoga, en la vida real la pandemia de Covid-19, detectada en diciembre de 2019, fue causada por un nuevo virus que tomó por sorpresa a la humanidad y nos obligó a confinarnos, así como a usar mascarilla y a mantener distanciamiento social.

En la película, transcurren los días, se terminan la bebida y la comida, la basura se acumula, algunos enferman, uno fallece e incluso una pareja se suicida. Como es de esperarse debido a la caótica situación, aunada al encierro y al hacinamiento—esto último reñido con el distanciamiento social—, los ánimos se caldean, los confinados pierden los buenos modales y se despojan de la careta de gente refinada perteneciente a una élite supuestamente chic. Así como en el filme, el confinamiento y la convivencia forzosos impuestos por la pandemia han sacado a relucir lo mejor y lo peor de algunos individuos,¹ y a la careta social—a la Persona jungniana—ahora se le suma otra, física.² En este ensayo no me ocuparé de los actos altruistas de los que el ser humano es capaz en tiempos de crisis, sino, por el contrario, de la ausencia de filantropía y del instinto tanático de supervivencia que comúnmente suele aflorar en circunstancias límite, con actitudes etnocéntricas, insensibilidad social, falta de cortesanía, agresividad física, violencia verbal, etcétera.

¹ “Buñuel, con *El ángel exterminador*, formuló uno de los ensayos pretendidamente sociológicos que ha terminado convirtiéndose en éxito del *share* televisivo de nuestros días, siendo pionero en encerrar a personas en una casa para disfrute del espectador: el nefasto *reality show* llamado *Big Brother*, aquí *Gran Hermano* y toda su retahíla de clones formales” (JMT).

² “La palabra persona/máscara nace en Grecia [...] En latín, y en las lenguas romances [...así como en algunas lenguas germánicas], persona significa máscara, es decir, en el inconsciente colectivo de estas lenguas europeas hay un reconocimiento tácito de que nuestra apariencia pública es una representación y no una sencilla presentación de quienes somos” (Láscar 10).

Freud postula que nuestro “aparato psíquico” se halla conformado por tres instancias que interactúan entre sí: el *ello*, el *yo* y el *superyó*. Podríamos graficar este aparato con dos círculos que se intersectan, uno representando al *ello* y el otro al *superyó*, donde el área de intersección sería el *yo*, que media entre los dos primeros.³



Modelo estructural del aparato psíquico en la Teoría de Freud
 Por Kes⁴, 25 Jul. 2011
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Structural-Iceberg-es.svg>
 Dominio público

El *ello* es la instancia donde, de manera inconsciente, operan nuestros instintos, que llegan a la psique a modo de pulsiones; es decir, como fuertes impulsos que nos impelen a satisfacer nuestros deseos. En las Antípodas del *ello* está el *superyó*, la manifestación de nuestra conciencia ética y moral en forma de censura, mientras que el *yo* es el árbitro entre ambos. La principal función del *yo* es regular la satisfacción de nuestros deseos y darnos licencia para hacerlo en la medida en que lo permitan nuestra conciencia y las convenciones sociales, evitando consecuencias negativas.⁴ Desde luego, el comportamiento de los sociópatas escapa a esta lógica, debido a que ellos suelen actuar impulsivamente y violan las normas preestablecidas a pesar de darse cuenta de que están obrando mal.

Entidades en la estructura del aparato psíquico freudiano		
<i>El ello (id)</i>	<i>El yo (ego)*</i>	<i>El superyó (superego)</i>
<i>das Es</i> (en alemán)	<i>das Ich</i> (en alemán)	<i>das Über-Ich</i> (en alemán)
• Instancia donde, de	• Árbitro entre el <i>ello</i> , el	• Manifestación de nuestra

³ El área que ocupa cada elemento no es un reflejo de su importancia con respecto a los otros.

⁴ Por ejemplo, el instinto reproductivo favorece la transmisión genética que garantiza la supervivencia de la especie. Se manifiesta normalmente mediante la libido con pulsiones sexuales y eróticas originadas en el *ello*. Sin embargo, el contexto, el lugar y el momento de realizar esas pulsiones (de pasar del deseo a la acción) son decididos por el *yo* en función de parámetros (valores) ético morales establecidos por el *superyó*.

<p>manera inconsciente, operan nuestros instintos, que llegan a la psique a modo de pulsiones</p> <ul style="list-style-type: none"> • Los instintos se manifiestan como fuertes impulsos que nos impelen a satisfacer nuestros deseos • Toda pulsión responde al principio del placer • Ejemplo: pulsiones sexuales 	<p><i>superyó</i> y la realidad</p> <ul style="list-style-type: none"> • Regula la satisfacción de nuestros deseos, las demandas de la realidad y las imposiciones de nuestra moral • Nos da licencia para satisfacer nuestros deseos en la medida en que lo permitan nuestra conciencia moral y las convenciones sociales, evitando consecuencias negativas. • Pulsiones del yo (responden al principio de realidad, satisfaciendo los impulsos del <i>ello</i> de manera apropiada) 	<p>conciencia ética y moral en forma de autoevaluación, autocrítica y autocensura</p> <ul style="list-style-type: none"> • Ideal del <i>yo</i> (autoimagen vis-a-vis comportamientos socialmente aceptados y recompensados) • Introyección de las valoraciones (positivas y negativas) de los padres
<ul style="list-style-type: none"> • El sentimiento de culpa resulta del conflicto entre el <i>yo</i> y el <i>superyó</i>, o del conflicto entre el <i>ello</i> y un <i>superyó</i> tiránico. Genera ansiedad. 		
<p>* Adam Smith lo llamaba el <i>espectador imparcial</i> (<i>La teoría de los sentimientos morales</i>, 1759): “un juez o árbitro que los seres humanos llevamos dentro y que, adoptando siempre una posición objetiva sobre nuestra conducta, la juzga, aprobando o condenando lo que hacemos y decidimos” (Vargas Llosa 41). Vargas Llosa refiere que David Daiches Raphael identifica al <i>espectador imparcial</i> con el <i>superyó</i> freudiano en: Raphael, David D. <i>Adam Smith</i>. Oxford: Oxford UP, 1985, p. 6 (ibíd.42).</p>		
<p>Segunda Tópica (desde los años 1920)</p> <p><i>El yo y el ello</i> (1923)</p> <p><i>Inbibición, síntoma y angustia</i> (1926)</p>		

Esquema del psicoanálisis (1940)

Los comportamientos antisociales de algunos de los personajes en *El ángel exterminador* podrían ser explicados como el resultado de un relajamiento del *yo* con el consiguiente triunfo del *ello* sobre el *superyó*. Parafraseando a Roman Gubern, el bloguero MFA comenta lo siguiente:

[L]a mirada subversiva que Buñuel dirige al claustrofóbico mundo burgués, prisionero de sus ritos, de sus convenciones y de su banalidad, tiene un neto espesor histórico-social. Su *huis-clos* purificador posee la virtud de despojar a los personajes de sus yuxtapuestas epidermis culturales, para hacerles retornar a una condición primitiva y salvaje, casi zoológica, en la que, eliminadas convenciones, modos e hipocresías, sus interrelaciones se convierten en más auténticas, desenfrenados y desvelados sus verdaderos instintos.⁵

En la película, por alguna otra inexplicable razón los cocineros y el personal de servicio destacado para el evento van desertando progresivamente; es decir, les ocurre lo opuesto que a los convidados de los Nobile: “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” (Poyato 3). Sólo se queda Julio (Claudio Brook), el mayordomo en jefe, quien debe arreglárselas para servir a los concurrentes. Uno de los cocineros es el único de los criados que explica por qué necesita marcharse. Le dice a la dueña de casa que su hermana está enferma, pero la señora no entiende—o no quiere entender—sus razones y lo despide, a pesar de que él lleva cinco años a su servicio (9:46) [Insensibilidad social].⁶ “[L]a servidumbre se vuelve cada vez más

⁵ *Huis-clos* (puerta cerrada, en francés) es un guiño a la pieza teatral de Jean-Paul Sartre con ese título, estrenada en París en mayo de 1944, en la cual la mirada del otro nos interpela hasta el punto de convertirse en un infierno debido a la importancia que le damos. “El infierno son los otros” (*L'enfer, c'est les autres*), postula Sartre.

⁶ Otro ejemplo de insensibilidad social es evidente cuando Ana Maynar (Nadia Haro Oliva) relata que, cuando descarriló el expreso de Niza, en el que ella iba de pasajera, le resultó completamente indiferente que gente del pueblo llano resultara muerta o herida, “Yo iba enloquecida de un lado a otro. Un vagón de tercera repleto de gente del pueblo se había aplastado como un enorme acordeón y dentro qué carnicería. Debo ser insensible porque no me conmovió el dolor de aquellos infelices.” Sin embargo, por el contrario, sí la afectó profundamente el fallecimiento de un príncipe amigo suyo: “¿Cómo podía quedar nadie indiferente ante la grandeza de la muerte de aquel admirable príncipe que fue nuestro amigo? Aquel nobilísimo perfil.” A lo que

impertinente” (10:51), le comenta enseguida el mayordomo a la señora de la casa, adulándola. Julio sería, entonces, un “ejemplo del no-burgués seducido por la burguesía. Un mayordomo es burgués de corazón” (Pérez Turrent y de la Colina 127, en Cadenas). Pero antes, al inicio del filme, Julio despide a Lucas, uno de los criados, por habersele ocurrido salir a dar una vuelta justamente cuando los invitados están por llegar. El criado le dice que retornará a la brevedad, pero el jefe se muestra intransigente y lo echa. “Pues, si no estaba a gusto aquí, es mejor que se haya ido. *Hay muchos Lucas en el mundo* [énfasis mío]” (1:57), le comenta a otro criado. Este mayordomo, que no pertenece ni a la burguesía ni a la aristocracia, defiende los intereses de ambas, comportándose como lo haría un capataz, traidor a los suyos, en la hacienda de un terrateniente.

Aunque los criados suelen ser prescindibles para sus patrones, porque reemplazarlos es relativamente sencillo si se atiende únicamente a consideraciones económicas—como lamentablemente suele ocurrir—y no a la parte humana, este no es precisamente el caso en la historia que narra la película porque desertan en masa; además, los Nobile, sus invitados y el fiel mayordomo están incomunicados con el mundo exterior porque tampoco nadie puede entrar a la casa (35:27, 44:10).⁷ En consecuencia, el insuficiente personal de servidumbre es el primer escollo que se le presenta al grupo de burgueses atrapados en la mansión, para quienes la falta de ayuda se traduce en una incomodidad mayor, empezando por algo tan sencillo como el hecho de que no haya nadie que les reciba los abrigos cuando ingresan a la residencia (4:49). Otro ejemplo es cuando, a la mañana siguiente, la anfitriona le ordena al mayordomo improvisar un desayuno para los invitados y Alicia de Roc (Jacqueline Andere) se queja de que no hay cucharitas para servirse azúcar (31:10) [Engreimiento]. Durante la pandemia, algunas familias hispanoamericanas de clases alta y media alta que cuentan con empleados de servicio doméstico—tanto residenciados (“con cama adentro”) como no residenciados (“con cama afuera”)—cesaron a los últimos por temor al contagio del coronavirus y recién entonces, al no contar con ellos, tomaron conciencia del valor del apoyo de los extrabajadores.

Rita Ugalde (Patricia Morán) agrega: “Yo creo que la gente del pueblo, la gente baja, es menos sensible al dolor. ¿Usted ha visto un toro herido alguna vez? Impasible” (24:33, 25:07).

⁷ “La inquietud de los de afuera me inquieta más que nuestra propia situación. ¿Qué les sucede? Algo deberían haber intentado ya,” reflexiona angustiado Alberto Roc (Enrique García Álvarez) (35:23). Para los seres humanos, que somos animales sociales, el aislamiento es algo antinatural y, por lo tanto, causa angustia. En la película *8 Rue de l'Humanité* [*Stuck Together*] (2021) dirigida por Dany Boon, es sorprendente y, a la vez inquietante, ver las calles del distrito 11 de París totalmente desiertas debido al confinamiento obligatorio por la pandemia de Covid-19. En el cuento “The Gray Champion” (*Twice-Told Tales*, 1837), Nathaniel Hawthorne describe una situación similar como “paved solitude.”

En general, “[l]os burgueses de la película son caracterizados, aún desde antes del cautiverio fatal, desde el prisma de la incomunicación, la superficialidad, el engaño y la ignorancia, en suma, desde la decadencia” (Cadenas). Por ejemplo, después de que el anfitrión hace un brindis por la magnífica interpretación de la “Novia virgen de Lammermoor” por la cantante Silvia (Rosa Elena Durgel) en la función de ópera a la que habían asistido,⁸ Leandro Gómez (José Baviera) y Ana Maynar (Nadia Haro Oliva) cuchichean sobre la virginidad de Leticia, apodada la Valkiria (Silvia Pinal): “Dicen que todavía conserva ese objeto. Tal vez se trata de una perversión” (6:57), especula la interlocutora con malicia. Asimismo, a la hipocresía se opone el descaro: Lucy Nóbile le es infiel a su marido con el coronel Álvaro Aranda (César del Campo) sin que al primero le parezca importarle. Mientras Edmundo conversa con Lucy y con Álvaro, los amantes se toman de la mano y éste se la besa cariñosamente (53:18). Ante la escena, Edmundo comenta con ironía: “A estas horas hasta el color de los labios se desvanece” (15:55, 18:51). Más adelante, cuando un grupo de conspiradores intenta linchar a Edmundo, él y Leticia aparecen descorriendo una cortina que los separaba del resto. Dirigiéndole a los conjurados, Edmundo les dice lo siguiente, aparentemente en doble sentido, dando a entender que Leticia acaba de entregarle su virginidad: “No es necesaria la violencia. Es inútil luchar por algo que es tan fácil conseguir. Gracias, Leticia”, y le besa la mano a la avergonzada dama (1:22:31). Haciendo un paralelismo con la pandemia, cabe especular que, en los períodos de confinamiento forzoso durante la pandemia, muchos amantes habrán visto frustradas sus posibilidades de encuentros fortuitos, en tanto que otros habrán quedado (in)cómodamente atrapados entre las cuatro paredes de un mismo recinto.

Después de cenar, todos pasan a los salones, donde platican, algunos bailan y Blanca (Patricia de Morelos) toca el piano para el deleite de los presentes.⁹ El manejo de cámaras (Gabriel Figueroa) es excelente, al punto que “the camera glides elegantly from one set piece of chat and patter to the next, panning and tracking, as if just another guest at the party” (Miles 67). Transcurren varias horas pero ninguno de los invitados hace el

⁸ La ópera “Lucia di Lammermoor” (1834), de Gaetano Donizetti, está inspirada en la novela histórica de *The bride of Lammermoor* [La novia de Lammermoor] (1819) de Walter Scott.

⁹ Leticia (Silvia Pinal) se ha quedado sola en la mesa. De pronto y sin ninguna razón aparente, arroja un cenicero contra una ventana rompiendo el cristal. Al oír el estrépito que produce el estallido, Leandro Gómez (José Baviera) comenta: “Algún judío que pasaba.” (11:26). Esta escena evoca la imagen de La noche de los cristales rotos, el terrible pogromo contra los judíos perpetrado en 1938 en la Alemania nazi. Interpreto que la ironía de echarle la culpa a los judíos precisamente de la violencia de la que ellos fueron víctimas pone de manifiesto la tendencia de ciertos grupos de poder de satanizar a algunas comunidades étnicas para que cumplan la función de chivos expiatorios.

menor intento de irse. Por el contrario, sin saber por qué cada quien se instala para pasar la noche como mejor logra acomodarse. Al igual que otros varones, Leandro Gómez (José Baviera) se quita la corbata y el saco. “Estas ropas tan rígidas son para las estatuas, no para los hombres; sobre todo a las cinco de la mañana” [Falta de cortesanía], le comenta a una pareja que está recostada en un sofá, irritando con su comportamiento al coronel Aranda que lo ve despojarse de las prendas (19:59).

Los anfitriones escuchan el comentario de Leandro Gómez:

—Eso de quitarse el frac... ¿No crees que se están excediendo? —le dice Lucía Nóbile a su esposo (20:25).

—No olvides que Leandro vive en los Estados Unidos [...] —contesta el marido, aludiendo a la supuesta informalidad que caracterizaría a los estadounidenses [Etnocentrismo].¹⁰

Transcurren algunos días y el hambre apremia. Varios se quejan al respecto (47:12, 50:45, 53:20). El mayordomo llega al extremo de comer papel picado para engañar al estómago (47:57). Inesperadamente, de manera insólita tres corderos ingresan al salón (1:07:24) y los hambrientos asan los animales, utilizando algunos muebles de madera y el parqué del piso como combustible para hacer una fogata (1:09:22, 1:11:39). En este caso, el instinto de supervivencia se combina con el espíritu de cuerpo y toda la comunidad obtiene un resultado beneficioso. Pero antes, cuando se acaban el agua y el café, Beatriz (Ofelia Montesco) manifiesta que se muere de sed y Eduardo (Xavier Massé) le ofrece el agua de un florero. “El agua huele un poco mal, pero no parece mala. Un poco de limón le quitará el mal sabor”, le asegura el gentilhomme (34:51). Unos días después, con un hacha de batalla y un mayal de armas el mayordomo y Raúl (Tito Junco) pican una pared para romper una tubería de agua.¹¹ Cuando por fin brota el anhelado líquido, con el afán de ser los primeros en saciar su inmensa sed algunos de los confinados se agolpan y se jalonean, desplazando a los demás, sin importarles el estado de vulnerabilidad en que éstos se hallen. Lo que nos estaría diciendo Buñuel es que los seres humanos somos en esencia animales vestidos—en ocasiones con trajes de gala— y que, cuando nuestro bienestar personal se ve

¹⁰ En contraste con la máscara física, Amado Lászar reconoce la existencia de una máscara simbólica “que se expresa mediante diversos códigos socioculturales como la doble valencia del lenguaje, el fracaso del héroe o heroína (por encarnar valores e ideas que no les corresponde como clase o etnia), [y] el deambular entre dos mundos: uno ajeno por la distancia física (Europa, el interior rural), el otro ajeno por la distancia económica y cultural (los medios monetarios, la lengua, las maneras educadas) respecto de los ideales sociales, nacionales o civilizados que se esperaba de ellos” (16).

¹¹ La presencia de armas de guerra medievales en la mansión de los Nóbile se explicaría como elementos de colección o decorativos.

amenazado, con relativa facilidad se nos cae, o nos sacamos, la careta social. Claramente, en los desesperados sedientos emerge el instinto tanático de supervivencia (45:28, 47:49), dejando de lado la ética y la educación.¹² Mas la situación límite en que se encuentran no justifica su comportamiento egoísta.¹³

A medida que transcurre el tiempo, no solamente los trajes se arrugan y los peinados se echan a perder (25:50) sino que, aunque algunas mujeres han aprovechado el chorro de agua que sale del tubo para refrescarse (47:48), los humores se degradan y se concentran debido a la falta de higiene. “Huele usted a hiena”, le dice groseramente Francisco Ávila (Xavier Loya) a una de ellas [Agresividad y violencia verbal]. “Vergüenza debería darle a usted hablar de miserias, que todos callamos por dignidad” (58:15), le increpa el coronel Álvaro Aranda en defensa de la dama. Por otro lado, Leonora (Bertha Moss), paciente del doctor Carlos Conde (Augusto Benedicto), besa al galeno en la boca sencillamente para satisfacer un deseo largamente acariciado (12:18); Beatriz y Eduardo también se besan en público (39:25), Alicia de Roc (Jacqueline Andere) se recorta las uñas de los pies en frente de todos (1:10:03, 1:09:50); Francisco se rasura la cara (49:00), más adelante, Raúl se afeita las pantorrillas con una máquina eléctrica (1:11:24), y Juana Ávila (Ofelia Guilman) pone en tela de juicio la paternidad del bebé que Rita Ugalde (Patricia Morán) lleva en su vientre, sin que ella ni Christian (Luis Beristain), su marido, desmientan el cuestionamiento de la impertinente. Todas estas acciones son inapropiadas principalmente por estar fuera de contexto. [Falta de cortesanía]

En cuanto a la salud mental de los encerrados, Blanca se arranca mechones de cabello (54:54) y, lejos de tocar el piano con el talento natural que la caracteriza—como lo había demostrado interpretando una sonata de Paradisi (14:24, 1:25:12),¹⁴ chapotea en el teclado algunas notas disonantes (33:05), dando claras señales de su abulia. “Llevamos veinticuatro horas aquí y nadie ha aparecido. Nos han olvidado”, exclama angustiada. Otra lanza un alarido, grita “¡Nadie viene a buscarnos!” y se desmaya (35:38) [Histeria]. Hirviendo en fiebre, Ana Maynar alucina que una mano mutilada, que articula los dedos y

¹² “Buñuel himself called the film a failure, and had he been able to remake it, he would have liked to show the imprisoned aristocrats descend into cannibalism” (Peirce).

¹³ Parafraseando a Evelín Picón, Damary Ordóñez señala que “el existencialismo pone al hombre en el centro de un mundo absurdo y lo responsabiliza a razonar las miserias de la condición humana (Picón 85)” (39). De esta afirmación se desprende que no son los instintos sino las decisiones que tomamos las que han de dar cuenta de nuestro comportamiento.

¹⁴ Sonata N°6 de Pietro Domenico Paradisi.

se mueve de manera autónoma, intenta estrangularla (59:43) [Alucinaciones].¹⁵ Eduardo y Beatriz se encierra en un clóset y se suicidan (1:13:19) [Desesperanza]. En otro momento, Leticia abofetea a Raúl; luego ella es empujada por el coronel Aranda (1:05:47) [Violencia]. “Indeed, bourgeoisie etiquette fades into the noise of absurd, reckless desperation that directly threatens the group’s survival: filth, excrement, disease, suicide, and rage” (Keller 360).

Pensando que será imposible romper la maldición que los retiene en la casa, sollozando Francisco Ávila le increpa a su hermana Juana (Ofelia Guilmáin), quien aparentemente siente una atracción incestuosa por él (25:58), por haberlo llevado a casa de los Nóbile. “Es inútil. Estamos perdidos. ¿Por qué me trajiste aquí, hermana? ¿Por qué?” (34:11).

En medio de aquel ambiente de suciedad y degradación surgen con fuerza las pasiones eróticas y ya no importa que la anfitriona se pasee con su amante ante las narices del esposo, que éste empiece a acercarse a Leticia, que los dos amantes lleven su pasión al suicidio o que entre los dos hermanos parezca existir una relación incestuosa. En ese ambiente claustrofóbico se desatan las pasiones eróticas y destructoras una vez caídas las máscaras sociales. (MFA parafraseando a Manuel López Villegas 130)

Algunos de los invitados culpan abiertamente a Edmundo Nóbile por la situación (35:57, 36:55, 52:13). Incluso intentan asesinarlo en la creencia de que su muerte acabará con la maldición (1:20:51). “Muerta la araña la tela se deshace” (1:20:52), dice Silvia, conspirando.

—Piensen antes en las terribles consecuencias de lo que van a hacer. Este vil atentado no será el único. *Supone la desaparición de la dignidad humana. El convertirse en bestias* [énfasis mío] —les advierte el doctor Carlos Conde, intentando disuadirlos y llamar a la cordura al grupo de conspiradores (Raúl, Francisco, Juana, Ana y Leonora, entre ellos) (1:21:43).

—Apártese, doctor. O no respondo de lo que pueda sucederle —lo amenaza Raúl.

—Basta de discursos, ¡A él! —y los revoltosos se agarran a golpes con los invitados fieles a Nóbile que se les enfrentan para protegerlo.

¹⁵ La escena de la mano autosuficiente y estranguladora es prefigurada por un par de patas de pollo que la propia Ana Maynar mantiene en su cartera (Lopes da Silva 328, en Romero Onofre 137). La mano sale del mismo clóset donde había sido depositado el cadáver de Sergio Russel.

Como bien señala Keller, “[T]he guests become increasingly unhinged as their mysterious situation in the now totally claustrophobic drawing room crescendos into a series of aggressive encounters and violent attacks” (245). A propósito de la actitud de los amotinados, Cadenas explica lo siguiente:

Quando las sociedades viven catástrofes amenazadoras, momentos de caos inexplicable, guerras, terremotos, desastres, epidemias, surgen por doquier los chivos expiatorios. Entes llamados a encarnar todo lo malvado del momento. En algunas ocasiones, cuando el desastre ha sido, sin que lo sepan los integrantes, provocado por ellos mismos—luchas rivales, por ejemplo—, la muerte del chivo pacifica a todos. Sus rencillas locales han sido transferidas a un tercero. Todos, por mimesis contagiosa, creen responsable de su propio desastre a uno de los presentes. En eso están de acuerdo. Y eso puede llegar a reconciliarlos.

Sigmund Freud distingue entre pulsiones de vida (Eros) y pulsiones de muerte (Tánatos).¹⁶ Las primeras tienen que ver tanto con los deseos y la supervivencia personal como con el altruismo, el cual se traduce en acciones constructivas que procuran la supervivencia de la tribu.¹⁷ En las Antípodas, se hallan las pulsiones tanáticas; es decir, aquellas fuerzas agresivas y antisociales que buscan eliminar al Otro. En el caso del filme, ese Otro es Edmundo Nóbile que cumple el papel de chivo expiatorio.¹⁸ Aunque de manera precaria, en la película finalmente se impone la cordura en contraposición a las pulsiones tanáticas que movían al grupo de amotinados que intentaba linchar al anfitrión.

Segunda Tópica de Sigmund Freud <i>(Más allá del principio de placer, 1920)</i>	
Pulsiones de vida (Eros)	Pulsiones de muerte (Tánatos)

¹⁶ El concepto de pulsión de muerte había sido planteado anteriormente por Sabina Spielrein en *La destrucción como causa del devenir* (1912).

¹⁷ Por ejemplo, mientras que la reproducción es una consecuencia directa de pulsiones eróticas, las creaciones en general y el arte en particular son expresiones sublimadas de este mismo tipo de pulsiones. Dos instintos en el mismo espectro de pulsiones eróticas pueden tener intereses conflictivos y competir entre ellos. Mientras que un instinto puede ser absolutamente egoísta, otro puede generar conductas prosociales que nos hacen empáticos y compasivos con otros seres.

¹⁸ Durante el mandato de Hitler, tanto las diabólicas acciones de los nazis contra los judíos (el Otro) como la narrativa subyacente que intentaba justificar el antisemitismo son un ejemplo de tribalismo negativo. Como puede inferirse de las conductas destructivas del nacionalsocialismo, no siempre la cohesión entre los miembros de un grupo es motivada por pulsiones de vida ni todo esfuerzo grupal es, necesariamente, altruista.

<i>Lebenstrieb</i> (en alemán)	<i>Todestrieb</i> (en alemán)
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Pulsiones sexuales</i> → erotismo → reproducción (conservación de la especie) • Sublimación de las pulsiones sexuales: creaciones, el arte en general • Altruismo: acciones constructivas que procuran la supervivencia de la tribu • <i>Pulsiones de autoconservación o supervivencia</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Pulsiones de destrucción</i> → Fuerzas agresivas y antisociales que buscan eliminar al Otro (que supuestamente atenta contra la transmisión de genes) • <i>Pulsiones de muerte (autodestrucción)</i> → Cuando el Otro es uno mismo (perversión de la pulsión tanática)
Tantos las pulsiones de vida como las pulsiones de muerte provienen del <i>ello</i> .	

En la pandemia, algunos individuos responsables usan mascarilla en lugares públicos, especialmente en ambientes cerrados. Probablemente, esos mismos individuos, si son elegibles, también se han vacunado contra el coronavirus. En ambos casos (uso de mascarilla y vacuna), las acciones de este tipo de individuos están motivadas por pulsiones de vida cuyo propósito es tanto prevenir el contagio (pulsiones de autoconservación) como proteger a los demás (altruismo). Contrariamente, en otro tipo de individuos, cuyas acciones están motivadas por pulsiones de muerte, prevalecen el egoísmo y el desdén por la preservación de la vida (pulsiones de autodestrucción).

Con respecto a la salud mental de los encerrados en *El ángel exterminador*, Francisco Ávila se comporta a lo largo del filme de manera agresiva, principalmente con su hermana Juana pero también con las demás personas. Desequilibrado emocionalmente, ríe y llora a la vez (1:16:11), y lo irrita tremendamente hasta el simple hecho de que una de las invitadas se peine frente al espejo, llegando al extremo de romperle el peine por la mitad (49:22). Por otro lado, el director de orquesta Alberto de Roc (Enrique García Álvarez)—cuya joven y bella esposa, Alicia de Roc (Jacqueline Andere), le había comentado inapropiadamente al anfitrión sobre lo fogoso que era su viejo marido (16:27)—se aprovecha de que todos duermen para besar a dos mujeres sin su consentimiento [acoso sexual]. Sin duda, “spatial, emotional, and psychic limits are indeed exhausted—probed and exploited to the point of breaking down, to the point of total abjection” (Keller 360). Injustamente, Cristian Ugalde (Luis Beristáin) inculpa al coronel Álvaro Aranda, quien regresa del baño acomodándose los pantalones, y lo reta a duelo (1:04:24).

La Organización de Naciones Unidas (ONU) informa que “[e]l estrés del confinamiento [debido a la pandemia] está generando un aumento de casos de violencia doméstica en todo el mundo” (Tuit). De hecho, la violencia intrafamiliar (de género, maltrato infantil y contra el adulto mayor) de diverso tipo (violencia física, sexual, psicológica y económica) se incrementó en los países iberoamericanos durante el confinamiento obligatorio por la Covid-19 (Zambrano Villalba 2 y 11). Debido a la pandemia, las personas han sido forzadas a mantenerse alejadas de algunos seres queridos [otra forma de distanciamiento social] y, en otros casos, a convivir muchas horas al día con personas que, de otro modo, habrían preferido evitar. Lo último ha servido de caldo de cultivo para que se manifiesten “una serie de cambios comportamentales relacionados a la ansiedad, depresión, estrés postraumático y comportamiento violento dentro del contexto del hogar (Terán-Espinoza y Bravo-Adrián, en Zambrano Villalba 11).

Hacia el final la película, de pronto Leticia se da cuenta de que todos ocupan la misma posición en que se hallaban cuando acabó la fiesta después de que Blanca tocara el piano, e intuye que podrían liberarse si recrean (si repiten) esos momentos. Así lo hacen y, al unirse adoptando una identidad grupal mayor, logran romper el hechizo que les impide salir de la mansión. De manera similar a la terapia psicoanalítica, “la reconstrucción genética de un pasado traumático disuelve los síntomas” (Cadenas). Habiendo abandonado la mansión y después de asearse y vestirse apropiadamente, los sobrevivientes al encierro forzoso se dirigen a una iglesia y asisten a misa para dar gracias.¹⁹ Cuando concluye el *Te Deum*, por una inexplicable fuerza todos los presentes; es decir, los curas y feligreses, incluyendo a los Nóbile y sus amigos, quedan atrapados en el templo. La historia misma se repite en el sentido de que los personajes quedan prisioneros tanto al inicio como al final de la película.²⁰ En el filme hay varias escenas que se repiten con ligeras variantes. Por ejemplo,

¹⁹ “[I]t is by virtue of the temple that the world is resanctified in every part. However impure it may have become, the world is continually purified by the sanctity of sanctuaries” (Eliade 59). No obstante, el mensaje de la película no va por ahí, considerando que Buñuel había puesto de manifiesto su anticlericalismo desde antes del estreno de *El ángel exterminador* (1962). Por ejemplo, “consiguió que ultraderechistas y practicantes católicos destrozaran el cine donde se proyectaba *La edad de oro* (*L'âge d'or*, 1930), consiguiendo que las autoridades francesas prohibieran su exhibición durante más de 50 años; su pecado: meterse con la burguesía y con los estamentos eclesiásticos [...] Cuando, circunstancialmente, volvió a España para rodar *Viridiana* (1961) también se las apañó para disimuladamente sortear la censura y escandalizar a la prensa vaticana pidiendo la excomunión de todo el equipo, haciendo rodar la cabeza del Director General de Cine de Franco, Muñoz Fontán” (JMT).

²⁰ Buñuel manifiesta que “[e]n el final de la película no hay liberación. Sólo es momentánea [...] porque] la situación de encierro se va a repetir infinitamente. Regresarán a la situación inicial, volverán a hacer los mismos gestos. Han salido del encierro en casa de los Nóbile, pero se quedan encerrados en la iglesia. Y

cuando dos criadas regresan a una habitación al percatarse de que los invitados acaban de llegar y no desean ser vistas (4:30 y 5:23), cuando los invitados ingresan en dos ocasiones a la mansión (4:32 y 5:25), cuando se pronuncia dos veces el mismo brindis durante la cena (6:52 y 7:32). Este calco cíclico—que es siempre el mismo y distinto a la vez, porque es reproducido con pequeñas variaciones y con cambios de ángulo—tiene resonancias del cuento de Borges “Pierre Menard, autor del Quijote”:

The guests have to work out their way back to escape — they trace a circle, and reenact the earlier events —although the repetition is their temporary salvation. What they really trace is the spiral. *Avant la lettre*, postmodern Borges pointed this dynamic out in his "Pierre Menard: autor del Quijote" in *Ficciones* (*Fictions*, 1944). No matter how one attempts to repeat it, it is inevitably different— at best, the experience can only be uncannily similar, never the same. (Miles 85)

Como dijo Buñuel, este filme “[e]s repetitivo como la vida” (en Sánchez Vidal 238).²¹ Según Robert J. Miles, las repeticiones obedecen a que “*El ángel exterminador* can be taken as an attack on the bourgeoisie as a particularly exacerbated case of belief in a putative linearity, an imaginary order to history with some originary or transcendental point expressed through rituals and repetitions” (84). De lo anterior, es dable interpretar que, si bien el comportamiento social, los hábitos y las costumbres resultan de la práctica rutinaria de rituales laicos, más allá del marco psicológico referencial que proporciona la seguridad de la rutina en un mundo siempre cambiante, a la burguesía suele interesarle mantener el *statu quo* para afianzar su hegemonía.

En la historia que narra la película, se deduce con facilidad que las barreras que no permiten salir ni de la mansión ni del templo son imaginarias. En opinión de Miles, las murallas psicosociológicas que vertebran el argumento del filme aluden al narcisismo y egocentrismo propios de la mentalidad burguesa: “*El ángel exterminador* is a synchronic slice across the diachronicity of the bourgeois mindset: it [...] suggests, albeit cruelly, how some communities are delimited and die or develop according to the borders they envision for themselves in relation to an imagined unique center or source” (84). Como en las historias

ahora en la iglesia será peor, porque ya no son veinte personas, sino doscientas. *Es como una epidemia que se extiende hasta el infinito* [énfasis mío] (Pérez Turrent y de la Colina 132, en MFA).

²¹ Buñuel “ataca el tema como una farsa surrealista más que a un absurdo existencialista, como en Beckett. El nihilismo de Buñuel no tiene pretensiones de retratar la condición humana en general. Es tan distinguidamente español [...]” (Goldman).

mágicorrealistas, es necesario suspender la incredulidad y aceptar que las leyes específicas de esta diégesis son así. Los personajes nos dan el ejemplo asumiendo con naturalidad la extraña situación.

Aunque en el estreno en 1962 Buñuel advirtió a los espectadores que, quizás, *El ángel exterminador* no tenía un significado racional (Sánchez Vidal 238),²² de hecho la estética del sinsentido es adrede con la finalidad de evitar que el espectador se sumerja en la trama y experimente una catarsis del tipo que persigue el teatro aristotélico. Por el contrario, mediante varias escenas surrealistas e insólitas que incorpora el filme—por ejemplo, el oso y el rebaño de ovejas que deambulan por la mansión, la mano sin cuerpo que se desplaza de manera autónoma, la invitada que bebe el agua estancada de un florero, etc.—Buñuel sigue la lógica del Teatro del absurdo de Beckett y del efecto de distanciamiento (*Verfremdungseffekt*) del teatro brechtiano, con el afán de impedir que el espectador se imbuya en la historia y quede atrapado en ella (como quedaron atrapados los Nóbile y sus invitados) y que, de esa manera, pueda adoptar una actitud crítica (Otero Luque 16).

Estoy de acuerdo con quienes opinan que *El ángel exterminador* es una crítica a la burguesía, una sátira a las hipócritas convenciones sociales generalizadas en ese estamento, imaginadas por mí como una delgada y frágil máscara que no resiste sino un arañazo superficial para que salgan a relucir formas y maneras menos refinadas, y se eche a perder el cuidadosamente construido glamur. Por otro lado, David P. Goldman piensa que “[e]l tema de la película es la venganza divina contra una élite corrupta [...] incapaz de extirpar su propio letargo.”²³ Como fuere, Buñuel se sirve de un surrealismo satírico para socavar a la clase burguesa colocando a los personajes en una situación absurda que ahora, en tiempos de pandemia, más de medio siglo después del estreno del filme, cobra mucho sentido (aunque no todos crean en la fuerza letal de virus). He aquí algunas coincidencias:

²² “Si el filme que van a ver les parece enigmático, también la vida lo es. Es repetitivo como la vida y, como la vida, sujeto a múltiples interpretaciones. Quizá la explicación de *El ángel exterminador* es que, racionalmente, no hay ninguna” (Buñuel, 1962, citado en Sánchez Vidal 238).

²³ Marc Ripley, por su parte, “moves beyond politically motivated readings of the film to consider its weight as a philosophical and aesthetic exploration of dwelling through the concept of the uncanny” (Abstract). Ripley centra su análisis de la historia narrada en el filme como un evento inquietante que genera ansiedad en los personajes allí atrapados en la mansión de los Nóbile, un espacio familiar y, a la vez, extraño, que reúne las características de lo que Freud denomina *Das Unheimliche* (lo siniestro) (1919), llamado *uncanny* (extraño) en inglés: “The film's mansion bears all the hallmarks of Freudian uncanny, replete with symbolic imagery taken straight from Freud's renowned aesthetic exploration of what is at once familiar and unknown [...] [A]s the house crumbles around the imprisoned guests, the Freudian uncanny of the *unheimlich* home is supplanted by a more general, pervasive ‘not-being-at-home’, rooted in anxiety, that Martin Heidegger associates with the uncanny” (ibid.).

Paralelismos entre aspectos de <i>El ángel exterminador</i> y de la pandemia de Covid-19	
<i>El ángel exterminador</i>	Pandemia de Covid-19
Fuerza misteriosa	Nuevo virus
Confinamiento forzoso	Confinamiento forzoso
Hacinamiento	Recomendación de guardar distanciamiento social
Convivencia forzosa con personas no necesariamente gratas	Convivencia forzosa con personas no necesariamente gratas
Añoranza de seres queridos con quienes no es posible reunirse	Añoranza de seres queridos con quienes no es posible reunirse
Falta de higiene personal (debido a la falta de agua)	Recomendación de lavarse la manos frecuentemente
Despojo de la careta social (máscara actitudinal o jungniana)	Uso de mascarilla facial (en añadidura a la careta social)
Manifestaciones de agresividad	Manifestaciones de agresividad

Precisamente sobre la careta social, Jung dice lo siguiente:

Mediante su identificación más o menos completa con la actitud adoptada en cada caso[,] engaña cuando menos a los demás, y a menudo se engaña también a sí mismo, en lo que respecta a su carácter real; se pone una máscara, de la que sabe que corresponde, de un lado, a sus intenciones, y, de otro, a las exigencias y opiniones de su ambiente; y en ello unas veces prepondera un elemento y otras el otro. A esa máscara, es decir, a la actitud adoptada *ad hoc*, yo la llamo persona. Con ese término se designaba la máscara que en la Antigüedad llevaban puesta los actores teatrales. (758)

Jung se refiere al tipo de máscara que promovía el dramaturgo Tespis en el teatro griego.

En conclusión, la historia narrada en la película *El ángel exterminador* (1962), dirigida por Luis Buñuel, permite hacer paralelismos con algunos aspectos de la vida cotidiana durante la pandemia de Covid-19. Por ejemplo, a la máscara actitudinal que llevamos puesta de ordinario, conocida también como la máscara jungniana, en los actuales tiempos de pandemia le añadimos otra física, que nos ponemos y nos quitamos a conveniencia o capricho. Asimismo, de manera similar a lo ocurrido en períodos de confinamiento forzoso durante la pandemia, en la historia que narra el filme hay personas atrapadas en contra de

su voluntad en la mansión de los Nóbile. Tanto en la película como en la vida real, muchas personas se hallan hacinadas, sin que les sea posible guardar distanciamiento social, y el encierro las obliga a convivir con gente cuya compañía no necesariamente desean. A la vez, el encierro aleja a los confinados de seres con quienes sí quisieran estar, pero se hallan impedidos de reunirse con ellos debido a las circunstancias. Probablemente, lo último nos ha sucedido a todos en algún momento de confinamiento forzoso durante la pandemia de Covid-19. Mas, para los fines que ocupan al presente ensayo, lo más valioso de esta joya cinematográfica de Buñuel es que sirve para ilustrar la forma en que una situación extrema, como lo es una pandemia, propicia que se nos caiga la careta social y salgan a relucir mezquindades y abyecciones de la condición humana (pulsiones tanáticas) como resultado del relajamiento del *yo* y el consiguiente triunfo del *ello* sobre el *superyó*. Sin embargo, “[s]i antes los otros con su mirada que nos interpela nos podían desestabilizar [Sartre, *Huis-clos*, 1944], ahora esa otredad que nos amenaza, que nos acosa—reflexiona [Esteban] Ierardo—no es la mirada de otro, sino aquello que es imprevisible, inesperado, es el virus” (Conde). Afortunadamente, no aflora solo lo negativo en condiciones límite. Por el contrario, hay muchas personas valientes y altruistas—numerosos profesionales de la salud, entre ellas—que, lejos de amilanarse ante Abadón, lo miran de frente a los ojos y luchan para arrebatarse las llaves del abismo, arriesgando su propia existencia para preservar la salud y la vida de los demás.²⁴

© Frank Otero Luque

²⁴ ⁶⁷ El aspecto de las langostas era como de caballos equipados para la guerra. *Llevaban en la cabeza algo que parecía una corona de oro* [énfasis mío], y su cara tenía apariencia humana [...] ¹¹ El rey que los dirigía era el ángel del abismo, que en hebreo se llama Abadón y en griego Apolión [Destructor, Exterminador] [...] ¹⁸ La tercera parte de la humanidad murió a causa de las tres plagas de fuego, humo y azufre que salían de la boca de los caballos” (*Santa Biblia*, Apocalipsis 9:7-18).

Obras citadas

- Cadenas de Gea, Víctor. “Mecanismo sacrificial en *El ángel exterminador* de Luis Buñuel.” *Cuaderno de Materiales: Filosofía y Ciencias Humanas*, no. 15, 2001, filosofia.net/materiales/num/num15/num15a.htm
- Conde, Paula. “Aniversario: ¿El infierno son los otros? Cómo releer a Sartre en tiempos de coronavirus, a 40 años de su muerte.” *Clarín*, 14 Abr. 2020, clarin.com/cultura/cuarenta-anos-jean-paul-sartre-filosofo-comprometido-simbolo-epoca_0_mE5thPyO6.html
- El ángel exterminador*. Dirigida por Luis Buñuel, Producciones Gustavo Alatraste, 1962. *YouTube*, youtube.com/watch?v=rNh7-t1C5Lc
- Eliade, Mircea. *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*, Traducido del francés por Willard R. Trask. Nueva York: A. Harvest / HBJ Original, 1959.
- Freud, Sigmund. *El yo y el ello*, 1923.
---. *Esquema del psicoanálisis*, 1940.
---. *Inhibición, síntoma y angustia*, 1926.
---. *Más allá del principio de placer*, 1920.
- Goldman, David P. “*El ángel exterminador* en el Met.” Traducido por Ruth Percowicz. *Tablet en español: Arts&Letters*, 3 Nov. 2017, tabletmag.com/sections/arts-letters/articles/el-angel-exterminador-en-el-met
- Gubern, Roman. *Cine español en el exilio*, Lumen, 1976, p. 145. En MFA.
- Hawthorne, Nathaniel. “The Gray Champion.” *Twice-Told Tales*, 1837. *Ibiblio*, ibiblio.org/eldritch/nh/gray.html
- JMT. “El ángel exterminador de Luis Buñuel.” *Filmoteca Sant Joan D’Alacant*, 14 Mar, 2016, lafilmotecadesantjoan.blogspot.com/2016/03/el-angel-exterminador-de-luis-bunuel.html
- Jung, Carl Gustav. *Obra completa. Volumen 6. Tipos psicológicos*. Traducción al español de Rafael Fernández de Maruri, Trotta, 2013.
- Keller, Patricia. “Buñuel’s Phantoms.” *Revista de Estudios Hispánicos*, no. 52, 2018.
- Láscar, Amado. “Heterogeneidad de las máscaras: entre el carnaval de Bajtín y el grotesco criollo de Discépolo.” *Alpha*, no. 42, 2016.
- Lopes da Silva, Jairo. *Tiempo y narración en El ángel exterminador*, 2016. Universidad Complutense de Madrid, tesis doctoral, eprints.ucm.es/38078/1/T37361.pdf. En Romero Onofre.
- López Villegas. Manuel. *Sade y Buñuel: el marqués de Sade en la obra cinematográfica de Luis Buñuel*. Instituto de Estudios Turolenses, 1998.

MFA. "El ángel exterminador, 1962." *En torno a Luis Buñuel: Todo sobre la vida y obra del realizador*, 22 Mar. 2015, lbuñuel.blogspot.com/2015/03/el-angel-exterminador-1962.html

Miles, J. Robert. "Crossing the Line in Mexico? Luis Buñuel's *El ángel exterminador*." *Latin American Cinema: Essays on Modernity, Gender, and National Identity*, editado por Lisa Shaw y Stephanie Denison. Mcfarland & Company Incorporation Publication, 2005, pp. 59-90.

@ONU_es. "El estrés del confinamiento está generando un aumento de casos de violencia doméstica en todo el mundo [...]" Tuit, 7 May. 2020, 5:12 AM, twitter.com/ONU_es/status/1258323687301943296?ref_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etweetembed%7Ctwterm%5E1258323687301943296%7Ctwgr%5E%7Ctwcon%5Es1_&ref_url=https%3A%2F%2Fwww.un.org%2Fes%2Fcoronavirus%2Farticles%2Fsupporting-trapped-domestic-violence-victims-during-covid-19-pandemic

Ordóñez, Damary. "Existencialismo y surrealismo en *Rayuela* (1963) de Cortázar." *Confluencia*, no. 33, vol. 1, 2017, pp. 39-50.

Otero Luque, Frank, "El ángel exterminador (1962): una hermenéutica imposible de Luis Buñuel." *Palabra en Libertad: Revista Peruana de Literatura*, vol.16, no. 46, pp. 14-18.

Pérez Turrent, Tomás, y José de la Colina. *Buñuel por Buñuel*, Plot, 1993.

Picón, Evelyn Gardfield. *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* Madrid: Ed. Gredos, 1975.

Peirce, Samuel. "Luis Buñuel's 'The Exterminating Angel' and its 'Ties to Modern Horror.'" *BloodyDisgusting*, 28 May 2020, bloody-disgusting.com/editorials/3618418/luis-buñuels-exterminating-angel-ties-modern-horror/

Poyato, Pedro. "Suspensión del sentido y repetición en *El ángel exterminador* (Buñuel, 1962)." *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, no. 3, pp. 2011, 3-16, doi.org/10.24310/Fotocinema.2011.v0i3.5867

Ripley, Marc. "Housed Nowhere and Everywhere Shut In: Uncanny Dwelling in Luis Buñuel's *El ángel exterminador*." *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 93, no 4, 2016, pp. 679-695, doi.org/10.1080/14753820.2016.1178508

Romero Onofre, América Ayllín. *¿Surrealismo en la película de Luis Buñuel El ángel exterminador (1962)?* 12 Jun. 2019. Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM), tesis de licenciatura. Repositorio institucional, hdl.handle.net/20.500.11799/100208

Sánchez Vidal, Agustín. *Luis Buñuel*, Cátedra, Madrid, 1999.

Santa Biblia: Edición Nueva Versión Internacional (NVI.) Editorial Vida, 2014.

Terán-Espinoza, Juan Daniel, y Lidice Sisibell Bravo-Adrián. “Diagnóstico psicopatológico en mujeres expuestas a violencia intrafamiliar durante la pandemia.” *Dominio de las Ciencias*, vol. 6, no. 4, octubre-diciembre 2020, pp. 1399-1408.

Spielrein, Sabina. *La destrucción como causa del devenir*, 1912.

Vargas Llosa, Mario. *La llamada de la tribu*, Alfaguara, 2018.

Zambrano Villalba, Carmen Graciela. “Violencia intrafamiliar en tiempos de confinamiento por COVID 19: Una revisión sistemática.” *Perspectivas Metodológicas* vol. 21, año 2021, Universidad Nacional de Lanú,
revistas.unla.edu.ar/epistemologia/article/view/3605/1757

Reparto por orden de los nombres de los personajes	
Alberto Roc	Enrique García Álvarez
Alicia de Roc	Jaqueline Andere
Ana Maynar	Nadia Haro Oliva
Beatriz	Ofelia Montesco
Blanca	Patricia de Morelos
Christian Ugalde	Luis Beristain
Coronel Álvaro Aranda	César del Campo
Doctor Carlos Conde	Augusto Benedicto
Edmundo Nóbile	Enrique Rambal
Eduardo	Xavier Masse
Francisco Ávila	Xavier Loya
Juana Ávila	Ofelia Guilman
Julio, el mayordomo	Claudio Brook
Leandro Gómez	José Baviera
Leonora	Bertha Moss
Leticia, "La Valkiria"	Silvia Pinal
Lucía Nóbile	Lucy Gallardo
Raúl	Tito Junco
Rita Ugalde	Patricia Morán
Sergio Russel	Augusto Bravo
Silvia	Rosa Elena Durgel