

Reseñas

Octavio Paz y Lévi-Strauss

MANUEL CANGA
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo
Octavio Paz
Seix Barral, Barcelona, 2008

La editorial Seix Barral acaba de reeditar un libro de Octavio Paz (1914-1998) titulado *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, con motivo de la celebración del centenario en vida del famoso antropólogo francés. Se trata de un ensayo redactado en 1967 que resume, como el autor señala en las primeras páginas, las *impresiones* que le produjeron las obras de Lévi-Strauss y que, en principio, no tiene *pretensión crítica*. Paz es un escritor que sabe exponer y transmitir sus ideas con un lenguaje claro y sencillo, que sabe interrogar y hacer preguntas, y su libro podría servir de guía para orientar al lector que todavía no haya tenido ocasión de leer ensayos tan complejos y sugestivos como *El pensamiento salvaje*, *Antropología estructural*, *Tristes trópicos* o *Lo crudo y lo cocido*.

El Premio Nobel de Literatura conoció la obra del antropólogo gracias a un artículo de Georges Bataille sobre *Las*

estructuras elementales del parentesco y, a partir de entonces, fue leyendo con una mezcla de esfuerzo y placer sus obras más importantes; unas obras que poseen al mismo tiempo importancia *antropológica, filosófica y estética*. Tras destacar las influencias que determinaron la dirección de su pensamiento –la geología, el marxismo y Freud, pero también la lingüística estructural y Marcel Mauss–, Octavio Paz repasa en su libro las aportaciones más destacables de un pensador que se propuso interrogar la posición del hombre en el sistema de la naturaleza, y que llegó a convertirse en un destacado representante del Estructuralismo.

Lévi-Strauss concebía la sociedad como un conjunto de signos, como una estructura: un sistema regido por un código inconsciente y racional, un campo de relaciones semejante a un lenguaje. De hecho, el antropólogo llegó a señalar que la universalidad del lenguaje es análoga a la universalidad de

la prohibición del incesto, y que ambos factores han condicionado el surgimiento de la cultura y la superación de un estado puramente animal.

Para conocer el funcionamiento de la sociedad y la manera que tenía el hombre de enfrentarse a la naturaleza, Lévi-Strauss se ocupó de analizar los mitos de diferentes culturas. Sin embargo, su objetivo no era estudiar el contenido, sino la estructura del mito, el sis-

solución para abolir la singularidad de la historia, la sucesión irreversible de los días. El rito encarna al mito, introduce el pasado en el presente y *suprime la historicidad del instante*.

El discurso de Lévi-Strauss ha tenido gran influencia en el pensamiento desarrollado durante la segunda mitad del siglo XX, y muy especialmente por su manera de cuestionar algunas ideas relativas a la posición del hombre en el mundo; ideas que trataban de explicar y dar sentido a la vida humana partiendo de presupuestos de corte metafísico. Para el antropólogo, el concepto mismo de sentido no sería más que el resultado de una operación significativa, una relación entre palabras, y el «*hombre en sí*» una *ilusión, la cifra momentánea de una operación*, un signo de cambio.

Además de exponer con brillantez los principios fundamentales de su obra, Octavio Paz también señala que Lévi-Strauss ha dejado cuestiones sin resolver y que tampoco se ha ocupado de estudiar asuntos tan importantes para el desarrollo de la cultura como la violencia y la guerra. No se ha ocupado de interrogar el fundamento del *No* universal que supone la prohibición del incesto y ha ignorado aspectos como el juego y el erotismo, que en el límite niega –como ya advirtiera Bataille– la comunicación y el intercambio, vinculados siempre al concepto de estructura. Tampoco se ha ocupado de reflexionar sobre los valores ni sobre la muerte, que está en la base de toda producción cultural. Todos esos aspectos deberían ser interrogados –tal vez desde otra perspectiva teórica– para entender mejor al ser humano y hacernos una idea más clara y convincente de lo que ha



tema de relaciones que lo determina. Tampoco le interesaba la historia, el acontecimiento. Su obra, afirma Paz, *intenta resolver la heterogeneidad de las historias particulares en una estructura atemporal*. El pensamiento salvaje de los llamados pueblos primitivos se opone a la historia porque sus mitos ofrecen una

supuesto el desarrollo cultural de los pueblos civilizados. A pesar de tales carencias, no cabe duda de que estamos ante la obra de un escritor que sabía tocar la fibra sensible y estimulaba el deseo de saber, y que ha dejado una huella duradera en la memoria del pensamiento occidental.

Octavio Paz decía que el antropólogo se había curado de la soberbia propia del filósofo con *el antídoto de la humildad*

del hombre de ciencia, pero que todavía quedaba en su pensamiento como *un cierto malhumor filosófico ante ese ser extraño que es la poesía*. El escritor mexicano comparó la obra de Lévi-Strauss con un nuevo festín de Esopo, aquel maestro de la fábula que hacía hablar a las zorras y a los burros, y cuya vida está envuelta en el misterio y la leyenda; un maestro de la ficción que, al parecer, había sido esclavo de un filósofo griego.



La evidencia del filme

JOSÉ MIGUEL BURGOS
UNIVERSIDAD DE MURCIA

La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami.
Jean-Luc Nancy

"Y piensas que no lo cambiarás por todos los árboles del mundo. Ese árbol te promete algo constante. Tienes una cita con él. Tú acudes y él, él ya ha acudido". Abbas Kiarostami (p.124)

La emoción, profunda y duradera, que deja en nosotros un filme de Abbas Kiarostami, proviene de la tensión entre vida y escritura que secretamente anima toda su obra. Ofrecidas a la sombra de esta experiencia, las reflexiones contenidas en *La evidencia del filme* constituyen no tanto una incursión eventual de Jean-Luc Nancy en el mundo del cine como la confirmación de que, a excepción de algún caso marginal, lo más interesante de la crítica cinematográfica se encuentra fuera de ella. Obstinada pero ligera, singular aunque sin embargo repetible, la "evidencia" con la que *Y la vida continúa* –y buena parte de la obra de Kiarostami– se impone al escri-

tor y filósofo Jean-Luc Nancy no sólo está en el origen de las 138 páginas que completan este breve pero intenso ensayo, sino también en la base de una ética que se sustrae a cualquier forma de totalidad y pasión identitaria.

A diferencia de una idea de expresividad del arte que contradice la vida que quiere imitar, y que se archiva en un inventario de tendencias y estilos, *La evidencia del filme* trata de dar a pensar, a partir de una lectura zigzagueante de *Y la vida continúa*, la imposible tarea de fijar un límite estable entre la vida y su escritura. En éste inquietante solapamiento, el cine, lejos de permanecer pasivo y asistir impávido a su fin, pone en juego otro modo de relacionarse con el mundo. Como consecuencia de la difícil tarea de establecer el límite entre vida y escritura, el hombre sin tradición ni pasado, en el que Nancy sitúa al hombre contemporáneo, se expone sin defensas a la recepción de lo nuevo, es



decir, a algo de lo que no se puede ni acumular ni transmitir experiencia. “Hasta hace poco –escribe Nancy en *Le sens du Monde*– todavía se podía hablar de la crisis del sentido: una crisis se analiza, se supera. Hoy estamos más lejos: todo sentido se encuentra en estado de abandono” (estudio introductorio de Víctor Erice, p. 27).

Sin embargo, lejos de consagrar este abandono a una visión apocalíptica, Nancy entiende la experiencia de esta indeterminación como la posibilidad de sentido, la abertura y desposesión sin retorno de sí. Este trabajo de deconstrucción, de abertura radical hacia el otro en cuyo origen Nancy sitúa el cristianismo¹, se hace presente en el título mismo de *Y la vida continúa*. La vida no continúa, según la determinación de la tradición hoy parcialmente vigente porque la comparecencia de un agente externo o una operación dialéctica la haga posible, sino porque en su propio advenir sobrevive tanto a su duelo (recuerdo) como a su catástrofe (ruina). “El sentido en otro sentido” (p. 43) de esta supervivencia deja a la vida que aparece en la película libre de referencias asignables; está abandonada, expuesta a su propio paso. Como repite incansablemente el mismo Nancy, el sentido de la vida “a fin de cuentas, es también eso: que continúa” (p. 42).

Como en la vida, también el cine se concentra en el ritmo de este paso, en su continuación. Ante la imposibilidad de asignar una imagen a la imagen –la película, escribe, no se proyecta en una con-

sistencia imaginaria, no es confiada a una vocación incierta–, el filme asegura su continuación en el movimiento ininterrumpido de la imagen (el repetido y zigzagueante movimiento de la cámara acompañando a los coches). Tanto en el texto titulado *La evidencia del filme*, que conforma el núcleo central de la edición, como en la entrevista entre Abbas Kiarostami y Jean Luc Nancy que la cierra, éste último detiene su reflexión en la imagen agrietada de un cartel tradicional iraní. Si bien en ella se impone la pregunta por la suerte de las imágenes después de la catástrofe, la escena donde se instala una antena para ver la copa del mundo se nos muestra, dice Nancy, como la imagen pura vuelta hacia la exterioridad. “La copa es cada cuatro años. No hay que perderla. La vida continúa” (p. 47). Así pues, la continuidad no consiste en la representación de una imagen a la que se añade movimiento, sino en el movimiento mismo como la presencia de la imagen.

La labor de esta imagen-movimiento, que vacía la carga psicológica de sus personajes y suspende la posibilidad de significación, es la de huir de la interioridad y no la de acondicionar un lugar para el sujeto, sino más bien prepararlo para su liberación. Sin embargo, a ese “sujeto” sin tarea ni objetivo le corresponde un modo de mirar que no se identifica con la construcción de un punto de vista, ni con la destinación de una tarea. Antes bien, es una mirada que, al retirarse antes de que se materialice, se transporta infinitamente hacia delante. De ahí que la continuación no sea ni mecánica, ni coincida necesariamente con la fuerza con la que se impone la supervivencia: es de nuevo un punto de fuga, la celebración de la

1 NANCY, J.L., *La décloison*. Galilé 2005

errancia. Finalmente, en este punto el autor identifica la especificidad de este movimiento a una condición ontológica que está muy presente en el pensamiento del autor y que se caracteriza por una notable insistencia, por una emotiva terquedad que se ejerce tanto en la relación con los otros como con esa continuación del movimiento. "El ser, señala, es una perseverancia en el ser (...) Es un transcurso que se autoriza a sí mismo" (p. 105).

Esa zona indecible entre escritura y vida que se trasparenta en la imagen es también la que suprime las barreras entre documental y ficción. Así como en buena parte de la obra de Abbas Kiarostami resulta obvio el formato de documental (rodada unos meses después del terremoto real), sus películas –al menos *Y la vida continúa*– funcionan igualmente como un documento de ficción. Pero lejos de condenarnos a una ambigüedad desasosegante, en el discurso que mezcla ambos registros no sólo se patentiza que la evidencia del filme no está dada y se debe construir –la evidencia no es aquello que cae en el sentido, escribe

Nancy (p. 55)– sino que está íntimamente relacionado con una justicia que tome en consideración lo real y la muerte. Saber que la muerte es el tope absoluto del que no hay nada que saber es para Nancy hacer justicia a la evidencia de la vida.

En *La evidencia del filme* se demuestra que el pensamiento se deja interpelar por el cine a condición de que éste último no se reduzca a un recuento de estilos, guiños cinéfilos o a una relación reflexiva con la historia del cine. Precisamente la urgencia de una nueva mirada, en contraposición de un cine que encargaba a la representación la tarea de vincularse con la verdad, lleva a la imagen, al sentido y a la vida al terreno de un cine que debe vaciarse para alcanzar su cumplimiento. Sólo allí, en ese espacio vacío que comparten cine y pensamiento, es posible poner en juego una verdad que, atenta al devenir de las cosas y no a su representación, deje pasar interminablemente las imágenes. De ese modo, asegurando la inasibilidad de ese paso, se muestra la evidencia del cine. Mientras, la vida continúa.

Una nueva luz sobre Buñuel

PEDRO POYATO
UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

Amor loco en el jardín, la diosa que habita el cine de Buñuel.

Jesús González Requena
Abada Editores, Madrid, 2008

Una hipótesis de partida orienta desde hace ya algunos años los estudios que Jesús González Requena viene dedi-

cando a una buena parte de los textos –no sólo cinematográficos, también literarios– de nuestra contemporaneidad: la emergencia en ellos de una diosa primitiva y letal de la que dependen los rasgos psicotizantes de las escrituras que los animan. Y así, ha podido constatar el

reinado, siempre vinculado a una ya no posible eficacia de la función simbólica paterna, de esa divinidad femenina en universos como, entre otros, el kafkiano de *La metamorfosis*, el hitchcockiano de *Psicosis* o *Los pájaros*, el eisensteiniano de *Octubre*, el ericiano de *El espíritu de la colmena*, o el egoyaniano, explorado éste por Tecla González Ortigüela en las dos películas, *The adjuster* y *El dulce porvenir* analizadas en su tesis doctoral a partir de la aplicación en ellas de esta misma teoría propuesta por González Requena.

Y bien, *Amor loco en el jardín* prosigue este estudio en Buñuel, concretamente en *La edad de oro*, película paradigmática de la época surrealista, y *Él*, filme mayor de la época mexicana del cineasta, en un trabajo que se completa con un apartado dedicado al análisis de la apertura de *Un perro andaluz* a partir en este caso del intertexto lorquiano.

Ya sea un texto cuyo sentido tutor se alinee sobre los ideogramas del surrealismo –por mucho que se trate de un surrealismo marcado, a diferencia del refinado francés, por el feísmo hispano–, como *La edad de oro*, o ya sea un texto en el que ese sentido ha desaparecido completamente, como *Él*, las puestas en escena de ambos vienen marcadas, como González Requena demuestra en sus pormenorizados análisis de ambos filmes, por la presencia de la diosa, figurativizada como singular estatua griega, en el primer caso, y como dama del cuadro, en el segundo. Figuras éstas de la diosa que, fundiéndose de uno u otro modo con la mujer objeto de deseo, convierten a ésta en incandescente foco de pánico para el sujeto masculino. Porque no es sólo la impotencia o la imposibilidad del acto amoroso, como tantos estu-

diosos de la obra buñueliana han remarcado, lo que en estos textos se juega, sino, más bien, y sobre todo, cómo la hendidura localizada en el sexo mismo de la mujer deviene en fuente de pavor del hombre, como lo demuestra el hecho de que la misma sea denegada, así en la escena del jardín de *La edad de oro* donde el protagonista masculino junta, horrorizado, las piernas de la mujer tras haberlas previamente separado, antes de que Francisco, el protagonista de *Él*, intente coserla definitivamente en una famosa escena que se quiere homenaje-parodia a Sade.

Como en sus otros trabajos, González Requena llama la atención también en éste sobre la vinculación de la emergencia de esta diosa de lo real con un déficit extremo de la figura paterna y, por tanto, de la función simbólica que a ella corresponde. Así, en *La edad de oro* deletrea los sucesivos fracasos de cada uno de los múltiples rostros que en el filme encarnan esa figura paterna, desde el propio padre de la protagonista hasta el mismísimo Jesucristo y pasando por el director de orquesta o el guarda parricida, para constatar que, una vez extinguida, la diosa ocupa su lugar arrastrando al sujeto –y con él a la propia escritura– a la psicosis: «aniquilado todo vestigio de la ley (...) nada puede estructurar, ordenar simbólicamente, hacer humanamente posible el encuentro de los amantes» (p.154). No por casualidad los (des)encuentros con la mujer antes referidos vienen precedidos, en uno y otro filme, de escenas que ponen en primer término la falla simbólica del sujeto: así, en *La edad de oro* el suicidio del Ministro del Interior, motivado por el comportamiento del protagonista burlándose de la tarea que le fue encomen-

dada, es leído como «Asesinato del padre. Aniquilación, pues, de todo lazo de filiación» (p. 146). Quebrada así su filiación, el sujeto acude entonces hasta la mujer que le aguarda, en una escena que, presidida por la estatua-diosa del jardín, viene marcada, como más arriba se decía, por el pánico cuando el protagonista separa con sus manos las piernas de la mujer. Y lo mismo sucede en *Él*, donde a la desesperación de Francisco por su incapacidad de escribir una instancia al Presidente para que interceda y pueda devolverle unas casas que pertenecieron a sus antepasados, en Guanajuato, en una escena que vuelve a inscribir, ahora a través de esas propiedades reclamadas, la quiebra de toda filiación con el pasado, le sigue su posterior decisión de coser el sexo de Gloria. Tal es en efecto la falla desde la que emerge esa divinidad femenina que, presidiendo la puesta en escena, mueve al sujeto a estos perversos comportamientos en relación con la mujer.

Pero, abundando en la misma metodología de análisis esbozada a propósito de Eisenstein y Hitchcock, González Requena cruza el texto cinematográfico buñueliano con el texto autobiográfico del cineasta, tratando de buscar así una confirmación –externa– a los motivos y formas leídos en los filmes. Este *modus operandi* posibilita al analista descubrir unas tan ricas como sorprendentes concomitancias intertextuales, aunque en ocasiones las mismas deriven, en ese intento –loable– de González Requena por atar todos los cabos del texto, de aproximaciones no tan evidentes como se pretende transmitir al lector. Por ejemplo, movido por la certera idea de que la relación no resuelta con el padre de la que el cineasta habla en su auto-

biografía, «planea como un dato básico en la experiencia estética del cineasta» (p. 113), González Requena se entrega a una búsqueda en el texto fílmico de los rastros del padre a través de los cuales esa relación paterno-filial encuentre su proyección y justificación en el texto. Uno de esos rastros son los pies desnudos del padre muerto que, ayudado de las criadas, el cineasta, según cuenta en *Mi último suspiro* en una cita convenientemente incorporada a *Amor loco en el jardín* (p. 111), hubo de calzar con unas botas que fue necesario cortar. Pues bien, esos pies desnudos del padre conducen a González Requena, según él mismo señala (p. 118), a una imagen de *La edad de oro*, concretamente a los pies de la estatua focalizados en plano detalle, es decir, a los pies masculinos de la diosa que preside las escenas del jardín, y en torno a los cuales forja el autor de *Amor loco en el jardín* una notable estructura significativa que reúne la mirada del protagonista masculino, primero, y la lascivia de la mujer, después. Ahora bien, ¿puede asegurarse que estamos ante «un pie que no casa con el rostro de la estatua, pues no es un pie femenino, sino masculino» (p. 135)? La respuesta no es nada fácil desde luego pues, aun cuando se trate de un pie de dedos largos y huesudos, su modelado, si nos atenemos a la iconografía, es propio de Diana cazadora, la diosa que, como así lo sugiere la posición de la mano yendo hacia el carcaj, aparece aquí representada.



Texto autobiográfico y texto fílmico son de este modo continuamente relacionados en una operación de retroalimentación que va indistintamente de uno a otro. Así, las imágenes del filicidio acaecido en el filme, con un padre disparando por la espalda al hijo que antes abrazara, suscita para el analista la presencia de ese otro padre de los sueños del cineasta que se acerca a él por detrás con los brazos abiertos hasta que el chasquido de una puerta lo despierta, en un sueño donde González Requena, tras asociar el chasquido de la puerta al ruido de un disparo, lee el fantasma de un padre que persigue al hijo y le aniquila por detrás (p. 194)¹. Al

1 En otra vinculación no menos sagaz y atrevida, González Requena encuentra una justificación al pánico del sujeto al sexo de la mujer –en el texto fílmico– en el del propio cineasta, así en su rechazo a Gala por tener ésta los muslos separados –asociados a su vez a los muslos de la vaca que aparece en *La edad de oro*– así como en la agresión posterior de que la misma Gala es objeto –por parte de Buñuel– para que de su cuerpo pueda emerger algo capaz de tapan el oscuro vacío central que hace de la mujer un ser aterro-

2 Gubern, R.: *Proyector de luna*, Barcelona, Anagrama, 1999, pp. 408-409.

oportunamente que pueda considerarse este diálogo intertextual, el mismo presenta en todo caso unas credenciales basadas –y justificadas– en el análisis, a diferencia de lo que sucede, por ejemplo, en el estudio que de esta misma escena del filicidio hace Román Gubern en su *Proyector de luna*, donde, sin recurrir a análisis textual alguno, el historiador catalán la asocia a la operación de exorcismo de un fantasma familiar de Dalí –recuérdese que la participación de Dalí en el guión de *La edad de oro* fue mucho más activa de la supuesta en un principio– surgida a raíz de la violenta expulsión de éste de la casa familiar, en noviembre de 1929².

Además de estas relaciones entre texto cinematográfico y autobiográfico, *Amor loco en el jardín* se interesa también por los diálogos que el primero de ellos mantiene con otros textos cine-

matográficos. Destaca en este sentido el análisis de la escena donde el protagonista de *La edad de oro*, fracasada su relación amorosa con la mujer, se entrega, ante la cama de ésta, a la orgía de destrucción del almohadón. González Requena convoca entonces el *Octubre* de Eisenstein, concretamente la escena donde los revolucionarios desgarran con sus bayonetas el colchón de la cama de la zarina, para concluir que las plumas blancas –del colchón– que protagonizan el plano son las mismas que invaden, mientras el protagonista masculino desgarrar el almohadón de la cama de la amada, esa otra imagen de *La edad de oro*, sacando así a la luz una rima intertextual que incide en los estrechos vínculos que mantienen las escrituras de ambos cineastas.

Fascinante resulta, por otro lado, el rastreo de la presencia de esa diosa que, según el autor, habita el cine de Buñuel, en la casa de Francisco, el protagonista de *Él*, hasta terminar localizándola en ese cuadro en el que ninguno habíamos reparado, un cuadro que presenta una figura femenina, morena, de cabello negro y rostro redondeado, con sus manos juntas sobre su regazo. Aun cuando siempre mantenida en un segundo –o tercer– plano por la puesta en escena, ora en la parte central de la escalera del salón, ora en el despacho del protagonista, en una pared y en la de enfrente indistintamente, lo cierto es que esta Dama del Cuadro, como así la denomina su descubridor, aparece siempre, presidiendo –y marcando–, como el extraordinario análisis de González Requena demuestra, los tiempos de la locura del sujeto. Y a propósito de este mismo filme, en uno de esos arriesgados saltos, tan de su gusto, González Requena

na concluye el análisis aplicando el acto de Francisco que constituye la solución final, a una escala –extratextual– mucho mayor, concretamente a toda una civilización, la occidental, a la que «el pánico hacia lo que en el sexo se juega ha conducido al límite de su extinción: el cese de la procreación» (p.252).

No quiero finalizar estas líneas sin referirme antes al primero de los capítulos del libro, una suerte de prólogo donde González Requena demuestra muy precisamente que las imágenes que abren *Un perro andaluz*, además de constituirse en una respuesta –entre burlona y agresiva– a “Ribereñas”, poema que sirve de arranque al grupo poemático de García Lorca titulado: *Juegos. Dedicados a la cabeza de Luis Buñuel*, se estructura a partir de imágenes extraordinariamente próximas a las de otro poema lorquiano, “Nocturnos de la ventana”. Este hecho, como atinadamente concluye el autor, permite formular la hipótesis de que Buñuel hubo de inspirarse en el citado poema cuando diseñó la celeberrima apertura de su primer filme. De este modo, el nombre de Lorca, además de al título de “Un perro andaluz”, con el que, como es sabido, el poeta granadino se sintió no sin razón directamente aludido, se encuentra también vinculado a la génesis misma de sus imágenes y, por tanto, a la carne y sangre del texto³. Viene esto a demostrar que el título de “Un perro andaluz” no es en absoluto gratuito, sino que, como preconizara

René Magritte para los títulos de obras surrealistas, cabe esperar de ellos un sentido, una vinculación –anudada a un deseo inconsciente– a la obra en cuestión. Esta investigación de González Requena ha sido pues determinante para descubrir que la figura de García Lorca, poeta a la vez despreciado –como así recoge el título del filme– y admirado –como lo demuestra el hecho de convertirse en fuente del proceso creativo de *Un perro andaluz*–, deviene cemento de ese sentido, es decir, de lo que, abrochando título y obra, permite determinar la relación poética que existe entre uno y otra.

Concluyo. Este nuevo trabajo de González Requena, desplegando una vez más una metodología analítica rigurosa y sin concesiones, se constituye –al menos para mí, que llevo interesándome por el cine de Buñuel desde hace ya algún tiempo, concretamente desde que me diera ocasión mi tesis doctoral dirigida precisamente por quien es autor del libro motivo de estas líneas– en una muy valiosa aportación al estudio de la obra buñueliana, arrojando sobre ella una nueva luz, al modo en que ya lo hicieron antes teóricos y estudiosos de la talla, para entendernos, de un Gilles Deleuze, por ejemplo, con su teoría de la imagen-pulsión.

³ Ian Gibson, en su libro dedicado a Lorca, sitúa esta vinculación entre el Lorca del título y el de las imágenes, no en el nivel de la enunciación, sino en el –menos profundo– del enunciado, concretamente en los rasgos del protagonista masculino –homosexual o impotente o las dos cosas a la vez. Recuérdese que Buñuel decía que Lorca era homosexual.