

Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA

(Universidad de Valencia –Espagne-, LISAA EA 4120)

¡Arrodíllate, por favor! Ambivalencias litúrgicas en la obra de Buñuel

Fr.

La religion, on le sait, a été un des thèmes récurrents dans l'œuvre de Buñuel dès *L'âge d'or*. Plutôt qu'un sujet, elle configure des scènes fortement ritualisées, où la liturgie chrétienne se manifeste de manière très subtile car elle tisse son sens avec celui de l'érotisme et de la perversion. C'est ainsi que peuvent être analysées maintes séquences de la production mexicaine de Buñuel : en tant que scènes dans un triple sens de scènes cinématographiques, scènes fantasmagoriques et scènes liturgiques. Il s'agira ici d'étudier les occurrences de ces perversions dans trois films : *Ensayo de un crimen*, *Él* et *Viridiana*.

Mots clés : Luis Buñuel — religion — liturgie — désir — *Ensayo de un crimen* — *Viridiana* — *El*

Esp.

Como se sabe, la religión ha sido uno de los temas recurrentes de la obra de Buñuel desde La edad de oro. Más que un tema, configura unas escenas fuertemente ritualizadas, en las que la liturgia cristiana se manifiesta de manera muy sutil en la medida en que su sentido se entretiene con el del erotismo y de la perversión. Así es como se pueden analizar muchas secuencias de la producción mexicana de Buñuel : como escenas en un triple sentido de escenas cinematográficas, escenas fantasmagóricas y escenas litúrgicas. Aquí, se tratará de estudiar las ocurrencias de dichas perversiones en tres películas : *Ensayo de un crimen*, *Él* y *Viridiana*.

Palabras claves : Luis Buñuel — religión — liturgia — deseo — *Ensayo de un crimen* — *Viridiana* — *El*

Escenas, escenas, escenas

La obra entera de Luis Buñuel, como probablemente su vida misma, está atravesada por las huellas de la religión católica. Es difícil detectar una sola película en la que, de manera ostentosa o ligeramente encubierta, las referencias a la Historia Sagrada, a las heterodoxias, al culto, a la iconografía o a la literatura no asomen e, incluso, se impongan. No son referencias marginales que pudiera el paciente estudioso inventariar; antes bien, se trata de operaciones bastante complejas en las que las referencias religiosas se retuercen sutilmente, se someten a la blasfemia o al sarcasmo, se insinúan para desaparecer en seguida. No se nos oculta que en esta apresurada enumeración muchas son las variantes. De la brusquedad que irrumpe en la última parte de *L'âge d'or*, en que la imaginería sansuspiciosa del Cristo se superpone a la perversa fantasía de Sade de *Les 120 journées de Sodome*, a la ingenuidad popular con que se pone en escena la farsa del pecado original

en la pastorela de *La ilusión viaja en tranvía* (1953)¹, media, claro está, un abismo. Del mismo modo que no pueden equipararse las desbordantes e hiperbólicas tentaciones y milagros de *Simón del desierto* (1965) con la minuciosa recreación de herejías que contiene *La voie lactée* (1969). Precisamente, ésta es la razón de que un inventario resulte insuficiente, si éste no considera la intención, el tratamiento de las referencias y, más concretamente, la puesta en escena particular de las mismas; en otros términos, la forma en la que las escenas católicas son utilizadas por Buñuel es la sustancia misma.

Se impone, pues, avanzar algo respecto al mero catálogo. Observemos, entonces, de cerca esa forma de codificación cuidadosa, de atención al detalle, de significación comunitaria de la religión católica que es la liturgia. Es la liturgia la 'iglesia en oración', es decir, la asamblea cristiana ejecutando actos rituales que estrechan los lazos entre sus fieles vinculándolos a su Dios. 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 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 salvación².

Todo en la liturgia ha sido prescrito, nada resulta accidental: las palabras pronunciadas en la oración, la letanía de las respuestas, la gestualidad altamente simbólica (signo de la cruz, manos juntas...), las posiciones del cuerpo que revelan la sumisión (de rodillas, sentado, inclinado...). En otras palabras, si algo caracteriza a la liturgia es su altísimo valor ritual, en la medida en que es ella la guía para la representación de escenas participativas, monótonas para el observador exterior, pero cargadas de poder performativo a ojos de los participantes, incluido el celebrante. El caso más intenso de la liturgia está sin duda representado por la administración de los sacramentos. Ahora bien, curiosamente, es el cine un modo de puesta en escena en el que los detalles simbólicos pueden ser aislados, captados y agrandados, sostenidos: a su condición narrativa, a su primacía visual, viene a sumarse el montaje y a éste todos los recursos sonoros. La escenografía litúrgica de Buñuel no puede, pues, considerarse al margen de su puesta en escena, de su tratamiento específico y ése es precisamente el sentido del término 'escena' en el orden cinematográfico.

Sin embargo, escena litúrgica (cuyo fin es unir a la comunidad con la tradición y entre ella) y escena cinematográfica son dos usos insuficientes para comprender el trabajo de Buñuel. Como trataremos de explicar en el curso del presente texto, un tercer y poderoso sentido se abre camino como mediador, moldea el uso de la liturgia y lo transforma en escena cinematográfica. Éste es el sentido de la escena fantasmática, en muchos casos formado por el fantasma perverso que carga de erotismo los pliegues de la liturgia sagrada, creando una entreverada síntesis en ocasiones altamente sofisticada. En buena medida, Buñuel no opera *ex nihilo*: el decadentismo decimonónico explotó la iconografía cristiana, como lo hizo la literatura de Huysmans, por citar algún ejemplo; el surrealismo no tuvo

¹ Ingenuidad popular —un Diablo que intenta cazar con una escopeta al Espíritu santo en forma de paloma—, que no está separada de rebotante carnalidad y de una lectura de dicha falta original como lujuria. No olvidemos que se trata de la representación del pecado original y éste está identificado con la lujuria.

² MARTIMORT, A. G., *La iglesia en oración. Introducción a la liturgia*, Barcelona, Herder, 1992, p. 199 (*L'Eglise en prière. Introduction à la liturgie*, Paris / Tournai / Rome /New York, Desclée & Cie, 1ª ed. 1961).

empacho en dismantelar la imagería religiosa. Y, en el dominio hispánico, las *Sonatas* valleinclanescas constituyeron auténticos catálogos de perversiones en cuyo seno la religión cristiana era permanentemente convocada. Lo singular de Buñuel, pese a todo, es que no hay exterioridad alguna en su mirada, que no parece buscar tanto el cortocircuito religión-erotismo como forma de anticlericalismo cuanto como sincretismo del que extrae un goce muy particular; hay menos ataque que degustación, íntimo placer. La religión y su fórmula litúrgica se convertirán así en condición de goce. Veamos si esto es así.

Tres casos nos proponemos examinar: en el primero —extraído de *Ensayo de un crimen* (1955)— la referencia litúrgica es aparentemente una mera anécdota sin importancia y, sin embargo, un análisis pormenorizado descubre conexiones de calado con la trama narrativa e imaginaria de la película; el segundo procede de *Él* (1952) en cuyo arranque se incrusta una clave litúrgica, el lavatorio de pies de Jueves Santo; el tercero se referirá a *Viridiana* (1961), auténtico arsenal litúrgico en cuyo núcleo reside la devoción mariana en una osada vertiente sexual. En los tres casos, la mujer, su virginidad, inocencia y pureza, están en juego y en todos ellos estas temáticas se encuentran complejamente articuladas con el funcionamiento del deseo y el guión fantasmático de perversión. 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.

Dos escenas: *Ensayo de un crimen*

Ensayo de un crimen es una película inspirada más en el universo del cuento maravilloso y, por consiguiente, ajena al universo religioso. Tampoco la novela de Rodolfo Usigli (1944) que sirvió de base a la adaptación de Buñuel contiene aspecto alguno relacionado con ese mundo³. Precisamente por ello resulta altamente significativa la inclusión por Buñuel de dos escenas que, rimando entre sí, condensan la aportación litúrgica a la imagería de esta ficción. Archibaldo (Ernesto Alonso) se persona en casa de Carlota Cervantes (Ariadna Welter), para nosotros por vez primera; al avistarlo desde la ventana del salón, la madre de Carlota ruega a Alejandro que abandone la mansión, dado que su presencia puede resultar inadecuada. En este momento de la ficción, todavía ignoramos los detalles de la relación que Alejandro, hombre casado y padre de familia, mantiene con Carlota, mas el comportamiento extraño de la madre y la simulación que entre los tres orquestan da a entender una relación clandestina entre ambos, así como la aspiración por las dos mujeres de desposar a Carlota con Archibaldo, un buen partido. Llegado éste, es incitado por la madre a presentarse ante Carlota en un oratorio ubicado en la misma casa. Mientras Archibaldo se pone en marcha, la cámara describe un complejísimo movimiento giratorio sobre la madre que, vestida de negro, nos impide ver a Alejandro, con el que —como decimos— 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 irrumpen en la cinematografía de Buñuel. En ese momento, la voz de Carlota se escucha en *off* entonando con devoción la oración de la Salve a la Virgen. El plano concluye con un plano medio corto de Alejandro mirando fuera de campo (hacia donde se supone se halla la capillita), una vez que la madre ha salido. Es entonces cuando penetramos en el oratorio.

³ USIGLI, Rodolfo, *Ensayo de un crimen* (1944), México, SEC, Consejo Nacional de Fomento Educativo, 1986.



En primer plano, Archibaldo; al fondo, arrodillada ante un altarcito levantado a la virgen, Carlota concluyendo su oración. La penumbra confiere serenidad a este *sancta sanctorum* del hogar burgués. Archibaldo entrega a Carlota un vaso de barro que él mismo fabricó y ésta lo deposita como ofrenda a la Virgen. El clima de recogimiento apacigua al protagonista, quien apenas un momento antes fue asaltado por funestas pulsiones criminales al encontrar una mujer algo casquivana y de sexualidad desbordante. El lugar parece protegerlo de sus presagios: “Me conmueve —dice a Carlota— este ambiente de paz en que viven Ustedes.” Atormentado por su futuro, se sincera:

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 creará 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, dejando el altarcillo fuera de campo; entonces, la confesión es interrumpida por la madre. Cuando esto ocurre, la pareja ha cambiado de posición y cada uno de ellos se halla a un lado de la efigie de la Virgen. El altarcillo, por tanto, es de nuevo visible, como si su escenografía santificara el encuentro asociando Carlota a la redención de Archibaldo.



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 de sus pulsiones asesinas, es decir, sexuales. 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 ésta no por casualidad a la Virgen y en apoyado gesto penitencial. A pesar de todo, la pureza de la muchacha ya ha sido puesta en entredicho y pronto será desmentida⁴. Así pues, tras la castidad aparente de la mujer redentora se esconde una pecadora. Mas la escena rima —como decíamos— con otra posterior, en la que la *Salve* es pronunciada por los mismos labios.

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

⁴ De hecho, apenas un instante antes, Alejandro y ella son mostrados en idéntico lugar.

carta anónima enviada por un desesperado Alejandro le revela la cruda realidad que Archibaldo es invitado a contemplar agazapado desde el exterior de un edificio: Carlota no es la mujer pura y santa que él cree y va a reunirse con su amante en la oscuridad de la noche. Abatido por la revelación y arruinada toda esperanza de salvación, la musiquilla de la cajita, deformada, como sucede siempre que reaparecen en él sus pulsiones criminales, resuena en sus oídos empujándole al asesinato. Sin embargo, Archibaldo parece disponer de la suficiente serenidad para contenerse y posponer su acción. En lugar de precipitarse, fantasea un plan de asesinato para la noche de bodas apenas un día más tarde. En la cámara nupcial, Carlota se encuentra a punto de despojarse de la corona y el velo de su blanco traje de novia ante el espejo, símbolo de pureza. El sacramento ya ha sido contraído por la pareja (en la imaginación de Archibaldo, claro) y nada nos sitúa más cerca de la entrega amorosa. Archibaldo, entonces, detiene la mano de su esposa impidiéndole que se desnude, ni siquiera que se despoje de su virginal vestido de boda. No es para asesinarla inmediatamente, sino para pedirle que interprete una escena; una escena que retoma y corrige la que se nos ofreció con anterioridad; un ritual que no es nada arriesgado calificar de perverso. En él se escenifica la pureza, la oración a la Virgen, y se hace en la inminencia del sexo, pero a fin de cuentas sustituyéndolo.

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.



Extraña conversión, pues la escena a la que se refiere Archibaldo no fue la primera en la que los personajes se encontraron, aunque sí aquella en que los vimos juntos por primera vez; una escena que 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 sale de sus labios, mas parece claro que una representación del pecado y de la pureza requiere una plegaria a la Virgen.

Un nuevo movimiento de cámara sorprendentemente sutil 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 (éste es el sentido de la Salve). Un contrapicado de la orante resalta todavía más la actitud penitencial. 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. Mas Carlota expresa en medio de su plegaria una extraña metamorfosis: se entrega a la oración, goza de su plegaria y parece olvidar la presión a la que estaba sometida: sus brazos se abren y el tono de su voz se torna enfático, arrebatado. Es éste el momento idóneo para perpetrar el crimen sobre el cuerpo de la pecadora; Archibaldo lo hará precisamente después de esperar el final de la oración, pues sólo así podría completarse la escena fantasmática. No es casual que lo haga sobre el lecho nupcial donde la entrega estaba prevista. Toda la preparación, todo el despliegue litúrgico y escénico sustituyen justamente al sexo.



La escena es, pues, premisa para que el crimen pueda ejecutarse, pero ya no nos encontramos ante un castigo perpetrado por un marido burlado y en el colmo de la desesperación, sino ante la obra escenográfica de un perverso. Archibaldo ha podido, decíamos, tomarse el tiempo de dejar correr su ágil imaginación en momento tan extremo. Ni duda cabe de que, tras él, conduciéndolo, ofreciendo la iconografía de esta escena, está Luis Buñuel.

La mirada atrapada en el ritual

Él está basado en un relato autobiográfico de Mercedes Pinto que establece, desde su mismo comienzo, el punto de vista femenino. Un conjunto de textos preceden la narración. Son éstos diagnósticos en los órdenes médico y jurídico, los que cierran también el libro¹. Retrata éste el cuadro psicológico de un paranoico con el que la protagonista y narradora contrajo matrimonio. Por consiguiente, la descripción se realiza desde la exterioridad y extrañeza que la mujer y víctima siente ante las reacciones y comportamientos del sujeto enfermo. Aun cuando cada escena es dibujada con precisión de detalles perspicazmente descritos, la trabazón narrativa del conjunto no se halla elaborada, de modo que la misma definición de novela es inadecuada en sentido estricto. En su adaptación, Buñuel se esforzará en dar a la temporalidad narrativa mayor fuerza vinculante, mayor tensión entre los episodios. Pero sobre todo su transformación fundamental consiste en variar la conducción del relato durante un largo período. En efecto, Buñuel pospone el relato de Gloria (Delia Garcés) hasta después de haber planteado la trama y sus engarces imaginarios al margen del punto de vista femenino. Este detalle posee una fuerte significación, pues Buñuel refiere el estallido del brote psicótico desde muy cerca del personaje masculino y excluyendo explícitamente hacerlo mediante el relato de su víctima. Más tarde, ciertamente, el relato de la mujer toma la forma de un *flashback* en el que Gloria refiere a su antiguo novio los tormentos de la vida matrimonial a que la ha sometido su marido Francisco (Arturo de Córdova), comenzando sintomáticamente en la noche de bodas. En suma, Buñuel se aventura a anclar el punto de vista del delirante sin mediaciones, apostando por trabajar desde el interior de la mente perturbada o, más exactamente, representando el instante de desencadenamiento.

Tal anclaje del punto de vista se produce precisamente en la secuencia inicial que transcurre en una iglesia. Como sucedía con la novela de Usigli, la obra de Pinto está enteramente desprovista de componentes religiosos, siendo por tanto aportación genuina de Buñuel. Sin embargo, en este caso el dispositivo litúrgico no se encuentra camuflado en medio del relato, sino que se exhibe ostentosamente en el mismo arranque del mismo, en la secuencia que muestra el prendimiento del deseo de Francisco por Gloria y asienta todas las claves de la imaginería del film (*amour fou*, fetiches, ritualidad, dominio y sumisión...). La religión desempeña, es cierto, 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 como monje...). Mas lo realmente relevante es que la iglesia misma, en cuanto espacio físico y ceremonial, es el escenario en el que se despliegan tres pasiones: la fascinación que se desencadena durante la primera secuencia, el reencuentro entre Gloria y Francisco que sella su mutuo aunque desigual prendimiento, apenas unas secuencias más tarde, y, por último, el estallido de la alucinación auditiva y visual, casi al final del film, que sella el destino del protagonista. Tampoco en la novela de Mercedes Pinto el protagonista concluirá sus días en la piedad del monasterio colombiano en el que se apacigua (?) Francisco al final de la película; lo

¹ Dos textos preceden el texto de Mercedes Pinto: «A Mercedes Pinto. A guisa de prólogo», del jurisperito 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 custodian el volumen con su ciencia: un «Epílogo», debido al doctor Julio Camino Galicia, y «Una opinión final» del jurisperito y escritor Valero Martín. Véase PINTO, Mercedes, «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.

acogerá, en cambio, la frialdad científica de un hospital psiquiátrico. Y es muy probable, por añadidura, que este desvío buñueliano no sea ajeno a otra transformación escandalosa: la que convierte un enigmático episodio de tortura de la protagonista con ayuda de cuerdas y otros utensilios (en la novela) en el propósito de coser el sexo femenino, tal vez una de las secuencias más extremas que el cine de todos los tiempos haya insinuado.

Sea como fuere, nuestro propósito aquí no consiste en analizar las huellas de la religión en *Él*, sino el poder que la liturgia desempeña en la estructura psíquica del protagonista, que arrastrará cual huracán el film hasta su éxtasis. Vayamos, pues, con esa primera secuencia, en la cual la mirada de Francisco se ancla, explica y desata a partir de un ritual codificado en la liturgia católica: el lavatorio de pies de Jueves Santo. *Él* nos sumerge en la quietud patética, pero contenida, del interior de un templo. Un ritual está desenvolviéndose cuando se abre el film. El plano inicial muestra unos candeleros provistos de velas de cera blanca, ambientados por el humo, que sugiere olor a incienso. Siguiendo a unos monaguillos, la cámara filma el altar donde va a transcurrir el ritual del lavatorio de pies. La habitual sencillez de la puesta en escena buñueliana, su sobriedad, cede el paso a un despliegue muy pormenorizado que aísla los signos reconocibles de este ritual incorporado a la misa de Jueves Santo: mostración de detalles, detención sobre los signos codificados, los gestos, los rostros, montaje y movimientos de cámara se ponen al servicio de un decorado envolvente.

La secuencia transcurre enteramente sin diálogo, pero bajo el manto envolvente del himno “Ubi caritas et amor”, antífona de inspiración benedictina cuyo canto es preceptivo en el lavatorio y que contribuye a recrear un ambiente grave. Dos travellings destacan: el primero de ellos subraya el beso que los labios del celebrante (más tarde sabremos que se trata del padre Velasco, muy ligado al protagonista) depositan sobre el pie desnudo y recién lavado de un jovencito imberbe. Tan enfático es el gesto, tan excesivo incluso en el marco de la ceremonia, que un plano de reacción expresa el estupor, la extrañeza o acaso la incomodidad del muchacho. El segundo travelling pone de manifiesto un cambio: está construido desde un punto de vista interno a la narración y sigue el itinerario de la mirada de Francisco. Tras un segundo beso, no menos apoyado, del sacerdote sobre el pie desnudo de otro niño, Francisco, instintivamente, asocia este detalle errando en otra dirección y encuentra, entre los asistentes al acto, una hilera de pies, calzados. 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 algunos de ellos, retrocede sobre los de una mujer calzados con zapatos negros dispuestos en forma original: el derecho —es precisamente ése el que debe ser besado en el ceremonial del lavatorio— ligeramente avanzado, ambos provistos de tacones que realzan el empeine. Elegancia, pues, no desprovista de discreción reverente que contrastan con otros anteriormente recorridos, también femeninos, pero donde el decoro riguroso parece haber ahogado toda emergencia de femineidad. Cuando la mirada asciende por las piernas, 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 del que nace la fascinación de una mirada incapaz de extraviar su objeto. La desconocida se sentirá instantáneamente interpelada por esos ojos escrutadores y soberbios, ante los cuales baja la mirada en signo de sumisión a la par que de embarazo. La alternancia plano / contraplano que vertebra este trasiego asimétrico de miradas, en realidad no intercambiadas, será, así, fecunda y premonitoria expresión de las relaciones futuras entre los personajes.



Al igual que sucedía en *Ensayo de un crimen*, el relato del encuentro entre un hombre y una mujer aparece no sólo mediatizado, sino inspirado por la intervención de la ceremonia sagrada. Detengámonos algo 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, si bien éste ha variado ligeramente con los tiempos².

El ceremonial implica utensilios especiales: una o varias jarras de agua, una palangana, toallas, una bolsa para las limosnas (en el caso de que éstas se entreguen durante 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

² MARTÍNEZ DE ANTOÑANA, Gregorio, *Manual de Liturgia Sagrada*, Madrid, Cocusa, 1957 (10ª ed.), p. 1006. Véase asimismo MIQUEL, Pierre, *Dictionnaire des symboles liturgiques*, Paris, Le Léopard d'Or, 1995, p. 176.

odoríferas³. Buñuel, cuya biblioteca personal contenía raras y pormenorizadas obras de liturgia, demuestra un conocimiento, no sólo de los detalles técnicos del ritual, sino también de su significación y ramificaciones simbólicas. 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; dimensión sobre la que se ancla el desvío perverso del ritual (fetichismo). El resultado es el siguiente: el encuentro erótico es indisociable de un ritual litúrgico; incluso más, es una asociación metafórica de aquél. Pero apenas se ha producido la erotización parcial, ésta 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 ceden ante 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. Queda así invertida la operación purificadora: sólo 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 surge, entonces, del placer de mancillar el ideal.

La idea que orienta este comportamiento no es ajena a Buñuel y, a su manera, la reconoció éste en múltiples ocasiones: sin sensación de pecado no hay intensidad en el deseo o, lo que es más exacto, éste 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 en que dicha inaccesibilidad se trence con el ritual religioso en lo que éste tiene de ceremonial codificado (la liturgia). Recapitulemos: en el interior de un ritual religioso de purificación, el último que Jesús hiciera antes del sacramento de la Eucaristía, expresión de humildad, surge una mirada fetichista que erotiza el ritual y lo desplaza hacia un objeto que guardará para siempre los ecos de su vinculación con la liturgia. Una vez más la pregunta se impone: ¿Francisco, el protagonista, o Buñuel? Probablemente ambos.

Podría formularse así la idea: la religión católica actúa como condición de goce para 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 del mismo autor: “Cuando, a despecho de todas las prohibiciones, este deseo podía ser satisfecho, el placer físico era incomparable, pues siempre se asociaba a él ese goce secreto del pecado⁴.” Sin lugar a dudas, las conexiones con la imaginación sadiana saltan a la vista, pero no son menos llamativas las diferencias, de las que ahora no podemos ocuparnos.

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

³ 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; éstas 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», *Ibid.*, p. 1007.

⁴ BUÑUEL, Luis, *Mi último suspiro. Memorias*, Barcelona, Plaza y Janés, 1982, p. 52.

se agolpa en la nave de la iglesia, numerosos indígenas. Éstos, convertidos en masa que se asoma al lugar de privilegio donde la minuciosa escena transcurre, no pueden participar tampoco consiguientemente de su erotización. Buñuel introduce así un brochazo ejemplar de su particular realismo en el que revela el carácter sofisticado de un ritual hecho para iniciados. Sobre él se erigirá la perversión; el pueblo, en cambio, permanece como espectador excluido.



Viridiana y el Angelus Domini

Viridiana rebosa, cuando menos en su primera parte, de referentes religiosos. El carácter sarcástico de muchas de las alusiones ya ha sido bastante estudiado y nosotros mismos nos hemos ocupado de ello en un texto dedicado a la película¹. Para los objetivos de este ensayo, nos limitaremos a analizar una referencia al Ángelus, situada hacia mitad del metraje². 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 Ángelus vespertino dirigida por la joven Viridiana, mediante la aparente devoción de todos sus mendigos. Los dos proyectos de vida y los dos destinos que se abren a la hacienda del difunto don Jaime quedan en diáfana 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: el proyecto de caridad emprendido por Viridiana, inspirado en un cristianismo primitivo y confiado en la bondad natural del ser humano, particularmente del pobre, se opone a la productividad de las tierras, a su radical modernización. Mas la pregunta que deberíamos formularnos es por qué precisamente el Ángelus y no cualquier otra plegaria u oración.



No es casual si Buñuel recurre en este caso al gran mito femenino del Cristianismo, el de la virginidad de María. El Ángelus festeja la Anunciación del arcángel a la Virgen en la que ésta aprende que concebirá en su seno al hijo de Dios, clave de su Inmaculada Concepción. Una vez más la referencia litúrgica se encuentra del lado de la sexualidad.

Ahora bien, la elección del fragmento litúrgico no carece de razones complejas. Buñuel debía conocer la interpretación que su ex amigo y coguionista de *Un chien andalou*, Salvador Dalí, realizó 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 siglo XIX, Jean-François Millet, del que más tarde se descubrieron ciertos dibujos pornográficos³. La referencia, por consiguiente, a la oración está mediatizada y tejida por una compleja tela de araña que va desde la iconografía de Millet hasta la lectura e

¹ SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *Luis Buñuel: Viridiana*, Barcelona, Paidós, 1999.

² La última cena, parodiada a través del cuadro de Leonardo da Vinci, ha sido tratado casi uniformemente por todos los críticos.

³ DALÍ, Salvador, *El mito trágico del Angelus de Millet*, Barcelona, Tusquets, 1978.

interpretación 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 sólo 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 habían referido a este lienzo 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 la 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. 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 incomprensible e inexpresable angustia, Dalí reconstruía una serie de efectos secundarios desencadenados por reapariciones en su experiencia de la iconografía del cuadro 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 atroz fagocitación por la hembra, que caracteriza sus violentas y mortíferas relaciones sexuales. Si esto se confirmaba, afirmaba Dalí, el cuadro constituiría un ceremonial de muerte, repleto de elementos 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 de 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, confirmaba 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 Ángelus, pone en marcha una imaginería como la daliniana que no sólo comparte, sino que invade por entero la película *Viridiana*, como demuestra la presencia de elementos necrófilos y la articulación entre religión y sexo. Pero hay más. Si nos fijamos, por ejemplo, en el plano 108 de la película, situado unos minutos antes de la oración del Ángelus, encontraremos algo insólito. *Viridiana* posa para el Cojo, uno de los mendigos, 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, detrás la mujer inclinada que en la interpretación de Dalí asociaba a la mantis religiosa. La semejanza no puede deberse al azar. Y, sin embargo, la perversión tampoco, pues el Ángelus Domini encarna 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 la mirada de quien la percibe virginalmente, el Cojo, que será precisamente quien intente violarla un poco más tarde, tras la bacanal organizada por 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, la embarazada Refugio, Viridiana y el Poca, otro mendigo que ejerce la función de bufón o gracioso del grupo, mantienen, en presencia del patriarca, el Ciego, 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.

No es por casualidad si el tema de conversación recae sobre la maternidad y la virginidad y lo hace por añadidura con especial sarcasmo: así como la Virgen concibió por obra del Espíritu Santo, es decir por la gracia divina, así también ignora Refugio quién la dejó embarazada. Es realmente difícil ir más lejos en la sutileza de las citas, pero también en la burla y mofa de las claves litúrgicas. Y, con todo, Buñuel imprime a su gesto un sentido del humor desdramatizado en lugar de una voluntad blasfematoria. En este sentido, *Viridiana*, pese a su trabajo de retorcimiento de 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 en las que lo popular quedaba fuera de juego.

Una línea de reflexión

Los ejemplos examinados demuestran la presencia de claves litúrgicas en algunas películas de Buñuel que revelan la articulación y superposición de tres sentidos del término escena. Por una parte, define ésta la escena litúrgica, de participación de la comunidad religiosa, extremada y

cuidadosa codificación del cuerpo, los gestos, las palabras, los silencios, los olores, la música. Tales escenas son a menudo la base sobre la que Buñuel desliza otra mirada interna a la narración que trastoca el orden sagrado para introducir en él un erotismo muy particular, ligado a un fantasma masculino. “Escena” define, en este caso, un guión imaginario en el que el deseo del personaje se despliega. Ambos sentidos vienen a cristalizar a su vez en escenas cinematográficas, tercer sentido, unidades de tiempo, espacio y acción, en las que Buñuel construye su dramatismo y su imagería.

Tal superposición de escenas supone la existencia de deslizamientos progresivos, sutiles ambivalencias, diversidad de claves de interpretación. Lo significativo de Buñuel es, precisamente, que entre unos y otros no hay superación, sino trenzado. Y, sobre todo, que un goce muy particular surge de estas equivocidades. Liturgia significa universo simbólico ritualizado y sobre dicho ritual construye el perverso a su vez un ritual. 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. 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 que el deseo exija como requisito el esquema ritual católico, no anula éste ni lo hace prescindible. Por el contrario, lo convierte en condición de goce. Al fin y al cabo, ateo o no, el universo simbólico de Buñuel es incomprendible sin la liturgia católica, ante la cual jamás podrá adoptar una posición de exterioridad. “Ateo — dijo el de Calanda— gracias a Dios”.