

# Sobre ángeles exterminadores, apocalipsis y otros desamparos (de John Martin a Dino Buzzati)

Agustín Sánchez Vidal<sup>1</sup>

Universidad de Zaragoza

RESUMEN: En este trabajo se consideran algunos de los antecedentes más desatendidos de *El ángel exterminador* (1962) de Luis Buñuel, en particular aquellos que lo vinculan a Dino Buzzati y —a través de él u otros eslabones— al artista inglés John Martin y su dibujo *The Destroying Angel* (1833). Pero también a sus grabados sobre *El paraíso perdido* de John Milton y otras imágenes apocalípticas que fascinaron a Emily Brontë, cuya novela *Cumbres borrascosas* tanto interesó a Buñuel. Por otra parte, no faltaban actualizaciones de esas temáticas y «angeologías» en el contexto vanguardista español que nutrió al cineasta, jalonando las crisis personales y estéticas que condujeron al surrealismo a compañeros de generación como Federico García Lorca o Rafael Alberti. Además, *The Destroying Angel* servirá como punto de partida para el breve cuento *El fin del mundo* (1944) de Buzzati. Y en otro de los relatos del escritor italiano, *Paura alla Scala* (1949), se desarrolla la claustrofóbica situación de los integrantes de la mejor sociedad milanesa incapaces de abandonar el salón de recepciones de la ópera tras asistir a una función, en notable paralelismo con la película de Buñuel.

Palabras clave: Luis Buñuel, *El ángel exterminador*, John Martin, *The Destroying Angel*, Dino Buzzati.

ABSTRACT: This paper considers some of the most neglected antecedents of Luis Buñuel's *The exterminating angel* (1962), in particular those that link him to Dino Buzzati and -through him or other links- to the English artist John Martin and his drawing *The Destroying Angel* (1833). But also, to his prints on John Milton's *Paradise Lost* and other apocalyptic images that fascinated Emily Brontë, whose novel *Wuthering Heights* so interested Buñuel. On the other hand, there was no lack of updates to these themes and «angelologies» in the Spanish avant-garde context that nurtured the filmmaker, marking out the personal and aesthetic crises that led generation's mates such as Federico García Lorca or Rafael Alberti to surrealism. Additionally, *The Destroying Angel* will serve as a starting point for Buzzati's short story *La fine del mondo* (1944). And in another of the stories by the Italian writer, *Paura alla Scala* (1949), the claustrophobic situation of the members of the best Milanese society, unable to leave the reception hall of the opera after attending a performance, is developed, in notable parallelism with Bunuel's movie.

Keywords: Luis Buñuel, *The exterminating angel*, John Martin, *The Destroying Angel*, Dino Buzzati.

1 Dirección de contacto: agsvidal@unizar.es. ORCID: 0000-0003-0105-2534.

RÉSUMÉ: Cet article examine certains des antécédents les plus négligés de *L'Ange exterminateur* (1962) de Luis Buñuel, en particulier ceux qui le lient à Dino Buzzati et - à travers lui ou d'autres liens - à l'artiste anglais John Martin et son dessin *The Destroying Angel* (1833). Mais aussi à ses gravures du *Paradis perdu* de John Milton et autres images apocalyptiques qui ont fasciné Emily Brontë, dont le roman *Les Hauts de Hurlevent* a tant intéressé Buñuel. D'autre part, les mises à jour de ces thèmes et «angélologies» ne manquaient pas dans le contexte d'avant-garde espagnol qui a nourri le cinéaste, marquant les crises personnelles et esthétiques qui ont conduit des compagnons de génération tels que Federico García Lorca ou Rafael Alberti au surréalisme. De plus, *The Destroying Angel* servira de point de départ à la nouvelle de Buzzati *La fine del mondo* (1944). Et dans une autre des nouvelles de l'écrivain italien, *Paura alla Scala* (1949), la situation claustrophobe des membres de la meilleure société milanaise, incapables de quitter la salle de réception de l'opéra après avoir assisté à une représentation, se déroule dans un notable parallélisme avec le film de Buñuel.

Mots-clés: Luis Buñuel, *L'Ange exterminateur*, John Martin, *The Destroying Angel*, Dino Buzzati.

Hace tiempo que Luis Buñuel ha accedido en la historia del cine al estatuto de un clásico, con reconocimientos que lo sitúan por encima de vaivenes y modas. Pero eso no obsta para que de tanto en tanto se establezcan dentro de su filmografía estimaciones que destacan una etapa por encima de otra o se revalorice algún título específico, debido a circunstancias que subrayan su vigencia.

Ese ha sido el caso de *El ángel exterminador* (1962), muy apreciada por la crítica ya desde su estreno y reivindicada posteriormente por todo tipo de creadores. Sin embargo, su tono un tanto críptico ha venido dificultando la difusión a pie de calle, restringiéndola a los cinéfilos... Hasta que en 2020 llegó la pandemia de la Covid-19 y los consiguientes confinamientos, que remitían a la situación básica de la película.

Como es bien sabido, esta se centra en un grupo de la alta sociedad que, después de asistir en la ópera a una representación de *Lucia de Lammermoor* de Donizetti, es invitado a la mansión de los Nobile, uno de los matrimonios que lo compone. Tras la cena y pasar al salón para oír música, llegado el momento de irse descubren que son incapaces de cruzar el umbral, a pesar de que en apariencia no se interpone ningún obstáculo físico. Los sirvientes desertan de la casa como quien huye de un lugar en cuarentena y con el paso de las horas el cansancio se apodera de los encerrados hasta perder las buenas maneras, mientras en el exterior bulle una revuelta.

Los confinamientos de 2020 ayudaron, sin duda, a hacer creíble el supuesto de la trama más difícil de asumir desde la lógica convencional: que los invitados no abandonen el salón a pesar de que nada parezca impedirselo. Ahora bien, quedarse ahí equivaldría a elevar lo circunstancial al rango de medular, orillando el verdadero

trasfondo de las películas más personales de Buñuel. Estas se articulan a través de mecanismos que tocan nervios muy sensibles, pulsiones irracionales agazapadas en el inconsciente colectivo, a la espera de aflorar a poco que ceda el barniz civilizador que las mantiene a raya. En el caso de *El ángel exterminador* apelan a terrores tan ancestrales como los derivados de las epidemias, naufragios o encierros. Sobre todo cuando se sitúan en un trasfondo apocalíptico, vinculado en este caso a amenazas inducidas por la propia especie humana: en 1962, las armas atómicas, a las que a estas alturas del siglo XXI se suman los desarreglos del planeta a causa del cambio climático.

El objeto de las páginas que siguen no es insistir en la totalidad de esos factores, bien establecidos por los estudiosos en la película que nos ocupa. Por ejemplo, el *Diario del año de la peste* (1722) de Daniel Defoe, *La peste* (1947) de Albert Camus o las epidemias de cólera del siglo XIX, que aún gravitan sobre relatos como *La muerte en Venecia* (1912) de Thomas Mann. O los disturbios al final de *El ángel exterminador*, percibidos como una premonición de los producidos en 1968, y en especial la matanza en la Plaza de las Tres Culturas de México D. F., saldada con cuatro centenares de muertos a manos de la policía.

No es en esos aspectos en los que se abundará aquí, ni en diversos materiales reciclados por el realizador aragonés para ampliar el medimetro inicial, como su guion *Alucinaciones en torno a una mano muerta*, escrito en 1944 y usurpado por Robert Florey en *La bestia de cinco dedos* (1946). Tampoco en los componentes históricos que enlazan el título con el nombre del grupo ultraderechista «El Ángel Exterminador» que aparece en novelas como *La Fontana de oro* (1870) y *Un voluntario realista* (1878) de Benito Pérez Galdós, escritor frecuentado por Buñuel. Ni en cómo pudo influir su amigo José Bergamín, quien recuperó esa denominación para una obra de teatro que pensaba escribir. Según el realizador, le sirvió de inspiración, sustituyendo el de *Los naufragos de la calle Providencia* del esbozo inicial escrito junto a Luis Alcoriza, donde el naufragio funcionaba como parábola de toda una situación social, en la línea del célebre cuadro de Géricault *La balsa de la Medusa* (1819).

Más bien nos centraremos en otros componentes que, sin contradecir los anteriores, se suman a ellos, ahondando en un sustrato de referencias que añaden interesantes matices. Afectan a sintagmas buñuelcosos presentes en buena parte de su filmografía, donde visualizan la frustración del deseo, las zonas más cenagosas de la mente, el mal o el satanismo, hasta desembocar ocasionalmente en lo apocalíptico. Son ingredientes que, en distintas dosis y contextos —juntos o por separado— asoman aquí y allá. Por ejemplo, en los momentos de claro sabor sadiano, desde



John Martin, *El ángel exterminador*, 1836, manera negra y aguafuerte.

*Abismos de pasión* o *Belle de jour* a *La vía láctea*, por no hablar de proyectos nunca filmados por él, como *El monje* o *Là-bas*. Pero también en películas como *Simón del desierto* o guiones como *Agón*, que rematan con alusiones a sendas catástrofes nucleares. Sin olvidar que en 1967 el cineasta llegó a considerar un proyecto sobre las bombas atómicas norteamericanas caídas por accidente en la localidad almeriense de Palomares.

En el caso de *El ángel exterminador* se le añade otra de las constantes presente ya en su segunda película, *La edad de oro* (1930), con la fiesta celebrada en el palacete de los Marqueses de X. Conecta de modo muy evidente con la organizada en la mansión de los Nobile que se prolonga, a su vez, en las cenas frustradas de *El discreto encanto de la burguesía* (1972). Pero en ese eslabonado conviene no perder de vista cuál es el factor específico de la película de 1962 ya desde el título, que alude a la Biblia. Por un lado, al ejecutor de una de las plagas enviadas por Yavé contra los egipcios, para matar a los primogénitos de aquellas familias que en sus dinteles no ostentan la señal trazada con la sangre del cordero pascual y que «no permitirá



John Martin, *La caída de Babilonia*.

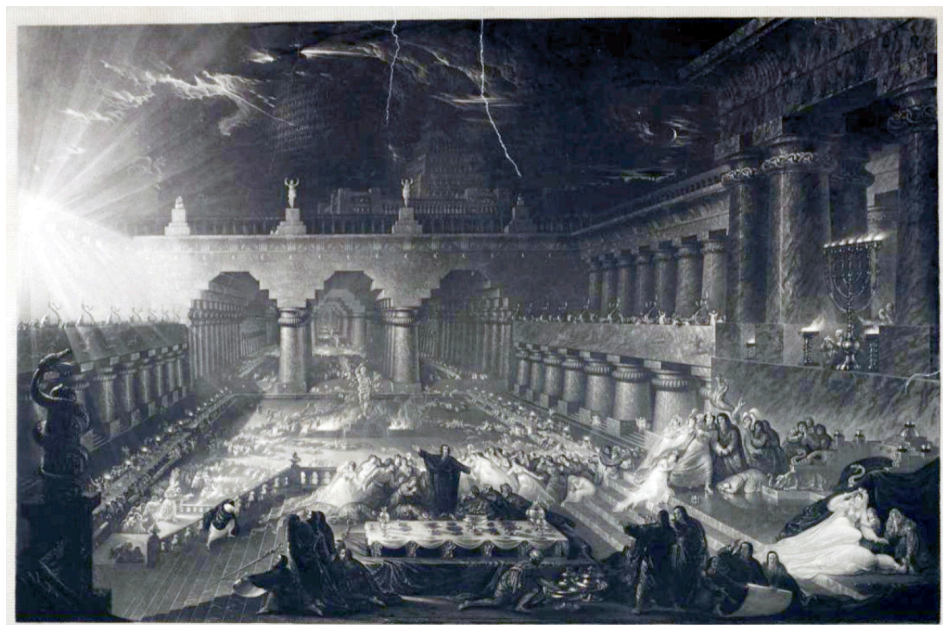
al exterminador entrar en vuestras casas para herir» (Éxodo, 12: 23). Y, por otro, al libro del Apocalipsis (9:11), donde comparece bajo el nombre de Abaddón, que quiere decir «destrucción». Concepto este último recuperado por el pintor inglés John Martin para su grabado *The Destroying Angel* (1833), que suele traducirse al español como *El ángel exterminador*.<sup>2</sup>

### La «manera negra» de John Martin

Lejos de la inmensa popularidad de que disfrutó en su día, hoy John Martin (1789-1854) necesita ser presentado, siquiera sea someramente. En nuestro país no resulta muy conocido fuera de los especialistas, aunque su influencia —ahora un tanto di-

<sup>2</sup> Así se hizo, por ejemplo, en 2006, en la primera muestra monográfica dedicada a él en España, *John Martin (1789-1854): La oscuridad visible*, centrada en las estampas y dibujos de la colección Michael J. Campbell, que fue su comisario, y compartida por el Centro Cultural Conde Duque del Ayuntamiento de Madrid, la Calcografía Nacional y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, para pasar posteriormente al Museo de Bellas Artes de Bilbao.

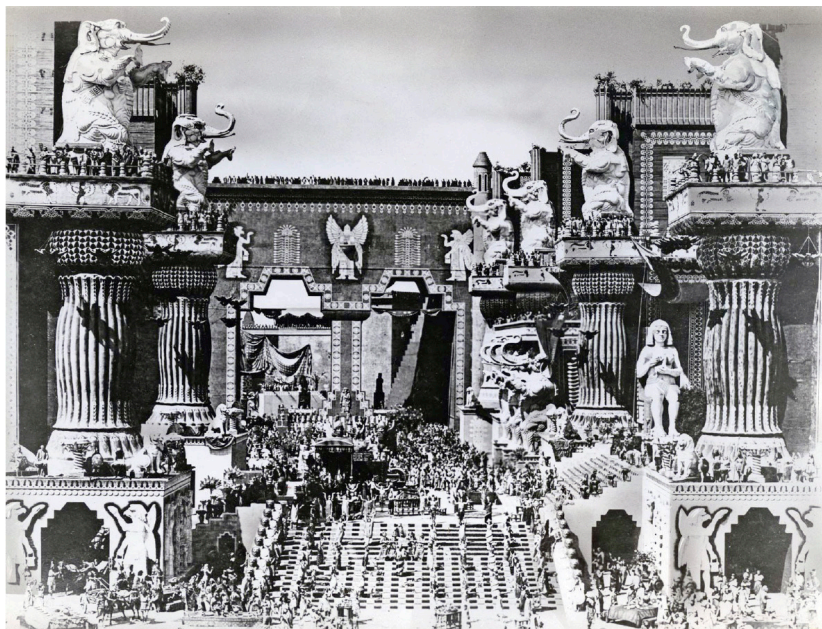




John Martin, *El festín de Baltasar*, 1826.

fusa— continúe vigente. Sin embargo, en su momento fue un artista que representó como pocos la llamada «estética de lo sublime» que en Inglaterra habían desarrollado William Blake, Wright de Derby, John Flaxman o Johann Heinrich Füssli. A propósito de él se ha podido hablar de «la oscuridad visible» por su maestría en la técnica denominada «manera negra», «mezzo-tinta» o «grabado al humo» que, sobre una dominante oscura, hace aflorar las líneas y superficies luminosas a través de toques muy precisos. Esto le permitió acuñar imágenes visionarias situadas en escenografías tan inquietantes como espectaculares, que influyeron en la pintura, dibujo y grabado, la arquitectura, tramoyas teatrales u operísticas y, posteriormente, también en el cine colosalista.

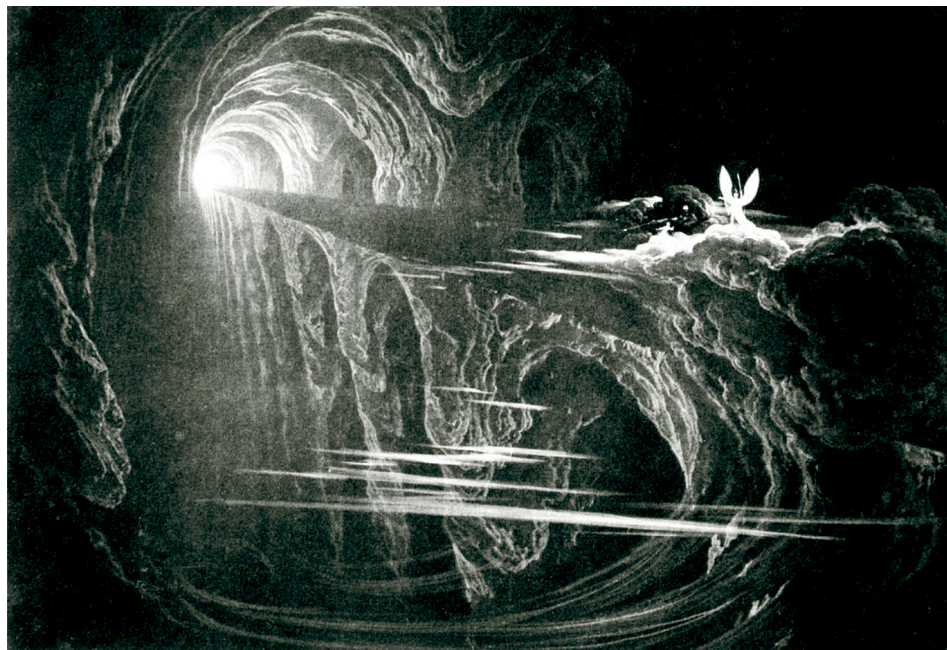
Ese trasfondo —plagado de cuévanos, túneles, abismos, diluvios, masacres u ominosas profecías de destrucción y castigos venidos de las Alturas— se traduce en títulos como *Pandemonium*, *Puente sobre el caos*, *El gran día de la ira*, *El juicio final*, *La apertura del séptimo sello*, *La caída de Babilonia*, *La destrucción de Nínive* o *Satán presidiendo el consejo del infierno*, por citar algunos de los más conocidos. Y le han valido el apodo de *Mad Martin*, al confundirlo con su hermano Jonathan, quien in-



D. W. Griffith, *Intolerancia*, 1916.

cendió de forma premeditada la catedral de York y terminó en un manicomio. Lejos de ello, John Martin, nacido en el año de la Revolución Francesa de 1789, fue amigo de Dickens, Faraday o Turner y se implicó en cuestiones harto racionales, como el alcantarillado y conducción de aguas del Londres coetáneo, anticipándose en un cuarto de siglo a la iniciativa en ese mismo sentido de Joseph Bazalgette en 1859. Intentaba así atajar las terribles epidemias de cólera que suponían para las modernas y hacinadas ciudades de la era industrial el equivalente de la peste en las medievales.

No había en ello tanta contradicción como podría suponerse. Y para comprobarlo basta con examinar su ciclo más influyente, las veinticuatro ilustraciones que entre 1824 y 1827 dedicó al extenso poema de John Milton *El paraíso perdido* (1667). Si en este se liga de forma inseparable la suerte de Satán y la de Adán y Eva, en los grabados de Martin se potencia su poderoso aliento prometeico. El mito sobre el Titán que robó el fuego a los dioses para entregarlo a los hombres —y fue castigado por ello— ha podido ser visto como una apología de la función técnica. Y la crítica más avisada ha percibido en algunas de las imágenes apocalípticas del pintor inglés un eco de las forjas y herrajes que abundaban en su Northumbeland natal, como



John Martin, *Puente sobre el caos* (de la serie *El paraíso perdido*).

avanzadilla de la revolución del carbón y del acero. Por decirlo de un modo un tanto tosco, el entusiasmo por la técnica derivado del sacrificio prometeico redimiría a la humanidad de la noción del pecado original cometido al probar el fruto del árbol del bien y del mal, prolongando así la rebelión de los ángeles caídos y la estirpe de Satán.

Sea como fuere, esta combinación de escenarios arcaicos y modernos aseguró a John Martin una considerable influencia, que se percibe en numerosos artistas y tendencias como los prerrafaelistas ingleses o los escritores Julio Verne y H. G. Wells. Su popularidad fue tal que sus obras tuvieron que ser protegidas con rejas para mantenerlas a salvo de los admiradores, pasando en algunos casos de cinco mil las personas que pagaron por verlas. En el polo opuesto, sus detractores las denigraron tachándolas de «fantasmagorías», asimilándolas de este modo a las plebeyas proyecciones de linterna mágica. También trataron de rebajarlas al nivel de los lienzos de grandes proporciones exhibidos por los dioramas y panoramas decimonónicos. De hecho, una de sus obras más famosas, *El festín de Baltasar* (1826), fue plagiada en 1833 en una de esas instalaciones, el British Diorama, que alcanzaba





Thomas Cole, *Expulsion. Moon and Firelight*, c. 1828.

los 190 metros cuadrados. Y aunque Martin demandó a la empresa responsable no consiguió clausurarla, siendo reproducida dos años más tarde en otra similar abierta al público en Nueva York.

Estos vínculos con espectáculos populares prepararon su salto a la pantalla de cine, a través de realizadores como Cecil B. De Mille o David W. Griffith. El primero se inspiró en las imágenes del pintor inglés en sus dos versiones de *Los diez mandamientos* (1923 y 1956). Y el segundo urdió la secuencia más espectacular de su película *Intolerancia* (1916) a partir de la citada *El festín de Baltasar*. En la actualidad la influencia de Martin sigue gravitando directamente o a través de sus seguidores, como el fundador del paisajismo estadounidense Thomas Cole, cuya impronta no cuesta reconocer, por ejemplo, en algunas de las escenografías de la serie de *Indiana Jones* dirigida por Steven Spielberg y producida por George Lucas, o en *La guerra de las galaxias* de este.

Pero quizá no resulte tan conocido el impacto que produjo en otros casos, como la familia Brontë, cuyo salón de la casa parroquial en Haworth estaba presidido por



Steven Spielberg, *Indiana Jones y la última cruzada*, 1989.

una reproducción de *El festín de Baltasar*. Charlotte Brontë y sus hermanas Emily y Anne interiorizaron hasta tal punto las imágenes del pintor que entre 1827 y 1834 se inspiraron en ellas para crear los mundos imaginarios de Glass Town (la «Confederación de la Ciudad de Vidrio») y Angria. El propio John Martin aparece en esta última (metamorfoseada en Verdopolis) bajo el nombre de Sir Edward de Lisle.

Buñuel se sentía muy atraído por la que quizá sea la obra más famosa de las hermanas Brontë, *Cumbres borrascosas*, escrita por Emily, e intentó llevarla a la pantalla en distintas ocasiones, no cejando hasta rodarla en México en 1954 con el título *Abismos de pasión*. Enunciado que, por cierto, no es ajeno al más conocido atributo del exterminador: «Por rey tienen sobre sí al ángel del abismo, cuyo nombre es en hebreo Abaddón...» (Apocalipsis, 9:11). Es en ese contexto donde cobra todo su alcance la figura de Alejandro, nombre que recibe el Heathcliff de *Cumbres borrascosas* en dicha versión mexicana. Sus evidentes connotaciones satánicas le llevan a invocar los dominios infernales y a descender hasta la cripta donde yace muerta Catalina. Y de ese modo conecta con la serie de grabados que Martin dedicara a *El paraíso perdido*, actualizando y reforzando la dilatada estela dejada por el poema de Milton.

Pocas obras literarias contribuyeron tanto a reivindicar el personaje de Lucifer y otros rebeldes contra la divinidad, a la zaga del Prometeo de Esquilo y el Capaneo de este trágico griego, recuperado por Dante Alighieri en el decimocuarto canto de su *Divina Comedia*. De ese héroe satánico de Milton derivarán la mayoría de los que a partir del siglo XVIII irán configurando los prototipos románticos que tras Lord Byron cuajarán en corsarios y bandidos, donjuanes, blasfemos y renegados de toda laya. Aún dota de profundidad a relatos como *Frankenstein o el Prometeo moderno* de Mary Shelley, ya que la rebelión de la criatura contra su creador remite a la del hombre —o Lucifer— contra Dios.

*El paraíso perdido* estará muy presente en la obra de Blake, Schiller, Shelley, Baudelaire y, tras Lautrémont, escritores o artistas que ya conectan con el surrealismo, sin perder de vista el refuerzo nada desdeñable del Marqués de Sade. Y a través de obras como *The Italiano or the Confessional of the Black Penitents* (1797) de Ann Radcliffe, promoverá personajes como su protagonista Schedoni, el religioso que se opone a inquisidores y jesuitas de siniestro trasfondo católico. Tanto, que se ha podido ver en él la influencia del personaje de Ambrosio, cuyas andanzas se habían recogido el año anterior en la novela *El monje* (1796) de Mathew Lewis, que Buñuel adaptó junto a Jean-Claude Carrière con la intención de filmarla (lo que finalmente no llevaría a cabo él, sino Ado Kyrrou, en 1973).

## Intermedio español

En la vanguardia hispana de la que se impregnó el realizador aragonés durante su juventud aún repercute prole tan turbulenta, como sucede con los *Cantos de Maldoror* de Lautrémont, que tradujo en 1920 Julio Gómez de la Serna y prologó su hermano Ramón. Los ecos de Milton se perciben todavía a la altura de 1929, año en el que Luis va dejando de lado sus empeños literarios para debutar en el cine con *Un perro andaluz*, cortometraje que desempeñará un papel decisivo en el gran giro hacia el surrealismo de los miembros más inquietos de la llamada «Generación del 27». Es lo que sucede en *Sobre los ángeles* de Rafael Alberti, que se abre con un poema titulado «Paraíso perdido». E incluye otros como «El cuerpo deshabitado», anticipando su auto sacramental laico *El hombre deshabitado*, que su autor presentó en 1931 en el Teatro de la Zarzuela al grito de «¡Viva el exterminio, abajo la podredumbre de la escena!». Proclama muy afín a la anterior de *Un perro andaluz* a raíz de su estreno en Madrid, que impresionó vivamente a Alberti, como recordaría en sus memorias:

En medio de estos días y de este campo de batalla, no literaria ya, sino verdadera, apareció, como un cometa, Luis Buñuel. Venía de París, la cabeza rapada, el rostro aún más fuerte, más redondos y salidos los ojos. Llegaba para presentar su primera película, hecha en colaboración con Salvador Dalí [...] Cuando el público, sobrecogido, pidió luego a Buñuel unas palabras explicativas, recuerdo que éste, incorporándose un momento, dijo, más o menos, desde su palco: «Se trata solamente de un desesperado, un apasionado llamamiento al crimen».<sup>3</sup>

Alberti no fue el único en recurrir a las iconografías religiosas populares para visualizar su crisis personal, denominando «ángeles» a esos nebulosos ectoplasmas anímicos que otros llamarían «demonios interiores» o a los desarreglos diagnosticados por los freudianos como neurosis, paranoias o complejos. Y una evolución similar se advierte en Federico García Lorca en el ciclo iniciado a partir de 1929 en Nueva York a raíz de su estancia en esa ciudad. Es entonces cuando adopta en sus versos un tono apocalíptico, y también en su teatro, dibujos y el guion de cine *Viaje a la luna*, que viene a ser la respuesta a *Un perro andaluz*, percibida por él como una caricatura suya. Sobre todo tras las feroces críticas de Buñuel y Dalí contra el *Romancero gitano* (1928) y sus composiciones «angélicas» dedicadas a San Miguel, San Rafael o San Gabriel.

Sin embargo, y en el otro platillo de la balanza, conviene recordar que algunos de los hallazgos de *Poeta en Nueva York* estaban implícitos en determinadas imágenes desplegadas en otros romances de su libro de 1928, como esos «ángeles con grandes alas / de navajas de Albacete» de «Reyerta» o el dedicado al martirio de Santa Olalla, en el que «brincan sus manos cortadas». O dibujos de ese mismo año, como «Luzbel». De hecho, en su conferencia *Teoría y juego del duende* (1933), que resumiría más tarde su estética, propugnará la entrega a esa fuerza oscura del *duende*, frente a la más blanca y benévola del ángel —en la acepción andaluza de «tener ángel»—. Evolución cuya clave procedía de la experiencia neoyorquina, durante la cual llevó a cabo una ampliación iconográfica con imágenes de lo que se han llamado «animales fabulosos», inspirados en los Beatos medievales.<sup>4</sup>

3 ALBERTI, R., *La arboleda perdida*, Barcelona, Seix Barral, 1975, pp. 277-278. En *Sobre los ángeles* hay versos convergentes con la opera prima de Buñuel, como por ejemplo: «perforando tus ojos / largas páas de encono» («El cuerpo deshabitado»); «ruedan pupilas muertas» («Los ángeles sonámbulos»); «una sombra se entrecoge las uñas en las bisagras de las puertas» («Los ángeles feos»); o «una navaja de afeitar abandonada al borde de un precipicio» («Los ángeles muertos»).

4 En una conferencia impartida en la Residencia de Estudiantes, Pedro Salinas ya había apreciado el influjo de los «Beatos» medievales en *Sobre los ángeles* de Alberti y para encarecer su importancia remitía, entre otros, a José Bergamín (el texto de dicha intervención se publicó en *La Gaceta Literaria* el 1 de enero de 1929).

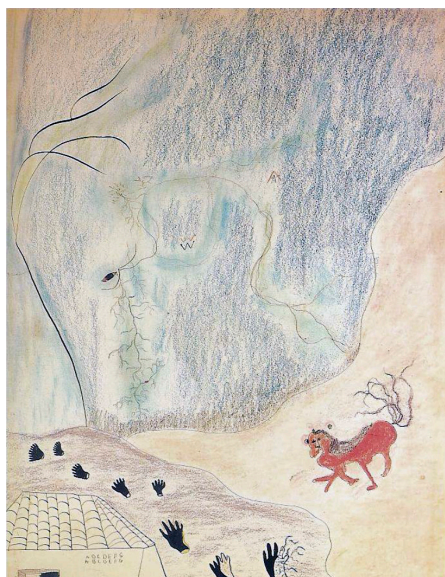




Beato de El Escorial.



F. García Lorca, *Luzbel*, 1928.



F. García Lorca, *Animal fabuloso y Autorretrato en Nueva York*, 1929-1930.



En algunos de los esbozos lorquianos la bestia de filiación apocalíptica camina junto a un reguero de manos cortadas. En otros merodea entre los rascacielos para trazar un autorretrato del angustiado poeta, convertida en portavoz y trasunto de esa moderna Babilonia, cuyos acantilados de cemento servirán en 1965 a Buñuel para cerrar abruptamente su inconclusa *Simón del desierto*.

El cineasta aragonés aún irá más lejos al detectar ese milenarismo y su raigambre miltoniana subyacente, según él, en una novela como *Bajo el volcán* de Malcolm Lowry. Llegó a plantearse filmarla, pero renunció al proyecto por estas razones:

*Bajo el volcán* es, como el *Ulises* de Joyce, un monumento máximo a la lengua inglesa. Está basado en otro, *El paraíso perdido* de Milton y, o alcanzas esa dimensión, o es la historia de un borracho. Entre otras cosas, no la voy a hacer porque no la sé hacer. Yo sabría hacer la historia de un borracho, pero me siento incapaz de dar en la película esa dimensión del lenguaje, toda esa transcendencia.<sup>5</sup>

Buñuel calibraba muy bien la dificultad de trasvasar al cine a escritores cuya magia se basa en el uso del lenguaje, como sucede en español con Valle-Inclán, por ejemplo. Pero no se quedaba ahí, percibiendo asimismo el conflicto añadido que suponían las obras literarias fundacionales de algunos idiomas. Ese es el caso de la *Divina Comedia* respecto al toscano y, aunque al cineasta no le entusiasmaba el poema de Dante, tampoco se le escapaba su envergadura. En el idioma inglés tal incidencia quedó reforzada por el precedente de la Biblia del rey James, que a partir de 1611 proporcionó a los anglicanos la posibilidad de leer la palabra divina en la propia lengua. Y, convertida ya en una de sus grandes matrices, troqueló posteriormente algunas de las obras más ambiciosas, desde *El paraíso perdido* de Milton al *Moby Dick* de Herman Melville. Una experiencia que tiene equivalente en otros ámbitos culturales, como el germánico, gracias a la traducción al alemán del libro sagrado por Lutero, pero no en el español, fuera de la poco divulgada Biblia del Oso, vertida a nuestra lengua en 1569 por Casiodoro de la Reina, un monje jerónimo convertido al protestantismo.<sup>6</sup>

5 Palabras del realizador evocadas por Antxon Eceiza en la entrevista publicada en el monográfico *En torno a Buñuel*, al cuidado de Marisol Carnicero y Daniel Sánchez Salas, *Cuadernos de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España*, n. 7-8, Madrid, agosto de 2000, p. 188. En *El ángel exterminador* el maleficio que desencadena el encierro y luego sirve para desbloquearlo es la *Tocata en La Mayor* de Pietro Domenico Paradisi (1707-1791). Y el anfitrión Nobile muestra lo que llama el «Paraíso de Tebas», una caja que contiene morfina, codeína, laudanina y otros *paraísos artificiales* (por utilizar la terminología de Baudelaire).

6 Además, esas versiones vernáculas germánica y anglosajona contaban con los precedentes de la traducción del obispo Ulfilas al gótico en el siglo IV y la de John Wycliffe al inglés en 1384.

Estas circunstancias nos obligan a hilar más fino a la hora de rastrear sistemas alternativos de transmisión de esos desafíos a la divinidad que transgreden sus mandatos para subrayar la libertad humana, incluso a costa de incurrir en el lado oscuro. La falta de conexión en nuestro país entre la gente del común y las *Divinas palabras* —por invocar el título de Valle-Inclán— reservadas a una casta sacerdotal obligó a utilizar otros cauces. Además de algunos tan obvios como el *Tenorio* de Zorrilla, en el caso de Buñuel la nómina podría hacerse extensiva a universos creativos donde lo cotidiano se trastoca dejando aflorar lo irracional e imprevisto, comprometiendo el orden y designios hasta entonces garantizados por la Providencia. Es lo que sucede en los relatos de Dino Buzzati, por ceñirnos a un ejemplo que nos permite engranar los grandilocuentes escenarios bíblicos de John Martin con los más prosaicos o contemporáneos y con la película *El ángel exterminador*.

### El fin del mundo y pánico en la ópera

Buñuel nunca ocultó su aprecio por este escritor denominado a menudo el «Kafka italiano», de quien llegó a considerar al menos dos proyectos de adaptación: en 1963 *El desierto de los tártaros* (novela publicada en 1940) y en 1966 la narración *Siete pisos* (1937). Pues bien, hay otro breve cuento de Buzzati, *El fin del mundo*, cuyo arranque parece inspirado en el aludido grabado *El ángel exterminador* de John Martin:

Un día, hacia las diez de la mañana, un puño inmenso apareció en el cielo de la ciudad. Después se abrió lentamente en forma de garra y se quedó así, inmóvil, como un inmenso baldaquín de la fatalidad. Parecía de piedra y no era piedra, parecía de carne y no lo era, parecía incluso de nube, pero no era nube. Era Dios; y el fin del mundo. Un murmullo que luego se convirtió en lamento y a continuación en aullido se propagó por los barrios, hasta transformarse en una única voz, compacta y terrible, que se alzaba verticalmente como una tromba.

Luisa y Pietro se encontraban en una plazuela acariciada por un tibio sol y rodeada por fantasiosos palacios y jardines. Pero en el cielo, a una vertiginosa altura, se hallaba suspendida la mano. Las ventanas se abrían de par en par entre gritos de desesperación y terror: jóvenes señoras a medio vestir se asomaban a mirar el Apocalipsis mientras el aullido inicial de la ciudad se iba aplacando poco a poco. La gente salía de las casas, por lo general corriendo, sentían la necesidad de moverse, de hacer algo, pero no sabían adónde ir.<sup>7</sup>

7 BUZZATTI, D., *Sesenta relatos*, trad. Mercedes Corral, Barcelona, Acantilado, 2006, p. 124.



John Martin, *El ángel exterminador*, dibujo.

En ese caos, todos buscan desesperadamente un confesor, lo que no resulta fácil, porque los sacerdotes están ahora muy solicitados y han sido acaparados por los ricos. Incluso han aparecido falsos religiosos que cobran cifras exorbitantes por ejercer su supuesto ministerio, sin garantizar a pesar de ello la salvación eterna. Tales son las cuitas que ocupan a la enfebrecida multitud cuando descubren por la calle a un desprevenido cura. Inmediatamente lo rodean, primero rogándole que los confiese y luego forzándole a ello. Al sacerdote no le queda otro remedio que emprender una maratoniada carrera para absolver a aquella gente de sus pecados. Sin embargo, a medida que parece acercarse la hora del fin del mundo, él mismo está cada vez más angustiado, pues lo que necesita es confesarse, a su vez, y se halla atrapado, concluyendo el cuento con estas palabras suyas: «—¿Y yo? ¿Y yo?— preguntaba a los mil postulantes, voraces de Paraíso. Pero nadie le prestaba atención».

*El fin del mundo*, publicado originalmente el 7 de octubre de 1944 en el periódico milanés *Corriere della Sera* —del que Buzzati era colaborador— sería incluido posteriormente en el volumen *Paura alla Scala*, editado en 1949 por Mondadori hasta integrar un total de veinticinco relatos, entre ellos el que presta su título al



conjunto. Debido a su considerable extensión parece procedente hacer un resumen más detenido de la trama. Y también por sus innegables semejanzas con la película de Buñuel *El ángel exterminador*.

*Miedo en la Scala* narra lo sucedido en el famoso teatro de ópera milanés con motivo del estreno en Italia del oratorio *La matanza de los inocentes* del compositor alsaciano Pierre Grossgemüth, que viene precedido de grandes controversias tras escenificarse en París. El libreto está inspirado en el episodio bíblico de la masacre infantil ordenada por Herodes, pero no cuesta reconocer en él una alegoría de los crímenes nazis. A ello se añade su aire profético, que parece prevenir contra los desmanes de una probable revolución y la necesidad de atajarla a tiempo. Por si eso fuera poco, es obra de muy ardua ejecución, con unos decorados y coreografías que algunos han tachado de demenciales.<sup>8</sup>

Hay, por tanto, grandes expectativas y no poca tensión. Para prevenir tumultos se ha organizado un dispositivo especial de las fuerzas de seguridad, atento también a los rumores sobre una secta o grupo político, los Morzi, que conspira para subvertir el orden. Tales zozobras no impiden que el patio de butacas de la Scala presente su habitual ambiente mundano y relumbre como un ascua. Los asistentes aplauden a rabiar y el oratorio resulta ser un gran éxito. En especial su clímax final, cuando los soldados, con sus cascos inequívocamente germánicos, irrumpen en Belén buscando a los niños, para cumplir las órdenes de un Herodes que a esas alturas resulta una clara trasposición de Hitler. Sólo habría faltado que en su palacio pusiera «Oberkommandantur».

En la recepción posterior, que tiene lugar en el gran salón, reservado a la *crème* de la sociedad milanesa, se cumplimenta al compositor y se urden todo tipo de intrigas. Pero a medida que corre el champán vuelve a sobrevolar la inquietud a causa de los rumores sobre los Morzi, de quienes se teme alguna acción violenta que prenda la mecha de la revolución. Todo el mundo quiere irse a casa. Sin embargo, y sorprendentemente, nadie lo hace. Ninguno se atreve. Parecen sentirse más seguros allí, entre las autoridades, en un lugar de tanta prosapia como la Scala.

Sólo un viejo músico trata de marcharse, preocupado por la suerte de su hijo, al que cree amenazado por los Morzi. No tardan en disuadirlo de su propósito. Salir de la Scala —le previenen—, y más en traje de etiqueta, no parece aconsejable cuando pende sobre la ciudad la amenaza de los subversivos. Mejor esperar. Pasan las ho-

8 Para el relato *Miedo en la Scala* se sigue aquí la citada edición, *ibidem*, pp. 74-102.

ras y el cansancio va haciendo mella en los asistentes: «Todo pretexto social para permanecer allí se había agotado. La ficción se venía abajo. Sedas, *décolletés*, fracs, joyas, todo el atalaje de la fiesta, adquirieron de pronto la amarga desolación de las máscaras una vez que ha terminado el carnaval, cuando la fatigosa vida de todos los días vuelve a hacer acto de presencia».

Desde la terraza observan la plaza desierta y los coches abandonados, lo que les hace sospechar que sus chóferes han desertado para sumarse a la revuelta. Se dan cuenta de que su ostentación puede costarles cara si los ven desde el exterior, apagan las luces y se acomodan de la mejor manera posible: «Cansados, los hombres y las mujeres, como había pocos divanes, comenzaron a sentarse en el suelo después de extender en él los abrigos para no ensuciarse». Algunos se van aparte, distanciándose de los prohombres y magnates más significados, para mejor ganarse la benevolencia de los Morzi si llegaran a entrar. El ambiente se enrarece por momentos.

Horas más tarde se escucha una explosión y el viejo músico, preocupado por la suerte de su hijo, insiste en irse a casa. Esta vez no se lo impiden. Todos corren a verlo desde las ventanas. Al cruzar la plaza cae desplomado. Creen que lo han tiroteado, pero nadie lo socorre. Expectación. Algo rebulle allí fuera. Se oye ruido. Uno tras otro van apareciendo los operarios encargados de la limpieza que inician su jornada laboral en las calles de Milán. Un barrendero ayuda al anciano a levantarse y a proseguir su camino.

Está amaneciendo y la ciudad regresa a sus afanes cotidianos. También el teatro de la Scala:

Con el alba filtrándose a través de las persianas, se vio entrar con pasos quedos y silenciosos en el salón de descanso a la vieja florista. Una aparición. Parecía que hubiera acabado de vestirse y empolvase para una velada inaugural y que la noche hubiera pasado sobre ella sin marchitarla: el vestido de tul negro, largo hasta el suelo, el velo negro, las negras sombras rodeándole los ojos, el cestillo colmado de flores.

El relato termina cuando la mujer atraviesa aquella lívida concurrencia y con melancólica sonrisa tiende a una de las asiduas una inmaculada gardenia.

Era inevitable que esta narración de Buzzati estuviera presente en el ánimo de los asistentes al Festival de Salzburgo el 28 de julio de 2016, durante el estreno de la ópera *The Exterminating Angel*, basada en la película de Buñuel, con música del compositor británico Thomas Adès y libreto de su compatriota Tom Cairns. Y así

lo reseñaron algunos críticos. Una especie de rizar el rizo o el bucle, pues —como queda dicho— en *El ángel exterminador* buñuelesco el grupo de amigos reunidos a cenar viene justamente de la ópera.

## Coda

Las convergencias, afinidades o influjos que acaban de apuntarse resultan, seguramente, significativos. Pero su mayor interés no radica en las semejanzas meramente iconográficas —o nominales, de los títulos—, sino en la matriz subyacente manifestada a través de tales indicios. Lo que les otorga todo su alcance es la red de conexiones que permiten establecer. Lo contrario equivaldría a quedarse en la superficie de los síntomas, tomando el rábano por las hojas.

Sin ir más lejos, a la luz del entorno semántico de *El paraíso perdido* cobran un sentido más afinado secuencias como la muy sadiana de la moribunda apestada en *Nazarín* (1958). En ella la joven que rechaza los auxilios espirituales del sacerdote protagonista —que le promete la salvación eterna y los dominios celestiales— lo hace reclamando a su amante con las palabras «No cielo, Juan». Y también viene a la memoria la nada ingenua «pastorela» de *La ilusión viaja en tranvía* (1953). En ella, un Lucifer que todavía ostenta sus alas de ángel tirotea a la paloma del Espíritu Santo, lo que le vale ser arrestado por San Miguel y San Gabriel. Ya convertido en Satán, amenaza con usar la bomba atómica y se presenta en el jardín del Edén para tentar a Adán y Eva a los compases de «La donna è mobile», provocando así la expulsión de ambos del paraíso.

Sin sus vínculos con el sustrato que se viene considerando, escenas como estas quedarían reducidas a meros apuntes costumbristas. Y no es el caso. Pues de ese conflicto inicial derivan otras maldiciones y castigos bíblicos —diluvios, éxodos, Babel y Babilonias, plagas, pestes y apocalipsis— que tanto en sus versiones explícitas como en sus actualizaciones modernas ponen en evidencia el carácter mortal de una especie, la humana, que a menudo se siente desamparada, abandonada a su suerte. Y dan lugar a esas reverberaciones que, más allá de esta o aquella coyuntura, otorgan a las películas de Buñuel toda su vigencia.