



El (Luis Buñuel, 1952)



VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA

**L**'*âge d'or* contiene —y no es novedad alguna decirlo— un sacrílego alegato contra la religión católica, desde el corazón (léase literalmente la expresión) del cristianismo, a saber, la figura de Cristo. El último segmento de la película proyecta, como es sabido, la iconografía cristiana sobre el universo sadiano de *Las 120 jornadas de Sodoma*; el resultado es un escarnio devastador de los cimientos del cristianismo. Sin embargo, cualquier espectador medianamente atento, advierte dos elementos adicionales: el primero, que el énfasis religioso en el seno de una actitud superrealista constituye un ingrediente marcadamente hispánico, familiar por demás a la educación y la vida del propio Buñuel, pero difícilmente extrapolable a productos literarios o cinematográficos de otros países europeos menos lastrados por el componente católico (Francia, en particular); el segundo, que la burla genera un efecto cómico en lugar de la gravedad intolera que caracteriza a un combate ideológico frontal, sin que este, por supuesto, esté ausente. Es muy probable que ambos elementos se encuentren más entrelazados de lo que a simple vista parece, pero en esta ocasión me interesa subrayar la particularidad del segundo efecto, el estallido de la risa. ¿Qué esconde esta?

Treinta años más tarde, Buñuel realiza, a caballo entre México y España, su filme *Viridiana*; filme que lo consagra definitivamente como autor (su triunfo en Cannes fue bien sonado, incluso por grotescos, o más exactamente esperpénticos, motivos). También en el ojo del huracán de esta película están algunas virtudes religiosas (la castidad, la caridad, el fervor), trufadas ahora de las más variopintas perversiones (fetichismo, necrofilia, travestismo...). El efecto producido es, al menos en parte, también jocoso. Pero una diferencia separa abismalmente ambos ejemplos: si la posición de Buñuel puede calificarse de externa a la religión en *L'âge d'or*, en *Viridiana* es interior a ella; esto es, para construir el guión y elaborar con una sutileza extraña a la obra de Buñuel el mundo de los objetos, los fetiches, sus deslices del mundo religioso al de la carne, del lecho sacrificial al nupcial y de aquí al mortuario,

## Escenas de liturgia y perversión en la obra de Buñuel<sup>1</sup>

1. Este texto fue presentado en el Congreso Luis Buñuel. *L'occhio anarchico del cinema*, celebrado en la ciudad de Pordenone (Italia) los días 28 y 29 de enero de 2000. Agradezco a los organizadores Luciano de Giusti, Alberto Farassino y Giorgio Tinazzi su amable invitación y permiso para publicar esta versión del

de lo excelso a lo obsceno, ha sido imprescindible vivir muy de cerca el tema, sentir y gozar con sus solapamientos. Estos motivos perversos solo son posibles cuando uno se deja llevar por las evocaciones, las metáforas, las rimas de esos mundos que ya no chocan, como en pura lógica debieran hacerlo, sino que se entrelazan provocando, claro está, cortocircuitos, pero también placenteros deslizamientos.

Mi tesis consiste en afirmar que la religión es en *Viridiana* condición de goce y que para ello es *conditio sine qua non* vivirla desde dentro, desplegándola, pero también, como hace el fetichista, deteniéndose en cada uno de esos pliegues, demorando el clímax, advirtiendo conexiones insospechadas y explorándolas con delección y no con el rechazo que un sujeto puede manifestar ante el enemigo.

## II

La religión cristiana dista mucho de ser en la obra de Buñuel un fenómeno accidental. La práctica totalidad de sus películas registra operaciones de torcimiento con sus referentes, oscilando desde la ingenuidad popular con que se pone en escena la farsa del pecado original en la pastorela de *La ilusión viaja en tranvía* (1953)<sup>2</sup>, como las desbordantes e hiperbólicas tentaciones y milagros de *Simón del desierto* (1965), hasta la sistemática recreación de herejías que contiene *La voie lactée* (*La vía láctea*, 1969). No es este momento oportuno para entrar en enumeraciones que amenazan con convertirse en filmografía completa como tampoco lo es para estudiar las sustanciales diferencias que oponen, por ejemplo, el período mexicano a la última etapa francesa.

Me propongo centrar mi intervención en una forma concreta de la religión, a saber, la liturgia. La opción no es casual ni caprichosa, pues la liturgia no es otra cosa que la 'Iglesia en oración', es decir, la asamblea cristiana ejecutando actos rituales que estrechan los lazos entre sus fieles, vinculándolos a su Dios. Precisamente la particularidad de la liturgia radica en que en ella se manifiesta la imaginación cristiana y su capacidad de codificación de escenas evocadoras. "De hecho, la mayoría de los signos litúrgicos —nos dice un acreditado ensayo— son signos bíblicos, cuya inteligencia es dada por la Sagrada Escritura, que ha formado y alimentado la imaginativa cristiana (...). A lo largo de las acciones litúrgicas, cuando realizamos los gestos de la oración, cuando actuamos, reproducimos los gestos y las acciones de los que nos precedieron en la fe desde Abraham. La liturgia reproduce las imágenes que la Biblia nos hace significativas de la historia de la salvación"<sup>3</sup>.

Una razón más poderosa recomienda esta restricción: su alto valor ritual hace de la liturgia una repetición de escenas participativas, monótonas para el observador exterior, pero cargadas de poder performativo a ojos de los participantes, incluido el celebrante, como demuestran de forma paladina los sacramentos. Pues bien, el cine parece un medio propicio para convertir esas escenas rituales en representaciones de otro signo (el fantasma perverso, también repetido hasta la saciedad, sería un buen ejemplo que ilustra la fuente sadiana tan cara a la obra de Buñuel).

escrito. También estoy en deuda con Marina Díaz y Arturo Lozano por sus comentarios.

2. Ingenuidad popular —un Diablo que intenta cazar con una escopeta al Espíritu Santo en forma de paloma—, que no está separada de una rebosante carnalidad y de una lectura de la falta original como lujuria. No olvidemos que se trata de la representación del pecado original y este está identificado con la lujuria.

3. A. G. MARTIMORT: ***La Iglesia en oración. Introducción a la liturgia***, Barcelona, Herder, 1992 (original francés de 1984), pág. 199.

Considero que las películas mexicanas constituyen un campo especialmente fecundo de estudio de la representación, torcimiento y perversión litúrgica por varios motivos: en primer lugar, debido a su estricta codificación genérica que fija estereotipos y los sigue con fidelidad; en segundo lugar, merced a su sujeción a criterios narrativos que obligan a desplegar el ritual litúrgico en el relato, a diferencia de lo que sucede con las películas de autor francesas, más libres y concebidas a modo de *collage*; en tercer lugar, en razón del peso de la iconografía cristiana en el universo mexicano de los años 40 y 50.

Examinaré tres ejemplos, extraídos de otras tantas películas de Buñuel: en la primera de ellas —*Ensayo de un crimen* (1955)— la referencia litúrgica es aparentemente una mera anécdota sin importancia y, sin embargo, un análisis próximo descubre conexiones de calado con la trama narrativa e imaginaria de la película; la segunda —*El* (1952)— contiene en su mismo arranque una clave litúrgica —el lavatorio de Jueves Santo— cuya trabazón con la trama narrativa se me antoja decisiva; la tercera —*Viridiana* (1961)—, auténtico arsenal litúrgico, presenta el núcleo de la devoción mariana en una osada vertiente sexual. En los tres casos, la mujer, su virginidad, inocencia y pureza, están en juego y, concretamente, revestidas de carga erótica. Más que una transgresión de la castidad mariana, está en juego una erotización de la mujer por su acoplamiento con claves litúrgicas referidas a la Virgen.

### III

*Ensayo de un crimen*, película inspirada más en el universo del cuento maravilloso que en el religioso<sup>4</sup>, contiene pese a todo dos escenas que, rimando entre sí, condensan la aportación litúrgica a la imaginería de esta ficción. Archibaldo (Ernesto Alonso) se persona en casa de Carlota Cervantes (Ariadna Welter), para nosotros por vez primera, y la madre de esta pide a Alejandro, amante de Carlota, que abandone la mansión. A estas alturas, todavía no es clara la trama, pero se deduce fácilmente el vínculo que une a Carlota y Alejandro, así como la simulación que la familia Cervantes hace de la pureza e ingenuidad de Carlota ante Archibaldo, al fin y al cabo un buen partido como esposo. Archibaldo es incitado a entrar en una capillita doméstica donde se halla en actitud oratoria Carlotita. La cámara describe un complejísimo movimiento giratorio sobre la madre que, vestida de negro, impide la visión de Alejandro, con el que comparte el secreto y el fingimiento de su hija. Se trata de uno de esos movimientos de cámara de sutileza casi hitchcockiana que rara vez encontramos en la cinematografía de Buñuel, quien jamás negó su limitado control de la técnica, alcanzando en el mejor de los casos una eficaz discreción. Mientras tanto, la voz de Carlota se escucha en *off* rezando la Salve. El plano concluye con un plano medio corto de Alejandro, una vez que la madre ha abandonado el campo. Es entonces cuando penetramos en el oratorio.

4. Universo de referencia que no es ajeno a cierta vena popular de Buñuel: sin ir más lejos, también *Susana* (1950) responde a esa imaginería de cuento maravilloso que le sirve de intertexto y que sostiene a lo largo de la película la anciana criada. Sin lugar a dudas, ello hace posible tanto la exageración y desmesura, como la comicidad que esta hipóbole entraña.

En primer plano, Archibaldo; al fondo, arrodillada ante un altarcito levantado a la Virgen, Carlota concluyendo su oración (fotograma 1). La penumbra confiere serenidad a este *sancta sanctorum* del hogar burgués. Archibaldo entrega a Carlota un vaso de barro que él mismo fabricó (fotograma 2) y esta lo deposita como ofrenda a la Virgen (fotograma 3). El protagonista, que un instante antes se ha sentido perturbado por funestos recuerdos que actualizan su instinto criminal, se siente conmovido por el clima santificado del lugar: “Me conmueve —dice— este ambiente de paz en que viven Vdes.” (fotograma 4). Atormentado por su futuro, se sincera ante Carlota: “Vd. es para mí un ideal. Sé que su pureza y su ingenuidad podrían salvarme. Pero no me atrevo a pedirle que se ligue demasiado a un destino que podría ser trágico (...). Estoy convencido de que no soy un hombre como otro cualquiera. Conozco mis aspiraciones y me dan miedo. ¿Me creerá Vd? A veces, quisiera ardientemente ser un gran santo; otras veces veo con certeza que puedo ser un gran criminal”. La cámara los filma ahora en plano medio corto, sin que el altarcillo sea visible (fotograma 5), pero la confesión es interrumpida por la madre. Cuando esto ocurre, la pareja se halla a ambos lados de la efigie de la Virgen (fotograma 6). El altarcillo, por tanto, es de nuevo visible.

La escena condensa la relación entre Carlota y Archibaldo. Encarnación de la mujer pura e inocente a ojos de su pretendiente, Carlota representa también para él una posibilidad de salvación, es decir, de redención de sus nefastos deseos. Ahora bien, Carlota se presenta ante nuestros oídos y mirada en estado de pureza gracias al entorno religioso y a la oración que entona, dirigida esta no por casualidad a la Virgen y en apoyado gesto penitencial. A pesar de todo, la pureza de la muchacha será pronto desmentida y, en realidad, su falsedad ya ha sido insinuada. Así pues, tras la castidad aparente de la mujer redentora se esconde una pecadora\*. Mas no avancemos demasiado rápidamente, pues para una comprensión cabal del sentido de esta secuencia conviene analizar la segunda escena en que la *Salve* es pronunciada por los mismos labios, pues esta contiene todavía una vuelta de tuerca más compleja.

En la víspera de la boda que, según espera Archibaldo, disipará para siempre el maleficio de la cajita de música que desata el cumplimiento de sus deseos destructores, una carta de Alejandro le revela la cruda realidad que Archibaldo tiene ocasión de contemplar agazapado desde el exterior de un edificio: Carlota no es la mujer pura y santa que él creía y va a reunirse con su antiguo amante en la oscuridad de la noche. Abatido por la revelación y arruinada toda esperanza de redención, la musiquilla de la cajita, deformada, como sucede siempre que reaparecen en él sus pulsiones criminales, suena en sus oídos y Archibaldo fantasea un plan de asesinato para la noche de bodas (fotogramas 9, 10 y 11). En la cámara nupcial, Carlota, a punto de despojarse de la corona y el velo de su blanco traje de novia ante el espejo, es detenida por Archibaldo y sometida a un ceremonial que deberá concluir en el crimen (fotogramas 12, 13 y 14). Es un ritual perverso que pone en juego la pureza inexistente y la escenifica en clave religiosa, como si la muerte debiera de ser corolario de una representación para ser efectiva:

\* En los fotogramas 7 y 8 se disponen las figuras de Carlota, la madre y Archibaldo de forma altamente simbólica; en 7, la joven se sitúa en el centro, bajo el altar; en 8, la madre queda retirada en segundo plano.



Fot. 1



*Ensayo de un crimen* (Luis Buñuel, 1955)

Fot. 5



Fot. 2



Fot. 6



Fot. 3



Fot. 7



Fot. 4



Fot. 8



Fot. 9



Fot. 14



Fot. 19



Fot. 10



Fot. 15



Fot. 20



Fot. 11



Fot. 16



Fot. 21



Fot. 12



Fot. 17



Fot. 22



Fot. 13



Fot. 18



Fot. 23

*Quiero mirarte así, cubierta con esa corona y ese velo que simbolizan pureza. Tu cándida pureza, tan blanca y transparente que permite contemplar sin velos tu alma de niña. Quisiera verte arrodillada, rezando, como te presentaste ante mí aquella mañana, ¿te acuerdas?, en que te dije que quisiera ser un gran criminal o un gran santo (...). ¡Te he visto tantas veces en mi pensamiento rezando! Quisiera volverte a ver como aquel día (fotograma 14).*

Extraño proceder este, pues la escena que, sin duda, no fue la primera en que vieron los protagonistas, mas sí aquella en que los vimos juntos nosotros por primera vez, ha quedado fijada en la mente de Archibaldo como un recuerdo indeleble. Es preciso recobrar la plenitud de esa escenificación simulada (la mujer impura representando pureza y orando a la Virgen, encarnación a su vez de la suprema pureza) como una escena previa a la consumación del asesinato. Forzada, Carlota se arrodilla, cruza sus manos en piadosa actitud y comienza a rezar precisamente la Salve, en voz alta. Por supuesto, la elección de la plegaria es espontánea y nadie, ni espectador ni personajes, se pregunta por qué esta oración precisamente, mas parece claro que una escenificación del pecado y de la pureza requiere una plegaria a la Virgen (fotogramas 15 y 16).

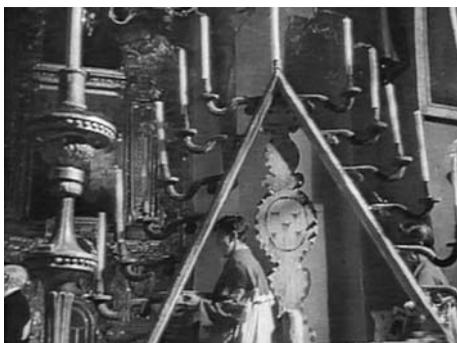
Un nuevo movimiento de cámara tan sorprendentemente sutil como el comentario más arriba acompaña la continuidad sonora. Carlota penetra progresivamente en el mundo imaginario expiatorio de la oración al que ha sido lanzada, enfatizando su plegaria con una imploración sentida o cuando menos convincentemente fingida de redención a la Virgen coronada (este es el sentido de la Salve). Un contrapicado de la orante resalta todavía más la actitud penitencial (fotograma 17). La escena es, si bien lo pensamos, complejísima dentro de su simplicidad: una mujer vestida de novia en la intimidad de su cámara nupcial, a punto de entregarse a su esposo, entona una oración de penitencia a la Virgen en presencia de alguien que, engañado, pero ahora dueño y señor de la puesta en escena de este engaño, goza —y también, por supuesto, sufre— con la imagen de pureza que sabe fingida y fraudulenta. Un guión imaginario, es decir, un fantasma, de pureza mancillada y, por demás, presta al sexo, se expone invocando a la mismísima Virgen María: es este el momento idóneo para perpetrar el crimen sobre el cuerpo de la pecadora, lo que, por añadidura, se realizará sobre el lecho, preparado para el ejercicio del sexo que no tendrá lugar (fotogramas 18, 19 y 20). La escena es, pues, premisa para que el crimen pueda ejecutarse, pero ya no nos encontramos meramente ante un castigo perpetrado por un marido burlado y en el colmo de la desesperación, sino ante la obra escenográfica de un perverso\*. Archibaldo, quizá, pero a buen seguro también y sobre todo Buñuel.

#### IV

La novela de Mercedes Pinto sobre la que está basada *El* es un relato autobiográfico bien custodiado por discursos acreditados (jurídicos, médicos)<sup>5</sup> que abren y

\* Cumplido ese extraño deseo que exige a Archibaldo de perpetrar el acto sexual, puede el protagonista partir tranquilo (fotogramas 21, 22 y 23).

5. Dos textos preceden el texto de Mercedes Pinto: **“A Mercedes Pinto. A guisa de prólogo”**, del juríconsulto JAIME TORRUBIANO RIPOLL, discutiendo sobre la legitimidad del divorcio, y **“Ante-Libro”**, del profesor de psiquiatría de Montevideo SANTIN CARLOS ROSSI, quien se ocupa de la paranoia. Al concluir el relato, dos textos certifican el volumen con su ciencia: un **“Epílogo”**, debido al doctor JULIO CAMINO GALICIA, y **“Una opinión final”** del juríconsulto y escritor VALERO MARTÍN. Véase MERCEDES PINTO: **«El»**. **Novela, Montevideo-Buenos Aires, Agencia General de Librería y Publicaciones, reeditada en facsímil por la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1989.**



Fot. 24



Fot. 25



Fot. 26



Fot. 27

cierran el libro, los cuales aspiran a ofrecer explicaciones científicas, a la par que prácticas, a los problemas que el relato plantea. Retrata el libro el cuadro psicológico de un paranoico con enorme agudeza en los componentes de cada escena, si bien con cierta despreocupación por la articulación narrativa y la elaboración del tiempo de la trama. Mercedes Pinto se coloca como sujeto pasivo y sufriente de terroríficas acciones delirantes y, por consiguiente, las contempla indefectiblemente desde el exterior. Buñuel, por contra, impone un significativo cambio: pospone el relato de Gloria (Delia Garcés), hasta haberse tomado la molestia de plantear la trama y sus engarces imaginarios al margen del punto de vista femenino, es decir, externo al estallido psicótico. La perspectiva narrativa de la mujer solo se asentará más tarde mediante un *flashback* destinado a evocar los tormentos de la vida matrimonial entre Francisco (Arturo de Córdoba) y Gloria, e inaugurándose sintomáticamente en la noche de bodas. En suma, Buñuel se aventura a anclar el punto de vista del delirante sin mediaciones, es decir, apostando por trabajar desde el interior:

Pues bien, ese anclaje del punto de vista se produce precisamente en la secuencia inicial que transcurre en una iglesia. También aquí llama la atención la absoluta separación respecto a la novela de Mercedes Pinto: ni rasgo de religión en esta última. En Buñuel, en cambio, la religión no solo desempeña un papel contextual orientador de las convenciones de los personajes y de su mundo burgués y acomodado (creencias del protagonista, familiaridad con la Iglesia y sus representantes, profesión final de Francisco en un estado semejante al de monje...), sino que la iglesia misma, en cuanto espacio físico y ceremonial, es el escenario en el que se despliegan las pasiones, en número de tres: la fascinación (primera secuencia), el segundo encuentro entre Gloria y Francisco que sella su mutuo aunque desigual prendimiento (apenas unas secuencias más tarde) y el estallido de la locura como definitiva alucinación auditiva y visual (penúltima secuencia del filme). Tampoco el destino del protagonista en la novela de Mercedes Pinto será el recogimiento religioso en el monasterio colombiano en que lo vemos al concluir la película, sino la frialdad científica de un psiquiátrico. Y es muy probable, por añadidura, que este sustancial desvío buñueliano no sea ajeno a otra transformación notoria: la que convierte un enigmático episodio de tortura de la protagonista con ayuda de cuerdas y otros utensilios en la novela en un intento frustrado de co-ser el sexo femenino, tal vez una de las secuencias más extremas que el cine de todos los tiempos haya insinuado.

Ahora bien, esta presencia estratégica de la Iglesia no puede ser despachada demasiado ligeramente, como a menudo se ha hecho. Propongo detenerme en la primera secuencia de la película, pues la mirada de Francisco se ancla, explica y desata a partir de un ritual asaz codificado en la liturgia católica: el lavatorio de pies.

En cierto modo, *El* arranca *in medias res*. No, claro está, en relación con la trama; pero sí si consideramos el ritual con el que se abre el filme. El plano inicial muestra unos candelabros provistos de velas de cera blanca, ambientados por el humo y presumible olor del incienso (fotograma 24). Estamos en el interior de un templo. Siguiendo a unos monaguillos mediante panorámica a izquierda, la cámara filma el altar donde va a transcurrir, probablemente a mitad de la misa de Jueves Santo, el ritual del lavatorio de pies. La habitual sencillez de la puesta en escena buñueliana, su sobriedad, si así se prefiere, deja paso a ciertos rasgos marcados que resaltan aspectos particulares del ceremonial. En efecto, los cambios de plano se supeditan a una más precisa mostración de los accesorios y actos del ritual (fotogramas 25, 26, 27 y 28). A ese mismo fin se someten los movimientos de cámara, los planos de reacción y los primeros planos o planos cortos. El ceremonial litúrgico es aquí mucho más que un decorado sin personalidad.

La secuencia transcurre enteramente sin diálogo, pero el cántico del himno “Ubi caritas et amor”, antifona de inspiración benedictina cuyo canto es preceptivo en el lavatorio recrea un ambiente grave. Dos *travellings* merecen especial atención: el primero de ellos aísla ostentosa-mente el beso que los labios del celebrante (luego sabremos que se trata del padre Velasco) depositan sobre el pie desnudo y cuidadosamente lavado de un jovencito imberbe (fotograma 29). Tan enfático es el gesto, tan excesivo incluso en el marco de la ceremonia, que un plano de reacción expresa el rubor, la extrañeza o acaso la incomodidad del muchacho (fotograma 30) [el plano general del público confirma el carácter cerrado, incomprensible, del ritual por parte de los presentes no implicados (fotograma 31)]. El segundo *travelling* ya está construido desde un punto de vista interno a la narración, el de Francisco, y sucede al segundo beso, no menos apoyado, del sacerdote sobre el pie desnudo de otro niño. Instintivamente, Francisco (fotograma 32), que ha retenido el detalle, lo transporta hacia otro lugar, donde pies, en este caso calzados, asisten al culto. Del mismo modo que el hecho de besar los pies —signo de humildad y pureza— está preñado de significado para el culto litúrgico, también, aunque en un sentido distinto, lo están para esa mirada fetichista que los observa y, así, tras recorrer al-



Fot. 28



Fot. 29



Fot. 30



Fot. 31

*El* (Luis Buñuel, 1952)



Fot. 32



Fot. 36



Fot. 33



Fot. 37



Fot. 34



Fot. 38



Fot. 35



Fot. 39

gunos de ellos, retrocede sobre los de una mujer calzados con zapatos negros dispuestos en forma original: el derecho —recordemos que es precisamente ese el pie que debe ser besado en el ceremonial del lavatorio— ligeramente avanzado, ambos provistos de tacones que realzan el empeine (fotograma 33). Elegancia, pues, no desprovista de discreción reverente que contrastan con los anteriores, también femeninos, pero donde la piedad parece haber ahogado toda emergencia de femineidad. Cuando la mirada asciende por las piernas (fotograma 34), recorriendo enteramente el cuerpo femenino hasta alcanzar el rostro, el ritual litúrgico se habrá convertido no ya en el nudo de la escena, sino más bien en un rumor de fondo que confiere el envolvente ambiente necesario para que nazca la fascinación de una mirada incapaz en adelante de extraviar su objeto (fotograma 35). La desconocida se sabrá interpelada por esos ojos escrutadores y soberbios, ante los cuales solo será capaz de responder con la sumisión (fotogramas 36 a 39). El juego entre plano/contraplano que vertebra este trasiego asimétrico de miradas, realmente no intercambiadas, será, así, fecunda y premonitoria expresión de las relaciones futuras entre los personajes.

Por supuesto, la importancia de esta secuencia no ha escapado a la atención de la crítica, si bien en general esta se ha limitado a retener el fetichismo, no reparando lo suficiente, a mi juicio, en la significación del ritual puesto en escena en momento tan decisivo del filme. Ni que decir tiene que, al igual que sucedía en *Ensayo de un crimen*, el relato de un encuentro entre hombre y mujer está no solo mediatizado, sino inspirado por la intervención de la ceremonia sagrada. ¿Será el azar? Propongo detenernos todavía un poco más en la secuencia atendiendo a las redes semánticas que teje el ceremonial evocado.

El lavatorio de Jueves Santo es un ritual perfectamente asentado en la liturgia católica. Mencionado ya como tal en el Concilio XVII de Toledo (año 694), evoca el acto que el Evangelio de San Juan (13, 4-9) atribuye a Jesús en el curso de la Última Cena con sus apóstoles. Es, pues, un signo de humildad mediante el cual el Celebrante, como antaño Jesús, lava los pies de 12 varones, preferiblemente pobres, siguiendo un ritual muy preciso, a pesar de que este ha variado ligeramente con los tiempos<sup>6</sup>.

El ceremonial implica utensilios especiales: una o varias jarras de agua, una palangana, toallas, una bolsa para las limosnas (en el caso de que estas se den en el acto), una cruz con velo morado, candeleros con velas de cera blanca, el Misal con su atril, alfombra sobre las gradas y la tarima, pudiendo además esparcirse flores y hierbas odoríferas<sup>7</sup>. Buñuel, cuya biblioteca contenía curiosas obras de liturgia, demuestra un co-



*El lavatorio, detalle (Tintoretto, 1547)*

6. GREGORIO MARTÍNEZ DE ANTOÑANA: **Manual de Liturgia Sagrada, Madrid, Cocusa, 1957 (10ª edición), pág. 1006.**

7. El ritual es como sigue: "Si el lavatorio se tiene dentro de la Misa. Después de la homilía el Celebrante va al asiento y se sienta; los Ministros sagrados, previa genuflexión al altar, van a la entrada del presbiterio, o hacia la nave de la iglesia, cerca de los asientos, e invitan a los hombres escogidos para el lavatorio y los guían de dos en dos al lugar designado. Estos hacen genuflexión de dos en dos y saludan al Celebrante, después se sientan en su puesto y se descalzan el pie derecho. En el entretanto se comienza el canto de las antífonas; estas se cantan por cuanto dure el lavatorio, de modo que hacia el fin se comienza la octava o sea el himno *Ubi caritas et amor*, omitiendo las otras si es necesario", **Ibidem, pág. 1007.**

nocimiento, no solo de los detalles técnicos del ritual, sino también de su significación. Tanto es así que lo reescribe para representar en su interior otra escena; escena erótica que parte de la atmósfera asentada por la anterior; la cual le confiere una dimensión sagrada. Este carácter sagrado es precisamente el punto de partida para describir

un desvío perverso del ritual en dirección al fetichismo. El resultado es el siguiente: el encuentro erótico es indisoluble de un ritual litúrgico; incluso más, es una asociación metafórica de aquel\*. Pero apenas se ha producido la erotización parcial, esta se obtura convirtiéndose en fascinación, lo que hace desaparecer de momento los rasgos fetichistas en aras de la pasión. Trazos perversos como la dilación y la sinécdoque dan paso a la premura totalitaria de la pasión del paranoico.

Buñuel inscribe así el nacimiento del deseo en un ritual que, por su naturaleza y significado, lo niega. No en vano se trata de un ritual de purificación, donde la desnudez del pie está rigurosamente desexualizada. Se invierte así la operación purificadora: solo porque hay ritual de purificación —la limpieza del pecador que recuerda el humilde gesto de Jesús durante la Última Cena— puede haber enganche del deseo. O, dicho en otros términos, este último nace de su supuesta prohibición. El deseo nace, entonces, del placer de mancillar el ideal.

La idea que orienta este comportamiento no es ajena a Buñuel y, a su manera, la reconoció este en múltiples ocasiones: sin sensación de pecado no hay intensidad en el deseo o, lo que es más exacto, este último nace de la opresión impuesta por la exigencia moral del catolicismo. Si el motor del deseo es siempre búsqueda de un objeto no alcanzado ni poseído, la particularidad de Buñuel consiste, a mi entender, en que dicha inaccesibilidad se trence con el ritual religioso en lo que este tiene de ceremonial fijista y codificado (la liturgia). Recapitulemos: en el interior de un ritual religioso de purificación, el último que Jesús hiciera antes del sacramento de la Eucaristía, ritual de humildad, surge una mirada fetichista que erotiza los signos y lo desplaza hacia un objeto que guardará para siempre jamás los ecos de su vinculación con la liturgia. Una vez más la pregunta se impone: ¿Francisco, el protagonista, o Buñuel? Probablemente ambos.

Creo llegado el momento de insistir y precisar la hipótesis que me guía en este trabajo: la religión católica es condición de goce para el perverso Buñuel; y ese goce no es otro que el goce del pecado. Cuanto más imperativa sea la norma, cuanto más interiorizada la tenga el infractor, más intenso será el placer obtenido de su transgresión. En palabras de Buñuel: "Cuando, a despecho de todas las prohibiciones, este deseo podía ser satisfecho, el placer físico era incomparable,



Fot. 40



Fot. 41



Fot. 42

\* El intercambio táctil, frustrado, estará también mediatizado por el signo purificador —el agua bendita— (fotogramas 40 a 42)

pues siempre se asociaba a él ese goce secreto del pecado”<sup>8</sup>. Sin lugar a dudas, las conexiones con la imaginación sadiana saltan a la vista, pero debo resistir a la tentación de ocuparme ahora de ellas.

En realidad, el carácter hermético, sofisticado y casi inextricable del ritual litúrgico para el no iniciado es puesto de relieve en varios planos que muestran, entre el público que se agolpa en la nave de la Iglesia, numerosos indígenas. Estos, completamente ajenos a los entresijos del ceremonial, no pueden participar tampoco consiguientemente de su erotización. Buñuel introduce aquí con su particular realismo trazos de crítica social que denotan un imprevisto distanciamiento respecto a la escena tan intensamente vivida.

### V

*Viridiana* rebosa, cuando menos en su primera parte, de referentes religiosos. El carácter sarcástico de muchas de las alusiones ya ha sido suficientemente estudiado y yo mismo me he ocupado de ello en un texto dedicado a la película<sup>9</sup>. Rescataré en esta ocasión la referencia al Angelus, situada hacia la mitad del metraje<sup>10</sup>. En un montaje paralelo de fuerte sabor conceptual, Buñuel opone las tareas de modernización del campo emprendidas por los tractores bajo las órdenes de Jorge (Francisco Rabal) con la plegaria del Angelus vespertino dirigida por la joven Viridiana, con la aparente devoción de todos sus mendigos. Los dos proyectos de vida y los dos destinos que se abren a la hacienda de don Jaime quedan, así, en clara oposición, hasta el punto de que la oración parece doblemente anacrónica al ser enfrentada a la roturación del campo. Dos mundos, dos grupos de personajes que parecen no coexistir en el tiempo, se encuentran, así, frente a frente por obra y arte del montaje. Sin lugar a dudas, también el Angelus es parte de la formación de Buñuel y este lo corrompe por su enfrentamiento con la productividad del mundo moderno. Mas no nos aceleremos.

No es casual si Buñuel recurre en este caso al gran mito femenino del Cristianismo, el de la virginidad de María. Sabemos que el Angelus festeja la Anunciación del Arcángel a la Virgen en la que esta aprende que concebirá en su seno al hijo de Dios. Esto ya nos hace sospechar el anclaje entre sexualidad y religión que Buñuel pretende introducir.

Ahora bien, la elección del fragmento litúrgico es una vez más intencionada y no carece de razones complejas. Buñuel debía conocer la interpretación que su ex amigo y coguionista de *Un chien andalou*, Salvador Dalí, realizara en un libro clásico de la interpretación surrealista, *El mito trágico del Angelus* de Millet, en torno a esta enigmática obra de un pintor reconocido como piadoso del s. XIX, Jean-François Millet, pero del que más tarde se descubrieron ciertos dibujos pornográficos\*. La referencia, por consiguiente, a la oración está mediatizada y tejida por una densa tela de araña que va desde la iconografía de Millet hasta la lectura e interpretación

8. LUIS BUÑUEL: *Mi último suspiro. Memorias*, Barcelona, Plaza y Janés, 1982, pág. 52.

9. VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA: *Luis Buñuel: Viridiana*, Barcelona, Paidós, 1999.

10. La Última Cena, parodiada a través del cuadro de Leonardo da Vinci, ha sido tratado casi uniformemente por todos los críticos, lo que me exige de volver sobre ella.

\* SALVADOR DALÍ: *El mito trágico del Angelus de Millet*, Barcelona, Tusquets.

El Angelus, (Jean-François Millet, 1858-59)



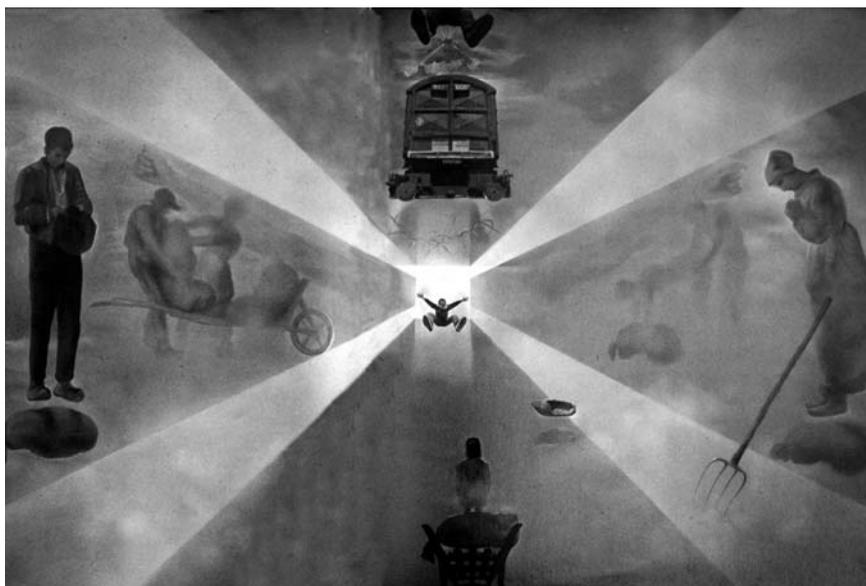
realizada por Dalí. El hecho de que el texto original del pintor catalán se perdiera en 1941 con la evacuación forzosa de París causada por la ocupación alemana y solo fuera publicado en primera edición francesa en 1963 plantea un problema adicional: ¿conocía Buñuel la integridad de esta interpretación? ¿Fue el azar el que provocó la convergencia de ambas lecturas?

En cualquier caso, Buñuel y Dalí ya se había referido a este lienzo de Millet en el cartón y foto fija que cerraban *Un chien andalou*, el cual mostraba a los dos protagonistas sepultados de medio cuerpo en la tierra a la llegada de la primavera, en posición muy similar a las de la pareja del cuadro de Millet. Y, además, la tesis de Dalí era del dominio público, independientemente de la difusión o no del texto escrito. Como se recordará, Dalí sostenía una curiosa tesis en torno al cuadro de Millet en la que fundaba y aplicaba su 'método paranoico-crítico'. Habiendo sido arrebatado por lo que denominaba un *efecto delirante primario* ligado a una incomprendible e inexpresable angustia, Dalí reconstruía una serie de efectos secundarios desencadenados por reapariciones en su experiencia de la tela en cuestión. Esto le llevó a postular la existencia de misteriosas semejanzas entre la piadosa disposición de la figura femenina en el cuadro y la posición de la mantis religiosa y del macho en el instante del coito y previo a la terrible fagocitación por la hembra, que caracteriza sus violentas y mortíferas relaciones sexuales. Si se confirmaba, afirmaba Dalí, el cuadro constituiría un ceremonial de muerte, repleto de ele-

mentos eróticos, que convocan la castración, siendo legible el lienzo como un *collage*, a saber: varias escenas superpuestas en la instantánea del cuadro (el antes, el durante y el después de la cópula).

Tan arriesgada y brillante interpretación convence a Dalí para solicitar un análisis radiográfico de la parte inferior del cuadro depositado en el Museo del Louvre, persuadido de que bajo la tierra pintada debe haber algo que remita irrevocablemente a la muerte y confirme de paso su intuición delirante. En efecto, el análisis revela la existencia de un paralelepípedo dibujado y más tarde eliminado por Millet que bien podría ser —dice Dalí— un féretro. Esto, en su opinión, confirma la exactitud de su hipótesis, según la cual algo siniestro se proyecta en lo religioso aunando muerte y ejercicio del sexo.

Como es natural, no se trata aquí de juzgar la interpretación de Dalí, sino de señalar que Buñuel, al recurrir al *Angelus*, pone en marcha una imaginería como la *daliniana* que no solo comparte, sino que invade por entero la película *Viridiana*, como demuestra la presencia de elementos necrofilicos y la unión religión-sexo. Pero hay más. Si nos fijamos, por ejemplo, en el plano 108 de la película, situado unos minutos antes de la oración del *Angelus*, encontraremos algo insólito (fotograma 43). *Viridiana* posa para el Cojo, quien está concluyendo una composición pictórica en la que representa a la Virgen, rodeada de angelitos. La muchacha, vestida de negro, con toca y pañuelo alrededor de la cabeza, está sentada sobre una carretilla de labranza idéntica a la que figura en el cuadro de Millet, tras la mujer inclinada que en la interpretación de Dalí evocaba a la mantis religiosa. La semejanza no puede ser casual. Y, sin embargo, la perversión tampoco, pues el *Angelus Domini* en-



*La estación de Perpignan*, (Salvador Dalí, 1965)

Fot. 43. *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961)

carne en la liturgia cristiana, como dijimos, ni más ni menos que la Anunciación por parte del Arcángel San Gabriel del destino que esperaba a María. En efecto, Viridiana sirve de modelo a la Virgen, pero lo hace trayendo a la escena los motivos de Millet-Dalí y bajo los ojos de quien la percibe virginalmente, el Cojo, que será precisamente quien intentará violarla tras la bacanal de los mendigos.

Aún puede añadirse algo a lo dicho. Mientras Buñuel filma este cuadro tal y como lo ve el Cojo convertido en pintor devoto, Refugio, Viridiana y el Poca, en presencia del ciego, mantienen la siguiente conversación:

*Viridiana (a Refugio): Necesito saber cuánto te falta para dar a luz.*

*Refugio: ¡Pa' qué?*

*Viridiana: Mujer, para tener prevenido al médico.*

*Refugio: No lo sé. Yo creo que unos cuatro meses, pero no se lo puedo asegurar a usted.*

*Poca: Tampoco sabe quién es el padre. Dice que era de noche y ni la cara le vio.*

*Refugio: ¡Cállate! Que no te lo he contado pa' que vayas publicándolo.*

*Don Amalio: ¡A callar! No se debe hablar así y menos en presencia de nuestra santa protectora que es persona decente.*

Precisamente el tema de conversación recae sobre la maternidad y la virginidad y lo hace por añadidura de manera especialmente perversa: así como la Virgen concibió por obra del Espíritu Santo, es decir por la gracia divina, así tam-

bién ignora Refugio quién la dejó embarazada. Es realmente difícil ir más lejos en la sutileza de las citas, pero también en la burla de las claves litúrgicas. Y, con todo, Buñuel imprime a su gesto un sentido del humor desdramatizado y no una mera voluntad blasfematoria. En este sentido, *Viridiana*, pese a su trabajo de torcimiento con las referencias religiosas y litúrgicas, se sitúa irremisiblemente lejos de *L'âge d'or*, como también de las intelectualizadas producciones francesas situadas al filo de 1970.

## VI

Concluamos. En los ejemplos examinados, y también en otros que no tengo tiempo de exponer, no está en juego la beligerancia contra la religión, como sucedía en *L'âge d'or*. Se trata, más exactamente, de una articulación interna con la liturgia. Porque liturgia significa universo simbólico ritualizado y sobre dicho ritual construye el perverso a su vez un ritual, cierto que de signo distinto. La perversión construye escenas, observadas por alguien que erotiza los objetos, pero en general se rige por una monotonía que nadie como Sade supo exponer con tanta contundencia. Pues bien, Buñuel construye estas escenas sobre escenas previas, sin necesidad de desmontarlas, sino demostrando una sorprendente fidelidad a su función simbólica. El hecho de que sobre ellas surja el deseo o, como dije antes, que el deseo exija como requisito el esquema ritual católico, no anula este ni lo hace prescindible. Por el contrario, lo convierte en condición de goce.

Desde luego, no es esta la única constante ni la más feraz pauta de reconocimiento del cineasta aragonés. Gran importancia reviste, por ejemplo, las fantasías atentatorias contra el cuerpo de la mujer y la idea de realismo (dos cuestiones que reclaman urgentes estudios). Tengo la convicción, sin embargo, de que el sentido del goce en Buñuel, la perversión, y también la comicidad que destilan muchas de sus películas son rigurosamente incomprensibles sin un análisis minucioso de muchos de estos rituales. Al fin y al cabo, ateo o no, Buñuel es incomprensible sin la liturgia católica, ante la cual jamás podrá adoptar una posición de exterioridad. “Ateo —dijo el de Calanda— gracias a Dios” ○

### Scenes of Liturgy and Perversion in Buñuel

## abstract

**T**he article considers three films (*Ensayo de un crimen*, *El*, and *Viridiana*) from Buñuel's Mexican period, which lack the strong attitude against religion we find in his earlier films. Instead, we find a perverse and playful game in which liturgical rites are tainted with explicit sexuality. The enjoyment in these films resides, thus, in the perverse pleasure of inverting the meaning of these religious scenes.