

1.INTRODUCCIÓN.....	3
2.TEMAS Y SÍMBOLOS EN LAS CINCO PELÍCULAS RELIGIOSAS DE BUÑUEL AQUÍ TRATADAS.....	20
2.1.TEMAS:	
2.1.1.MOTIVOS RELIGIOSOS.....	20
-NAZARIO O LA FE EN LA PROVIDENCIA.....	20
-SIMÓN DEL DESIERTO, LA CAÍDA.....	41
-EL ÁNGEL EXTERMINADOR.....	53
-VIRIDIANA, VENUS CON CRUCIFIJO.....	61
-LA VÍA LÁCTEA.....	72
2.1.2.LA COMIDA.....	102
-EN NAZARÍN.....	102
-EN SIMÓN DEL DESIERRTO.....	104
-EN EL ÁNGEL EXTERMINADOR.....	106
-EN VIRIDIANA.....	108
-EN LA VÍA LÁCTEA.....	109
2.1.3.EL FETICHISMO.....	112
2.1.4.LOS SONIDOS.....	118
2.1.5.LA PRESENCIA DE ANIMALES.....	124
2.1.6.LOS MOTIVOS IMPUROS.....	129
2.1.7.EL SENTIDO DEL HUMOR.....	131
2.1.8.EL AMOR FOU.....	135
2.1.9.LA INFLUENCIA DE SADE.....	140
2.1.10.LA FIGURA DEL CIEGO.....	142
2.1.11.LAS ENSOÑACIONES.....	144
2.1.12.EL SEXO Y LA MUERTE.....	146

2.1.13. IMPRONTA PERSONAL, SÍMBOLOS Y MOTIVOS SURREALISTAS.....	149
2.1.14. CAPITALISMO/MARXISMO.....	161
2.1.15. HISTERIA, VOGEURISMO, ESNOBISMO Y NEUROSIS.....	169
2.1.16. OTRAS REFLEXIONES AL HILO DE LAS PELÍCULAS.....	171
2.2. EI SIMBOLISMO.....	177
2.2.1. EN NAZARÍN.....	177
2.2.2. EN SIMÓN DEL DESIERTO.....	188
2.2.3. EN EL ÁNGEL EXTERMINADOR.....	195
2.2.4. EN VIRIDIANA.....	207
2.2.5. EN LA VÍA LÁCTEA.....	220
2.3. SIMILITUDES Y DIFERENCIAS ENTRE LAS PELÍCULAS.....	228
3. BUÑUEL, LORCA, DALÍ.....	235
-3.1. TEMAS Y SÍMBOLOS DE LA OBRA RELIGIOSA DE BUÑUEL Y DE LA OBRA PICTÓRICA DE DALÍ.....	235
-3.2. TEMAS Y SÍMBOLOS DE LA OBRA RELIGIOSA DE BUÑUEL Y DE LAS TRAGEDIAS ESPAÑOLAS DE LORCA.....	261
-3.2.1. INTRODUCCIÓN.....	261
-3.2.2. LA CASA DE BERNARDA ALBA.....	266
3.2.3. YERMA.....	291
-3.3.4. BODAS DE SANGRE.....	311
4. CONCLUSIONES.....	325
5. BIBLIOGRAFÍA.....	404
6. ANEXOS EXTRAÍDOS DE LA MONOGRAFÍA DE SALVADOR DALÍ DE LA EDITORIAL TASCHEM.....	410

1.INTRODUCCIÓN

La presente tesis doctoral se puede dividir en dos partes: la primera de ellas, por una parte, la engrosan los temas que se tratan en las cinco películas religiosas de Buñuel más relevantes. Ciertamente, el análisis del tratamiento de los temas en el universo del cine parece el aspecto teórico más fácil de abordar. Si nos introducimos en ellos, observamos como casi todos los autores de una misma generación abordan los mismos temas. Pero la originalidad del film no radica en los temas elegidos sino en su puesta en escena. Como decía Sartre: “no se es escritor porque se ha escogido decir ciertas cosas, sino por haberlas escogido decir las de una manera determinada”.¹

En este capítulo trataremos, como primer objetivo, los temas desarrollados en el cine religioso de Buñuel y en el que se pretende ver la originalidad con que aborda los mismos al ser piezas sin igual en el mecanismo de su engranaje fílmico.

Por otra parte, como segundo objetivo, guiados por el magisterio de Cirlot, se realiza una interpretación de los símbolos de las cinco películas dichas. A continuación recogemos una introducción del símbolo hecho por Cirlot en su diccionario de símbolos: el simbolismo aparece cuando las religiones de la naturaleza sufren un quebranto. Pero el valor simbólico, lejos de negarlo, fundamenta e intensifica el religioso. Para un estudioso del símbolo no toda la realidad se puede aprehender en clave de símbolos. Así, ello es cierto como el frustrado intento, por ejemplo, de Pitágoras de reducir todo lo habido a valores numéricos. Sin embargo es innegable que los antiguos perpetuaron

¹ De Baeqcue, Antonie. *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia*, Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México. 2005

los símbolos como un saber como hoy los sabios se ocupan del puro raciocinio y que este saber está dotado de una gran validez, dado que ha sobrevivido a los tiempos. Uno de los errores más frecuentes cometidos respecto a la temática simbólica es el confundir simbolismo e historia. Así, el objeto a estudiar tendrá varios valores, entre los que se encuentra el histórico, y al que se añadirá el simbólico como otro más. De esta forma, Mircea Eliade² afirma que, al aplicarle el valor simbólico a las cosas, éstas quedan abiertas y esta abertura puede ser que constituya la única vía para acceder a la verdadera realidad del mundo. De esta forma, lo histórico y simbólico son dos partes y una tercera es el principio metafísico, la idea Platónica, o bien ambas partes son mutuas expresiones de un diverso plano de la significación. Es aquí donde Jung coincide con Eliade y Guenon en que “Dios” es un arquetipo y dicho arquetipo no presupone la existencia de la divinidad.

Los símbolos a menudo serán contruidos sobre analogías de la esfera espiritual o el inconsciente colectivo, conceptos que algunos piensan que parten de un tronco cultural común y que otros afirman que en ello opera la simultaneidad. El origen de lo simbólico se puede situar en el tiempo a finales del paleolítico, concretamente en los orígenes del arte.

El simbolismo tiene como característica fundamental el aunar lo físico con lo metafísico. Así, podemos recordar la teoría sobre la analogía de Platón en el pensamiento puesto en boca del pseudo Dionisio Areopagita: “Lo sensible es el reflejo de lo inteligible” Según Berthelot, el origen del simbolismo se sitúa en el neolítico, en el cuarto

² *Imágenes et Symboles*. París, 1932

milenio antes de nuestra era. El camino a seguir es: ritual cósmico, politeísmo, monoteísmo y filosofía moral. Antes se halla el animismo, totemismo, cultura megalítica solar y lunar. En Caldea como en Egipto domina por esta época la astrobiología; conocimiento de los astros que influye en el cultivo de la agricultura. Es ahora donde se forman los conceptos de días de la semana, puntos cardinales, que se extiende a Asia y, que, a juicio de Berthelot, caminó hacia Europa por el norte del Pacífico³. Schneider⁴ afirma que la sistematización del simbolismo parece ser obra de las culturas megalíticas, concretamente las que ocupan el eje francocantábrico. Ante el simbolismo cabe decir que es un constructor de fenómenos paralelos, análogos del orden cultural y psicológico. Fue Egipto el que sistematizó la doble estructura de lo material y espiritual en su religión y en sus jeroglíficos. La ciencia caldea y egipcia fue parcialmente asimilada por los sirios, los fenicios y los griegos. En la caída del imperio romano, el simbolismo rebrota con gran fuerza. Así, los fermentos hebraicos, caldeos, egipcios e indios se reavivan. El movimiento gnostico y la ciencia aristotélica están repletas de elementos simbólicos. Herederos de está serán las corrientes bizantinas y las islámicas. El simbolismo también se asienta en las religiones paganas del Bajo Imperio, en la doctrina platónica y en el cristianismo, utilizando cada uno de estos grupos las nociones simbólicas para defender sus doctrinas. Los Padres de la Iglesia decían que los símbolos eran medios para llegar a Dios. En el románico el símbolo era íntimamente vivido. Hay en el medievo innumerables obras que trata del símbolo. Santo Tomás de Aquino ve

³Berthelot, René, *La pensée de l'Asie et l'astrobiologie*. París, 1949

⁴Schneider, Marius, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, Barcelona, 1946

en los filósofos paganos que el símbolo que practican es un medio de llegar a Dios. La analogía en este tiempo no es algo aprehendido racionalmente sino algo vivido en cuanto a lo oculto. El Renacimiento se interesa por lo simbólico, aunque de forma muy individualista y profana en el orden literario y estético. Dante funda su Divina Comedia sobre pilares simbólicos. Aparecen pinturas de Leonardo o Mantegna en el que el símbolo se halla de forma destacada. En el Romanticismo, el símbolo se halla ligado a lo onírico. Durante toda la historia, el símbolo se encuentra presente en las inscripciones hechas en el papel, en los cuentos y en el folklore. Así, las historias originales de los hermanos Grim son una fuente inagotable de símbolos. También la poesía lírica se nutre en gran medida del símbolo. Además el símbolo es elemento presente en el inconsciente, aceptando, éste último según Jung, todas las formas dinámicas que dan origen a los símbolos, dado que el inconsciente es la matriz del espíritu humano y de sus invenciones. El interés por los sueños y su poder simbólico arranca desde la antigüedad. Así, son famosos los sueños de la Biblia tratados como signos proféticos. Jung⁵ dice de los símbolos que representan una realidad psicológicamente verdadera, es decir, que pueden mostrar pero no demostrar. El inconsciente del hombre es invariable desde la época paleolítica. Carus creía que el hombre durante el sueño estaba abierto a los arcanos de la naturaleza, cosa que no pasaba durante la vigilia. Sin embargo, en el sueño no todo es simbólico y, si hay símbolos, algunos son sucesiones de otros como el automóvil lo es del carro. Por otra parte, el proceso onírico no es igualmente intensivo y cualitativo en todos los hombres. Jung⁶ estudiando las culturas

⁵ *La psicología de la transferencia*, Buenos Aires, 1954

⁶ *El yo y el inconsciente*, Barcelona, 1936

primitivas se dio cuenta que hay dos tipos de sueño. El que no tiene gran importancia, perteneciente a los hombres corrientes, y “la gran visión” de los hombres excepcionales como poetas y literatos.

La idea de la vida como peregrinación obedece tanto a la cultura cristiana como a la filosofía platónica. Dicha idea del mundo conduce a la noción del “centro” como símbolo de la finalidad del hombre. Este núcleo a menudo lo ocupa el centro geométrico de una circunferencia. Este tema aparece a veces enmascarado bajo otro símbolo; la búsqueda de un tesoro escondido. Es en la alquimia en donde esta noción se da en abundancia. Durante la Edad Media y el Renacimiento, incluso hasta el siglo XVIII, los alquimistas buscan la virtud a través de una química espiritualizada. Tras una etapa de olvido, la alquimia fue considerada como padre de la química actual. La alquimia pretendía buscar el oro. Según Jung⁷, el alquimista, durante esta operación, elimina progresivamente los factores impuros y se acerca a los valores eternos. Según el filósofo indú K. Coomaraswamy, el simbolismo es “el arte de pensar en imágenes, perdido por el hombre civilizado desde que las ideas de Descartes apuntalaron el más feroz racionalismo”. Pero dicho olvido sólo se produjo en el consciente, ya que el inconsciente humano sigue preñado de imágenes simbólicas. Goethe afirma del símbolo: “En el símbolo, lo particular representa lo general, no como un sueño, ni como una sombra, sino como viva y momentáneamente revelación de lo inescrutable” A los signos también, según Marc Saunier⁸, se les atribuye una función didáctica de cómo es el hombre. Según Landrit, el simbolismo es “la ciencia que une a Dios con la creación, de lo natural

⁷ *Sicologia e Alchimia*. Roma, 1950

⁸ Saunier, Marc, *La Legende des symboles*, París, 1911

con lo sobrenatural". Según Erich Fromm los símbolos ⁹se pueden dividir en tres clases: a) el convencional, algunos de los cuales son los signos matemáticos. b) el accidental, cuya unión es transitoria y el c) universal, que es del cual nos ocupamos nosotros. En él hay una relación intrínseca entre el símbolo y lo que representa. Según Schneider¹⁰, el símbolo es capaz de aunar contrarios o de mantener la tensión entre ambos. El símbolo es inferior a lo representado¹¹, pues lo superior no puede simbolizar lo inferior, según Guénon¹², a no ser que sea un símbolo propio de inversión. Según Eliade, el símbolo es capaz de integrar distintos planos de la creación, pero sin abolirlos. A juicio de Eliade¹³, en el símbolo el todo puede estar contenido en un fragmento significativo. Se nos presenta aquí la relación intrínseca desarrollada por Eric Fromm, definido como ritmo analógico y que consiste como en el parentesco, aunque traducido a otro plano de la realidad, entre uno y otro proceso, entre uno y otro objeto. La naturaleza del símbolo es alimentada por "el ritmo común" El ritmo común en su acepción más superficial. Puede entenderse como similitud espacial, formal y situacional entre los elementos del símbolo; lo sensible y lo metafísico. Según Schneider¹⁴, el ritmo es una célula viviente y dinámica que identifica en el símbolo dos aspectos o más de la realidad partiendo de conceptos primitivos, por ello la determinación del ritmo común varía mucho entre las distintas culturas. Los ritmos permiten establecer, pues, conexiones entre distintos planos de la

⁹Fromm,Erich, *La langage oublié*, París,1953

¹⁰ *La danza de espadas y la tarantela*, Barcelona,1948

¹¹ *Aperçu sur l'Initiation*, París

¹² Genon,Rene,*Le Symbolisme de la Choi.*, París,1931

¹³Eliade,Mircea, *Tratado de historia de las religiones*, Madrid, 1954.

¹⁴ Scheneider,Marius, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*. Lausana,1948

realidad, no como las ciencias que clasifican la naturaleza en grupos horizontales, sino que tienden enlaces verticales de la realidad que permite unificar el cosmos. Por ello en las culturas megalíticas se unen los aspectos aparentemente más alejados, dado que conciben la naturaleza de forma unitaria. Según la cultura primitiva, todos los fenómenos de la naturaleza se reducen a unos pocos ritmos que los pueden agrupar. Por otra parte, desde un punto de vista gnoseológico, dado que anteriormente nos referimos a la esfera ontológica, el símbolo entraña una verdad que exige respeto. El “ritmo interior” de Schneider explica el hombre por el mundo mientras que el “arquetipo” de Jung explica el mundo por el hombre; la energía de la sique se manifiesta por medio de la imagen, paso limítrofe entre lo informal y lo conceptual, entre lo tenebroso y lo numinoso que brota del interior del hombre en forma de visión, sueño, fantasía o mito. Según Jung, hay un reino intermedio entre la unidad del alma individual y su soledad y la multiplicidad del universo, entre la *res cogitans* y la *res extensa* de Descartes y dicho reino es la representación del alma en el mundo y del mundo en el alma¹⁵. Dicha energía se concreta en los arquetipos que “son presencias eternas, siendo el problema dilucidar si la conciencia los percibe o no”. Ello afirma Jung en *Energetik der Seele*. Los arquetipos en su *Essai de psychologie analytique* son heredados con la estructura cerebral, son de ella el aspecto síquico. Por una parte suponen el mayor prejuicio síquico y por la otra, son los auxiliares más eficaces que puedan imaginarse de las adaptaciones instintivas. Lo simbólico no existiría sin el hombre, pero el símbolo, siguiendo la teoría de Schneider, podría existir sin el hombre.

¹⁵ *Sicología e Alchimia*, Roma, 1950.

En la estructura del símbolo es significativo lo serial como ordenación y creación del símbolo. Las significaciones del símbolo pueden ser sumativas o disidentes. Las disidentes son las que tienen en su significación ambivalencias. Así, la flauta y el tambor por sus formas la primera es masculina, fálica mientras que la segunda por su esfericidad es femenino. Sin embargo por su sonido la flauta es femenina y el tambor masculino. Según Jung(31), existen varias posibilidades de simbolización: a) la comparación analógica como la que hay entre el fuego y el sol b) La causativa objetiva como es el sol bienhechor en la que se sustituye la operación por su identificación (bienhechor).c) La causativa subjetiva, que identifica la fuerza con un símbolo u objeto como función simbólica apta para su expresión como el falo y la serpiente. d) la comparación activa, que se basa ya no en los objetos sino en los hechos. Ejemplo de ello es la libido es fecunda como el toro y es peligrosa como el jabalí.

El símbolo se basa en la analogía, en una dialéctica entre el mundo exterior y el interior. Un ejemplo de esto es la simbolización de las órdenes religiosas con un paisaje que describe bien su psicología. La analogía aparece constantemente en el arte, el mito y la poesía. Así Gautier describe la catedral de Burgos como “gigante como una pirámide de piedra y delicada como un bucle de mujer” .La analogía también puede ser procesual. Así, son oraciones paralelas “El sol vence a las tinieblas” y “el héroe mata al monstruo”, de modo que se pueden intercambiar sus componentes creando las siguientes expresiones: “El sol mata al monstruo” y “el héroe vence a las tinieblas”. Dicho proceder se puede hacer además porque ambas expresiones tienen un “ritmo común”. El núcleo del proceso simbólico es el denominado

“principio de significación suficiente”, que se basa en la identificación simbólica de los objetos. Así oro y sol se identifican: Si el “sol brilla con fulgor dorado” y “El oro brilla con fulgor dorado” entonces “El sol brilla como el oro” y “el oro brilla como el sol” por lo que el sol es como el oro. De ello se desprende que lo simbólico no es un ejemplo sino analogía externa; relación necesaria y constante.

Las alegorías son símbolos, pero en vez de estar ligadas al orden metafísico y espiritual, en vez de poseer una emoción, se han creado artificialmente para designar realidades concretas, ciñéndose a un sentido único o bien muy dominante. En la alegoría a veces se palpa únicamente el símbolo y, más que el símbolo, lo misterioso, lo enigmático, el ritmo puro, la esencia energética. Ocurre esto en las cartas del Tarot. En la relación simbólica nunca hay una mera relación de causa y efecto sino una “mutua causalidad”. En el terreno simbólico todo es intencional, todo deja huella. La interpretación más idónea del símbolo es su referencia al pensamiento metafísico, donde lo filosófico y espiritual se unen.¹⁶ Los mitos y, por lo tanto, gran parte de los símbolos son realidades históricas concretas, cósmicas naturales, morales y psicológicas. Lo simbólico es la imantación que lo real, sea simple o complejo, toma en orden a una tensión espiritual y dentro de un sistema cósmico u obedeciendo a la presión espiritual. Así, el árbol y la serpiente no se parecen por un hecho, el que la serpiente anide al pie de los árboles, sino que, en una relación analógica, se parecen por su carácter lineal, tienen un ritmo común. En el símbolo también se da la interpretación psicológica. Desde este punto de vista hay dos interpretaciones: la objetiva, que es lo que el símbolo representa y la

¹⁶Zimmer, Heinric, *Mythes et Symboles Dans l'Art et la civilisation de l'Inde*, París, 1941

subjetiva, que es lo que significa el símbolo como proyección. La interpretación del símbolo no está exenta de dificultades, puesto que ésta no sólo depende de lo que significa el símbolo, sino del que lo interpreta de la situación en la que está. Marcel Eliade destaca el poder que tiene el símbolo ¹⁷ de simultanear los distintos valores que aúna en su seno¹⁸. Llega a decir que el símbolo, más que la tensión dinámica de cada objeto, es la conexión interna entre lo análogo y correspondiente. Con la llegada de Freud se añade al símbolo una gran significación sexual. La constricción que se da en esta época del símbolo a lo alegórico se denomina “degradación simbólica” Esta degradación simbólica hace que el simbolismo tenga una mala prensa en el Renacimiento y que se produzca, por lo tanto, su caída y declive en dicha época.

La asociación entre el símbolo y lo simbolizado no puede ser un terreno meramente externo creado por la mente de quien lo interpreta. Como ya hemos dicho, el ejercicio de lo simbólico debe de responder a una analogía, a un “ritmo común”. Los símbolos no suelen aparecer aislados, sino unidos entre sí creando asociaciones simbólicas. De esta forma dichas asociaciones pueden aparecer en el tiempo como relato, en el espacio como obra de arte, emblemas, símbolos gráficos o en el espacio y el tiempo de forma simultánea como en los sueños, formas dramáticas. Existen cuatro maneras de conexiones entre símbolos: a) modo sucesivo; colocación de un signo al lado de otro. Ambos son independientes. b) modo progresivo; los significados de los símbolos representan los distintos pasos de un proceso. c) modo compositivo; los símbolos se modifican por su vecindad y dan lugar a

¹⁷ Eliade, Mircea, *Tratado e historia de las religiones*, Madrid, 1954

¹⁸ *La danza de espadas y la tarentela*, Barcelona, 1948

significados complejos. d) modo dramático; se integran todas las posibilidades manifestadas anteriormente. Hay que recordar también que la norma a seguir del símbolo es la simplificación de las significaciones y la profundidad de las mismas, rompiendo, así, la ambigüedad.

Hasta aquí el breve resumen hecho de la introducción de Jean Eduardo Cirlot a su libro de símbolos, realizado con el ánimo de aclarar el carácter de lo simbólico.

Hemos de añadir al estudio de los símbolos las objeciones hechas a esta clase de análisis por el mismo Buñuel. En una entrevista, dijo una vez que no tenía especial predilección por los símbolos, pero en su trabajo creativo le gustaba mucho emplear lo que el denominaba “falsos” símbolos. Se refería a esas imágenes de sus películas que, por más que tengan la forma llamativa del símbolo, en el fondo únicamente poseen una significación emocional.¹⁹

Ejemplo de ello se da en la película *Nazarín*. Hay una conversación entre el padre y las mujeres que le acompañan, que es una de esas escenas en las que Buñuel emplea un falso símbolo. Los compañeros de camino están sentados junto al fuego y conversan entre sí. *Nazarín* ve delante de él un caracol, que va arrastrándose por el camino. Lo coge en la mano y lo contempla durante un rato. El guionista y el director han concebido la escena de modo que la conversación se desarrolle paralelamente a la imagen del caracol, pero sin relación alguna con ella. Y sin embargo, Buñuel nos ofrece la probabilidad de contemplar con todo detalle una imagen amplia del caracol. Este especial énfasis dirige el interés del espectador sobre

¹⁹ Andrei Tarkovsky, “Artículos sobre Buñuel”, en www.andreitarkovski.com, 6/2010.

todo al objeto, y hace que el objeto, con el curso de la acción, tome rasgos de un símbolo despojado de su significado

Junto a otras muchas cosas, este tipo de mistificación activa tanto el interés como el pensamiento del espectador. Al igual que a esos complicados símbolos se les puede negar todo contenido de sentido, también se les puede atribuir un significado de infinita profundidad, cuyo núcleo no parece cerrado, porque existen infinitas posibilidades de interpretación. Esta inasibilidad es precisamente lo que constituye el atractivo de los falsos símbolos tan característicos de la forma de dirigir de Buñuel.²⁰

Sobre *El Ángel Exterminador* Buñuel dice: “si el film que va a ver les parece enigmático e incoherente, también la vida lo es. Es repetitivo como la vida y, como la vida, sujeto a múltiples interpretaciones. El autor declara no haber querido jugar con los símbolos, al menos conscientemente. Quizás la explicación de *El Ángel Exterminador* sea que racionalmente no hay ninguna” decía Luis Buñuel acerca de la significación de su película.²¹

Sobre *El Ángel Exterminador*; también se ha dicho que es una película guiada por el enigma, nos insta más aún que otras a centrarnos en lo visto y en lo oído, a desentrañar su sentido no para agotarlo (siempre permanece el enigma), sino para encontrar su coherencia, que a todas luces posee. Si bien nos encontramos una película misteriosa, fuertemente perturbadora, aparentemente impenetrable y sorprendente, también lo es su profunda lógica interna.

²⁰ Andrei Tarkovsky, “Artículos sobre Buñuel”, en www.andreitarkovski.com/6/2010

²¹ Victor Cadenas de Gea, “Mecanismo sacrificial en el Ángel Exterminador”, en defilos.com.
www.filosofia.net/materiales/num_15/.htm, 6/2001

²² Buñuel relaciona el cine con la poesía, lo irracional y el misterio, yendo contra el racionalismo y el positivismo.²³

En la segunda parte, para finalizar, como tercer objetivo, se dedica el trabajo a realizar un estudio, semejante al que la literatura comparada realiza, de los temas y símbolos presentes en tres hombres, tres genios del arte, los tres españoles que engrosan un mismo movimiento: el surrealismo, pero que se manifiestan en campos distintos: el cine creado por Buñuel, concretamente sus cinco películas más religiosas, la pintura de Dalí y las tres tragedias de España de Lorca. Así, el surrealismo emanó del dadaísmo. A la cabeza estaba Dalí con su método paranoico crítico y sus objetos surrealistas. El surrealismo, cuyo padre es Bretón, es la corriente cultural engrosada por las obras de arte dictadas por el pensamiento, ajeno a la razón, sin preocupación estética o moral. Fundado en 1924, en la pintura, en la escritura el protagonismo es el impulso y el sueño. Influenciado por Marx y por las teorías de Freud, dicha corriente es un modo de escapar de la neurosis.

²⁴ Merece la pena aquí hacer hincapié también en lo que supuso para los tres genios su paso por la Residencia de Estudiantes, que fue donde se conocieron: la residencia de estudiantes era un oasis de hermosura, verdor y frescura al final de la Castellana. “Hijuela” de la Institución Libre de Enseñanza y fundada con apoyo gubernamental en 1910, fue dirigida por Alberto Jiménez Fraud, el cual entre 1907 y 1909 había estado en Inglaterra y se había familiarizado con el sistema de enseñanza que imperaba en Oxford y Cambridge, basado

²² Victor Cadenas de Gea, “Mecanismo sacrificial en El Ángel Éxterminador”, en defilosofia.net/materiales/num15/htm,6/2001

²³Fuentes,V., *La Mirada de Buñuel*, Tabla Rasa Libros y Ediciones,S.L., Madrid 2005.(pág:108)

²⁴ Leticia Azque Brea, *Salvador Dalí*, Colegio de España, Salamanca,1990.(pág.13-17)

en el estrecho contacto entre profesor y alumno. Cuando llegó a Madrid, Giner de los Ríos le invitó a pilotar esta residencia universitaria experimental y aceptó, de lo cual nunca se arrepentiría. La residencia ofrecía una combinación de alojamiento cómodo, tutoría extraoficial y ambiente interdisciplinario, pues allí existía un equilibrio entre las dos culturas: la humanística y la científica. El lema de la casa era “mens sana y corpore sano”. En la residencia corría el té como bebida favorita y se practicaban muchos y variados deportes. En cuanto a la acusación de elitismo, la dirección procuraba incentivar la incorporación de jóvenes de clase media. Una de las obsesiones de Fraud era la de invitar a conferenciantes ilustres y así visitaban la residencia músicos como Manuel de Falla y Andrés Segovia y compositores como Sravinsky y Ravel. La Residencia presumía de su biblioteca y no solo almacenaba libros sino que los editaba. Así, coincidió la llegada de Buñuel, en 1917, con la edición de la poesía completa de Machado. La Residencia no tenía capilla en un claro gesto frente a la posible intromisión de la iglesia y Buñuel permanecería allí siete años de su vida, el recuerdo de los cuales le acompañarían para el resto de su existencia.²⁵

En este exquisito ambiente educativo coincidieron las figuras de Buñuel, Lorca y Dalí. No se limitaron a ser compañeros de estudios ni amigos sino que entre ellos surgieron diversas colaboraciones de índole artística, que aportarían grandes obras de arte a la cultura universal. Así, Dalí haría los decorados de una obra de Lorca protagonizada por Margarita Xirgu: *Mariana Pineda* y de sobra es conocida la colaboración de Dalí y Buñuel en los films *Un Perro*

²⁵ Gibson,Ian,*Luis Buñuel*, Earl Company,S.A, Madrid,2013.(pág: 107,110)

Andaluz y La Edad de Oro. Por diversas circunstancias de la vida, la amistad entre los tres se quebraría, pero la influencia mutua perduraría en el tiempo. Y lo que se pretende hacer en este apartado es ver cómo los temas y símbolos de sus obras de arte no solo tienen concomitancias por ser los tres pertenecientes al movimiento surrealista sino por esta influencia mutua de sus personalidades, labrada por una amistad que les ha hecho compartir primero, sus distintas pero también sus semejantes sensibilidades artísticas y segundo, el caudal cultural de una época y un lugar en un principio común a todos como lo fue la Residencia de Estudiantes.

Tras esta digresión también es de provecho realizar una sucinta y pequeña exposición sobre el método paranoico crítico de Dalí, método que usamos para interpretar las sesenta y tres pinturas seleccionadas: antes de tratar los temas y símbolos similares entre los dos artistas merece especial estudio de manera sucinta el método paranoico crítico de Dalí, fuente de interpretación de todo su trabajo. Así, el método paranoico crítico no consiste en encontrar el sentido de las cosas mediante el análisis, sino de inducir a las cosas a que tengan sentido dando por cierto su lógica específica. En el estudio de Dalí de *El Ángelus de Millet*, Gala advierte que si la interpretación hecha por el pintor de que en realidad la pintura es el entierro del hijo muerto tuviese una corroboración empírica, es decir, que se hallase en la primera pintura el pequeño ataúd, más tarde tapado por la definitiva pintura, dicha interpretación sería afortunada, pero sin embargo si no se hallase tal dato empírico, sino que la interpretación fuese propia del método paranoico crítico, la teoría pasaría a ser sublime dado que estaríamos ante la prueba del valor creativo del delirio de

interpretación y del valor de la paranoia en su aspecto artístico productivo, porque crear es en cierto modo mirar la realidad con ojos distintos, atribuir al mundo que nos rodea aspectos inéditos, poder nombrar lo inefable o hacer visible lo invisible.²⁶ La paranoia, entendida como enfermedad mental, rodea al pequeño Dalí desde su más tierna infancia, puesto que el suicidio de su abuelo y de su tío Rafael, acaecidos ambos por culpa de delirios persecutorios, influyen en el ambiente familiar, que por si fuera poco lo afronta como un tabú y no como un tema a tratar abiertamente con toda su crudeza. También existe un personaje en la vida de Dalí, una lugareña de Port Lligat, Lidia Noguer, la cual hasta llega a presentar a Lorca, que es paranoica y cuyas interpretaciones acerca de la vida dejan fascinado al genial pintor.²⁷ Así, con el método paranoico crítico, Dalí ordena el inconsciente propio del surrealismo. El propio Dalí distingue al considerar su propio método entre paranoico: blando, y crítico: duro. Entendiendo que se trata de conjugar la irrupción del delirio y por tanto la fragilidad de la lucidez , del logos, de la razón (blando) con la firmeza de una lógica específica, implacable, poderosa y violenta (duro), sometida a sus estrictos condicionantes, y conducente a mostrarnos otros aspectos igualmente verdaderos de la vida humana. Sería hacer de la locura parte integrante de nuestras propias vidas.²⁸ El carácter revolucionario del método radica en sistematizar la confusión con el fin de poner en crisis el concepto de realidad. Así, la realidad del mundo exterior se pone al servicio de la realidad de

²⁶ Leiva, Ana María, *De Cervantes a Dalí. Escritura, imagen y paranoia* Editorial Fundamentos, Caracas, 2006. (pág: 200,201)

²⁷ Leiva, Ana María, *op.cit.* (pág: 201,202)

²⁸ Leiva, Ana María, *op.cit.* (pág:204,205)

nuestro pensamiento.²⁹ El método paranoico crítico es compartido por aquel que tiene una capacidad de interpretación paranoica, no es algo críptico y personal. No se trata por parte del artista de pintar lo oculto sino de poner ante los ojos, al pintar con la mayor de las evidencias, todo un cúmulo de inusitadas relaciones.³⁰ El método se auto-legitima, puesto que se auto-abastece. No hay ninguna fisura en la interpretación paranoica. Ya Freud había comprendido a principios de siglo, cosa que avala el método paranoico crítico, que el loco no es un ser falto de razón sino el mensajero de un acto en el que se objetiva la coherencia del sueño.³¹El psicoanálisis será una disciplina que no se remita solamente a su aspecto clínico sino que abarque campos como la filosofía, la religión y las artes.³²

2.TEMAS Y SÍMBOLOS DE LAS CINCO PELÍCULAS RELIGIOSAS DE BUÑUEL AQUÍ TRATADAS.

2.1.TEMAS

2.1.1.MOTIVOS RELIGIOSOS

NAZARIO O LA FE EN LA PROVIDENCIA

Nazarín significó el primer encuentro de dos grandes españoles: por un lado, Buñuel, el cineasta más importante de habla hispana y por otro, Benito Pérez Galdós, el más grande novelista español

²⁹ Leiva, Ana María, *op.cit.* (pág:206)

³⁰ Leiva, Ana María, *op.cit.* (pág:208)

³¹ Leiva, Ana María, *op.cit.* (pág:210,211)

³² Leiva, Ana María, *op.cit.* (pág:213.

después de Cervantes. El proyecto rondaba por la cabeza de Buñuel desde 1948, cuando el director trabajaba en la adaptación de *Doña Perfecta* (1950), otra obra de Pérez Galdós de la cual Buñuel poseía sus derechos.

Una triquiñuela del productor Francisco Cabrera dejó a Buñuel sin la oportunidad de filmar *Doña Perfecta* (1950), la cual terminó siendo dirigida por Alejandro Galindo. Tuvieron que pasar diez años para que Buñuel tuviese de nuevo oportunidad de llevar a la pantalla su particular visión del universo galdosiano.

El interés de Buñuel por Pérez Galdós fue tardío. En su juventud le parecía anticuado este escritor perteneciente a una generación famosa, la del 98, pero alejada de la suya, la del 27. Tuvieron que pasar varios años para que Buñuel comenzara a valorar los elementos y personajes de la obra de Pérez Galdós. “Fue en el exilio cuando empecé de verdad a leerlo y entonces me interesó. Encontré en sus obras elementos que podríamos incluso llamar “surrealistas”, amor loco, visiones delirantes, una realidad muy intensa con momentos de lirismo. *Nazarín* es una novela de su última etapa y no de las mejores logradas, pero su historia y su personaje son apasionantes o por lo menos a mí me sugerían muchas cosas, me inquietaban”. La veta galdosiana, que nos muestra el mito y arquetipo de la pasión de Cristo, converge en esta película con la tradición picaresca y cervantina y con la vida de santos. Lo que Buñuel admira de Nazario es la fidelidad de éste a su conciencia. Nazario, según Karl Rahner, es un cristiano anónimo. Buñuel en esta película se adelanta en muchos conceptos de la

teología católica expuestos posteriormente en el Concilio Vaticano II.³³ El fracaso de Nazario intensifica aún más su fe en medio de las dudas. Como recoge Máx Aub, Nazario duda (conversaciones,129). Duda que se manifiesta de forma más que explícita en el final del film.³⁴

Según palabras de Octavio Paz, “*Nazarín* pertenece, como muchos de los personajes de Pérez Galdós, a la gran tradición de los locos españoles. Su locura consiste en tomar en serio el cristianismo y en tratar de vivir conforme a sus *Evangelios*. Es un loco que se niega a admitir que la realidad sea lo que llamamos realidad y no una atroz caricatura de la verdadera realidad. Como don Quijote, que veía a Dulcinea en una labriega, Nazarín adivina ,en los rasgos monstruosos de la prostituta Andara y del jorobado Ujo, la imagen desvalida de los hombres caídos; y en el delirio erótico de una histérica, Beatriz, percibe el rostro desfigurado del amor divino”³⁵

La película significó la primera y única colaboración de Buñuel con el famoso productor independiente Manuel Barbacho Ponce, quien logró importantes aportaciones al cine mexicano, manteniéndose siempre al margen de la anquilosada industria oficial, la cual comenzaba a presentar serios problemas de burocratismo y cerrazón sindical.

Ubicada en el México de Porfirio, *Nazarín* fue criticada en un principio por no parecerse al contexto mexicano del siglo XX. “Eso

³³ Fuentes,V.,*Los Mundos de Buñuel*, ediciones AKal, S.A., 2000.(pág:142)

³⁴ Fuentes,V., *Los Mundos de Buñuel* (pág:143)

³⁵ Paz,Octavio,*Luis Buñuel: el doble arco de la belleza y la rebeldía*”, Mexico,FCE,2012.(pág: 42)

no me importa mucho” decía Buñuel. “Si no es México ni España, es un país posible el que muestro en la película. Aparte de que ustedes saben que en muchos detalles, si no en esos, precisamente, sí en otros, México es muy español. Lo es y no lo es. Eso lo hace más interesante”. En la película, así pues, Buñuel aúna las dos tradiciones artísticas literarias, la de México y la de España, y es ejemplo de un arte cinematográfico hispano-mexicano sin parangón.³⁶ *Nazarín* contiene varias de las más inquietantes y enigmáticas imágenes de la filmografía buñueliana. El Cristo que ríe , la niña que llora arrastrando una sábana por una calle vacía, el beso que se convierte en sadismo o la mujer entregando una piña al protagonista se han convertido en tema de interminables discusiones en las que Buñuel, divertido, siempre se negó a participar. “A mí me intrigan tanto como a ustedes” decía. No hay teorías ni metafísicas en mis películas”³⁷

Nazarín es la historia de un sacerdote cuya imitación a Cristo recuerda a Don Quijote.³⁸ Es un Jesús en el siglo XX que no comprende nada.³⁹ Es el paradigma galdosiano y cervantino que nos lleva a la picaresca: a Gracián y a Sade. Aunque sobre todo tiene una concepción humana más cercana a Galdós y al cristianismo.

Buñuel acentuó el parecido de *Nazarín* con el típico clásico del gafe, un personaje con buenas intenciones, pero que inevitablemente siembra la destrucción a su paso.⁴⁰

³⁶ Fuentes, V., *Los Mundos de Buñuel*, op.cit. (pág:144)

³⁷ “Nazarín”, en De-cien años de cine Mexicano-cinemexicano.mty.itesm.mx/películas/nazarin.html.

³⁸ *Luis Buñuel*, Taschen, 2005. (pag.111)

³⁹ Blanca Paz García, “Nazarín de Luis Buñuel: entre los valores y la violencia”, “Dios en la tierra” www.enclavedecine.com, 3/2010

⁴⁰ *Luis Buñuel*, Taschen (,pag.111)

Buñuel añade episodios al *Nazarín* original en la que la *Imitatio Christis* de Nazario se somete a una crítica marxista o surrealista.⁴¹ Por otra parte, nos muestra la muerte de Dios que nos lleva a una expresión culminante del movimiento de avance de la encarnación. (Radical Theology, 1966), según el teólogo protestante Thomas J., la figura de Nazario nos conduce a un sentimiento de orfandad que precisamente lleva a ver destellos de una “humanidad divina”, que está en el fondo de la muerte de Dios.⁴²

A diferencia de la obra literaria, el padre Nazario cosecha, como ya hemos dicho, muchos más fracasos que aciertos. Así, Beatriz en la novela resiste al amor fou del Pinto, salvando el padre a un alma más. En la película, el alma del buen ladrón también se le resiste al padre Nazario mientras que en la novela se confiesa y se arrepiente de sus pecados.⁴³ Dichos fracasos lo llevan aún más si cabe a la línea mística o a la de la locura, confusión presente en la novela, pero no en el film de Buñuel.⁴⁴

La película trata lo que llamamos *ius naturalis*, es decir, el cómo nace la fuerza del derecho desde la naturaleza humana, desde los valores que son el cimiento de una sociedad. La norma es así un entramado que se basa fundamentalmente en y para el hombre. Sin embargo, Buñuel considera al hombre malo por naturaleza, no tiene fe en él.⁴⁵

Es *Nazarín* una película cuyo trasfondo radica en el triunfo o el

⁴¹ Luis Buñuel, Taschen, (pag. 111)

⁴² Fuentes, V. *Los Mundos de Buñuel*, op.cit(pág: 143)

⁴³ *Nazarín* (1959) de Luis Buñuel/ Enclavedecine.com/2010/03/nazarin-1959-de-luis-buñuel-html.

⁴⁴ Fuentes, V., *Los Mundos de Buñuel*, op.cit.(pág: 145)

⁴⁵ Blanca Paz García, “Nazarín de Luis Buñuel: entre los valores y la violencia”. “Dios en la Tierra”, en www.enclavedecine.com, 3/2010

fracaso de la fe en la providencia del padre Nazario, que es lo que motiva toda su vida. A ello hay que añadir que la existencia de Nazarín está jalonada con anécdotas y rasgos semejantes a la vida de Cristo, que se irán desarrollando a lo largo de todo el film.

La película del sacerdote Nazarín comienza con la voz, acompañada del sonido de un organillo, de un vendedor ambulante que reparte comida y ropa usada entre la población de clase baja. Dicho comienzo nos aproxima a lo que será el núcleo temático de la película: la fe en la providencia. Así, el preocuparse en exceso por la comida y la ropa ya lo recoge Cristo en el evangelio; que no hay que tener un excesivo celo por ello, ya que la providencia cuida de todos, pues también atiende a las flores del campo, que están vestidas llenas de belleza, a pesar de que no se ocupan por su vestimenta⁴⁶. Más adelante entran en la escena tres mujerzuelas que bien podrían ser las tres Marías presentes en la pasión de Cristo⁴⁷, esta vez en la de *Nazarín*, pero ellas adornadas de tintes perversos. Dichas prostitutas, en el transcurrir de la cinta, llevan un perfume pestilente y precisamente no ungen a Nazarín con su perfume, como lo hizo una María Magdalena⁴⁸, sino con la bocanada de humo que le echan, además de ensañarse con su aspecto de pobreza. En el curso de la acción vemos cómo en *Nazarín* podríamos percibir la actitud de un gentleman. Pero nada más lejos de la realidad. La única vocación de Nazario es la de santo; conviene distinguir la diferencia que establece la santa y filósofa alemana Edit Stein entre la distancia que separa a un santo de un gentleman. Mientras el primero es un hombre que

⁴⁶Mt 6,28

⁴⁷Mc15,40

⁴⁸Lc.7,36-50

transgrede las normas sociales por la motivación del amor de Cristo, el segundo se limita a ser políticamente correcto, es decir, a respetar la justicia sin un compromiso más radical, sino por mera filantropía.

También vemos cómo en la película don Pablo le pregunta, como si de un Poncio Pilato⁴⁹ se tratase, ya que está interesado en el testimonio del sacerdote, por la vida de éste. La contestación se convierte en una excepcional catequesis de Nazario, que ve cómo don Pablo se extraña por su proceder y no se involucra en su obra, sino, que se lava las manos por su ausencia de compromiso. En la catequesis, Nazario hace un alegato contra el capitalismo diciendo que para él no hay propiedad privada, sino que las cosas son simple y llanamente de quien las necesita, siendo precursor, en cierto modo, de La Teología de la Liberación, del compromiso con los pobres que Cristo ordenó tener a sus vicarios.

Otro pasaje que parece ciertamente bíblico es el *raccord* de mirada de Nazarín hacia Beatriz mientras la interroga y le recomienda que regrese a su pueblo. Bien pudiera tratarse esta escena del maravilloso diálogo que Cristo entabló con la pecadora Samaritana⁵⁰. Ambas están viviendo con un hombre ilegítimamente y ambas reciben el consejo de un hombre santo. También ambos transgreden las normas culturales de sus épocas y le dan una importancia a la mujer que por desgracia en esa sociedad aún no tiene.

Cuando a Beatriz, que desempeña en este film el papel de la Magdalena, le da un ataque de histeria, dicho ataque se mezcla con connotaciones religiosas. Así, podemos ver a Beatriz apoyándose con

⁴⁹Mt.27,24

⁵⁰Jn4,10

las manos y la cabeza mientras se yergue sobre el suelo hacia arriba y hacia abajo, como si de un acto ascético se tratase, teñido a la vez de connotaciones sexuales. Beatriz en esta escena evoca a un Cristo en la Cruz. En este plano se aúnan todos los puntales sobre los que descansa el cine de Buñuel: el universo del subconsciente, el sexo, *el amor fou* y la dimensión religiosa.

Por otra parte, durante el estipendio que le da el párroco de la iglesia, Nazario se despoja de su lujosa ropa eclesiástica y se vuelve a poner su sencilla e impecable sotana. Dicho abandono puede ser símbolo del rechazo por parte de Nazario de todo el boato y la parafernalia de la Iglesia oficial, tan alejada de su visión cristiana.

En otro pasaje del film, la prostituta Andara le reza a San Antonio para que no la encuentren. Y de este modo se cierra la escena haciendo la cámara un acercamiento hacia la imagen del santo desde la cabecera de la cama, donde está postrada la prostituta, hasta la figura del santo, que está dispuesto en un margen de la pared. Se muestra así, en esta plegaria, la religiosidad popular, más que la realmente sentida. En la religiosidad popular la incultura y la enfermedad juegan un papel fundamental. Muchas manifestaciones religiosas pertenecen a este tipo de religiosidad, donde la fe no es vivida con coherencia ni profundidad, sino que se experimenta como una especie de circo en el que los santos se convierten en bufones para agradar al penitente.

Así, cuando Andara está postrada en la cama en su periodo de recuperación, se intriga de su destino existencial y le hace al párroco varias preguntas no sólo acerca de la religión, sino acerca de los misterios de la naturaleza y también sobre varias supercherías.

Nazario no tiene inconveniente en contestarle, no sin antes decirle que su cabeza está llena de confusión. El padre le dice que está confusa porque, a mi juicio, parte de las preguntas las debe de contestar la ciencia y otra buena parte son supercherías a las que nadie puede responder. Según mi criterio, no debe de haber oposición entre fe y ciencia, puesto que la fe, y en concreto la Biblia, no pretende ser un libro científico, sino un testimonio de la misma fe.

Un plano muy comentado es cuando la prostituta ve al Cristo de sonrisa histriónica. Dicha imagen ha sido considerada por muchos una ofensa a las creencias religiosas. Según mi parecer, esta estampa, el Cristo con sonrisa histriónica, responde a un juicio de la fe de Luis Buñuel que la sitúa como el paraíso de los fanáticos, desvirtuando la figura de Cristo con un gesto de histerismo. No creo que se haya pretendido presentar a un Jesús histórico más que a uno divino. Si así fuese, con una sonrisa natural de Cristo bastaría. Por el contrario, se ha querido plasmar, siempre según mi opinión, repito, el pulso de una religiosidad popular, llena de fanatismo e histerismo.

En un determinado momento, el padre nota el perfume de la prostituta, el cual le desagrade mucho, diciendo que mejor huelen las flores del campo, que nos recuerda al ejemplo de los lirios citados en el evangelio⁵¹. Existe, pues, una nueva alusión a la confianza depositada por parte del padre en la providencia; la prostituta utiliza el perfume para sentirse más bella y así atraer más a los hombres. Mientras ella se preocupa en exceso de oler bien, las flores del campo exhiben su belleza porque Dios se la ha dado a través de la naturaleza. Hay de nuevo un contraste entre la artificialidad del

⁵¹Mt 6,18

hombre que no confía en Dios y el que sí confía, cuyas acciones están teñidas de una naturalidad y ausencia de artificiosidad, producto de su fe en la providencia. Más adelante, cuando la prostituta huye, antes decide quemar la casa y con ella a San Antonio. Pero duda y le quita el niño Jesús a la figura del santo. Esta quema de la figura nos revela una vez más el carácter de la religiosidad popular, una religiosidad utilitarista, al servicio del hombre de forma egoísta y no al servicio de Dios y del prójimo en un sentido providencial, ya que si la prostituta quema al santo es porque, según ella, no la ha ayudado a esconderse de la justicia. Hasta ahora hemos visto como *Nazarín* busca una vida elevada; se refugia en su breviario, en lo más alto de la pensión mientras Andara se pelea y Beatriz se intenta suicidar. La entrada de Andara en la habitación de Nazario es vista como una tentación, como las que ejerce el diablo, disfrazado de mujer, sobre Simón en el desierto. Y hemos visto también como Nazario trata de purificar a Andara, pero Andara hace que ocurra una purificación a la inversa. Hay un fuego que ella lleva: su fiebre, el perfume, el alcohol con el que se trata, el fuego de las velas así como el fuego que más adelante utilizará para no dejar rastro alguno de su estancia en la casa del padre.⁵²

Amanece un nuevo día y se ve la olla al fuego de la casa del sacerdote acomodado, amigo de Nazario. El fuego de la cocina del cura enlaza, pues, con el fuego que acaba devorando la casa de Nazario.⁵³ Nazarín está liando cigarrillos en teoría para su amigo el sacerdote. Mantienen una conversación. En dichas escenas se establece de forma poderosa el contraste entre un burócrata de la

⁵² Fuentes, V., *Los Mundos de Buñuel*, op.cit(pág:145)

⁵³ Fuentes, V., *Buñuel en Mexico*, Inst. de estudios turolense, Zarahgoza, 1993.(pág:132)

Iglesia, un hombre posicionado y exento de compromiso, y Nazario, un sacerdote del pueblo y para el pueblo, que sabe lo que es seguir los preceptos evangélicos. En la comida que le ofrece el sacerdote acomodado, éste se hace eco de que el pueblo afirma que Nazario está en relaciones con la prostituta Andara. El clérigo acomodado no lo cree, pero el pueblo sí. Vemos aquí otra similitud con el evangelio, ya que es semejante al juicio público hecho por el vulgo en la crucifixión de Cristo⁵⁴; pudo más la maldad de sus enemigos que su inocencia. Prosigue la conversación y Nazario manifiesta al otro sacerdote su deseo de marchar a predicar por los pueblos. Podemos observar a lo largo de la cinta que Nazario es un hombre que sigue el camino de Cristo, pero que nunca se opone a la jerarquía en una lucha abierta, ya que obedece con resignación, como él dice, todas las medidas que le impone el clero. Por el contrario, sí parece poner con su vida en evidencia la vida de la jerarquía acomodada.

En su peregrinaje acaece otro suceso similar al de la vida de Cristo. Se ve en la tesitura de intentar curar a una niña moribunda. Vemos, aquí, cómo el suceso es similar al de la curación que Cristo realizó con la hija de Jairo⁵⁵. Una de las mujeres besa al padre en la mano y le dice que es un santo y que necesitan de su santidad para curar a la niña. Nazario, al ser reconocido como un santo, se incomoda. Tiene la misma reacción que cuando no quiso hablar más de sí mismo con los empleados de la luz eléctrica. No pretende levantarse un pedestal, como veremos más adelante en Viridiana, donde la protagonista sublima su sexualidad en un sueño de santidad, no exento de un fuerte componente narcisista. El padre Nazario afirma

⁵⁴Mt 26,57-68

⁵⁵Mc5,21-43

que solo Dios y la ciencia pueden hacer algo por la criatura. La película nos invita a reflexionar así sobre el misterio del milagro. Nazario se informa de qué tratamiento médico está siguiendo y les dice que hay que confiar en Dios. Más adelante las mujeres lo rodean y le piden de forma apremiante que realice un milagro. Nazario dice que están locas. Sólo la ciencia y, si acaso, Dios, la pueden salvar. En mi opinión, todas las curaciones que hizo Cristo, incluso la resurrección de Lázaro⁵⁶, son hechos que tarde o temprano pueden ser explicados por la ciencia. El auténtico milagro de la religión cristiana sería la conversión del individuo, conversiones que se verían refrendadas por el hecho externo de los supuestos milagros curativos como signos que manifiestan una auténtica curación espiritual.

En el histerismo de las mujeres descrito, el realizador nos muestra a Beatriz cual Santa Teresa esculpida por Bernini. En silencio, con los brazos abiertos, en puro lance amoroso. Cuando la niña sana, Beatriz y Andara van al padre a darle las gracias y a decirle que además de querer seguirle en su peregrinaje, todo el pueblo le muestra su gratitud, ya que lo consideran un santo. Se observa una vez más una característica de la religiosidad popular: la de ensalzar a los individuos como si fueran dioses por encima de la misma creencia en Dios. Por eso Nazario les contesta que no se vuelvan a comportar como locas.

En su caminar, Nazario se encuentra con un coronel, un sacerdote y una dama de la alta sociedad. La humillación con que tratan al campesino que pasa por delante de ellos con su jumento la reprende Nazario, dado que dicho proceder no tiene cabida con alguien que es nuestro prójimo. Ante ello, el coronel saca una pistola para disparar a

⁵⁶ Jn11,1-45

Nazarín, pero el sacerdote se lo impide, diciendo que es un predicador hereje, de esos que vienen del Norte, recordándonos una vez más a la figura de Jesús de Nazaret, que procedía del norte de Israel y era mirado mal por tal procedencia.

En un momento, Nazarín dice a las mujeres que le quieren seguir: “cada cual en su conciencia, cada cual en su soledad”. Esta manifestación del sacerdote revela el carácter íntimo e individualista que también tiene la fe. Dios habla a cada uno de nosotros para, luego, crear una comunidad. De la singularidad se llega a la pluralidad. Dicho punto de vista entra en contradicción con la crítica marxista en la que el nosotros es antes que el yo.

El padre, al final, acaba por aceptarlas a la orilla de un río, lo cual evoca un bautismo⁵⁷, el bautismo que han experimentado Andara y Beatriz después de ser aceptadas en un acto de caridad por parte del padre Nazario. Vemos cómo estos personajes femeninos son una anticipación del desarrollo de la teología feminista en la Iglesia.⁵⁸ .Sobre estos tres personajes, según algunos, se desborda la violencia y la crueldad humana que lleva consigo el siglo XX.⁵⁹

En un alto en el camino Andara, que está cocinando la cena, le pregunta al padre si Dios está en todas partes, a lo que el padre contesta que sí, pero de manera especial en la Hostia Sagrada. Así, Dios está en los fogones de Andara, como bien dijo Santa Teresa, en la comida que come, en el transcurrir del día, en definitiva en la cotidianidad de nuestras vidas.

⁵⁷ Mt.3,16-17

⁵⁸Fuentes,V.,*La mirada de Buñuel*,op.cit. (pág:320,321)

⁵⁹Fuentes,V.,*Buñuel en Mexico*,op.cit.(pág:131)

Ante el histerismo de Beatriz, el padre le da unos sabios consejos, en los que practicar una vida saludable es fundamental. En este episodio Buñuel muestra como muchos de los casos que se consideran por el pueblo como casos de posesión demoníaca son explicables casos siquiátricos. Pero lo que es verdad es que, a veces, la posesión de Dios y del demonio son casos que presentan también en sí una vertiente siquiátrica explicable. Así, los casos de misticismo que la incredulidad atea juzga como puros casos siquiátricos, la cosmovisión cristiana los ve como casos de posesión de Dios o del demonio y que es el mismo Dios y el mismo demonio los que se sirven de las anomalías siquiátricas para penetrar en la persona de cada uno. Muchos casos de misticismo son posibles gracias a las alteraciones del individuo, de las que Dios se vale para comunicarse con él. Tememos como ejemplo a una Santa Gema Galgani que, como Beatriz, fue diagnosticada como histérica. Y, así, infinitos casos en los que los santos son tomados por locos, situándose la santidad en la línea de la no cordura, además de en la línea de la genialidad.

Más adelante Buñuel nos muestra el pueblo diezmado por la peste con una imagen desoladora: la niña desesperada que arrastra una sábana blanca mientras camina. Dicha imagen condensa la posible película que Buñuel siempre quiso rodar sobre el cólera y que nunca lograría hacer.⁶⁰

Cuando el padre Nazario no es capaz de convertir a una mujer que está en su lecho de muerte, afectada por la peste, le dice a Beatriz, apesadumbrado, que ha fracasado, ya que la moribunda prefiere llamar antes a su amante ausente que invocar la presencia de

⁶⁰ Fuentes, V., *Los Mundos de Buñuel*, op.cit. (pág:146)

Dios. Beatriz responde que ella también amaba así. Al decir que ha fracasado deja de tener fe en la providencia y confía más en la voluntad y en el deseo humano que en el camino que Dios nos ha trazado. Este episodio revela la constante batalla que existe en el corazón de Nazario entre el abandono del todo a Dios o el mero confiar en sus fuerzas. Podríamos decir que Nazario participa también a su modo de la vivencia del *amor fou* por esta pasión en sí mismo y contra la que constantemente lucha. Vemos, según avanza su peregrinaje, la picaresca que hay en Gracián, la desilusión de la segunda parte del Quijote, el pesimismo del Barroco español. En este episodio, el director aragonés nos muestra como Sade roba a Cristo el alma de la moribunda,⁶¹ ya que describe de forma inmejorable el amor loco existente entre la mujer y su hombre. Amor loco presente también entre Beatriz y El Pinto y de tintes marcadamente masoquistas, amor presente entre el enano Ujo y Andara y el amor de las dos mujeres por el padre Nazario. Amores todos ellos de pulsiones puramente humanas que contrastan con el amor franciscano del padre Nazario hacia todas las personas que se cruzan con él, un amor que es ágape cristiano.

Cuando más adelante abandonan el pueblo porque la asistencia sanitaria ya ha llegado, Nazarín se lo dice a las dos mujeres tan cabizbajo como lo estuvo cuando anunció su fracaso a Beatriz. Es como si la ciencia venciera a la religión en los pensamientos del padre. Otra vez Nazarín es captado por la cámara cabizbajo. Dicho gesto revela la desilusión de su camino, así como un cierto estoicismo en la asunción de lo que para él son constantes derrotas. Más adelante, en

⁶¹ Fuentes, V., *Los Mundos de Buñuel*, op.cit. (pág:146)

un plano general, aparecen Nazario y Beatriz por la noche a la lumbre de una hoguera. Nazarín predica sobre lo maravillosa que es la muerte para alcanzar el cielo y la tristeza que supone abandonar nuestra carne. El discurso del padre es un discurso medieval, donde la Iglesia predica lo bueno de la dimensión espiritual frente a lo malo de la parte carnal. Dicho discurso: el triunfo del espíritu sobre la carne presente en libros tan piadosos como, por ejemplo, el Kempis, es el que Nazario adopta en el consejo que le da a Beatriz.

En otra escena, Beatriz se aproxima al padre, que permanece sentado frente a las ruinas en las que están. Ésta le dice que van a pasar muchas penas, pero que tiene la vocación de echarlas todas sobre ella, incluso las del padre Nazario. Nazarín, ante ello, dice que las penas son como “ovejas perdidas” y que él las quiere encontrar. Se menciona en este pasaje la vocación al martirio que todo buen cristiano debe tener. En un mundo donde el sufrimiento tiene cabida por la existencia del pecado, el ser mártir es el haber alcanzado la sabiduría de saber sufrir en la vida convirtiendo las espinas en los pétalos de una rosa. No es solamente una actitud estoica la del martirio sino un sufrimiento lleno de resignación, pero a la vez lleno de amor, comprensión y esperanza hacia el hombre y, por ende, hacia Dios. También en las intenciones de Beatriz vemos que el sufrimiento salvífico se comparte a través de la Comunión de los Santos, es decir, que para salvarnos unos tenemos que compartir con los otros no sólo nuestra santidad, sino nuestras miserias para, así, redimirnos.

Este recogimiento de las mujeres con el padre Nazario por la noche, en plena naturaleza, se asemeja al pasaje de Cristo en el monte de los Olivos.⁶²

En otra escena de la película viene la guardia con una orden de busca y captura de Andara y del Padre Nazario. El Padre Nazario reacciona con resignación, entregándose a las autoridades. El Padre es golpeado por un hombre del pueblo recordándonos la pasión de Cristo cuando llevaba su cruz a cuestas hacia el sacrificio⁶³. Mientras, Andara, haciendo muestras de “su puño”, que es lo que cautiva al enano Ujo, le da un palo a un guardia. Todo ello nos recuerda la espada que Pedro sacó ante el prendimiento de Cristo y con la que le cortó una oreja a un centurión. Nazario, como Cristo, reprende a Andara por ello.

En esta escena se nos muestra la belleza convulsa de Andara, muy propia del movimiento surrealista, vinculada a los menos favorecidos, a los pobres de la tierra.⁶⁴

Más adelante, Beatriz rechaza a su amante, El Pinto, y le dice que prefiere pasar hambre con el Padre Nazario que volver con él. Beatriz, así, se nos presenta como la discípula más aventajada de Nazario. Su disposición de carácter es la misma que tiene para *el amor fou*, pero esta vez para vivir una vida de intenso misticismo. Se nos manifiesta así que es muy corriente la conversión de individuos que, como San Agustín, han disfrutado en exceso de los placeres carnales y mundanos en un camino equivocado y que, durante el transcurso del mismo, llega un momento en que les resulta carente de sentido y esa

⁶² Fuentes, V., *La Mirada de Buñuel*, op.cit.(pág:321)

⁶³ Mt.26,27-68

⁶⁴Fuentes, V., *Buñuel en Mexico*, op.cit.(pág:134)

misma pasión que pusieron en esa vida llena de excesos, es la misma que les lleva a vivir la vivencia mística en su totalidad y no a medias tintas.

En el transcurso del camino de vuelta a casa, los presidiarios se meten continuamente con Nazario, recordándonos de nuevo el Vía Crucis de Cristo, hasta que el sargento que lo custodia los reprende con un golpe a uno de ellos para que de ahí en adelante se comporten. Ello también nos recuerda a ciertos gestos puntuales de ayuda que Cristo tuvo en su camino hacia la Cruz⁶⁵. Buñuel hace que el padre Nazario en su caminar, en muchas ocasiones, su pasión y su Vía Crucis no apunten a redención alguna, divina o humana.⁶⁶

En el tiempo que pasa en el presidio hay un ataque de los presidiarios a Nazario y, en especial, de uno muy corpulento. Dicho presidiario se mofa de la fe de Nazario y éste se revela, como dice, no a que atenten contra su persona, sino a que atenten contra el nombre de Dios. Dice Nazario que por primera vez le cuesta perdonar. Ello nos invita a reflexionar sobre el perdón teológico. El perdón tiene cabida cuando la persona a la que se perdona tiene propósito de enmienda y está avergonzado de su mala acción. De ahí la dificultad de Nazario para perdonar, porque dicho perdón no es un perdón sino una vergonzosa humillación. Esta humillación el director aragonés la muestra en una escena donde Nazario está postrado en el suelo a causa del empujón dado por el presidiario. Este es el momento de mayor humillación para Nazario. También evoca dicho pasaje el episodio del Buen Ladrón en el calvario de Cristo⁶⁷. Un presidiario,

⁶⁵Mt 26,27-68

⁶⁶ Fuentes, V., *Los Mundos de Buñuel*, op.cit.(pág:146)

⁶⁷ Mt 26,27-68

ajeno al resto, saca un estilete y amenaza al que ha humillado a Nazario, obligándole a parar la humillación a la que ha sometido al padre. El episodio, pues, del buen y del mal ladrón se da en la vida de Nazarín. A continuación se ve una escena donde este “buen ladrón” venda la cabeza de Nazario. El padre intenta catequizar al ladrón sin éxito. Le dice que tiene buenos sentimientos y que sería bueno que quisiese enmendar su vida de delincuente y convertirse al bien. Ante ello, el ladrón le dice que no es bueno y que él, que está al lado del mal, ni Nazario, que pertenece al bien, sirven para nada. Esta bofetada moral del presidiario sume otra vez a Nazario en la duda⁶⁸. Nazarín, ante esta reflexión se asombra, apesadumbrado, porque el presidiario ha tocado el punto débil del padre: el pensar que su vida tiene o no tiene sentido. En la novela, Nazarín logra salvar al ladrón que lo defendió mientras que en la película la conversación que mantiene con él lo suma en la desesperación⁶⁹. Aparentemente, su vida llena de fracasos, puede parecer desde una mirada superficial carente de sentido, pero el triunfo de la santidad resulta bien ajeno al triunfo mundano. Mientras éste se da en una existencia idílica mundana, la santidad, a menudo, se viste con ropas de mendigo. Hay dentro del movimiento circular que supone el peregrinaje de Nazarín un desandar el camino, pero quizás sea ahora, humillado cuando se encuentre con la divinidad.⁷⁰

En una nueva escena se ve al padre Nazario recibiendo la reprimenda de un sacerdote, que le viene a comunicar que lo único que se ha podido hacer es que no lo lleven preso solo, aparte de los

⁶⁸ Fuentes, V., *Los Mundos de Buñuel*, op.cit.(pág:147)

⁶⁹ *Luis Buñuel, Taschen*, op.cit. (pag.112)

⁷⁰ Fuentes, V., *Los Mundos de Buñuel*, op.cit(pág:146)

demás presidiarios. Le dice que es un hombre rebelde y que lleva una vida llena de vergüenza, ajena a la dignidad del sacerdocio. Tenemos, pues, dos posturas: la del sacerdote que representa a la jerarquía católica y lleva una vida como un auténtico burócrata de la religión y la del padre Nazario, sacerdote comprometido con el pueblo y digno imitador de la vida de Cristo. Es esta misma jerarquía la que a su vez en su día condenó a Cristo por blasfemo llevándolo a la Cruz⁷¹.

Podemos observar también cómo en su caminar como preso, Nazario lleva la cabeza vendada asemejándose a la corona de espinas que Cristo llevó hasta la Cruz⁷².

La escena final de Nazarín es realmente estremecedora y es especialmente impactante por su simbolismo, que despierta asociaciones con el evangelio, pero sobre todo es de un gran poder emocional. Es un ejemplo magnífico de la fuerza dominante de la imagen artística sobre la necesaria limitación de su poder de enunciar un contenido. Sólo cuando se ha visto a Nazarín por segunda o tercera vez se llega a percibir el significado racional que encierra.⁷³

En la escena concretamente vemos cómo el guardián de Nazario se para ante un carro de frutas y le pide una a la mujer. La mujer se la da y le dice que también Nazario puede querer una. La mujer se acerca con una piña y le pide que acepte la fruta como un acto de caridad y que vaya con Dios. Comienzan a sonar los tambores de Calanda mostrándonos a un Nazarín viviendo el momento más crítico de su vida. Nazario rechaza, consternado, el acto de caridad. Dicho rechazo sectores de la crítica lo consideran como una negación a la

⁷¹ Jn 18,12-25

⁷² Mt 26,57-68

⁷³ Andrei Tarkovski, "Artículos sobre Buñuel", en www.andreitarkovski.com, 6/2010

vivencia de la caridad. En mi opinión, este rechazo de la vivencia de la caridad supone un quebrantamiento de la fe en la Providencia y es ante esta vivencia más profunda y menos superflua ante la que hace amago de rebelarse. El sacerdote finaliza cogiendo su limosna: una piña, fruto de la tierra madre y entregada por una figura femenina, con una mirada última de angustia, pero también de amor, la cual intenta apuntar más allá de un fracaso, a la “humillación divina” mientras sigue su camino con una gran resignación. Es así cómo acaba la película, con un momento nuclear que resume el film entero: el aceptar el abandono confiado en la Providencia o, por el contrario, la confianza en las propias fuerzas y, por lo tanto, en la propia voluntad humana. Todo ello envuelto en la atmósfera de desolación y orfandad del Viernes Santo, evocado por los tambores de Calanda. Es precisamente en este momento cuando más brilla su humanidad divina.⁷⁴

Según el propio Buñuel, en este final “es la duda y no el espíritu Santo lo que se abate sobre Nazarín.”⁷⁵

Esta duda final es para algunos la mayor escena epifanía de todo su cine. Octavio Paz afirma acerca del final de Nazarín: “el solitario Nazarín ha dejado de estar solo: ha perdido a Dios, pero ha encontrado a los hombres. Ve Octavio paz en este gesto de aceptar la piña un acto de fraternidad por parte de Nazario, no un gesto de aceptar la caridad.”⁷⁶ Este hecho y el de la aceptación de la moribunda ,aquejada de la enfermedad de la peste, de su amor terreno y no de Dios son muestras sublimes, según Octavio Paz, de

⁷⁴ Fuentes, V., *Los Mundos de Buñuel*, op.cit.(pág:147)

⁷⁵ Luis Buñuel, Taschen, (pag.112)

⁷⁶ Fuentes, V., *La Mirada de Buñuel*, op.cit.(pág:332)

esta pérdida de Dios por parte de Nazario y este encontrarse con los hombres.

Buñuel elucubra sobre la suerte final de Nazario, sobre lo que puede llegar a ser el protagonista después del film: “una fe de tal fuerza, y de esa pureza, pensemos lo que pensemos, no se derrumba fácilmente. Ciertamente la fe de Nazarín vacila, es “tocada” peligrosamente, puede ceder, de hecho, pero también puede renacer” y nos da un símil metafórico ilustrativo: “un cigarrillo, medio encendido tirado en una alfombra puede apagarse, pero también incendiar la casa”⁷⁷

Por otra parte, según Sadoal, la piña que le dan a Nazario es el equivalente al paño de la Verónica enjugando el rostro divino, cuando el Salvador subía al calvario.⁷⁸

Siguiendo el interés de Pérez Galdós por el anarquismo de Tolstoi, en algún momento se llegó a considerar dotar a la película de un final revolucionario y nada ambiguo.

El ladrón iba a decir: “tendríamos que ayudarnos mutuamente para impedir que la sociedad nos destruya. Si no lo hace, nosotros, los santos y los criminales, la aniquilaremos”.⁷⁹

SIMÓN DEL DESIERTO, LA CAÍDA

Simón del Desierto (1965) no solo es una cinta magnífica, sino una obra fundamental para comprender la biografía y filmografía de Luis Buñuel (dos aspectos que han estado íntimamente ligados hasta el punto de no poder comprender una sin conocer la otra). Este film

⁷⁷Fuentes,V.,*La Mirada de Buñuel*,op.cit.(pág:323)

⁷⁸Fuentes,V.,*Buñuel en Mexico*,op.cit.(pág:135)

⁷⁹ *Luis Buñuel*,Taschen,op.cit.(pag.112)

supone, por una parte, la continuación de la línea teológica de Buñuel que había comenzado con *Nazarín*(1959) y *Viridiana*(1961) y que completaría posteriormente con *La Vía Láctea* (1969). Además *Simón del desierto* será la última película que el director de *Los Olvidados* (1950) rueda en México, poniendo así punto y final a la etapa, según la mayoría de los teóricos de su obra, de mayor esplendor del cine buñueliano. No es menos importante señalar los problemas de producción que afectaron a este proyecto, inicialmente concebido como un largometraje y finalmente ejecutado como un medimetraje de cuarenta y dos minutos.⁸⁰

Buñuel, tras el fracaso de la ideología materialista a la cual se había adherido, busca cierta espiritualidad en la realización de este personaje.⁸¹

Encontramos en *Simón del Desierto* personajes muy presentes en la filmografía del autor, como la figura de la madre omnipresente, el enano con dignidad o la representación femenina del diablo, como ya sucedió en *Susana, Carne y Demonio* (1954)⁸².

A pesar de que un constante ataque a la moralidad cristiana está presente prácticamente en toda su filmografía, se muestra de un modo completamente manifiesto en *Nazarín* y *Viridiana*, en las que Buñuel se sumerge con su característica ironía en las fuertes contradicciones y nulo pragmatismo de la fe. Así, al igual que sus dos predecesoras, *Simón* es un personaje sujeto a una brutal lucha interior entre la perseverancia, con el reino de los cielos de fondo, y el acecho de las tentaciones del mundo terrenal. Esto queda magistralmente de

⁸⁰“ *Simón del Desierto* (1965) de Luis Buñuel, en www.enclavedecine.com/.../

⁸¹Fuentes, V., *Los Mundos de Buñuel*, op.cit, (pág:110)

⁸²“ *Simón del Desierto*(1965)de Luis Buñuel”, en www.enclavedecine.com/.../

manifiesto al mostrarnos a Simón como un asceta encaramado a lo alto de una columna, en cuya base superior podemos observar un cuadrilátero formado por cuerdas, a modo, de ring.⁸³ Esta interpretación corrobora nuestra visión de que la fe en Simón es una lucha de puños, puro sacrificio estéril, y que no está basada en la misericordia, grácil y suave amor de Dios.

Esta columna a la que se le ha atribuido características fálicas, según algunos autores, es definida por el propio Buñuel como un cirio, cuya llama sería el firme anacoreta, inspirado en la figura de San Simeón el estilista. La figura del cirio aunaría la más alta espiritualidad por una parte y por la otra, la suciedad⁸⁴. Este personaje histórico, San Simeón, había fascinado al director aragonés ya en sus tiempos como estudiante en La Residencia de Estudiantes de Madrid, cuando Federico García Lorca le había animado a leer *La Leyenda Aurea*.⁸⁵ San Simón fue el primer estilista que inició la experiencia medieval de los sagrados anacoretas que vivían sobre una columna. Como Buñuel añadió detalles recogidos de otros estilistas, tituló la película *Simón del Desierto*.⁸⁶ Simón es un estilista que va al desierto no como huida de los hombres sino para encontrarlos. Simón rechaza también, al igual que Buñuel, nuestra sociedad de consumo. Si por Buñuel fuera, éste regresaría a la época de la Edad Media. Buñuel, al igual que Simón, tiene un gran deseo de soledad; la soledad del barroco español creada por Zurbarán o Rivera. Por todo ello podríamos decir que es un adelanto del monje Hippie.⁸⁷ También

⁸³“Simón del Desierto(1965) de Luis Buñuel”, en www.enclavedecine.com/.../

⁸⁴ Fuentes, V., *Los Mundos de Buñuel*, op.cit.(pág: 113)

⁸⁵ “Simón del desierto(1965) de Luis Buñuel”, en www.enclavedecine.com/.../

⁸⁶ *Luis Buñuel*, Taschen, op.cit.(pag.143)

⁸⁷ Fuentes, V., *Los Mundos de Buñuel*, op.cit.(pág:110,111)

Buñuel, como Simón, hace un desplante hacia el dinero que tiene como consecuencia que la película acabe siendo más corta, por la falta de presupuesto.⁸⁸

Como habíamos señalado anteriormente, este film había sido diseñado como un largometraje, pero los graves problemas económicos que padeció su productor, Gustavo Alatríste (con el que Buñuel había trabajado en *Viridiana* y en el *Ángel Exterminador*), impidieron que muchas de las escenas que el director había incluido en su guion nunca fueran rodadas. Así, Buñuel tenía que reescribir una y otra vez cada escena, a fin de poder filmar con los escasos recursos con los que contaba.

A pesar de que la situación de Alatríste era conocida, nadie estuvo dispuesto a tomar las riendas del proyecto sustituyendo al productor, por lo que *Simón del Desierto* nunca llegó a ser la obra que Buñuel había concebido. Sin embargo, esto no impidió que ésta sea uno de los más significativos films de su filmografía.⁸⁹

La parte que nunca veremos narrar es la vuelta al desierto de Simón, su caída en la tentación, su muerte en pecado y la declaración de guerra entre dos naciones para conservar sus reliquias.⁹⁰ Y quedarán los interrogantes mundanos por lo narrado en la película de si gozará de libertad con el diablo, de si recuperará su columna y, en el plano moral, nos preguntaremos por el problema del libre albedrío y la salvación; Buñuel nunca entendió como un criminal se podía salvar, si se arrepentía en el último momento, y como un hombre como

⁸⁸ Fuentes, V., *Buñuel en México*, op.cit. (pág:157)

⁸⁹“Simón del Desierto(1965) de Luis Buñuel”, en www.enclavedecine.com/.../

⁹⁰Simón del desierto-tauret.Ser o no ser.free.fr/donluis/simon de desierto.htm

Simón, que durante toda su vida vivió en santidad, se podía acabar condenando.⁹¹

La comparación del guion original con el resultado final hace que veamos multitud de lagunas en la narración, que explicarían –junto a la parquedad de medios-la sensación de pobreza general. Años después, Buñuel vería este film suyo perfectamente encajable como un episodio más de *La Vía Láctea*.⁹²

En una lectura metafórica, el film puede simbolizar la crítica al control religioso sobre la vida del individuo y a la resignación de la existencia carnal y del deseo de felicidad y también a la fe basada en la negación y en el desdén hacia el placer y el bienestar. Simón, ansioso de divinidad, ve, fruto de un dogmatismo desmesurado, la perversidad y el pecado en todo aquel que se pone ante él, presentándose al final del film como un hombre amargado. También, por otro lado, esta lectura puede representar, a través del final del film, la pérdida de referentes espirituales y la crisis de lo sagrado como valor en el mundo moderno, como representación de que la moral religiosa ya no es influyente en las nuevas generaciones.⁹³

Según María Zambrano, en Simón se encuentra el hombre desharrapado, símbolo vital del hombre íntegro, de carne y hueso, en alma y espíritu; criatura arisca y desgarradora que alienta en la intimidad de todo español, por muy alta que sea su representación espiritual.⁹⁴

Así, ya en el discurso del primer monje mendicante que se dirige a Simón, cuando éste va a cambiar de columna en su penitencia, le

⁹¹ Fuentes, V., *Los Mundos de Buñuel*, op.cit. (pág: 113, 114)

⁹² Ser o no ser. free.free.fr/donluis/simondel desierto.htm.

⁹³ Simón del desierto de Luis Buñuel. Análisis/Plan(zeta). Planzeta

⁹⁴ Fuentes, V., *Buñuel en México*, op.cit. (pág: 153)

dice que ya lleva seis años, seis meses y seis días en la columna dando muestras de un gran fervor religioso. Si nos fijamos en el número 666, dichos dígitos son los de la Bestia, los del Anticristo⁹⁵, figura que triunfará en la caída de Simón y que parece ya asentarse en todo ese tiempo de penitencia.

Al descender de la columna, otra nueva reverencia es hecha por Simón delante de un sumo sacerdote. Esta repetición de reverencias por parte de Simón nos hace ver en él a un personaje que en teoría predica la humildad por encima de todo. Las columnas elevadas pueden ser tanto muestras de espíritus elevados en el misticismo como de hombres soberbios. Simón se debate patéticamente entre dichos polos procurando optar por el primero. De ahí sus continuas reverencias.

Más adelante un clérigo quiere hacerle sacerdote, lo que rehúye argumentando que es un pobre pecador. Simón tiene una concepción de la penitencia harto escrupulosa y rechaza el sacerdocio por considerarse impuro. Nos encontramos ante el exceso de escrúpulos que muchos que procesan la fe religiosa sufren o han sufrido alguna vez. A menudo la búsqueda de la perfección conduce al sentimiento de culpa, manifestado en el exceso de escrúpulos. Santos como Santa Teresa de Lisieux han sufrido dicho padecimiento, que aleja al hombre de Dios.

En este clima, un hombre manco, cuyas manos fueron amputadas por robar, le pide a Simón un milagro. Es en concreto su mujer la que le demanda a Simón de forma apremiante este milagro. Él comienza a orar y sugiere a los demás que lo acompañen en su

⁹⁵ Juan, Ap13,17

oración. Cuando terminan las oraciones, el hombre, cuyas manos fueron amputadas, recupera éstas como signo de conversión, ya que no hay milagro sin conversión. Antes de iniciar el milagro, Simón reza un Padre Nuestro con expresión de cansancio, manifestándose así la dura vida del estilita. Se produce el milagro porque ahora reza en silencio. El silencio se muestra como camino privilegiado de meditación y, por ende, del diálogo con Dios. Es en la siguiente escena donde Buñuel, en un gesto de desengaño respecto a la fe, hace que el hombre que ha recuperado las manos, con esas mismas manos pegue a su hija mientras regresa a casa. Dicho milagro, por tanto, no es signo de conversión, creando el realizador un sinsentido, donde el mal profana todo lo benigno. Existe en el cine del realizador aragonés una continua profanación, a través de actos sacrílegos, de las vivencias religiosas. Ello muestra el desengaño del director ante un mundo donde el mal campa a sus anchas y en el que los cristianos que se nos presentan tienen de antemano la batalla perdida.

Ya todo el pueblo se ha ido marchando. Un grupo de monjes decide acompañar durante un tiempo a Simón en sus oraciones. Es entonces cuando aparece Silvia Pinal representando el papel del Diablo. Comienza una lucha contra las tentaciones del diablo y a la vez de la madre tierra, pues veremos más adelante como su madre le hace gestos cariñosos, gestos que Simón interpreta como un obstáculo para alcanzar la santidad.⁹⁶ Silvia pasa delante de ellos con un cántaro de agua. Simón les pregunta a dónde se encamina esa tuerta, a lo que un monje responde que no es tuerta, por lo que Simón le reprende diciendo que no es de un buen religioso fijarse en una mujer y le

⁹⁶ Fuentes, V., *Los Mundos de Buñuel*, op.cit. (pág:113)

ordena que no se le acerque más hasta que no corrija dicho vicio. Que el diablo se presente como un tuerto significa que la mirada del mal está extraviada y que sólo un santo como Simón la puede percibir, dado su bagaje místico. Simón, desde sus alturas, pide al monje que no se acerque a él por pecador. Dicha petición es de una gran soberbia, puesto que Simón piensa que él es un espíritu puro y que el pecado se contagia olvidando que el mal sale del ojo⁹⁷ de cada uno y no de las circunstancias que nos rodean en la vida. Esta soberbia contribuirá a producir la caída de su pedestal.

Claudio Brook dota a Simón de la misma dignidad e inocencia que aportó al mayordomo de *El Ángel Exterminador*. Según contó Buñuel, Simón es el único hombre libre de todas sus películas. Es, en palabras de Buñuel, el hombre más libre del mundo porque tiene y hace lo que quiere, sin encontrar obstáculos, comiendo lechuga. La libertad total.⁹⁸ Según nuestra interpretación, ello dista mucho de la realidad, ya que Simón es esclavo de su sentido del deber, de sus sacrificios fanáticos que no están sustentados en el amor. Pero Buñuel, a pesar de su ateísmo, construyó un personaje en parte tan puro que no puede comprender la noción de propiedad privada. Se dice que en el plano visual, Simón es el héroe buñueliano que más se aproxima a la imagen tradicional de *Don Quijote*. Durante una de las ensoñaciones del protagonista, se especifica en el guion que su aspecto es exactamente igual que el del caballero cuando finge ser un penitente enloquecido por amor corriendo por las montañas en camisa.⁹⁹ Por

⁹⁷ Jn1,12

⁹⁸ Fuentes, V., *Buñuel en Mexico*, op.cit.(pág:153)

⁹⁹ *Luis Buñuel*, Taschen, op.cit. (pag.145)

otra parte, la desilusión final tiene mucho de pesimismo quijotesco.¹⁰⁰

Todos los elementos de la vida de Simón: el vivir y orar en la columna, el comer de forma tan austera son sacrificios que le valen para alzarse en un pedestal de santidad. Pero lo que Simón no sabe es que, como dijo Cristo en el evangelio: “misericordia quiero y no sacrificios”¹⁰¹. Cristo quiere que el hombre profese amor, allá por donde vaya, a los suyos. Así, el no darle un beso a su madre, cuando un monje se lo pide, el mandar alejar en su presencia al religioso que ha reparado en la mujer son gestos que nos hacen ver a un Simón soberbio y no humilde, cuya vida está llena de sacrificios, pero no de misericordia. De ahí que al final del film, Simón caiga en la tentación porque su vida de cristiano no está fundada en los semejantes, sino en una carrera individualista de sacrificios en busca de la santidad.

A continuación se nos presenta un plano que muestra la figura del estilista en la columna, desde sus pies a su cabeza, en un movimiento ascendente de cámara que sublima su figura y contrastará con su caída final. Dichos planos, que contribuyen a elevar al personaje, se realizan para enfatizar una vez más el cariz de sublimación de la figura de Simón que hará contraste con su caída. El joven monje le ofrece lechuga, aceite y pan, junto a un brebaje parecido al vino. Simón afirma que sólo necesita de lechuga para alimentar su cuerpo y le lanza una bolsa atada a un cordel. El joven llena la alforja y éste la sube hasta lo alto de la columna. La ascesis de Simón es lo más dura posible, según su deseo. Todos estos movimientos: el descenso de la cesta, el ascenso, enfatizan aún más el que Simón esté situado en lo

¹⁰⁰Fuentes, V., *Los Mundos de Buñuel*, op.cit. (pág:113)

¹⁰¹ Mt 9,25-26

alto de la columna, en un pedestal llevado por un vuelo místico. Cuando se despide del joven, le dice que lo deje en su guerra. El monje se sorprende por la palabra “guerra” y éste le contesta que aún es muy joven para conocer el sentido de la expresión. Simón le advierte, señalándole con el índice, como si de un Pantocrator se tratase, que va muy aseado y que el excesivo aseo es oportuno en un hombre mundano, pero no así en un hombre de Dios. El joven afirma que lo tendrá presente y se aleja dando brincos. Se nos presenta, así pues, a un joven alegre y despreocupado en antítesis con un maduro y atormentado estilita. Dos formas distintas de vivir la santidad: la santidad de los místicos atormentados frente a la santidad de un joven San Luís Gonzaga. Cuando el joven marcha, Simón lo censura y lo califica de “necio presumido”. Hay otra muestra más de soberbia de Simón al afirmar a continuación que Dios se equivocó al crear al género humano. Es una visión negativa, que censura la creación y, por tanto, al mismo Dios. Simón se presenta como un hombre de sacrificios, pero no de amorosa caridad.

En la ensoñación que tiene y que lo lleva a correr por el desierto con su madre vemos cómo alimenta el sueño de la santidad, que brota de la soberbia, como un sueño en el que el tocado por ella es totalmente singular al resto de los hombres. Esta singularidad nos lleva a la soberbia y a la vanidad al considerarse Simón más perfecto que otras criaturas de Dios. Cuando el estilita vuelve de su sueño añade: orgulloso de mi libertad “o de mi esclavitud”. De su libertad por estar ajeno a las esclavitudes mundanas y de su esclavitud por fundar su religiosidad no en la misericordia, sino en meros y arduos sacrificios

Más adelante aparece Silvia Pinal, otra vez en la figura del diablo, vestida de colegiala perversa. Cuando el asceta le contesta “No te temo Satanás”, la bella y perversa niña se convierte en una vieja decrepita, que sigue portando el gorro de colegiala para que el espectador la siga identificando con la anterior figura. Es en este “no te temo Satanás” cuando Simón, al llamar al diablo por su nombre, lo desnuda y lo deja en toda su miseria y fealdad.

El que el estilita esté en una elevada columna, símbolo de la espiritualidad desencarnada, y la madre viva en una cabaña contigua, símbolo de la carnalidad, nos conduce a la observación de que el misticismo de Simón no se encarna en el hombre, lo que le hace parecer estéril y falso. No es éste el caso, por ejemplo, de los místicos españoles como Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz, que representan el misticismo encarnado.

Después de la discusión con el monje Trifón delante de toda la comunidad, el asceta afirma que recibe de mejor agrado las calumnias que los elogios, por lo que el embuste de Trifón, que luego se desvela, no hace mella en su corazón. A continuación se ve cómo Simón abre los brazos, como Cristo en la Cruz, para luego mostrarnos al hermano Trifón arrastrado por el suelo y soltando espumarajos por la boca, como un auténtico endemoniado, confesando que fue él mismo el que puso la comida para a continuación, acabar blasfemando contra el mismísimo Sacramento. Se trata de otro desvelamiento de la figura del diablo por parte de Simón, que provoca en el maligno la desesperación y la ira.

Tras la visita del monje que se había fijado en Silvia Pinal para

pedirle perdón por ello y hacer un discurso sobre la propiedad privada que Simón no entiende, éste se marcha, con la bendición del estilista, tirando la escalera por la tierra como muestra del intento de querer acceder a un vuelo místico y no haberlo conseguido. Vemos cómo, al igual que en *El Ángel Exterminador*, los hombres no se entienden, pues no hablan el mismo lenguaje y nos recuerda una vez más a *Don Quijote* de Cervantes.¹⁰² En dicha escena también se ve a la madre de Simón al fondo de la choza contigua a la columna del estilista.

Al finalizar la película, Simón se encuentra en un pub de una gran urbe con Silvia Pinal, es decir, con el diablo. La columna ya se encuentra vacía y el realizador así nos ha dejado verlo momentos antes. Vemos, pues, cómo el diablo vence a Simón. Toda su vida asentada en los más duros sacrificios para al final sucumbir en un momento a la tentación. El corte abrupto de la película con este final, lejos de mermar la calidad artística del film la incrementa. Dado que este corte precipitado muestra que la tentación puede, en un pequeño instante, acabar con los sacrificios de toda una vida, por ser estos estériles al no estar asentados en el amor, que es la base más firme. Simón se quiere ir y el diablo le dice que no puede, pues su columna la habita otro inquilino. Hay un punto de Simón de abatimiento y desilusión, pero no de rendición.¹⁰³ Buñuel plasma como nunca en Simón el encuentro con lo sagrado, con la trascendencia, pasando de un vuelo de trascendencia a un descenso a los infiernos.¹⁰⁴

Antes, el enemigo de la humanidad le informa que su columna ya tiene un nuevo ocupante, de modo que tendrá que quedarse con el

¹⁰²Fuentes, V., *Buñuel en México*, op.cit. (pág: 156)

¹⁰³Fuentes, V., *Buñuel en México*, op.cit. (pág: 158)

¹⁰⁴Fuentes, V., *Buñuel en México*, op.cit. (pág: 158)

diablo y soportar las payasadas de la corrupta humanidad hasta el fin de los tiempos, que no tardarán en llegar.¹⁰⁵ La película acaba con la música electrónica del grupo “Carne Radiactiva”¹⁰⁶ Un alegato éste contra la civilización moderna.

Buñuel había querido para el final pasar a un plano de la columna coronada por una valla publicitaria y después hacerlo explotar todo, pero de nuevo la falta de presupuesto le obligó a acabar la película en una discoteca.¹⁰⁷ Este final, de nuevo, sería una crítica al mundo moderno

EL ÁNGEL EXTERMINADOR

Tras el éxito internacional alcanzado por *Viridiana*(1961), la mancuerna Alatriste-Buñuel emprendió un nuevo proyecto basado en un guion escrito por Buñuel y Luis Alcoriza “El punto de partida es una historia que se me había ocurrido hacia 1940, en Nueva York, en la que un grupo de invitados a una cena elegante se veía obligado a permanecer en la mansión, sin que hubiese una explicación lógica de por medio”.¹⁰⁸

El título original de *Los naufragos de la calle Providencia* fue modificado gracias a una obra teatral que nunca se escribió. “Durante el rodaje de *Viridiana* me encontré con el escritor José Bergamín, quien me dijo que se proponía una obra de teatro con el título de *El*

¹⁰⁵ *Luis Buñuel*, Taschen, op.cit(pag.144)

¹⁰⁶ Fuentes, V., *Los Mundos de Buñuel*, op.cit (pág:113)

¹⁰⁷ *Luis Buñuel*, Taschen, op.cit.(pag.145)

¹⁰⁸ “El Ángel Exterminador(1962)”, en cinemexicano.mty.itesm.mx/películas/extermador.html

Ángel Exterminador”. Yo le dije que era un título magnífico y que si iba por la calle y lo veía anunciado, entraría en el espectáculo. Como Bergamín jamás escribió la obra, le escribí pidiéndole los derechos del título. Me respondió que no necesitaba pedírmelos puesto que esas palabras aparecían en el Apocalipsis.¹⁰⁹

Acerca del enigmático título de la película Buñuel comenta: “yo primero pensé que el título tenía una significación subterránea con el argumento, aunque no sabía cuál. A posteriori lo he interpretado así: los hombres cada vez se entienden menos entre sí. Pero ¿por qué no se entienden? ¿Por qué no salen de esta situación? En la película es lo mismo: ¿por qué no llegan juntos a una situación para salir de su encierro?”¹¹⁰ Según algunos críticos, *El Ángel Exterminador* acaba por volverse en contra de sus fieles.¹¹¹ En el presente trabajo, además de recoger esta interpretación, añadimos otra nueva también de tintes religiosos.

A diferencia de¹¹² *Viridiana*, el presupuesto con el que contaba Alatrieste para financiar *El Ángel Exterminador* era muy limitado. “Lo ideal, desde luego, hubiera sido hacerla en Inglaterra, en un lugar donde claramente existiese un estilo de alta sociedad. Pero, en cambio, con Alatrieste tuve toda la libertad del mundo”¹¹³

En el film para potenciar el contraste entre la situación inicial, antes del inexplicable enclaustramiento, y la situación final, la degeneración en la que caen los personajes, Luis Buñuel optó por retratar a la clase alta burguesa. El efecto con otros estratos sociales

¹⁰⁹ Cinemexicano.mty.itesm.mx/películas/exterminador.html.

¹¹⁰ Cinemexicano.mty.itesm.mx/películas/exterminador.html.

¹¹¹ Fuentes, V., *Buñuel en Mexico*, op.cit. (pág: 147)

¹¹² Fuentes, V., *Los Mundos de Buñuel*, op.cit. (pág: 109)

¹¹³ “El Ángel Exterminador(1962)”, en Cinemexicano.mty.itesm.mx/películas/exterminador.html.

más bajos habría sido similar en cuanto al fondo, pero mucho menos efectivo en cuanto a la forma.¹¹⁴ Además, Buñuel dijo que el resultado final era una parábola sobre la burguesía, sobre la lucha de clases y que los criados de la casa, los obreros, seguro que habrían encontrado la salida porque estos están mucho más en contacto con la realidad.

En esta película se manifiesta más que nunca la compulsión al encierro y el deseo de apertura, temas recurrentes en todas las películas de Buñuel.¹¹⁵

La película presenta uno de los temas favoritos de Buñuel: el de las repeticiones. “Creo haber sido el primero en emplearlas en el cine. La entrada de los invitados en la lujosa mansión de los Nobile y la subida por la escalera al piso superior lo repetí dos veces consecutivas, sin otra variación que una toma en picado y otra en contrapicado. En cuanto terminó de hacerme la copia, el fotógrafo Gabriel Figueroa, vino a verme alarmado y me dijo: “oiga usted, la copia no está bien, una escena se repite”. Le dije “Pero Gabriel, el montaje lo hago siempre yo mismo. Además usted filmaba conmigo y sabe que en la repetición usamos otro encuadre. Es una repetición voluntaria...” “Ah, ya veo, dijo, pero en verdad estaba asustado”.

Según Barthes, la película no es un film absurdo. Está lleno de sentidos, no de un único sentido. Por eso es una película perturbadora.¹¹⁶

Además de la entrada de los invitados, en *El Ángel Exterminador* existen un gran número de situaciones duplicadas. “La repetición me

¹¹⁴ Estanislao, M. Orozco, ““El ángel exterminador” o el enigma de la condición humana”. revistadeletras.net, 7/2013.

¹¹⁵ Fuentes, V., *Buñuel en México*, op.cit.(pág:145)

¹¹⁶ Fuentes, V., *Buñuel en México*, op.cit.(146)

atrae, tiene un efecto hipnótico. En la película hay como veinte repeticiones. Unas se notan más que otras”¹¹⁷

Hay tres lecturas posibles en *El Ángel Exterminador*. La primera, las pulsiones de los personajes, influenciada por la teoría psicoanalítica de Freud. Aquí concretamente en los deseos y represiones de la virginidad de una de las protagonistas: Leticia. La segunda, una política o social en la que se describe el desmoronamiento de la clase social burguesa y la tercera, la religiosa, en la que aparece una iconografía propia de ésta. Ejemplo de ello son la aparición en el film de tres corderos.¹¹⁸ Diríamos de otra forma que esta película es la quinta esencia de tres tendencias artísticas: la surrealista, la realista y la teológica. Hay un encuentro del surrealismo con el realismo hispánico en medio del realismo mágico.¹¹⁹

Según López Villegas, *El Ángel Exterminador* es la “Summa de Buñuel”. En la película aparecen dos temas fundamentales de Buñuel: el infierno: la baja de la burguesía en su encierro-infierno, de la que se escapan los obreros, y el milenarismo apocalíptico.¹²⁰

Es *El Ángel Exterminador* una película donde se reflexiona sobre el sentir de los tiempos que aquí, en concreto, tienen las clases privilegiadas. Este sentir de los tiempos está presidido por un nihilismo y materialismo, que la película muestra en una atmósfera claustrofóbica. En medio del optimismo de la sociedad de consumo de los años sesenta, Buñuel inaugura el cine pesimista y catastrofista. Así, *El Ángel Exterminador* sería una prefiguración artística de la

¹¹⁷ “El Ángel Exterminador”, en [Cinemexicano.mty.itesm.mx/películas/exterminador.html](http://Cinemexicano.mty.itesm.mx/pel%C3%ADculas/exterminador.html).

¹¹⁸ Víctor Cadenas de Gea, “ Mecanismo sacrificial en El ángel exterminador”
defilos.www.filosofia.net/materiales/num15/htm,6/2001

¹¹⁹ Fuentes, V., *Los Mundos de Buñuel*, op.cit. (pág:106,107)

¹²⁰ Fuentes, V., *La Mirada de Buñuel*, op.cit. (pág:327)

catástrofe que auguraba Buñuel para el año dos mil. Esta crítica está empapada de elementos medievales. Es aquí donde no se celebra el misterio de Dios, sino el misterio del misterio: el de la vida. Así, se nos muestra al Buñuel teológico ateo, en donde tiene cabida un Dios inoperante, pues a los burgueses no les salva ni siquiera un Te Deum y La Calle Providencia, escenario de su primer enclaustramiento, a pesar de su nombre, les augura un destino fatal.¹²¹ Buñuel sale así del cine mexicano convertido en el primer director “ateo” cristiano de nuestra época.

Según Luc Moullet, en este film, el giro argumental que lleva a los personajes a escapar de una trampa para caer en otra mayor equivale al desenmascaramiento del culpable en un argumento policiaco. “En la primera parte se nos revela que cuando el hombre se recluye en las normas sociales queda atrapado (...) En la segunda se desvela la causa de tales normas: la religión”. Charles Tesson va más allá y propone la interpretación más divertida jamás pronunciada de una película tremendamente divertida: en su opinión, los invitados “penetran en el cuerpo de Eva y, una vez en su interior, comprenden que se trata en verdad del de María” (...) Mientras tanto, Dios y la Iglesia han restituido los tejidos íntimos de Mujer, empezando por María.¹²² El comparar a La Valquiria con María, y ahora en serio, lo realizamos de forma explícita en el análisis de los símbolos de la película, cuando Silvia Pinal se encierra en una habitación con jarrones, significando la figura del jarrón, según Cirlot, la persona de la virgen María, y estableciéndose una comparación, por lo tanto, entre

¹²¹Fuentes,V.,*Los Mundos de Buñuel*,op.cit.(pág:106,107)

¹²² *Luis Buñuel*, Taschen,op.cit.(pag.131/132)

La Valquiria y la Virgen María. Además podemos ver en la textura del jarrón bello y delicado la textura del himen de Leticia.

Por otra parte, en *El Ángel Exterminador*, la elegante fiesta celebrada en casa del marqués se ha convertido, según algunos críticos, en las Hurdes.¹²³

El abandono de la casa parece un acto dictado por la providencia, que se nos presenta sin ningún sentido aparente, interpretado para algunos como el azar y para otros como los designios de Dios; el que la calle se llame La Providencia, sin duda, no es ninguna casualidad. El mayordomo principal les informa a otros dos sirvientes que el criado Lucas se ha ido sin dar ninguna explicación. Los otros dos criados le cuentan que no saben el porqué de tal decisión y otro apunta a que puede ser una cuestión de faldas. El mayordomo principal les dice que hay muchos Lucas en el mundo. Todo apunta a una reflexión sobre los actos providenciales: hay muchos Lucas en el mundo, pero sólo éste está esa noche en la mansión y se va aparentemente de forma irracional. Vemos cómo ya desde el principio el film juega al misterio: el misterio del destino humano que a menudo parece estar jalonado por actos irracionales adentrándose en el campo de los designios providenciales.

El que la anfitriona sirva el caviar antes que el vino en la cena nos hace recordar a las Bodas de Caná, pero en este caso sucede en sentido inverso¹²⁴, donde los invitados probaron en teoría el mejor vino para luego degustar el de peor calidad. La película será un ágape en el que el sacrificio será la desfloración de una virgen, La Valquiria, el

¹²³ Luis Buñuel, Taschen, op.cit.(pag.132.)

¹²⁴ Jn 2,1-12

personaje que interpreta Silvia Pinal.

En un principio Buñuel nos muestra escenas y diálogos absurdos, de carnaval. Más adelante el carnaval deviene en tragedia, en degradación, con los comensales abalanzándose sobre los tres corderos, pareciendo ésta una escena de una cueva primigenia.¹²⁵

Un episodio a tener en cuenta es cuando el doctor le dice a una de sus invitadas que va bien de su dolencia mientras que luego le dice a un hombre que la cantante está desahuciada y que pronto estará calva. La película es una constante evasión de la muerte, del vacío en la que se manifiestan actos repetitivos neuróticos frente a ella.

Más adelante, la cantante le pregunta al médico cómo está un hombre de la reunión y éste le dice “completamente calvo”. Lo que no se atreve a decirle a ella se lo dice de él. Hay un miedo a la muerte que hace que el individuo no sea consciente de su propio fin. El miedo a la muerte, sobre todo en esta clase social, está justificado, dado que disfrutan de todos los caprichos de este mundo. Para ellos, la muerte no se puede aceptar con resignación, puesto que la ideología que les mueve es completamente materialista; viven en la cultura del miedo y del vacío.

En un momento del film la anfitriona le dice a su amante que si salen de allí vivos, pedirá realizar un Te Deum. Antes, el amante pretende realizar un Rosario colectivo. Vemos, pues, la hipocresía de la clase dominante que tiene la religión como barniz, como una vestimenta que sienta bien, en vez de como un acicate de la conciencia que les obligaría a cambiar su vida, en un compromiso con los más

¹²⁵Fuentes, V., *Buñuel en México*, op.cit.(pág:154)

desfavorecidos.

Más adelante de la escena de la cena, el doctor atiende a la cantante, que está muy débil tendida en el sofá, y ésta le expresa su deseo de ir con él a Lourdes, cuando todo esto acabe, donde le comprará una virgen. Observamos cómo a partir de un determinado momento de la película, los huéspedes de la mansión se refugian en la religión para intentar sobrevivir a las circunstancias adversas. Parece que el hecho religioso sólo estuviese presente en las clases acomodadas, cuando las cosas no les van como a ellos quisieran. La religión se muestra en esta clase como una etiqueta que da prestigio y empaque a su vida diaria y no como un sentimiento profundamente vivido.

Se busca a un chivo expiatorio: en un principio el anfitrión. Aparece la sangre; es la sangre que viene, que vendrá de la apocalíptica visión neoyorquina de Lorca.¹²⁶ El anfitrión aparece con una venda como el cordero que se sacrifica. Quieren sacrificar el resto de burgueses al anfitrión como si de fariseos se tratase, lo cual lo impide la virginal Leticia. En ello se aprecia un destello divino.¹²⁷ Finalizando la película se produce la desfloración de La Valquiria como sacrificio pascual, como definitivo chivo expiatorio,¹²⁸ que liberará a los personajes de la muerte a manos de El Ángel Exterminador. Así se liberarán, en teoría, del vacío y de la muerte, tan presente en sus actos neuróticos repetitivos. A ello podemos añadir la interpretación de Nancy Membrez, que afirma que toda la película es un gran acto sacramental.

¹²⁶ Fuentes, V., *Buñuel en México*, op.cit.(pág:154)

¹²⁷ Fuentes, V., *La Mirada de Buñuel*, op.cit.(pág:328)

¹²⁸ Fuentes, V., *La Mirada de Buñuel*, op.cit.(pág:327)

Pero antes del gran sacrificio, ya se ha producido otro: el de los amantes Eduardo y Beatriz, cuya sangre sale por la puerta donde yacen muertos y de lo que se da cuenta el hermano incestuoso. Otra vez es el sacrificio del amor esponsal, el de los amantes, el que salvará el enclaustramiento. Poco después, el anfitrión de la fiesta y la Valquiria salen de unas cortinas. El gran sacrificio ya ha sido realizado. Los invitados podrán proseguir de nuevo con su vida, si todos repiten la colocación en la que estaban en la fiesta. Las pequeñas repeticiones que transcurren en la cena, anunciándonos la neurosis, junto con la preocupación por el deterioro higiénico de los comensales, acaban con el gran sacrificio de una virgen. La pureza salva a los invitados del Ángel Exterminador del vacío y de la muerte.

Pero la película no tiene su fin aquí. Es en una catedral donde acaba con la celebración del Te Deum prometido por la anfitriona. Los ahora feligreses, junto con los sacerdotes, se ven imposibilitados para salir del templo.¹²⁹ Hay un encierro en la iglesia que manifiesta un marcado ecliocentrismo, que, según Buñuel, aleja al hombre de Dios. Dicha repetición es una más dentro de la neurosis colectiva que viven los protagonistas y que, como ya hemos visto, es significación del vacío y del sinsentido, en definitiva del miedo a la muerte.

La destrucción del viejo mundo manifestado en el encierro en la iglesia y en la represión de la manifestación que acaece en el exterior es un inicio de uno nuevo.¹³⁰

¹²⁹ Fuentes, V., *La Mirada de Buñuel*, op.cit. (pág:328)

¹³⁰ Fuentes, V., *La Mirada de Buñuel*, op.cit. (pág:329)

VIRIDIANA, VENUS CON CRUCIFIJO

El gobierno español decidió olvidar las tendencias ideológicas del genio de Calanda e invitarle a retornar a su país para que pudiera rodar un film con producción española y, de esta forma, poder mostrar internacionalmente una cierta apertura en su arcaico régimen dictatorial. Así, *Viridiana* recupera la calidad del arte español aniquilada por el franquismo. En esta película Buñuel aúna el exilio exterior (México) con el interior (El franquismo). Es la mejor película del cine español hecha con la firma del exilio mexicano.¹³¹

El resultado con ecos del *Halma* de Benito Pérez Galdós , fue *Viridiana*, película censurada y calificada de blasfema y obscena por el Vaticano y por la propia administración franquista, incapaz de soportar el mordaz envite contra el catolicismo más encorsetado y la visión satírica y alegórica de parte de la realidad española, en especial burguesa, funcionando magistralmente los dos enfoques de la inolvidable y grotesca recreación de *La última cena* de Leonardo da Vinci con *El Mesías* de Mendel de fondo musical.¹³²

El negativo de la película había sido mandado a París con la excusa de que en la capital francesa existían mejores estudios para realizar la sonorización y las mezclas finales-algo en parte cierto-.La cinta llegó sin pasar por la altiva censura de la dictadura franquista al festival de Cannes, la noche anterior a su proyección. “Nos temíamos lo peor si antes de su estreno en Cannes era visionada por el director general de cinematografía” recuerda Pere Portabella, el productor de *Viridiana*, una de las mayores obras de Buñuel.

¹³¹Fuentes,V., *Buñuel en México*,op.cit.(pág:137)

¹³² Antonio Menéndez, “Viridiana(1961)de Luis Buñuel” ,en <https://alohacriticon.com>

La película protagonizada por Silvia Pinal, Fernando Rey y Francisco Rabal fue exhibida en la última jornada del certamen. El impacto que provocó fue enorme. Tanto, que el director general de la cinematografía José María Muñoz desapareció del palco precipitadamente. Al día siguiente, el 18 de mayo de 1961, el jurado de Cannes, que ya tenía prácticamente el palmarés, decidió conceder la palma de oro ex aequo a *Viridiana* y a una película de Henri Colpi.¹³³ Otro detalle a este respecto fue la publicidad que le dio un crítico de cine del Vaticano a la cinta. UNINCI era la productora española que se encargaba de coproducir la cinta. Contaba con múltiples problemas para llevar a cabo sus cintas adelante debido a las autoridades españolas, además de escasos medios para promocionar sus películas. Sin embargo, gracias al análisis negativo del crítico del Vaticano, el cual pedía la excomunión de todos los miembros del rodaje, *Viridiana* consiguió una publicidad brutal, algo que de otro modo quizás no hubiera obtenido.¹³⁴

Aunque *Viridiana* no parezca más que un simple melodrama, es todo lo contrario. Es, como siempre, una película crítica que se ve a sí misma como un reflejo de su propia época y que incluso podríamos trasladar a la vida de hoy.¹³⁵ Según Buñuel, junto con *La Edad de Oro*, fue la película que hizo con mayor libertad. (Luis Buñuel .Obra cinematográfica,249) Según Joaquín Casaldueiro, hunde dicho film sus raíces en el barroco y el romanticismo además de en el naturalismo-positivismo, el sicologismo ,el sicoanálisis y el superrealismo. (Estudios sobre.....,309)

¹³³ Rocío Garcúa; “ Así se ríó Buñuel del franquismo”, en <https://elpais.com,5/2011>

¹³⁴ Solocineclasico. “Películas Años 60: Viridiana(1961).”, en solocineclasico.blogspot.

¹³⁵ Solocineclasico. “Películas Años 60:Viridiana(1961)”, en solocineclasico.blogspot.

Pese a las prudentes declaraciones de Buñuel en que negaba toda vinculación, la finca de don Jaime representa a España, que se pudre después de “veinte años de descuido”¹³⁶

Hablar de *Viridiana* es hablar del propio Buñuel. Buñuel refrenda: *Viridiana* soy yo, como diría Flaubert: Madame Bovary soy ¹³⁷yo. El ir y venir de la novicia a la casa de su tío es un reflejo de su ir y venir del exilio. Cuando su tío está en el caserón, completamente aislado del mundo, con unas ideas y personalidad extravagantes, no es más que la propia dictadura española a sus comienzos y al morir éste y llegar Jorge, un joven que desea reformas y cambios, aunque con una personalidad dura e intratable, muestra la intención de la dictadura de mostrar un espíritu reformador, aunque no por ello excesivamente liberal.¹³⁸ También podemos observar que, en el final de la película, el que los mendigos entren a saco en la casa de don Jaime se puede interpretar como el comienzo de la Guerra Civil española y también el cómo acabó la misma.¹³⁹ Por otra parte, el intento de violación de la novicia significará la España moderna, a la cual pisotean sus ideales.¹⁴⁰

Viridiana, en la primera parte de la película, desea entrar en el convento para ser monja de clausura, mientras que en la segunda parte se decide por dar techo, comida y ropa a los pobres del pueblo. En ambas misiones fracasa, siendo el punto y final un intento de violación. La sociedad en la que le ha tocado vivir no es la que quería o se merecía. Ha de adaptarse o morir. De ahí el magnífico final

¹³⁶ Luis Buñuel, Taschen, op.cit (pag.124,125)

¹³⁷ Fuentes, V., *Buñuel en México*, op.cit.(pág:138)

¹³⁸ Solocineclasico. “Películas años 60: Viridiana(1961)”, en solocineclasico.blogspot.

¹³⁹ Fuentes, V., *Buñuel en México*, op.cit.(pág:143)

¹⁴⁰ Fuentes, V., *Los Mundos de Buñuel*, op.cit.(pág:154)

cuando Viridiana acepta su destino.¹⁴¹ Podríamos ver en *Viridiana* la figura de un Quijote con faldas, que vuelve de la locura para aceptar el mundo tal como es.¹⁴²

Por otra parte, el caso de don Jaime puede recordarnos a la obra maestra de Hitchcock, *Vértigo*, en la que ambos protagonistas están enamorados de una muerta a la que tratan de sustituir por una mujer con la que guarda gran parecido y a la que transforman.¹⁴³ Reaparece en este motivo lo siniestro y el atrezzo de la novela gótica y decadentista, yendo de Sade a Santa Teresa. El erotismo tiene mucho de misticismo, fundiéndose así la línea realista con la teológica.¹⁴⁴

Si nos referimos a los menesterosos del film, podemos decir que algunos de los encargados de dar vida a éstos eran actores profesionales, principalmente de teatro, que Buñuel escogió personalmente, ya que buscaba auténticos despojos sociales (algo que en España le costó más trabajo que en México), y especialmente el leproso, el cual no era actor profesional. Este hombre era pobre realmente, además de alcohólico sin remedio. Por lo que el propio Buñuel trabajó sin descanso con él para obtener el resultado deseado. Hay una escena en la que el leproso ha de coger una hogaza de pan y soltarla al mismo instante porque uno de los pobres le sacude en la mano, sin embargo el hombre no lo soltaba. Para él era comida.¹⁴⁵

Viridiana, la protagonista del film, es una joven novicia a punto de profesar. Su fe está basada en una sublimación de la sexualidad, teñida de represión, afectada por un fuerte componente narcisista. No

¹⁴¹ Solocineclasico. “Películas años 60: Viridiana (1961)”, en, blogspot.

¹⁴² Fuentes, V., *Buñuel en México*, op.cit. (pág: 143)

¹⁴³ Solocineclasico. “Películas años 60: Viridiana (1961)”, en blogspot.

¹⁴⁴ Fuentes, V., *Los Mundos de Buñuel*, op.cit. (pág: 154)

¹⁴⁵ Solocineclasico. “Películas años 60: Viridiana (1961)”, en blogspot.

es de extrañar que, siendo así, la novicia no pueda resistirse al final de la película a los encantos de su primo Jorge.

Si el padre Nazario evocaba la figura de *El Quijote*, *Viridiana* es una versión femenina del mismo personaje.¹⁴⁶

Sonámbula e “iluminada”, *Viridiana* es la heroína de Buñuel y el prototipo de mujer perversa, aunque resulte en principio paradójico la comparación hecha también al mismo tiempo con *El Quijote*, que imperará en las últimas películas de Buñuel. *Viridiana* deja de interesar al director aragonés cuando pierde su fe y se convierte en una mujer corriente, pero la propuesta de los amores le permitió acabar la película con una imagen profundamente satírica de la España eterna. Según Carlos Fuentes: “La Quijote femenina se encuentra con los dos otros grandes arquetipos españoles: don Juan y la Celestina, en una destartada casa feudal, en la que se reúnen para un desacralizado ménage à trois, jugando a cartas y escuchando discos.”¹⁴⁷

Viridiana también es una cinta sobre el despertar a la vida de una joven, la propia Pinal, que ha permanecido siempre recluida entre las paredes del convento y que se debate entre la perdición de una vida, lejos de un mundo sin sorpresas, sin dolores y los riesgos de enfrentarse a la realidad, con el dolor que siempre conlleva el contacto con los demás. En realidad *Viridiana* es una historia sobre la pérdida de la inocencia.¹⁴⁸

¹⁴⁶ *Luis Buñuel*, Taschen, op.cit.(pag.122)

¹⁴⁷ *Luis Buñuel*, Taschen, op.cit.(pag.125,126.)

¹⁴⁸ Juan Sardá, “ Viridiana, 50 años del escándalo”, en <https://m.elcultural.com>.

Como ella misma dice, ha recibido de su tío todos los bienes materiales, pero ningún cariño. Esta vivencia fría, carente de afectividad, ha contribuido a que la joven reprimiese su dimensión sexual, donde el cariño y el contacto físico son imprescindibles, y lo sublime en una supuesta fe religiosa, que no es una auténtica vocación, sino una represión de la que se libraré al final de la película.

En el film, el ideal aristotélico no se ve tan claro. Se puede observar, según Víctor Fuentes, un díptico del Medievo o Renacimiento de Santa Viridiana, que une sus dos¹⁴⁹ partes por la comba y por el intento de violación de Viridiana.¹⁵⁰ Nosotros dividiremos la película en tres partes.

La fuerza del deseo sexual presente en *La Edad de Oro* tiene su equivalente en *Viridiana*, en las dos orgías que existen: la primera, la de don Jaime, que nos recuerdan a *Los ciento veinte días de Sodoma*, y la segunda, la de los mendigos.¹⁵¹

La pareja de Viridiana y don Jaime tiene su paralelismo en Don Juan/San Juan y Santa Teresa a través de una narrativa decadentista, que rescata la memoria erótica-religiosa del Buñuel niño, ya que, según el jesuita Artela Lasuriaga, los grandes místicos eran grandes eróticos; si Buñuel es un gran erótico, también es, por tanto, un gran místico.¹⁵²

Cuando Viridiana se viste con la ropa nupcial de su tía, su tío intenta abusar de ella y la besa; dicho disfraz nos remite a la Dorotea de *El*

¹⁴⁹

¹⁵⁰ Fuentes, V., *Los Mundos de Buñuel*, op.cit.(pág:15).

¹⁵¹ Fuentes, V., *Los Mundos de Buñuel*, op.cit.(pág:154)

¹⁵² Fuentes, V., *Los Mundos de Buñuel*, op.cit.(pág:154,155)

Quijote que representa a la infanta Micomicoma.¹⁵³ La niña Rita ha visto la escena y se lo dice a su madre. La mirada de la niña, según Víctor Fuentes, es la mirada inocente, la que mira la mirada del espectador –voyeur.¹⁵⁴ Ramona intenta disculpar a su amo y también dice que ésta la besa a ella intentando que la niña lo vea como algo natural. Tenemos, pues, un personaje desdoblado: la niña y Viridiana. Hay una contraposición de colores: el negro y el blanco. Dicha contraposición corresponde a la noche oscura del pecado, representada por el color negro, y a la santa castidad, simbolizada por el color blanco. Viridiana es la niña en su pureza que sufre los abusos de don Jaime. Es una virgen mórbida que impulsa los instintos más fetichistas de su tío.

El deseo satisfecho nos conduce a otro peldaño y así sucesivamente hasta encontrarnos con la muerte. Es por lo que don Jaime, tras cumplir su deseo de tener el cuerpo drogado de Viridiana, cumplirá su deseo de la imposibilidad total, la muerte. De ahí su sonrisa ante la posibilidad de la misma.¹⁵⁵

Cuando se muere don Jaime, la superiora de Viridiana la va a visitar. La novicia le comunica que no volverá al convento y que seguirá en solitario su vocación religiosa. También le confiesa que se siente culpable de la muerte de su tío. Esta culpa es un acto de soberbia y, con la misma soberbia, como bien dice la superiora, seguirá su camino en solitario. Don Jaime, en su camino hacia el deseo total, deja colgada a Viridiana, a modo de venganza, entre lo que es el deseo de

¹⁵³ Fuentes, V., *Buñuel en Mexico*, op.cit. (pág: 143)

¹⁵⁴ Fuentes, V., *Los Mundos de Buñuel*, op.cit. (pág: 155)

¹⁵⁵ Fuentes, V., *Los Mundos de Buñuel*, op.cit. (pág: 156, 157)

cómo le gustaría que fuese el mundo y cómo es en realidad.¹⁵⁶

Todos los detalles que el realizador aragonés nos va dando a cerca de los mendigos nos dicen que el plan caritativo de Viridiana para con ellos no va a dar buen resultado, de lo que se deduce que la caridad cristiana hay que hacerla con los que son dignos de ella, sino sería como dar margaritas a los cerdos, sería profanar el amor de Cristo para con los hombres.

En la película vemos la confrontación de dos mundos: el de Viridiana, que es el de la religiosidad y el ascetismo, y el de Jorge, que significa el laicismo y el hedonismo. En la lucha entre estos dos mundos acabará por vencer el de Jorge.

En una conversación entre Jorge y Viridiana en pleno campo, él le dice que no arreglará nada con tanta caridad. Antes éste echa a un mendigo que se le ha acercado. Jorge se muestra aquí como un hombre práctico mientras Viridiana se comporta como una auténtica ilusa. En un montaje a lo Eisenstein, Buñuel pone en escena *El Ángelus* de Millet interpretado por Dalí. Es la escena de los obreros intercalada con el rezo del Ángelus de los mendigos y de Viridiana.¹⁵⁷ En todo ello hay una discusión polémica, discusión que acompañó toda la vida a la santa Teresa de Calcuta: si el dar comida y techo, además de un poco de calor humano, como dice la novicia, es un acto que merece la pena o no; digamos que dar el pez y no enseñarles a pescar con la caña. Dicha postura es conflictiva, pero, a mi juicio, la Iglesia está nutrida de muchos carismas y así como hay carismas encargados de la formación de los menos favorecidos también los hay

¹⁵⁶Fuentes, V., *Buñuel en México*, op.cit.(pág:142)

¹⁵⁷ Fuentes, V., *Los Mundos de Buñuel*, op.cit.(Pág:157)

para atender las necesidades más perentorias de cada menesteroso.

Uno de los mendigos que está enfermo de lepra es ahora el centro de atención. Otro mendigo lo quiere alejar de Viridiana y le dice que quiere contagiar, en un acto de venganza, a todos y que para ello, cuando va a la iglesia, mete el brazo enfermo en la pila bendita. Se nos muestra la reacción de venganza que existe en algunos ante el padecimiento del mal. Todo ello nos describe una falta de fe auténtica, una falta de sentido del sufrimiento, en definitiva, la ausencia de la sabiduría de la cruz que Cristo nos mostró en su crucifixión, cuyo más cercano referente laico es el estoicismo filosófico. Así, la enfermedad que no es un castigo divino, sino una de las diversas manifestaciones de la existencia del mal en nuestras vidas, debería ser llevada con un sacrificio esperanzador y santificador.

La mascarada inicial (Viridiana con el vestido de novia, don Jaime entregado a vivir la pasión necrófila), con su sublimación mística-erótica, da paso al más descarnado carnaval con visos apocalípticos de los mendigos. Es aquí donde encontramos al Goya de la Guerra de la Independencia y al de sus disparates y pinturas negras como influencia ejercida sobre el arte de Buñuel. Existe, pues, una tensión entre lo espiritual-místico y lo bajo-material.¹⁵⁸

El sacrilegio de la cena, donde el ciego y más desarrapado es Jesús,¹⁵⁹ supone el ensuciar la entrega de la persona de Viridiana a Dios y a sus semejantes. Viridiana es un cordero expiatorio fallido, puesto que su entrega sólo sirve para alimentar el mal en los menesterosos. Aparece de nuevo, como en todos los filmes religiosos

¹⁵⁸ Fuentes, V., *Los Mundos de Buñuel*, op.cit.(pág:157)

¹⁵⁹ Viridiana-Película:cineol.www.cineol.net/pelicula/166/Viridiana.

de Buñuel, el sacrilegio del bien por parte del mal, venciendo éste y dejando a la existencia humana en un precario camino sin un aparente sentido.

La orgía de los mendigos tiene influencias de la cultura popular, del carnaval, de las saturnalias romanas, del Sabbath, del Aquelarre de Goya, de la música del Aleluya y finalmente de la parodia de La Última Cena.¹⁶⁰

Jorge entra en casa y ve la profanación que se ha hecho de ella por parte de los mendigos. Antes de entrar en el salón, ve al ciego arrastrando, en un plano detalle, el velo de la novia con la que el mendigo enfermo se había travestido. Dicha salida del ciego, arrastrando su velo y dando gracias a los que le han recogido en su pobreza, es decir, a Viridiana, es una imagen que revela el sacrilegio de la novicia por parte de los mendigos.

Hay una unión de contrarios ya que el ciego preside la cena. Se establece así una antítesis con Jesucristo. Es lo divino –diabólico, que en último término sirve para acentuar lo divino.¹⁶¹

Es el ciego y no otro el que porta este mensaje. Él, ciego, que no ve, mancilla la pureza de Viridiana. Llega así a parecernos incluso la escena una imagen edípica. Los mendigos se casan con la novia, que es virgen, pero su casamiento consiste en asaltar su pureza en contra de su voluntad. Viridiana, para ellos, ha sido una madre nutricia, ya que les ha proporcionado techo y comida.

Tras la orgía hay un intento de violación por parte del mismo

¹⁶⁰ Fuentes, V., *Los Mundos de Buñuel*, op.cit.(pág:158)

¹⁶¹ Fuentes, V., *Los Mundos de Buñuel*, op.cit.(pág:158)

mendigo que la retrató como una Madonna, acentuando más este carácter edípico del final de la película a mi entender. Hay, pues, un climax y un anticlímax. Es el mundo de la muerte de Dios.¹⁶²

Al final de la película, la ascesis de Viridiana pierde frente al goce de los sentidos, personificado por su primo. Esto se representa mediante el contraste de la quema hecha por la niña Rita de los objetos ascéticos de Viridiana y el picar a la puerta de la habitación de Jorge por parte de la novicia.

Viridiana es un Quijote con faldas, que vuelve de la locura, y se entrega a su primo, simbolización del mundo tecnológico y moderno.¹⁶³

Buñuel quería acabar la película con una escena en la que Jorge echa a la criada Ramona, pero agradeció la sugerencia de los censores, que propusieron incluir el juego de cartas: una metáfora evidente del menage à trois, ya que “jugar al tute” es una expresión de argot que se refiere al acto sexual.¹⁶⁴

Este fue el final que la censura ayudó a construir, ya que la intención de Buñuel era que Viridiana entrase en la habitación y cerrase la puerta tras ella.

LA VÍA LÁCTEA

La Vía Láctea es una narración sobre una peregrinación desde Francia hasta Santiago por parte de dos peregrinos: un hombre joven y otro de más edad. Dicha peregrinación tendrá tintes antirreligiosos, realizando un esbozo de las más famosas herejías de la historia del cristianismo y convirtiéndose los peregrinos en dos testigos, carentes

¹⁶²Fuentes,V.,*Los Mundos de Buñuel*,op.cit.(pág:158)

¹⁶³Fuentes,V.,*Los Mundos de Buñuel*,op.cit.(pág:158)

¹⁶⁴ *Luis Buñuel*,Taschen,op.cit. (pag.123)

de fe, de ellas.

En esta película, como en el resto de las estudiadas, se da la narrativa del caballero andante y su escudero en busca de la fe y del honor, según algunos críticos.¹⁶⁵

Las influencias, además de la de Cervantes, de Buñuel al realizar esta película, son la picaresca española, el manuscrito encontrado en Zaragoza de Jean Potocki, *El Gil Blas de Santillana*, en lo que se refiere¹⁶⁶ a historias intercaladas y *El Petter Ibbetson* (en éste se pasa de una época a otra en sueños). Ahonda también sus raíces el film en la *Historia de los Heterodoxos Españoles* de Menéndez Pidal, ya que los surrealistas y los herejes tienen muchos puntos en común. En el film se hace realidad el dictum surrealista: “lo más admirable de lo fantástico es que lo fantástico no existe, todo es real”.¹⁶⁷ La summa de la intertextualidad de Buñuel se da en esta película. Así se nutre tanto de la Biblia como de los escritos de teología y de historia eclesiástica antigua y moderna.

Buñuel da realidad vital a las abstracciones teológicas mediante los vastos recursos del ingenio y del humor. Un ejemplo de ello es el fusilamiento del Papa que “es algo que nunca veremos”, salvo en pantalla.¹⁶⁸ Este ir de lo abstracto a lo concreto se da porque la película en sí tiene un matiz de documental.¹⁶⁹

Al lado de este sentido cómico, Buñuel muestra las contradicciones entre la fe y la infidelidad. El joven cazador hereje que

¹⁶⁵ La vía Láctea/ Edición impresa/El País/elpais.com/diario/2007/08/04/babelia/1186183037-850215.html.

¹⁶⁶Fuentes,V.,*La Mirada de Buñuel*,op.cit.(pág 329)

¹⁶⁷Fuentes,V.,*Los Mundos de Buñuel*,op.cit.(pág:181,182,183)

¹⁶⁸ Carlos Fuentes, “La Vía Láctea”,en <https://elpais.com,8/2007>

¹⁶⁹Fuentes,V. *La Mirada de Buñuel*,op.cit.(pág:329)

dispara al rosario, lo recibe de vuelta de manos de la Virgen María y permite que las lágrimas corran por su rostro infiel. Sólo un artista del calibre de Buñuel podía reunir todos estos significados en un solo continuo, sin ruptura, respetando el misterio, tanto de la ortodoxia como el de la herejía y denunciando las certidumbres dogmáticas de ambas.¹⁷⁰

Buñuel basa la estructura narrativa de la película en dos subgéneros propios de la literatura cristiana: el itinerario, por una parte. En este caso se ilustra todo un clásico de la cristiandad: el camino de Santiago. Buñuel prescinde aquí de las coordenadas espacio-temporales. Así, presenta un Prisciliano del siglo IV frente a la Guardia Civil, instrumento de poder contemporáneo. Buñuel nos presenta sus propias obsesiones, que no son sino las propias, paradójicamente en un ateo confeso, características de la historia del cristianismo y muy especialmente del catolicismo hispano.¹⁷¹

En la temática del libro de viajes, Buñuel presenta el deambular de los peregrinos. A lo largo de la historia hay voces de cristianos que se oponen a este deambular. En la película este deambular representa la falta de sentido de la fe cristiana, a juicio del director, para rematar ya en que en Santiago dicen no estar enterrado el Apóstol.¹⁷²

El segundo subgénero literario cristiano que Buñuel utiliza es el listado de herejías. Hechos entre otros por Isidoro de Sevilla.¹⁷³ Buñuel, a través de su intuición, llega a la conclusión de que en las herejías no

¹⁷⁰ elpais.com/diario/2007/08/04/babelia...

¹⁷¹ Eugenio Sánchez, “Luis Buñuel: La Vía Láctea(1969)” en auladefilosofia.net, 11/2009

¹⁷² Eugenio Sánchez, “Luis Buñuel: La Vía Láctea(1969)”, en auladefilosofia.net, 11/2009

¹⁷³ Eugenio Sánchez, “Luis Buñuel:La Vía Láctea”, en auladefilosofia.net, 11/2009

hay una diferencia tan notable respecto a la creencia ortodoxa.¹⁷⁴ Buñuel se fascina por los movimientos heréticos porque comportan propuestas asociales, un profundo amor por la libertad individual y una repulsión por lo institucional.

Según la teoría de Buñuel y Carriere, todas las herejías son intentos de explicar racionalmente misterios centrales de la Iglesia, por lo que delimitan una serie de misterios y relatan un episodio sobre cada uno de ellos. La película no toma partido porque, si bien Buñuel sentía debilidad por los misterios, la Iglesia siempre ha tenido el desagradable hábito de emplear su poder civil para imponerlos por la fuerza. Siempre que alguien expresa en la película una idea herética, las autoridades advierten que, si no se somete, recibirá un castigo. Este castigo simplemente cambia con el tiempo.¹⁷⁵

Refractario a toda normalización institucional, el español Buñuel retrata genialmente la disidencia basándose en el cristianismo tardoantiguo y altomedieval, como hiciera el italiano Fellini con los clásicos latinos en su *Satiricón*. Constituye así su obra un canto a la moral individual, realizado con una pasión más propia de la parresia, característica de la Antigüedad, que de la temerosa libertad contemporánea.¹⁷⁶

Centrándonos ya en las imágenes de la película, vemos cómo, tras distintas visiones del tráfico en las carreteras, la cámara realiza un travelling a la izquierda, donde se ve el campo, y otro giro, en dirección contraria, donde enfoca a los dos protagonistas del film: un

¹⁷⁴ Eugenio Sánchez, “Luis Buñuel: La Vía Láctea”, en auladefilosofia.net, 11/2009

¹⁷⁵ *Luis Buñuel*, Taschen, op.cit. (pag. 154)

¹⁷⁶ Eugenio Sánchez, “Luis Buñuel: La Vía Láctea”, en auladefilosofia.net, 11/2009

hombre mayor de barba ya cana y un joven moreno que le acompaña. Algunos identifican a los dos peregrinos con la figuras de los dos evangelistas predilectos de Cristo: Pedro y Juan.¹⁷⁷ Ambos se dirigen de peregrinaje hacia Santiago, haciendo señales a los coches para que les paren, lo cual no consiguen. De repente se ve venir por la carretera al hombre que aparece en el inicio de la película, siguiendo su paseo. La indumentaria del hombre es del todo enigmática: una capa negra y un sombrero haciendo juego. Valentín Arteta identifica a este personaje con el profeta Oseas, quien pasa a los mendigos el mandato que le hizo Dios: “Ve y coge a una mujer prostituta y engendra hijos de la prostitución”¹⁷⁸. Nosotros identificamos al profeta Oseas con los peregrinos. Los peregrinos, sorprendidos, le piden una limosna. El joven, que no tiene nada, no recibe la limosna, En cambio, el anciano enseña unas monedas y recibe más. Nos encontramos con el dicho evangélico de que al que no tiene se le quitará y al que tiene se le dará más. El hombre les ordena que se casen con la prostituta y que llamen al primero de sus hijos. “tú no eres mi pueblo” y añade “nada de misericordia”, haciéndonos recordar el pasaje del Antiguo Testamento, donde Dios manda al profeta Oseas¹⁷⁹ casarse con la prostituta Gomer para que dicha unión sirva de símbolo de unión entre Dios y el pueblo infiel de Israel. A continuación, el enigmático hombre se marcha y los peregrinos continúan su camino. Ambos se dan la vuelta y ven al hombre, ahora acompañado de un enano, que suelta una paloma. La blanca paloma simboliza al Espíritu Santo, que no les acompañará en las diversas revelaciones teológicas, por ser, en

¹⁷⁷ Fuentes, V., *Los Mundos de Buñuel*, op. cit. (pág:183)

¹⁷⁸ Fuentes, V., *La Mirada de Buñuel*, op. cit. (pág:332)

¹⁷⁹ Os1,2-9

este viaje casi todas herejías. Con esta figura, según algunos, se fija el dogma de la Santísima Trinidad.¹⁸⁰

El joven peregrino le dice al viejo que quizás le ha dado a él el dinero porque éste tiene barba y ello le hace más venerable. Queda patente, pues, según la Biblia, que al que tiene cualidades se le darán más y al que tiene pocas se las quitarán incluso estas pocas que tiene. A esta observación, el viejo asiente haciendo saber que su madre siempre le decía que le quedaba muy bien la barba. Para ilustrar este pasaje del film, el peregrino mayor se remonta a la Sagrada Familia de Nazaret y establece una identificación en dicha ensoñación entre su familia y la de Jesús. En ella aparece José, con sus labores de carpintero, mientras María amasa pan. Jesús está a punto de afeitarse, cuando su madre le sugiere que no se afeite porque le queda mejor la barba. Existe en este pasaje, como ya hemos dicho, una identificación entre la vida de Jesús y la del peregrino. Dicha identificación le sirve al director para humanizar la figura de Cristo, tan hierática para la jerarquía católica. En la película se suceden episodios como éste, donde lo cotidiano y lo divino se aúnan. También se darán otros viajes en el tiempo que serán episodios decisivos en la historia del cristianismo. En otros, por el contrario, se debaten cuestiones teológicas en el marco de la vida cotidiana, tanto en el pasado como en el presente.

Acto seguido aparece un mesón, en donde la cámara acompaña a un brigadier hasta que se sienta al lado de un sacerdote. En un plano general, de espaldas a la cámara, inician una conversación teológica. El brigadier le pregunta al sacerdote si los milagros son

¹⁸⁰ Fuentes, V., *La Mirada de Buñuel*, op.cit.(pág:332)

actos naturales y no sobrenaturales, a lo que el sacerdote asiente que son actos naturales, afirmando también que es por lo que hoy en día todos son católicos, ya que la ciencia lo explica todo. Dicha contestación parece un desvarío, que luego tendrá su ratificación al recogerlo una ambulancia para llevarlo al manicomio del que se ha escapado. Según mi criterio, ya expuesto en este trabajo, las curaciones milagrosas de Cristo, con el paso del tiempo, pueden ser perfectamente explicadas por la ciencia. El auténtico milagro sería el de la conversión, que va parejo a la sanación del cuerpo para que las gentes crean en Cristo. Nuestros dos peregrinos entran en el mesón. El brigadier y el sacerdote los aceptan de buena gana. El brigadier inicia una discusión sobre el misterio de la transustanciación. Al brigadier le cuesta creer que el pan se convierta en el cuerpo de Cristo, como a los protestantes, y el sacerdote le dice que la religión ha de estar llena de misterios, ya que si no, no sería religión. Existe una contradicción entre el razonamiento anterior, en la que la religión, a juicio del sacerdote, está nutrida de hechos naturales, y el razonamiento actual, en que la religión está conformada por diversos misterios. Dicha contradicción sirve para advertir el poco juicio del sacerdote. El brigadier les pide la documentación a los peregrinos y ellos se la dan. A éste no le gustan sus identidades y les ordena que salgan del mesón, no sin antes darles el mesonero una barra de pan. El sacerdote, ante la reacción del representante de la ley, le dice a éste que hay que ejercer la caridad. Así, muestra que no importan tanto las discusiones teológicas sino la fe vivida con nuestros hermanos en la vida diaria. De repente, el sacerdote acepta la explicación dada por el mesonero: la hostia sagrada es hostia y pan a

la vez. Una herejía ante la cual se sorprende el brigadier, ya que minutos antes el sacerdote aseveraba lo contrario. Ante estas declaraciones, el religioso le tira el café al brigadier, una muestra más de que padece un cierto desequilibrio mientras se oye el ruido de una ambulancia, que ratifica dicho desequilibrio. Los enfermeros vienen en busca del sacerdote, que se ha escapado del manicomio. Vemos en este gesto surrealista como Buñuel dice de forma indirecta que la teología es cuestión simple y llanamente de majaderos. Los enfermeros hacen constar a los clientes del mesón el carácter dominante y dogmático del sacerdote, apuntando de forma indirecta el film a cómo es el carácter de la materia teológica.

Llega una de las noches y los peregrinos prenden una lumbre en una de las paradas del camino. El joven le dice al anciano, entre risas, si aún puede mantener relaciones sexuales y le deja caer que, cuando llegue a Santiago, él las tendrá. Vemos el carácter heterodoxo de la fe que tienen ambos peregrinos, heterodoxia presente también en el rosario de herejías mostradas.

De repente se oyen unos cánticos fuera de campo y aparece un pastor con un candil y una oveja. El pastor se pronuncia en latín. Una vez que se marcha, a la pregunta del joven peregrino de quién es, el viejo le responde que parece que habla como un cura. Los peregrinos se disponen a echarse en una esquina a la intemperie. En un plano general, vemos la oveja cerca de un árbol acercándose a una manifestación religiosa. Sin duda alguna es un regreso en el tiempo, cuando se afirma que el emperador ha restituido a Prisciliano como obispo de Ávila. Se suceden escenas donde aparecen mujeres medio desnudas, cuyo desnudo tendrá un sentido según la doctrina que

preconiza dicho obispo. Es ahora cuando se le da la vez a Prisciliano y dice que se ha demostrado que el hereje no es él sino el Papa y que la doctrina que él defiende llegará la hora de predicarla a la luz del día y no en plena noche, como es el caso. Se va sucediendo un discurso compartido por varias presencias, pero con una misma voz, la de Prisciliano. Según Prisciliano, nuestra alma es de esencia divina y otro sacerdote añade que como tal ha sido bendecida por Dios. No así el cuerpo. Es entonces cuando aparece la figura de una virgen como símbolo del pecado, afirmando que el cuerpo es obra del demonio. Prisciliano continúa con el discurso y afirma que una materia tan impura como el cuerpo no ha sido creada por Dios. Dice afirmar que el cuerpo es impuro y que hay que someterlo a los placeres carnales para acabar con él y así nuestro espíritu volverá a reunirse con la divinidad. En dicha parte del discurso también se suceden varias voces, de mujeres en gran parte. Tras el juramento, impulsado por Prisciliano, les ordena que no traicionen el secreto y marcha con su séquito. En un plano general se ve a los fieles del movimiento docetista, hombres y mujeres, fornicando entre los árboles. El desnudo de las mujeres crea un clima de sensualidad, cuyo culmen se halla en la muestra final de las fornicaciones. Se vuelve a ver a Prisciliano, esta vez partiendo el pan y compartiéndolo mientras afirma que él es inocente de la muerte en cruz de Cristo y que los culpables deberán sufrir lo mismo que el Hijo del Hombre. Los peregrinos son despertados por un fuerte temporal. Es entonces cuando participan de una discusión sobre la existencia de Dios. El joven afirma no creer en Dios mientras el anciano sostiene lo contrario. El joven peregrino sale del chamizo, sin ningún miedo, y pide una prueba de tal existencia.

Cuando vuelve al chamizo, un rayo destruye una casa que está delante de ellos. El anciano, muy sabiamente, le argumenta que es un insensato porque pretende poner a Dios a su servicio. En este pasaje se trata, pues, de que debemos creer en Dios, aunque, en muchas desgracias de la vida, Dios no se deje ver. No podemos pedir a Dios de forma indiscriminada sobre el devenir de nuestras existencias. La petición, que es una clase de oración, debe de estar hecha con devoción y falta de egoísmo. Es entonces cuando Dios actuará en nuestra vida diaria y, si la petición no nos es dada, es simplemente porque nuestro devenir se aprovechará de la tragedia en la que estamos sumidos.

Los peregrinos llegan a una ciudad ciertamente importante, si tenemos en cuenta la catedral, que el realizador nos muestra para más tarde dejarnos ver el comedor de un hotel. El metre comienza a hablar con los camareros de materia teológica. Afirma que sólo los insensatos no creen en Dios y que en el mundo, por lo tanto, no hay ateos. Vemos la misma reacción anterior del sacerdote. Negar el relativismo e imponer la religión cristiana. Estas afirmaciones categóricas contribuyen a adornar la sicología de los personajes con un muy severo dogmatismo.

Una de las camareras le pregunta al metre, en un plano americano de ambos, que cómo es posible que Cristo sea hombre y Dios a la vez, a lo que el metre le contesta que ocurre lo mismo que cuando el diablo adopta la forma de un lobo. Bajo mi punto de vista, el diablo no puede encarnarse en animal o persona, ya que él no es creador de la naturaleza. Simplemente toma posesión en mayor o menor grado de una persona, pero sin poder encarnarse en ella. De ahí que el tan

temido Anticristo no sea una persona sino un movimiento o movimientos ideológicos que vayan profundamente en contra de los valores humanos. Cristo, sin embargo, se encarna en un hombre porque Dios lo ha creado como hombre a la vez que participa de su esencia divina; tiene pues dos naturalezas: la divina y la humana, siendo Cristo el Alfa y la Omega de la creación, ya que a partir de él la humanidad se creó y con él se justificará al final de los tiempos. Él fue, digámoslo así, el molde con el que se hizo la creación y, como parte principal de ésta, el hombre.

Otro de los camareros se dirige al metre en un plano general y le pregunta que, si Cristo era Dios, cómo es que sufrió y murió. Ante este interrogante, el metre afirma que es una pregunta difícil de contestar. Para ello obsérvese las herejías de Marción y Nestorio. Marción afirma que Cristo sólo era Dios y que su naturaleza humana, una simple forma virtual y no una encarnación verdadera. Por su parte, Nestorio afirma que Cristo no era Dios sino un simple hombre. Según mi criterio, el mal acorraló, cuando llegó su hora, a Cristo como acorrala a millones de personas a lo largo de la historia de la humanidad por defender los derechos humanos. Que ello hubiese pasado con un hombre corriente y no con el Redentor sería un sinsentido. Respecto al sufrimiento en la cruz, Cristo cargó con todos nuestros pecados y los sufrió como hombre en una magnitud que sólo lo pudo aguantar su naturaleza divina.

Otro de los camareros aboga por la naturaleza humana de Cristo, no encorsetada y solemne como se nos muestra, sino más relajada, ya que dice que no se lo imagina caminando majestuosamente, indicio de

que domina todas sus pasiones, sino ágilmente, señal de que es una naturaleza vigorosa y exuberante. Dicho camarero también afirma que Cristo podía reír. Ello nos recuerda al Cristo de Buñuel en Nazarín, sonriendo de forma histriónica. Se observa, pues, que el realizador aragonés intenta desmitificar la figura de Cristo y mostrárnoslo como un hombre corriente. Para ilustrar lo dicho anteriormente, Buñuel realiza otro viaje al tiempo en donde nos encontramos con Jesús y sus discípulos, a los que un joven llega y les dice, en el camino, que se apresuren, que su madre y sus hermanos lo están esperando. A ello Cristo responde que su madre y sus hermanos son los que le siguen. Dicho gesto manifiesta un ser lleno de una espiritualidad superior. Por encima de sus afectos carnales, familiares, se levantan los afectos fundados en la fe compartida. Algunas interpretaciones de esta frase rayan lo grotesco afirmando que Cristo tenía hermanos carnales. Ello no es así. Sus hermanos se les llaman a las personas más próximas en su vida. A este respecto Buñuel quiso hacer una película de la vida de Cristo. En *La Vía Láctea* nos presenta a un Jesús histórico, donde Cristo aparece contrapuesto a Sade. En *La Edad de Oro*, sin embargo, se identifica a Cristo con la persona del duque de Blanguis¹⁸¹. Después de la escena en donde aparece Cristo y sus discípulos en el camino, la película vuelve al salón comedor en donde el metre y los camareros siguen debatiendo si Jesús era un hombre de apariencia normal o no. Los camareros defienden su apariencia normal, no así el metre. A continuación Cristo aparece en las bodas de Caná. La virgen María y todos, incluido Él, están en un banquete cuya disposición es vertical a la cámara. En un extremo está

¹⁸¹ Fuentes, V., *La Mirada de Buñuel*, op.cit. (pág :333)

María, que permanece con otros comensales que en principio no se atreven a creer, pero que luego sí lo hacen y ello será fuente de dicha para ellos. María representa la fe en estado puro. Si hasta el momento los protagonistas que han ido desfilando por la película tienen sus dudas de fe o simplemente niegan a Cristo, ahora es María quien profesa la mayor de las fes al decir sí a la Inmaculada Concepción. Es la misma María quien afirma que, después de haber creído, en su vida es inmensamente feliz. Digamos aquí que es sabido que Buñuel tiene especial predilección por la figura de María y no así por la de Jesús. La fe de María hace feliz a ésta como la fe de cualquier cristiano que cree en Cristo. Es la fe una fuente de dicha y no de sufrimiento. Con la fe el hombre puede superar el sufrimiento convirtiendo las dolorosas espinas en dichosas rosas. La personalidad de María, al igual que la de Jesús, es excepcional, dado que ésta es el único ser perfecto de la creación. Su perfección la hace sufrir enormemente debido a que tiene que vivir en este mundo donde campa a sus anchas la imperfección, pero su fe es la fuerza que le hace superar las imperfecciones de los demás y la que le hace convertir dicha actitud en sobrados méritos para ir al cielo.

Los peregrinos quieren entrar en el salón comedor, en donde el metre y sus camareros preparan el banquete, pero el metre los despide de mala forma. Hay un contraste, pues, entre la teoría religiosa y su práctica. El metre es un hombre con inquietudes y nociones teológicas, pero en la práctica su corazón es frío a la caridad. Podemos encontrar en este pasaje del film las palabras de Cristo cuando, refiriéndose a los sacerdotes, les dice al pueblo que hagan lo que predicán, pero no lo que ellos hacen en su vida diaria. Existen,

pues, en el cristianismo muchos cristianos con una fe muerta. Por el contrario, en el cristiano de una fe viva anida la caridad en su corazón. Caridad que el metre no tiene con los peregrinos.

Los peregrinos piden alguna sobra de la comida. Frente a la negativa del metre, los dos peregrinos actúan de forma diferente: el joven escupe sobre la carta del restaurante mientras que el anciano asume ,que sean echados, de manera estoica. Estas dos reacciones tan diferentes sirven de referencia acerca de la actitud frente a la injusticia: el revelarse de forma violenta o el asumirlo resignadamente, Dichas posturas caracterizan la historia de la Iglesia. Así, en la película *La Misión*¹⁸², el director refleja perfectamente las dos opciones del cristiano: el revelarse violentamente contra la injusticia o el permanecer sumiso a ella.

Ambos inician otra vez el viaje por la carretera para llegar a la institución Lamartine, un centro educativo cristiano. Hay unos niños que juegan y que van al campo, donde los familiares, junto a sus hijos, disfrutan de una alegre comida campestre. Los peregrinos se acercan a una imagen tallada de la Virgen María, encuadre que muestra una vez más la debilidad de Buñuel por la figura de la Virgen. Se acercan a uno de los corrillos y les piden comida a los comensales. Se repite ahora la escena que contrariamente se ha dado con el metre, ya que donde antes hubo un rechazo, ahora comparten felizmente el ágape, símbolo de la eucaristía cristiana, y por lo tanto del amor del género humano. Sin duda alguna se dan, pues, las dos reacciones posibles: la de la hipocresía, al no participar de lo que se dice creer, reacción de auténticos fariseos, y la de la caridad, al practicar lo que firmemente se

¹⁸² Joffé,R,*La Misión*

cree.

Sube al escenario una de las profesoras de la institución y, en un plano americano, presenta a sus jóvenes discípulas, las cuales van a recitar un fragmento religioso. Cuando las niñas, todas ellas ataviadas con el uniforme del colegio, van al escenario, Buñuel introduce otra escena en la que están varios anarquistas, armados, portando su bandera ideológica. A los anarquistas se les ve caminar por las calles del pueblo. Así, se establece el contraste entre la candidez y disciplina, representadas por las niñas ataviadas con sus uniformes, y la rebeldía, anarquía y falta de inocencia, encarnadas por los anarquistas, con su indumentaria variada y sus armas. Todo el mundo aplaude lo que va a ser la función. Las niñas dan un paso adelante de forma ordenada para, luego, condenar diversas herejías católicas. Comienzan sus frases y acaban con un “sea anatema”, es decir, sea condenado y expulsado de la comunidad cristiana. De esta forma la primera afirma que quien defienda que se pueden tener varias mujeres sea anatema. Otra de las niñas añade que quien ose decir que el sacrificio de la misa es una blasfemia de Cristo en la Cruz será también anatemizado. Acto seguido, se ve otra vez a los anarquistas en su caminar por el pueblo. Otra de las niñas afirma que si alguien dice que los mandamientos de Dios son imposibles de guardar, será anatema. Existe una morbosa pureza en esta función. Así, las candidas niñas, con sus voces puras, condenan a los individuos como el Tribunal de la Santa Inquisición. De esta forma las voces de las niñas son tan morbosamente sanguinarias como los disparos posteriores de los anarquistas. A continuación se ve al grupo de anarquistas en una hilera, de espaldas a la cámara, con sus fusiles

apuntando a un ser humano con hábito blanco, el cual acribillan a balazos. Acto seguido, el joven peregrino pregunta al sacerdote que qué ruido ha sido ese. Al oír el ruido, el peregrino más joven afirma imaginar que fusilan al Papa, a lo que el sacerdote sonríe y le dice que eso jamás sucederá. Si hay algo en la película, es que ésta es un constante fusilamiento del Papa por las continuas herejías que se vierten en ella y que transgreden la ortodoxia. Siguen las niñas anatemiando a los herejes. El Premio de Honor entre estas niñas afirma, en un plano medio, y dando un paso adelante; un cándido paso adelante que evoca una morbosa bala lanzada contra los herejes, que el comer carne no es pecado y que el que se abstenga de comerla por cumplir penitencia está bajo el palio de Dios.

(Concilio de Braga. Canon -13. 1567) Va contra dicho concilio el que dijo que el purgatorio no se menciona en las Santas Escrituras y que los Sacramentos de la Extremaunción y Confirmación no los instituyó Cristo. Pasamos, acto seguido, a la escenificación del juicio referido al concilio en una representación histórica. Ante ello, el tribunal eclesiástico condena al hereje a muerte por herejía, pero antes le anima a que rectifique, a lo que el anatemiado se niega; “di renuncio y el alma será salvada”. En un plano americano, un joven, perteneciente a la orden, cuestiona, con el que preside el tribunal, el que se quemó a los herejes. Duda de que ello sea la voluntad de Dios, pero éste rectifica cuando el presidente del tribunal le dice que no persista. Tenemos, pues, dos escenas. Una en la que unos anarquistas fusilan al Papa en pleno siglo XX y otra donde el tribunal eclesiástico condena a la muerte a un hereje. Las tortas, así, se han dado la vuelta. Ahora, en pleno siglo XX, es la religión la que se

cuestiona y margina por parte del ateísmo y de los herejes y no la que tiene la sartén por el mango, como había sucedido en plena Edad Media. El péndulo de la historia marca su sentido contrario para más adelante, según mi juicio, conseguir una síntesis de la práctica religiosa, en los próximos años del siglo XXI, en donde, paradójicamente, los movimientos laicistas pondrán en su sitio la praxis religiosa cristiana en un mundo que será multicultural y multirreligioso. De esta forma, la Iglesia se purificará en buena parte empujada por sus “enemigos”. La Iglesia, pues, se verá obligada a una toma de conciencia en la que se perciba el respeto por el ateísmo y el agnosticismo además de por el resto de religiones. Así, todas las prebendas religiosas adquiridas a lo largo de la historia, desde que el emperador Constantino le diese el abrazo del oso, al convertir el cristianismo en religión oficial del estado, se suprimirán dando a la Iglesia una libertad e independencia que la situaran junto a los más desfavorecidos, frente a las injusticias de los poderes fácticos.

La última niña condena a los que dicen que Dios castiga al niño recién nacido con el pecado original. Después aparecen los miembros del tribunal que se levantan cuando se inicia el proceso, expectantes, para volverse a sentar ante las herejías que oyen. El presidente del tribunal afirma, ante el joven monje, que la pena de muerte no es por ir contra el Espíritu Santo, sino por no acatar el orden público. Buñuel, al describir La Inquisición, impugnará a la Iglesia como institución.¹⁸³El novicio duda de qué redención se puede hacer de esta forma, pero no persiste en sus dudas ante la figura del padre. Se nos presentan, así pues, dos situaciones: el que va contra el

¹⁸³ Fuentes, V., *Los Mundos de Buñuel*, op.cit.(pág:184)

sistema hasta la muerte, el hereje, y el que duda, pero no lleva más adelante su duda, como el joven fraile. En este pasaje se nos muestra una vez más a la Iglesia como un sistema jerarquizado, como una pirámide, donde el poder lo detentan las partes más elevadas de dicha estructura. Así, el Papa encarnaría el máximo poder y protagonismo, pues estaría en el vértice superior de la pirámide mientras los fieles serían los que menos poder y participación tendrían, ya que estarían colocados en la base. Sin embargo, en el Concilio Vaticano II, dicho esquema piramidal se pone en duda y el Papa Juan XXIII aboga por uno circular, en donde la comunidad cristiana sería la base del sistema junto con la jerarquía eclesiástica y en cuyo centro estaría el Papa, como fruto del consenso obtenido entre comunidad eclesial y jerarquía y no como imposición meramente de la jerarquía.

En otra escena se nos muestra la fachada de una iglesia gótica y la cámara se aproxima a ella mostrando cómo diversas hermanas religiosas, con hábitos blancos y negros, entran en ella. Unas cuantas portan una gran cruz. Las hermanas que portan la cruz se adelantan y esperan con un misal abierto. Un coche de caballos viene y de él se apea un caballero vestido a la antigua usanza, como si se tratase de un personaje del siglo XVI o XVII. El caballero se cruza con los dos peregrinos, sin reparar en ellos. El joven peregrino ensucia los nuevos zapatos del viejo para que no parezcan tan nuevos y desentonen con su situación de modestos personajes. El caballero da vueltas, impaciente, delante de la iglesia mientras dentro una monja es crucificada a la manera de Cristo en la Cruz. El resto de monjas cantan. La madre superiora le dice a la crucificada que no es necesario tal sufrimiento, pero ella insiste en sacrificarse al modo de

Cristo. Se nos muestra aquí el polémico papel que ejerce el sacrificio del sufrimiento en la religión cristiana. Para algunos, estos sacrificios son auténticas locuras sin sentido. Para otros, con dichos sufrimientos se ayuda a redimir al género humano. Solo individuos excepcionales, como los santos, concebirían el modo que tiene esta religiosa de ver la vida. Los peregrinos intentan entrar en la iglesia, pero ésta está cerrada. Se dirigen al caballero antiguo y éste les dice que no pueden entrar porque la han ocupado los jansenistas, de los que no tiene un buen parecer. Las monjas se retiran entre cánticos mientras la crucificada se queda sola a petición de ella. De la iglesia sale otro caballero, que se marcha, y es en su marcha cuando es abordado por el primer individuo antijansenista. Se prefigura un posible duelo entre ambos. Éstos invitan a los peregrinos a que sean testigos. Se van a un lugar apartado e inician la peculiar contienda con sus espadas. Hay un duelo de espadas y de forma paralela se establece también un duelo dialéctico mientras ambos peregrinos beben y comen despreocupadamente, sentados sobre unas piedras del camino. Los peregrinos resumen la dialéctica teológica que se da en el duelo. Debaten acerca de la relación que existe entre la gracia y la libertad. Si Dios sabe nuestras acciones, ¿por qué no impide que hagamos el mal? La respuesta a tan difícil problema en la antigüedad se redujo a un debate filosófico, como el que entablan nuestros caballeros. Actualmente, desde la fe, dicho debate de la razón ha pasado a ser un debate con una respuesta emocional. La respuesta a tan difícil pregunta podría ser que la relación entre Dios y el hombre es de un amor mutuo. Dios nos ha elegido y nosotros a Él. Como toda historia de amor, no se puede intelectualizar y dicha relación amorosa se halla

fuera de los parámetros del espacio y del tiempo. Dicha elección mutua se ha realizado ya desde la eternidad porque siempre estuvimos en la mente de Dios.

Seguidamente, por primera vez se ve la bandera española. A continuación una panorámica de una bahía y una carretera cuya señalización es Burgos-Bilbao. El joven peregrino dice el lugar donde se encuentran: es la Concha de San Sebastián. El joven pregunta al viejo el porqué de que la llamen así y éste le responde que seguramente por su forma. Vemos, pues, una playa en forma de concha. El joven peregrino desea llegar a lo que él ya llama “maldito Santiago”. Maldito porque durante todo el camino se han ido vertiendo herejías que convierten el itinerario de los dos heterodoxos peregrinos en un no menos heterodoxo trayecto. Por otra parte ,detrás de los peregrinos van dos hombres peculiares, que por su indumentaria parecen pertenecer a otra época. Los hombres llevan un jumento. Paran a los peregrinos y les dicen que lleven el burro a una posada que queda a dos kilómetros de distancia. Dicho encargo es realizado. Acto seguido se ve, en una plaza con soldados de época medieval, ahorcar a ajusticiados y cómo los llevan a enterrar; Buñuel, con estos continuos retrocesos en el tiempo, rompe lo lógico-racional del siglo XX ¹⁸⁴para adentrarse en la narrativa medieval, que no tiene línea divisoria entre lo real y lo mágico, lo profano y lo sagrado. Mientras, tocan las campanas a muerto. Antes se nos muestran los pies de los ahorcados. Dicho campo de batalla y de ruina evoca la Guerra Civil española.¹⁸⁵ De la iglesia sale un obispo con su mitra y báculo y da

¹⁸⁴ Fuentes,V.,*La Mirada de Buñuel*, op.cit.(pág:335)

¹⁸⁵ Fuentes,V.,*Los Mundos de Buñuel*,op.cit.(pág:184)

una bendición, a continuación se le ve caminar de espaldas. Se filma cómo se saca una caja de un nicho del cementerio para luego mostrarnos a los dos hombres que iban con el jumento, ahora entrando por el claustro del cementerio. El obispo llega a donde está la caja. Así lo ven los dos hombres y Buñuel así nos lo muestra desde la posición de ellos. Aparece la caja abierta. En ella está el cuerpo de un obispo anterior. El actual señala al anterior como hereje, por haber encontrado unos manuscritos secretos donde acumulaba, según él, un sin fin de errores teológicos. Por ellos se le lleva a una pira funeraria y se quema junto a los documentos que registran sus herejías. El obispo, mientras se queman los huesos del hereje, expone el dogma de la Santísima Trinidad y tacha de herejes a quienes traten de cambiar dicho dogma. Uno de los hombres grita “Dios es uno”. El obispo se ofende y vuelve a proclamar el dogma. Los dos hombres marchan perseguidos por los guardias mientras uno de ellos dice que el Espíritu Santo es solamente un ángel. Los dos huyen a través del bosque. En una rivera del río se topan con la ropa de unos cazadores que se están bañando. Aprovechan para cambiarse y comienzan a cazar. Uno saca un rosario y lo cuelga de una rama para tirarle un tiro, manifestando así su desprecio por los que, como ellos dicen, son los papistas que con él rezan a la Virgen María. Vemos cómo se hace de noche, pues los dos están a oscuras, ahora al lado de un rebaño de cabras. Fuman unos cigarrillos, sentados en dos piedras, y de repente aparece la Virgen María, ante lo cual quedan asombrados. Se acercan a ella y les da el rosario, que horas antes habían abatido con una escopeta de caza. Observamos, pues, como María vuelve a ocupar un lugar preferencial en el largometraje. Dicho gesto obedece, como ya

hemos dicho, a una cierta veneración por parte del aragonés hacia la Virgen María, veneración no así compartida hacia Jesús.

En el siguiente pasaje se ve al jumento atado a la puerta de una hospedería. En un giro horizontal de la cámara hacia la izquierda se ve a dos hombres llegar en un modesto coche a la citada hospedería. Las campanas suenan mientras el burro rebuzna. Dicho efecto es el mismo que el que se utiliza en la banda sonora de la aparición de la Virgen, y que aúna lo espiritual con lo más carnal, con lo más prosaico. Estos matices adornan la película del aragonés. Lo espiritual y lo carnal se dan frecuentemente la mano. La cámara asciende desde los hombres, que fuman, hasta el letrero de la posada, llamada “Venta del Llopo”. Una vez dentro se sientan a una mesa. Un travelling hacia la izquierda muestra a nuestros peregrinos cenando, ya que es por la noche. En un zoom, la cámara se aproxima hacia el banquete de los peregrinos. Se les ve comer con bastantes ganas. Buñuel utiliza el zoom para mostrar el voraz apetito de los protagonistas del film. Aparece en un plano general el hospedero, que corta jamón, y un sacerdote, que lee un libro piadoso. El hospedero ofrece jamón al clérigo. En un contracampo, la cámara muestra a una pareja de guardias que les piden la documentación. Éstos se la dan y, a diferencia de la primera escena, ahora no son rechazados por las autoridades. Los guardias civiles buscan a dos hombres en palabras suyas “no muy católicos”. Se da por entendido que son los dos herejes que han escapado de los soldados de época. La Guardia Civil se pone a conversar con el sacerdote mientras les ofrecen vino y jamón. A continuación, aparecen los dos herejes que se dirigen hacia la mesa de los viajeros para luego acercarse a la mesa de los guardias civiles. Éstos le piden el permiso

de armas y ellos se lo dan. Después de cerciorarse la autoridad de que todo está en orden se marcha. Los herejes se dirigen hacia el sacerdote y se sientan delante de él, al lado de la lumbre, mientras el clérigo lee. Es cuando le muestran el rosario al cura y le dicen que se lo ha dado la Virgen, que se les ha aparecido. Del que ha cogido el rosario de manos de la Virgen, Buñuel en un plano detalle muestra su rostro bañado en lágrimas mientras que en la conversación éste dice que la fe no atañe a la razón sino al corazón, hipótesis que ya hemos tratado aquí anteriormente. He aquí una muestra de que la fe no es irracional sino transracional, que va más allá de la razón, apela más al corazón que al intelecto. A los sentimientos que a la inteligencia. Así, si la fe fuese cuestión de inteligencia, sería una gran injusticia, pues la santidad es una de las opciones más democráticas que existen al tener acceso todos a ella.

Cuando Jesús explica una parábola, como si fuera un orador que disfruta impresionando a su público, después de una cena, mira por un momento a la cámara, igual que hace varias veces el sacerdote, con dotes retóricas, cuando relata, como veremos ahora, con placer su extraordinaria historia sobre la Virgen María. Los cristianos son fabulistas, un rasgo que sin duda compartía Buñuel, que nunca se cansaba de hablar del milagro que había hecho célebre a su pueblo natal.¹⁸⁶

El clérigo parece talmente a Gonzalo de Berceo al relatar hechos milagrosos de la Virgen.¹⁸⁷ El sacerdote le dice que la Virgen se aparece en multitud de lugares por el mundo. Todos los huéspedes de

¹⁸⁶Luis Buñuel, Taschen,,op.cit. (pág:154)

¹⁸⁷Fuentes,V.,*Los Mundos de Buñuel*,op.cit. (pág:184)

la posada se van acercando a la lumbre a petición del clérigo, donde él y los dos hombres conversan. El sacerdote cuenta la historia de una religiosa muy virtuosa, que se enamora de un joven, y decide escapar del convento, no sin antes dejar la llave de los caudales delante de la Virgen. Pasados los años, la religiosa se arrepiente y vuelve al convento, sin que sus hermanas hayan advertido su falta, ya que la Virgen obra un milagro. Cuando el relato del clérigo va finalizando, la cámara se aleja y vuelve a un plano medio. A continuación se ve un plano de éste ladeado y los huéspedes van retirándose en silencio. Todos afirman que el relato que ha contado es maravilloso. El sacerdote dice que hay cientos de milagros maravillosos que atañan a la Virgen. Se va. Los dos cazadores también se retiran. Y siguen para ello al hospedero, que va con un candil para ver en la oscuridad. El hospedero llega a una habitación y pone el candil dentro de un armario. El hombre que ha recibido el rosario de manos de la Virgen le dice al hospedero que no se enciende un quinqué para ponerlo dentro de un armario, sino que hay que colocarlo fuera para que alumbre toda la casa. Dicho acto nos recuerda al pasaje evangélico en el que se nos dice que la luz¹⁸⁸ de la fe no es un candil que está hecho para ocultarse sino que está confeccionado para ponerse en el lugar más vistoso, con el fin de que alumbre la luz a todo el espacio. La fe es, pues, una luz que no se puede ocultar, sino que ilumina los espacios allá donde va. El hospedero, acto seguido, les da otra habitación para que duerman en camas separadas. Éste le da un consejo, antes de despedirse, que nos introduce en un misterio. Les pide que, si alguien llama a lo largo de la noche en la habitación, no le abran, ni siquiera si

¹⁸⁸ Mt 5,15-16

es él mismo. El hombre que ha cogido el rosario se desviste en su habitación de dos camas, en cuya pared hay una cruz. Acto seguido, se ve cómo su compañero también se desviste en una habitación de otras dos camas. El que el hospedero les haga dormir en habitaciones separadas también se nos muestra como un misterio del relato. Éste cierra bien la puerta y prepara su escopeta como síntoma de alerta. Mientras tanto, el hombre del rosario lo coge de su bolsillo y lo admira entre sus manos. De repente, de la forma más natural, Buñuel nos muestra el saludo al hombre por parte de una bella joven, que se halla en la otra cama de la habitación. El hombre, con toda la naturalidad, también saluda a la joven. El sacerdote coge una silla, que pone delante de la puerta de la habitación, diciéndole que olvidó decirle varias cosas en su conversación nocturna. El sacerdote comienza a disertar sobre las prerrogativas marianas :su concepción sin pecado original, su virginidad, aún después de dar a luz a Cristo, lo cual niegan algunos herejes como dice el hombre de la habitación. También les cuenta la asunción de María. El sacerdote, como si de un milagro se tratase, aparece y desaparece de la habitación y, cuando aparece, está sentado en un sofá delante de ambos, que permanecen cada uno en una cama. Esta movilidad mágica del sacerdote es uno de los misterios propios que introduce Buñuel en la película. Cuando Máx Aub le preguntó el porqué de esta secuencia, Buñuel respondió: “porque es lo que me pasa a mí cada vez que hablo con un cura a través de una puerta”¹⁸⁹ Mientras tanto, el sacerdote les dice que el pecado que más hiere al hombre es el de la lujuria. En la aparición de Fatima¹⁹⁰, María advierte que el pecado de la carne es uno de los

¹⁸⁹ *Luis Buñuel*, Taschen, op.cit.(Pag.161)

¹⁹⁰ *EL Mensaje de Fátima. Habla Lucía*

peores que asolan nuestros tiempos. El hombre, tras la advertencia de que sean puros, le pregunta al sacerdote que qué pasaría si ellos se casan. Éste afirma que san Pablo¹⁹¹ recomendaba el celibato para el hombre y que consideraba la unión del matrimonio como un mal menor. También afirma que Santo Tomás lo consideraba como un pecado venial. De esta forma los amantes llegan a admirar tanto las prerrogativas marianas, que acaban durmiendo en camas separadas.¹⁹² El sacerdote llama a la puerta del otro hombre y éste tampoco le deja entrar. El hombre que lee manifiesta su odio hacia la ciencia y hacia la tecnología que le llevan a, según él, la absurda creencia en Dios. Dichas palabras son una de las claras huellas de autor. Son palabras del mismo Buñuel, que podemos sacar de las hemerotecas en sus numerosas entrevistas¹⁹³. Buñuel odiaba la tecnología porque la veía como instrumento de deshumanización. Consideraba que la historia de la humanidad había fracasado y que, frente a la deshumanización tecnológica, el hombre, quizás, se viese abocado una vez más a creer en Dios. Cuando el sacerdote marcha por el pasillo, a éste se le cae un sable, muestra de las intenciones aviesas que albergaba bajo su discurso de la pureza de María.¹⁹⁴ Finaliza el pasaje, en donde Buñuel trata las prerrogativas marianas, en especial la de la pureza, con un acto furtivo del joven peregrino al robarle un jamón al hospedero, antes de marcharse de forma oculta de la pensión. Dicho contrapunto parece una fusión entre lo material y lo espiritual, una nueva alusión al dogma.¹⁹⁵

¹⁹¹ San Pablo. Co y Rm

¹⁹² Fuentes, V., *La Mirada de Buñuel*, op.cit.(pág:337)

¹⁹³ Buñuel, L, Y Mondadori, R., *Mi último suspiro*, House, 1982

¹⁹⁴ Fuentes, V., *Los Mundos de Buñuel*, op.cit.(pág:185)

¹⁹⁵ Fuentes, V., *Los Mundos de Buñuel*, op.cit.(pág:185)

Se hace de día y Buñuel nos lo muestra plasmando la luz y la vegetación de Santiago de Compostela. Finalmente, se sabe que se hallan en Santiago porque se ve la ciudad en un plano panorámico, donde sobresale la catedral de Compostela, y porque, a continuación, se explicita en la plasmación de la indicación automovilística de la Ciudad de Santiago. La cámara se aleja del letrero y se ve cómo se aproximan a él los protagonistas, que se alegran porque por fin han llegado a su destino. Al otro lado de la carretera está aparcado un lujoso coche blanco, dentro del cual se encuentra una mujer que imita el estilo de Marilyn Monroe, para muchos la diosa del sexo. La mujer les invita a que se acerquen, lo cual hacen. Les pregunta a dónde van y ellos dicen que a Santiago. En dicho pasaje final la película acaba como empezó. Con un encuentro: el primero, el del hombre de la capa y el sombrero, y el segundo, el de la mujer rubia. Según ella, Santiago y su catedral se encuentran vacías porque se ha descubierto que allí no se halla el cuerpo del Apóstol Santiago. Ésta es la última herejía de la película. La esencial del camino. El trayecto así resulta absurdo dado que su finalidad es errónea. La peregrinación resulta vacía de contenidos cristianos por la increencia de los peregrinos, las numerosas herejías que se vierten y finalmente por no estar el cuerpo de Santiago, el motivo fundamental del camino, en la catedral. La mujer dice que a cambio está el cuerpo de Prisciliano, un hereje, como herética es la peregrinación en sí de nuestros protagonistas. A cambio les propone que se diviertan con ella. Ellos acceden y se dirigen a un bosque. La bella mujer dice que se divertirán si le dan dinero. El joven le da unas monedas de oro y ella se quiere cerciorar de su valor. La mujer para en medio del bosque y les dice que le gustaría tener un hijo

con cada uno de ellos. El nombre de cada niño será el de “tú no eres mi pueblo” y el de “se acabó la misericordia” Dichas palabras son las mismas que las del misterioso hombre de negro, con capa y sombrero, que sale al inicio de la película. Así, la película tiene cierto final circular. Si habíamos interpretado las palabras del principio del film como la unión de Dios, simbolizado por el profeta Oseas, con el pueblo ,a menudo infiel, de Israel, simbolizado por la prostituta Gomer, ahora tal interpretación se nos muestra de forma explícita al aparecer la posibilidad de los peregrinos de yacer junto a una prostituta. Según Buñuel, la prostituta podría ser un ángel que les da a entender que se ha realizado la profecía.¹⁹⁶

Así, el milagro del romero narrado por Gonzalo de Berceo inspira esta peregrinación contada por Buñuel.

Acto seguido aparece por el bosque un ciego guiando a otro ciego, que resulta ser el resumen de la actitud de los peregrinos: dos ciegos guiándose mutuamente en el sinsentido del camino de su peculiar peregrinaje. En otra escena aparecen Jesús y sus discípulos por el bosque. Los ciegos se postran delante de él para que los sane. Cristo realiza un milagro con su saliva mezclada con barro. Volvemos a decir en estas páginas que el auténtico milagro de las curaciones de Cristo es el de la conversión del individuo. La curación se nos muestra como un acto natural debido a que los ciegos recuperan la vista poco a poco; primero afirman ver árboles mientras hacen resto del camino todavía con sus bastones.

Cristo les dice a sus discípulos: “que nadie puede saber esto”. Es el

¹⁹⁶ Fuentes,V.,*La Mirada de Buñuel*,op.cit. (pág:337)

llamado secreto mesiánico hallado en el evangelio de San Marcos¹⁹⁷, donde es habitual esta advertencia de Cristo a sus discípulos. Dicho secreto se realiza para que al Hijo del Hombre no se le adelante la hora de su pasión y así poder cumplir con su cometido. También Cristo advierte que quien quiera más a su padre, madre o hermano, hermana no es digno de Él. Otra advertencia que apunta hacia el desapego carnal que la fe entraña. En dicho itinerario los ciegos también le siguen. Cruzan un riachuelo y uno de los ciegos lo pasa mientras el otro no. Podría simbolizar dicha secuencia la historia de la humanidad que Cristo ha venido a separar, a poner la guerra y no la paz; quizás la mitad se salva y la otra mitad se condena. Según Víctor Fuentes,¹⁹⁸ en ello se da la unión de los contrarios. Termina la cinta con la filmación del suelo, concretamente de la hierba. Es la película, pues, un ejercicio de quitar a la creencia cristiana sus altos vuelos para hacerla aterrizar en el suelo, en lo prosaico, en lo carnal. Dicha acción se nos muestra en una lucha de contrarios entre la teología ortodoxa y los contenidos heréticos. Una lucha de contrarios que acaba en el suelo.

Todo ello: la presencia de Cristo humanizado, los mendigos peregrinos, la prostituta, los pordioseros que recobran la vista, las últimas palabras de Cristo; su pensamiento no es de Dios sino de los hombres, apunta a “la muerte de Dios”, donde los protagonistas paradójicamente emiten más que nunca destellos divinos.¹⁹⁹

Buñuel, respecto a esta película, le dijo a Julián de Pablo: “usted cree en Dios y yo en el misterio ¿Cuál es la diferencia?”²⁰⁰

¹⁹⁷Mc

¹⁹⁸Fuentes, V., *Los Mundos de Buñuel*, op.cit.(pág:185)

¹⁹⁹Fuentes, V., *Los Mundos de Buñuel*, op.cit.(pág:185)

²⁰⁰Fuentes, V., *La Mirada de Buñuel*, op.cit.(pág: 339)

2.1.2.LA COMIDA

EN NAZARÍN

La comida, en el film *Nazarín*, ya se nos manifiesta desde el principio como algo cotidiano y necesario. Así, comienza la película con unas voces fuera de campo de un vendedor ambulante que vende comida y ropa usada. Poco después, en la primera escena de actores, cuando los dibujos se convierten en personas de carne y hueso, tenemos a un vendedor vendiéndole comida a una mujer. Este hecho cotidiano no sólo afecta al transcurrir de la vida de las personas más apegadas a lo

material. El padre Nazario también se preocupa de su comida y ropa y así se lo hace saber a la mesonera del mesón donde se hospeda, pues le dice que la ropa y la comida que tenía se la han robado.

Vemos en otro momento, cuando Beatriz le da el desayuno al Padre y cómo da cuenta de él con buen diente. Tenemos, pues, a un hombre religioso que tiene una sana relación con la comida. Hace las penitencias obligadas y come cuando la providencia se lo permite. Decimos bien el que el padre Nazario le dé el justo valor a la comida; se preocupa por tenerla, pero no con excesiva atención, ya que todo su vivir depende del hilo de la providencia.

La relación que tiene cada persona con la comida nos puede servir para definir sus caracteres. Así, tenemos al padre Nazario que está en el medio de los extremos: el de la prostituta Andara, y el de la mujer histérica llamada Beatriz. Andara se alegra mucho cuando oye, desde su cautiverio, en casa de Nazarín, a un vendedor ambulante de comida en la calle; se nos muestra así una mujer que es como el común de los mortales. Necesita la comida y se preocupa por su sustento de forma materialista y real, sin depositar la realización de su deseo en la divina providencia. Por el contrario, la mesonera ordena comer a Andara, la mujer histérica para que, según ella, no le den ataques de locura, ya que es una mujer que no prueba bocado, pues su enfermedad la consume en vida. Nazarín, en un momento de la película, dirá que sus nervios se curarán si entre otras cosas realiza el acto de comer bien.

Vemos también cómo los pucheros sirven para describir las casas en las que se encuentran. Mientras Andara hace una austera comida

con patas de gallina, ave de un significado fetichista para Buñuel, el realizador nos muestra el elegante puchero de una casa acomodada, la del sacerdote amigo de Nazarín. Tal muestra la utiliza el director para anunciarnos un nuevo día. Dicha comparación describe certeramente el estilo de vida de Nazarín y, por contraste, el de sus compañeros sacerdotes. La definitiva muestra de diferencia de vidas se produce cuando el sacerdote invita a Nazario a merendar unos chocolates con bollos, una costumbre de un fuerte matiz burgués.

En la convivencia con Andara y Beatriz, a lo largo del camino, hay tiempo para compartir la comida en un ágape cristiano. Así, Andara prepara en una noche, al fuego, mientras el padre les ilustra teológicamente, tortitas de maíz, mostrando que, como dice la Santa de Ávila, Dios está también en los pucheros.

La escena más comentada del film será una escena donde la comida tiene su cierto protagonismo. Al final del film, cuando Nazarín va caminado con los demás malhechores y custodiado por la autoridad, una mujer le da una piña y él, en un primer momento, la rechaza para, luego, cogerla. Tenemos en dicha escena el resumen teológico y argumental de la película. Nazarín jamás ha tenido duda de su fe en la providencia hasta ahora. Antes, aunque los caminos a los que ella le conducía fueran muy duros, jamás se había revelado contra ella. Ahora Nazarín, en el espacio de unos segundos, va contra ella y rechaza la comida que se le da para, a continuación, acabar por aceptarla. Es así como en su transcurrir sigue entregándose a la providencia.

EN SIMÓN DEL DESIERTO

La comida en Simón del Desierto es un elemento a tener en cuenta. Frente a la espiritualidad de Simón se alza su carnalidad, que reprime, y dentro de esta carnalidad hay espacio para la comida. Simón tiene en su madre a la madre nutricia, es decir, al elemento que lo liga a la tierra y a la comida. De sus senos se alimentó Simón y ahora en su camino de anacoreta hacia la santidad pretende desvincularse de ella, ya que la ve como un obstáculo. La vida de Simón es de un severo ayuno. Si antes fue la madre quien lo alimentó, ahora es la comunidad de monjes quien se encarga de su sustento. Así, el joven monje que aparece en la película le ofrece lechuga, aceite y pan, junto a un brebaje parecido al vino. Simón afirma que sólo necesita lechuga para alimentar su cuerpo y le lanza una bolsa atada a un cordel. El joven llena la alforja y Simón la sube hasta lo alto de la columna. La ascesis de Simón es lo más dura posible, según su deseo.

La comida en Simón es una gran tentación. Prueba de ello es que la única ensoñación que tiene de volver con su madre, la que lo alimentó, es provocada por el hambre. La madre simboliza la tierra; Simón en su ensoñación baja de la columna y corre con su madre por la tierra. La madre es la tierra con sus frutos que alimenta a Simón, muy a su pesar.

Por la noche, los tambores de Calanda suenan en un fuera de campo mientras Simón, después de santiguarse, come unas hojas de lechuga. El ruido atronador de los tambores nos hace pensar que la comida es un obstáculo para alcanzar la santidad. Simón ve en la comida un obstáculo para acercarse a Dios. Es por tanto un hombre que, en su ascesis, reprueba todo lo que signifique carnalidad.

Sabedores los monjes de que una de las mayores virtudes de Simón es la ascesis en la comida, uno de ellos le llena la bolsa de pan, queso y vino, y lo reprueba al abrir el sayal delante de toda la comunidad. Es, pues, aquí la comida un motivo de culpa, cuando normalmente en la vida de Simón la ausencia de ella es un elemento de virtud.

Después del incidente se ve al cabrero, un hombre común, como la prostituta Andara, dar buena cuenta de pan, queso y vino. A continuación se nos muestra el gesto de Simón de abrir los brazos como Cristo en la Cruz. Buñuel nos muestra así el contraste entre el hombre terrenal, el cabrero, y el místico, Simón. Si en *Nazarín* existían los dos extremos y el término medio, aquí también. El cabrero es el extremo materialista y carnal, el joven monje es el término medio y Simón es el otro extremo, el de la espiritualidad y la ascesis.

En el discurso con el enano, Simón se muestra como un hombre encarnado al aceptar que necesita hacer sus necesidades; sus excrementos son apenas visibles, ya que sólo se alimenta de lechuga. Hay, pues, en el film, dos aspectos de la personalidad de Simón: el soberbio y el humilde; el hombre misántropo y desencarnado, de rigurosa oración y penitencia, y el hombre amante del género humano y, por lo tanto, encarnado.

Al final del film, Simón se sienta con el diablo, representado por Silvia Pinal, a una mesa y disfruta de bebidas alcohólicas. Ello es una más de las muestras de la caída de Simón.

EN EL ÁNGEL EXTERMINADOR

La comida en este film es el elemento central en torno al cual gira la trama. La cena de unos burgueses se nos presenta como las Bodas

de Caná²⁰¹, pero en sentido inverso. De esta forma, la anfitriona cambia el orden de las comidas para poner en primer lugar el vino antes que el caviar. En las bodas de Caná primero se sirve el vino, con la intención que sea de primera calidad, y luego se sirve el peor de ellos, que por ser el que Cristo convirtió del agua, pasa a ser el mejor.

El servicio de estos dos alimentos; primero la muestra de la presentación del caviar en la cocina, en la que se hila dicha escena con el servicio del vino en el salón de la cena, nos introduce en la cena.

En dicha cena se nos presenta el personaje de Silvia Pinal, La Valquiria, que, según el comentario de asombro de dos invitados, sigue siendo virgen. La desfloración de La Valquiria será el sacrificio del chivo expiatorio, del ágape cristiano.

Cuando la comida se sirve, el mayordomo tropieza con el plato y todo el contenido se desparrama por el suelo. Los comensales se ríen en un gesto esnobista. Así, la comida en las clases acomodadas es uno de sus rasgos esnobistas.

En un momento de la película, cuando la pianista Blanca y el director de orquesta, junto a su mujer, se quieren ir, dan la vuelta porque el mayordomo lleva el carrito del desayuno hacia el salón. Es aquí, pues, la comida un elemento de persuasión.

En una determinada parte del film, para mostrar el deterioro de la situación, Buñuel nos muestra a una mujer pidiendo un terrón de azúcar al mayordomo porque tiene hambre. Se nos hace ver como la comida, que antes de la cena era un elemento esnobista más de la

²⁰¹ Mt 1,18-25

misma, ahora es un elemento de perentoria necesidad, describiéndonos el estado actual de los burgueses, el del sufrimiento por no tener cubiertas las necesidades vitales.

Después de aparecer las ovejas en la escena, chivos expiatorios que simbolizan a los invitados, el realizador aragonés nos muestra cómo los invitados asan un cordero. Dicho sacrificio será símbolo prolegómeno del verdadero sacrificio, la desfloración de Silvia Pinal.

Más adelante existe otro elemento simbólico del sacrificio: Silvia Pinal pone el pañuelo a un cordero, cubriéndole los ojos, y le da una daga al anfitrión. Dicho gesto sirve para indicar que será el anfitrión el que desflore a la virgen y que ésta irá a la desfloración ajena a su significación.

En los momentos finales de la película se produce el sacrificio de Silvia. Dicho sacrificio es el de un cordero expiatorio con cuya sangre se ahuyentará al Ángel Exterminador de la reunión. Así, como el pueblo judío²⁰² sacrificó un cordero y roció su sangre en las jambas de las puertas para que cada casa quedara sana y salva del Ángel Exterminador, Silvia Pinal, con la sangre de su desfloración, evita que el vacío, es decir, la muerte, se cebe sobre la mansión de los burgueses.

EN VIRIDIANA

La comida en *Viridiana* también está presente en el acontecer del film. En un momento del mismo, don Jaime le da a su sobrina un trozo de manzana y ésta lo acepta. Vemos aquí cómo la comida se nos presenta como un símbolo erótico. La aceptación de Viridiana es la

²⁰² Ex,III

aceptación del acto sexual. Varias escenas después es la niña Rita quien acepta un trozo de manzana del empleado de la casa. Es así como hay un nuevo desdoblamiento del personaje. La niña es otra Viridiana que acepta también la tentación de la comida.

La comida también está presente de forma decisiva en el convite que realizan los mendigos ante la ausencia de los amos de la casa. En él se asan dos corderos, los corderos expiatorios²⁰³ con los que el pueblo de Israel celebra la Pascua, ahora corderos eucarísticos que simbolizan el cuerpo de Viridiana como Hostia Sagrada²⁰⁴ que se entrega, como Cristo, para el sacrificio por los demás, sacrificio convertido por los mendigos en un verdadero sacrilegio.

En un momento determinado, Buñuel evoca la última cena, cuando con el sexo de Lola Gaos emula realizar una fotografía, ofreciéndonos imágenes estáticas de la mesa con los comensales. Ello nos hace recordar las grandes pinturas de la historia que recogen el momento en que Jesús cenó con sus discípulos. Vemos como así La Última Cena²⁰⁵ está presente en la película.

EN LA VÍA LÁCTEA

La comida en *La Vía Láctea* es un constante elemento en la peregrinación de nuestros personajes por el camino de Santiago. Cuando nuestros peregrinos están en el mesón donde está el Brigadier y el sacerdote, éstos discuten sobre el misterio de la transustanciación²⁰⁶. Si en las películas anteriores, el sacrificio de la eucaristía está representado en forma alegórica, ahora se nos

²⁰³ Flp2,8

²⁰⁴ *Catecismo de la Iglesia Católica*, PPC.(1337-1340-1365,1406)

²⁰⁵ Lc,22,15-20.

²⁰⁶ *Catecismo de la iglesia católica*, (1376)

presenta de forma intelectual, como materia teológica. Más adelante, en la narración de la herejía de Prisciliano²⁰⁷, ésta pasa de la intelectualidad teológica del inicio a la práctica religiosa. Así, Prisciliano parte el pan entre sus discípulos para compartirlo. En otra digresión a lo largo del peregrinaje se narran las Bodas de Caná²⁰⁸, presentes también de forma alegórica en *El Ángel Exterminador*. Aquí se cuentan de forma evangélica. Se ve a Jesucristo y a María en el banquete de la boda, donde se celebrará el milagro de la conversión del agua en vino, milagro que no se nos cuenta en el film.

La comida también está presente en la vida de nuestros peregrinos. Unas veces serán invitados a ella, al ágape cristiano, y otras veces serán rechazados. El primer rechazo lo sufren con el brigadier: cuando éste les pide los documentos de identidad, ellos se los dan, y a él no le gustan sus identidades, por lo que tienen que salir del mesón. Otro rechazo, signo de hipocresía, es el que realiza el metre de un hotel a los peregrinos. Mientras discute de materias teológicas, los peregrinos entran en el hotel y piden sobras de comida. El metre los rechaza, como si de un rico Epulón²⁰⁹ se tratase, de mala gana. Tenemos, pues, al metre que no permite a los peregrinos el compartir la comida como signo de caridad y símbolo de la participación en la mesa eucarística.

Seguidamente acaban en la institución de enseñanza Lamartine, donde se celebra, en las afueras del colegio, en plena naturaleza, una fiesta escolar. Aquí los peregrinos no son rechazados, sino aceptados. Se acercan a uno de los corrillos de la fiesta y piden comida a los comensales. Éstos, muy hospitalarios, les dan un poco de bebida y

²⁰⁷

²⁰⁸ Jn2,1-12

²⁰⁹ Lc16,19-31

comida y les preguntan por sus intenciones. En otra escena de la película, los peregrinos comen despreocupadamente mientras asisten a un duelo físico y a la vez dialéctico en torno a las ideas jansenistas y pelagianas. Otra escena en la que la comida es la protagonista es cuando nuestros peregrinos entran de nuevo en un mesón, esta vez en España. En un zoom, la cámara los muestra comiendo en el mesón vorazmente por la noche. Aparece en un plano general el hospedero, que corta jamón, y un sacerdote leyendo un libro piadoso. El hospedero ofrece jamón al clérigo. Entran dos guardias civiles, a los que les ofrecen vino y jamón. Una vez más la comida es motivo de compartir, de auténtico ágape cristiano.

Pero más adelante la comida se convierte en motivo de picaresca. Así, el joven peregrino heterodoxo roba el jamón de la posada y marcha con él junto con el viejo. Vemos, pues, como la comida es motivo no sólo del ágape cristiano, sino de todo lo contrario, de robo furtivo.

2.1.3.EL FETICHISMO

El fetichismo de Buñuel es ocasionado en gran parte por una anécdota de su niñez, ya que cuando aún era un niño y, más tarde, adolescente, le gustaba travestirse con las ropas de su madre²¹⁰ y así nos lo refleja indirectamente en sus películas. Podríamos remitirnos, en este sentido, al corsé que se pone don Jaime para evocar la memoria de su difunta esposa. El fetiche sustituye aquí a la mujer ausente. Según Lacan, el vestirse de mujer es una identificación de la madre teniendo el falo .Se logra la protección contra la angustia, pues se logra ocultar la falta del objeto.²¹¹ Por otra parte, Buñuel asocia su

²¹⁰ Buñuel,L,Y Mondadori,R,op.cit.

²¹¹ Fuentes,V.,*La Mirada de Buñuel*,op.cit.(pág:297)

obsesión por los pies a un elemento erótico. Esta obsesión erótica es tratada en los estudios de Sigmund Freud²¹², argumentando el profesor que dicha fijación es una de las que padecen los niños y que, con el crecimiento, la mayoría de ellos superan. Concretamente, según Freud, el objeto fetiche es el último que el niño vio en la niñez antes de darse cuenta de la falta de pene en la mujer.²¹³ No así parece acontecer en el niño Buñuel. De esta forma, en sus películas, los pies son una constante obsesión que se suelen asociar con la muerte y el sexo. Donde dicho fetichismo se nos muestra con toda claridad es en *La vida de Archibaldo de la Cruz*. En este film se asocian las piernas desnudas de la niñera, que yace muerta por un tiro, en la casa del niño, con la muerte.

En *Nazarín* hay, al comienzo de la película, una pelea brutal entre dos de las prostitutas, la que ofrece alcohol a la enferma y la que está acusada de robar los botones. En la pelea hay un plano detalle donde se enfoca las piernas de una de las fulanas. El faldón y las enaguas en el transcurrir de la pelea muestran las medias de las piernas y las mismas piernas. Mucho se ha hablado del fetichismo de Buñuel, concretamente el de su obsesión por las piernas y por los pies. En esta secuencia de la película dicho fetichismo se hace patente.

Durante la ayuda que prestan a los moribundos en el pueblo asolado por la peste, Nazario va a ayudar a la madre de un niño que se encuentra en el lugar. Entran en su casa y hallan a la madre moribunda encima de la cama. En una escena donde la cámara recorre desde la cabeza hasta los pies a la madre del niño, Buñuel

²¹²

²¹³ Fuentes, V., *La Mirada de Buñuel*, op.cit (pág:295)

nos manifiesta, al tapparla Nazarín, una vez más su obsesión por los pies.

En *Simón del Desierto*, Buñuel nos muestra una vez más los pies, esta vez de Silvia Pinal. En un picado, el realizador nos enseña la visión de Simón, desde su columna, de las piernas del diablo, que Silvia destapa mostrando un ligüero y unas medias negras. Las piernas se convierten una vez más en un objeto erótico, fetichista en el cine del aragonés.

En *El Ángel Exterminador*, Buñuel muestra, en el momento de la decadencia de la cena, un pie desnudo de una mujer que se quita los zapatos.

En *Viridiana*, la niña Rita juega a la comba mientras se le ven las piernas. La mirada de don Jaime no pierde esta oportunidad. Cuando la novicia llega a la mansión, su tío la invita a un paseo por el campo. Durante buena parte del paseo sólo se le ven sus pies. Este juego, con la filmación, primero, de los pies de la niña y, luego, de los de ambos protagonistas, nos da a entender que en el juego erótico ahora ambos son partícipes. Cuando anochece se ven los pies de don Jaime dar al pedal del órgano mientras toca con delectación una melodía. Don Jaime toca al piano, extasiado en sus ensoñaciones místicas o pornográficas.²¹⁴ La criada Ramona espía a la novicia. El director compara, así, las piernas de don Jaime en actitud activa, puesto que son las que dan vida al piano, mientras su rostro está embebido, como si disfrutase de un acto erótico, con las piernas de Viridiana, que se ven desnudas al quitarse las medias y los ligüeros mientras está

²¹⁴ Fuentes, V., *Buñuel en México*, op.cit. (pág: 142)

sentada en su cama, por lo tanto en una posición pasiva. Digamos que es una forma sutil e indirecta de presentarnos el acto de la copulación, donde en este caso el hombre desempeña un rol activo frente al de la mujer, más pasivo.

En el primer encuentro de Rita y Viridiana, la primera le dice que don Jaime siempre le hace saltar a la comba, revelándose una vez más el carácter fetichista del tío de Viridiana.

En otra escena vemos, a través de una puerta entreabierta, a don Jaime al lado de un baúl con la ropa de novia de su esposa. En otra muestra de fetichismo, ahora más acusada, observamos su pierna desnuda que trata de ponerse un zapato de tacón blanco. Ante la imposibilidad, don Jaime coge un corpiño y delante del espejo se lo trata de colocar, pero en ese momento es alertado por los ruidos causados por la novicia.

Pocos días después, Viridiana accede a la petición de su tío: vestirse de novia para él. Se ve, así, por el pasillo de la casa a Viridiana, vestida de novia. Al entrar en el salón, don Jaime se admira de verla así, puesto que en un principio se había negado a tal petición. Viridiana, llena de nervios, dice que no le gustan las mascaradas. Con su atuendo de novia hace recordar a su tío la visión de su mujer y, así, él se lo comenta. Este es el gran acto fetichista de don Jaime.

Cuando su tío se suicida, Viridiana es avisada por la Guardia Civil. Se baja del coche, delante de la finca. El que se supone que es el inspector y los guardias civiles se acercan al cadáver del tío, que Buñuel, en una primera toma, nos muestra de él los pies colgando, en un indicio más de fetichismo y en una toma de efecto, pues es la más

utilizada para indicar que alguien se ha ahorcado.

Durante la orgía de los mendigos, uno de ellos, el marginado por estar enfermo, pone en el gramófono el Aleluya de Hendel y se va a la habitación contigua. Aparece disfrazado con un tul y un corpiño de vestido de novia. Este episodio de travestismo y exhibicionismo, puesto que comienza a danzar burlescamente con tal atavío delante del resto, es otro gesto que nos remite a la boda de don Jaime con su difunta esposa y al momento en que Viridiana se viste como ella.

Por otra parte, Buñuel, en el baile de los mendigos, nos muestra constantemente sucesivos planos detalle de sus pies. Hay un constante juego con los pies de los protagonistas de la obra. Así, se nos muestran anteriormente los pies de Viridiana y de don Jaime y ahora los de los mendigos para que, mediante una metonimia, nos introduzcan en el baile de éstos. En esta bacanal se filma la pelea sexual de Lola Gaos con otro mendigo detrás de un sofá. El espectador lo sabe en gran parte por el forcejeo de los pies que se ven tras un extremo del sofá.

Más tarde, en el intento de violación de Viridiana hay un detalle. El mendigo lleva una cuerda por cinturón. Es la cuerda con la que juega Rita a la comba, que don Jaime le había regalado, además de ser la cuerda con la que don Jaime se ha suicidado, y ahora la cuerda con la que intentan violar a Viridiana. Así, la comba se convierte en un elemento fetiche de la película, que aúna inocencia, muerte y sexo, además de, por todo ello, morbosidad. Detrás de esa serie de relaciones que establece la comba en la historia no hay una línea intelectual, pero sin duda hay una línea subconsciente relacionada con

el deseo.²¹⁵

Por otra parte, tentaciones como las hermosas piernas femeninas son su oscuro objeto de deseo tan presente en la obra de Buñuel. De hecho, el aragonés había transformado su fascinación por el famoso “milagro de Calanda” , un hombre al que la divinidad le había devuelto la pierna amputada, en un obsesivo fetichismo tan bello como endiabladamente erótico, tal y como quedaría patente en la figura de Catherine Deneuve de *Tristana*(1970)²¹⁶

En *La Vía Láctea* también se nos muestra el fetichismo de los pies. Lo vemos, pues, en la escena del accidente de coche, cuando el ángel le dice al peregrino que coja los lustrosos zapatos del muerto. Buñuel nos muestra aquí una escena donde los pies del fallecido salen de la parte de atrás del coche, enseñándonos los pies del muerto en un plano detalle. Los zapatos, es decir, los pies nos remiten a la muerte. Si vemos en ello una metonimia, un pie inmóvil es sinónimo de que la muerte ha llegado al individuo, ya que está incapacitado para seguir el camino de la vida.

Al finalizar la película, por el contrario, en el caminar de Cristo y sus discípulos, se nos muestra los pies como signo fetichista, pero ésta vez los pies hacen el camino.

En el cine de Buñuel vemos, como resumen, un desplazamiento del fetichismo, basado en la lógica fálica, al masoquismo y al complejo de Edipo.²¹⁷

²¹⁵ Fuentes, V., *La Mirada de Buñuel*, op.cit.(pág:297)

²¹⁶ “Simón del Desierto (1965) de Luis Buñuel” en www.enclavedecimo.com.

²¹⁷ Fuentes, V., *La Mirada de Buñuel*, op.cit(pág:298)

2.1.4.LOS SONIDOS

En las películas de Buñuel son característicos ciertos sonidos que engloban su banda sonora. Así, la música, en especial la clásica, las campanas de las Iglesias y los tambores de Calanda²¹⁸ y la música de guateque son notas constantes en dicha banda sonora.

Al inicio de *Nazarín*, el sonido del organillo en esta escena ayuda a recrear el ambiente popular y barriobajero de la ciudad. Otra muestra de música popular es la que realiza María Isbert en *Viridiana*, cuando en la orgía comienza a tocar la guitarra.

Por contraposición, abundan en las películas de Buñuel la música de tinte clásico. Así, en *El Ángel Exterminador* hay un recital de piano. El recital se convierte con el paso del tiempo, tras el confinamiento de

²¹⁸Buñuel,L,y Mondadori,R,op.cit.

los invitados, en notas al azar que toca la pianista, esta vez notas que manifiestan el sinsentido de la forzada y enigmática presencia alargada en la casa.

En *Viridiana*, para mostrarnos en el primer golpe de vista el convento, el realizador muestra una fachada del mismo mientras suena una pieza sacra como *El Aleluya* de Hendel, que ayuda a potenciar más el carácter religioso de la escena. Otro recital de música clásica tiene lugar cuando el tío de Viridiana toca embebido una pieza de música al piano, ayudado del pie, como muestra de agente activo en el acto amoroso. Esta incursión de la música clásica se realiza otra vez cuando Viridiana se viste de novia con las ropas de su difunta tía. Ahora don Jaime pone música para que la novicia no se marche. Lo que quedaba antes prefigurado en el recital de piano, la pulsión erótica de don Jaime por Viridiana, ahora, con la ayuda otra vez de la música, se puede por fin realizar. Hacia el final del film el realizador nos vuelve a poner *El Aleluya* de Hendel en la orgía realizada por los mendigos; uno de ellos, el marginado por enfermedad, es el que pone en un gramófono tal música. Si al comienzo, *El Aleluya* sirve para introducirnos en un ambiente piadoso, ahora sirve para potenciar los tintes orgiásticos de la escena; se mancilla la pureza y una muestra latente de ella es el ensuciar dicha obra sacra.

La música religiosa también nos sirve para introducirnos en la época del presbítero Prisciliano. Así, introduce a los peregrinos en las predicaciones que realiza en un bosque al oír éstos unos cánticos que preceden a la aparición de un pastor con un candil y una oveja. Otra vez más, la música sacra nos sirve de ayuda para insertarnos en un

ambiente religioso.

Además de la música sacra y en menos proporción la música popular, Buñuel utiliza en numerosas ocasiones el sonido de las campanas como integrante principal en su banda sonora.

En *Nazarín*, hacia la mitad de la película, Buñuel nos muestra cómo, mientras las campanas tocan a muerto, el cura, al salir del templo, bendice los cadáveres que hay en el pueblo y que han sido diezmados por la peste. Poco después vuelven a tocar las campanas, esta vez y de forma excepcional, como signo de esperanza, ya que anuncian que la ayuda médica ya ha venido al pueblo.

En *El Ángel Exterminador*, al finalizar la película, en la Iglesia hay un fundido y se oyen tres campanadas, las campanadas de la tentación. Se ve como dan vueltas las campanas de los extremos y como tocan el badajo de la del centro. Estas campanas anuncian la caída reiterada en el confinamiento, esta vez en la iglesia del grupo de burgueses.

En *Viridiana* las campanas anuncian el terminar de las clases en el colegio donde la novicia es profesora, ayudándonos a embebernos de un ambiente conventual.

En *La Vía Láctea* las campanas vuelven a tocar a muerto mientras se ve en un ambiente de época cómo en una plaza ahorcan a una serie de ajusticiados.

De esta forma y salvo excepciones, las campanas son sinónimo de muerte, de terminación, de caída en el mal. Dicha imagen conceptual se ve de forma más nítida en *Tristana*, donde la protagonista ve la

cabeza de su tío decapitada y como badajo de una campana, para anunciar la muerte del mismo.

Buñuel también utiliza como sonidos predilectos los ruidos que ocasionan los Tambores de Calanda. Dichos sonidos son un vivo recuerdo de su niñez y adolescencia, dado que en Calanda se crió y allí tuvo la magnífica oportunidad de escuchar durante todas las Semanas Santas como los integrantes del pueblo aporreaban con fuerza sus tambores para celebrar la muerte y resurrección del Señor. De esta forma, el sonido extenuante de los tambores del Viernes Santo del Aragón natal de Buñuel, en los últimos minutos de *Nazarín*, resulta un fondo adecuado para lo que equivale a la crucifixión del Padre.²¹⁹

Así, en *Simón del Desierto*, en un sonido fuera de campo, suenan Los Tambores de Calanda, que unidos al sonido del viento imperante en el desierto, dan al film un tono conmovedor y nos avisan de la existencia del mal, de un agente perturbador como lo es el ruido de los tambores. De esta forma al aproximarse el diablo a Simón, en un momento de la película, vuelven a sonar los tambores, que se confunden con una tormenta en el desierto. El sonido atronador de los tambores vuelve a manifestarnos la cara del mal. Otra vez suenan los tambores cuando anochece en el desierto y cuando Simón se dispone a comer unas hojas de lechuga. Dicho acto revestido de los tambores, nos hace reflexionar sobre el apetito como obstáculo para alcanzar la santidad.

Durante *La Vía Láctea* aparecen en un sonido fuera de campo y de

²¹⁹Luis Buñuel, Taschen, op.cit.(pag.112)

forma recurrente los Tambores de Calanda para indicarnos que el camino de Santiago de los peregrinos en modo alguno es una fuente de paz, sino más bien un elemento perturbador. Así, después de darle el dinero el hombre enigmático vestido de negro al viejo peregrino, al inicio de la película, aparece dicho ruido que se puede confundir también con el transcurrir del tráfico. Otra vez aparece este ruido, confundido con el del tráfico, después de que los peregrinos son echados por el metro del hotel. Y otra vez, para finalizar, están presentes en el film cuando los anarquistas fusilan al Papa.

Buñuel también utiliza la música moderna, de guateque, para describirnos dos estampas del pecado. De esta forma, en *Simón del Desierto*, Simón, cuando va a la gran ciudad, acaba en un guateque con el diablo oyendo música sesentera entre humo y alcohol. Pese a detestar Buñuel las guitarras eléctricas, rodó una de las secuencias de baile de rock and roll más frenéticas de la historia, con extras bailando el baile del pollo , el del mono y un zoológico completo de pasos de baile ,rematados en el clímax por un lujurioso aullido de Pinal.²²⁰ Una escena similar ocurre en *Viridiana*, donde aquí la película también finaliza en la habitación de Jorge, en torno a cuya mesa se sientan Ramona, Jorge y ahora Viridiana en medio de humo, alcohol y música sesentera, siendo todo ello sinónimo de inmersión en el pecado.

No sólo el sonido de las campanas, el sonido de los tambores y la música de guateque aparecen de forma recurrente en las películas de Buñuel. También el ruido de forma reiterativa tiene lugar en sus películas. De esta forma, en *Simón del Desierto*, aparece el ruido de un avión, en un principio fuera de campo para luego dejarnos ver al

²²⁰ Luis Buñuel, Taschen, op.cit. (pag.125)

mismo avión volar sobre el cielo del desierto para hacernos entender que Simón ha dejado su columna, ya que después Buñuel la filma estando vacía. Tal presentación, primero del ruido del avión, luego del avión, y más tarde, de la columna vacía, resulta un golpe muy efectista de cómo se nos manifiesta la caída de Simón.

En *La Vía Láctea* hay un sonido fuera de campo, como sí el de un avión se tratase, antes de que una niña de un paso al frente y anatémice una herejía. Dicho sonido sirve para incrementar la tensión del camino que existe en el periplo de los protagonistas. Otro ruido atronador se produce cuando los peregrinos que hacen auto-stop, ven pasar un coche, que no los coge, para, más tarde, oír un fuerte estruendo en un fuera de campo del que luego se sabe que es el coche que se ha estrellado. Otra vez aparece el ruido asociado a un elemento perturbador dentro del film.

Más tarde, durante la aparición de la Virgen, encontramos en la banda sonora, en un fuera de campo, el prosaico balido de las ovejas mezclado con el sonido misterioso y enigmático de una lira. Más adelante llegan dos hombres a una hospedería. Las campanas suenan mientras un burro rebuzna. Dicho efecto es el mismo que se utiliza en la banda sonora de la aparición de la Virgen, aunando lo espiritual con lo más carnal, con lo más prosaico.

2.1.5. LA PRESENCIA DE ANIMALES

Buñuel, antes de dedicarse a su pasión por el cine, tenía una gran afición por los insectos. Así, en su juventud estudió entomología en la Residencia de Estudiantes.

El Bestiario de Buñuel es otra influencia de la cultura medieval sobre su obra. Los animales representan la amoralidad y la crueldad intencionada o necesaria de la naturaleza. Muchos de los personajes buñuelianos son como bestias porque sus actos son anteriores a toda diferenciación entre el hombre y el animal.²²¹

En *Nazarín*, al comienzo del film, se oye el sonido de perros callejeros y el relinchar de un caballo como banda sonora de fondo mientras suena el organillo del vendedor. Dichos sonidos nos hacen darnos cuenta de la actividad febril de la ciudad, dado que el caballo

²²¹ Fuentes, V., *La Mirada de Buñuel*, op.cit.(pág:120,121)

se da por supuesto que es el de una calesa y los perros, que son callejeros. Así, el movimiento a través de estos sonidos consigue plasmar un clima de actividad y de popularidad por el sonido de los alaridos de los perros callejeros y un clima de actividad en las pinturas que se van sucediendo, al comienzo de la película, desde el centro de la ciudad, con la calesa ocupando el espacio, hacia los arrabales, con los perros ladrando desesperadamente.

En la filmografía de Buñuel aparecen con frecuencia las gallinas. De esta forma, en el puchero que hay en casa de Nazarín, la prostituta Andara cocina patas de gallinas. Las gallinas en el cine del director aragonés son sinónimo de mal agüero. De hecho, Buñuel demostraba muy poca inclinación hacia estos animales. Según sus propias palabras: “el gallo y la gallina son para mí seres de pesadilla”²²² Sin duda, en la casa del padre, el puchero con estas patas simbolizan la pobreza y la mala suerte de la que van a ser y son víctimas la prostituta Andara y el Padre Nazario. Además, en *El Ángel Exterminador* aparecen las patas de gallinas y las plumas en el bolso de una invitada a la fiesta. Tal invitada saca del bolso las patas de gallina y las plumas para hacer un conjuro. Es ahora cuando se percibe a la gallina como un animal mágico exotérico. Así, la gallina adquiere una tonalidad oscura que llega a ser onírica en películas como *Los Olvidados*.

Más adelante, en la cinta, en una de sus paradas en el periplo del Padre y las dos mujeres, siendo de noche, cuando el padre le dice a Andara que no se disguste, ya que quiere por igual a ella y a Beatriz, coge de una planta a un caracol y lo pone en su mano con gran

²²²Fuentes, V., *La Mirada de Buñuel*, op.cit. (pág:121)

delicadeza. Es Nazario un hombre de exquisita sensibilidad, que no lo demuestra sólo con las mujeres, sino con los animales. Lo coge para luego, se intuye, devolverlo a la naturaleza, que es de donde lo ha sacado.

En *Simón del Desierto*, el estilista, cuando se dispone a comer por la noche, ve a un conejo a los pies de la columna y dispone repartir su austera comida, unas hojas de lechuga, con él. En un nuevo día, Simón se molesta por coger y bendecir un grillo. Buñuel nos hace ver que el hombre que ama a Dios también ama al mundo animal. Pero por las palabras de Simón a Dios, éste parece decantarse por el mundo animal y no por el hombre en una muestra más de su soberbia y orgullo. En *El Ángel Exterminador*, cuando todos están hacinados en el salón de la mansión, aparece un rebaño de ovejas que invade la casa y se cuela por todos los vericuetos del espacio, excepto por la sala. A ello hay que añadir un oso que sube por las escaleras, el cual aparece al comienzo de la película atado, junto con las ovejas, que están contenidas en un redil. Muchos críticos han interpretado la presencia del oso como una amenaza del comunismo, ya que dicho animal simboliza la antigua y extinta Unión Soviética. Así, las ovejas son símbolos cuyo significado es el de que la colectividad de los invitados es un chivo expiatorio que hay que sacrificar para que, con su sangre, se libren del Ángel Exterminador, del vacío, de la muerte, cuya respuesta más acuciante es la de una neurosis colectiva, jalonada por actos repetitivos que se van dando en el film. El oso, a mi juicio, simboliza el periodo de hibernación que todos los huéspedes sufren en la mansión. Según Víctor Fuentes, el oso es el símbolo del aspecto peligroso del inconsciente o atributo del hombre cruel y

primitivo. De hecho, el salón burgués es igual que una cueva primitiva. Más adelante, la huésped, que en sus ritos exotéricos llama las llaves a dos zancas de pollo, se las entrega respectivamente a Silvia y a Blanca, y ordena que se unan a ella mientras ejerce un conjuro con el fin de salir de allí. Vuelve, por tanto, a aparecer las gallinas como signo mágico exotérico. Mientras se oye la conjuración para salir de la casa, en un sonido fuera de campo, Silvia Pinal, La Valquiria, pone el pañuelo al cordero y le da la daga al anfitrión. La mujer de las patas de gallina tira plumas al aire y dice no poder leer el rito por hacerle falta el sacrificio del último cordero; el último cordero será la Valquiria, que perderá la virginidad a manos del anfitrión. Tenemos, pues, dos sacrificios, uno más profano, el exotérico, y otro más sacro, el del cordero eucarístico. Poco después los huéspedes ven el divagar del oso por toda la mansión. Este divagar se identifica más que nunca con el deambular en la hibernación de los invitados en la casa. Aparece un cordero con los ojos vendados al lado de la Valquiria, que le da la daga al anfitrión de la sala. Es ahora cuando de forma simbólica se asiste al que va a ser el sacrificio del cordero que simbolizará el sacrificio de la virginidad de la Valquiria a manos del anfitrión, que se producirá finalizando la película. Así, los animales cobran dimensiones mágicas, bien sean las gallinas, los corderos o el oso que vaga a su libre albedrío.

En *Viridiana*, el tío de la novicia, don Jaime, mientras se defiende de las acusaciones de cruel por parte de la novicia, saca una abeja que se está ahogando en una barrica de leche, salvándola de la muerte. Dicho gesto vuelve a poner de manifiesto la sensibilidad de los protagonistas. También en dicha película el aparente egoísta y práctico

primo de Viridiana, Jorge, salva a un perro de la esclavitud que le supone estar atado a un carro. Se vuelve a manifestar, pues, el recurso de estilo de Buñuel de presentarnos de esta forma rasgos de humanidad en sus personajes. En otro pasaje de la película, Buñuel establece un paralelismo entre un comportamiento del mundo animal y otro del mundo de los hombres. Es en el desván donde se ve como un gato acecha a un ratón para acabar atrapándolo. Acto seguido, Ramona cae en el mismo desván en las garras del Don Juan de Jorge. Dicha comparación pertenece sin duda alguna a la vocación de entomólogo de Buñuel, el cual creía que muchos de los comportamientos de los animales se dan en la esfera humana. En otro pasaje, el mendigo que está enfermo de la piel recoge a una paloma herida. La paloma simboliza a la novicia, a la que herirán en su inocencia los mendigos con su orgía.

La Vía Láctea podría considerarse un estudio entomológico de una especie de insecto, El homo cristianus, en el que se pone de relieve los rasgos compartidos por especímenes diseminados por el tiempo y el espacio. Por ejemplo los detalles físicos: en los flashback, Jesús y sus discípulos siempre corren, igual que los estudiantes medievales y los peregrinos.²²³

²²³ Luis Buñuel, Taschen, op.cit.(pag.154)

2.1.6. LOS MOTIVOS IMPUROS

En las películas de Buñuel existen motivos impuros: el perfume, el alcohol, el tabaco, que contrastan con la pureza, más bien las ansias de pureza, de los protagonistas.

En los inicios de *Nazarín*, el sacerdote tiene que aguantar que las tres prostitutas le imprequen. Se dirigen a él por la ventana, que es por donde recibe el sacerdote, y le arrojan una bocanada de humo. Además, las prostitutas lo ungen con su perfume, no como María Magdalena precisamente, sino con un tono de impureza, que contrasta con la impoluta personalidad de Nazario. Más adelante, Beatriz se despide de su amante y le da para la marcha un mechero. Pudiera ser un crucifijo, un rosario para la partida, pero es un mechero, muestra del laicismo de ambos protagonistas, de los vicios de ambos, de las malas pasiones. Otro matiz impuro es cuando una de las prostitutas hace cola para que le den alcohol, que, más tarde, lo entregará a Beatriz. Unas escenas más adelante, Andara le quiere dar dinero al

padre Nazario, que la tiene escondida, para comprar tequila, según ella, para las heridas. Durante el cautiverio de Andara, Nazario nota el olor pestilente de la prostituta y la riñe diciéndole que mejor huelen las flores del campo, haciéndonos remitir, una vez más, al pasaje evangélico. Cuando son descubiertos, la mesonera le da un cubo de agua a la prostituta para que limpie la casa de Nazario y, así, borre la huella que ha dejado el fuerte olor. Pero ella no le hace caso, sabedora de que no dará resultado, y prende con fuego la habitación donde está. Vemos como el agua y el fuego son aquí signos de purificación frente al olor pestilente de la meretriz. Cuando el padre Nazario y Andara son apresados, hay una escena, junto a todos los presos, en que la guardia les da cigarrillos y agua. Los presos se agolpan para tener la ración. Así, son hombres de la vida que no viven sólo de pan, sino de sus vicios.

En *Simón del Desierto* pueden considerarse como impuros, al menos por parte de Simón, la comida y la excesiva limpieza, paradójicamente; Así, mientras come, suenan los tambores de Calanda como un hecho trágico y Simón riñe al joven novicio por su excesivo acicalamiento, comentando que en un hombre mundano no parece mal, pero sí en un hombre de Dios.

En *El Ángel Exterminador*, el constante deterioro anímico, pero también corporal: falta de higiene, de alimentos, es constante en la película. Dicha falta de higiene provocada por el hacinamiento y la imposibilidad de salir es un reto, ya que se cae en una neurosis colectiva de la que se apodera o se quiere apoderar El Ángel Exterminador.

En *Viridiana*, dos mendigos que van al pueblo le piden dinero para tabaco. Dicho acto mundano contrasta con la vida ascética de la novicia. Cuando Jorge irrumpe en la habitación de su prima, lleva un cigarrillo en la mano. Después de salir éste, Viridiana abre la ventana para ventilar el local. La irrupción de Jorge, sin avisar, es considerada un acto hostil por parte de la novicia que se acentúa por la invasión del humo del tabaco.

2.1.7. EI SENTIDO DEL HUMOR

Buñuel en sus obras siempre desplegó un sentido del humor ácido, relacionado a menudo con la muerte y el sexo, propio de su modo de ser.

De esta forma, en *Nazarín*, la dueña de la pensión, ante el intento fallido de suicidio por parte de Beatriz, le dice que si quiere matarse lo haga en la vía del tren, que es una forma más segura. Más adelante, cuando Nazarín está merendando con su amigo el sacerdote, éste le dice que él no cree en las habladurías que lo relacionan con la prostituta Andara, ya que afirma que caer en la concupiscencia con semejante esperpento es evidente que es hartamente imposible. El que Nazarín haya sido víctima de un robo es una muestra más de un sutil sentido del humor por parte de Buñuel, ya que el sacerdote no puede ser más pobre y da todo lo que tiene.

“En *Simón del Desierto* hay algo de humor negro... dijo modestamente el cineasta a sus entrevistadores- Negroide, si usted

quiere. Pero solo unos toques dispersos, porque en realidad el personaje me conmueve”. En realidad, Simón es la película más divertida de Buñuel desde *La Edad de Oro*. Algunos de los chistes provienen del propio Simón, por ejemplo cuando bendice a una pulga y comprende que está perdiendo la chaveta. Y Pinal interpreta a un demonio que es bromista e inepto, pues no puede impedir delatar su identidad cuando se disfraza. Sin embargo, la mayor parte de las risas se hacen a base de colectivos más bien cortos de luces que aparecen periódicamente al pie de la columna.²²⁴

Cuando el fraile embustero, Trifón, desvela lo que le ha metido de comida en la bolsa del estilista, se produce una discusión teológica. En un diálogo de fuerza con el resto de monjes, el religioso endemoniado cae al suelo exorcizado por Simón, tras descubrirse el engaño. El monje poseído por el demonio afirma “viva la apocatástasis”. Dos monjes se preguntan qué querrá decir la apocatástasis, después de unas palabras en el que el hermano Trifón va contra la Hipóstasis mientras que el resto de monjes, por el contrario, la defiende en una gradación en el discurso que contrasta con las palabras del endemoniado. Al final el monje Trifón dice: “muera Jesucristo”. “Muera” dicen los monjes y se corrigen de inmediato diciendo “viva”. Dicho error recuerda de inmediato a otro similar por el que le llenan la cara de perdigones al pato Lucas en la película de Chuk Jones *Rabbit Seasoning*. Y es que Buñuel siempre fue un amante de la comedia estadounidense.²²⁵ Existe en esta discusión un guiño irónico de

²²⁴ Luis Buñuel, Taschen, op.cit.(pag.145)

²²⁵ Luis Buñuel, Taschen, op.cit.(pag.145)

Buñuel al utilizar semejantes términos de erudición teológica, dando a entender que la teología a menudo se pierde en cultismos, desvirtuando la vivencia de Dios y alejándola de los más humildes. Poco después, Simón se encuentra retirado en su columna y comienza a hablar con Dios. En uno de los momentos se pierde y dice no saber lo que está diciendo, pero, en palabras de él mismo, el discurso en sí es muy entretenido. Existe de nuevo otro guiño irónico de Buñuel, ya que convierte a Simón, en vez de en un hombre de meditaciones profundas y existenciales, en un aspirante de santo ridículo, que se entretiene con tontos discursos sin sentido.

En *El Ángel Exterminador*, durante el banquete, dos invitados comentan la virginidad de la Valquiria. Uno acaba diciéndole al otro que el que sea novia es de crédito, pero el que sea virgen ya es más poco creíble. En otro momento de la cena, el mayordomo desparrama toda la comida por el suelo, al caérsele la bandeja. Los invitados ríen de forma esnobista dicho incidente, mostrando su lado más frívolo. Prosigue la cena y las conversaciones de los invitados. La cantante le pregunta al doctor por cómo está de su dolencia y éste le dice que no es grave. El doctor se aproxima a otro invitado y le dice que la cantante en tres meses estará calva, a lo que el otro invitado le responde con humor que tiene un buen cráneo. En otro momento aparece un plano general en donde el hombre más antipático de la reunión, tumbado, es atendido por el doctor. La cantante le dice que cómo se encuentra, a lo que el doctor le dice “completamente clavo”. Ante la respuesta, ella le manifiesta su incomprensión por lo dicho, a lo que el doctor apostilla que le quedan muy pocas horas de vida. Existe aquí otra ironía de Buñuel,

dado que lo que dice dicho hombre del individuo enfermo del corazón es imposible que se lo diga a la cantante. El miedo a la muerte es el trasfondo de muchas de las ironías de Buñuel, pues los personajes responden con acidez ante la presencia de la misma. De varias ironías relacionadas con la muerte pasamos a una escatológica cuando varias mujeres entran en un excusado y revelan cosas tan poéticas como que una ha visto un torrente, otra un águila y la tercera, un remolino de hojas secas que le han cubierto toda la cara.

2.1.8.EL AMOR FOU

El amor fou, amor pasional e irracional, cargado de erotismo, es un hito del surrealismo y está muy presente en las películas de Buñuel.

En *Nazarín*, Beatriz se trata de suicidar en un establo, por culpa de la pasión irrefrenable que siente por El Pinto. El recinto está destinado para los animales, por lo que el suicidio Buñuel lo muestra también como una pasión animal. Poco después, el Padre Nazario habla con la mujer histérica, Beatriz, cuando ésta le da la comida. En un raccord de miradas, *Nazarín* nos evoca al mismo Cristo interrogando a la Samaritana²²⁶. Sabedor de su problema de afectos sentimentales, le aconseja que regrese a su pueblo, si es que se ha dejado engañar por un hombre. Anteriormente, la mesonera le dice, al pedirle que vaya a darle la comida al padre Nazario, que coma ella también porque si no le darán los ataques de nervios, pero ella no acepta. Continúa el film y hay una pelea de las prostitutas por la cuestión de un robo. La pelea por el robo ilustra la pasión de Beatriz: la lucha del hombre y la mujer por ver quién roba el corazón uno del otro. La animalidad de la pelea

²²⁶ Jn4,1-42

le lleva a imaginarse al hombre que desea y a ella, abrazados, en un diálogo del todo sadomasoquista. La mujer le dice que le tiene anulada la voluntad por el deseo sexual que tiene sobre ella y él le dice que se marchará con otra mejor. Dicho diálogo es de una animalidad pasional que desemboca en la más pura carnalidad y crueldad cuando la mujer lo muerde en la boca, no sin insultarle antes, y al hombre le cae un chorro de sangre de ella, mostrando el mismo gesto que el protagonista de *Un Perro Andaluz*, que, tras manosear los pechos y las nalgas de una mujer, vemos en él un gesto mortuario que manifiesta que el sexo y la muerte están muy ligados en la filmografía de Buñuel, influenciado sin duda por las lecturas que con una veintena de años hizo sobre Sigmund Freud. Otro amor fou descrito en la película es el que se da en el pueblo asolado por la peste. El Padre Nazario asiste a una moribunda en su casa, pero ella le niega su asistencia y pregunta por Juan, su hombre. El hombre llega y le dice al sacerdote que allí no tiene nada que hacer. Buena parte de la crítica ve en este pasaje reminiscencias del cuento del Marqués de Sade titulado *Diálogo de un Sacerdote con un Moribundo*²²⁷. El padre Nazario, acto seguido y cabizbajo, le dice a Beatriz que ha fracasado. Dicho gesto nos puede incitar a observar también en el padre Nazario una pasión en parte semejante a la del amor fou, puesto que Nazario pone toda su fe en su esfuerzo humano y no en Dios. Piensa que el acto de convertir a la gente es propio del hombre, en este caso del sacerdote, cuando en realidad el hombre en la conversión de otro hombre es instrumento de Dios y no el sujeto agente de la misma.

En *Nazarín*, el amor de Ujo por Andara es también un amor

²²⁷ Sade, *Diálogo de un sacerdote con un moribundo*. Nobooks

apasionado, pero no reviste los tintes del amor fou del Pinto y Beatriz. El amor del Pinto y Beatriz es un amor perteneciente al drama mientras que el amor de Andara y Hujo es un amor de comedia, no exento por ello de tintes dramáticos. En una parada en el camino de Nazarín y las dos mujeres, el padre le aconseja a Beatriz que frente al amor fou que siente por El Pinto, en definitiva, frente a la influencia del demonio, ame todas las cosas que Dios ha creado y no centre su amor en una sola persona. Dicho consejo bien pudiera hacerlo un psicólogo: la dispersión de la atención hacia más de un solo objeto para acabar con la nefasta influencia de la fijación obsesiva. Así, psicología y teología se dan la mano en materia de confesión, lo cual no tiene que desmerecer al confesionario, dado que el sacerdote da consejos a veces como un psicólogo porque una dimensión importante del hombre es la sique, que influye en el campo de la vida espiritual. Más adelante, cuando Nazarín y Andara están en la cárcel, a esta última le va a visitar Ujo, que la llama “puño”. Una vez más Ujo le dice a Andara que es fea y pública, pero que tiene “puño”. Andara, ante ello, de nuevo se vuelve a meter con su estatura de forma cariñosa. La conversación acaba cuando un guarda coge al enano y lo saca fuera. Lo que Ujo admira de Andara es su valentía ante la vida, su empuje vital, que le hace parecer una fuerza de la naturaleza. Así, Ujo es un hombre apasionado que vive un amor apasionado, donde la tragedia del amor fou no tiene cabida. Casi al finalizar la película triunfa en Beatriz el amor fou sobre la fe en Cristo. De esta forma se ve a El Pinto y a Beatriz pasar junto a Nazario, por la carretera, con una carreta mientras Beatriz entorna la cabeza sobre el hombro de El Pinto, como lo hizo antaño sobre el hombro de Nazario. Parece, pues,

que triunfa el amor fou sobre la santidad. El que ninguno de ellos sepa el destino del otro, ya que van en direcciones contrarias y sin verse por la carretera, corrobora la distinción de planos en los que se mueven los sentimientos de Beatriz y Nazario.

En *Simón del Desierto*, al igual que en determinados momentos en *Nazarin*, el protagonista, el estilista Simón participa de algunas características del amor fou como son la pasión humana y la autosuficiencia que parece tener el anacoreta, que edifica muchas veces su fe sobre sacrificios personales al margen de la intervención divina.

En *El Ángel Exterminador* existen varias estampas del amor fou. Una de ellas es protagonizada por la pareja de amantes invitados a la fiesta, que acaban sellando su amor con el suicidio. Otra escena del amor fou es la protagonizada por la anfitriona y su amante, poniendo en peligro ésta a veces su matrimonio por la pasión que siente por su querido. Y podríamos decir que la relación solo genital del anfitrión y La Valquiria podría ser considerada como amor fou, por la pasión irracional de la escena.

En *Viridiana*, la relación de su tío con ella, como reminiscencia por parte de éste de la relación que tenía con su mujer, puede ser considerada como un amor fou por lo apasionada; pasión que lleva al protagonista a narcotizarla y que nos recuerda al amor fou del mismísimo Buñuel por la Reina Victoria Eugenia²²⁸, que ocupaba gran parte de la mente y el corazón del joven director. Pasión fou también es la narrada entre el mendigo ciego y su amante y entre Lola Gaos,

²²⁸ Buñuel, L. Y Mondadori, R., op.cit.

haciendo de mendiga, y otro mendigo, pasión esta última que el director narra con un forcejeo detrás del sofá en la noche de la orgía. El mendigo encargado del orden afirma que dejen que se peleen pues cuanto mejor se peleen mejor se llevarán. Hay aquí un nuevo alegato al amor fou, al amor atormentado y salvaje que no se atiene a normas lógicas sino a los tintes sadomasoquistas de las relaciones amorosas del universo de Buñuel, influenciado, sin duda, por el Marqués de Sade²²⁹. A la vez, pasión fou podemos observar en Ramona y el primo de Viridiana, Jorge, dándonos muestra el autor de la animalidad de su relación al compararla con el gato que atrapa a un ratón, muestra ésta de la relación puramente animal de los personajes y por último amor fou es el de Viridiana y Jorge, que se intuye al poder observar como la pura Viridiana se mira al espejo en un gesto de coquetería, alejado de la castidad de una novicia, antes de entrar en la habitación de Jorge, llena de humo y de música sesentera, mientras éste juega a la baraja con Ramona. Dicha atmósfera choca con la austera vida llevada hasta ahora por Viridiana y representa las bajas pasiones mundanas, entre las que de forma primordial se encuentra el sexo.

²²⁹López Villegas, M., *Sade y Buñuel*, Instituto de estudios Turolenses, 1998

2.1.9.LA INFLUENCIA DE SADE

En la filmografía de Buñuel hay una gran influencia del Marqués de Sade²³⁰. Buñuel, en un intento por deslindar su vida personal de la artística, dice poder llegar a ser sádico, pero no sadista. Utiliza la perversión como elemento subversivo. Le atrae la perversión en un plano intelectual, concretamente en la obra del marqués de Sade. Las perversiones sexuales en la vida de Buñuel aparecen despatologizadas y descriminalizadas, existiendo una transferencia de las perversiones de los personajes a los espectadores²³¹. Así, tanto las pasiones amorosas de los individuos, cargadas de irracionalidad y erotismo a la vez que de autodestrucción y cierto sadomasoquismo,

²³⁰López Villegas,M,op.cit.

²³¹Fuentes,V., *La Mirada de Buñuel*,op.cit.(pág:293)

como la actitud de autosuficiencia y tendencia a confiar más en la naturaleza humana que en la divina de los protagonistas, ponen de manifiesto la influencia del Marqués. Como ejemplo de amor sádico, podríamos remitirnos a la imagen de Beatriz imaginándose al Pinto en sus manos, de cómo le da un mordisco en el labio y éste comienza a chorrear sangre mientras mantienen un diálogo de tintes puramente animales. Como ejemplo de ciertas actitudes autosuficientes, podríamos incluir a todos los protagonistas de las cinco películas de Buñuel que analizamos, desde Nazarín, que en ciertos momentos se ve aquejado de dicha autosuficiencia, pasando por Simón del Desierto, máximo ejemplo de autosuficiencia, ya que sus sacrificios están basados en la voluntad humana y no en los designios amorosos de Dios, llegando a Viridiana, en su fabricación de un pedestal humano de santidad, no exento de vanidad, pasando también por los invitados de *EL Ángel Exterminador*, como representantes del estrato burgués, con la autosuficiencia que ello conlleva y como ejemplo máximo es el que se hallan entre ellos representantes de la masonería, para finalizar con los peregrinos de *La Vía Láctea*, vivos ejemplos de mundanidad.

Pero la estampa que más claramente remite a la ideología del Marqués de Sade es la de la moribunda del pueblo diezmado por la peste que rechaza la presencia de Nazario, cuando éste le habla de Dios, para invocar el nombre de su amante. Dicha imagen nos recuerda al *Diálogo de un Moribundo*, escrito por el Marqués de Sade, que trata sobre el intento de conversión sin éxito por parte de un sacerdote de un moribundo, el cual le replica, en su lecho de muerte, que durante toda su vida ha vivido las pasiones carnales de forma desenfadada y que el recuerdo de ello es lo único bueno que le queda

de esta existencia.

2.1.10.LA FIGURA DEL CIEGO

El personaje del ciego es muy recurrido en las películas de Buñuel. Así, el ciego de *Los Olvidados* es la representación por antonomasia de esta figura, que a menudo conlleva tintes negativos. En *Nazarín*, antes de recibir Nazario a Beatriz, que le trae la comida, al inicio de la película, viene un ciego, con una niña como lazarillo, que le pide limosna y Nazarín se la da. Aquí el ciego que se nos muestra no parece ser tan maléfico como en otros pasajes. En *Simón del Desierto*, la primera aparición del Diablo, protagonizada por Silvia Pinal, es como la de una mujer tuerta. Dicho defecto imprime al personaje por añadidura tintes negativos. En *Viridiana*, la novicia recluta entre los menesterosos del pueblo a un ciego. Este personaje será encargado por Viridiana de mantener el orden cuando ésta, su servicio y Jorge se

ausenten de la casa durante unos días. Dicho proceder parece paradójico; que un ciego, que no ve nada, sea el encargado de que se comporten civilizadamente. No sólo no ocurre esto, sino que él es el primero en enturbiar el ambiente al coger de espaldas a Lola Gaos, que encarna de manera formidable a otra mendiga, para decirle que esa noche tendrán relaciones sexuales. El ambiente de promiscuidad se va así fraguando de espaldas a la joven. En plena orgía, cuando el ciego se da cuenta de que Lola Gaos está teniendo relaciones con otro, con su bastón devasta toda la mesa y huye con los demás mendigos. En este pasaje, por lo tanto, el ciego es también una figura maléfica.

Parece, pues, que Buñuel identifica la falta de visión con la ceguera moral. Si Buñuel no soporta a los ciegos, es porque en palabras de él a Max Aub, nada se puede atisbar en la mirada de un ciego mientras se está hablando con él, es decir, el ciego con su mirada no dice nada y esto le incomodaba profundamente al director aragonés. Buen ejemplo de esta figura se remonta a la picaresca española y concretamente al ciego que aparece en *El Lazarillo de Tormes*²³².

²³² Anónimo, *EL Lazarillo de Tormes*, Austral.

2.1.11.LAS ENSOÑACIONES

Los sueños son el camino real al inconsciente. Según André Bazan, “la oscura, espesa sangre del inconsciente circula en las escenas que narran los sueños de las películas de Buñuel y nos empapa como si una arteria se hubiera abierto hasta el alma”

Lacan, por su parte, define lo real como la coincidencia de los opuestos, médula central del cine de Buñuel.

El sueño es el deseo de lo real y por escapar de él, despertamos. Es el deambular de una Viridiana sonámbula.²³³

En las películas religiosas de Buñuel más que sueños, lo que aparecen son ensoñaciones, como prolongación de los deseos de los protagonistas. En *Nazarín*, Beatriz tiene la ya comentada ensoñación del diálogo sádico con su amante El Pinto, que acaba con el mordisco

²³³Fuentes, V., *La Mirada de Buñuel*, op.cit. (pág:287,289)

de ésta en la boca de él y con el chorrear de sangre consiguiente producido por tal acto de pura animalidad. Sabemos que es una ensoñación por el constante parpadeo de Beatriz y por el movimiento ondulatorio de la imagen. Así, el director, con estos dos recursos, nos ayuda a situarnos en el universo de lo onírico y no en el de la realidad. También hay una ensoñación en un pasaje donde la prostituta Andara tiene fiebre a causa de las heridas producidas por la reyerta en la que se ha involucrado. En ese estado febril tiene un delirio en el que aparece el famosísimo Cristo riéndose de forma sarcástica. Dicha imagen, considerada para algunos como una herejía, según mi opinión y la vuelvo a repetir, sería una muestra de la deformación de una mirada de Jesús desde el ojo de una religiosidad que raya el histerismo.

En *Simón del Desierto*, Simón, a causa de la fatiga producida por su dura vida de estilista, tiene una ensoñación, donde aparece con su madre corriendo por la tierra. Dicha ensoñación manifiesta el deseo encubierto de Simón de abandonar la ascesis representada por la verticalidad de la columna y llevar una vida más carnal, encarnada, nunca mejor dicho, por la compañía de su madre, madre nutricia, y por la tierra, también madre nutricia del género humano y desplegada sobre una dimensión horizontal.

En *El Ángel Exterminador* es famosa la escena de la mano que se mueve sola. Dicha escena corresponde al delirio de una de las invitadas y que Buñuel ya tenía concebida en su mente desde hacía mucho tiempo.

2.1.12. EL SEXO Y LA MUERTE

Las pulsiones son nuestros mitos, según Freud. A decir de Lacan es lo real lo que se mitifica. En Buñuel se aúnan las pulsiones del amor y la muerte a tono con lo que dice Freud en “Más allá del placer”: “el objeto de la vida es la muerte”.

Es la ensoñación de Beatriz la que en gran medida se parece al pasaje de *Un Perro Andaluz*, dado que el personaje masculino de esta última película muestra el mismo gesto de la boca que el del Pinto, tras manosear los pechos y las nalgas de la protagonista femenina. Dicho gesto es un tanto mortuorio, mostrándonos que el sexo y la muerte a menudo van parejos, cosa que Buñuel sabía por sus lecturas tempranas de Freud. Otro gesto que asocia motivos sexuales y mortuorios es el de Beatriz que se yergue sostenida por brazos y pies de espaldas al suelo, haciendo ademanes de ir hacia arriba y

hacia abajo, sugiriéndonos el acto sexual, a la vez que un castigo corporal propio de una visión ascética o del mismísimo Cristo en la Cruz. También se aúnan el sexo y la muerte en el pasaje de la mujer diezmada por la peste, que rechaza a Nazario, en su lecho de muerte, a cambio de la presencia de su amante. En *Simón del Desierto* vemos como el demonio, que simboliza entre otras cosas la muerte, se disfraza de promiscua colegiala o de tentadora mujer con ligas y medias. Dicho simbolismo vemos que en parte encarna la muerte, dado que al ser descubierto y rechazado por Simón, el diablo huye bajo la figura de una vieja decrepita.

En *El Ángel Exterminador* podemos observar la unión del sexo y la muerte en los amantes que aparecen sin vida porque se han suicidado. Dichos amantes nos recuerdan a grandes parejas del arte y de la historia como Los Amantes de Teruel o *Romeo y Julieta* de Shakespeare. Hacia el fin de la película, el anfitrión, después de desvirgar a la Valquiria, coge una pistola y todo hace pensar que se va a matar, pero es cuando la Valquiria sugiere la idea de que todo vuelva a comenzar otra vez. Frente al sexo y la muerte aparece de nuevo la vida con su proseguir inevitable que nos arrastra a todos.

En *Viridiana*, gran parte del pulso de la película es la pasión mórbida que tiene el tío de la novicia por su mujer muerta y que proyecta en la novicia. Así, el color blanco del traje de novia ilustra en los actos fetichistas que se dan esta pasión mórbida e ilícita. También la relación de Jorge y Ramona se nos presenta como una relación donde la muerte, además del sexo, tiene cabida, dado que se compara a la cacería de un indefenso ratón por parte de un gran gato. Aquí la

astucia del Don Juan mata los sentimientos auténticos de la mujer.

Y, para finalizar, en *La Vía Láctea* las bacanales que se nos muestran, promovidas por el hereje Prisciliano, ilustran su doctrina en la que el alma, según él es pura, porque ha sido creada por Dios. No así el cuerpo que es malo, por lo que hay que someterlo a todos los posibles mayores placeres carnales para acabar con él y, por lo tanto, con la impureza. De ahí que el sexo y la muerte estén unidos en dicha doctrina herética. Por otra parte, los peregrinos aúnan el sexo y la muerte, dado que pretenden tener relaciones sexuales cuando lleguen a Santiago y de hecho las tendrán al presentárseles la ocasión, cuando aparece, en las cercanías de Santiago, una mujer rubia que les ofrece sexo a cambio de dinero. Ello ilustra la relación del pueblo con Dios, ya mencionada en el principio de la película. El pueblo es una prostituta que le es infiel a Dios, hecho ilustrado en los pasajes bíblicos, en la relación que Dios le hace tener al profeta Oseas con la prostituta Gomer.

2.1.13.IMPRONTA PERSONAL,SÍMBOLOS Y MOTIVOS SURREALISTAS

En *Nazarín*, cuando el sacerdote va al pueblo donde padecen la peste, ésta la manifiesta el realizador mediante la aproximación de una niña, que arrastra una prenda blanca hacia una sábana también blanca tendida en el camino. Las prendas blancas, junto con las campanas que tocan a muerto, son los símbolos de que la peste asola al pueblo. Más tarde, la aparición del enano en la película hace que la misma cobre tintes surrealistas, que se reafirman con las conversaciones que mantiene con su amada, la prostituta Andara, y que se pueden reducir en una frase “te quiero porque eres puño”, una frase surrealista que nos indica el amor de Ujo por Andara debido a que ve en ella valentía y pasión. Y ampliando la frase:“eres fea, eres pública, pero te quiero porque eres puño”. Raro resulta que un amante

sea tan objetivo con su amada y es por lo que al serlo, dicha apreciación prece de carácter surrealista.

En la película *Simón del Desierto*, otra serie de motivos surrealistas son los que se suceden cuando aparece el diablo, encarnado por Silvia Pinal, bajo distintas formas: primero bajo una perversa “lolita”²³⁴, vestido de colegiala. Otra mediante la encarnación de una mujer que enseña sus ligas y medias. A continuación, cuando Simón descubre que la mujer insinuante es el diablo, ésta se transforma en una bruja decrepita con el gorro de colegiala, para que el espectador sepa que sigue siendo el mismo personaje y con una escoba, perteneciente ésta al mundo infantil y sinónimo de maléfico. Otro símbolo en Simón aparece cuando la madre tapa las hormigas de un hormiguero con tierra del desierto. Dicho acto puede interpretarse como que Simón, con su santidad, tapa a los religiosos de la orden, que, con sus hábitos negros y su sentido gregario, parecen hormigas en el desierto. También ello manifiesta una vez más el amor de Buñuel por los animales y la comparación que suele establecer de los comportamientos humanos con los del reino animal. Más adelante, en el metraje, se ve cómo Silvia Pinal aparece esta vez encarnando la figura de una mujer semidesnuda que aparece metida en un ataúd, el cual se desplaza sólo por el desierto. Dicho efecto es surrealista. A continuación, Silvia llega a la columna y hace el gesto de pasarse la lengua por la boca, símbolo gestual que significa que manifiesta intenciones ocultas.

En *El Ángel Exterminador*, el anfitrión hace un brindis, al que los invitados, mostrados a través de un travelling, no hacen caso. Dicho

²³⁴ Navokov, *Lolita*, Anagrama, Barcelona.

detalle ya nos adentra en la irracionalidad que va a presidir la velada. La anfitriona en un momento sale y se reúne con el mayordomo en una habitación contigua, donde hay un oso y unos corderos. La presencia de estos animales añaden a la película tintes surrealistas y simbólicos, que a lo largo del film se desenmascaran, simbolizando el oso el cautiverio y los corderos los invitados, que, como chivos expiatorios, al participar del sacrificio de la Valquiria, todos se redimen. La misteriosa salida del servicio también es un toque surrealista que ayuda a crear una atmósfera enigmática en el film. La conversación que mantienen la pareja de amantes de la película, que al final se suicidan, al encontrarse en la cena, también adquiere un tono surrealista y enigmático. Ella le pregunta entre otras cosas si está soltero y él le dice que hasta dentro de cinco días, como a ella le va a suceder. En otra escena aparece la ya comentada mujer que saca unas patas y plumas de gallina de su bolso para hacer un conjuro. Dicho elemento es del todo surrealista, un surrealismo de mal agüero, ya que las gallinas en la filmografía de Buñuel son símbolo de mala suerte. También puede considerarse como surrealista el juego de repeticiones que se desarrollan en el film. Dicho juego es un juego de miedo al vacío, es un rasgo neurótico, coronado por parte de los anfitriones que tienen que seguir un formulismo, dado que los prolegómenos del vacío son peligrosos por poder resultar revolucionarios. El amante de la anfitriona en un determinado momento les pregunta por qué no se han ido. Varios invitados responden de forma variada: unos dicen que este estado les parece divertido. Dicho proceder, el inicio de la reclusión como si fuese un juego, en una manifestación de esnobismo de la clase social

burguesa, resulta enigmático y también surrealista. En otro momento hay un plano general en el que vemos tumbarse a la pareja en el salón. Continúa dicho plano mostrando a todos los invitados en uno de los márgenes del salón mientras el hombre más antipático de la reunión se sienta en una silla, después de caminar nervioso de un lado para otro, y mira fatigado, cogiéndose el corazón, al reloj y después al otro lado del salón, donde todas las sillas están vacías; el vacío en el tiempo es el que acongoja a este hombre, cuyo carácter excesivamente racional le hace sufrir de esta forma. Será la película un constante juego en el transcurrir del tiempo que les avocará a un vacío angustioso. La continua imposibilidad para salir de la casa, que se plasma en diversas escenas, es manifestación de misterio que le da a la película un tinte surrealista. En una escena, la Valquiria abre una puerta, cuya habitación está llena de jarrones estableciéndose así una comparación de la Valquiria con un delicado y a la vez fuerte jarrón de porcelana. Ella, más adelante, será el chivo expiatorio, la virgen desflorada, el jarrón roto que posibilitará la salida de todos al exterior, después de pasar por innumerables peripecias. Lo que antes parecía un juego de esnobistas se va convirtiendo, con el paso del tiempo, en una dura lucha por la supervivencia. Todos comentan que los que están fuera deberían haberse percatado de la ausencia de éstos. Una mujer acaba dicho discurso con un grito desesperado “que alguien venga a buscarnos”. Los burgueses advierten que los criados se han ido y se preguntan el porqué; “las ratas desaparecen cuando el buque se hunde” es una observación clasista a lo que el mayordomo responde que se fueron, pero sin ellos mismos saber el porqué. De esta forma todo responde a un sinsentido: la imposibilidad de que ellos

salgan, la falta de advertencia de los familiares de su ausencia, el lento y progresivo goteo en la marcha de los criados antes de que viniesen los invitados. Todo ello resulta absurdo y teñido de misterio.

El joven incestuoso se muestra nervioso e irascible, dado su carácter débil, según apunta su hermana, que así lo disculpa. Los jóvenes amantes se ven imposibilitados de estar solos, pero la mujer le dice al hombre que cuando todos duerman podrán al fin estar juntos, ya que hay un medio que ella conoce. Anteriormente, el director de orquesta sale de una puerta, sin saber el espectador que estancia es ésta. Ahora, después de la escena de los amantes, una de las huéspedes sale del mismo habitáculo, revelándonos que es un excusado. Aparece en este pasaje una de las notas biográficas de Buñuel²³⁵. La mujer revela que en el excusado ha visto debajo de ella un torrente. Otra ha dicho que ha visto un águila y otra que un remolino de hojas secas, proveniente de éste, le ha cubierto toda la cara. Dicha nota corresponde a las vivencias que tuvo Buñuel cuando de joven visitó un lugar donde había casas colgantes; en las casas colgantes tener este tipo de retretes era lo usual. Que las damas de la alta sociedad hablen de un retrete para ellas liberador es un guiño de fina ironía del director aragonés.

En un giro de noventa grados se ve una ventana oscura y el sonido del reloj, que da las tres de la mañana. A continuación se enfoca la sala y todos yacen echados en el suelo o en los asientos. El hombre que estaba enfermo, en palabras del médico al amante de la anfitriona, acaba de morir. Antes le ha puesto la chaqueta sobre su cabeza. El amante entra en una sala contigua donde está la mujer

²³⁵ Buñuel, L, y Mondadori, R, op.cit.

recostada. Éste empieza a besarla y antes ella le pregunta si le han visto, a lo que él responde que le da igual; es propio de la cultura burguesa, como ya hemos dicho, el culto a las apariencias y a lo que los demás puedan pensar. El médico y el amante de la anfitriona depositan el cuerpo, ya sin vida, del hombre en una habitación contigua. Se oyen voces misteriosas, que dicen, refiriéndose al muerto, que tiene un rictus horrible. La mujer, que antes rechazó el agua por oler mal, ahora come el limón que le ofrece el mayordomo. A la par ve cómo de la habitación sale una mano: es la mano del muerto, que se deja ver entre la puerta que se entreabre. Ésta avisa a la Valquiria, que no se da cuenta, puesto que está sumida en un profundo sueño, y acto seguido se desmaya.

Se inicia un nuevo día. Fuera de la mansión, la gente se va agolpando mientras las fuerzas de seguridad rodean la casa. Un hombre, que parece ser un alto cargo del ayuntamiento, le dice al jefe de la policía que el alcalde ha propuesto instalar un altavoz para decirles a los inquilinos que salgan de la casa, pero que le parece absurdo, ya que más fácil es entrar ellos allí. El jefe de policía disiente de que la medida sea absurda porque una brigada suya, el día anterior, se vio imposibilitada de entrar. La gente se agolpa en el exterior rompiendo el cordón de seguridad, pero todos se quedan a la puerta de la mansión, sin poder entrar.

Todo esto vuelve a revestir la película de tintes surrealistas. La imposibilidad no sólo de salir los invitados, sino de entrar la policía contiene elementos mágicos y enigmáticos que el director sabe administrarlos como nadie. Acontece, pasado el tiempo, un episodio

onírico surrealista. Blanca, en estado febril, se ve sola en la habitación, por lo que se sabe que es un sueño. En su sueño se observa una mano salir de la puerta. Ella la sigue y la logra aplastar con una figura, pero la mano vuelve a moverse y la intenta estrangular, a lo que ella responde intentando matarla con una daga. El sueño surrealista acaba y la mano resulta ser la de la mujer del director de orquesta, que se lleva un buen susto. Aparece el grito de terror de ésta y la imagen de todos los inquilinos de la mansión. Dicho episodio es altamente surrealista y nos remonta al Buñuel de *Un Perro Andaluz* o al de *La Edad de Oro*. En otro episodio del film, el director de orquesta trata de abusar sin conseguirlo de la Valquiria, que yace dormida. Vemos una vez más una impronta personal del autor, ya que la idea de abusar de una mujer dormida es una obsesión en su vida, concretamente en la juventud de Buñuel²³⁶ cuando pretendía narcotizar y abusar de la Reina Victoria Eugenia. Otro episodio surrealista es cuando las ovejas y el oso campan a sus anchas por la mansión, excepto por la sala donde están los invitados, que se nos muestra como un territorio mágico y maldito. Al finalizar la película se observa otra vez cómo los ahora asistentes al Te Deum no pueden salir del templo y cómo afuera hay una manifestación del pueblo, donde hay un rebaño de ovejas que se dirige a la Catedral. Las ovejas vuelven a ser los chivos expiatorios necesarios para la liberación de las clases burguesas.

En *Viridiana*, la novicia protagoniza un episodio de sonambulismo en donde echa cenizas sobre la cama. Viridiana le dice el significado de las cenizas a don Jaime: muerte y penitencia y su tío lo concreta más: muerte para él y penitencia para ella. Y en efecto, cuando el tío se

²³⁶Buñuel,L. y Mondadori,R,op.cit.

suicida, la muerte es para él y la penitencia para ella, ya que al llegar a la mansión y ver el suicidio de su tío, Viridiana hace un gesto de penitencia apoyando la cabeza frente a la puerta del coche. Otro episodio en el que su tío la narcotiza y hace amago de abusar de ella también es producto de la obsesión de Buñuel por la Reina Victoria Eugenia²³⁷. Cuando la narcotiza, Viridiana toma el café con el narcótico sin saberlo, de forma pensativa, como si tuviera un abismo al que hacer frente: el abismo que simboliza la venida de un toro negro, que narra la niña Rita al entrar hacia el habitáculo, donde un sirviente está atareado con su labor. Hay en estos pasajes una contraposición de colores :el negro simboliza el pecado y lo encarnaría el toro negro y, en el desdoblamiento del personaje, la niña Rita y el blanco pertenece a la inocencia y la pureza encarnadas por la rubia y blanca actriz Silvia Pinal y a su blanca vestimenta de novia. En otra escena de la película se nos muestra en constantes planos detalle un reloj, una daga y la tan famosa y polémica navaja crucifijo, objetos pertenecientes al fallecido don Jaime y que ahora tiene en su poder su hijo Jorge. La presencia de la navaja crucifijo ha sido siempre una fuente de polémica para la crítica. Muchos la han clasificado de objeto blasfemo, pero dicho elemento manifiesta, a mi juicio, el carácter de don Jaime, el de un caballero de las cruzadas: un hidalgo de creencias además de armas. El reloj manifestaría su ordenada vida burguesa con sus escrupulosamente puntuales ritos y la daga, la muestra de un carácter apasionado, cuya clase de muerte así lo refrenda. Otro detalle simbólico es cuando un mendigo, en plena orgía, se traviste el también de novia y comienza a esparcir las plumas de paloma por toda la

²³⁷Buñuel,L,y Mondadori,R,op.cit.

habitación. Ello significa la profanación de la pureza de Viridiana, que era una novia pura en el altar y ahora es una paloma herida. La comba que sale numerosas veces en la película también actúa como un símbolo de la pureza, cuando Rita jugaba con ella, de la muerte, cuando don Jaime se suicida con ella y de sexo, cuando el mendigo la utiliza para intentar abusar de la novicia. Al finalizar la película, Buñuel tuvo que armárselas de ingenio para darle un final que escapase a la censura. En un principio, el fin iba a ser más explícito en lo que se refiere a representar la relación sexual que se va a producir entre Viridiana y su primo Jorge. Pero la censura actuó y el director aragonés tuvo que echar mano de su ingenio, con lo cual la película ganó en calidad artística. Así, el juego de cartas entre Jorge, Ramona y Viridiana es un simbólico “menage a trois”.

En *La Vía Láctea*, al inicio de la película, aparece un enano. Dicha figura contribuye a dar al film un matiz surrealista. Existe también acompañándolo un hombre vestido con una capa negra, que, tras despedirse de los peregrinos, suelta una paloma pudiendo representar ésta el Espíritu Santo, que no les acompañará precisamente en el viaje, ya que todas las manifestaciones teológicas con las que se encontraran los peregrinos serán herejías. Otro gesto surrealista es cuando el sacerdote de la posada es cogido por los enfermeros de una ambulancia para llevarlo a un sanatorio mental. Dicho gesto puede pensarse que indica que el cultivo de la teología es simple y llanamente de auténticos majaderos. Más adelante, en la discusión teológica que se lleva a cabo en el hotel por parte de los empleados del servicio, existe un camarero que afirma que Cristo podía reír. Otro de los camareros aboga por la naturaleza humana de Cristo y no

encorsetada. Este poder reír de Cristo nos remite a la estampa surrealista del Cristo de sonrisa histriónica perteneciente a la visión de Andara. Dicho Cristo ya no es natural sino fuera de lo normal: es el otro extremo de la solemnidad: el gesto histriónico de un payaso. Otra escena surrealista de la película es cuando los anarquistas fusilan al Papa. Dicho fusilamiento, ahora metafórico, se extiende por toda la película con la exposición de las muy variadas herejías que se dan. Si los anarquistas fusilan con balas, las niñas de la institución Lamartine fusilan dando un paso adelante, antes de iniciar sus discursos, y proclamando que quienes defiendan las herejías que exponen serán anatemas. Dichos fusilamientos son de una morbosa pureza; las cándidas voces de las niñas ayudan a ello, a la que no alcanzan los asesinatos de los anarquistas, más rudos y directos. Otro detalle surrealista de la película es cuando aparece el personaje enigmático en el coche que se estrella. Los peregrinos se sorprenden al verlo, ya que anteriormente no estaba. Va vestido de blanco y les dice que no llamen a la policía, como tenían pensado hacer, ya que perderían mucho tiempo. En un juego de campos y contracampos hay una ágil conversación entre los peregrinos y el joven, que parece ser un ángel maléfico. Dicho personaje, a lo largo de la conversación parece tener una movilidad mágica, lo que contribuye a verlo como un ser sobrenatural. Él dice ser un obrero y, cuando la radio emite una proclama apocalíptica, éste la repite. Mientras repite la proclama juega con varias cosas en las manos. Este juego delata un matiz infantil y juguetón a la vez que mágico. Otro pasaje surrealista es el acaecido en la hospedería por parte de los dos herejes, que se disfrazan de cazadores para huir de la justicia. Cuando van hacia sus habitaciones,

el hospedero les pide que no abran a nadie por la noche. Dicho consejo nos resulta misterioso. Otro gran misterio es cuando en la habitación de uno de los herejes aparece de forma mágica una joven. El hospedero, hacia la media noche, les pide que le abran, pero ellos obedecen y no abren. A continuación aparece el cura, que de forma misteriosa se nos muestra dentro y fuera de las habitaciones mientras les narra las prerrogativas marianas. También dice que el peor pecado del hombre, dicho por la Virgen en Fátima, es el de la carne. Aparece dentro de una habitación, de repente, un hombre leyendo, y el sacerdote, cuando se marcha ya con el hospedero, ve un sable en el pasillo. Dicho pasaje resulta ser, pues, el más surrealista de la película y nos recuerda a las dos primeras películas surrealistas de Buñuel, donde el argumento era una serie de sucesos, aparentemente inconexos entre sí y del todo enigmáticos. Los elementos que lo componen van contra la lógica y la razón. Dichas escenas responden al interés de Buñuel de tratar el deseo sexual en el film. El sexo y el sinsentido se aúnan aquí como en las mejores películas surrealistas de Buñuel. El hombre que lee manifiesta su odio hacia la ciencia y hacia la tecnología, odio que le llevan, según él, a la absurda creencia en Dios. Dichas palabras son una clara huella del autor. Son palabras del mismo Buñuel, que podemos sacar de hemerotecas en sus numerosas entrevistas²³⁸. Así, Buñuel odiaba la tecnología porque la veía como instrumento de deshumanización. Consideraba que la historia de la humanidad había fracasado y que, frente a la deshumanización tecnológica, el hombre, quizás, se viese abocado una vez más a creer en Dios. Otro detalle surrealista es cuando los

²³⁸ Buñuel, L., Y Mondadori, R., op.cit.

peregrinos se encuentran con la mujer rubia, que les invita a tener sexo con ella, tras decirles que en Santiago no están los restos del apóstol. Ésta es la última herejía del camino, lo cual lo convierte en absurdo. La peregrinación resulta vacía de contenidos cristianos por la increencia de los peregrinos, las numerosas herejías que se vierten y, finalmente, por no estar el cuerpo de Santiago. La mujer les dará sexo a cambio de dinero para finalizar la película como empezó, pero ahora ya con el contenido simbólico más explícito: la mujer para en medio del bosque y les dice que le gustaría tener un hijo con cada uno de ellos. El nombre de cada niño será el de “tú no eres mi pueblo” y el de “se acabó la misericordia”. Dichas palabras son las mismas que las del inicio de la película, que salen de la boca del misterioso hombre de capa y sombrero. El final parece ser, así, circular. De esta forma, la interpretación del profeta Oseas yaciendo con la prostituta Gomer, se hace aquí de forma explícita: los peregrinos, simbolizan a Oseas, y la prostituta Gomer, es simbolizado por la mujer rubia. Acto seguido, aparece en el bosque un ciego guiando a otro ciego, que vienen a evocar la figura de los peregrinos, hombres un tanto descarriados. Aparece Cristo, que les cura, y luego se filman los pies de ellos detrás de El Mesías. Hay un riachuelo y uno es capaz de cruzarlo y el otro no. Dicho símbolo final puede representar a toda la humanidad, la cual la mitad se salva y la otra mitad no.

2.1.14. CAPITALISMO-MARXISMO

En sus películas, Buñuel siempre ha tendido espacios para la denuncia social. Así, según Dort, hay una constante social en el cine de Buñuel. Por su parte, Deleuze afirma que Buñuel diagnostica la civilización que le ha tocado vivir, pero no hace recetas.²³⁹ Es “un médico de la civilización” como diría Nietzsche²⁴⁰.

Hay un neorrealismo de Buñuel en el que se produce la elevación del rasgo de categoría dramática del acto cotidiano imbuido en el realismo mágico (lo onírico e inconsciente). Así se incluye en la nómina de Cervantes, Velázquez, Goya y Galdós, en la de los grandes realistas, pero también grandes alucinadores.²⁴¹ De esta forma, ideologías como el capitalismo o el marxismo aparecen tratadas por sus personajes y sus ambientes.

En *Nazarín* hay una crítica social, hecha por la mesonera del

²³⁹Fuentes, V., *Buñuel en México*, op.cit.(pág:79)

²⁴⁰Fuentes, V., *La Mirada de Buñuel*, op.cit.(pág:124)

²⁴¹Fuentes, V., *Buñuel en México*, op.cit.(pág:79)

hostal, donde el sacerdote se hospeda, la cual va contra los pretendidos avances del capitalismo. Así, hay unos funcionarios de la compañía eléctrica instalando el tendido cuando la mesonera le cuestiona a uno de ellos esta acción. El que se lleve la electricidad al barrio es un gesto tecnológico y de injerencia del mundo burgués en las clases humildes. Un hombre del pueblo les pregunta si será gratis y es cuando la mesonera le dice que apenas no tienen para prender velas, que cómo van a tener para pagar la electricidad. Ésta le advierte al jefe de la compañía que ese es un barrio humilde y que los pobres nunca podrán disfrutar de un beneficio público. Existe, pues, una clara crítica social contra el capitalismo, que abusa de los pobres con su afán desmedido de beneficios y no precisamente con su anhelo de un mundo mejor. Cuando las prostitutas son echadas por los funcionarios de la compañía eléctrica de donde vive Nazarín, una llama negrero a uno de ellos, haciendo explícita Buñuel ahora la crítica, que antes se nos presentaba, quizás, un tanto solapada. Nazarín, en su catequesis con el dueño de la compañía y sus funcionarios, les advierte que para él no hay propiedad privada, sino que algo es de alguien si lo necesita. De esta forma, poco después, una mujer aparece en la ventana de su casa pidiéndole una olla, ya que le urge, y Nazarín, haciendo realidad lo que predica, se la da. En escenas posteriores a éstas aparece una crítica social, esta vez hecha por el aragonés, de todos los estamentos de la alta sociedad. Nazarín, en su caminar, se encuentra con una diligencia donde van un sacerdote, una dama de la alta sociedad y un soldado. El coronel humilla a un campesino porque no les ha saludado al pasar con su jumento por delante de su camino; todos ellos están parados porque el caballo no puede con la carga. De forma inhumana,

el soldado trata al hombre humilde, algo que Nazarín observa y que más tarde reprende. Cuando el sacerdote reprende al coronel, éste saca su pistola para matarlo, pero el clérigo que va con él se lo impide, diciendo que es un predicador hereje del norte, recordándonos una vez más la persona de Nazarín a Jesús de Galilea, que era también del norte de su país, en este caso de Israel. Así, pues, tenemos una crítica de los tres estamentos: el clero, la nobleza y el ejército. Por otra parte, en un momento de la película Nazarín les dice a las dos mujeres que quieren seguirle: “cada cual en su conciencia, cada cual en su soledad” Esta manifestación del sacerdote revela el carácter íntimo e individualista que también tiene la fe. Dios habla a cada uno de nosotros, para, luego, hablar en comunidad. De la singularidad se nos conduce a la pluralidad. Dicho punto de vista entra en contradicción con la crítica marxista²⁴² en la que el nosotros es antes que el tú.

En *Simón del Desierto* hay un momento en que un integrante de la comunidad trata de explicar a Simón el concepto de propiedad privada, que Simón no entiende. Se repite aquí la escena de Nazario cuando dice que para él la propiedad privada no existe, ya que cada cosa es del que la necesita. Así, tanto Simón como Nazarín, hombres de Cristo, van contra el presupuesto fundamental del capitalismo, en un tinte precursor de la Teología de la Liberación, y en un atributo esencial del misticismo: la ausencia de apegos materiales.

En *El Ángel Exterminador*, Buñuel nos muestra una sociedad vacua y esnobista, con una gran conciencia de clase. Un gran ejemplo de clasismo nos muestra el director cuando una mujer cuenta su

²⁴² Engels y Marx, *El Capital*, Siglo veintiuno editores s.a. de c.v.

pesadilla de que ha descarrilado un vagón con cientos de personas muertas, ante lo cual apostilla que debe de ser insensible, dado que no le han impresionado las muertes. Pero otra invitada le dice que no carece de insensibilidad porque se ha desmallado ante el cadáver de un príncipe. Dicho pasaje se dice que fue inspirado por la anécdota de la que Dalí²⁴³ contaba que la muerte del pueblo no tenía importancia ante la muerte de un príncipe. Otro gran culto a las apariencias es cuando los anfitriones se ven obligados a servir el desayuno a los invitados sin protestar, aunque no les parezca del todo normal que los invitados se hayan quedado toda la noche. En otro pasaje, ante su confinamiento, hay diversas reacciones. Uno proclama que han faltado a lo más elemental de las normas de etiqueta, mostrándonos el gran culto que tiene la burguesía por las apariencias. A otra le resulta muy divertido, manifestando la cultura del esnobismo que portan dichas clases. Una de las damas afirma que no les importa el no irse, puesto que sus hijos tienen un preceptor, a lo que el director de orquesta le dice, con impaciencia, queriendo marcharse, que poco le importa su preceptor. Existe pues la actitud frívola y despreocupada de una dama burguesa frente a la actitud de responsabilidad de un artista. En otro pasaje los burgueses advierten que los criados se han ido y dicen: “las ratas desaparecen cuando el buque se hunde”. Dicha expresión es otra manifestación de cruel clasismo por parte de las clases acomodadas. La anfitriona tiene un amante. En un momento de la cinta se besan y ella pregunta si los han visto. De nuevo Buñuel nos manifiesta una cultura basada en el culto a las apariencias y en la hipocresía. Otra crítica social, esta vez a la jerarquía católica, se

²⁴³ Sánchez Vidal, A, op.cit.

produce cuando la mujer de los niños se tranquiliza porque el preceptor de sus hijos, que es un abate, los está cuidando. Pero dicha tranquilidad de ella se torna en intranquilidad del marido , dado que es sabedor de que el sacerdote ha intentado coquetear con su mujer. En otra escena, el amante de la mujer del anfitrión le dice a ésta que deje de hablarle al anfitrión y que se acerque a él. De esta forma el trío está junto, al unísono, sentado en las escaleras, sin saber Edmundo, el anfitrión, la traición de la que es víctima. Esta ignorancia entre ambos nos muestra una vez más la hipocresía, que reina a sus anchas, de la burguesía. Otra muestra de hipocresía es cuando el anfitrión le da al médico una caja con droga. El médico le pregunta por qué no se la ha dado antes, si les resulta tan necesaria, y él le contesta que por vergüenza. En otra escena, el trío: amante y anfitriones vuelven a estar juntos. El amante asegura que “esto va a acabar mal” y el marido dice que ha odiado desde niño “la ignorancia, la violencia, la suciedad”, todo lo que tiene que soportar ahora de la clase a la que pertenece y que nunca ha aguantado, dado que su mundo, como el mundo del resto de los huéspedes, es una artificiosa burbuja de cristal, cuyo brillo es el de la hipocresía y las formas. A lo largo de la película aparecen personajes y comportamientos masónicos. También, de forma indirecta, se manifiesta una crítica marxista al mostrarnos la nula sensibilidad de las clases altas por el pueblo. Y se nos hace partícipes de las vivencias de la burguesía, es decir, de los agentes del capitalismo. Al finalizar la película hay un Te Deum en la catedral. Mientras la clase burguesa oye misa; el capitalismo aparece aquí como en tantas ocasiones aliado de la Iglesia, el pueblo, en manifestación, es fuertemente reprimido por la policía. A ello hay que

añadir el desfile de un rebaño de ovejas que se dirigen a la catedral. Es una vuelta a comenzar. Los burgueses hacinados antes en una mansión, ahora en una Iglesia, con sus propias cadenas; la sociedad vacua en la que viven ante la cual manifiestan comportamientos neuróticos, repetitivos, como respuesta ante el más puro vacío: la muerte. Y, por otro lado, el pueblo; lleno de vida, que necesita ser reprimido por las clases dirigentes para el mantenimiento del estatus de estas últimas.

En *Viridiana*, la novicia pretende vivir, con un grupo de menesterosos, como los primeros cristianos, compartiéndolo todo. Viridiana ve en la caridad un acto donde tampoco se distingue la propiedad privada. En la primera cena ofrecida a los mendigos, ésta les anuncia ingenuamente, como si de una buena nueva se tratara, que al día siguiente se pondrán a trabajar, a lo que los mendigos no ponen muy buena cara. La caridad en *Viridiana* se ve mancillada por los que la reciben. En ella se da el refrán de “no echar margaritas a los cerdos”²⁴⁴. Los mendigos no son dignos de esta caridad y podríamos decir que *Viridiana* no es digna de ejercerla, puesto que ve en ella, llena de vanidad, un puesto para crearse un pedestal de santidad. Su primo, Jorge, por el contrario, hace gala de un puro espíritu práctico y contrata a unos obreros para que trabajen las tierras. Es, pues, el de Jorge un espíritu capitalista muy al contrario del de *Viridiana*. Como muestra de ello, Jorge, en un momento de la película, echa de su presencia al mendigo enfermo de la piel y le dice a *Viridiana* que sus planes resultarán fallidos. Se da aquí la polémica que acompañó toda su vida a la labor de Teresa de Calcuta: si es efectivo dar pan al

²⁴⁴ Mt 25,14-30

hambriento y no enseñarle a pescar. Desde mi opinión, pienso que la Iglesia tiene múltiples carismas y uno de ellos puede ser el de cubrir las primeras necesidades del hambriento. La conciencia de clase se observa cuando al mendigo enfermo de la piel los obreros le atan una lata, siendo así estigmatizado. Pero no sólo existe este desprecio entre las distintas clases sociales. Buñuel da a entender, a través de múltiples matices, como los mendigos entre ellos mismos se marginan unos a otros con una total crueldad, y yo diría que con mayor crueldad incluso que la que ejerce la clase burguesa sobre ellos. Buñuel en una escena establece magistralmente el contraste entre la caridad cristiana y el capitalismo. El momento es el rezo del Ángelus en el campo. Mientras los mendigos rezan el Ángelus, el aragonés nos muestra sucesivos planos de las obras que se llevan a cabo en ese preciso momento por parte de los obreros de Jorge. En esta escena hay una crítica religiosa de la pasividad del catolicismo, como opio del pueblo, junto con la actividad febril de los obreros al servicio esclavo del capitalismo.

En *La Vía Láctea*, Buñuel realiza una crítica a la hipocresía religiosa. Cuando se encuentran el brigadier y el sacerdote en el mesón, disertando acerca de materia teológica, el brigadier, al entrar los peregrinos, les pide la documentación y, al no gustarle sus identidades, les ordena que marchen. No se van antes sin la barra de pan que les da el mesonero y es cuando el sacerdote le dice al policía que no importa tanto la teología sino la caridad con el prójimo. Existe otra reacción similar del metre del hotel al que van a parar. Éste les echa a cajas destempladas mientras discute con el personal de religión. Otra vez más Buñuel denuncia la hipocresía de ciertas

personas en este punto y es aquí que nos viene a la memoria la cita evangélica de San Juan²⁴⁵, cuando afirma que quien dice que ama a Dios y no al prójimo es un hipócrita. Ante la orden del metre de marcharse, el peregrino más viejo la acata sin protestar mientras que el joven escupe al salir. Hay, pues, dos reacciones, aquí anecdóticas, pero que pueden ser elevadas a título de ejemplares. Frente a la injusticia social, cierto sector de la Iglesia se decanta por el uso de la no violencia y otro, como el de la Teología de la Liberación, se inclina por el uso de la fuerza. Otra anécdota final es cuando en otra posada, en la cual se albergan, acaban marchado y robando un jamón. Ello es otra muestra de rebelión frente al desequilibrio de clases.

²⁴⁵ Jn4,20

2.1.15.HISTERIA, VOGEURISMO, ESNOBISMO Y NEUROSIS

Por lo que hemos visto en estas cinco películas de Buñuel, hay manifestaciones de índole siquiátrica.

De esta forma, en *Nazarín* se nos muestra la histeria de Beatriz, bien cuando come poco o cuando se echa a gritar en posturas del todo histriónicas. La histeria también se palpa en visiones como la de Andara, la del Cristo riéndose y, ya a nivel colectivo, la histeria se nos manifiesta cuando las mujeres de la familia de Beatriz mandan al Padre Nazario que cure a una niña. Las mujeres hacen un ritual de superchería en presencia del padre, que el director aragonés nos muestra en escenas que se suceden rápidamente y en las que cada una hace una superchería distinta como, por ejemplo, Beatriz, que en una postura del todo mística se nos asemeja a la Santa Teresa de Bernini en pleno éxtasis; con la mirada perdida, los brazos extendidos y en el más puro silencio.

En *Viridiana*, la inclinación hacia el vogueurismo se hace patente prácticamente a lo largo del film. De esta forma, mientras don Jaime

toca el piano con delectación, la criada Ramona, a través de una cerradura, ve como Viridiana se desnuda en su habitación. Al día siguiente, la niña Rita le dice a Viridiana que la ha visto por la noche porque la ha estado espiando. Viridiana reprueba a la niña su actitud. En otra ocasión, finalizado el desayuno, don Jaime mira a través de la ventana, en un contrapicado, como Viridiana y Rita juegan a la comba. Rita nos advertía, ya antes de esta escena, que a don Jaime le gustaba mucho mirarla saltar a la comba. Cuando don Jaime intenta propasarse con su sobrina y la lleva narcotizada a la habitación, la niña Rita los está espiando. Las visiones de la niña son las de la misma Viridiana, ya que hay un desdoblamiento entre los dos personajes. Cuando Viridiana parte en coche, Rita corre tras ella y don Jaime las observa desde la ventana en un picado. Asistimos, por lo tanto, a otro acto sutil de voyeurismo. Según Buñuel, a este respecto, todo el mundo es un poco voyeur. Si Freud dice que el hombre se mira a sí mismo, Lacan apunta concretamente que se mira a su sexo. Siguiendo la teoría de éste, el voyeur busca el deseo del otro, la intimidad del otro. Lo que el otro deja ver niega la experiencia de la carencia del falo, que, conforme a la creencia perversa, todos tenemos.²⁴⁶

El esnobismo se nos presenta en las clases acomodadas de *El Ángel Exterminador*. Así, bien sea riéndose porque al mayordomo le cae la comida o por que no pueden salir de la mansión, ya que en un principio les parece muy divertido, el esnobismo más brutal radica en que a una de las mujeres no le apena la muerte de cientos de trabajadores en un tren y sí la muerte de un príncipe.

²⁴⁶ Fuentes, V., *La Mirada del Buñuel*, op.cit. (pág:299,300)

En dicha película también se nos muestran rasgos neuróticos. El deterioro físico y síquico al que se exponen va contra las normas de la etiqueta: la higiene y el buen vestir del que siempre hacen gala las clases pudientes. Y qué decir de los actos repetitivos como respuesta al vacío, a la muerte. El argumento así es el de que el sacrificio de una virgen los salva aparentemente de la enfermedad porque luego caerán otra vez en la neurosis. Así, a lo largo de la película hay actos repetitivos y el mayor de ellos es el que la Valquiria ordena hacer para la consiguiente y aparente liberación.

2.1.16.OTRAS REFLEXIONES AL HILO DE LAS PELÍCULAS

En los análisis de los films religiosos de Buñuel es pertinente distinguir entre las películas que tienen un protagonista individual y las que lo tienen colectivo. Así, *Nazarín*, *Simón del Desierto* y *Viridiana* serán protagonistas individuales de los films en los que aparecen mientras que la clase burguesa y los peregrinos, junto con todos los personajes que están en su peregrinaje, serán considerados como protagonistas colectivos. Pero en todas las películas podemos describir el espacio y el tiempo en las que se desarrollan. Para llevarlo a cabo podemos servirnos de un símbolo omnipresente en las películas tratadas por Buñuel: la cruz. La cruz nos servirá para describir tanto el espacio como el tiempo. La cruz, según Cirlot²⁴⁷, puede ser símbolo tanto espiritual como terrenal, tanto, así pues, positivo como negativo, dado que uno de los rasgos de lo simbólico, como veremos más adelante, es la presencia ambivalente de significados y la tensión entre los mismos. Así, el madero vertical simbolizará bien la espiritualidad de los personajes por tratarse de una

²⁴⁷ Cirlot.J.E., *Diccionario de Símbolos*, Labor,1981.(pág: 154)

línea que va hacia el cielo, bien la vanidad y soberbia de los mismos por hacer de ella una auténtica torre de Babel, donde los protagonistas, al igual que los constructores de la torre de la Biblia, tienen como objetivo ser tan grandiosos como Dios, en una palabra, endiosarse. El madero horizontal simbolizará una espiritualidad encarnada, es decir, una vivencia de Dios encarnada en el hombre como la vivencia que caracteriza a los grandes místicos españoles, pues como bien dice la Santa de Ávila “Dios está en los pucheros” o, por el contrario, representará un puro materialismo, un irse la balanza hacia la más pura carnalidad.

También podemos hacer un tratamiento del tiempo desde la cruz. De esta forma, una horizontalidad o verticalidad infinita engloban el tiempo transcurrido y descrito por los adverbios: “mientras tanto” y “después de”. Se puede ir a la eternidad bien siendo de una espiritualidad encarnada, por lo que el camino sería una horizontalidad infinita, bien desde una carnalidad espiritualizada, por lo que el camino sería esta vez de una verticalidad infinita. El problema es cuando se rompe esta cadena. Cuando hay una interrupción entre el “mientras tanto” y el “después de”, el mientras transcurre esta vida y lo que hay después de esta vida, es decir, la vida eterna. Ejemplos de esta interrupción de vida son *Simón del Desierto* y *Viridiana*. Ambos viven en una verticalidad. Su personalidad tiende a ser espiritual por encima de todo. Una espiritualidad que pretende encarnarse en una línea verticalidad infinita y una espiritualidad que se trunca en dicho intento por pura soberbia. Es entonces cuando la soberbia y la vanidad se representan por una línea vertical. Es cuando aflora la falsa espiritualidad de los protagonistas. Uno, Simón, altivo y fundando su

religiosidad sobre los sacrificios, como tantas veces hemos dicho aquí, y no sobre el amor, y otra, Viridiana, igualmente activa, y fundado su religiosidad sobre una represión de su sexualidad. Sin embargo, existe un ejemplo donde el “mientras tanto” y “el después de” se dan en una línea horizontal infinita. Es el caso de Nazario, una personalidad de una carnalidad espiritualizada, una vida práctica donde tiene cabida la espiritualidad cristiana. Así, Nazario, al rechazar la limosna de la mujer al final de la película, parece que rompa por un momento la línea horizontal infinita por donde transcurre su vida, pero al llegar a aceptarla, disipando su duda, manifiesta de que la fe en Dios triunfa por encima de todo, por encima de su debilidad, no pasando así con Simón ni con Viridiana. Si éstos se entregan al final a los placeres carnales, Nazario seguirá en su vida, donde la fe en la providencia lo es todo.

Los protagonistas de *El Ángel Exterminador* y *La vía Láctea* viven también a su modo en un destierro. Los burgueses del primer film en una mansión de la cual no pueden salir y los peregrinos en un camino que no tiene ningún sentido por, entre otras cosas, no encontrar el significado último del peregrinaje, nutrido de un rosario de herejías. Así, la mansión es un espacio vacío, nihilista, donde el espacio y el tiempo parece ser un nunca; recordemos la escena del hombre enfermo del corazón, angustiado mirando el tiempo a la vez que el vacío. Por su parte, en *La Vía Láctea*, el espacio parece ser una línea horizontal tortuosa, como el camino en el mapa, por las continuas herejías del viaje y el tiempo parece ser fallido, por su transcurrir entre un continuo goteo de herejías y un intento frustrado de ver la tumba del apóstol Santiago, dado que, según la mujer rubia,

es el hereje Prisciliano y no Santiago quien yace en la ciudad.

Otro tema a estudiar en la filmografía religiosa de Buñuel es la dialéctica existente entre los personajes y la divinidad. Así, si una máxima filosófica es el “conócete a ti mismo” y una noción religiosa descubierta por San Agustín, la de que el que conoce a Dios lo mejor posible más conoce las profundidades de su ser y el que más se conoce a sí mismo más conoce a Dios y al prójimo, en el cine del aragonés adquiere distintos tratamientos. Está el personaje para el que primero es el prójimo, dado que primero también es Dios, ya que el “yo” ya ha sido trabajado en la fe anteriormente. Esta opción es la de Nazarín que, con su vida de caridad, ejemplifica dicha apuesta. Está, a su vez, el que el yo está por encima de todo, arrastrando al tú y a Dios mismo por el egoísmo manifestado. Dicha opción podría ser la del Pinto, el amante de Beatriz, que le pide agua en el pozo y acto seguido la tira despreciándola. Esta escena ejemplifica perfectamente dicha postura. El Pinto tira el agua de Beatriz, es decir, tira, desprecia la misma vida de Beatriz y por supuesto la de Dios; el amor fou, el amor que no es verdadero amor, puesto que hace daño a la amada a la vez que niega la existencia de Dios. En este apartado también podemos hacer la reflexión teológica de que quién más se desprende de su yo, paradójicamente es el que más lo atiende. Así, Nazario, al abandonarse a la caridad, se está abandonando a Dios por completo y a la vez, aunque sea difícil de entender, se está desarrollando como ser personal de la mejor manera posible.

Otros de los temas fundamentales que se desarrollan en las películas religiosas de Buñuel son el cielo y la tierra, también

contenidos en la significación simbólica de la cruz. Según Cirlot,²⁴⁸ y como ya hemos dicho, en la cruz está presente el significado tanto del cielo, madero vertical, como la de la tierra, madero horizontal. Así, este par de conceptos contrapuestos se desarrollan a lo largo de los films. Un ejemplo de ello son los movimientos de la cámara en *Simón del Desierto*. Los horizontales remiten a la tierra, al desierto, lo negativo, y los verticales remiten a la columna, a la ascesis, al cielo, a lo positivo.

Por otra parte, en las películas religiosas de Buñuel se pueden distinguir dos temas más en contraposición: la carnalidad y la espiritualidad; la carnalidad nos puede remitir al madero horizontal de la cruz y la pura espiritualidad al madero vertical. Ejemplo de la más pura carnalidad se puede apreciar en *Nazarín*, en la ensoñación de Beatriz con el Pinto cuando ésta le muerde la boca y comienza a chorrear sangre. Por el contrario, una de las escenas más espirituales se da en *Viridiana*, cuando ésta manda a los mendigos rezar el Ángelus en pleno campo.

Y ya, por último, en este material se puede hacer el distingo de otros dos conceptos opuestos: la naturalidad y la artificialidad; la primera ligada a la espiritualidad y la segunda unida al concepto de carnalidad. Como ejemplo de ello, vemos artificialidad en la clase burguesa de *El Ángel Exterminador*, con sus galas y modales de etiqueta, artificialidad que se va perdiendo a medida que sucede el confinamiento y que cae, al final, en una pura animalidad. Artificialidad también la podemos observar en la prostituta Andara que, llena de ungüentos, camina por el mesón del Héroe. Dicha artificialidad está

²⁴⁸Cirlot, J.E., op.cit. (pág:154)

ligada también al concepto de falta de fe en la providencia; eh aquí, en el evangelio, el ejemplo que Jesús pone de los lirios del campo²⁴⁹. Esta artificialidad se desvanece cuando Andara se asea por la mañana, en la casa de Nazario. Por el contrario, naturalidad la podemos encontrar en el padre Nazario que va pulcro, pero no enmascarado como Andara. O en Viridiana, que exhibe una sencillez que entra en contradicción, por ejemplo, con el porte de Lucia, la amante de Jorge, que Buñuel nos muestra como una mujer de mundo.

²⁴⁹ Mt 6,28.

2.2.EL SIMBOLISMO

2.2.1. EN NAZARÍN

El símbolo es la epifanía del misterio, sustento de la coincidentia oppositorum. Según Maircea Eliade, lo inconsciente tiene una aureola de la vida. Así, Nazario vive en un lugar que le traerá complicaciones. Deberá romper con dicho espacio para que su vida sea una línea horizontal eterna, abierta a la divinidad y no un lioso ovillo envolvente. El descenso a la intimidad de Nazarín tiene su espesor nocturno, ya que así comienza la película. La noche simboliza la caída; se da la influencia del expresionismo alemán, y en Buñuel aparece como terrible en algunas de sus imágenes.²⁵⁰ La oscuridad y lo negro dominan su cine. Pocos amaneceres hay en Buñuel y sí muchas noches y oscuridad²⁵¹. La noche oscura se presenta como noche cósmica. La noche es el marco de las pasiones y de las pulsiones de su cine.²⁵² Según B.Brancines, la noche paulatina que invade la sala de cine equivale a cerrar los ojos y a adentrarse en el sueño.²⁵³ En la venta, se comunica a través de una ventana, símbolo de penetración y de posibilidad, ya que por la ventana de Nazario entran todos los inquilinos del mesón y todos tienen la posibilidad de mitigar sus penas

²⁵⁰ Fuentes,V.,*La Mirada de Buñuel*,op.cit.(pág:113)

²⁵¹ Fuentes,V.,*Buñuel en México*,op.cit.(pág:68,69)

²⁵² Fuentes,V.,*Buñuel en México*,op.cit.(pág:66)

²⁵³ Fuentes,V.,*Buñuel en México*,op.cit.,(pág:65)

de una forma u otra interactuando con el padre. Cerca de la ventana, Nazario tiene que aguantar las imprecaciones de las tres rameras, que, entre otras cosas, le lanzan una bocanada de humo²⁵⁴, que, según Cirlot, significa la antítesis del barro. Una de las rameras huele excesivamente a perfume²⁵⁵, por lo que un hombre le dice que huele a estiércol. Dicho elemento, el estiércol, se relaciona con la muerte. Así, la prostituta huele a muerte, a artificiosidad. El perfume está cargado de sentimientos y nostalgias. De esta forma, la prostituta Andara se delatará por su perfume, por su carga emocional que llega a pesar tanto sobre el resto de protagonistas, entre ellos sobre Nazarín. Al referirse las prostitutas a los huesos²⁵⁶ de Nazario, evoca en algún espectador el acto de la resurrección, dado que es lo último que queda en el cuerpo inerte de una persona y lo que parece que las prostitutas ven sólo en Nazarín, un saco de huesos cubierto por una sotana. Y dicho “piropo” de las prostitutas hacia Nazario nos evoca sin querer casi a la lánguida figura de Don Quijote, que también era un amasijo de huesos mal que bien puestos en su figura alargada y desaliñada. Pero Nazario, al contrario que el Quijote, no es desaliñado, sino que tiene un aspecto pulcro. Ello revela que no está ajeno a la realidad en su mundo religioso, sino que está con los pies sobre la tierra, además de atender a su mundo espiritual. No así ocurre con el Quijote, cuyo mundo espiritual lo absorbe por completo.

Nazario, después de explicarle a la prostituta Andara los interrogantes de ésta, lee un libro²⁵⁷ piadoso a la luz de una vela. Dicha vela, por ser individualizada, significa una vida particular, en

²⁵⁴ Cirlot, J.E., op.cit.

²⁵⁵ Cirlot, J.E., op.cit. (pág. 358)

²⁵⁶ Cirlot, J.E., op.cit. (pág. 244)

²⁵⁷ Cirlot, J.E., op.cit. (pág. 457)

contraposición a la vida cósmica y universal. Así, el padre Nazario, con sus meditaciones, construye un universo de conocimientos y sentimientos muy particulares, que conformaran su corazón y su sique. El que lea un libro significa que quiere escudriñar, según Mohyddin Ibn Arabi, el universo, dado que éste es un inmenso libro.

Nazario protesta por el fuerte olor del perfume de la prostituta y reivindica el olor de las flores²⁵⁸. Si el perfume hace honor a los recuerdos y afectos, la flor es arquetipo por su forma del alma. Así, el Padre Nazario rechaza toda la carga de connotaciones que conlleva la prostituta Andara y reivindica el olor de las flores del campo, es decir, la esencia de su alma. De esta forma, hay una contraposición entre la sencilla alma de Nazario y la embriagadora carga sentimental del alma de Andara, que parece querer imponerse. El sacerdote, entonces, abre la ventana para respirar aire puro. El aire²⁵⁹, según Cirlot, está en conexión con el olor y, más concretamente, con el perfume. Está considerado como el hálito vital, con la idea de creación. Así, el padre busca, frente al fuerte perfume de la prostituta, una brizna de vida, de su vida que se reivindica en este gesto de abrir la ventana y obtener su libertad, libertad que, según Nietzsche, representa el aire.

Nazario, desde que tiene oculta a Andara, cierra la ventana de su casa²⁶⁰, que hacía las veces de puerta. Ello es manifestación, según mi opinión, de que ahora el padre tiene algo que ocultar. De esta forma, según los psicoanalistas, la casa es la manifestación del cuerpo y de la sique del individuo. Por lo tanto, si antes el padre, tenía abierta su casa de par en par a todo aquel que quisiese verle y ello

²⁵⁸Cirlot, J.E., op.cit.(pág.205)

²⁵⁹Cirlot, J.E., op.cit.(pág.60)

²⁶⁰Cirlot, J.E., op.cit.(pág.120)

era imagen de la transparencia de su persona, ahora, por dar cobijo a una proscrita, tiene que ocultarse.

En su casa, durante el cautiverio, Andara cocina patas de gallina²⁶¹. Las gallinas son las aves que huyen de la mano del hombre y son de vuelo bajo, simbolizando la actitud terrena. En Buñuel, las gallinas son aves con un significado maléfico, por la animadversión que él siempre tuvo hacia estos animales. De esta forma, si las gallinas huyen de la mano del hombre, es porque hay una mutua desconfianza entre éstas y los hombres. Así, todo indica, como bien dice Cirlot, algo tan palpable que por el puchero de Andara se baja uno a la tierra, ya que sólo tienen eso que comer.

Después de sus aventuras y más bien desventuras en la ciudad, Nazario se dirige al campo²⁶² en busca de una vida mejor, ya que el campo significa posibilidades abiertas. De esta forma, su línea horizontal infinita deja de estar atascada por la ciudad y avanza por el campo. Encontramos en Buñuel una dimensión ecológica de su cine, ya que las cámaras salen al campo.²⁶³ La caída de Nazario, que pasa desde la ubicación en lo alto de una pensión al suelo del calabozo en el que acabará más adelante, está asociada al mito de Ícaro y Tántalo y es un elemento recurrente en Buñuel.²⁶⁴ El perfume, el alcohol y el fuego son los elementos con los que Andara celebra un ritual para poner a Nazarín al nivel del pueblo, bajando de sus alturas.²⁶⁵ Antes de marchar merienda un chocolate con bollos en casa de un amigo sacerdote aburguesado. Durante la comida, el realizador aragonés nos

²⁶¹ Cirlot, J.E., op.cit. (pág. 91)

²⁶² Cirlot, J.E., op.cit. (pág. 117)

²⁶³ Fuentes, V., *La Mirada de Buñuel*, op.cit. (pág. 117)

²⁶⁴ Fuentes, V., *Buñuel en México*, op.cit. (pág. 69)

²⁶⁵ Fuentes, V., *Buñuel en México*, op.cit. (pág. 78)

muestra un plano detalle, donde sobresale la blancura²⁶⁶ de un vaso de leche. La blancura en el Apocalipsis es el color de los vestidos de los que han salido de la gran tribulación, han lavado su ropa y la han blanqueado con la sangre del cordero. Así, la moralidad de Nazario atacada por el escándalo que propaga el vulgo, el de su concubinato con la prostituta Andara, es de una inocencia probada, como el blanco de la leche que nos muestra Buñuel. De esta forma, cuando Andara pone todos los muebles del sacerdote en una pira para quemarlos en el centro de la habitación, sobresale la cama blanca, es decir, la pureza del lecho donde ha yacido durante su ocultamiento, demostrando la dignidad de Nazario una vez más.

Cuando Nazario se marcha al campo, le sigue Beatriz y es en ese momento, en el que la ve seguirlo, cuando, al entablar una conversación con ella, la llama por su nombre²⁶⁷. Edgar Allan Poe habló en uno de sus poemas del poder de las palabras, concepto egipcio que defiende que al nombrar a una persona por su nombre se está desvelando una serie de cualidades del individuo que van asociadas al nombre. Así, cuando Nazario nombra a la mujer histérica, le está dando un estatuto ontológico, el de persona, que antes no tenía por pertenecer en el anonimato.

Nazario salva de la muerte a una niña, familiar de Beatriz. La muerte²⁶⁸ bien puede significar un abandono melancólico de esta vida o bien un renacimiento, una salvación, una vuelta a comenzar. De esta forma, Nazario, en la charla que tendrá con las dos mujeres durante una noche, les hablara de la muerte y les dirá que para los no

²⁶⁶Cirlot,J.E.,op.cit.(pág.102)

²⁶⁷Cirlot,J.E.,op.cit(pág.:326)

²⁶⁸Cirlot,J.E.,op.cit(.pág.312)

creyentes tiene la primera acepción y para los que creen, la segunda. Esta noche que pasa con las dos mujeres para algunos entraña la significación de la noche oscura descrita por San Juan de la Cruz.²⁶⁹ El régimen nocturno de Buñuel coincide con el de los místicos, prerrománticos y románticos.²⁷⁰ Antes de curar a la niña, una de las mujeres del pueblo le besa la mano²⁷¹ y le llama santo. Según Jung, la mano tiene un poder generador y, para la cultura romana, la mano es fuente de autoridad. De esta forma, Nazarín pondrá su mano sobre la niña como símbolo de poder curativo. Otra de las mujeres revela que tiene los pies²⁷² desnudos²⁷³ y que es como Cristo. El pie simboliza el alma y también es huella de la muerte. Así, simboliza el alma de Nazarín, desnuda como la de Cristo, y poco después, cuando ve a una mujer muerta en el pueblo diezmado por la peste, el realizador sólo nos muestra el pie desnudo de la moribunda, que manifiesta la huella de la muerte. La desnudez de los pies de Nazario, como toda desnudez, puede inducir a una contemplación virtuosa, como ha hecho la mujer que le ha llamado Cristo, o degradada, como seguramente harían los clérigos pertenecientes a la jerarquía y las beatas que acuden a sus misas. De esta forma, esta ambivalencia no está exenta en el valor de la desnudez. La madre de la niña dice que cayó enferma por la noche y que antes tres perros²⁷⁴ aullaron. El perro puede ser sinónimo de compañero del moribundo en una de sus últimas acepciones, según Cirlot. De esta forma, los perros anunciarían que la muerte llegaría en breve a la muchacha. Una

²⁶⁹Fuentes,V.*La Mirada de Buñuel*,(pág:113)

²⁷⁰Fuentes,V.*La Mirada de Buñuel*,(pág:112)

²⁷¹ Cirlot,J.E.,op.cit.(pág:296)

²⁷²Cirlot,J.E.,op.cit.(pág:.361)

²⁷³Cirlot,J.E.,op.cit.(pág:168)

²⁷⁴Cirlot,J.E.,op.cit.(pág.359)

mujer, cuando Nazario ve a la niña, le pasa ramas²⁷⁵ de plantas por todo el cuerpo mientras reza un Padre Nuestro. Las plantas, según Cirlot, pueden simbolizar el proceso de renacimiento y muerte, siguiendo el ciclo de la vida de los seres vegetales. Así, la madre tierra, con su vegetación, se une al rezo por la niña, cuyo ciclo parece ya que termina a no ser por un milagro hecho por intercesión del Padre . Amanece el día y canta un gallo²⁷⁶. El gallo es una alegoría de la vigilancia y la resurrección y así es, puesto que Beatriz le va al padre con la buena nueva de que la niña se ha sanado.

Poco después, en el camino del padre, las dos mujeres se quieren reunir con él al lado de un río. Parece tal como un bautismo²⁷⁷. En la tradición cristiana, según San Juan Crisóstomo, el agua “representa la muerte y la sepultura, la vida y la resurrección.... Cuando hundimos nuestra cabeza en el agua, como en un sepulcro, el hombre viejo resulta inmerso y enterrado enteramente y cuando salimos del agua el hombre nuevo aparece súbitamente” La ambivalencia de este texto es solo aparente: la muerte afecta sólo al hombre natural, mientras que el nuevo nacimiento ocurre en el hombre espiritual. Así, Andara y Beatriz parecerán en un principio que han cambiado, pero no será de esta forma. La vida, con su crueldad, volverá a colocarlas en el lugar que ocupaban al inicio del film: Andara, como a una alcahueta juzgada por la justicia, y Beatriz, como una histérica dominada por la tiranía del amor fou, ejercido por el Pinto sobre ella. Ello mostrará una vez más la visión pesimista y descreída de Buñuel respecto a la fe cristiana, fe que acabará casi siempre en el

²⁷⁵Cirlot, J.E., op.cit.(pág.367)

²⁷⁶Cirlot, J.E., op.cit.(pág.213)

²⁷⁷Cirlot, J.E., op.cit.(pág.55)

fracaso y en el sin sentido de la vida, donde el mal parece campar a sus anchas y la religión parece ser una fatua utopía. Por otra parte, según Mircea Eliade, la inmersión tiene un doble gesto cósmico: la regresión a lo preformal y la reintegración al modo indiferenciado de la preexistencia²⁷⁸. Son, pues, aguas de muerte o de vida. En el cine de Buñuel el agua también remite a la vida, como sangre y vida de la tierra²⁷⁹.

Nazario, junto Andara y Beatriz, va a un pueblo diezmado por la peste. Las campanas²⁸⁰ tocan a muerte por los cadáveres que hay delante de la Iglesia. La campana, por su forma tiene que ver con el cielo, por su posición está acaballo entre el cielo y la tierra, participando así en algo de lo místico y por su sonido tiene un poder creador. De esta forma, las campanas tocan a muerto, sí, pero pensando en la resurrección. Una pequeña arrastra una prenda blanca²⁸¹ y se dirige hacia un tendedero donde hay una sábana también blanca. Ello es señal de que el pueblo está diezmado por la peste. Pero la blancura significa la resurrección. Así, ocurre lo mismo con las campanas, que son signo de resurrección y, por el contrario, tocan a muerto. De esta forma cuando las campanas tocan, avisando que ha venido la ayuda médica, ésta vez las campanadas son sinónimo de vida.

Después de la estancia en el pueblo y tras pasar varios pasajes, Nazario y Andara son apresados por la autoridad. En su camino, a los presos se les da cigarrillos y agua. Si los cigarrillos son la muestra de un mal vicio, el agua, por el contrario, como ya hemos dicho aquí, es

²⁷⁸ Fuentes, V., *La Mirada de Buñuel*, op.cit. (pág:117)

²⁷⁹ Fuentes, V., *Buñuel en México*, op.cit.(pág:73)

²⁸⁰ Cirlot, J.E., op.cit.(pág.117)

²⁸¹ Cirlot, J.E., op.cit.(pág.101)

símbolo de vida, de regeneración. De esta forma, hay una de cal y otra de arena en las necesidades de los presos: una necesidad canalla y una sana necesidad. Nazarín, en su marcha, es ayudado por un guardia²⁸². El guardián simboliza al ser que hay que superar para avanzar hacia un estadio superior. Es el guardia el que defiende a Nazario, ser más evolucionado que el resto de los presos, que son rudos reclusos. El guardia podemos decir que está entre el rango de los presos y el rango de Nazario; a medio camino. Cuando los encarcelan, Nazario se deja crecer la barba²⁸³. Si el bello de la cabeza significa las fuerzas espirituales, el resto del bello simboliza las fuerzas inferiores: la irracionalidad y lo instintivo. De esta forma, Nazario, al dejarse crecer el bello, parece que se animaliza. Es en este episodio cuando más le cuesta reprimir la violencia y perdonar al enemigo.

De nuevo, en el camino, Nazario lleva envuelta su cabeza²⁸⁴ por una venda²⁸⁵. La venda en el sistema jeroglífico egipcio tiene una doble significación. Puede significar bien un pañal o bien una mortaja. En el padre Nazario se asemeja más a una mortaja, dado que es puesta por una herida producida por una agresión. La venda parece, según mi opinión, la corona de espinas de Cristo en el Vía Crucis. La cabeza significa el espíritu, “la imagen del mundo”, según Platón. Así, Nazario es herido casi de muerte en su espíritu, pero no lo es del todo.

Al final del film, a Nazario en el camino se le ofrece una piña²⁸⁶ como limosna. Nazario, en un principio, hace amago de no aceptarla, pero al final la toma. La piña es símbolo de fertilidad, la fertilidad del

²⁸²Cirlot, J.E., op.cit.(pág.231)

²⁸³Cirlot, J.E., op.cit.(pág.458)

²⁸⁴Cirlot, J.E., op.cit.(pág.112)

²⁸⁵Cirlot, J.E., op.cit.(pág.458)

²⁸⁶Cirlot, J.E., op.cit.(pág.364)

que vive de la limosna, del que multiplica los panes y los peces. Suenan mientras tanto los tambores²⁸⁷ de Calanda. El tambor, según Cirlot, significa el corazón del hombre, es un elemento místico que también es mediador entre la tierra y el cielo, es, por lo tanto, un altar del sacrificio. En el film viene a decirnos que la vida de Nazario en un “mientras que” que continua en un “después de”.

Además, Beatriz comparte con Nazarín protagonismo en la película . En una ensoñación con El Pinto, abre y cierra sus párpados frenéticamente, como para aprehender la imagen que está ensoñando, que tiene por fondo la pelea de unas fulanas. El simbolismo del ojo²⁸⁸, que significa la acción espiritual, indica también la acción de comprender. Así, Beatriz comprende, aprehende con sus ojos la ensoñación de ella con El Pinto, coge en su mente histérica un elemento más de distorsión de la realidad. En dicha ensoñación, Beatriz muerde la boca del Pinto. La mordedura aquí significa la preeminencia de lo animal sobre la sique. De la boca cae un chorro de sangre²⁸⁹. La sangre de una herida, en general, tiene la significación de un sacrificio. De esta forma, Beatriz vive un amor irracional, en donde se realiza un sacrificio del todo animalizado.

En un momento del encuentro del Pinto y Beatriz en el pueblo donde reside el enano Ujo, El Pinto le pide agua, es decir, le pide la vida y Beatriz se la da para, luego, El Pinto despreciarla y, acto seguido, pedirle más. Este desprecio es significativo en el carácter del Pinto. El Pinto desprecia la vida humana y, en concreto, la de su amada, machacando todo lo bello que pudiera haber en el amor, como

²⁸⁷Cirlot, J.E., op.cit. (p. 424)

²⁸⁸Cirlot, J.E., op.cit. (p. 339)

²⁸⁹Cirlot, J.E., op.cit. (p. 398)

es la entrega mutua para convertirla en una pasión malsana. Así, El Pinto le pide que vuelva con él y ella le dice que preferiría más pasar hambre a volver junto a él.

Andara es otro de los personajes significativos de esta historia. La prostituta utiliza el agua y el fuego²⁹⁰ para hacer desaparecer de la casa el olor pestilente de su perfume. Según Heráclito, el fuego se asimila al agua como agente de transformación y regeneración. Así, en este episodio de la película, el fuego y el agua actúan como agentes de purificación.

En la vida de Andara aparece el enano Ujo, como posible pretendiente de su amor. El enano²⁹¹, tanto en el folklore como en la mitología, es un ser de inocente carácter maléfico. Así, Ujo tiene signos de inocencia y a la vez de maldad al decirle a Andara la verdad descarnada sobre lo que piensa de ella: “que es fea, que es pública, pero que tiene puño”. Y también tiene elementos de un ente protector como lo son Los Siete Enanitos de la Bella Durmiente. De esta forma, su carácter protector lo desarrolla con Andara, ya que daría todo su ser para defenderla

2.2.2. EN SIMÓN DEL DESIERTO

Simón del Desierto, como su mismo nombre indica, es un anacoreta que vive en el más puro desierto²⁹². El desierto es el habitat humana que simboliza el lugar propicio para la revelación divina ,

²⁹⁰Cirlot,J.E.,op.cit.(pág.209)

²⁹¹Cirlot,J.E.,op.cit.

²⁹²Cirlot,J.E.,op.cit.(pág.167)

puesto que es opuesto a la fecundidad, relacionada, según Eliade, con la orgía de las religiones agrarias; por lo tanto, ir al desierto sería ir al dominio de la abstracción, que se opone al campo vital y existencial que fuera de él se da. El que Simón se halle en una columna²⁹³ demuestra su resolución de impulso ascendente y autoafirmación. Así, en Simón esta autoafirmación le conducirá al camino de la vanidad y la soberbia y no, por el contrario, al de la espiritualidad encarnada. Describe Buñuel el axis mundi de Simón: su lugar en el mundo, que es la columna, en la que Simón está sobre uno solo de sus pies para luego, al final de la película, acabar en una discoteca. Es el reflejo del cosmos y del caos.²⁹⁴ Vuelve Buñuel a describirnos la caída de uno de sus personajes, pues Simón cae de su columna envuelto en connotaciones de infierno.²⁹⁵

Suenan Los Tambores²⁹⁶ de Calanda, acompañados por el ruido del viento en el desierto. Si decíamos que los tambores representan el espíritu de sacrificio, por ser mediación entre el cielo y la tierra, el viento tiene en culturas como la egipcia y la griega algo de maléfico. Según Bachelard, el viento es símbolo de la cólera.²⁹⁷ Así, Buñuel retrata en esta escena las connotaciones de una buena parte de la película, el sacrificio de Simón rodeado de un ambiente maléfico. A continuación el director aragonés realiza un fundido en negro para indicarnos el inicio de un nuevo día.

Aparece el enano, que tanto colabora en las películas del aragonés, esta vez haciendo de pastor de cabras. El pastor simboliza

²⁹³Cirlot, J.E., op.cit.(pág.141)

²⁹⁴Fuentes, V., *Buñuel en México*, op.cit.(pág.77)

²⁹⁵Fuentes, V., *Buñuel en México*, op.cit.(pág.69)

²⁹⁶Cirlot, J.E., op.cit.(pág.424)

²⁹⁷Fuentes, V., *La Mirada de Buñuel*, op.cit.(pág.118)

el poder supremo, pues es el dueño del rebaño, que simboliza las fuerzas cósmicas. Como ya hemos dicho, la figura del enano tiene algo de infantil a la vez que algo de protector. En este caso es el que se encarga de proteger su rebaño, dando muestras aquí de ser un hombre materialista, pegado a la tierra, ya que le pide a Simón un milagro, pues, según él, sobre una de sus cabras ha caído “un aliento podrido” y la ha dejado estéril. Dicha superstición hace del enano un hombre más mundano aún si cabe, en contraposición con la pretendida figura ascética de Simón.

Simón percibe la mirada²⁹⁸ tuerta de una mujer que se le aparece y que todo indica que representa al diablo. La mirada simboliza el conocer, el poseer. Así, el mal conoce de forma extraviada. Por ello al demonio se le califica muchas veces como el padre de la mentira.

Hay un continuo ascenso y descenso de la cesta²⁹⁹ de comida de Simón, cuando éste está en la columna. La cesta significa el seno materno y el que esté llena de comida refuerza más esta idea de la madre nutricia. De esta forma, la tierra, la horizontalidad será también una madre nutricia y su madre, en un sentido menos metafórico, pero no por ello menos acertado, también lo será. La cesta, ligera de comida, sube y baja en un movimiento de verticalidad. Ello muestra cómo Simón pretende hacer de sus necesidades humanas también un acto de espiritualidad.

Simón le dice al joven monje que le ha dado la comida, cuando éste se marcha: “dejadme en mi guerra³⁰⁰”. Toda guerra implica una lucha entre el bien y el mal, entre las tinieblas y la luz. En la tradición

²⁹⁸Cirlot, J.E., op.cit.(pág.306)

²⁹⁹Cirlot, J.E., op.cit.(pág.126)

³⁰⁰ Cirlot, J.E., op.cit.(pág.231)

islámica la guerra, la lucha material es “una pequeña guerra santa” mientras que la lucha interior del individuo frente a sus demonios internos es la “gran guerra santa”. De esta forma Simón lucha constantemente frente a sus enemigos internos.

Simón sueña³⁰¹ que corre por el desierto con su madre. El sueño, a lo largo de la historia, ha tenido tintes premonitorios. Si Simón sueña con que su madre lo acaricia, ello implica cierta carnalidad, que después se desatará cuando pierde en su batalla con el demonio. La figura de la madre³⁰² es símbolo de la naturaleza, de la carnalidad. Así, el sueño de Simón tiene connotaciones carnales y el haberlo tenido le compensa de la dura ascesis en la que vive. La figura femenina de la madre también nos remite al símbolo de la madre tierra, de ahí una continua filmación a ras del suelo. La vida y la muerte aparecen en este film como dos momentos del destino total de la madre tierra.³⁰³ Según Eliade, la madre tierra, madre edípica de Freud, representa la atracción de la materia por el espíritu, la nostalgia de la unidad primordial y el deseo de abolir las oposiciones y polaridades.³⁰⁴

La figura del diablo encarnado en Silvia Pinal aparece de nuevo, esta vez de Lolita, de colegiala. Según Nietzsche, el niño³⁰⁵ es el símbolo en que el anciano se transforma y adquiere una nueva simplicidad. Aquí parece darse este sentido: la colegiala, cuando es descubierta por Simón, se transforma en una vieja, pero con connotaciones perversas, pues la niña es una Lolita y la vieja conlleva tintes malvados.

³⁰¹ Cirlot, J.E., op.cit.(pág.421)

³⁰² Cirlot, J.E., op.cit.(pág.291)

³⁰³ Fuentes, V., *La Mirada de Buñuel*, (pág:119)

³⁰⁴ Fuentes, V., *Buñuel en México*, (pág:79)

³⁰⁵ Cirlot, J.E., op.cit.(pág.325)

Desde su columna, Simón ve las piernas³⁰⁶ al diablo³⁰⁷. Las piernas tienen el significado de erigirse sobre un pedestal. Así, el diablo, cuyo significado es el de instintividad, el de deseo, está obrando en las piernas de la mujer con liguero.

La casa³⁰⁸, en la que vive la madre de Simón, simboliza en este caso el elemento femenino del universo que los místicos lo han definido junto con las palabras arca, casa o muro.

El diablo le toca a Simón la barba³⁰⁹. Como se sabe, si mientras el vello de la cabeza simboliza la esfera superior y espiritual del cosmos, el vello del resto del cuerpo significa la veta instintiva, la zona inferior. De esta forma, el demonio toca los puntos débiles de Simón para hacerle caer en su tentación. Además de tocarle la barba al estilita, el demonio le pincha con un puñal³¹⁰. El puñal, además del concepto de agresión, significa, por su cortedad, la falta de miras. Así, el diablo es corto por su maldad. Nada de él es edificante y nada conlleva una altura espiritual.

Al margen de la columna permanece la madre de Simón hilando³¹¹. Las madejas de las hilanderas son sus hijos y la acción de hilar equivale a crear y mantener la vida. Así, la madre da vida a la complicada existencia de su hijo, realizando la no menos complicada acción de hilar un tejido.

Simón come sus hojas de lechuga con el ruido de fondo de los tambores³¹² de Calanda. Si decíamos que el tambor es un elemento

³⁰⁶Cirlot, J.E., op.cit. (pág. 170)

³⁰⁷Cirlot, J.E., op.cit. (pág. 170)

³⁰⁸Cirlot, J.E., op.cit. (pág. 120)

³⁰⁹Cirlot, J.E., op.cit. (pág. 458)

³¹⁰Cirlot, J.E., op.cit. (pág. 377)

³¹¹Cirlot, J.E., op.cit. (pág. 140)

³¹²Cirlot, J.E., op.cit. (pág. 424)

que media entre el cielo y la tierra y que está cargado de connotaciones místicas, según Schneider, en este caso puede simbolizar más el elemento terrenal por las connotaciones que imprime la comida y que en el tambor se aventuran por su vaso y su piel.

En la discusión con el monje Trifón hay un momento en el que la madre de Simón tapa con la tierra un puñado de hormigas³¹³. Éstas pueden simbolizar a los monjes de la comunidad y el cómo Simón los tapa a todos ellos. Pues bien, el significado de hormigas entraña la acepción de pequeñez de lo viviente, de su delezabilidad y de su impotencia. De esta forma, el monje Trifón tendría todas estas acepciones frente a la digna y honrada figura de Simón. Su madre, tapándolos con arena, reafirmaría la dignidad de Simón frente a la no tan probada de los monjes.

Simón, a partir de ahora, se sostendrá con una sola pierna. Se erige, se levanta, pues éste es el significado de la pierna, en una ascesis todavía mayor. En un sacrificio³¹⁴, que no misericordia, más acentuado. Los sacrificios espirituales van acompañados por grandes penalidades en el orden material. Así, Simón extrema su sacrificio poniendo una sola pierna en la columna.

En su discurso admite que tiene excrementos³¹⁵ como cualquier hombre. Según Freud, en su experiencia psicológica, con frecuencia se admite lo más desprovisto de valor con lo más valioso. Por eso, en las leyendas y cuentos aparece la sorprendente relación entre las heces y el oro. En Simón, los excrementos podrían ser un impedimento en la carrera hacia lo espiritual. Si ello fuese así, la religiosidad de Simón

³¹³Cirlot, J.E., op.cit.(pág.244)

³¹⁴Cirlot, J.E., op.cit.(pág.395)

³¹⁵ Cirlot, J.E., op.cit.(pág.202)

no sería una religiosidad encarnada, sino un rasgo neurótico de su carácter. Pero su aceptación de su necesidad de generar excrementos lo convierte en un asceta encarnado.

El monje que vio al diablo disfrazado de bella mujer sube por las escaleras³¹⁶ para que Simón le perdone. La mirada del monje fue pecaminosa porque toda mirada significa aprehensión de la realidad. El religioso, por lo tanto, participa de la maldad del demonio al mirar así la figura de la mujer. La subida por la escalera significa la ascensión, la gradación, la comunicación entre los diversos niveles de la realidad. El monje, por lo tanto, cuando sube por la escalera quiere llegar hasta la cima espiritual de Simón. El monje, al despedirse, echa por tierra la escalera. Dicho gesto pudiera significar que su deseo de ascensión espiritual no será realizado, ya que la escalera cae a tierra y toda escalera por debajo de la tierra significa el infierno.

Al finalizar el film se ve el vuelo³¹⁷ de un avión, tras el cual aparece el pedestal de Simón vacío. El vuelo significa elevación y puede conllevar un contrapunto de caída. Es aquí, en la columna vacía de Simón, donde la caída se da.

En la última escena, la música³¹⁸ del guateque puede simbolizar un salto, una angustia, una necesidad de inversión. Y en esta angustia vital los danzarines pueden encarnarse en demonios por el papel que la danza³¹⁹ entraña. Así, es una orgía demoniaca la que se representa al final de la película, donde el protagonista Simón no puede salirse de ella, puesto que, como dice el demonio, ese es el precio de ser su inquilino.

³¹⁶ Cirlot, J.E., op.cit. (pág. 187)

³¹⁷ Cirlot, J.E., op.cit. (pág. 465)

³¹⁸ Cirlot, J.E., op.cit. (pág. 318)

³¹⁹ Cirlot, J.E., op.cit. (pág. 164)

2.2.3. EN EL ÁNGEL EXTERMINADOR

Aparece en la película, como primer fotograma, la imagen de un templo ³²⁰. El templo está asociado a las ideas de orden y orientación, magnitudes básicas de la noción de providencia. El templo cristiano también entraña el significado de cuerpo. De inserción del microcosmos en el macrocosmos. A continuación se nos presenta una mansión. Dichas presentaciones: la de un templo y, a continuación, la de una mansión entablan una noción comparativa. Es cuando podemos recordar que el significado de la casa también, al igual que el del templo, es el de cuerpo y sique humana. Así, ello quiere decir que la película versará sobre el orden y orientación, es decir sobre la actuación de la providencia sobre los hombres que la protagonizan,

³²⁰ Cirlot, J.E., op.cit.(pág.431)

sobre sus cuerpos. Providencia y angustia existencial se darán en el film como dos opciones sobre las que cimentar la vida de sus protagonistas. Por otra parte, la imposibilidad de traspasar el umbral del salón de la mansión nos remite a la noción de encajonamiento como nicho, como la persona humana con cajones de muchos fondos. Este concepto lo desarrolla Bretón en su manifiesto surrealista y lo pinta Dalí en numerosos cuadros.³²¹

En la cena, la anfitriona manda servir el vino³²² antes que el caviar. Es un prolegómeno de lo que va a ser el concepto esencial de la película: el sacrificio, ya que el vino simboliza el sacrificio. El que la anfitriona haya cambiado, pues, el orden de la comida y bebida y haya puesto el vino como entrante es un símbolo del sacrificio que va a suponer la cena.

En la habitación donde posteriormente se reúnen la anfitriona y el mayordomo hay un oso³²³ y unos corderos³²⁴. El oso es símbolo de lo instintivo, del aspecto peligroso del inconsciente. Así, el oso simbolizará el inconsciente colectivo de todos los miembros de la velada, que están confinados en una hibernación al igual que tiene por costumbre el animal plantígrado. Cuando más adelante el oso pasee a sus anchas, junto a los corderos, por la mansión, significara que ese inconsciente peligroso colectivo ya se ha desatado a lo largo del confinamiento. Los corderos, por su parte, significan inocencia, mansedumbre. Significan también un sacrificio mediante el cual todo se renueva. Así, pues, los corderos serán los invitados con su

³²¹ Fuentes, V., *La Mirada de Buñuel*, (pág:116)

³²² Cirlot, J.E., op.cit. (pág.464)

³²³ Cirlot, J.E., op.cit. (pág.344)

³²⁴ Cirlot, J.E., op.cit. (pág.145)

inconsciente peligroso, confinado en la mansión, a la espera de un sacrificio que renueve sus vidas.

En la fiesta se nos presenta al objeto del sacrificio: La Valquiria, que es una fuerza de la naturaleza; arroja un objeto contra una ventana. Por el contrario, se nos muestra a una pareja llena de amor,³²⁵ que simulan que se acaban de conocer. Dos almas gemelas, que se disuelven uno en el otro. Así como la Valquiria no tiene a quien amar y, por lo tanto, invertir todas sus fuerzas en ese amor; vemos como su figura es un símil de *La Fierecilla Domada* de Shakespeare³²⁶, los amantes son dulces, ya que sus fuerzas son mitigadas por su amor. La pareja dice que permanecerá soltera hasta dentro de cinco días, que es cuando acontece el suicidio³²⁷ de ambos. El suicidio en la civilización japonesa y en las occidentales, especialmente en la romana, se aprecia como un acto meritorio. Así, los amantes se unirán en la muerte. Serán unas bodas de sangre. Una unión aparentemente trágica. Un sacrificio, prolegómeno del gran sacrificio del desvirgamiento de la Valquiria, también éste teñido de sangre, la sangre del himen, sangre en los amantes que se derrama de sus venas.

Cierta parte de los invitados, en el comienzo del confinamiento, se divierten mucho, ya que les parece un juego. Los juguetes son símbolos de las tentaciones: tentaciones en las que caer, con las que está acostumbrada la vida de la burguesía. El confinamiento, en un principio, pues, se nos presenta como un juego más desde una mentalidad esnobista.

³²⁵Cirlot, J.E., op.cit.(pág.66)

³²⁶Shakespeare, W, *La Fierecilla Domada*

³²⁷Cirlot, J.E., op.cit.(pág.421)

En la sala, el hombre que está delicado coge su corazón³²⁸ mientras mira³²⁹ el reloj³³⁰ de la casa. El corazón bien puede significar el lugar de la inteligencia y el reloj el mecanismo de una creación autómata. Así, el hombre delicado se pone enfermo del corazón porque su inteligencia le hace consciente de forma sobremanera del vacío existencial que causa el pasar del tiempo de forma autómata y sin alma que se produce dentro de la sala.

Amanece un nuevo día y Buñuel nos presenta cómo la luz³³¹ natural entra en la casa desde afuera. La luz significa fuerza creadora, energía cósmica, irradiación. Este nuevo día, con su luz, el director aragonés parece que nos lo presenta para contraponer todas estas buenas cualidades con las nefastas que presiden la casa. Dicho contraste adquiere en el espectador un tono de vacío existencial, tono que comparte con los inquilinos de la mansión.

A continuación se enfoca la puerta³³² de la casa. La puerta es lo que permite el paso, lo contrario al muro, lo próximo al centro, al altar, dado que se explica mediante el símil del centro y la circunferencia. Ambos se definen y por ello, aunque parezca mentira, están más próximo el uno al otro. Así, en los templos, la puerta es el prolegómeno del altar. En la película del realizador español la puerta es, por el contrario, el muro. Esta imposibilidad de penetración de la gente del exterior a la casa hace de la puerta un muro y del altar del sacrificio de la casa, es decir, del lugar donde tiene la desfloración de

³²⁸Cirlot, J.E., op.cit.(pág.145)

³²⁹ Cirlot, J.E., op.cit.(pág.263)

³³⁰Cirlot, J.E., op.cit.(pág.384)

³³¹Cirlot, J.E., op.cit.(pág.286)

³³²Cirlot, J.E., op.cit.(pág.194)

La valquiria, otro posible muro avocándonos el director aragonés a una espiral de incomunicación perpetua y fallida.

Vemos cómo el camarero se pone la pajarita delante de un espejo³³³. El espejo puede simbolizar la capacidad de adaptación del alma según los objetos que vengan a visitarla. En este caso, el mayordomo demuestra una capacidad de adaptación al medio hostil más que sobrada al acicalarse, sin tener en cuenta el pesimismo reinante.

En el pasaje que viene a continuación, una dama de la fiesta cuenta el sueño que ha tenido: como un tranvía de trabajadores descarrila y como no le produce ninguna consternación las muertes acaecidas en el desastre. Ella les cuenta a otras damas del corrillo que debe de ser insensible, pues afirma sí sentir, en cambio, emoción por la muerte de un príncipe³³⁴. Las mujeres comentan que los trabajadores deben de ser impasibles como un toro³³⁵; impasibles al sufrimiento como un toro. En la simbología escrita por Cirlot, el toro negro es símbolo de la muerte y el príncipe es sinónimo de héroe. Así, no es de extrañar que en una cultura elitista se sienta pena por la muerte de un príncipe, de un héroe, y no por la muerte de cientos de trabajadores que llevan consigo, como el toro negro, por las duras vidas que padecen, el estigma de la muerte.

En la película se dan una serie de repeticiones; aquí la conversación entre Beatriz y su amante. Dichas repeticiones son de un signo neurótico que se producen por un miedo al vacío³³⁶. El vacío es la contraposición de la “nada mística”, que es la realidad no objetiva,

³³³Cirlot, J.E., op.cit.(pág.194)

³³⁴Cirlot, J.E., op.cit.(pág.373)

³³⁵Cirlot, J.E., op.cit.(pág.445)

³³⁶Cirlot, J.E., op.cit.(pág.455)

informal, pero en la que se encuentra todo germen. Por el contrario, en el vacío no hay ningún germen de vida y equivale a la muerte, a lo inerte, a la desesperación.

Uno de los invitados dice que se ha quedado porque la música³³⁷ le ha invitado a seguir permaneciendo. Si entendemos la música como fuente de comunicación y expresión, es de entender que dicho invitado haya quedado subyugado por la música.

La pianista, en su confinamiento, y, como signo de desesperación, lanza notas al azar. Son estas notas al azar, desde las más agudas a las más graves, las que expresan incertidumbre y angustia.

La Valquiria se encierra en una habitación, con la llave por dentro, en donde hay jarrones. El jarrón,³³⁸ como todo símbolo de continente, entraña una simbología femenina. El jarrón de oro y de plata, con un emblema de azucena, es símbolo de la Virgen en la iconografía cristiana. Así, la Valquiria, encerrándose en la habitación, junto a los jarrones, nos viene a decir que ella también es un jarrón virginal, delicado, pero a la vez fuerte.

Una mujer le pide agua al mayordomo, que es lo mismo que pedirle vida, pero ya no queda y es entonces cuando quiere café, un elemento menos puro.

Uno de los invitados realiza un comentario clasista que tiene como protagonistas a los criados. Afirma: “las ratas³³⁹ desaparecen cuando se hunde el buque³⁴⁰”. Y es clasista porque asociamos a la rata nociones como enfermedad y muerte, además de ser una deidad

³³⁷Cirlot, J.E., op.cit. (pág. 318)

³³⁸Cirlot, J.E., op.cit. (pág. 259)

³³⁹Cirlot, J.E., op.cit. (pág. 382)

³⁴⁰Cirlot, J.E., op.cit. (pág. 98)

maléfica en Egipto y China. El buque o barco roto significa enfermedad, deterioro, daño, que es lo que experimentan los invitados en la casa. El barco también se asocia al concepto de casa, ya que se identifica con el cuerpo del hombre. De esta forma, esta afirmación nos viene a corroborar no sólo el deterioro de la casa, sino el de sus inquilinos.

En una habitación contigua, varias señoras visitan un retrete. Una de ellas ve en él un torrente; el agua simboliza la vida. Otra un águila,³⁴¹ símbolo de la luz y del día que, según San Jerónimo, es emblema de la oración y ascensión. Otra mujer ve un remolino de hojas³⁴² secas. Salvo las hojas secas, que podrían identificarse con la muerte, ya que por disponerse en remolino puede significar una lucha contra la vida, las demás visiones son positivas, portadoras de significados de una notable espiritualidad. Que Buñuel asocie a un retrete semejantes significados es un guiño irónico que pretende ridiculizar el pretendido glamuroso mundo de la burguesía.

En plena oscuridad, el reloj da las tres³⁴³ de la noche. Las horas son el marco posible para la acción humana. Existen unas voces misteriosas que dicen que el hombre muerto tiene un rictus horrible. A continuación cae una mano³⁴⁴ por el pequeño hueco de una puerta que se entreabre. La mano es principio de actividad y aquí, ya que está inerte, símbolo precisamente de todo lo contrario.

Se inicia un nuevo día. Las fuerzas de seguridad están en un estadio entre lo superior: los habitantes de la casa, y lo inferior: el gentío que rodea la casa.

³⁴¹Ciriot, J.E., op.cit.(pág.57)

³⁴²Ciriot, J.E., op.cit.(pág.242)

³⁴³Ciriot, J.E., op.cit.(pág.244)

³⁴⁴Ciriot, J.E., op.cit.(pág.296)

El mayordomo intenta romper la pared con un hacha³⁴⁵. El hacha significa el envío de la muerte por parte de la divinidad. Así, los inquilinos de la casa luchan contra este envío fatal con su espíritu de supervivencia y tratan de sacar agua de las tuberías de la mansión.

La cantante se peina y el joven incestuoso no puede soportar verla peinarse³⁴⁶. En esta escena, el significado de la acción de peinarse entraña lo mortuario. Y ello es así, si tenemos en cuenta que la mujer tiene cáncer y que el cabello se le caerá no tardando el tiempo. El joven dice que no soporta ver peinarse a la cantante. La cabellera significa la zona superior del hombre. La mujer ve así, como sus potencias positivas están minadas. La hermana del joven coge el peine con fuerza y con determinación y, en un acto brusco, la peina para luego romper el peine. Dicha acción, junto con el rechazo del joven por la cantante, son muestras de una profunda neurosis, que aquí se asocia de forma clara con la muerte. Así, neurosis y muerte van parejas en la vida de los habitantes de la mansión.

El anfitrión le enseña al doctor una caja³⁴⁷ que contiene droga. El médico le dice que, con la necesidad que se tiene de ella, cómo es que no se la dio antes. El anfitrión le contesta que le daba vergüenza. El símbolo de la caja que guarda droga semeja la caja de Pandora que guarda la devastación, pero también puede significar el que guarde algo positivo. De esta forma la droga se puede ver como una sustancia negativa, si es para el entretenimiento de los consumidores, o positiva, si es por una necesidad médica. Así, para uno será motivo de vergüenza ,por lo dicho anteriormente, y para otro motivo de alivio

³⁴⁵Cirlot, J.E., op.cit.(pág.234)

³⁴⁶Cirlot, J.E., op.cit.(pág.356)

³⁴⁷Cirlot, J.E., op.cit.(pág.114)

el descubrir la existencia de una medicina con la que poder paliar el dolor de sus enfermos. También podemos observar la hipocresía de la burguesía cuando esconde el anfitrión la caja que contiene la droga para salvar su imagen.

El joven incestuoso, perdiendo por completo la compostura, le dice a una dama que huele a hiena. Acto seguido realiza la observación de que parecen una piara de cerdos³⁴⁸. Ello es así si tenemos en cuenta que el cerdo simboliza la transformación de lo superior en inferior, dando pábulo a lo amoral en lo perverso. La situación que se vive está así justamente descrita por la significación que posee el animal.

Blanca tiene un sueño surrealista. Una mano anda sola, desmembrada del cuerpo, por el salón. Va hacia ella y la intenta estrangular. Ella coge una daga y arremete contra la mano. El grito de una mujer la hace despertar del sueño y se ve cómo ésta atenta contra la mano de una de las invitadas. Si observamos el significado de puñal³⁴⁹ como sinónimo de espada, ya que equivale a daga, tenemos la significación de voluntad síquica de liberación, vocación de actuación. Dicho contenido se puede interpretar como la voluntad de Blanca por ahuyentar sus fantasmas y, en general, la voluntad de todos los comensales por liberarse de su hacinamiento.

Las ovejas y el oso invaden la mansión. De esta forma el inconsciente colectivo se desata y las víctimas del sacrificio están a punto de consumarlo. La sangre del cordero del sacrificio servirá para ahuyentar a *El Ángel Exterminador* de la mansión y salvar a sus inquilinos.

³⁴⁸Cirlot, J.E., op.cit. (pág. 126)

³⁴⁹Cirlot, J.E., op.cit. (pág. 377)

Buñuel, para salir del ambiente claustrofóbico de la casa, por un momento, identifica con su cámara la lámpara³⁵⁰ del salón de la mansión; la lámpara significa inteligencia y espíritu, con un ramillete de globos³⁵¹; el globo en una de sus acepciones tiene la significación de felicidad y perfección. Así, pues, la felicidad y perfección de los espíritus se aproxima con la cercanía del sacrificio.

Un niño quiere entrar en la mansión pero no puede. Ello es significativo de que en el centro de la casa; ya que decíamos que la puerta y el centro de una edificación se definen y se identifican, no existe aún esa inocencia requerida para sacrificarla. La inocencia llegará de manos del ofrecimiento de la virginidad de la Valquiria.

Silvia, el objeto de sacrificio, pone de forma metafórica una venda³⁵² al cordero; aquí la venda se refiere a lo último que se pone a la víctima expiatoria, antes de su muerte, y el que esté sobre los ojos, tapando la visión, a mi entender, significa que la víctima lo es de forma inconsciente; sin el conocimiento y la aprehensión de la realidad que el ver proporciona. Y la daga; volvemos a decir que se asimila a la espada, significa el poder liberador y de determinación que proporciona la capacidad de herir, siendo aquí la de sacrificar

La mujer que ha intentado hacer un conjuro con las patas de gallina lanza plumas al aire y dice no poder leerlas hasta que no se realice el sacrificio del cordero. Las plumas³⁵³, como ya hemos dicho, según San Gregorio, significan la fe y la contemplación. Es como se comprende entonces lo que dice la mujer de las plumas. No puede ejercer la acción de la meditación, puesto que el sacrificio aún no se

³⁵⁰Ciriot,J.E.,op.cit.(pág.267)

³⁵¹Ciriot,J.E.,op.cit.(pág.218)

³⁵²Ciriot,J.E.,op.cit.(pág.458)

³⁵³Ciriot,J.E.,op.cit.(pág.368)

ha realizado y, por lo tanto, el vacío existencial impera. Será el sacrificio el que dé a la realidad un estatuto ontológico, carente en el actual vacío existencial.

Los amantes, Beatriz y Eduardo, se intuye que están muertos al ver el espectador un reguero de sangre³⁵⁴ que sale del habitáculo en donde se encontraban. La sangre derramada es sinónimo de sacrificio y, concretamente, en las culturas clásicas es el más precioso don obtenido del sacrificio del cordero, del cerdo y del toro. Así, en la película aparecen estos tres animales: el cordero en grupo o bien con la venda y la daga al lado suya, el cerdo cuando el hermano incestuoso afirma que los invitados parecen una piara de cerdos y el toro cuando la mujer que comenta el sueño de los trabajadores que mueren al descarrilar un tren, les dice al resto de invitadas que el pueblo es sensible al sufrimiento como lo es un toro. Vemos, pues, como la idea de sacrificio es recurrente en el film.

El reloj³⁵⁵ repetidamente da las tres de la mañana a lo largo de la cinta. Dicho acto crea un automatismo que contribuye a propiciar un ambiente teñido por la neurosis.

Antes de la liberación real, producida por el sacrificio de la virgen, los invitados tienen una liberación en su sique, a causa de los sueños³⁵⁶ que padecen. Dicha liberación, como ya hemos dicho, precede a la real, y es individual y no colectiva; para que se de la colectiva es menester que ocurra una individual, siguiendo el espíritu individualista de la corriente capitalista.

³⁵⁴Cirlot, J.E., op.cit. (pág. 399)

³⁵⁵Cirlot, J.E., op.cit. (pág. 384)

³⁵⁶Cirlot, J.E., op.cit. (pág. 421)

El anfitrión, después de desflorar a la Valquiria, sale de la tarima puesta en el centro del salón, tapada por un paño negro, y se dirige a una mesita, donde, acto seguido, coge una pistola para matarse. El acto del suicidio en nuestra cultura es un acto de autodestrucción. Pero en culturas como la japonesa o como las clásicas (romana) es un acto meritorio. El que el anfitrión se quiera autodestruir simboliza las ansias de autodestrucción de todos los invitados por causa de la cultura de la neurosis. Es el objeto del sacrificio, la Valquiria, la que tiene la suficiente envergadura moral para salvar a todos los invitados. Los invitados, siguiendo las órdenes de la Valquiria, vuelven a ponerse en su posición inicial, cuando estaban disfrutando del concierto de la pianista Blanca. Por dicho acto, el de una gran repetición, acto de carácter neurótico, y gracias al sacrificio obrado en la virgen, se enciende la luz de la entrada y los invitados comienzan a salir. La luz en este pasaje significa fuerza creadora, energía cósmica, irradiación, ya que es el prolegómeno a la liberación de los invitados.

Cuando los invitados se encuentran ya en el Te Deum prometido por la anfitriona, tocan las campanas tres veces. Este automatismo de las tres campanadas nos anuncia el gran automatismo al que vuelven los invitados, que es el impedimento de poder salir de nuevo, ahora no de la mansión sino de la catedral.

Afuera hay una manifestación que trata de abortar la policía. Los guardianes ocupan un estadio intermedio entre lo superior y lo inferior. En este caso, según una mirada clasista burguesa, lo inferior sería la masa, la plebe, que hay que esclavizar, y lo superior serían las clases acomodadas, que son las esclavizadoras.

Acaba la película cuando unos corderos entran en la catedral. Según Cirlot, , el cordero es un símbolo sacrificial, de la renovación periódica del mundo. Por lo tanto, otra vez los invitados pasaran por los mismos avatares hasta que se produzca un nuevo sacrificio que conlleve una nueva liberación. Dicho esquema es el mismo que se existe en el pecado y el sacrificio de Cristo. El sacrificio de Cristo continuamente se está realizando en la misa para liberar por siempre al hombre del pecado, que cae repetidas veces en él.

2.2.4. EN VIRIDIANA

En el comienzo de *Viridiana*, unas campanadas anuncian el final de las clases que se imparten en el colegio de monjas en donde la protagonista está de novicia. Las campanas, como ya hemos dicho aquí, anuncian vida con su tañer: la vida de los jóvenes escolares que ,con su alegría de juventud, llenan los rincones del convento.

Al ir Viridiana a la casa de su tío para despedirse de él antes de realizar los votos perpetuos, lo primero que aparece es la imagen de las piernas³⁵⁷ de la niña Rita que está saltando a la comba. Las piernas, en el mundo simbólico, significan los conceptos de erigir, levantar, asentar junto con la idea de máximo esplendor. De esta forma se nos muestra la belleza mórbida de la niña que tanto es observada y admirada por el tío de Viridiana.

A Viridiana le presentan a la niña Rita, que está colgada de un árbol³⁵⁸. El árbol tiene como significación general la vida en

³⁵⁷Cirlot,J.E.,op.cit.(pág.363)

³⁵⁸Cirlot,J.E.,op.cit.(pág.79)

crecimiento y propagación, la vida de Rita, que aún es una muchacha de corta edad.

Don Jaime, el tío de Viridiana, en su primera conversación con ella, le dice que la casa está muy deteriorada. Como ya hemos dicho aquí, la casa significa el cuerpo y la sique del hombre. Así, don Jaime será un hombre deteriorado física y anímicamente y no sólo deteriorado, sino que en el plano espiritual será corrupto e inmoral.

La criada Ramona, cuando Viridiana ya se encuentra instalada en la mansión de su tío, la espía por una cerradura³⁵⁹ por mandato de don Jaime. El cerrojo, que une los dos batientes de una puerta, significa la voluntad de fijar un estado de cosas determinado sin posibilidad de rectificación. De esta forma, la mirada de Ramona, que es la de don Jaime, intenta trasvasar su mundo, que es el lado externo que separa la puerta, al mundo de Viridiana, que es el mundo interior que protege la puerta.

En el interior de la mansión y ya por la noche, don Jaime toca al órgano con delectación una pieza de música clásica. Mientras el realizador aragonés nos muestra los pies y las piernas desnudas de Viridiana, éstas con ligero y medias. Ya en este trabajo se apuntó que las piernas tienen el significado de voluntad de erigirse, dar asentamiento.

Viridiana, antes de dormir sobre el suelo, saca una cruz³⁶⁰ y una corona³⁶¹ de espinas. El simbolismo general de la cruz es el de aunar lo positivo (vertical) y lo negativo (horizontal): lo superior y lo inferior, la vida y la muerte. Desde mi punto de vista, ya explicado en el capítulo

³⁵⁹Cirlot, J.E., op.cit. (pág. 126)

³⁶⁰Cirlot, J.E., op.cit. (pág. 155)

³⁶¹Cirlot, J.E., op.cit. (pag. 196)

anterior, la verticalidad y la horizontalidad pueden tener acepciones tanto negativas como positivas. Así, la verticalidad de la cruz puede expresar tanto la vivencia de la espiritualidad encarnada como el erigirse en un pedestal de vanidad; la significación que entraña la construcción de la torre de Babel³⁶². Y la horizontalidad puede referirse a la vivencia de una mera carnalidad o a la experimentación de una carnalidad espiritualizada. En el film de Viridiana la novicia tendrá una constante lucha entre vivir una verticalidad que exprese la espiritualidad encarnada o una verticalidad que exprese la vanidad. Al final vencerá la vanidad alimentada en su persona por los personajes que la rodean: don Jaime, los menesterosos y, finalmente, su primo Jorge, que será el que derribe la espiritualidad encarnada de la novicia y la erija en una Venus, ahora sin crucifijo.

La novicia lleva también consigo una corona de espinas, la corona del Salvador. El significado general de corona es el de la propia idea de superación. Vemos en Viridiana, al igual que en Simón del Desierto, un afán desmedido de superación a través de meros sacrificios no teñidos por la caridad que invoca Jesucristo.

Don Jaime saca a una abeja³⁶³ que se estaba ahogando de una barrica de lecha mientras Viridiana le dice que no ha sido tan monstruoso por no cuidar a su hijo. Se presenta en este pasaje una abeja, que es símbolo del matriarcado. La condición femenina que don Jaime pudiera haber tenido si se hubiese hecho cargo de su hijo pequeño, la ejerce ahora al haber convertido en sus protegidas a Viridiana y a Rita. Que salve a la abeja de la muerte es, pues, signo de su condición de no padre, sino de madre que ha estado

³⁶² Gn,11

³⁶³ Cirlot, J.E., op.cit. (pág.48)

ejerciéndolo, como ya hemos dicho, con Rita y Viridiana. El que el insecto se haya hundido en una barrica de leche, a mi juicio simboliza los problemas que conlleva el convertirse en madre nutricia de dos criaturas, dado que la leche es un elemento que significa el alimento materno.

El reloj marca las diez de la noche. El que aparezca un reloj marcando la hora conlleva la aparición de un proceso de automatismo, anuncio del automatismo con el que don Jaime se disfraza con las ropas de su mujer y, sobre todo, automatismo con el que Viridiana aparece en escena, puesto que se muestra a los ojos del espectador y a los de don Jaime como una sonámbula.

El tío de Viridiana se disfraza por la noche. Coge un zapato³⁶⁴, que aquí es sinónimo de las “bajas cosas naturales”, y se lo pone en su pie. También se coloca un corpiño delante del espejo³⁶⁵. El espejo es, al igual que la Luna, un elemento femenino ya que, si la Luna refleja la luz del Sol y es un elemento pasivo por ello, el espejo refleja las imágenes de la realidad. Siendo un elemento femenino contribuye a darle ese toque morboso de mujer al acto de travestismo de don Jaime, por lo que dicho acto resultará más morboso aún si cabe.

Viridiana aparece sonámbula, con un cesto en donde lleva sus labores, por la estancia donde está don Jaime. Se ve las piernas desnudas de Viridiana. Hay una identificación entre las piernas de don Jaime, objeto morboso dado que pone en ellas un zapato de su difunta esposa y las piernas de Viridiana, blancas como el zapato, de modo que o bien, pueden admirarse sin ninguna connotación sexual o bien, pueden ser objeto, por el contrario, de tentación sexual. Así, el

³⁶⁴Cirlot, J.E., op.cit. (pág. 469)

³⁶⁵Cirlot, J.E., op.cit. (pág. 195)

desnudo de los pies, como ya hemos dicho en este trabajo, puede ser tan puro como perverso, dependiendo de los ojos de espectador.

Viridiana se acerca a la chimenea y echa su labor para después coger un puñado de cenizas³⁶⁶, las que deposita al lado del ramo nupcial de la difunta esposa de su tío, que está encima de la cama. Las cenizas, según Cirlot, son sinónimo de muerte, de todo retorno a lo inorgánico, como lo es también el polvo. De esta forma, muerte, sexo y pureza se aúnan en un cocktail al cual nos tiene acostumbrados Buñuel.

Al día siguiente, Viridiana despeja la incógnita del significado de las cenizas que ha depositado al lado del ramo de flores estando sonámbula, ya que su tío le ha informado de su proceder de la noche anterior. La novicia dice que las cenizas significan muerte y penitencia.

Viridiana coge el trozo de manzana que le da su tío y la come. Esta invitación será prolegómeno del deseo sexual ejercido por don Jaime hacia la novicia. Así, la manzana³⁶⁷ simboliza los deseos terrenales y don Jaime, con esta invitación, desencadena los mismos en la película. Nos remontamos, para comprobar esta apreciación, a los tiempos del Génesis y vemos cómo Dios prohibió al hombre comer la manzana del Paraíso, dado que la manzana era el símbolo de la tentación.

Por la noche, Viridiana se disfraza, a petición de su tío, de novia con el vestido de su difunta tía. Ella, incómoda por estar disfrazada así, advierte que no le gustan las mascaradas³⁶⁸. Tiene la máscara un significado misterioso a la vez que vergonzoso, puesto que todas las

³⁶⁶Cirlot, J.E., op.cit. (pág. 123)

³⁶⁷Cirlot, J.E., op.cit. (pág. 29)

³⁶⁸Cirlot, J.E., op.cit. (pág. 299)

transformaciones tienen algo de estos dos elementos. La máscara oculta la metamorfosis que se obra en el individuo. Así, Viridiana, como una crisálida, se transforma de virgen con votos de castidad en virgen con expectativas de ser desflorada. Es por ello por lo que la novicia está profundamente nerviosa ya que se mete en un papel que, por su represión, le es totalmente ajeno.

La niña Rita dice al criado haber visto un toro negro³⁶⁹ entrar por la puerta. Según Frobenius, el toro negro simboliza la muerte. Como símbolo de la muerte, a mi entender, también puede simbolizar el pecado. Así muerte y pecado son a menudo sinónimos. Aquí simboliza el pecado que está dispuesto a cometer don Jaime, que es el de mancillar la pureza de su sobrina.

El criado, acto seguido, le da un trozo de manzana a Rita. Dicho acto confirma la apreciación anterior. Ya hemos expuesto que la manzana es símbolo de tentación, de placer sexual. Existe, por tanto, una nueva identificación con el personaje de la niña Rita y el de la novicia Viridiana. Si Viridiana, por la mañana, comió de la manzana de su tío, ahora es Rita, por la noche, la que come de la manzana del criado. Hay una contraposición de colores entre ambas. A la niña le pertenece el negro; es de tez y pelo negro, come la manzana por la noche, ve un toro negro, va vestida de ropa oscura. Por el contrario, Viridiana es de tez blanca y pelo rubio, come la manzana de su tío a la luz del día, va vestida de blanco, ya que el vestido nupcial es por excelencia blanco. Así, mientras una representa la luz, la pureza, la otra representa la oscuridad, el pecado. Son dos caras de Viridiana que el director aragonés nos las muestra haciendo un desdoblamiento

³⁶⁹Cirlot, J.E., op.cit. (pág. 445)

del personaje y utilizando a la niña Rita como parte del personaje protagonista.

Las sabanas blancas³⁷⁰ de la cama de Viridiana, como lo deja patente el gesto de Ramona al destaparlas, atestiguan que la novicia sigue siendo virgen, en contra del testimonio de su tío, que dice haberla poseído para que ésta siga con él. El color blanco simboliza la voluntad de lo celeste. Así, el deseo de la novicia por Dios no será aún mancillado.

El suicidio³⁷¹ de don Jaime, producido por la partida de Viridiana, es un acto de destrucción que contribuye a la destrucción del mundo. En culturas como la japonesa o la Roma clásica es un acto meritorio, no así en la cultura occidental moderna, dado que en ésta el suicidio se produce como consecuencia de un nihilismo y no como un acto ético.

La cámara del director aragonés muestra los pies colgando del árbol en el que se ha suicidado don Jaime. El pie, como bien hemos dicho ya aquí, puede ser símbolo de muerte, tener un significado funerario. No hay nada más impactante y simbólico que ver los pies colgando de un suicida para darse cuenta de que se ha colgado.

Los estudiosos han destacado el papel que tiene la cuerda³⁷² con la que juega Rita, con la que después se suicida don Jaime y con la que, finalmente, ata el mendigo a Viridiana para intentar abusar de ella. La cuerda, según Cirlot, expresa un significado de ligazón y conexión, como la cadena. Bien establece esta cuerda una cadena donde se aúnan la inocencia de la niña Rita en sus juegos, la muerte

³⁷⁰Cirlot, J.E., op. cit. (pág. 101)

³⁷¹Cirlot, J.E., op. cit. (pág. 421)

³⁷²Cirlot, J.E., op. cit. (pág. 159)

de don Jaime, a causa de su suicidio, y la dimensión sexual y violenta al ser instrumento con la que se ayuda a un intento de violación. La cuerda, así, aúna inocencia, muerte autodestructiva y sexo violento.

Cuando Viridiana recluta a sus mendigos en el pueblo, uno de ellos le dice, para disgusto de la novicia, que tiene cara de ángel³⁷³. El ángel, según el simbolismo, tiene las propiedades de sublimación y de protección. Viridiana se convertirá en el individuo sublime de la comunidad y en el agente protector de todos ellos.

Una mendiga la alaba mientras otro la tiene por loca³⁷⁴. Pertenecen al loco las cualidades de impulsividad ciega e inconsciencia. Además el loco y el bufón, personajes que guardan similitudes en muchos campos, tienen, como indica Frazer, el carácter de “Victima de sustitución en los sacrificios humanos rituales”. De esta forma, Viridiana, como ya hemos indicado numerosas veces en este trabajo, será el chivo expiatorio en la orgía de los pordioseros, el Cordero Pascual inmaculado que va hacia el sacrificio, un sacrificio que en las películas de Buñuel resulta del todo anodino e infructuoso.

Uno de los mendigos, a espaldas de Viridiana, amenaza a un compañero que tiene la lepra con rajarle con un puñal,³⁷⁵ si se mezcla con ellos. El puñal denota con su tamaño, lo “corto” del poder agresor, la carencia de altura de miras y de potestad superior, el instinto de agresión, la amenaza informada, inconsciente. En esta escena se aprecia la denigración moral del agresor con lo que el significado del puñal, la carencia de miras superiores, se cumple. Si tenemos en cuenta que el puñal por sí mismo ya supone un amenaza informada,

³⁷³Ciriot,J.E, op.cit.(pág.68)

³⁷⁴Ciriot,J.E,op.cit.(pág.280)

³⁷⁵Ciriot,J.E,op.cit.(pág.377)

dicha amenaza se potencia al hacerse explícita en la boca del agente portador del mismo.

Jorge se dedica a inspeccionar las pertenencias personales de su difunto padre. Entre ellas encuentra una navaja crucifijo, una daga y un reloj. El reloj es sinónimo de automatismo: el automatismo de una vida burguesa teñida de actos convencionales y ceñidos a un horario rígido. La daga³⁷⁶ y la navaja crucifijo se pueden identificar, según Cirlot, con la espada. Así, la espada en la Edad Media adopta la forma de la Cruz. Mucho se ha hablado de esta daga crucifijo presente en el film de Buñuel. Algunos lo han considerado, incluso, como un objeto blasfemo. Pero la espada, como símbolo religioso, forma aún parte del traje ceremonial de los obispos orientales. Durante la Edad Media se consideraba símbolo preferente del espíritu o de la palabra de Dios, recibiendo un nombre como si se tratara de un ser vivo. (Balmunga, de Sigfrido; Escalibur, del Rey Arturo, Joyoisa, de Carlomagno, etc.). La espada es así instrumento del caballero que defiende la luz frente a las fuerzas del mal, las tinieblas. Es así como la daga crucifijo se convierte en instrumento noble de un caballero llamado don Jaime.

En uno de los encuentros entre Viridiana y su primo Jorge, éste le dice que es una beata sin sangre³⁷⁷. Si entendemos la sangre como el significado de la pasión y vitalidad, el que Jorge califique a su prima así es indicio de que ve en ella a una mujer fría y estricta, sin ningún tinte pasional o incluso humano, pues la novicia es una mujer bien distinta a las que está acostumbrado a tratar su primo, ya que el círculo de éste es del todo mundano.

³⁷⁶Cirlot,J,E,op.cit.(pág.194)

³⁷⁷Cirlot,J,E,op.cit.(pág.399)

El encuentro sexual entre Ramona y Jorge es narrado por Buñuel a través de un comportamiento animal, concretamente la caza de un ratón por parte de un gato³⁷⁸ negro. El gato negro conlleva el significado de muerte y tinieblas mientras que al ratón³⁷⁹ se le superpone un significado fálico, pero en su aspecto peligroso y repugnante. Vemos, así, como en el encuentro entre la criada y el galán existe un sexo teñido de muerte e incluso de repugnancia.

Los mendigos, en su noche orgiástica, asan varios corderos³⁸⁰. El cordero, que es la proyección del personaje de Viridiana, significa objeto de sacrificio, cuyo carácter es puro y está lleno de mansedumbre.

El mendigo enfermo de lepra lleva una paloma³⁸¹ muerta y la comienza a desplumar. La paloma, como toda ave, es signo de espiritualidad, concretamente símbolo del alma. Además de la espiritualidad conlleva un poder de sublimación. La paloma es, por lo tanto, imagen de Viridiana, es el alma de Viridiana que cae en manos impuras, las cuales la sacrifican en un acto sacrílego; muerte y desplume de la paloma.

Lola Gaos saca con su sexo³⁸², a modo de cámara fotográfica, una pretendida foto para la que todos posan durante la cena. Los sexos, según Cirlot, aparecen de forma independiente de las personas a las que pertenecen. Ejemplo de ello lo ilustra la mendiga que, por obra y gracia de su voluntad, convierte su sexo en una cámara fotográfica. Muchos han sido los que han visto en esta imagen un

³⁷⁸Cirlot, J.E., op.cit.(pág.214)

³⁷⁹Cirlot, J.E., op.cit.(pág.382)

³⁸⁰Cirlot, J.E., op.cit.(pág.195)

³⁸¹Cirlot, J.E., op.cit.(pág.353)

³⁸²Cirlot, J.E., op.cit.(pág.410)

nuevo sacrilegio de Buñuel, pero, bajo mi punto de vista, no hay nada más lejos de la realidad. Dicho acto sacrílego viene a ser juzgado así porque parte de la crítica ve en esta representación La Última Cena, tema tratado por los pintores de todos los tiempos. Pero, si Buñuel sugiere aquí la última cena, es para mostrarla como símbolo del sacrificio, que no tiene sentido, del Cordero Pascual, representado por la persona de Viridiana y, por ende, de Jesucristo. Es Buñuel un hombre más que ateo, agnóstico pesimista, que ve la religión cristiana y a sus seguidores como hombres ilusos, cuyos actos y cuya predisposición en la vida es del todo fallida, debido a que el mal se ensaña con ellos.

El mendigo que tiene la lepra pone al gramófono el Aleluya de Hendel y comienza a bailar,³⁸³ travestido con el traje de novia de la difunta esposa de don Jaime. Todo baile es una pantomima de metamorfosis, por lo tanto requiere una máscara. Aquí la máscara es el disfraz de novia de la tía de Viridiana. La danza tiende a convertir al bailarín en Dios, en demonio o en una forma existencial anhelada. El bailarín, aquí, es una mezcla de Dios y demonio. Dios porque ha sido atendido por Viridiana con caridad cristiana y demonio porque su sangre es, como la del resto de menesterosos, de mala calaña. Dicha mezcla también se evidencia en que se disfraza de la tía de la novicia y en que realiza una mascarada con el disfraz, que en nada recuerda a la digna mascarada protagonizada por Viridiana en un tiempo anterior. Su mascarada, por el contrario, resulta ser el sumun de la morbosidad y de la degeneración.

³⁸³Cirlot, J.E., op.cit. (pág. 164)

Comienza el baile entre los mendigos. Para mostrárnoslo, Buñuel graba los pies de éstos danzando. Dicha metonimia es también el indicio de que la danza que bailan tiene connotaciones mortuorias, ya que el pie tiene en una de sus acepciones un significado de muerte. Uno de los mendigos quiere forzar a Lola Gaos. Es entonces cuando se ve, como señal de este forcejeo, una lucha de pies y piernas, dado que el resto del cuerpo está tapado por un sofá. Este forcejeo de pies también tiñe dicha relación sexual de muerte por el significado que puede entrañar el pie, que, como ya hemos dicho, es mortuario

Cuando Viridiana y Jorge regresan en plena noche del pueblo, el mendigo que porta la navaja intenta violar a Viridiana. La navaja en sí ya porta el significado de intento de agresión.

Tras Jorge verse liberado, gracias a su picardía, de la atadura que le ha hecho un mendigo, la Guardia Civil viene a poner orden. Ya hemos visto como las figuras de autoridad son un tránsito entre un estadio inferior y otro superior. De esta forma, en este pasaje, la Guardia Civil media entre el estrato inferior integrado por los menesterosos y el superior formado por Jorge, Viridiana, Ramona y la niña Rita.

Rita, en otra nueva noche, la noche de la caída de la novicia, tira al fuego la corona³⁸⁴ de espinas, uno de los objetos de Viridiana pertenecientes a su ascesis. La quema de dicha corona simboliza la fallida carrera de superación espiritual de la joven, dado que la corona tiene el significado de idea de superación por depositarse en lo más alto del cuerpo, superándolo.

³⁸⁴Cirlot, J.E., op.cit. (pág. 146)

Cuando Viridiana toca a la puerta³⁸⁵ de la habitación donde están Ramona y Jorge jugando a las cartas, y éste le abre, es ya un hecho consumando que la novicia ocupara el centro de la habitación, donde hay una mesa y un juego de cartas. Dicho significado implica que, desde que llama a la puerta, el hecho de tener relaciones con Jorge es algo que se ve venir, dada la significación de la puerta, ya que entre la puerta y el altar; aquí puede considerarse el centro de la habitación, puesto que será el lugar del sacrificio; hay la misma relación que entre la circunferencia y el centro; aunque son los dos elementos aparentemente alejados son los más próximos, ya que se determinan mutuamente.

³⁸⁵Ciriot,J.E.,op.cit.(pag.366)

2.2.5. EN LA VÍA LÁCTEA

La Vía Láctea nos narra la peregrinación³⁸⁶ de dos caminantes desde Francia a Santiago de Compostela. La peregrinación, así, cobra sentido ya que su finalidad es la de dirigirse hacia un centro místico: la catedral de Santiago en donde yacen los restos del apóstol Santiago. Pero en un sentido céltico, la peregrinación no tiene fin, no tiene un puerto al que llegar. Es un continuo viaje errático sin finalidad. Dicha peregrinación es más bien la que realizan nuestros heterodoxos peregrinos, que tienen poco de religiosos, menos el joven todavía que el anciano, y que asisten durante el trayecto a la escenificación de un continuo goteo de herejías y que al final su camino parece ya definitivamente anodino, debido a que una rubia despampanante, en las inmediaciones de Santiago, les dice que el apóstol no se encuentra en la catedral, sino que allí está el obispo hereje Prisciliano. Por lo tanto, nuestros peregrinos no son muy ortodoxos. No son creyentes, que, en el camino, viven de una forma especial el que nuestra existencia sea un viaje de retorno a la patria celestial de la cual hemos caído por el pecado.

Cuando están en la carretera, camino de Santiago, se encuentran con un hombre misterioso de capa y sombrero negro y con un enano³⁸⁷ que lleva una paloma, la cual la suelta al marchar del lado de los peregrinos. Según Jung, en el plano psicológico el enano es el guardador del umbral del inconsciente y la paloma significa el espíritu,

³⁸⁶ Cirlot, J.E., op.cit.(pág.357)

³⁸⁷ Cirlot, J.E., op.cit.(pág.183)

el alma. Así el enano suelta la paloma: el espíritu, el alma, para compartir con todos el inconsciente colectivo de siglos y siglos de herejías acaecidas en la religión católica.

El mesonero de la pensión donde paran en su caminar les da, cuando los echan, una barra de pan³⁸⁸. El pan es símbolo de fecundidad, por lo que a veces suele presentar formas relacionadas con lo sexual. Este gesto del dueño de la posada es indicio de que, aunque los hayan echado por orden del brigadier, el cual sólo es un teórico sin caridad de la religión, también existe gente que sabe compartir, sin duda alguna con menos ciencia teológica, por ser de condición más sencilla, pero sí con más vivencia de la fe al practicar la caridad en su proceder ante la vida. Dicha apreciación la observa el sacerdote al policía, que le dice que importa más la caridad que las discusiones teológicas. Y el pan viene a simbolizar esto: principio de vida y fecundidad, por ser el compartir un acto de generosidad que siempre recibe más de lo que da; a la memoria nos viene la multiplicación de los panes y los peces del evangelio; como de lo poco, si se comparte, surge lo mucho.

En otro alto del camino, ya por la noche, en plena naturaleza, se les aparece un pastor con un candil. El pastor, como ya hemos dicho en este trabajo, es símbolo de protección y la oveja es símbolo de mansedumbre y bondad, pero también de sacrificio. Dicha aparición nos introduce en la herejía prisciliana. Así, Prisciliano será como un pastor para sus seguidores, que están invitados por él a sacrificar el cuerpo, ya que, según él, y en contra de la religión cristiana, éste es un principio impuro con el cual hay que acabar, a fuerza de practicar

³⁸⁸Cirlot,J.E.,op.cit.(pág.354)

los deseos carnales de forma desmesurada hasta caer en las celebraciones orgiásticas. El pastor que se les aparece de esta forma simboliza la figura de Prisciliano, en la que nos adentraran más adelante. Cuando Prisciliano emite su discurso, dice que llegará un momento en que su doctrina se diga a la luz del día y no en la oscuridad. Si el pastor va con su candil, y ello significa que su espíritu está iluminado, el que la doctrina de Prisciliano se llegue a predicar durante el día significa que alcanzará no sólo espiritualidad, sino moralidad e intelectualidad y estará llena de las siete virtudes. Esta oposición entre cuerpo³⁸⁹ y alma también se encuentra en el simbolismo de Cirlot. Según Gichtel, el cuerpo es la sede de un apetito insaciable, de enfermedad y de muerte. Según el mitraísmo, transcribe Evoca, el alma para liberarse tiene que atravesar siete esferas. Vemos, pues, como no únicamente una doctrina docetista, presente no sólo en el cristianismo, sino en diferentes corrientes del pensamiento, denigra el cuerpo en favor del alma. Por el contrario, la filosofía del Marqués de Sade³⁹⁰, que se expondrá más adelante en el largo peregrinar de nuestros caminantes, ensalza los placeres carnales en detrimento de los espirituales, ya que no cree en la existencia de Dios. Sade piensa que todo lo bueno o lo malo está en este mundo y que no hay otro mundo para dar cuenta de nuestra conducta habida en el primero de ellos. Sólo uno puede ser juez de sí mismo. Si Dios existiese, según el Marqués, no habría tanta maldad en la tierra. Dios sólo sirve para que los hombres justifiquen sus guerras. Por el contrario, el metre del hotel en el que paran los

³⁸⁹Cirlot, J.E., op.cit. (pág. 160)

³⁹⁰López Villegas, M., op.cit.

peregrinos afirma que la increencia en Dios justifica las malas pasiones.

El metre del hotel echa a los peregrinos como en un principio de su peregrinar lo hizo el brigadier de la posada. Ello demuestra que son ambos: metre y brigadier, hombres de teorías pero no de caridad. Esta actitud bien la critica el apóstol San Juan cuando afirma que quien dice amar a Dios, pero no ama a su prójimo, es un hipócrita.

Sin embargo, en la institución Lamartine, que es el siguiente destino de los peregrinos, la gente se anima con ellos a compartir alegremente su comida.

Varios niños de la institución suben a un escenario preparado en medio del césped para anatémizar a todo aquel que vaya contra una serie de dogmas proclamados por la fe cristiana. En la iconografía cristiana los niños son vistos con frecuencia como ángeles. Que unos ángeles condenen a los hombres es un signo contradictorio, ya que la pureza, en este caso, se da junto a la censura, ambas malas compañeras de viaje porque la pureza no necesita de ninguna censura para afirmarse como tal.

Siguiendo el camino de los peregrinos, éstos presencian un accidente de tráfico, donde mueren todos los viajeros. Cuando se acercan al coche accidentado, ven a un joven misterioso que parece ser un ángel. Por su comportamiento mágico el ángel resulta ser símbolo de lo invisible, de las fuerzas que ascienden y descienden entre el origen y la manifestación. Nunca más acertado este juego de fuerzas entre lo visible y lo invisible

El peregrino coge los zapatos de uno de los muertos en el accidente. La muerte Buñuel la manifiesta en este pasaje mostrando

los pies inertes del viajero. Una buena referencia de ella, puesto que el pie tiene, como ya hemos visto, connotaciones funerarias.

Nuestros peregrinos llegan a una Iglesia donde una congregación está practicando la crucifixión a una de sus integrantes. La crucifixión, según Cirlot, se refiere al sufrimiento, clave de ésta y de la ambivalencia. En este pasaje se da la contradicción entre el sufrimiento de la religiosa y la advertencia que le hace la superiora, la cual le dice que tal extremo en el sacrificio no es necesario. Así, el sufrimiento y la falta de él se oponen más que nunca y se convierten en opciones que se radicalizan.

Los caminantes, después del duelo del caballero jansenista contra el antijansenista, se encuentran con dos cazadores, los cuales han hecho un salto en el tiempo, y éstos les dicen a los peregrinos si hacen el favor de llevarles su jumento a una posada próxima en el camino, a lo que ellos asienten. Se nos muestra un salto en el tiempo, donde los caballeros disfrazados de cazadores que se les aparecieron a los peregrinos se encuentran en una plaza, en la cual las campanas no tocan como símbolo de esperanza, sino excepcionalmente a muerto y donde hay unos planos en los que se muestran los pies colgando de varios ajusticiados también como indicio mortuario. En la plaza también están los herejes que más tarde proclamarán que el Espíritu Santo es un ángel, atentando contra el dogma de la Santísima Trinidad, por lo que los soldados les persiguen. Después de varias peripecias, los herejes dan un salto en el tiempo y aparecen en la posada, en donde nuestros peregrinos han llevado el asno. Cuando se les aparece la Virgen, suena un balido de ovejas y la música de una

lira³⁹¹. La lira curiosamente, según Cirlot, simboliza la armonía, que se presenta junto al caos del valido de las ovejas. Tenemos, pues, dos significados contrapuestos que resumen lo que es el camino de los peregrinos: una lucha entre el orden y el desorden, entre lo ortodoxo y lo heterodoxo.

Mientras el hospedero corta jamón, el sacerdote lee un libro. Si el jamón, como parte del cerdo, simboliza lo impuro, el libro piadoso del sacerdote significa el mundo: un mundo piadoso frente a sus manifestaciones más inmorales.

Cuando el sacerdote les acaba de narrar algunos de los milagros marinos, los peregrinos se van a sus habitaciones, siguiendo al posadero. Éste lleva un quinqué y lo mete en un armario. Uno de los peregrinos le reprocha tal acción, recordándonos el pasaje a la comparación que hace Cristo con los hombres de fe: que la fe no es un quinqué que se tape sino que se enseña para brillar en el mundo. Así, la lámpara significa la inteligencia y el espíritu y mucho tiene que ver la fe con la inteligencia emocional, dado que es la sabiduría del saber estar en el mundo, y también con el espíritu, ya que se halla en el espíritu.

Por la noche, el cura se pone a disertar ante los herejes sobre las prerrogativas marianas, en medio del pasillo y sentado en una silla. Entre muchas cosas dice que el matrimonio³⁹² es un mal menor. Así, San Pablo abogaba por el celibato y consideraba el matrimonio como un mal menor y Santo Tomás lo llegaba a considerar incluso un pecado venial. El matrimonio, según Jung, significa la íntima unión de la parte femenina y del inconsciente del hombre con su espíritu. Así,

³⁹¹Cirlot, J.E., op.cit.(pág.279)

³⁹² Cirlot, J.E., op.cit.(pág.301)

cobra interés, desde este punto de vista, el relato del Génesis, en el que se narra la creación de la mujer a partir de una costilla del hombre.

Los peregrinos, concretamente el joven, al marchar de la posada, roban un jamón. Se les aparece la Guardia Civil. Aquí el papel de la Guardia es intermedio entre el mesonero y el joven peregrino, que se ha convertido en ladrón. Entre un estrato superior y uno inferior media la autoridad. De esta forma, el peregrino se convierte ya definitivamente en una figura heterodoxa, ajena a la práctica de la religiosidad.

Cuando ya están a las afueras de Santiago, la mujer rubia les tienta con tener relaciones sexuales y ellos, junto a ella, se adentran en un bosque³⁹³ El significado del bosque, según Jung, entraña terrores, dándose de forma frecuente en los cuentos infantiles, dado que simbolizan el aspecto peligroso del inconsciente, es decir, su naturaleza devoradora y ocultante de la razón. En este pasaje bien se puede aplicar lo dicho por Jung, puesto que van acompañados de una devoradora de hombres.

Cuando finaliza el pasaje, en donde aparece el personaje de la mujer rubia, se nos presenta a Cristo curando a dos ciegos. Después de haberlos curado, éstos le siguen por el campo. Uno de los ciegos es capaz de pasar un riachuelo³⁹⁴, pero el otro no. El río, según Cirlot, tiene significados contrapuestos. Uno de ellos es el de fuerza creadora de la naturaleza y el tiempo. Al ciego que ha cruzado el río podríamos asignarle esta acepción. Por el contrario, también puede significar el transcurso irreversible y, como consecuencia, el abandono y el olvido.

³⁹³Cirlot, J.E., op.cit. (pág. 102)

³⁹⁴Cirlot, J.E., op.cit. (pág. 389)

Ello podría haber sucedido con el otro ciego. Así, podríamos deducir que media parte de la humanidad se salva mientras la otra mitad se condena.

De todas formas, la película acaba con un movimiento de la cámara en un picado sobre la tierra. Dicho plano significa la pérdida de los sueños, el fracaso de una utopía, elementos tan frecuentes en el cine de Buñuel.

2.3.SIMILITUDES Y DIFERENCIAS ENTRE LAS PEÍCULAS

Una de las grandes similitudes entre los protagonistas de las cinco películas religiosas de Buñuel aquí tratadas es la falsa vocación religiosa de la que hacen gala casi todos los personajes. Así, el único de ellos que quizás se salve sea el Padre Nazario. Vemos cómo, en *Simón del Desierto*, la religiosidad de Simón se basa en una pura egolatría, en una soberbia, destinada a subrayar la diferencia entre éste y el resto de los hombres. A través del ejercicio de la falsa santidad por parte de Simón, éste pretende singularizarse del resto de hombres para su bien, convirtiéndolo en el único elegido por Dios de entre sus criaturas. La religiosidad de Simón se alimenta fundamentalmente de sacrificios y la de Viridiana se apunala en una fuerte represión de los sentidos, que la hace distinta a casi todas las mujeres. *En el Ángel Exterminador*, la clase burguesa, con su barniz religioso, también pretende distinguirse del resto de la sociedad, concretamente del proletariado marxista. Y por último, en *La Vía Láctea*, la singularidad se desarrolla en la imposición por la fuerza de los dogmas en un mundo caracterizado por su pluralidad. Por el contrario, el sacerdote Nazario tiene una fe verdadera alimentada en su confianza en la providencia, en la que, a pesar de todos los sinsabores de su vocación, continúa creyendo hasta el final.

Si la falsa religiosidad nos conduce a un deseo de singularidad, de excelencia respecto al resto de criaturas de Dios, la confianza en la voluntad humana en detrimento de la creencia en un designio providencial es otro rasgo compartido también por los protagonistas. Si decimos que en Nazario prevalece la fe en la providencia, ello no es impedimento para que el Padre a veces se desmoralice en su vocación sacerdotal al pensar que cae sobre él el peso de la

conversión de los individuos con los que se cruza y no sobre Cristo, olvidando que somos meros instrumentos de su Gracia. Viridiana y Simón terminan cayendo en la tentación precisamente por abandonarse a sus fuerzas y dejar de sostenerse en la figura de Dios. Los burgueses son profundamente individualistas, guiados por una fuerza puramente humana. Prueba de ello es que caen de nuevo en el confinamiento con el que fueron castigados y los peregrinos resultan del todo heterodoxos al no tener ni un mínimo de fe.

Así, Buñuel gusta de describirnos el amor fou en el que muchos caen ante la alternativa fallida de la fe y retrata dicho amor en los protagonistas de sus films y hasta en el mismo Nazario, por extraño que parezca, dado que, como hemos dicho, el Padre a veces confía más en su voluntad de hombre que en su fe en Cristo.

Otro de los rasgos que conviene tener en cuenta es la tendencia a obrar al margen de las instituciones eclesiásticas de los protagonistas. De esta forma, Simón rechaza el sacerdocio, aquejado de la enfermedad de escrúpulos. En Nazario, por el contrario, es la dignidad de éste y la falta de ella por parte de la jerarquía la que le hace ser suspendido en sus funciones como sacerdote. En la situación de Viridiana es el orgullo de ella, como dice su superiora, la que le provoca abandonar el convento y en *La Vía Láctea* es el rosario de herejías el que nos muestra constantemente un camino ajeno a la Iglesia Católica.

Por otra parte, tanto Nazario, como Simón y Viridiana no tiene ninguna noción de lo que es la propiedad privada. Así, Nazario le explica al jefe de la compañía eléctrica que lo poco que tiene se lo da a los demás. Simón es un mal alumno cuando un joven monje le

intenta catequizar respecto a la noción de la posesión de un bien y los mendigos de Viridiana viven de los recursos de la ex novicia, que ésta comparte alegremente con ellos, actitud que se enfrenta con la ideología capitalista que tiene su primo Jorge. Los peregrinos de la Vía Láctea , por su parte, viven de la pura limosna, contrarios a los burgueses de *El Ángel Exterminador*, que se pelean de forma desmedida por la posesión de los escasos víveres que quedan en la mansión, haciendo Buñuel una caricatura del culto que rinde esta clase social a las posesiones de los bienes materiales. El vivir de la limosna, que se produce en los peregrinos, también se da en Simón y en Nazario. Simón subsiste gracias al cuidado de los monjes y Nazario vive del estipendio de las misas, proceder que afea su amigo, el cura burgués, olvidándose de que Cristo, en los tres años de su ministerio, también vivió de la providencia de Dios Padre.

En las películas de Buñuel, también se halla muy presente la figura de la madre nutricia, de la Madonna cristiana. Así, en *Simón del Desierto* es la madre carnal del estilista la que encarna esta figura. La vemos viviendo al ras de la tierra del desierto, al ras del planeta tierra, gran madre nutricia de todos y en una pequeña choza, que semeja a un vientre materno. En *Nazarín* será el Padre Nazario el que represente esta figura de forma principal, aunque la prostituta Andara, en el transcurso de la película, cada vez irá encarnando más este papel. De esta manera, Nazario provee a la comunidad de todo lo que tiene y protege a Andara y la cuida escenificando el papel de una madre protectora. En Viridiana es la ex novicia la que provee a los mendigos de todo alimento. La virginidad de Viridiana es similar a la de la Valquiria en *El Ángel Exterminador*, ejerciendo Leticia también de

cuidadora de los burgueses, que sufren el confinamiento en la mansión. Si estas dos últimas figuras se asemejan no solo a una madre nutricia sino a una Madonna católica, es, en *La vía Láctea*, la propia Virgen María la que ejerce de madre proveedora, siendo símbolo de ello el banquete al que asiste junto a su hijo Cristo.

Una figura más que suele aparecer en los films de Buñuel es el icono del Pantocrátor. Vemos cómo Nazario le da un consejo a una de las mujeres levantando su dedo índice. Simón levanta su dedo índice también cuando catequiza al joven monje que se acicala demasiado y Viridiana, con su estricta mirada, que se asemeja a un dedo índice, trata de imponer su autoridad sobre los mendigos. En *La Vía Láctea* es el mismo Cristo quien, en su faceta de Pantocrátor, eleva el índice para contar una parábola en el banquete que preside. Relacionado con este gesto del Pantocrátor está el gusto de Buñuel por los narradores de historias. Así, el índice levantado es signo de autoridad, pero también del que cuenta una historia. Los cristianos, según el director de cine, son grandes contadores de historias, afición que, como es obvio, el mismo Buñuel comparte.

Otro rasgo de nuestros protagonistas a tener en cuenta es la incomodidad que sienten frente a los halagos y la preferencia que tienen por ser denigrados, haciendo suya esa máxima mística que nos dice que es preferible ser despreciado por los hombres a ser alabado. Así, Nazario no quiere seguir hablando de sí mismo con el jefe de la compañía eléctrica y, cuando las mujeres le dicen que es un santo, éste se enfada con ellas. Viridiana también se enfada cuando un mendigo le dice que es igual que un ángel, aunque antes, en un gesto de vanidad, se disfraza para su tío don Jaime y después acaba

cayendo otra vez en este gesto cuando se mira al espejo antes de entrar en la habitación de su primo. Simón, en su polémica con el monje Trifón, afirma que prefiere ser denigrado a ensalzado. Los burgueses, por el contrario, son imágenes vivas del culto a las apariencias, donde los halagos son un cultivo importante en la creación de éstas. Y los peregrinos son seres por lo general despreciados por los que se dicen ser católicos, pero a ellos poco parece importarles.

Por otra parte, a los personajes de Buñuel suelen tildarlos de locos. Así, Nazario, según la jerarquía eclesiástica, procede como un loco y Viridiana es tenida por loca por parte de los mendigos, por su primo y hasta por el personal de la finca: vemos como Moncho renuncia a ser su criado, ante la invasión por parte de los mendigos de la casa.

La renuncia a los sentidos es otra de las similitudes de los personajes de Buñuel. De esta forma, Viridiana es el prototipo de personaje que asienta su religiosidad en una gran represión afectiva, que anula el desarrollo de los sentidos. Simón es otro ejemplo de ello al rechazar incluso un beso de su madre. Nazario, por el contrario, manifiesta su caridad para con Beatriz, con gestos llenos de ternura y delicadeza. Los burgueses son el extremo opuesto a Simón y Viridiana, ya que gozan en demasía de todos los placeres sensuales de este mundo y los peregrinos son igual que los burgueses, pero limitados en este goce de los sentidos por su escaso poder adquisitivo.

En los films de Buñuel está muy presente la crítica que el director hace a la religiosidad popular. En Simón es el pueblo el que le exige un milagro al anacoreta como si de un santero se tratase. Por santero

es tomado Nazario, cuando intercede por la niña enferma. En la escena de la intercesión, el director aragonés nos muestra de forma magistral la histeria que acompaña a la religiosidad popular. La sonrisa histriónica de Cristo es una visión de Andara, que refleja también esta religiosidad popular, tan ajena al sentir auténtico de la fe en Dios. Los mendigos de Viridiana tienen una hipócrita beatería delante de Viridiana y los burgueses muestran la misma hipócrita beatería, que tranquiliza sus conciencias, pero aquí desarrollada en un estrato social superior.

La falta de sentido de la fe también es una huella de identidad de las películas de Buñuel. Así, el milagro por intercesión de Simón hecho al manco se ve deslegitimado al pegar éste a su hija con la mano que ha recobrado. Los mendigos de Viridiana acaban por intentar violarla, profanando a la que ha sido su Cordero Pascual. Nazario se ve a menudo asaltado por dudas de fe al sentir que ha fracasado en su ministerio. Los burgueses, a pesar de la realización de su Te Deum, se ven confinados de nuevo, esta vez en la catedral, y los peregrinos hacen un camino lleno de herejías, en el que su finalidad es la visita a la tumba del apóstol Santiago, el cual resulta no estar en Santiago y sí Prisciliano, obispo hereje. Además, acaban acostándose ambos con una prostituta como broche del camino. Buñuel nos presenta también un tiempo a menudo fallido. Un vacío existencial en el que el tiempo no es posibilidad de redención, según la teología paulina, sino todo lo contrario, un sin sentido.

Y, para finalizar este apartado, diremos que el director aragonés transmite en sus películas un mundo que ha dejado de creer en Dios precisamente por este sin sentido de la religión. La muestra más

plástica y acertada de ello es cuando asistimos en *La Vía Láctea* al fusilamiento del Papa, algo impensable en el tiempo de las cruzadas.

3. BUÑUEL, LORCA ,DALÍ

3.1.TEMAS Y SIMBOLOS DE LA OBRA RELIGIOSA DE BUÑUEL Y DE LA OBRA DE DALÍ.

CASAS (Anexo 1)

Las primeras pinturas de Dalí nos remiten a un caserón en medio de la naturaleza. Dicho caserón evoca la mansión de don Jaime, tío de Viridiana. Pero en las siguientes pinturas vemos cómo las edificaciones están a la orilla del agua. Este es el universo aparentemente de Dalí y no el de Buñuel. Si Buñuel descubre unas tierras yermas y estériles, tierras que evocan su Aragón natal, tierras en Viridiana que, según la crítica especializada, son metáfora de la España franquista, que se pudren en su abandono debido a la dictadura, Dalí no sólo acompaña de agua a las mansiones, símbolo de vida, sino que dedica buena parte de su obra a describir las costas marítimas de su Cataluña natal. La costa, con su mar y sus barcas y al fondo, el puerto, con sus casas mediterráneas de colores claros y alegres. Todo ello pintado en los inicios en clave impresionista para dar, más tarde, paso al cubismo y, más a delante, al más puro surrealismo. Pero podemos ver, si examinamos ambas obras de forma más profunda, una semejanza más que aparente, dado que el agua que acompaña a los primeros caserones de Dalí es agua estancada, agua que en Lorca significa muerte, y dado que también los paisajes del litoral catalán a menudo van acompañado por enormes y desérticas playas iluminadas con una luz de un sol brillante que ayuda a transmitir la sensación de aridez y esterilidad, en definitiva de muerte.

BODEGONES (Anexo 2)

Son numerosos los bodegones que Dalí pinta en toda su obra. Sus biógrafos afirman que desde bien joven tiene una afición, como buen catalán, por la comida. Si los protagonistas de Buñuel, salvo los peregrinos y los burgueses, colocan la comida en un lugar secundario; vemos como Simón quiere prescindir, en su duro ejercicio ascético, de ella en todo lo que le sea posible, el catalán de Figueras irrumpe de jovencito en la gran cocina de su casa, en donde las criadas preparan el almuerzo, para robar un trozo de carne o una gran seta. En este motivo, el de la comida, podemos observar otros dos: el de la eucaristía y el de la figura de la madre nutricia, este último presente en las mujeres que cuidan del joven Dalí. Así, en sus cuadros aparecen su ama de cría y su abuela hilando. Estas figuras nos recuerdan a la madre de Simón del Desierto, que hila en su choza, es decir, que conduce la vida de su hijo, según el significado que tiene para Cirlot el acto de hilar. Con *La Madonna de Porligat*; la más pequeña de las cuales fue presentada al Papa Pío XII el veintitrés de noviembre de 1949³⁹⁵, Dalí inaugura su época mística. Dicha figura nos remite a una Viridiana pintada por uno de sus mendigos, que, al igual que la figura de una Madonna de vientre invisible, describe sus carencias de encarnarse en la realidad debido a un mal entendido misticismo.

MUJERES DE ESPALDAS (Anexo 3)

Es habitual en la obra pictórica de Dalí el retrato de algunas de sus Venus en posiciones de espaldas. A menudo es su hermana la modelo que posa. En estas pinturas los volúmenes y el peso específico de las figuras toma una importancia y una fuerza expresiva

³⁹⁵ Dalí, Taschen, 2013. (pág:423.)

excepcional, enmarcadas en un estilo neoclasicismo itilianizante.³⁹⁶ De este motivo podemos hacer una clasificación en tres grupos. El primero de ellos podría englobar las muchachas que están de espaldas mirando por una ventana. La más conocida de éstas quizás sea *Muchacha en la ventana*. Dicha figura evoca la realidad de una Viridiana, a la cual se le abre ante ella un mundo nuevo, el del goce de los sentidos. Así, como el pintor nos revela con esta estampa la apertura de la muchacha a la vida, representada por la visión de la panorámica de un mundo nuevo que otea desde la ventana, Buñuel nos retrata también este despertar de Viridiana a la vida. A este respecto Lorca responde a la correspondencia de Ana María, la hermana de Dalí y modelo de este cuadro, lo siguiente: “Mi estancia en Cadaqués fue tan maravillosa, que casi me parece un sueño y, sobre todo, el despertar ante aquella vista desde la ventana”. No sólo se le habría un mundo nuevo a la muchacha de la ventana sino a un gran poeta como Lorca.³⁹⁷ Un segundo grupo lo engrosarían las muchachas que se sientan al lado de la ventana. La del cuadro que seleccionamos está cosiendo. Ello representa a la mujer cuya realidad es labrada por ella misma, sin que la perspectiva de un mundo nuevo la coja de sorpresa. Así, La Valquiria sería un buen personaje que representa este concepto como también las discípulas de Nazarín: Beatriz y Andara. Dichas mujeres labran su porvenir: bueno o malo, desde un principio con sus acciones. Y el tercer grupo de esta representación daliniana de la mujer dando la espalda es el cuadro de Gala, la cual está de espaldas a Dalí mientras se mira a un espejo, cuyo reflejo es el de ésta y el del propio Dalí, el cual está en primer

³⁹⁶ Azcue Brea, Leticia, op.cit.(pag:26)

³⁹⁷ Dalí, Taschen, op.cit.(Pág:94)

término y también de espaldas mientras la está pintando. A mi entender, este cuadro representa la imagen del espejo, la musa vista por el pintor, el cual agota dicha mirada en el cuadro. Así, vemos un don Jaime idealizando a Viridiana, vemos a un Jorge atrapando a la mujer con su mirada como lo está Gala en la imagen del espejo. A una Beatriz cuya vida es dirigida en un principio y en un último término por El Pinto. Y, a su vez, vemos como la mirada de estos hombres se agotan en la mujer que observan. Ellos dirigen a sus mujeres, pero también éstos son atrapados por ellas.

IDEA DE DESMEMBRACIÓN (Anexo 4)

En los cuadros de Dalí a menudo asistimos a una desmembración de la realidad. Son famosos sus cuerpos en los cuales hay cajones que se abren. Dalí afirma que dichos cajones son los recovecos del espíritu del hombre y que, ayudados por el método del psicoanálisis de Freud, el hombre es capaz de descubrir. Al estar los cuerpos compartimentados en cajones, también podemos suponer que hay una desmembración propia de una mente paranoica. Lo que intuimos es un espíritu escindido en diversos compartimentos, unos aislados de otros. Ello es el resultado de la vida moderna, de la vida burguesa que también describe Buñuel en su *Ángel Exterminador*. Esta desmembración se halla en grado sumo en cuadros como *Cenicitas*. Existe en éste una mano que Dalí describe como “una mano que no es amiga, que no conozco, que he visto en un “duermevela”. Dicha mano nos remite a la que se ve en el sueño protagonizado por uno de los personajes burgueses de *El Ángel Exterminador*. Una mano que es autónoma y se desliza por el salón en el que los burgueses están confinados. Dicha desmembración nos evoca la idea de

descomposición de la sociedad que el movimiento surrealista pretende hacer, un ataque al poder burgués, destruyendo así todo el orden establecido.

EXCUSADO/ ESCATOLOGÍA(Anexo 5)

Las experiencias en el excusado de la mansión de *El Ángel Exterminador* de algunas de las damas burguesas están teñidas de irónica sublimación. Dalí, a menudo, pinta en sus cuadros alegorías sexuales y fecales. Buñuel, por su parte, mezcla sublimación de la libido y fecalidad en escenas como la de Simón del desierto, cuando hace referencia a sus heces mientras Dalí en cuadros como “El Juego Lúgubre”, con el cual inaugura su etapa surrealista, aúna sexualidad y fecalidad, esta última en los calzoncillos manchados de excrementos de una de sus figuras, fecalidad que escandalizó en su día a la sociedad barcelonesa. Pero Dalí también considera la escatología como un elemento de terror al igual que lo es la sangre o al igual que resulta su fobia por las langostas.³⁹⁸ Lo mismo que Dalí, Buñuel, en su personaje Simón del Desierto, muestra un carácter neurótico, una forma de ser que acepta de forma atormentada sus excrementos, gesto que, de darse con naturalidad, lo haría mucho más humano y por lo tanto participe de una mística más encarnada.

LA FIGURA DE DON JAIME/ EL PIANO (Anexo 6)

La figura de don Jaime, el tío de Viridiana, está asociada a un piano. En el piano, don Jaime toca con delectación música clásica, ayudado de sus pies, los cuales ocupan una posición activa mientras que las piernas de Viridiana ocupan una posición pasiva, cuando ella está desnudándose en su habitación. En la obra pictórica de Dalí

³⁹⁸ Dalí, Taschen, op.cit.(pág:152)

existen cráneos que sodomizan a un piano. Podemos entender que es la muerte la que toca el piano. Es don Jaime un muerto viviente que toca el piano con una actitud marcadamente sexual. Muerte y sexo se aúnan, pues. También, en otro de los cuadros de Dalí, podemos ver cómo don Jaime coge el piano como si de una tela se tratase, recordándonos la sábana blanca que porta la niña del pueblo diezmado por la peste de la película *Nazarín*. Así, la muerte vuelve a planear sobre don Jaime y su piano.

RELOJES/TIEMPO (Anexo 7)

El tiempo en Dalí es expresado por un famoso cuadro: *La presencia de la Memoria*. Tras contar la anécdota que le lleva a pintar dichos relojes, vemos en éstos la concepción de un tiempo quebradizo, efímero, nihilista. Muy distinto es el significado del reloj que tiene colgado de su cintura el notario de Figueras, padre de Dalí, del que tienen estos posteriores relojes. Mientras que el primero es sólido, fuerte, ordenado, que no deja nada a la improvisación, marcando el ritmo de una vida burguesa, los segundos son revolucionarios, rayando la muerte a la que se asoman desde un vacío existencial. Es el tiempo de *El Ángel Exterminador*, el reloj de la mansión que marca angustiosamente las tres de la noche.

PAN/EUCARISTÍA (Anexo 8)

Para Dalí, el pan no es fuente de alimento del pueblo sino, en palabras de él, el pan es antihumanitario, que simboliza la venganza de una imaginación de lujo contra el utilitarismo del mundo práctico. Según él, es un pan aristocrático, estético, paranoico, sofisticado, positivo, fenomenal y paralizante³⁹⁹. En sus primeras obras, el pan

³⁹⁹Dalí, Taschen, op.cit. (pág:180)

llega a ser blasfemo por tener forma fálica. Sin embargo, en obras posteriores, Dalí pinta un pan eucarístico, místico. El pan de Dalí, entre sexualidad y misticismo, es el cuerpo de Viridiana, que se entrega en la última cena de los mendigos, los cuales lo blasfeman. Es el cuerpo de la Valquiria, que, cual cordero eucarístico y sexual, se sacrifica por el bien de la comunidad. Estas estampas tienen tintes profanos al igual que el retrato que Dalí hace de su mujer con dos chuletas sobre su hombro. En su vida secreta afirma: “ muchas veces he pintado un retrato de cuando era niño con una costilla cruda sobre la cabeza, intentando simbólicamente influir en mi padre para que se comiese la costilla en lugar de su hijo. Mis representaciones comestibles, intestinales y digestivas se identifican”.⁴⁰⁰ Cuando a Dalí se le pregunto el porqué de esto, el pintor de Figueras dice que pinta las chuletas porque le gustan y que pinta a su mujer porque también le gusta⁴⁰¹. Ello es un rasgo de antropofagia que se da en la comunión, con el sacrificio eucarístico de Viridiana y La Valquiria.

EL ÁNGELUS (Anexo 9)

La obra más turbadora e impresionante de la pintura universal es para Dalí *El Ángelus* de Millet⁴⁰², del cual el pintor hace numerosas interpretaciones a lo largo de su vida. Cuenta Dalí que el Mito Trágico del Ángelus de Millet se clavó en su memoria cuando era niño. Dice así: “se iluminaba el pasillo que conducía al aula y entonces, a través de los vidrios de la puerta, podía observar...desde mi sitio...una copia de *El Ángelus de Millet*. Esta pintura me producía una oscura angustia, tan aguda que el recuerdo de esas dos siluetas inmóviles me persigió

⁴⁰⁰ Azcue Brea, Leticia, op.cit.(pág:37)

⁴⁰¹ Dalí, TASCHEN, op.cit.(pág:227)

⁴⁰² Dalí, TASCHEN, op.cit.(pág:190)

durante varios años con la constante inquietud provocada por su continua y ambigua presencia.... A pesar de estos sentimientos.... Tenía la sensación de encontrarme en cierto sentido bajo su protección” El Ángelus también es tratado por Buñuel cuando los mendigos reclutados por Viridiana rezan, junto a ésta, dicha oración. Para Buñuel, que nos muestra el rezo en una imagen estática, intercalando una serie de planos dinámicos que muestran el trabajo del hombre, dicha oración, que representa la actitud frente a la vida de la religión cristiana; una actitud pasiva, la confronta con la actividad del mundo que es ajeno a dicho credo. Una actitud desterrada por el comunismo y fomentada por el capitalismo como opio del pueblo. De ahí el contraste entre el rezo pasivo y el trabajo activo. Dalí en *Gala y el Ángelus de Millet* sitúa El Ángelus sobre la cabeza sonriente de Lenin y al fondo a Gala que también se ríe de este rezo aparentemente inútil para el hombre. En el segundo cuadro se nos muestra una excrecencia que parte de la cabeza del hombre, representado por una calavera. En ella hay una carretilla que contiene dos sacos. El hombre que reza El Ángelus es un esclavo, pues, del trabajo, que no se rebela contra su condición, sino que la acepta con resignación, cayendo en la muerte, de ahí la calavera. Y en el tercer cuadro las dos figuras del Ángelus, el hombre y la mujer, son rocas, son seres petrificados, sin vida, esclavos de la religión, del opio del pueblo.

BURGUESES (Anexo 10)

Proliferan en los cuadros de Dalí las muletas. Dalí las descubrió cuando aún era un niño y le causaron una gran impresión. Según Dalí, la clase aristocrática era como un flamenco, que sólo se apoyaba con

una sola pata sobre la tierra. Y Dalí los ayudaba, con sus dibujos de muletas por todas partes, para que éstos no tuviesen un punto de apoyatura en el mundo tan precario y tan frágil. Decía Dalí: “con una sola de vuestras piernas y las muletas de mi inteligencia, sois más sólidos que la revolución preparada por los intelectuales”⁴⁰³ Para Dalí, la muleta era símbolo de muerte y resurrección. Se podría considerar así el mismo acto sexual. Buñuel despliega todos estos contenidos en *El Ángel Exterminador*. La muerte y resurrección, la muleta sobre la que los burgueses acaban descansando, es la frágil relación establecida al final de la película entre La Valquiria y el anfitrión de la fiesta.

Son numerosos los retratos que salvador Dalí realiza a los hombres y mujeres de la burguesía, de la aristocracia y del mundo del arte. Ello es criticable, pues, según Breton, “el Dalí surrealista desapareció hacia 1945 dando paso al Avida Dollars, retratista mundano reintegrado desde hace poco a la fe católica y al “ideal artístico del Renacimiento” y que hoy invoca las felicitaciones y los estímulos del Papá” (Diciembre de 1949) Buñuel en su *Ángel Exterminador* dinamita las apariencias burguesas para reducirlas a la más pura animalidad. Pero los retratos de la burguesía de Dalí, los cuales son numerosos por el afán del pintor de conquistar a los grandes de este mundo, llevan consigo la huella revolucionaria que aún persiste en él; yendo contra la clase burguesa. Así vemos en Buñuel y en Dalí, éste a su modo, una misma actitud frente a las clases pudientes.

NARCISISMO (Anexo11)

⁴⁰³ Dalí, TASCHEN, op.cit.(pág:176)

Dalí trata el tema del narcisismo de forma más explícita en su cuadro *Metamorfosis de Narciso*. Según la crítica, utiliza el mito clásico para indicar la relación y el juego lingüístico entre la ilusión y la realidad. Los protagonistas de las películas de Buñuel: Simón, Jorge, Viridiana, la burguesía, son seres narcisos que se ven fielmente reflejados en el cuadro del pintor catalán. En dicho cuadro, Narciso, como si de una roca se tratase, pues está en posición estática, a causa de la totalidad de complejos que lo asaltan, se mira en el agua. En primer término se nos muestra el concepto de desmembración, dado que el cuadro muestra una mano, la de la acción, que sostiene una cebolla, de la que brota una flor. En la cultura catalana tener una cebolla en la cabeza significa tener algún complejo⁴⁰⁴. La cebolla, en esta pintura, está en la mano ejecutora de las acciones que hacen que florezca, dado que el narcisista, en compensación a sus complejos, pretende hacer una gran obra con sus manos. Así, Viridiana, Simón, Nazario pretenden hacer de sus vidas una gran obra, sustentados aparentemente por la Gracia de Dios.

CRISTO (Anexo 12)

Frente a la imagen de Buñuel de un Cristo con sonrisa histriónica, se alza el Cristo, inspirado en un apunte de San Juan de la Cruz⁴⁰⁵, de Dalí. Es evidente que hay una diferencia sustancial entre ambos. Si el primero está compuesto de un componente más que prosaico, el segundo encarna el más puro misticismo, el Cristo que se eleva, dominando todo el mundo mientras ejerce su poder, el poder de la Cruz, sobre las personas humildes, los pescadores de Port Ligat. Si el primero es el delirio febril de una prostituta, que plasma el fanatismo

⁴⁰⁴ Dalí, TASCHEN, op.cit.(pág:299)

⁴⁰⁵ Dalí, TASCHEN, op.cit.(pág:433)

religioso y la superchería de la religiosidad popular, el segundo es la concepción más digna que se puede tener de Cristo, el salvador de los humildes, de los desheredados a través del ejercicio sano y equilibrado de la fe, de un misticismo encarnado como el de San Juan de la Cruz, que realiza un dibujo en pleno éxtasis sobre el que se inspira Dalí para hacer el cuadro que estamos comentando. En *El Corpus Hypercubus*, Dalí sublima aún más la figura de Cristo, suspendiéndolo en el aire, al lado de una cruz, todo ello hecho según ciertas proporciones matemáticas. Dicha sublimación acentúa aún más la divinidad de Cristo. Un Cristo en el que su espiritualidad está muy por encima de su carnalidad. Ello se muestra muy bien en los clavos que en el cuadro son cuatro cubos suspendidos en el aire. La ausencia de los clavos atravesando la carne y la sangre que provocan los mismos y la sustitución de la idea de carnalidad que se desprende de ellos por los cubos que no tocan el cuerpo de Cristo es la explicación de que la espiritualidad de Cristo quizá este en Dalí desencarnada. Y así, en palabras del propio Dalí, corrobora esta misma idea: “Mi ambición estética, en ese cuadro, era la contraria de todos los Cristos pintados por la mayoría de los pintores modernos, que lo interpretaron en el sentido expresionista y contorsionista, provocando la emoción por medio de la fealdad, Mi preocupación principal era pintar un Cristo bello como el mismo Dios que él encarna”. Así hablaba Dalí de su Cristo inspirado por San Juan de la Cruz.⁴⁰⁶

EL TORERO ALUCINÓGENO (Anexo 13)

⁴⁰⁶ Dalí, TASCHEN, op.cit.(pág:441)

En *El Torero Alucinógeno* asistimos, según la crítica, a una auténtica retrospectiva de gran parte de la obra daliniana hecha en el momento en que fue este cuadro pintado. Este cuadro puede retratar el intento del tío de Viridiana de mancillar la pureza de la joven novicia. Así, la Venus representa a Viridiana. Una Venus que evoca a una de esas matronas tan presentes en la obra del pintor⁴⁰⁷. Y que tanto encajan en la psicología de Viridiana, pues, a pesar de ser una mujer célibe, representa la madre nutricia de los mendigos que son objeto de su beneficencia. La Venus de Dalí se halla en una plaza de toros. La cabeza del toro negro que se despliega a la derecha de la Venus significa el pecado sexual, aquí acribillado de banderillas, significado éste de que el deseo sexual será constantemente reprimido. En uno de los extremos del cuadro está el niño Dalí contemplándolo todo. Aquí el niño Dalí podría suplantar a la niña Rita, que es la que sueña con un toro negro. Y vemos como el cuadro está plagado de la idea de mortandad, pues las moscas que se encuentran en el mismo, según el universo daliniano, son sinónimo de muerte. La muerte es la que trae consigo el toro negro, que simboliza el pecado. Las moscas también las compara Dalí con helicópteros, concretamente con el autogiro inventado por Miguel de la Cierva, que, junto con el submarino, son dos de los inventos que más apreciaba Dalí. Según él, el misticismo vertical español se eleva desde el submarino hasta el autogiro.

PUEBLO (Anexo 14)

Dalí no se parece a Buñuel en el retrato que realiza al pueblo llano. Mientras que Buñuel elige de forma habitual al pueblo bajo en sus películas, Dalí apenas realiza retratos de la gente humilde. De los

⁴⁰⁷ Dalí, TASCHEN, op.cit. (pág:596,597)

escasos que existen podemos enumerar el que pinta a un gitano y el que retrata a unos pescadores. Ello podría responder, quizás, a la acusación hecha por Bretón, en la que afirma que Dalí ha dejado de ser un pintor surrealista para convertirse en un retratista burgués. Así todo, Dalí, cuando pinta a la burguesía, siempre lo hace con detalles subversivos. Así, pinta, según los estudiosos de su obra, a un millonario con la misma expresión que la del Papa Inocencio X. Ello demuestra, pues, que sigue siendo un eterno rebelde.

CAMPANARIO (Anexo15)

En la mitad de las veces que Dalí pinta un campanario aparece en el cuadro una niña jugando a la comba. Podemos ver en estas imágenes una simbiosis entre el campanario del pueblo diezmado por la peste, que aparece en *Nazarín*, y la imagen de la niña Rita jugando a la comba, perteneciente a la película *Viridiana*. Dicha simbiosis nos puede remitir a una idea de vida – muerte que entraña la campana, que tan pronto toca a vida (llegada del convoy sanitario al pueblo diezmado por la peste en *Nazarín* como a muerte, anunciando los estragos de la enfermedad). La idea de vida –muerte también está presente en la niña Rita cuando juega a la comba: la vida al estar presente en una acción tan llena de vitalidad como es el saltar a la comba de una niña. La muerte por remitirnos a *Viridiana*, una muerta en vida, por saltar con la cuerda con la que se ha ahorcado don Jaime y con la que, más tarde, casi al final de la película, el mendigo intenta violar a la novicia.

ÁRBOLES (Anexo16)

Pocas veces retrata Dalí sólo árboles. Los pintados se remiten a su primera etapa impresionista y el último que presentamos a una

etapa ya más evolucionada. Los de los inicios nos remiten a la descripción de la finca de don Jaime. Los árboles aparecen en su conjunto en medio del campo, en la finca salvaje que rodea el caserón del tío de Viridiana. El que es perteneciente a una época posterior se distingue del resto en que no tiene un aspecto salvaje y aparece de forma individual, dando título al cuadro: *El Árbol*. Dicho árbol tiene una forma fálica a la vez que de serpiente. Así, se nos narra la muerte de don Jaime, colgado del árbol. Una picadura de serpiente: la de la libido no satisfecha pica a don Jaime en su acción del suicidio.

BAILE (Anexo 17)

Vemos en Dalí como a veces recrea escenas de baile. Concretamente el segundo cuadro se titula *La Danza* y el primero *Escena de Cabaret* Ambas telas evocan la escena de la orgía de la última cena protagonizada por los mendigos, concretamente el baile que realizan al son de la música del Mesías de Haendel. Tanto en el primero como en el segundo cuadro se asocia el baile a la orgía. Aparecen cuerpos desnudos, música, baile y comida. Así, el baile desata todos los instintos primarios y se convierte en liberación, en catarsis del pueblo llano, que vence los sinsabores de la vida con este tipo de acciones.

MÚSICA (Anexo 18)

Dalí dedica algunos de sus cuadros a la música, en concreto a los instrumentos clásicos como el violonchelo. En sus primeras pinturas figurativas nos describe a un violonchelista ejecutando una pieza. En uno de sus cuadros más evolucionadas nos muestra a una mujer semidesnuda, portando un instrumento de cuerda, en el cual está incrustado un reloj. Y en el último de los lienzos pertenecientes a

la serie de telas que aquí presentamos nos pinta una cama y dos mesitas atacando ferozmente a un violonchelo. El pintor, así, nos transmite un respeto por la música clásica para después acabar profanándola con el ataque del mundo del hombre a la misma. Es en el segundo cuadro en el que el tiempo realiza un papel de descomposición de todo lo clásico. En Buñuel, la música clásica también juega un papel importante. Vemos, por ejemplo, como la película *Viridiana* comienza con *El Aleluya* de Haendel desarrollado en el marco de un convento para acabar profanado al sonar como telón de fondo en el baile de la orgía de los mendigos. En el transcurso de la película, don Jaime toca una pieza clásica al piano. Diríamos que ello representa el cuadro segundo de Dalí. El transcurrir del tiempo burgués es atacado por el impulso sexual de don Jaime en su piano, de la mujer semidesnuda en el cuadro de Dalí, degenerando en la profanación final.

AUTORRETRATOS (Anexo 19)

Así como Dalí se autorretrata numerosas veces en su obra, Buñuel lo hace en boca de sus personajes. En *La Vía Láctea*, Buñuel expresa que el avance tecnológico llevará al mundo a tal deshumanización, que el hombre se verá abocado a creer de nuevo en Dios. Es el final de una ideología desarrollada desde una crítica constante a la religión. Recordemos también como la vida de Buñuel influye en sus películas. Muestra de ello es la aparición del milagro absurdo de *Simón del Desierto* de dar la mano a un ladrón manco, milagro inspirado en el que fue un famoso hecho sobrenatural acaecido en su pueblo. Así, Buñuel desarrolla su ideología a lo largo de sus películas como Dalí evoluciona en sus autorretratos. En un

principio a este último lo vemos solo; un Dalí impresionista, luego será el Dalí surrealista para, más tarde, dar paso al Dalí místico en compañía de su gran amor, Gala.

VACÍO (Anexo 20)

Uno de los cuadros de Dalí se titula muy acertadamente: *El Eco del Vacío*. Dicho vacío existencial Dalí lo suele plasmar no solamente en este cuadro, sino en las desérticas playas pintadas por él, plagadas de figuras que se ven en la lejanía y que contribuyen a crear este vacío no sólo en el espacio sino en el tiempo (cuadro de *Los Relojes*). Este vacío también existe en las películas de Buñuel. Así, en *El Ángel Exterminador*, el nihilismo que acompaña a la clase burguesa está muy bien retratado, nihilismo como respuesta al miedo a la muerte que, junto con la sublimación de la libido, son los dos motores fundamentales que también mueven la obra de Dalí y que tan presentes están en Buñuel.

VOYEUR (Anexo 21)

En dicho cuadro, Dalí nos muestra a un hombre mirando desde la ventana la vida que acontece en las habitaciones del edificio de enfrente. Ello, en primer lugar, nos recuerda a *La Ventana Indiscreta* del mago inglés del suspense. También nos recuerda al picado que realiza la cámara cuando don Jaime ve desde una ventana a Rita y a Viridiana jugando a la comba o al mirar indiscreto de Ramona a través de la cerradura de la habitación de Viridiana. Es en esta película en donde el voyeurismo de Buñuel se hace más patente.

MARILYN (Anexo 22)

Dalí también representa a una diosa rubia del sexo: Marilyn, como Buñuel nos la sitúa al final de *La Vía Láctea*, cuando los

peregrinos se encuentran con la mujer rubia. El director aragonés nos muestra también en las figuras de Viridiana y La Valquiria, ambas interpretadas por la actriz rubia Silvia Pinal, unos personajes antitéticos del de Marilyn por su carácter asexual, pero a la vez similares, por el deseo que despiertan, deseo muy presente en ellas, aunque, quizás, de una forma inconsciente.

LA ÚLTIMA CENA (Anexo 23)

En este cuadro nos muestra Dalí una cena burguesa. La cena se desarrolla sobre una cama y está protagonizada por una parte, por hombres y mujeres de la alta sociedad y por otra, por hombres y mujeres desnudos que emergen de las sábanas que hacen de mesa. Dicha comida nos puede remitir bien a la cena de los burgueses en *El Ángel Exterminador* o bien a la cena de los mendigos en *Viridiana*. En ambas, por opuestas que parezcan, el componente orgiástico es manifiesto. En la primera solapado y en la segunda evidente.

BUÑUEL (Anexo 24)

Dalí retrata, como buen amigo de Buñuel, a éste. Una obra perteneciente a sus primeros trabajos y que es un retrato del cineasta hecho en 1924 e influenciado por el geometrismo cubista⁴⁰⁸. Así, Buñuel va vestido de forma elegante y destacan sus enormes ojos de vaca. Sin duda alguna eran los tiempos en que Dalí y él mantenían una entrañable amistad, que el transcurrir de la vida daría al traste. Y dicha buena amistad se manifiesta al captar Dalí toda la elegancia y distinción del joven Buñuel en su cuadro.

HISTRIONISMO (Anexo 25)

⁴⁰⁸Azcue Brea, Leticia, op.cit.(pág:24)

Dalí retrata algunos payasos. Pero los payasos de Dalí no son histriónicos como algunos personajes de Buñuel. Mientras Buñuel nos presenta el rostro de Cristo, desfigurado por el histrionismo, y al enano Ujo, como un personaje malformado, Dalí hace referencia en sus cuadros a los pierrots, a los cuales nos los presenta no con un deje histriónico sino envueltos en un halo romántico.

VIRIDIANA (Anexo 26)

La Madonna de Port Ligat bien puede ser el retrato de la virgen que pinta el mendigo teniendo por modelo a Viridiana. Si Gala, el amor platónico de Dalí, es retratada como una Madonna, Viridiana, el amor platónico de don Jaime, también es pintada como tal. Así, Viridiana es virgen e inmaculada como las Madonnas. La Madonna de Dalí parece estar sostenida en el espacio, dándole un halo místico, que también adorna a la figura de Viridiana. El niño Jesús está en el vientre de la madre más como Dios que como hombre encarnado. El vientre es inexistente, abierto a la maternidad mariana. El niño aparece por un milagro en el regazo de María. El himen permanece intacto, pues el cuerpo de Cristo pasa de ser un cuerpo glorioso a uno encarnado, una vez que se comunica con el espacio. En el primer cuadro, la niña Rita, aquí también Viridiana, juega a la comba en el desierto, en cuyo fondo del paisaje hay un campanario. La campana toca a muerte, la de don Jaime, y la niña sigue jugando con la cuerda con la que se ahorco don Jaime con la inconsciencia que proporciona la inocencia. La inocencia de Rita se viste de blanco y la falta de inocencia de Viridiana se viste de negro con las sombras proyectadas en la arena del desierto. El Cadillac parece un automóvil funerario: el automóvil que hace regresar del pueblo a la finca a Viridiana. El primer coche parece un vehículo

fúnebre, lustroso y que porta la idea de solemnidad tan implícita en la muerte. El segundo está desnudo. De él salen raíces de árboles y aparece desconchado: los ladrillos de la tumba de don Jaime y las raíces secas del árbol con el que se suicida el tío de Viridiana, que representan también la muerte junto con la tela negra que envuelve el coche, remitiéndonos a la tela blanca que porta la niña del pueblo diezmado por la peste de la película *Nazarín*, con la misma significación de aviso de muerte y el juego de la antítesis de colores: blanco /negro, ambos colores mortuorios.

RELIGIÓN (Anexo 27)

Dalí pinta los motivos religiosos cargados de surrealismo al igual que Buñuel. En *El Ángel Caído*, al demonio, Dalí lo pinta con cajones que lo desmiembran, que lo deshumanizan. Buñuel, en *La Vía Láctea*, hace aparecer al demonio portando proclamas apocalípticas. El mártir de Dalí anda en la tierra gracias a las famosas muletas que dibuja el pintor. Viridiana, con sus instrumentos de ascesis y martirio: la corona de espinas y los clavos, también es anclada a la tierra por Buñuel gracias a su relación con su primo Jorge.

FAMILIA (Anexo 28)

Dalí rara vez retrata una escena familiar. Aquí vemos dos. Una hecha durante los inicios de su carrera y otra ya casi en el final de la misma. Es significativo que el pintor no haya prestado importancia a la institución familiar y comprensible, ya que el movimiento surrealista atenta contra ésta. Por su parte, Buñuel retrata personajes solitarios, ajenos al matrimonio o cuando describe los matrimonios, como en *El Ángel Exterminador*, lo hace de forma crítica. Vemos como el matrimonio anfitrión vive en una mentira, al tener un amante la mujer, y

como el abate que instruye a unos niños de una de las familias burguesas intenta tener una relación con la madre de éstos, retratando así una vez más la hipocresía que a veces hay en la institución familiar.

BEATRIZ (HISTERISMO) (Anexo29)

Dalí describe a una mujer durmiendo con una actitud un tanto histérica. Nos recuerda dicho cuerpo a la posición que adopta Beatriz en una escena de la película *Nazarín*. Beatriz se pone boca arriba, apoyada con las manos y las piernas sobre el suelo, y comienza a gritar. Esta posición evoca un tanto a Cristo en la cruz. Un Cristo histriónico el de Buñuel, no así el de Dalí. En otros cuadros, la palabra histeria aparece como parte del título de los mismos. Dichas composiciones nos recuerdan al histerismo de Beatriz. Así, en el tercer cuadro aparece el rostro de una mujer amenazado por unas manos. Ello evoca al rostro de Beatriz amenazado por la fuerza del amor fou del Pinto.

FREUD (Anexo 30)

Dalí retrató a Freud, personalidad muy importante en la obra de los surrealistas, como Buñuel despliega obsesiones freudianas a lo largo de su obra. El que Dalí lo haya retratado con el índice de la mano hacia arriba nos evoca la figura del Pantocrator, que se despliega así en la obra de ambos creadores. Y dicha imagen evoca el magisterio de Freud sobre los dos artistas. Dice Dalí respecto a este retrato: “mi intención especial había sido realizar el dibujo puramente morfológico del genio del psicoanálisis, en lugar de intentar hacer de una forma evidente el retrato de un sicólogo”⁴⁰⁹

⁴⁰⁹ Azcue Brea, Leticia, op.cit.(pág:48)

VELAZQUEZ (Anexo31)

Dalí admira a Velázquez y a Miguel Ángel profundamente. Del primero hará numerosas interpretaciones de las Meninas y retratará también a su modo a un enano. El enano es un personaje típico en la filmografía de Buñuel. Así, aparece interpretando a Ujo, al pastor de cabras de *Simón del Desierto*, y a uno de los personajes con los que empieza *La Vía Láctea*. Ambos creadores se fijan en la deformidad como una más de las manifestaciones surrealistas. Más tarde, le llegará a Dalí la fijación por el clasicismo de Miguel Ángel. Así, retratará su Moisés, pero de forma particular, sin perder su identidad surrealista. Por su parte, Buñuel retratará figuras del todo apolíneas como *Viridiana*, *La Valquiria*, *Nazarín* y un largo etcétera.

MUERTE Y SEXO (Anexo 32)

En Dalí, la imagen de la muerte se refleja en la composición de una calavera realizada con varios cuerpos de mujer desnudos. Muerte y sexo, pues, se aúnan. Ocurre al igual que en Buñuel. El amor fue tratado por Buñuel con los conceptos de muerte y pasión acompañados de sexo. El amor del Pinto y Beatriz ilustran este concepto; la imagen impactante de la sangre de la boca del Pinto chorreando a causa de la mordedura de Beatriz, provocada por la pasión de ésta, ilustran como nada este epígrafe.

AVES (Anexo 33)

Si en Buñuel las aves son sinónimo de mal agüero, en Dalí también tienen connotaciones negativas. Así, el pájaro putrefacto representa la muerte como la golondrina inmóvil; estudio para naturaleza muerte viviente, en donde el pájaro es símbolo de muerte

en vida. Además en la obra pictórica de Dalí, el cisne es símbolo fálico que acecha a la mujer. Ejemplo de ello es el cuadro *Leda Atómica*.

PAN EUCARÍSTICO (Anexo 34)

Dalí asocia el pan eucarístico con el cuerpo de una mujer. También el pan puede tener forma de falo, llenándolo de connotaciones sexuales. Al mismo tiempo, en Buñuel, puede ser representado por el cuerpo de una mujer, el de Viridiana, que se ofrece en la última cena de los mendigos, los cuales lo profanan con su maldad. A la vez puede ser el pan eucarístico de la ortodoxia cristiana, presente en *La Naturaleza Evangélica*. Este concepto de la eucaristía es el que tiene Nazario cuando la consagra en sus misas.

HORMIGAS (Anexo 35)

En este cuadro existen hormigas en la zona de la boca, la cual es inexistente, ya que la cabeza está formada por una mortaja. La imagen nos evoca a la boca del Pinto en la ensoñación de Beatriz. Si Beatriz muerde la boca del Pinto y ésta chorrea sangre, imagen llena de connotaciones sexuales y mortuorias, el cuadro de Dalí también está provisto de la idea de muerte al estar presentes las hormigas, que nos evocan la idea de putrefacción, y a sí mismo contiene la idea de sexo por tratarse de la boca, que es un símbolo de las bajas pasiones. Ello nos lleva a la idea del amor fou, a una pasión desgarradora y mortuoria.

CORDEROS (Anexo 36)

Nos encontramos en este cuadro a unos corderos que inundan una mansión aristocrática. Ello nos remite a la escena de *El Ángel Exterminador*, cuando los corderos van de un lado a otro de la casa.

Son los corderos símbolos eucarísticos. En el cuadro hay una mujer. Bien pudiera ser La Valquiria, otro cordero más, pero el más importante. El que fue el expiatorio de todas las culpas y traumas de los burgueses que se hacinaban en la mansión y el que los libero de éstas aparentemente.

SÁBANA (Anexo 37)

En la obra de Dalí son varias veces las que aparecen unas sábanas, bien blancas, negras o, incluso, simulando la piel del mar. Al igual que en el pasaje surrealista de *Nazarín*, en que la niña porta una sábana blanca, Dalí cree ser un niño y , como si fuera una sábana, coge la piel del mar y la lleva consigo. También aparece en la obra de Dalí, ya no de forma metafórica al imitar la piel del mar, numerosas veces una sábana blanca y, en un determinado momento, una de color negro. Porta, así, dicho objeto la significación de muerte. Así, el mar es un escenario de muerte, el cual lo porta una niña que representa la figura del pintor. La niña de Buñuel es también la figura de don Jaime, la cual porta un paño blanco y se aproxima a una sábana blanca que cuelga de un tendal.

QUIJOTE (Anexo 38)

Dalí pinta en numerosas ocasiones a Don Quijote. En su Quijote esquematizado destacan el sombrero y el escudo. Buñuel, por su parte, caracteriza a Nazario con un sombrero y una vara en su salida al campo. Es Nazarín un nuevo Quijote que sale a deshacer entuertos, aunque luego acabe por crearlos, al igual que el personaje de Cervantes.

EL PINTO Y BEATRIZ (Anexo 39)

Este cuadro de Dalí nos remite a una de las escenas finales de *Nazarín*, cuando el Pinto y Beatriz marchan en una carreta y pasan en paralelo al camino que sigue el padre Nazario. Dalí sitúa dicha acción en uno de sus míticos paisajes desérticos. La muerte, la aridez del amor fou se plasma, pues, tanto en el cuadro de Dalí como en la escena rodada por Buñuel, la cual significa la derrota de Beatriz por no llegar a ser libre.

NIÑA RITA (Anexo 40)

En *El Torero Alucinógeno*, en una de las partes del cuadro hay un niño contemplando la escena. Buñuel hace que Rita vea el momento en el que Viridiana y su tío Jaime están juntos en la habitación. Antes de encaramarse al árbol, desde donde ve la escena, dice haber tenido un sueño: el del toro negro, que simboliza el pecado sexual. En el cuadro de Dalí, el niño, en la película *Rita*, contempla a la Venus, en la película *Viridiana*, y al lado de ésta está la cabeza de un toro negro que representa el deseo sexual de don Jaime hacia Viridiana.

PIES (Anexo 41)

En este cuadro, el fetichismo del pie es evidente. Gala extiende su pie hacia la mano de Dalí. En el cine de Buñuel, los pies tienen un papel protagonista como objetos fetichistas. Las piernas con ligero del demonio interpretado por Silvia Pinal en *Simón del Desierto* y la metonimia del rodaje de los pies en el baile de los mendigos son ejemplo de ello.

PATAS (Anexo 42)

Dalí sostiene a sus elefantes y al caballo con los que él llama patas de arácnidos. Dichas patas, según el pintor, hacen referencia a

la levitación. Así, las tentaciones son el peso de los elefantes. Este cuadro nos recuerda a la escena en que Simón del Desierto comienza a sostenerse sobre una sola pierna. Desarrolla, en su carrera truncada hacia la santidad, el máximo misticismo, terreno en el que se da el fenómeno de la levitación. Es como un elefante que carga con la tentación sobre un pie quebradizo, sobre un sostén endeble.

AMOR FOU (Anexo 43)

De todos es sabido que Buñuel retrata como nadie la experiencia del amor fou. Dalí también en algunas ocasiones lo retrata. Así, hay cuadros que versan sobre Romeo y Julieta u otros sobre Tristán e Isolda. En éste podemos ver como la muerte, con sus mortajas, es un elemento que conlleva esta clase de amor.

OJO SICÓTICO(Anexo 44)

Dalí pinta ojos, miradas sicóticas que vigilan todo lo que ven, a las que nada se les escapa y que juzgan todo lo visto. Así, hay un ojo que vigila la escena del Ángelus. Es el ojo que vigila a Simón, a Viridiana, a Nazarín. Es la mirada de Dios, que, desde una fe anticuada, nos juzga y nos castiga. De esta forma, Viridiana también ejerce la misma vigilancia, a la que ella piensa que Dios la somete, sobre los mendigos.

EL ÁNGEL(Anexo 45)

Si Dalí, en su *Ángel de Port Ligat*, nos presenta una presencia amorosa y protectora, Buñuel, en su ángel demoniaco, que aparece en la escena del accidente de coche de La Vía Láctea, nos conmueve con rasgos apocalípticos e intrigantes.

LA ÚLTIMA CENA (CUADRO PROPIAMENTE DICHO)(Anexo 45)

La última cena de Dalí es opuesta por completo a la que nos presenta Buñuel con sus mendigos. Si en Dalí, el componente idealista y religioso está presente, en Buñuel resulta todo lo contrario. De lo trascendente se abaja a lo prosaico y grosero, de lo religioso a la aparente blasfemia y del recato a la desvergüenza.

3.2.TEMAS Y SÍMBOLOS DE LAS CINCO PELÍCULAS RELIGIOSAS DE BUÑUEL Y DE LAS TRES TRAGEDIAS ESPAÑOLAS DE LORCA

3.2.1.INTRODUCCIÓN

Desde un punto de vista religioso, hay tres temas fundamentales en la poesía de Lorca: el vivir expresado a través de la sangre, la capacidad de engendrar expresado en la fecundidad y el morir expresado en el concepto de muerte.

1. El tema de la fecundidad y sus conexos:

La fecundidad a su vez se expresa en la generación o bien en su contrario, la esterilidad, en el ejercicio de la sexualidad o bien en su opuesto: la virginidad y por último, en la nupcialidad, que desemboca en la maternidad.

La mujer, en la obra del poeta granadino, es el vehículo de todos estos temas así como lo es en la religiosidad arcaica, ejerciendo de soporte de todos estos misterios⁴¹⁰. Vemos cómo en la obra de Buñuel la mujer ejerce también este papel mediador.

La iconografía, desde el Neolítico hasta las religiones místicas del tiempo helenístico, rinde culto a la “gran madre” y se extasía ante el símbolo y atributo fecundo de los seres femeninos⁴¹¹. En la obra de Buñuel, también asistimos a esta presencia de la gran madre nutricia, la naturaleza, y por ende, de sus personajes femeninos que acoge al hombre en un gesto de generosidad prolífica.

En el mundo antiguo, señala Van der Leeuw, la fecundidad es más potente y más santa que la castidad. En Lorca también se daría este matiz. De ahí la tristeza de las vírgenes lorquianas. Las heroínas lorquianas caminan para dejar atrás su virginidad y ser fecundas, a costa de todo, incluso de la muerte. Caminan hacia la maternidad y nupcialidad, hacia la fecundidad y la sexualidad. En la religión arcaica, ellas son un ejemplo a seguir. Sacrificar la virginidad o romper el maleficio de la esterilidad son para la feminidad arcaica otros tantos modos de comunión vital y de salvación. Comunión vital porque “sólo la nupcialidad es la entrada en vida propiamente dicha”. De salvación porque es importante el varón como medio de salvación (amante o

⁴¹⁰ De Miranda, Ángel Álvarez, Editorial Renacimiento, Sevilla, 2011. *La Metáfora y el Mito*, (pág:30-33)

⁴¹¹ De Miranda, Ángel Álvarez, op.cit.(pág:35)

marido) De esta forma tanto en las religiones arcaicas mediterráneas como en el mundo lorquiano, se concede a la divinidad masculina un puesto subordinado, la cual concibe en el amante no al marido sino al hijo: Yerma: “ Yo misma he matado a mi hijo”. Existe, pues, una feminidad ansiosa frente a lo masculino, lejos del amor occidental y cerca de la dialéctica entre sexos. Así, Van del Leeuw afirma: “Durante mucho tiempo la salvación no revistió ninguna forma: el primer salvador no es otro que el fhalus, que aporta fecundidad⁴¹². Vemos como también en la obra de Buñuel sus protagonistas femeninas caminan hacia un sacrificio eucarístico cuando pierden su virginidad con la intención de salvar al género humano. Así, la Valquiria, en *El Ángel Exterminador*, sacrifica su cuerpo como una mediación entre lo divino y lo humano, siendo un sacerdote que intercede por toda la comunidad humana y expía los pecados de la misma. En *Viridiana* vemos cómo también el banquete orgiástico de los mendigos es un sacrilegio de la entrega de la novicia hacia los mismos. En *Nazarín*, Beatriz, la mujer histérica, pretende ser cordero expiatorio cuando desea entregarse a una vida de virtud junto al padre Nazario. En *Simón del Desierto*, la madre de Simón es la madre nutricia que sacrifica su amor en favor del alcance de la santidad por parte de su hijo. Todos estos sacrificios no se pueden dar sin la intervención del varón, que actúa como agente colaborador de los mismos, si se quiere de una forma pasiva, dado por lo general su inconsciencia.

Por otra parte, tanto en estas religiones como en la obra de Lorca hay una mística de la muerte, mística nupcial y erotismo que

⁴¹² De Miranda, Ángel Álvarez, op.cit.(pág:37-41)

difícilmente se dejan separar⁴¹³. Dicha mística la encontramos también en Buñuel. La imagen de Viridiana vestida de novia, objeto de erotismo en manos de su tío don Jaime, es un icono insuperable de dicha combinación de conceptos.

3.El tema de la sangre.

La sangre es la misma vida, ve el hombre antiguo en ella el alma.

La sacralidad de la vida orgánica está sustentada en esta triple ecuación: vida-sangre-alma .En el Levítico la sangre es el alma de la carne.

La sangre derramada es vida liberada, es alma en diáspora de energía. Ésta puede actuar para bien o para mal en el universo cósmico, de ahí los terrores o ritos de fecundidad, propiciación, rejuvenecimiento, sacrificio.

Hay una repulsión o atracción por la sangre. El poder hierofánico y el valor numinoso de la sangre es exponente y raíz de toda religiosidad basada en la sacralidad de la vida orgánica.

Así, Lorca trata la sangre con el valor de las religiones arcaicas. El tema de la sangre se entrelaza con el de fecundidad, generación, sexualidad etc., puesto que la sangre también representa la vida. A ello se le llama “la solidaridad de las hierofanías”(Eliade)⁴¹⁴. La imagen de la boca del Pinto en Nazarín, la cual correa sangre es una ensoñación de Beatriz que resulta marco incomparable en donde se unen sexualidad, muerte, erotismo y por lo tanto generación y fecundidad.

La sexualidad tiene una connotación de “entrada en la vida” y a la vez de “entrada en la muerte”, pues “mística nupcial, erotismo y

⁴¹³De Miranda, Ángel Álvarez, op.cit.(pág:42)

⁴¹⁴De Miranda, Ángel Álvarez, op.cit.(Pág:43-51)

mística de la muerte se dejan difícilmente separar”⁴¹⁵. La sangre de los amantes que se suicidan en *El Ángel Exterminador* es un buen ejemplo de ello. Así existen los siguientes binomios:

-Sangre- generación.

-Sangre-sexualidad.

-Sangre-fertilidad

La sangre contiene el misterio de la vida, por eso la sangre derramada es vida derramada y misterio desvelado⁴¹⁶. La sangre de los desvirgamientos en las protagonistas de Buñuel es sangre de vida por antonomasia.

Sangre que brota, según Lorca; como “fuente”, “chorro” y “arrollo”. El poeta siente que hay que seguir el misterio de la sangre: “la sangre corría más fuerte que el alma” (*Bodas de Sangre*, Acto tercero, cuadro primero) y quiere verla desbocar en el mar⁴¹⁷. Tras ella el poeta apela a lo numinoso. La sangre de las protagonistas de Buñuel es sangre salvífica, sacrificial y, por lo tanto, también numinosa.

4. El tema de la muerte.

La muerte es sacrificio de la vida. Según la religiosidad arcaica, según Marett; “morir es una manera de vivir más alto”.

Según De Miranda, la muerte está presente en el ritual nupcial. El sacrificio de la muerte y la resurrección están íntimamente ligados. De ahí la estrecha conexión entre la muerte, sexualidad-fecundidad y vida sangre. Así, la sexualidad, fecundidad, sangre participan de la acción sacral mientras que la muerte de la pasión sacral. Es el destino de la vida que alcanza su significación en las formas sacrificales. Así,

⁴¹⁵De Miranda, Ángel Álvarez, op.cit.(pág:52)

⁴¹⁶De Miranda, Ángel Álvarez, op.cit.(pág:55)

⁴¹⁷De Miranda, Ángel Álvarez, op.cit.(pág:55)

los personajes de Buñuel son sacerdotisas que, con su sacrificio pascual, nupcialidad mística, median entre lo humano y lo divino.

Teniendo esto en cuenta, los personajes de Lorca también aparecen, según las palabras del poeta, “con toda su muerte a cuestas”: igual que la sangre, la fecundidad. El tema de su muerte (del personaje) es el tema de su vida, es su más cierto y auténtico destino. La muerte en Lorca es pura mística, es “un sacrificium”, que en las religiones arcaicas es inmolación vital y sangrienta. Se ve la sangre derramada más que la que muere. El que muere es víctima, víctima sacrificial, corre bajo el golpe del cuchillo. El cuchillo, que impregna ⁴¹⁸también sacralidad, es el instrumento de muerte lorquiano. Es fascinante y al mismo tiempo funesto. En Lorca, muere el varón y reina la mujer. El varón es acceso a la vida de la mujer. Muere el varón para la mujer, muere el salvador. Los héroes lorquianos reproducen el misterio y pasión de “El dios que muere”. Así, en *Bodas de Sangre* hay un significado victimario del doble sacrificio varonil. En *Yerma*, la protagonista dice: “Yo mismo he matado a mi hijo” y en *La Casa de Bernarda Alba*, muere la hija embarazada de un varón, ya que es difícil que muera un varón por ser todas sus protagonistas mujeres. El varón, hijo, amante o esposo muere por la mujer, para la mujer y en la mujer y su muerte es entendida desde la feminidad. Su muerte es la misión del salvador, destino de Dios que muere.

3.2.2. LA CASA DE BERNARDA ALBA

-CASA

Los muros de la casa de Bernarda Alba son gruesos. Hay una incomunicación del mundo interior con el exterior.⁴¹⁹ Denotan

⁴¹⁸De Miranda, Ángel Álvarez, op.cit.(pág:56-68)

⁴¹⁹ Galán ,Eduardo, *Claves de la casa de Bernarda Alba*, Madrid,Cielo,1989.(pág:59)

aislamiento como la mansión de *El Ángel Exterminador*, como la casa de don Jaime, como la laberíntica pensión de Nazarín, como el camino sin sentido de *La Vía Láctea*, que por resultar anodino también conlleva este aislamiento, como el cuadrilátero de la columna de *Simón del Desierto*, delimitado por unas cuerdas. Los muros de la casa son blancos como los cementerios, cuatro muros blancos como el sepulcro que metaforiza el corazón de los fariseos; El parecer, pues, sustituye al ser.⁴²⁰ (las habitaciones de la casa son blancas. El primer acto se desarrolla en una habitación interior blanquísima, el segundo acto también tiene lugar en una habitación interior ahora ya no blanquísima sino blanca y el tercero se desencadena en un patio interior ya no blanco sino de paredes azuladas. Vemos, pues, como hay una pérdida de luz a medida que pasa la acción y un creciente aislamiento. La casa es un infierno para Angustias, convento y casa de guerra para Poncia y presidio para Adela.⁴²¹(Bernarda recrimina a la Poncia que no ha limpiado bien. Este afán de limpieza denota una preocupación por las apariencias⁴²²) como la tumba que también resulta el salón de *El Ángel Exterminador*, como la mansión de don Jaime, que denota dejadez, símbolo de la España franquista, como la pensión de Nazarín ,que por la disposición de sus casas en una estructura laberíntica, parecen éstas nichos en un cementerio, como el final de un camino: la tumba de Santiago, con la muerte moral de los protagonistas. La casa es un espacio asfixiante, blando y protector como el útero materno.⁴²³

⁴²⁰ *La Casa de Bernarda Alba*, Austral, 2014. (pág:42)

⁴²¹ Galán, Eduardo, op.cit.(pág:60)

⁴²² Galán, Eduardo, op.cit.(pág.40)

⁴²³ *La casa de Bernarda Alba*, Austral.op.cit.(pág:27)

-las ninfas de los cuadros que adornan la casa de Bernarda son la Venus de Dalí, las de Buñuel: Viridiana, La Valquiria, vírgenes como las hijas de Bernarda, que luchan por un escenario de libertad, de ausencia de la represión que padecen. Los cuadros de fantasía son expresión de una escapada hacia la libertad que acaba por resultar estéril⁴²⁴.

-Las campanas doblan. Tocan a difunto. Son las campanas del reloj del Ángel Exterminador, que siempre dan las tres, son las campanas del pueblo diezmado por la peste de Nazarín, que tocan a muerto. Son los campanarios de los cuadros de Dalí, ubicados en grandes zonas desérticas, en la más pura esterilidad. En Lorca evocan la muerte en vida de las muchachas y son un elemento determinante de medida del tiempo en el que se desarrolla la acción. En el primer acto tocan las 12, en el segundo acto las 3, el tercer acto se desarrolla por la noche. Desde el primer al tercer acto transcurre un mes.⁴²⁵ El tiempo de las campanas evoca el tiempo interior de los protagonistas, que es lento, aburrido, monótono, en definitiva un tiempo vivencial de muerte y no de vida⁴²⁶

-FIGURA PATERNA.

Magdalena es la única hija de Bernarda que quiere al padre muerto. Viridiana no quiere a don Jaime, su única figura paterna de referencia, ni al resto de los hombres. La Valquiria también rechaza a los hombres. Simón parece no querer a su madre. Hay un rechazo, pues, edípico muy propio de la obra de Lorca, de Buñuel y de Dalí. Junto a este rechazo, por paradójico que resulte, en Bernarda se nos

⁴²⁴ *La casa de Bernarda Alba*, Austral, op.cit. (pág:56)

⁴²⁵ Galán, Eduardo, op.cit. (pág:62)

⁴²⁶ Galán Eduardo,, op.cit. (pág:65)

presenta el tema de la búsqueda del varón, del amor sensual. Martirio siente un amor secreto por Pepe el Romano, Adela tiene relaciones clandestinas con él y Angustias se va a casar con este hombre. Hay una presencia del hombre como búsqueda y deseo de varón y pasión amorosa. Esta búsqueda se concreta por dos cauces: por las acciones acaecidas fuera de escena: la abuela se quiere casar “con un varón hermoso a la orilla del mar” y por la experiencia de los personajes: la causa de la pasión de Adela está en la fuerza del destino que la priva de libertad y de juicio.⁴²⁷ Este encuentro erótico con el varón, a pesar del sentimiento de rechazo que en un principio se experimenta hacia ello, también tiene lugar en la vida de Viridiana, que acaba teniendo relaciones con su primo Jorge, en La Valquiria, que acaba perdiendo su virginidad con el anfitrión de la velada y en Beatriz, que a pesar de rechazar al Pinto en un determinado momento de su vida, termina por volver con él.

-LIMPIEZA

Bernarda tiene una personalidad neurótica, que se manifiesta entre otras cosas en el cultivo de las apariencias. “Ella la más aseada, ella la más decente y ella la más alta”. También Simón es el más decente, el que tiene una neurosis que le impide aceptar con naturalidad sus excrementos, el más alto por encontrarse en una columna. Dalí también padece de neurosis, el cual cultivaba una abyección por la materia. La casa de Bernarda es de muros blancos, por ser la más limpia, al igual que la casa de Nazario, que se quema con fuego para purificarla del rastro que deja la prostituta Andara, al igual que la casa de Viridiana, la cual limpia sus suelos con agua y

⁴²⁷Galán, Eduardo, op.cit.(pág:37-39)

jabón, arrodillándose para dignificar su vida en ella. Esta neurosis, concretada en la obsesión por la limpieza, es un elemento que forma parte del cultivo de las apariencias. Así, en las sociedades actuales, existe un gran cultivo de las apariencias que se demuestra no sólo en la importancia de todo lo relativo al consumo de bienes de limpieza, sino que alcanza también al buen vestir y al aspecto físico, con las clínicas de operaciones de cirugía estética en pleno auge.

-ODIO DE LOS ALLEGADOS HACIA BERNARDA

El odio hacia Bernarda es el mismo odio que sienten los mendigos hacia Viridiana, que, como la matriarca, pretende esclavizar a sus allegados con el ejercicio de una “vida santa”. Es también el mismo que siente Jorge hacia su prima Viridiana por su beatería y su estrechez de miras y el que siente el monje Trifón hacia Simón del desierto por el pronunciado ascetismo de éste. También en este apartado podríamos incluir el odio hacia Nazarín que manifiesta cierta gente con la que se cruza, por su verdadero cultivo del evangelio, al igual que le sucedía a Cristo, o el odio hacia los peregrinos de *La Vía Láctea*, por su condición de parias. Bernarda desata el odio en las criadas (injusticia social), en las mujeres del pueblo (clasismo) y en sus hijas (éste por los deseos de libertad de las mismas). Por otra parte, las hermanas están llenas de odio y envidia entre sí debido a sus frustraciones.⁴²⁸

-DOMINIO

Bernarda ejerce su dominio sobre sus hijas al igual que Viridiana sobre sus mendigos o Simón en su cuadrilátero. Nazarín domina sobre su casa. Ahora tiene algo que ocultar, el que esconde a Andara, mujer

⁴²⁸ Galán, Eduardo, op.cit.(pág:42)

que viene de afuera. Bernarda también tiene algo que ocultar: a sus hijas, que, por el contrario a la prostituta, vienen de dentro de la casa y a las cuales su madre impide el que salgan afuera. Bernarda con su vara⁴²⁹; símbolo fálico, domina a todos los integrantes de la casa. Adela desobedece esta super protección materna. Por otra parte, Lorca hace que el público de la obra sea la cuarta pared de la casa, el sostenedor de los valores de Bernarda. El que ejerce un poder tiránico como sustituto del poder merecido.⁴³⁰ Las relaciones entre los personajes y el público se cimentan en la apariencia y en dicha voluntad de dominio. Se puede ver su carácter moralista frente a la accidentalidad del onirismo, de la palabra en libertad y de la expresión del subconsciente. Las fábulas de Buñuel son aceptadas por el público al que se implica, de la misma forma que las de Lorca, adelantándose éste último en el tiempo⁴³¹.

-VOYEUR

La criada de Bernarda espía al resto del pueblo para que su ama lo sepa todo. Es la misma actitud que adopta don Jaime, el tío de Viridiana, con su criada Ramona, la cual espía a la novicia para que su amo lo sepa todo.

-FALTA DE CARIDAD.

Poncia, una de las criadas de Bernarda, dice “muerdo los talones de los que piden limosna cuando ella me azuza”. La mezquindad de Bernarda y de la criada con la mendiga es una de las caras de la injusticia social retratada en la obra⁴³². Esta falta de caridad está

⁴²⁹ *La casa de Bernarda Alba*, Austral,(pág: 27)

⁴³⁰ *La casa de Bernarda Alba*, Austral,(pág: 61)

⁴³¹ *La Casa de Bernarda Alba*, Austral,(pág:61)

⁴³²Galán, Eduardo,op.cit.(pág:44)

presente en Simón, en Viridiana, que, como ya hemos dicho, aunque parece que practican la misericordia, solo se ve en ellos sacrificios. Dicha falta de caridad también está presente en algunos de los personajes con los que se cruzan los peregrinos de *La Vía Láctea*.

-HIPOCRESÍA

“Ya no volverás a levantarme las enaguas detrás de la puerta de tu corral”. Frase que dice la criada de Bernarda dirigiéndose al difunto marido de su ama. Ello apunta a una hipocresía que recuerda a los matrimonios de apariencias de *El Ángel Exterminador*, concretamente al de los anfitriones o al del matrimonio en el que el abate que cuida de los hijos intenta conquistar a la esposa. La hipocresía o el mundo de las falsas apariencias se manifiestan en la ya analizada obsesión por la limpieza y también en el temor por la murmuración, por el qué dirán. Bernarda, así, esconde a su madre porque le avergüenza su locura.⁴³³

-RELIGIOSIDAD POPULAR

La criada de Bernarda reproduce el llanto de las plañideras. Ello nos recuerda a las mujeres que conjuran, llenas de superchería, a la niña moribunda de *Nazarín*. Bernarda reza por su marido. Es la reproducción de la pura tradición de la religiosidad popular.

-MUERTO DE UN OBRERO /DE UN PRÍNCIPE.

“Los pobres son como animales. Parece como si estuvieran hechos de otras sustancias” Bernarda hace este comentario que nos recuerda al clasismo imperante en los burgueses de *El Ángel Exterminador*, concretamente cuando una mujer afirma que se desmayó ante la muerte de un príncipe mientras que ante la muerte de

⁴³³Galán, Eduardo, op.cit.(pág:40-42)

varios obreros no sintió absolutamente nada. Dicho comentario tuvo su origen en Dalí. Así, en Bernarda, uno de los temas principales es la injusticia social. Se dan unas relaciones humanas jerarquizadas y dominadas por la mezquindad y la crueldad del estrato superior hacia el inferior y por la sumisión resignada (teñida de odio) de quienes están en los escalones inferiores; esto último lo ilustra muy bien el comportamiento de Poncia , la criada.⁴³⁴

-COMIDA

Bernarda tiene el comer como un instinto bajo. En Buñuel, como ya hemos dicho, el comer es un acto natural en Nazario y un acto bajo en Simón, por ejemplo. En “no te faltara la hogaza caliente” Bernarda ahora nos subraya la importancia de la comida, del sustento en la vida de las personas, de una forma, quizás, un tanto ácida e irónica.

OJO SICÓTICO.

En la expresión “el veneno de sus lenguas” Bernarda observa y a la vez se siente observada por todos. Es un Dios juzgador el que tiene cabida en esta sicología al igual que lo tiene en la sique de los personajes de Buñuel. Simón es observado por Dios y por los monjes de su comunidad (monje Trifón que lo quiere acusar de hipócrita), Viridiana se siente observada por Dios, pero a la vez ésta vigila a los mendigos.

HILAR

La madre de Simón hila, teje el destino de su hijo. La abuela de Dalí, el de su nieto mientras las hijas de Bernarda tejen su vida en muerte.

⁴³⁴ Galán, Eduardo, op.cit.(pág:43,44)

MISOGÍNIA

“Malditas sean las mujeres”, dice Magdalena, una de las hijas de Bernarda. En esta frase se expresa un pensamiento misógino. Además, en Lorca encontramos el reflejo de la actitud de marginación que muestra la sociedad con las mujeres. Denuncia esta marginación contraponiendo dos modelos de conducta: el de una actitud relajada. Ésta la muestran Paca la Roxeta, la prostituta que va con los segadores, por una parte y por otra, la hija de la Librada, y el de una actitud digamos decente. Ella la deben mostrar las hijas de Bernarda Alba. Las mujeres sufren una marginación bastante profunda. Esto se ve en el distinto comportamiento que tienen el varón y la hembra en sociedad. Mientras que la mujer debe de estar recluida en casa, sin apenas relaciones, sometida por el marido y tratada de forma discriminatoria por una ley que no le da ningún derecho, el hombre, por el contrario, es el dominante, al que se le permite relaciones extramatrimoniales, al que la ley le da derechos vedados por entero a la mujer⁴³⁵. Las protagonistas de Buñuel también están malditas. Así, Buñuel también contrapone dos tipos de comportamientos en la mujer: el de Beatriz y de forma extrema Andara, ya que es una prostituta, por un lado y por otro, el de Viridiana y Leticia, ambas vírgenes. Dalí, por su parte, teme a todas las mujeres exceptuando a Gala.

JUICIO MATERNO

Bernarda le dice a Angustias que si “Es decente que una mujer de tu clase vaya con el anzuelo detrás de un hombre el día de la muerte de su padre”. El mismo juicio desgarrador y de tono sexual es el que realiza la madre de Beatriz a ésta, insinuando que Beatriz tiene

⁴³⁵Galán, Eduardo, op.cit.(pág:45,46)

una relación con el padre Nazario, lo cual provoca una crisis histórica en la protagonista.

PACA, LA ROSETA

Esta mujer es una hembra liviana que se asemeja a la prostituta Andara de la película Nazarín y que, como ya hemos visto, aparece como figura opuesta a las hijas de Bernarda, recatadas a causa de su represión.

SADE

En palabras de Bernarda ella intenta “luchar para que las personas sean decentes y no tiren al monte demasiado”. Bernarda entiende la educación como represión de los instintos en oposición a Sade, que veía en lo natural la mayor de las virtudes. Así, el tema principal de la obra es la lucha entre la moral autoritaria, rígida y convencional personificada en Bernarda y el deseo de libertad, encarnado por María Josefa, la abuela, y Adela, una de las hijas. Dicha lucha acaba por fracasar. Mientras la primera se vuelve loca, la segunda termina suicidándose⁴³⁶. La muerte de Adela es una muerte anunciada. Es una castración que recae sobre el cuello; la cabeza es sinónimo de las partes genitales. Nos recuerda al intento de ahorcamiento de Beatriz al inicio de Nazarín. En Adela la insurrección de la carne es un delito capital; seguido de decapitación. Es la muerte edípica que se integra en ella.⁴³⁷ La solución que encuentra Adela, que más tarde acabará fracasando, es este impulso erótico⁴³⁸, este amor fou, que bien describe Sade y que desmonta las estructuras sociales establecidas. Las actitudes de los personajes que describe Buñuel

⁴³⁶GALÁN, EDUARDO, op.cit.(pág:33-36)

⁴³⁷Marful, Inés, *Lorca y sus Dobles, Interpretación psicoanalítica de la obra dramática y dibujística*, Reichenberger, 1991.(pág:194)

⁴³⁸ *La Casa de Bernarda Alba*, Austral.op.cit.(pág:28)

también estaban influenciadas por las teorías de Sade y en sus descripciones del amor fou así lo hace ver.

COLOR BLANCO/NEGRO

Blanquear el patio/guardar la ropa del muerto. Vida y muerte. Vida sinónimo de muerte. En *Viridiana*, Viridiana/Rita= blanco/negro. También existe aquí una oposición a la vez que una sinonimia. En la casa de Bernarda Alba se dice que las novias antes vestían de negro y no había malas intenciones y ahora se adornan de blanco y hay habladurías. La aparente contradicción sirve para establecer la sinonimia del blanco y negro, por una parte, y de la muerte y vida, por otra.

AMOR FOU

El novio de Adelaida, la hija de Bernarda, la domina como El Pinto a Beatriz en *Nazarín*. El destino de Adelaida apunta a que será el mismo que el de Beatriz. El sino de ambas mujeres evoca una predeterminación, un naturalismo.

“Una perra sumisa que les dé de comer”, con estas palabras dice Martirio cómo tiene que ser la mujer que vaya con un hombre. Es una idea implícita en el amor fou. O bien las mujeres son sumisas y dominadas por el hombre como sucede con El Pinto y Beatriz o se da el caso opuesto como la figura de la Valquiria en *El Ángel Exterminador*, que se asemeja a la Fierrecilla domada de Shakespeare. También existe en Buñuel la mujer que se deleita perversamente en resultar inalcanzable como ocurre con Viridiana. En todos los casos, la mujer es una figura negativa.

BODAS DE CANÁ

Antes el primer vino en las bodas era malo y ahora bueno. Dicho hecho nos evoca las Bodas de Caná y nos recuerda al banquete de *El Ángel Exterminador*, banquete de tintes eucarísticos. En Bernarda el banquete se profana con la lengua que mata.

GALLINAS

Las gallinas miran a Adela, que se ha puesto un vestido verde (color simbólico del erotismo en Lorca) Aquí también pueden tener dichas aves una connotación negativa como en la obra de Buñuel o en la de Dalí(*Leda Atómica*).Las gallinas, más adelante, le contagian las pulgas y el vestido se tiñe de negro. El erotismo del vestido verde se convierte en muerte al ser negro y estar lleno de insectos. Las pulgas cobran el papel de las moscas en la obra de Dalí, son las que llevan la muerte.

VÍRGENES

“Siempre cabeza con cabeza como dos ovejitas”. Son corderos eucarísticos. Vírgenes que se sacrifica en aras de la pureza. “Perder la blancura entre estas habitaciones”. Marchitan las hijas de Bernarda Alba su pureza entre esas habitaciones blancas, pero cerradas como los nichos de un cementerio.

MAQUILLAJE DE ADELA

Nos recuerda a la pintarrajeada Andara. La mujer que se pinta en exceso es pasto de la .promiscuidad.

INTENCIÓN DE CASARSE POR PARTE DE LA ABUELA

Recuerda su vestimenta a la mascarada de *Viridiana*. La abuela representa a las hijas de Bernarda, que son viejas por ser unas muertas en vida, debido a la ausencia de sexo en sus vidas, al igual que le ocurre al personaje de Viridiana. El personaje de la abuela fue

inspirado en una persona real del entorno de la vida del poeta cuando éste era niño.⁴³⁹La abuela se quiere casar a la orilla del mar, que propicia encuentros amorosos maravillosos.

EL CABALLO

“Lo sentí toser y oí los pasos de su jaca”, dice Adela de Pepe, El Romano. Esta estampa evoca la figura del Pinto, que siempre va con su caballo: el caballo semental es símbolo de la expresión erótica⁴⁴⁰, y el amor fou. Pero en el caso de la hija mayor el amor que siente el protagonista por ella es concertado, contrario al amor loco.

“Sí, siempre habló él”, dice Angustias de su novio, Pepe, El Romano. El protagonista dirige la relación que tiene con la hija mayor de Bernarda. Hay un machismo presente en este amor fou, amor que en otras ocasiones sirve para que la mujer se rebele contra su papel sumiso como sucede con la relación clandestina de Pepe, El Romano, y Adela.

AMOR ENTRE CRIADOS

La criada Poncia pegaba a su marido. El amor entre criados nos remite al amor del enano Ujo por Andara. Recordemos que la quiere porque “Andara es puño”. De esta forma, Lorca presenta la relación entre criados como contrapunto cómico o satírico a la relación entre los señores. Este mismo aspecto lo cultiva Buñuel y representa la herencia del teatro clásico.

LA FIERECILLA DOMADA

Adela dice: “yo hago con mi cuerpo lo que me parece”, “¡Mi cuerpo será de quien yo quiera!”. Adela nos recuerda aquí a la

⁴³⁹García Lorca, Francisco, *Federico y su mundo*, Alianza, Madrid, 1980. (pág:376)

⁴⁴⁰ Galán, Eduardo, op.cit. (pág:39)

indomabilidad de la Valquiria. Es un alegato feminista entre tanta represión.

AMOR FOU

Frente al amor contenido está el pasional, el de Adela y y Pepe, El Romano

Adela dice: “por encima de mi madre saltaría para apagarme este fuego que tengo levantado por piernas y boca”. Es el amor loco de los surrealistas.

“Mirando sus ojos me parece que bebo su sangre lentamente”. Son palabras de Adela, que nos recuerda la mordedura de Beatriz en la boca del Pinto, que llega a provocarle sangre.

“Y me pondré de todos la corona de espinas que tienen las que son queridas de algún hombre casado”⁴⁴¹ Adela vuelve a proferir un alegato a favor de la libertad sexual. Dicha libertad tiene como consecuencia el castigo que impone la sociedad, aquí expresado en el elemento ascético de la corona de espinas. Dicha corona de espinas es la que lleva consigo Viridiana para realizar sus ejercicios de ascesis y que quema al final de la película. En ambas es sinónimo de sufrimiento: Adela, que sufre por su supuesta inmoralidad, que la excluye de la sociedad y Viridiana, que sufre, por el contrario, por llevar a extremos la supuesta moralidad de la que hace gala.

CONVENTO

“No. ¡Ya me ha tocado en suerte este convento!”. La criada de Bernarda, Poncia, compara la casa con un convento. Es el convento de Viridiana, la casa de Nazario, cerrada por esconder a Andara, la columna de Simón, delimitada por un cuadrilátero, el salón de *El Ángel*

⁴⁴¹ Galán, Eduardo, op.cit.(pág:39)

Exterminador, que resulta infranqueable. Así, el espacio en la Casa de Bernarda Alba condiciona la acción y la llega a determinar. Hay una presencia invisible del público, el cual se da también en *El Ángel Exterminador*, concretamente en la gente que está agolpaba en la entrada de la casa. Hay una importancia de la puerta en la casa de Bernarda. Una relación de dentro a fuera expresada por el diálogo mismo. La puerta solo se abre para que entre Bernarda y para el duelo de la muerte de la hija. Es, pues, la puerta un símbolo de muerte. Pepe el Romano huye hacia fuera de la puerta, hacia la vida, mientras Adela huye hacia dentro, hacia la muerte. Los dos movimientos se producen fuera del ámbito visual. Por otra parte, hay una doble reclusión, la de la abuela María Josefa mientras desde fuera se oyen en la casa los ecos de la vida⁴⁴². Entre la puerta de *La Casa de Bernarda Alba* y la reja de la mansión de *El Ángel Exterminador* se pueden encontrar varios paralelismos, además del de la presencia del público. La puerta de la mansión de la película también es una puerta de muerte, ya que hasta un niño pequeño, con toda su inocencia y vitalidad, no la puede traspasar. Hace del enclaustramiento acaecido en la mansión que ésta, al igual que la casa de Bernarda, sea un personaje mudo. Así, la puerta es un espacio mágico cuya cerrazón, por una parte, y por otra, cuyo posible franqueamiento hacen que se desarrolle el concepto de rito iniciático, rito donde la vida y la muerte se aúnan, y las cuales se ven reflejadas en los personajes de un tiempo cansino y monótono y un espacio delimitado y meramente accidental, que desborda lo anecdótico para dar paso a la universalidad. Si nos atenemos a la idea de percibir la casa como

⁴⁴² García Lorca, Francisco, op.cit.(379-385)

convento, otro ejemplo de ello lo observamos en la mansión de don Jaime de la película *Viridiana*. Esta casa, en un principio decadente, cuando la habita el tío de Viridiana, se empieza a convertir en un convento cuando rige sus destinos la novicia. Si en un principio era un escenario propio de Sade, con el libertino de don Jaime como protagonista, más adelante, con la muerte de éste, que propicia el gobierno de Viridiana de la mansión, comienza a ser un lugar de recogimiento y ascetismo, roto por la salvaje orgía de los mendigos, que no solo profana la persona de Viridiana sino su casa. Así, mientras su primo Jorge vive a las afueras de la mansión y está organizando las tierras para el cultivo, el espacio de la mansión, al igual que La Casa de Bernarda Alba⁴⁴³, es un lugar cerrado, privado de libertad, donde se renuncia al amor, de tristeza, de soledad, de frustración, dominado por una mujer: Viridiana. Todo ello conforma la realidad frente al deseo encarnado en el mundo exterior, un lugar abierto, libre, de impulsos eróticos, de alegría, de vitalidad, de independencia, de felicidad y de hombres, puesto que está dirigido por su primo Jorge. Por otra parte, por contraposición, hay otros espacios aludidos en La Casa de Bernarda Alba. Así, el río y el olivar son lugares donde se manifiesta el erotismo⁴⁴⁴. Hay cierta similitud entre estos espacios y el desierto de Simón, ya que éste es un espacio abierto donde se da la presencia del diablo con sus tentaciones. Pero encontramos que si en Lorca este espacio está lleno de vida: el agua del río que fluye, no agua estancada, y el verde de los olivos, en Buñuel tiene connotaciones de muerte, ya que la aridez y sequedad caracterizan al desierto. La similitud es más evidente si comparamos el

⁴⁴³ Galán, Eduardo, op.cit.(pág:61)

⁴⁴⁴Galán, Eduardo, op.cit.(pág:61)

olivar y el río con el frondoso bosque en el que la prostituta del camino de Santiago tiene un encuentro amoroso con los dos peregrinos en el film de *La Vía Láctea*. Es en este pasaje en el que también Buñuel, al igual que Lorca, identifica el bosque con el verde que es el color que denota el concepto de erotismo y de ejercicio de la sexualidad en Lorca. También encontramos espacios como la ventana y el corral de la Casa de Bernarda, que suponen un lugar de encuentro con el mundo exterior⁴⁴⁵. Así, la ventana es un espacio de encuentro de los enamorados y un lugar erótico, puesto que Adela se exhibe en ella medio desnuda ante Pepe el Romano. Dicha ventana nos recuerda a la de la casa de Nazario, que también supone un encuentro con el mundo exterior. Por ella se exhiben también impúdicamente las tres prostitutas que insultan al Padre Nazario o entra Andara, la tentación hecha mujer, que hace aterrizar al Padre desde su elevado mundo místico hasta el espacio terrestre. Otro espacio, como el corral, se nos muestra como lugar de encuentro con el mundo exterior en *La Casa de Bernarda Alba*. Así, podemos identificar el corral de la Casa de Bernarda con el patio interior de la venta donde vive el Padre Nazario. En el corral se dan relaciones eróticas prohibidas, en el corral pernocta el caballo semental y en el patio de la venta de Nazarín es donde se da la pelea de las prostitutas y donde Beatriz tiene la ensoñación erótica y salvaje con el Pinto.

BAILE

Aparece una mujer vestida de lentejuelas que baila, con la apariencia física de Andara y adornada para la fiesta. Es el baile de los mendigos de *Viridiana* y del final de la película de Simón.

⁴⁴⁵Galán, Eduardo, op.cit.(pág:61)

SEGADORES

Los segadores son hombres que enamoran, pero que también traen consigo la muerte. Están “entre llamaradas”. Se manifiesta, en esta frase, el deseo sexual y la muerte que porta el amor fou, tan presente en Lorca, Buñuel y Dalí. La acción se da en el verano, estación propicia para esta clase de amor, ya que es un tiempo que se caracteriza por un calor sofocante y opresivo.⁴⁴⁶

CABALLO

El Pinto domina su caballo como a Beatriz. El enamorado de Adela también intenta dominar al caballo (mulilla sin desbocar) como a su amada. El amor, visto así, es un juego violento de poder.

RETRATO

Una de las hermanas le roba el retrato de Pepe, El Romano, a Angustias. Se cree que ha sido para un conjuro. Ello nos recuerda a la superchería de las mujeres que cuidan de la niña enferma en *Nazarín*. Dicen “Ni que Pepe fuera un Bartolomé de Plata”. Esto nos recuerda al San Antonio de Andara. Frente a esta religiosidad popular, Bernarda encarna la ortodoxia católica como lo encarna Nazarín frente a las santeras.

EL CULTIVO DE LA HONRA

Bernarda mantiene la etiqueta como los burgueses de *El Ángel Exterminador* y todos tienen la misma conciencia de clase. Respecto a los humos, Bernarda le dice a la criada: “los tengo porque puedo tenerlos y tú no los tienes porque sabes muy bien cuál es tu origen” Bernarda tiene una buena opinión de la honra de sus hijas por su gran conciencia de clase. Son sangre de su sangre. Bernarda fomenta este

⁴⁴⁶ Galán, Eduardo, op.cit. (pág:62)

cultivo de la honra con un comportamiento público imaculado, una imagen social u honra limpia e intachable. No solo Bernarda sino su criada Poncia cultivan esta idea⁴⁴⁷. Sin embargo, Viridiana tiene también una buena opinión de los mendigos, a pesar de no ser de su clase. Bernarda ve malas intenciones en todos mientras Viridiana, por el contrario, no.

ANIMALIDAD DEL AMOR FOU

“Pero en cuanto las dejes sueltas se te subirán al tejado”. La criada le dice esto a Bernarda respecto a sus hijas. Es la animalidad que comporta el amor loco. Sus hijas son como gatas en celo. Como le ocurre a Viridiana o a Beatriz .La Valquiria, sin embargo, desprecia a los hombres. Va al sacrificio como el cordero con los ojos vendados, no conocedora del deseo sexual. Su acción es fruto del destino.

BERNARDA/PEDERNAL/HONRA

“Si las gentes del pueblo quieren levantar falsos testimonios, se encontrarán con mi pedernal”. Bernarda es un pedernal. Su casa es de paredes gruesas, fuertes y blancas como un pedernal. El Monje Trifón también busca, al igual que el pueblo en Bernarda, desacreditar a Simón y choca con la columna del eremita, con su pedernal sobre el cual se eleva. Ella se eleva sobre una “ola de fango” como Simón sobre el desierto.

HIPNOTISMO DEL AMOR FOU

Adela dice al darle un abrazo a Pepe. “Yo no quería, he ido como arrastrada por una maroma”. Es el automatismo propio del hipnotismo en el que caen también las protagonistas de Buñuel. Beatriz acaba

⁴⁴⁷ Galán, Eduardo, op.cit.(pág:46)

otra vez en los brazos del Pinto, como algo inevitable, y Viridiana se dirige, como hipnotizada, a la habitación de Jorge.

DIOS JUSTICIERO

La expresión “llevados por la mano de Dios” no denota, en el contexto, a un Dios misericordioso sino a un Dios justiciero, el Dios justiciero de Simón o de Viridiana.

ADELA

Adela no quiere juzgar a la vecina que tuvo un hijo de soltera. Ella es de las pocas que son misericordiosas porque conoce el amor verdadero, aunque sea éste un amor loco. Conoce, pues, bien las pasiones humanas y la fragilidad del alma.

IMPORTANCIA DE LA PROPIEDAD PRIVADA

En la obra continuamente se manifiesta la importancia de la propiedad privada, aquí centrada en las tierras y el dinero. Así, hay unas peleas por las fincas del marido de Prudencia. El casamiento de Pepe y Angustias es de mera conveniencia, dado que Angustias tiene una buena dote: la herencia de Bernarda. En Buñuel esta avidez de riquezas es ajena a los protagonistas. Así, el joven monje le ofrece a Simón una lección sobre lo que es la propiedad privada y éste no logra entenderla. Nazario, por su parte, les da a los gestores de la luz eléctrica una lección de cómo se comparten las cosas, sin entenderlo éstos. Los papeles en estos dos casos, pues, se contraponen con la actitud acerca del dinero de algunos personajes de Lorca.

OBEDIENCIA

“Una hija que desobedece deja de ser hija para convertirse en enemiga”. Esto le dice Bernarda a su criada Prudencia. Ello nos recuerda a la conversación que mantienen entre la madre superiora de

Viridiana y ésta, donde la desobediencia de la novicia incluye la exclusión de la comunidad religiosa

CABALLO

Aparece la expresión: “el caballo garañón/semental” Vuelve a convertirse el caballo en símbolo del deseo sexual como el toro en *Viridiana* o en *EL Torero Alucinógeno* de Dalí. Bernarda manda esparcir el caballo no vaya a ser, en palabras de ella, que se vuelva contra ellas. Vuelve a aparecer el caballo como símbolo del deseo sexual.

SUPERCHERÍAS

“Ya has derramado la sal/ peor suerte que tiene no va a tener”. Esta frase aparece como signo de superchería. Así, se pueden establecer figuras antagónicas a este respecto. Bernarda, como figura de la ortodoxia católica, frente a las hijas, como signos de superchería. Habrá entonces los siguientes paralelismos. Nazario frente a Andara. Viridiana frente a los mendigos y Simón frente al pueblo.

AUTOSUFICIENCIA

“Con perlas o sin ellas, las cosas son como una se las propone”. Bernarda hace alusión al anillo de pedida de la boda. En esta frase vemos en Bernarda un sentimiento de autosuficiencia. Autosuficiencia en la que a menudo caen también los personajes de Buñuel. “o como Dios dispone” dicen las hijas. El Dios de las hijas es más que nada el sino supersticioso.

IMPORTANCIA DEL DINERO

Dice Bernarda. “dieciséis mil reales he gastado”. Se vuelve a manifestar en esta expresión la importancia de los bienes materiales, aquí, en concreto, del dinero.

ÁGAPE/BODA/SACRIFICIO EUCARÍSTICO

En la comida que hay en el patio, hablan de la boda de Angustias y Pepe. Existe un sacrificio de Angustias, sacrificio eucarístico, enturbiado por Adela. Estos ágapes están muy presentes en la obra de Buñuel, imprimiendo también un sacrificio de corte eucarístico.

CULTO A LAS APARIENCIAS

“Yo no me meto en los corazones, pero quiero buena fachada”, dice Bernarda. Hay un culto a las apariencias propio de los protagonistas de *El Ángel Exterminador*.

DOMINIO MASCULINO EN EL AMOR LOCO

“Habla si él habla y míralo cuando te mire”, le dice Bernarda a Angustias. Existe un claro machismo en el amor que despliega Lorca en sus obras al igual que en el que desarrolla Buñuel en su creación. Este machismo es el que impera en las sociedades en las que les ha tocado vivir.

NOCHE DEL PECADO

Existe en la obra esta exclamación: “¡Qué noche más oscura!” Es el color negro del toro del sueño de Rita en *Viridiana*. En ésta se desarrollará la tragedia. Es la noche del pecado que aparece en *El Nuevo Testamento*. “Una buena noche para ladrones, para el que necesite escondrijo”. Es la noche en la que Andara se esconde en la casa del Padre Nazario. Hay una profusión de la noche en las obras de Lorca. No en vano a Lorca se le califica por algunos como poeta de la noche, donde muerte y noche se identifican⁴⁴⁸. Por contraposición, también describe numerosas escenas donde la luz está presente. Es

⁴⁴⁸ Garcia Lorca, Francisco, op.cit.(pág:391)

pues un poeta de la noche y de la luz, lo cual nos recuerda a los claro oscuros tan utilizados magistralmente por Buñuel en sus películas, donde la noche, al igual que en Lorca, es escenario del pecado.

CABALLO

“El caballo garañón estaba en el centro del corral. ¡Blanco! Doble de grande. Llenando todo lo oscuro”. Si el toro de *Viridiana* es negro, el caballo de Lorca es blanco. Ambos colores son colores de luto, de muerte.

OJO SICÓTICO

“Mi vigilancia lo puede todo”, “A la vigilancia de mis ojos se debe esto”. Bernarda ejerce una vigilancia similar a la de un Dios juzgador y represor. Es el Dios de *Viridiana*, que, como un gran ojo sicótico, se suspende en el cielo.

REPRESIÓN/NICHOS

“Tus hijas están y viven como metidas en alacenas”, le dice Poncia a Bernarda. Son unas muertas vivientes como *Viridiana*.

SUPERCHERÍA

“Están ladrando los perros”. La criada Poncia dice esto como sinónimo de mal agüero. Ladran los perros también cuando la niña enferma de *Nazarín* está a punto de morir.

AGUA/VIDA

“Me despertó la sed” dice Adela. Es un apetito sexual. Quiere estar viva. El agua es símbolo de vida y de relaciones sexuales, de fecundidad. Es la misma significación que tiene el agua que rechaza El Pinto de manos de Beatriz.

HORMIGAS

“Ovejita, niño mío/vámonos a la orilla del mar; / la hormiguita estará en su puerta, yo te daré la teta y el pan.”. Es el canto de la abuela, donde la hormiga es símbolo de la muerte como las hormigas que aparecen en el desierto de la película *Simón del Desierto* o en algunos de los cuadros de Dalí.

ANIMALIZACIÓN/DESENMASCARAMIENTO

“Magdalena, cara de hiena”, prosigue el canto de la abuela, en donde animaliza a sus nietas como Buñuel animaliza a los burgueses de *El Ángel Exterminador*. Concretamente el hermano incestuoso le dice a una mujer que huele a hiena.

FRIALDAD/COLOR BLANCO

“Este niño tendrá el pelo blanco/y tendrá otro niño y este otro; / todos con el pelo de nieve” dice la abuela. El color blanco se identifica aquí con el sentimiento de frialdad que tienen las mujeres de la casa, ya que están faltas de afecto. Dicha frialdad caracteriza también a los protagonistas de las películas de Buñuel.

PAN EUCARÍSTICO

“Yo te daré la teta y el pan” le dice la abuela a su oveja. Es el pan eucarístico presente también en Buñuel: *Viridiana* y *La Valquiria* son cuerpos eucarísticos, cuerpos blancos.

AMOR FOU/ANTROPOFAGIA

“Todas lo queréis(a Pepe). Pero él os va a devorar porque vosotras sois granos de trigo”. Aquí se halla presente el amor loco, un amor que tiene mucho de antropofagia. Es el cuadro de Dalí en el que plasma a Gala sobre la que descansan dos chuletas de carne. Es la antropofagia presente en la eucaristía.

CASA DE BERNARDA/CEMENTERIO

“He visto la muerte debajo de estos techos”. La casa es un ataúd como son las casas de los personajes de Buñuel.

MATERIALISMO

“Vino por el dinero”. Adela dice que Pepe pretende a Angustias por el dinero. El materialismo se hace presente de nuevo en los personajes de Lorca al igual que en los personajes secundarios de Buñuel.

SANGRE

“¡Sí! Déjame que el pecho se me rompa como una grana de amargura”. Dice Martirio. El color grana, rojo, evoca la sangre, la muerte. La sangre de la boca del Pinto.

ASCESIS

“Y me pondré delante de todas la corona de espinas”, dice Adela a Martirio. Es la corona de las novias. Como la que hay en la ascesis de Viridiana, que luego se viste de novia.

OSCURIDAD/PECADO

“Dios me ha debido de dejar sola en medio de la oscuridad”, le dice Adela a Martirio. En medio del pecado, de la noche oscura, del toro negro de la niña Rita. La oscuridad en Lorca simboliza la destrucción de la esperanza y la extinción de la vida⁴⁴⁹.

BLANCO/NEGRO

Bernarda sale en enaguas con un mantón negro. Evoca a la sábana blanca que porta la niña en *Nazarín* y a las negras que aparecen en los cuadros de Dalí.

DIOS CASTIGADOR

⁴⁴⁹ Edwards, Gwynne, *EL teatro de Federico García Lorca*, Gredos (pág:119)

“Qué pobreza la mía no poder tener un rayo entre los dedos”. Bernarda es un Dios castigador como lo es la personalidad de Viridiana.

CAMA

“Ésa es la cama de las mal nacidas”, le dice Bernarda a Adela en medio de la disputa final. Estas palabras nos recuerdan a la cama de Nazarín, que la hace suya Andara, y luego la quema como símbolo de purificación.

CABALLO

¡No! ¡Salió corriendo en la jaca! El caballo como símbolo de ímpetu, de fuerza y deseo sexual. Nos recuerda una vez más al Pinto y su caballo.

AMOR FOU/OSCURIDAD

“Irás corriendo vivo por lo oscuro de las alamedas”. Le dice Bernarda a Pepe, El Romano. El amor fou, loco de los surrealistas, se desarrolla en la oscuridad, en la noche del pecado. Amor fou tratado también por Buñuel.

SACRIFICIO EUCARÍSTICO/MUERTE

“Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen”. Se produce el sacrificio de Adela. Este sacrificio no es salvífico y, como el de La Valquiria, es el del amor fou, el de Viridiana, que trae el dolor y la muerte. Existe en Lorca una inminencia de la muerte ligada a la pasión y a la frustración.⁴⁵⁰

SILENCIO

“Silencio, silencio, he dicho. ¡Silencio!, dice Bernarda en su casa al resto de sus hijas. Frente a la música y griterío de los guateques y

⁴⁵⁰ Edwards, Gwynne, op.cit.(pág: 123)

orgías (*Simón del Desierto*, *Viridiana*) se impone el silencio de Bernarda, el del Dios castigador que mata a la persona en vida. Es el silencio y la inmovilidad en Lorca, la expresión de la desesperación.⁴⁵¹

3.2.3.YERMA

BLANCO

Niño vestido de blanco/ vaso de leche/casa blanca de Juan. El color blanco evoca la muerte. “Guardar sus pies de la nieve”. La nieve también es blanca y fría. Es el protegerse de la muerte. La muerte y esterilidad son conceptos constantes en esta obra al igual que en la de Buñuel. Pero también el color blanco puede ser sinónimo de vida y pureza. Así, el agua, aquí en forma de nieve, en *Nazarín* en forma de arrollo, al borde del que se encuentran Nazario y las dos mujeres en su camino de catecúmenas, y también aparece en forma de leche, que nos recuerda al vaso de leche con que acaba una escena de *Nazarín*, son indicios de vida⁴⁵²

NOCHE DE BODAS

Yerma va hacia la noche de bodas sin miedo, sin represión. En oposición a la mascarada de Viridiana o en la inconsciencia de La Valquiria que tiene cuando pierde su virginidad siendo un aparente sacrificio salvífico de todos.

LA CASA COMO CARCEL

Yerma no sale de casa. Tiene la obligación de ser madre. Quiere ser fecunda como Viridiana lo es con sus mendigos, en la casa de su tío, o como la Valquiria en la mansión burguesa. Yerma está encerrada en su casa. La casa, como en *Bernarda Alba*, es otro personaje más que aprisiona al individuo. Esta casa, al igual que la de

⁴⁵¹ Edwards,Gwynne,op.cit.(pág:121)

⁴⁵² *Yerma*, Austral,2011.(pág:33)

Viridiana, algunos críticos la han visto como metáfora de España. La mansión del tío de Viridiana, como escenario de la España franquista, y la cerrazón de la casa de Yerma, el drama que lleva consigo, como personificación de la España del 34, ⁴⁵³marchita por causa de la reacción y el oscurantismo.

HILAR

Yerma se siente a coser. Vemos también a la madre de Simón hilando en su choza. La choza es el vientre materno, que, por estar en el desierto y por el desapego de Simón hacia su madre, es estéril .Es el vientre de Yerma.

PÁJAROS

“¿No has tenido nunca un pájaro vivo apretado en la mano?”, le dice María para explicarle la sensación de la maternidad a Yerma. El pájaro aquí, como en Buñuel, tiene connotaciones negativas. Es *El Pájaro Inmóvil* de Dalí, *El Pájaro Putrefacto*. Pájaro lleno de vida y a la vez de muerte.

MADONAS

¡Dichosa!, le dice Yerma a María. Recuerda el reconocimiento de la maternidad de María por parte de su prima Isabel. En esta obra también aparecen Madonnas como las de Buñuel. Lorca se vale para la construcción de su personaje de la tradición. Así, tenemos la fuente bíblica con Sara a la cabeza, al Cesar de Shakespeare, a Teresa de Clarín, a Jacinta de Galdós, autor que ejerció una gran influencia tanto sobre la obra de Lorca como sobre la de Buñuel. Hemos de añadir que *La Madre de la Mujer* de Lope de Vega también supuso una gran influencia sobre *Yerma*, concretamente el llanto de Joaquín, padre de

⁴⁵³ *Yerma*, Austral,op.cit.(pág:21)

la Virgen, por la esterilidad de su mujer.⁴⁵⁴ Por otra parte en *Yerma* se da una anunciación al revés. Empieza la obra con un pastor y un niño (Victor, Yerma y el hijo de ambos que pudo haber sido). Hay también un símbolo de María. “Paloma de lumbre” Es el niño de María con una clara referencia al Espíritu Santo.⁴⁵⁵

MADRE NUTRICIA

“Muchas veces salgo al patio para pisar la tierra”. Es Yerma que quiere ser como una madre nutricia, apegada a la tierra. Lorca establece una oposición entre lo fecundo de la naturaleza y lo infecundo de la protagonista. Así, Yerma encarna el sentido universal,⁴⁵⁶ el valor de la vida y la continuidad mientras que Juan encarna el sentido particular, la idea cómoda de no tener hijos. Juan no se compagina con el sentir de la naturaleza, la madre tierra, y su final solo puede ser la muerte. Esta filosofía es del todo Hegeliana, pues hay una trágica tensión entre una justicia eterna⁴⁵⁷ (leyes biológicas en *Yerma*) y los actos particulares de los hombres. El sentido dramático de *Yerma* es pues Hegeliano, donde la salida al problema pasa por la solución de las contingencias de la individualidad inmediata, es decir de la actitud de Juan. Este es el tema central de la obra.⁴⁵⁸ La madre nutricia es una figura también muy recurrente en Buñuel. Así, las protagonistas de Buñuel: Viridiana, Leticia, Beatriz, etc. son como madres nutricias, siempre al tanto de su prole: los mendigos en *Viridiana*, los burgueses confinados en *El Ángel Exterminador*, la niña a la que el padre Nazario cura por intercesión de Beatriz, el enano Ujo,

⁴⁵⁴ *Yerma*, Austral, op.cit. (pág: 14,15)

⁴⁵⁵ *Yerma*, Austral, op.cit. (pág: 33)

⁴⁵⁶ Bobes, Carmen, *Estudios de semiología del teatro*, Aceña, Editorial Valladolid, 1988. (pág: 164)

⁴⁵⁷ Bobes, Carmen, op.cit. (pág: 157)

⁴⁵⁸ *Yerma*, Austral, op.cit. (pág: 15)

al cual Andara lo trata con el cariño de una madre, la madre de *Simón del Desierto*, que vive en su choza, útero materno de Simón.

AMOR

“Lloraba como un torito”, le dice María a Yerma. El niño que tuvo su familiar es un hijo del deseo sexual. “Nos llenaba la casa de arañazos”. Manifiesta la animalidad del amor del que fue fruto.

SUFRIMIENTO REDENTOR

“Pero era un dolor fresco ,bueno ,necesario para la salud”. El dolor de la madre de Simón, el de Viridiana por sus mendigos, el que tiene la Valquiria por los traumas y pecados de los burgueses. Tanto Yerma⁴⁵⁹, Viridiana y Leticia se nos muestran encarnando la figura de Cristo.

CARNALIDAD DE LA MATERNIDAD

“Cada mujer tiene sangre para cuatro o cinco hijos y cuando no los tiene se le vuelve veneno, como me pasa a mí” Muestra la carnalidad del amor, de la maternidad extensible a la de Cristo y a la vez el sentimiento de esterilidad y muerte, ya que la sangre⁴⁶⁰ es, por naturaleza, un símbolo de vida y, si resulta estéril, se vuelve veneno. En ambos campos se mueven las protagonistas de Buñuel.

MATERNIDAD FRUSTRADA

“Como tú deseo también”, le dice María a Yerma. Yerma es la más apta para concebir una vida humana, pero, paradojas de la vida, es estéril. Sin sentido de la fe, de la esperanza. Como los personajes de Buñuel. Así el tema principal de Yerma es la esterilidad y su opuesto: la fecundidad, la novia ligada a la sacralidad de la vida. La fecundidad en las religiones naturalistas se relaciona con el sexo y la

⁴⁵⁹ Yerma, Austral, op.cit.(pág:33)

⁴⁶⁰ Yerma, Austral, op.cit.(pág:34)

esterilidad siempre ha sido una maldición desde los tiempos arcaicos. La fecundidad es para el hombre primitivo una forma de salvación. Yerma proyecta un problema muy íntimo del poeta: su esterilidad en la vida ligada a su condición sexual.⁴⁶¹ (Si examinamos las tres tragedias lorquianas, existe una unidad de todas desde un punto de vista temático, desde una mirada sicocrítica, ya que las tres responden a necesidades vitales del autor)⁴⁶² Su mismo nombre, el de Yerma, define el destino que arrastra, como en las tragedias griegas. En *Yerma*, según Lorca, lo fecundo es castigado por lo infecundo. Se ceba el destino señalándola como víctima de lo infecundo.⁴⁶³

IMPORTANCIA DE LOS BIENES MATERIALES

“Quiere juntar dinero y lo juntará, pero ¿a quién lo va a dejar cuando muera?”. Le dice Víctor a Yerma por su marido, Juan. Hay una importancia del dinero, de los bienes materiales como ocurre con los personajes de *La Casa de Bernarda Alba*. Los protagonistas de Buñuel adolecen de este fuerte sentido de posesión. En *Yerma* hay una oposición entre Yerma y Juan. Yerma representa la fecundidad, busca de forma desesperada el agua, mientras Juan es la personificación de la infecundidad, rehúye del agua y, por el contrario, acumula riquezas.⁴⁶⁴

SENSACIÓN DE LIBERTAD

(y respira fuertemente como si respirase aire de montaña) es parte de la acotación que describe la actitud de Yerma mientras habla con Víctor. Como Nazario, respira ante la ventana de su laberíntica casa, deleitándose en ello, dado el encerramiento al que ha sido

⁴⁶¹ *Yerma*, Austral, op.cit. (pág:9-13)

⁴⁶² Bobes, Carmen, op.cit. (pág:157)

⁴⁶³ *Yerma*, Austral, op.cit. (pág:20)

⁴⁶⁴ *Yerma*, Austral, op.cit. (pág:17)

sometido, Yerma respira como respuesta al confinamiento en el laberinto que es su casa.

CABALLO

“Pisas y al fondo de la casa relincha el caballo”, le dice la vieja a Yerma. Vuelve a significar el caballo el deseo sexual al igual que en *La Casa de Bernarda Alba*. Es el toro de *Viridiana*.

AGUA/VIDA

Le dice la vieja a Yerma: “darnos de beber agua con su misma boca”. Nos recuerda cuando Beatriz le da al Pinto agua y éste la desprecia. El agua es sinónimo de vida. Así, hay dos himnos corales a la fecundidad cuyo protagonista es el agua: uno es el himno de las lavanderas y otro la danza del macho y la hembra en un baño de amor.⁴⁶⁵

SADE

“Yo me entregué a mi marido por él, y me sigo entregando para ver si llega, pero nunca para divertirme”, le dice Yerma a la vieja. Niega el concepto dionisiaco de la existencia tan presente en Sade. Con esto, Lorca nos presenta una psicología semejante a la de Simón, *Viridiana* y *La Valquiria*.

ROSA DEL SURREALISMO

¡Ay que flor abierta!, le dice la vieja a Yerma. Es la rosa, la flor del movimiento surrealista. Como lo es la *Valquiria*, *Viridiana* y *Beatriz*.

CERRAZÓN/REPRESIÓN

Yerma, a la respuesta de la vieja de que debería ser más inocente, dice: “las mujeres que se crían en el campo tienen cerradas todas las puertas”. La psicología es de una *Viridiana* reprimida en su

⁴⁶⁵ *Yerma*, Austral, op.cit.(pág:33)

deseo sexual, de una Beatriz, víctima del histerismo, también a causa del padecimiento de una fuerte represión.

DESEQUILIBRIO ANÍMICO

“A otra serena yo le hablaría” La vieja ve en Yerma cierto desequilibrio mental. Como el que padece la Beatriz de Buñuel, la mujer histérica que sigue, huyendo del amor fou, al Padre Nazario.

INEXISTENCIA DE DIOS

La vieja a la respuesta de Yerma: “Dios me ampare”, dice que no existe Dios y que los que la tienen que ayudar son los hombres. Esta misma afirmación contiene la filosofía vital de Buñuel. Y nos recuerda la prueba que le exige el mendigo de *La Vía Láctea* a Dios acerca de su existencia.

RELIGIOSIDAD POPULAR

Una de la madre de las muchachas le pide a un santo que ésta tenga hijos. Vemos de nuevo un rasgo de religiosidad popular. También lo vemos de forma más pronunciada hacia el final de la obra, cuando Yerma acude a Dolores, la conjuradora, o cuando va con su marido a la romería de la virgen.⁴⁶⁶ Ambos caminos pretenden ser soluciones mágicas para resolver su infecundidad.

LOCURA

La segunda muchacha es tenida por loca. A ella no le satisface la vida que lleva. Este desequilibrio nos recuerda al histerismo de Beatriz, propio de una mujer que sufre enormemente por su vida limitada. Más adelante se nos muestra a Yerma que oye llorar a un niño inexistente. Dicho gesto manifiesta otro desequilibrio nervioso,

⁴⁶⁶ Yerma, Austral, op.cit.(pág:19)

debido a su obsesión por tener un hijo como Beatriz tiene también la obsesión por El Pinto.

OJO SICÓTICO

“Así darás que hablar a las gentes”, le dice Juan a Yerma. Aparece otra vez la significación del ojo sicótico.

CULTIVO DE LA HONRA

“La que quiere honra, que la gane”. No es la honra el problema en Yerma, (que es puesta en duda en Simón por el monje Trifón, que tanto guarda Viridiana, a la cual le parece un escándalo que su primo duerma con una mujer sin estar casado, la que niega a Beatriz su madre, provocándole una reacción histérica al insinuar que tiene algo sexual con el padre Nazario, que tanto cultivan los anfitriones de la mansión de *El Ángel Exterminador* en un acto de suma hipocresía), honra cristiana, por la cual dicen algunos que rechaza a Víctor, sino que el obstáculo es el marido estéril y que no quiere un hijo. Es entonces cuando Yerma se emancipa de este yugo y destruye a Juan.⁴⁶⁷ Existe una lectura progresista que ve la actitud de Yerma como una emancipación de la mujer. Sería La imperfecta casada opuesta a *La Prefecta casada* de Fray Luis de León⁴⁶⁸. Para otros Yerma ni es una revolucionaria sexual ni, por el contrario, defiende la moral tradicional⁴⁶⁹. Yerma se autodestruye y a la vez hace su único acto de libertad: mata a Juan, a su hijo. Ello es un acto de catarsis, de una heroína inocente. Otra opinión es la de Carmen Bobes, según la cual el que mate al marido como solución es una crítica extrema a la estoica moral española.⁴⁷⁰

⁴⁶⁷ Yerma, Austral, op.cit. (pág:19)

⁴⁶⁸ Yerma, Austral, op.cit. (pág:23)

⁴⁶⁹ Yerma, Austral, op.cit. (pág:26)

⁴⁷⁰ Bobes, Carmen, op.cit. (pág:173)

ADORNOS DE MUJER/ MALA FAMA

“Y se echan polvo de blancura y colorete y se prenden ramos de adelfa en busca de otro que no es su marido”. Nos recuerda los ungüentos que se pone la prostituta Andara en *Nazarín* y cómo Nazario le reprocha dicha afición. Los adornos, la artificiosidad en la mujer, es sinónimo en este pasaje de mala fama.

SINO/ PROVIDENCIA

“Todo esto son cuestiones de gente que no tiene conformidad con su sino”, dice una de las lavanderas. No es la providencia divina sino el sino, la superchería la que rige al hombre. Este debate lo vemos en el film *El Ángel Exterminador* de Buñuel.

CASA/NICHO

“Blanquean todo el día las paredes”. Nos recuerda a los nichos del cementerio. La casa es escenario de represión como en *La Casa de Bernarda*, como en *El Ángel Exterminador*, por poner un ejemplo.

SACRIFICIO PASCUAL

“Me gusta el olor de las ovejas ¿Y por qué no? Olor de lo que una tiene. Como me gusta el olor del fango rojo que tiene el río por el invierno”. Todo ello evoca el sacrificio pascual, el de Yerma por no ser madre.

NIEVE/ FRIALDAD

“Quiero vivir en la nevada chica de ese jazmín” Es un canto en el que Yerma se describe como estéril, fría como lo es Viridiana, la Valquiria y Simón.

ARENA/SEQUEDAD

“¡Ay de la casada seca! ¡Ay de la que tiene los pechos de arena!”, dice la lavandera primera. Todo ello remite al desierto de Simón, al vientre de la madre de Simón, a la choza.

AGUA/VIDA

“Dime si tu marido guarda semilla para que el agua cante por tu camisa”, dice la quinta lavandera. Aquí es Juan quien tiene que darle el agua a Yerma, el esperma que engendre un hijo. En *Nazarío* es Beatriz la que le da agua al Pinto.

NOCHE

Cae la tarde. Es la noche del pecado. Hay un uso de la luz en la tragedia que genera una creciente oscuridad, que refleja el estado cada vez peor de Yerma⁴⁷¹.

ENCLAUSTRAMIENTO

“Las mujeres en su casa”, le dice Juan a Yerma. Es el enclaustramiento al que se someten todos los personajes de Lorca al igual que los de Buñuel. Yerma dice que su casa es una tumba y que su cama cada vez está más nueva. Su cama es nueva a causa del verdadero conflicto que describe la obra, el error en el casamiento, el matrimonio de conveniencia, el cual está presente en los tres dramas de Lorca. Vuelve a manifestarse la represión que padecen los personajes de Lorca.

SACRIFICIO PASCUAL

“Ahora déjame con mis clavos”. Yerma es un Cordero Pascual, no lleno de vida y salvífico, sino fallido, como lo es la Valquiria, como lo es Viridiana.

AGUA/VIDA

⁴⁷¹Bobes, Carmen, op.cit.(pág:172)

“Quiero beber agua y no hay vaso ni agua”. Es la escena inversa del Pinto y Beatriz, pero aquí no hay amor sino una relación fría.

AGAPE CRISTIANO

Yerma no quiere comer ni con su marido, ni con las hermanas de éste, pues representan la respuesta represora del orden social. Los otros no permiten el desarrollo para sí del individuo.⁴⁷² No participa del ágape cristiano, de la fraternidad, pues éste es falso, como no participa el novio de *Bodas de Sangre*.

CABALLO

“Son dos pulsos de caballo”. Vuelve a aparecer el caballo, aquí en una canción, como símbolo del deseo sexual.

ROSA SURREALISTA

“Te veo a ti y a las otras mujeres llenas por dentro de flores”. La rosa es el sexo femenino, metonimia de la mujer en la cultura surrealista. Yerma, Viridiana y la Valquiria no tienen hijos biológicos, pero sí afectivos. La esterilidad y la prolijidad se dan la mano constantemente en las protagonistas de las obras de arte de Lorca, Buñuel y Dalí.

ASCETISMO

“Inútil como un manojo de espinas”, dice Yerma sentirse. Nos recuerda a la corona de espinas de Viridiana, al ascetismo, a la dureza, a la esterilidad. “¡Pero acuérdate de las llagas de Nuestro Señor!”, le dice María para consolarla. Hay otra identificación de Yerma con el Cordero Pascual, con Cristo.

SUPERCHERÍA

⁴⁷² Yerma, Austral, op.cit. (pág:21)

Yerma va a una conjuradora. Se nos muestra aquí un rasgo de superchería, la superchería de la prostituta Andara o de las mujeres santeras del entorno de la niña moribunda que salva el padre Nazario.

AGUA/MUERTE

Yerma aborrece el agua de los pozos, el agua estancada, que en Lorca simboliza la muerte.

CERRAZÓN/REPRESIÓN

Yerma dice que hay palabras encerradas dentro de los muros que si salieran llenarían el mundo. Se muestra una vez más la represión en la que vive, encerrada en su casa, en su persona. Víctor, por el contrario, dice que hay que respetar el orden del mundo. El orden del hombre contra el que atenta el movimiento surrealista.

HORMIGAS

“¡Qué mi lengua se llene de hormigas, como está la boca de los muertos!”, dice la santera a Yerma. Nos remite al cuadro de Dalí. Muerte y deseo se aúnan. Las hormigas aparecen aquí en la boca. Son las hormigas que aparecen en el desierto de Simón. Aquí concretamente están en la lengua, lengua encargada de hacer los conjuros que impelen el deseo de un hijo y, por lo tanto, el deseo carnal.

AGUA/VIDA

“Ese arrollo de leche tibia”, dice Yerma. Se aúnan la leche con el agua. El agua y la leche⁴⁷³ como símbolo de vida.

TORO/DESEO SEXUAL

“Y los hombres que andan por la calle y los toros y las piedras me parecen como cosas de algodón”, dice Yerma. El toro representa

⁴⁷³ *Yerma*, Austral, op.cit.(pág:34)

aquí el deseo sexual al igual que en *Viridiana*. En esta expresión concreta a Yerma le parece el deseo sexual infantil, de mentira, sin fuerza porque no le hace concebir, porque su marido no es viril.

LIBERTAD

“Yo pienso que tengo sed y no tengo libertad”, dice Yerma. Retrata muy bien esta frase a los protagonistas de Buñuel.

UNIÓN SEXUAL

“Cuando me cubre cumple con su deber, pero yo le noto la cintura fría como si tuviera el cuerpo muerto, y yo, que siempre he sentido asco de las mujeres calientes, quisiera ser en aquel instante como una montaña de fuego”. El relato de Yerma nos recuerda a lo que debió ser la unión de la Valquiria con Edmundo en *El Ángel Exterminador*.

SUPERCHERÍA

“La oración del laurel dos veces”, le dice Dolores a Yerma. Recuerda este pasaje al de las santeras en *Nazarín*.

CULTIVO DE LAS APARIENCIAS

“¿Qué haces en este sitio? Si pudiera dar voces levantaría a todo el pueblo para que viera dónde iba la honra de mi casa, pero he de ahogarlo todo y callarme porque eres mi mujer”. Se observa, en lo que dice Juan, el cultivo de las apariencias, del silencio, de la muerte. La falta de vida. Todos callan cuando llega Juan. Vuelve a haber en este pasaje silencio, muerte, falta de vida auténtica. Este silencio nos remite al final de *La Casa de Bernarda Alba*. Y este cultivo de las apariencias, como ya hemos analizado, también está muy presente en Buñuel.

AMOR FOU

Le dice Yerma a Juan: “no me apartes y quiere conmigo”. Hay una falta de amor loco, de amor fou en esta relación, tan presente en las películas de Buñuel.

SOLEDAD

Yerma dice: “mira que me quedo sola como si la luna se buscara ella misma en el cielo”. Hay una soledad tanto en los personajes de Lorca como en los de Buñuel.

CULTIVO DE LA HONRA

Le dice Dolores, la hechicera, a Yerma: “¡viene gente! Habla bajo. Hay un cultivo de la honra tanto en los personajes de Lorca como en los de Buñuel (el monje Trifón pone en duda la honra de Simón, etc.). Así, Yerma en un deseo universal defiende una actitud particular: su lugar en la vida mientras que Juan en un deseo particular defiende una actitud universal: la honra.⁴⁷⁴

AMOR FOU

Yerma dice: “una cosa es querer con la cabeza y otra cosa es que el cuerpo, ¡maldito cuerpo!, no nos responda”: Hay una falta de pasión, de amor loco en la relación de Yerma con su marido, como ya hemos dicho.

ROSA SURREALISTA

Dice Yerma: “Señor, que florezca la rosa, no me la dejéis en sombra”. Vuelve aparecer la rosa como símbolo surrealista de la mujer. “Abre tu rosa en mi carne aunque tenga mil espinas”

RELIGIOSIDAD POPULAR

⁴⁷⁴ Bobes, Carmen, op.cit.(pág:170)

Juan y Yerma van a la ermita de la romería a pedir que tengan un hijo. Ello es manifestación de una religiosidad popular, que a menudo roza la superchería.

DANZA

Lorca representa una danza de origen asturiano al final de su drama. Es un himno báquico. Un ditrambo dionisiaco que incita a las casadas estériles a buscar el macho fecundo⁴⁷⁵. Dicha danza evoca el baile de los mendigos en *Viridiana* y el baile del guateque en *Simón del Desierto*. Dichos bailes acaecen también al final de las obras, como el de *Yerma*, y tienen un tinte también orgiástico y dionisiaco.

MUSICA

La música está presente tanto en la nana de la fecundidad como en la seguidilla de las lavanderas, en la copla y, finalmente, en el paganismo de la romería. Hay una función lopesca de estas canciones, que es la ilustración y creación de un clima. También existe una estructura operística que se manifiesta en el dúo de Yerma y Víctor y en el dialogo de los esposos junto con el coro que cantan los romeros⁴⁷⁶. Vemos, así pues, como en Lorca el papel de la música es muy importante al igual que el papel que le otorga Buñuel en sus films, donde existe una perfecta combinación de los sonidos clásicos y populares.

SENO MATERNO

¡Ay con el vientre seco y la color quebrada!, dice el hombre segundo a cerca de Yerma. El vientre seco es la choza del desierto de la madre de Simón, el seno materno de Simón.

BLANCO/NEGRO/ROJO

⁴⁷⁵ *Yerma*, Austral, op.cit.(pág:31)

⁴⁷⁶ *Yerma*, Austral, op.cit.(pág:32)

Noche/oscuro

Casada/blanca

Hay tanto escenas de claridad en la obra, como el sueño, inmerso en una luz blanca, que tiene Yerma con Víctor y el niño, y los cuadros de las lavanderas que nos remiten a la procreación, como escenas de oscuridad nutridas por los numerosos atardeceres y anocheceres, que anuncian el drama⁴⁷⁷. Dichos claro oscuros son típicos tanto en las obras de Lorca como en los films de Buñuel.

Amapola y clavel/ rojo del desvirgamiento.

TORO

“Los maridos son toros/el varón siempre manda”. Nos recuerda al deseo sexual de don Jaime, el tío de Viridiana, del de Jorge, su primo y el del Pinto en *Nazarín*.

CENIZA

“La ceniza de tu colcha se te volverá pan y sal para las crías”, le dice la vieja a Yerma. Nos recuerda este pasaje a la ceniza que Viridiana deposita sobre el lecho. También nos recuerda al pan eucarístico, al sacrificio pascual.

AGUA/SEQUEDAD

“Cuando se tiene sed, se agradece el agua”, le dice la vieja a Yerma. Se relata aquí el amor fou.

Los cantares del agua de la obra nos recuerdan también la sequedad de Yerma. “Yo soy como un campo seco”. Nos remite a *Bodas de Sangre*, a la novia. Nos evoca también el desierto de *Simón del Desierto*. La vieja dice: “con los cardos del secano”. Nos vuelve a remitir al desierto. Yerma se siente al final del drama marchita, siente

⁴⁷⁷ Edwards, Gwynne, op.cit.(pág:169)

también una inmovilidad, una desesperación, una parálisis emocional⁴⁷⁸ como la mayoría de los personajes de Buñuel.

PAPEL DE LA MUJER

Hay un rasgo común en las tres tragedias de Lorca: el papel destructor de la mujer. Así, Yerma mata al marido, la Novia de *Bodas de Sangre* provoca la muerte del novio y Bernarda Alba desencadena con su actitud el suicidio de Adela. De esta forma vemos como la mujer no encuentra el papel adecuado en las obras de Lorca: la novia se fuga con Leonardo en *Bodas de Sangre*, en el personaje de Yerma se proyecta su desmesurada vitalidad en su deseo de tener el hijo y en *La Casa de Bernarda Alba* encontramos el personaje omnipresente de Bernarda que es harto desmesurado. Lo mismo podemos observar en el tratamiento de la psicología femenina hecha por Buñuel. Así, las protagonistas de sus obras son en un principio un talismán en la vida de los demás, pero terminan acarreado la destrucción. Viridiana, la Valquiria, Beatriz, Andara son Quijotes con falda que lejos de deshacer entuertos, los crean a su paso. Otro elemento que describe a las protagonistas tanto de Lorca como de Buñuel es que dichos caracteres femeninos sueñan sueños imposibles.⁴⁷⁹

COMPLEJO DE EDIPO

“¡Yo mismo he matado a mi hijo!”, exclama Yerma. Observamos aquí el complejo edípico, presente también en Buñuel y en Dalí. Según Inés Marful, Lorca funde a la mujer con la figura de Edipo, ya que ésta parece un hombre: “¿No he hecho yo trabajos de hombre? ¡Ojalá lo fuera!” dice Yerma.⁴⁸⁰ Yerma triunfa como Yerma al morir Juan

⁴⁷⁸ Edwards, Gwynne, op.cit. (pág: 168)

⁴⁷⁹ Edwards, Gwynne, op.cit. (pág: 136)

⁴⁸⁰ Marful, Inés, op.cit.

mientras la madre de *Bodas de Sangre* queda cegada de toda esperanza tras la muerte de su hijo.⁴⁸¹ Yerma, al matar a su marido, mata la raíz de su esperanza, pero también la de su desesperación.⁴⁸² Si Juan compartiera el peso de ser infecunda que tiene Yerma, ésta se volcaría maternalmente hacia él, teniendo una reacción completamente opuesta.⁴⁸³ La obra nace del cruce del instinto, en este caso el deseo de procrear, y de la sociedad, que se expresa en el matrimonio, la prole⁴⁸⁴. En la obra de *Yerma* vemos, pues, fundamentalmente dos temas. Por una parte, el deseo de Yerma de tener un hijo y por la otra, las dos inquietudes fundamentales de Juan: el trabajo, que no tiene sentido sin la continuidad de la estirpe y el cultivo de la honra, en concreto la de su mujer, que es la que él intenta guardar⁴⁸⁵. Según Zderek y Valbuena Prat, el tema central de *Yerma* es el de la mujer infecunda y la carga de culpa que tiene Juan, debido a su egoísmo. A ello se unen las limitaciones socioreligiosas del sentido del honor. Según Falconen, en contra de buena parte de las interpretaciones, la culpable es Yerma y el héroe trágico, Juan. Los temas, según Ricón, serían la libido frustrada y el pueblo español frustrado y no fecundado. Yerma lucha, como Edipo, con su destino y su verdad hasta consumarlos. Comienza la tragedia con un sueño. El resto de ella es la vida de Yerma para ese sueño. El resto de personajes viven para Yerma. El coro comenta la esterilidad, la infecundidad. A Juan lo ve como a un padre, no tiene deseo sexual por él. Sin embargo por Víctor, sí. Para algunas de las lavanderas la culpa

⁴⁸¹García Lorca, Francisco, op.cit. (pág:359)

⁴⁸²García Lorca, Francisco, op.cit. (pág:353)

⁴⁸³García Lorca, Francisco, op.cit. (pág:354)

⁴⁸⁴García Lorca, Francisco, op.cit. (pág:356)

⁴⁸⁵Bobes, Carmen, op.cit. (pág:164)

es de Yerma, para otras no. Mientras el sentido del honor en Juan adquiere una dimensión social, en Yerma se restringe al ámbito individual. Esta divergencia es una causa más de su alejamiento. Yerma, así, parece una fuente del absurdo en un mundo fecundo, pero es, por el contrario, una víctima activa de su destino, dueña de él y no víctima de él al matar a Juan. La honra de Yerma, algunos críticos dicen que no es un tema más sino un recurso dramático de Lorca al desarrollar éste el tema de la mujer estéril y no fecunda. En la trilogía lorquiana hay un poder ordenador, creador que lucha contra uno destructor, ciego. Esta lucha entre sociedad y sexo en Yerma se transforma y así el poder creador deviene en destructor⁴⁸⁶. Todos estos temas no se desarrollan en base a un argumento sino en la descripción de la creciente tensión psicológica de la protagonista a causa de no poder engendrar un hijo. Hay, pues, una falta de anécdota, que resulta una gran innovación de Lorca en la obra.⁴⁸⁷ Así, el movimiento en la obra no se desarrolla a través del argumento sino de los personajes, del espacio y del tiempo al igual que Buñuel hizo con su *Ángel Exterminador*.⁴⁸⁸ Existe un parecido entre *Yerma* y *Bodas de Sangre* por la temática que se trata: el instinto y la pasión, el honor y el conflicto, cuyo resultado es inevitablemente trágico. Pero hay una mayor simplicidad en Yerma, puesto que los personajes de la obra son personajes humanos.⁴⁸⁹ Dichos personajes humanos aparecen situados constantemente en el contexto de un mundo natural y relacionados con los ciclos del nacimiento y de la muerte, la fertilidad y

⁴⁸⁶Ruiz,Ramón,F., *Historia del Teatro Español del siglo XX*,Cátedra,Madrid,(pág: 202-208)

⁴⁸⁷Bobes,Carmen,op.cit.(pág:155)

⁴⁸⁸Bobes,Carmen,op.cit.(pág:165)

⁴⁸⁹ Edwards,Gwynne,op.cit.(pág:166)

la esterilidad, enraizados en la naturaleza misma. Por todo ello la obra alcanza un carácter universal y mítico.⁴⁹⁰

3.2.4 BODAS DE SANGRE

TORO

“Cómo una pistola o una navaja pueda acabar con un hombre, que es un toro”. La madre identifica al hombre con el toro. Es el deseo sexual del hombre que porta el toro que aparece en el sueño de la niña Rita en *Viridiana*.

ROSA SURREALISTA

“Primero tu padre, que me olía a clavel”, “Dos hombres que eran dos geranios”. La madre identifica a los hombres con las flores, es este caso de género masculino. Los colores cálidos son símbolo de la pasión. Las flores pueden llegar a ser secas en algún momento y evidenciar la muerte⁴⁹¹. Se establece así un paralelismo entre las flores de género masculino y la comparación de la rosa con la mujer, una flor de género femenino.

SANGRE

“Eso es buena casta. Sangre”, “Los hombres, hombres”, dice la madre. La sangre en Lorca simboliza la vida. La sangre derramada, por el contrario, simboliza la muerte. Es en general una muestra de la pasión. A veces entrelaza las generaciones, la herencia: “ese busca la desgracia. No tiene buena sangre”.⁴⁹² Nos remite la sangre de la tragedia de Lorca a la del Pinto que chorrea de su boca, provocada por el mordisco de Beatriz en el film *Nazarín*. En este pasaje simboliza

⁴⁹⁰ Edwards, Gwynne, op.cit. (pág: 166)

⁴⁹¹ Ramsden, H., *Bodas de Sangre*, Manchester University 1980. (pág: XXXV)

⁴⁹² Ramsden, H., op.cit. (pág: XXXV)

la pasión sexual y la muerte que Buñuel y Lorca suelen enlazar tan sabiamente.

REPRESIÓN DE LOS AFECTOS

“Anda, ya estás muy viejo para besos”, le dice la madre al novio. La madre en este fragmento revela un tanto la psicología de su hijo. Sigue siendo un niño grande. Es sumiso a la voluntad de su madre, salvo cuando le hieren el orgullo y va tras los amantes. Es virgen y en Lorca el atributo de la virginidad asociado al género masculino revela una falta de hombría. Por otra parte, no prueba licores, no bebe. Ello acrecienta más esta falta de virilidad según la cultura popular. Así todo se convertirá al final de la tragedia en un digno oponente de Leonardo, ya que no todo es malo en el carácter de novio, pues también se nos presenta como sano, viril, fuerte, alegre, de buena simiente. En algún momento se indica que es viril, pero no tanto como su padre y su abuelo. El novio es más complejo y más inconsistente que Leonardo⁴⁹³. El beso que no le da la madre al novio es el beso de la madre de *Simón del Desierto*, que éste rechaza. Son dos actos inversos. Simón rechaza el beso de su madre porque es un personaje maduro, independiente, mientras que en Lorca es la madre quien siente rubor frente a la posibilidad de dar el beso a su hijo porque debería ser ya todo un hombre.

RELIGIOSIDAD POPULAR

Una vecina dice: “le lucía la cara como a un santo” y en una acotación se recoge: “y lentamente se santigua”. Ambos pasajes son muestra de una religiosidad popular muy presente en la obra de Lorca y también en la de Buñuel.

⁴⁹³Ramsden,H.,op.cit.(pág:XXI)

CABALLO

“Nana del caballo grande que no quiso el agua”, dice la suegra. Es el caballo que simboliza el deseo sexual. Es el agua que no quiere El Pinto, que siempre va con su caballo. Sería, pues, una metonimia. El caballo en Lorca es un instrumento trágico. Reflejo de la vitalidad que lleva a los hombres a una muerte violenta, pues Lorca suele asociar a los hombres (sus necesidades y deseos)⁴⁹⁴ con los de los animales.

ROSA SURREALISTA

La mujer dice: “duérmete, clavel” y la suegra: “duérmete rosal”. Hay una identificación del niño con una flor, en el segundo caso con una rosa. Por ende, el rosal es el niño como la madre es la rosa.

AMOR FOU

La suegra dice: “¡No vengas, no entres!/ vete a la montaña/Por los valles grises/donde está la jaca”. Nos evoca a la estampa del amor fou entre Beatriz y El Pinto.

IMPORTANCIA DEL DINERO

La mujer dice: ¿Y lo paga a buen precio? Leonardo responde: “El justo” La mujer dice: “me hace falta un vestido y al niño una gorra con lazos”. Por otra parte, vemos como Lorca utiliza el cuadro primero como función proyectiva al mostrar el antiguo amor entre la novia y Leonardo mientras que en el cuadro tercero la madre del novio y el padre de la novia conciertan el matrimonio, ciñéndose al aspecto puramente material y sexual⁴⁹⁵. Estos pasajes nos remiten una vez más a la importancia que tienen los bienes materiales para los

⁴⁹⁴ Ramsden, H., op.cit. (Pág: XXXIX)

⁴⁹⁵ Ruiz, Ramón, F., op.cit. (pág: 197)

personajes de Lorca en contraposición a los tres protagonistas de las tres películas de Buñuel: *Nazarín*, *Viridiana* y *Simón del Desierto*.

NOVIA

La muchacha dice: “y compraron unas medias caladas”. Se refiere al ajuar de la novia. El ajuar que vemos en *Viridiana* el día, según la novicia, de la mascarada, cuando se viste de novia para gusto de su tío. Por otra parte la novia se quema, se consume en una soledad creadora ni fecunda. Es el prototipo de la mujer lorquiana: inquisitiva y agresiva por un instinto de defensa contra la sociedad y a la vez por afán de destrucción⁴⁹⁶. Mucho de esto también lo encontramos en las heroínas de Buñuel: la agresiva soledad de la Valquiria en *El Ángel Exterminador* es buen ejemplo de ello.

CABALLO

“Las patas heridas/las crines heladas/dentro de los ojos/un puñal de plata. /Bajabas al río/¡Ay, cómo bajabas!/la sangre corría/más fuerte que el agua”. El caballo es Leonardo. Es el deseo sexual de Leonardo que no tiene límites, desbordante, que provocará la tragedia que lleva consigo el amor fou.

NEGRO

La madre y el hijo van vestidos de negro. El color negro también está presente en la obra de Buñuel y Dalí. Lorca muestra también el color negro en la oscuridad de la noche cuando Leonardo visita a la novia, y en la oscuridad del bosque, que manifiesta los terrores de los amantes, de nosotros mismos⁴⁹⁷. Dicha oscuridad está también presente en la obra de Buñuel: la oscuridad de la noche de la cena en *El Ángel Exterminador*, la oscuridad en la noche de la orgía de los

⁴⁹⁶Ruiz,Ramón,F.,op.cit.(pág:198)

⁴⁹⁷ Edwards,Gynne, op.cit.(pag:161,164)

mendigos en *Viridiana*, la oscuridad de la noche en la que entra Andara en la casa del padre Nazario, etc.

SEQUEDAD

La tierra de la novia es seca como el desierto de Simón. La novia es un desierto, una pasión.⁴⁹⁸

IMPORTANCIA DE LOS BIENES MATERIALES

El padre dice: “Vender, ¡vender!, ¡bah!, comprar hija, comprarlo todo”. Una vez más se nos hace presente el sentido de posesión de los bienes materiales de los personajes de Lorca en contraposición a la ausencia del mismo en los protagonistas de las películas religiosas de Buñuel.

SABANA BLANCA

“La honra más limpia que una sábana puesta al sol”, le dice la madre al hijo. Vemos la misma neurosis de Bernarda, el cultivo de las apariencias, el sentido de la honra, la blancura de un cementerio, la muerte, en definitiva.

HIJA

El padre acerca de la hija dice: “se parece en todo a mi mujer”. Ello nos recuerda el mismo sentimiento que tiene el tío de *Viridiana*, don Jaime, respecto a la novicia. Más adelante le dice la madre al padre: “Tu Hija, sí! Planta de mala madre. Es el papel que juega la herencia en Lorca⁴⁹⁹.”

CABALLO

Leonardo visita a la novia con un caballo. Vuelve a ser el caballo símbolo del deseo sexual, el mismo papel que desempeña el caballo en la película *Nazarín* cuando va asociado a la figura del Pinto, o el

⁴⁹⁸ Ramsden, op.cit. (pág:XX)

⁴⁹⁹ Ramsden, op.cit., (pág:IX)

papel que desempeña el toro en el sueño de la niña Rita de la película *Viridiana*.

NOVIA

La novia se viste de novia. Nos recuerda a cuando lo hace *Viridiana* para dar gusto a su tío, don Jaime.

CABALLO

“Yo vine a caballo”, dice Leonardo cuando va a visitar a la novia. El caballo siempre está extenuado. Ello demuestra el deseo sexual desbocado del amor fou. Lo mismo vemos en la figura del Pinto en *Nazarín*.

SANGRE

“No quiero hablar porque soy hombre de sangre”, dice Leonardo. Nos recuerda una vez más a la sangre del Pinto, que le chorrea por la boca. Leonardo, como el Pinto, es un macho lleno de pasión, también es un desierto, como la novia, un quemarse, pues tiene una vida amarga. Su nombre: León, que significa fuerza y ardo, que significa pasión, ya nos anuncia el carácter del personaje. Al igual que El Pinto, personaje de *Nazarín*, es amargo como “refresco de limón” según Lorca⁵⁰⁰. Los dos son hombres pasionales y vehementes y ello se nos muestra en la alusión al símbolo de la sangre. Pasión y vehemencia que se encuentran en el amor fou.

CABALLO Y SEQUEDAD

La novia dice: “un hombre con un caballo sabe mucho y puede mucho para poder estrujar a una muchacha metida en un desierto”. El caballo, el deseo sexual, puede aplacar la sequedad de la protagonista, sequedad presente en toda la obra de Lorca y también

⁵⁰⁰Ramsden,op.cit.,(pág:XX)

en la de Buñuel. Así Viridiana, la Valquiria y Beatriz son víctimas de la sequedad tanto en el plano afectivo como en el sexual.

NOVIA

“Despierte la novia la mañana de la novia”, dicen las voces. Evoca este pasaje a la mañana que vive Viridiana después de pasar la noche vestida de novia.

BIANCO

La muchacha primera dice: “camisa de nieve”. El color blanco vuelve a estar presente como en las películas de Buñuel. La muchacha segunda dice: “la novia se ha puesto blanca corona”. Ello nos recuerda a una Viridiana vestida de novia y a una Viridiana con sus instrumentos de ascesis, entre los que se encuentra la corona de espinas.

PALOMA

El mozo primero dice: “despierta paloma”. Es la paloma que despluma el mendigo durante la orgía del film *Viridiana*. Es la paloma que simboliza a la novicia sobre la que se ejecuta un sacrilegio, es la paloma que baja del cielo y que simboliza al Espíritu Santo en el bautismo de Cristo y que en ese momento predice su muerte en cruz como el gran Cordero Pascual.

BLANCO/NEGRO

“El alba despeja...”, dice un mozo. Una vez más está presente el color blanco. “La blanca novia” dice un convidado. La claridad de la boda podría hacernos pensar que es sinónimo de alegría, pero lejos de esto supone la luz fría de la muerte. La muchacha primera dice: “Baja, morena”, “baja morenita”. Ello evoca la contraposición de colores y de personajes a la vez que su identificación. La novia es

blanca y oscura a la vez como lo es Viridiana, que se desdobra en una niña morena, en la niña Rita. El color blanco en Lorca es sinónimo de muerte, de frialdad así como los colores cálidos evocan la vida, la pasión⁵⁰¹. Tanto en Lorca, Buñuel y Dalí el blanco y el negro son colores de luto.

CABALLO

“¡Vámonos pronto! ¡A coger las caballerías y los carros!” Otra vez aparece el caballo, esta vez en las palabras de la novia. Nos recuerda al final de *Nazarín*, cuando El Pinto y Beatriz se marchan en un carro.

FLOR/SEQUEDAD

“El aire pone flores en las arenas”, dice la criada. La rosa surrealista está en el desierto, en la sequedad. Viridiana, La Valquiria y Beatriz son flores en el desierto.

BLANCO/NEGRO

Dice una muchacha: “Hay la blanca niña” El color blanco de la pureza se contrapone al negro. Dice la criada. “aire oscuro el encaje de su mantilla”. Las sábanas blancas de Buñuel en contraposición a las negras de Dalí. Hay una contraposición, pero en el fondo existe una identificación entre estos dos colores.

MÚSICA

Se oye música popular. El papel que desempeña la música en el folclore popular es un papel de catarsis, que aparece también en Buñuel y Dalí. La música en la tragedia de Lorca se oye en la boda, situando la acción en un nivel poético y arquetípico: el nivel del mito y de lo ritual en el que la fiesta del casamiento es la fiesta de la vida y de

⁵⁰¹Ramsden,op.cit.,(pág:XXXV)

toda su energía creadora⁵⁰². Dicha obra, al igual que el resto de las tragedias, tiene una concepción operística. La música de la boda nos recuerda el Aleluya que adorna la orgía de los mendigos en *Viridiana*, otro casamiento, eucaristía marchita, esta vez de Buñuel.

OJO SICÓTICO

La mujer le dice: “tienes una espina en cada ojo”. Es el ojo sicótico que todo lo ve y que aquí está inyectado en sangre.

LUZ/OSCURIDAD

Unas voces dicen: “sales como una estrella”. Hay una contraposición: la luz contrastando con la oscuridad.

FRIO/CALOR

La criada dice: “que relumbre la escarcha”. Del frío brota el calor y del calor, en este caso el sentimiento de odio, brota el frío: “yo haré con mis sueños una fría paloma de marfil que lleve camelias de escarcha sobre el campo santo” dice la madre al enterarse de la muerte de su hijo. Al novio se refiere Lorca como “un niño de agua fría” y al novio y a Leonardo como “dos puñados de nieve endurecida”. Vemos cómo Lorca utiliza el agua, la nieve, el frío como sinónimo de muerte⁵⁰³. El agua de Beatriz que tira el Pinto en *Nazarín* es sinónimo de vida malograda, la de Beatriz. El agua del río donde se encuentran Nazario y las dos mujeres es agua del bautismo en Cristo, simbolizando la vida del hombre nuevo que surge del viejo, de la muerte.

BODAS DE CANÁ

¡Prepara el vino! Nos recuerda a las bodas de Caná. Al igual que el banquete de *El Ángel Exterminador*.

⁵⁰²Edwards,op.cit.,op.cit.(pag:163)

⁵⁰³Ramsden,op.cit.(pág:XXXV)

CUCHILLO/SANGRE

El cuchillo que aparece está presente también en los malhechores que maltratan a Nazario y en el mendigo que intenta violar a Viridiana, además de en la navaja crucifijo de don Jaime, su tío. La sangre está presente en la boca del Pinto. Por otra parte, el cuchillo en Lorca es un elemento simbólico, instrumento de muerte. Hay un constante acecho en la tragedia del cuchillo, de la noche. El novio lo ve como un instrumento prosaico mientras que su madre como significado de crimen, de muerte. Hay que decir que es más poderosa en la tragedia la visión de la madre. Las hachas de los leñadores también tienen esta función.⁵⁰⁴

OJO SICÓTICO

“Luego la gente critica”, dice la madre. Es la represión que provoca el cultivo de las apariencias. Es el sentirse vigilado.

DESIERTO

“Hay que hacer del desierto un vergel a través del trabajo”, dice el padre. Nos remite al libro del Génesis, a la ascesis de Simón, que en medio de la aridez del desierto con su fe pretende crear un oasis.

SANGRE

La madre apela al valor de la sangre. Está presente la animalidad del amor fou.

EUCARISTÍA

El padre ordena: “prepara las bandejas de trigo”. Hay una evocación de la eucaristía. Del pan y del vino presentes en ella y en el casamiento de los dos jóvenes. En otro pasaje se dice “panes de gloria”. Aquí existe una identificación con el pan de la eucaristía y

⁵⁰⁴Ramsden,op.cit.(pág:XXXIV y XXXV)

además es una imagen de la fertilidad de la tierra⁵⁰⁵. Eucaristía tan presente en Buñuel o Dalí. Así las madres nutricias de Buñuel y Las madonas de Dalí son cuerpos eucarísticos, sacerdotisas telúricas.

PALOMA

La madre dice acerca de la novia: “ligera como paloma debe ser”. Nos remite a la paloma que despluma el mendigo, personificación de Viridiana.

BAILE

El padre dice: “mira el baile”. Es la celebración de la boda. Evoca a la orgía de los mendigos.

ENCLAUSTRAMIENTO

“Sin salir nunca y a levantar la casa”. A la mujer la encierran en su casa. Esa es la cultura en la que vive. Nos remite al hacinamiento de *El Ángel Exterminador*, a Viridiana en su mansión, a Andara en la casa del padre Nazario.

BODAS DE CANÁ

En la media noche, la criada le prepara unas copas grandes de vino antiguo. Evoca al pasaje de las bodas de Caná, al pasaje del ágape de *El Ángel Exterminador*. El novio dice: “no como a la media noche”. Es un vaticinio de que las bodas no se consumaran. No participa del ágape cristiano y por extensión de la boda. El mozo primero le dice al novio: “tienes que beber con nosotros”. Existe una nueva invitación que el joven reúsa.

CABALLO

⁵⁰⁵Ramsden,op.cit.(pág:XI)

El caballo de Leonardo no está, dice su mujer. Otra vez vuelve a aparecer el caballo como símbolo de la fuerza animal del amor fou, del deseo sexual incontenido.

OJO SICÓTICO

La novia dice: “¿qué dirían?”. De nuevo está presente el ojo vigilante de la sociedad, de Dios.

MÚSICA

Se oyen guitarras. Aparece la música como expresión popular al igual que está presente en algunos cuadros de Dalí o en las películas de Buñuel.

CABALLO

Leonardo y la novia huyen. Así ocurre en la película de *Nazarín*, con El Pinto y Beatriz marchando en un carro.

NEUROSIS

La madre dice que al agua se tiran las honradas. El concepto de la honra va unido al de pureza, al de neurosis que acaba en muerte. Viridiana limpia su casa con agua y jabón, limpia su persona con agua.

PASAJE BÍBLICO

La madre dice: “limpiarse el polvo de los zapatos”. Recuerda al pasaje del Nuevo Testamento, cuando Jesús dice a sus discípulos que limpien sus sandalias del polvo de las casas que los rechacen. Vuelve a unirse el concepto de honra con el de la neurosis. Ello evoca el pasaje de *Nazarín*, cuando el padre dice a las mujeres que en el pueblo diezmado por la peste no tienen nada que hacer, ya que son rechazados por sus habitantes. Es entonces cuando esto nos recuerda al pasaje bíblico en el que Jesús dice a sus discípulos que, si en una casa no los reciben bien, sacudan sus sandalias y continúen.

NEGRO

El color negro predomina en el tercer acto. Es la noche del desenlace fatal, del crimen, la noche del pecado bíblico, la noche de la mascarada de Viridiana.

SANGRE

“Al final la sangre pudo más ¡La sangre!”. Es manifestación de la pasión que origina la tragedia, del amor fou. Hay un discurso de la sangre, de la animalidad que existe entre El Pinto y Beatriz.

LUNA

La presencia de la luna en Lorca, según algunos críticos, representa una lucha entre la claridad y la oscuridad. Entre el calor y el frío. Esta contraposición y a la vez identificación de colores también está presente en la obra de Buñuel.

CABALLO

Leonardo pregunta: “¿quién le puso al caballo bridas nuevas?”. También dice: “Pero montaba el caballo y el caballo iba a tu puerta” Otra vez más aparece la figura del caballo como una metonimia, una extensión de la pasión de Leonardo, de la figura masculina.

AMOR FOU

La novia dice: “porque me arrastras y voy, y me dices que me vuelva y te sigo por el aire como una brizna de hierba”. Es un retrato del amor fou presente entre la novia y Leonardo o como el que existe entre El Pinto y Beatriz o entre Viridiana y su primo Jorge.

NEGRO

Dice Leonardo. “vamos al rincón oscuro, donde yo siempre te quiera”. La oscuridad está ligada a la pasión trágica, al deseo sexual, a la noche del pecado.

CRISTO

La novia se asemeja a Cristo con espinas en la cabeza. Nos recuerda a la ascesis de Viridiana.

CASA/NICHO

La habitación donde acaba es blanca, como un nicho. Es su tumba como las casas donde viven los protagonistas de Buñuel.

CERRAZÓN/REPRESIÓN

La suegra le dice a la mujer: “tú a tu casa. Puerta cerrada”. Otra vez aparece la cultura que fomenta la represión de la mujer al recluirla en su casa. La madre también se acaba encerrando en casa. Esta cerrazón, este ambiente claustrofóbico se retrata muy bien en *El Ángel Exterminador*.

NEGRO/BLANCO

La novia tiene un manto negro. Habla la novia de su amor, de su pasión oscura de acorde con su indumentaria. “montón de nieve, musgo de noche” Hay otra nueva contraposición del blanco y negro como en la personalidad de Viridiana con su doble: la niña Rita.

4.CONCLUSIONES

Las tres primeras películas de Buñuel: *Nazarín*, *Simón del Desierto* y *Viridiana* tienen como principal trasfondo la forma en que los personajes viven la fe cristiana. Es en el padre Nazario donde se da una fe auténticamente verdadera. En el resto de personajes la fe está fundamentada en falsas motivaciones.

La vida de Nazario es un canto al dejarse abandonar en manos de Dios, a pesar de la dureza de los acontecimientos que jalonan su

existencia. Nazario es un Ecce Homo, con todas las heridas que el mal infringe sobre él y que, a pesar de ello, no deja que su vida caiga en un sinsentido o en un profundo ateísmo. En Buñuel un cineasta de hechos en que el mal actúa de forma sacrílega, condenando al protagonista a la falta de fe. Así, en el comienzo de la película, tres mujercitas impregnan al padre Nazario de un perfume pestilente por ser excesivamente fuerte. Ello nos recuerda a una escena en la vida de Jesús, cuando María Magdalena baña sus pies de un rico perfume. Los cuadros son similares si atendemos a que sus protagonistas son prostitutas y a que su perfume de una forma u otra alcanzan bien a Jesucristo, bien al bueno de Nazario. Pero Buñuel, en un alarde de su estilo, hace en el cuadro de las prostitutas una pintura donde el mal profana al bien. Así, si María Magdalena está purificada por Jesús y hace un gesto de alabanza a éste, las prostitutas de Buñuel siguen siendo impuras e intentan mancillar la pureza de Nazario. Observamos, pues, como en Buñuel, no solamente en esta escena, sino en escenas tan célebres como la cena que protagonizan los mendigos de *Viridiana*, el mal es sacrílego con el bien en grado sumo y ello provoca en los protagonistas una duda existencial que acaba por hacer perder la fe a Viridiana y a Simón del Desierto. No así le sucede al padre Nazario que, como decíamos, consigue que su fe perviva porque en su fe se encuentra la humildad para encajar la maldad de la vida, la aparente derrota del bien. Por el contrario Simón del Desierto es soberbio y Viridiana es una reprimida sexual, taras éstas que les impiden tener una fe verdadera.

Pero no sólo la fe de Nazario se asienta en su humildad sino en su pobreza. Un compromiso con la pobreza también la tiene Simón del

Desierto y Viridiana. En Simón, el ascetismo es compromiso fruto del sacrificio y no del amor y en Viridiana el ascetismo es consecuencia de un no quererse abandonar a los sentidos a consecuencia de su represión.

Otra escena que nos recuerda a la de los evangelios es el racoord de miradas entre Nazarín y Beatriz. Dicha relación nos remite a la de Cristo con la Samaritana. Pero, en el evangelio, Cristo convierte a la Samaritana. Por el contrario, en *Nazarín*, el padre no consigue convertir a Beatriz y ésta acaba en la situación más opuesta, reviviendo un amor fou con su amante, El Pinto.

Muchas son las similitudes entre la vida de Cristo y la de Nazario, pero en una mirada más profunda se encuentra una divergencia entre los resultados que obtiene Nazario y los que obtiene Cristo. Si Jesús sale bien parado de los pasajes: convierte a la Magdalena, a la Samaritana, a Nazario digamos que le salen mal estas experiencias ¿Cuál podría ser el porqué de estos fracasos? Una respuesta a ello podría ser el que detrás de las acciones de Nazario existe un ego personal y no un abandono en su totalidad a Cristo, convirtiéndose , si esto último fuera así, en un meritorio instrumento de la Gracia de Dios pero no en la fuente de la Gracia, que sólo puede ser Dios . Ello no sólo ocurre en *Nazarín* sino en *Viridiana* y en *Simón del desierto*. Los protagonistas de dichos films juegan a ser dioses y no meritorios instrumentos de Cristo. Existe, pues, un desmedido ego personal que les impide acercarse a Cristo. Pero si en *Viridiana* y en *Simón del Desierto* las enfermizas motivaciones de los protagonistas y sus egos en nada les ayudan y acaban perdiendo la fe, en Nazario, su humildad y caridad suplen dichas carencias y no le acarrear la falta de

fe. La vida de Nazario no es sólo un constante batallar entre entregarse enteramente a Cristo o abandonarse a la increencia, sino entre confiar plenamente en Cristo o, por el contrario, confiar solamente en su propia persona. Un símil a lo que estamos comentando esclarece aún más la cuestión. A la madre Teresa de Calcuta se le preguntaba si no tenía miedo a que su congregación fracasara por falta de vocaciones, a lo que ella siempre respondía que si la obra era del Espíritu Santo, actualizador de la Gracia de Dios en la tierra, y no fruto de la mera voluntad humana, ésta prosperaría.

La dimensión femenina en el cine de Buñuel es a menudo tratada desde un victimismo, propio del machismo que impera en la sociedad en la que vive. En *Nazarín*, Andara es una prostituta, un objeto, pues, en manos de los hombres. Beatriz es víctima del amor fou, muñeca rota en manos de su amante El Pinto. En *Viridiana*, la protagonista es víctima también del deseo sexual: primero del de su tío, luego del de los mendigos(recordemos la escena del intento de violación de ésta a manos de uno de ellos) y a continuación del de su primo Jorge. En *El Ángel Exterminador*, la Valquiria es desvirgada por el anfitrión de la fiesta, convirtiéndose en sujeto expiatorio de todas las culpas de los invitados. En *La Vía Láctea*, la mujer que aparece al final también es objeto sexual de los hombres; hacemos memoria que los peregrinos tienen relación con ella en un bosque en las inmediaciones de la ciudad de Santiago. Frente a estas figuras femeninas, víctimas del deseo sexual de los hombres, aparece en *Simón del Desierto*, por una parte, el Diablo, primero encarnado en una Lolita, y ,luego, en una mujer exuberante y en *La Vía Láctea*, por otra parte, aparece la figura de la mujer representada por la Virgen María. Digamos, pues, que

existe una marcada dicotomía de caracteres y una diferenciación respecto al resto de mujeres. Podemos deducir que sólo en el ámbito sobrenatural, la mujer es un ente poderoso, bien como encarnación del mal, bien como encarnación de la Gracia. Hemos de decir que sean víctimas o verdugos, el universo de Buñuel es machista y no sorprende que el director aragonés sienta verdadera veneración por la figura de la Virgen María, quizás porque aparentemente ésta es una encarnación del rol de mujer dulce, humilde y discreta, atributos de la mujer tradicional. Buñuel, pues, es un director machista, propio de los tiempos en que vive.

Podemos ver en el cine del aragonés una religiosidad popular que en ninguna medida se acerca al auténtico sentimiento religioso. Así, Beatriz, en sus demostraciones religiosas, raya el histerismo al que nos tiene acostumbrado. Ello puede ser disculpable si tenemos en cuenta, como ya hemos dicho en este trabajo, que la creencia religiosa, siendo excelsa, a menudo raya el mundo de la locura. De esta forma, Beatriz en la sanación de su hermana, cuando es el momento de la oración, se postra como una auténtica Santa Teresa, esculpida por Bernini. Pero también en esta escena hemos de decir que la religión se tiñe de superstición y de santería porque las mujeres que se congregan en torno a la niña comienzan a realizar sus rezos llenas de rituales y formas de superchería. También observamos cómo Andara, en sus preguntas al padre Nazario sobre el sentido de la vida, mezcla el sentimiento religioso con simples supersticiones, y como utiliza a los santos en sus peticiones convirtiéndolos en meros bufones al servicio de su voluntad. No es de extrañar que Buñuel, en el delirio de Andara, nos presente al famoso Cristo de sonrisa

histriónica, muestra, a mi juicio, no de una blasfemia sino de una genial representación del sentimiento histérico y supersticioso de la fe de los protagonistas. Si tenemos a individuos ateos, como Buñuel, bien puede ser en parte debido al escándalo que originan dichas manifestaciones religiosas fruto de la incultura y de la superstición.

La confianza depositada en Dios es fuente de naturalidad en el hombre. Por el contrario, si el hombre confía en sí mismo, ello le acarrearé una gran artificiosidad. Así, Nazario le dice a la prostituta Andara que sus ungüentos no la hacen más bella, sino que, por el contrario, más hermosas son las flores del campo, que no se preocupan de su ser y Dios las hace bellas por naturaleza.

Por ello, cuando Andara se lava por la mañana en una pila y el padre Nazario la ve, ésta se avergüenza de su desnudez, de su falta de enmascaramiento. Así, si hay una característica que define a los santos es la de su desnudez. Ello lo vemos en su máxima expresión y de forma literal en San Francisco de Asís, cuando se quita la capa en medio de la plaza y se queda desnudo para dársela a un pobre. El santo va desnudo por la vida. Desnudo de intenciones y en sus sentimientos. Esta desnudez es patrimonio de los más valientes y, a menudo, raya la locura. Dicho acto valiente sólo lo pueden realizar las almas cándidas. Vemos cómo, en *El Ángel Exterminador*, los invitados van con sus mejores galas y perfumes; disfrazados para el circo de la vanidad. A lo largo de la película hay una decrepitud cada vez más acentuada en la mansión debido al encierro del que son víctimas. Es entonces cuando se empieza a ver que dicha artificiosidad deviene no en humanidad sino en una pura animalidad, cuando la primera desaparece. No en humanidad porque hay un desenmascaramiento

que desnuda sus almas; almas que están muy lejos de la naturalidad de los santos.

Vemos en *Viridiana* y, sobre todo, en *Simón del Desierto*, aquí además de forma simbólica: la columna sobre la que Simón se asienta, cómo son llevados por su vanidad a construirse un pedestal. Así, la sexualidad reprimida de Viridiana la arrastra a intentar ser una Madonna; el mendigo de esta forma la pinta en un cuadro. A este respecto hablar, no sin poco humor, de la existencia de un libro de un escritor contemporáneo, cuya protagonista es una bella y exuberante mujer, que ha tenido una más que ajetreada vida sentimental y que, cuando pasa el tiempo y se le acaba el atractivo físico, decide, en el ocaso de su existencia, hacer méritos para llegar a ser una santa. Pues bien, ello es, ni más ni menos, la actitud de Viridiana. En este caso ya que no puede utilizar su más que evidente belleza para ser una diosa entre los hombres debido a su represión, pretende dedicar todo su empeño en ser reina de los santos. *Simón del Desierto* persigue la santidad entendiendo la cómo forma única y singular de ser, estando el santo ajeno al resto del género humano, y basada ésta en sus enormes sacrificios para conseguirla, y no en el amor, que está presente en la misericordia de Dios y en la caridad de los santos.

El milagro es visto por Buñuel como un hecho supersticioso, sin sentido y utilitarista; supersticioso en la curación de la hermana de Beatriz y sin sentido en el que realiza Simón con el manco dándole las manos, ya que acto seguido éste pega un manotazo a su hijo con las manos que ha recuperado. Como un acto utilitarista de la fe: vemos los rezos de Andara a San Antonio y luego la quema que hace de éste por “no portarse bien”. En definitiva el milagro es un acto que

en nada nos habla de una fe verdadera. Pero los milagros hechos por Cristo, según la teología católica, son un hecho externo, manifestación de la conversión de los individuos y que, según mi parecer, son explicables por la ciencia con el paso del tiempo. Ello, siempre según mi opinión, llevaría a la civilización en su avance a explicar el milagro más difícil, el de la vuelta a la vida de un individuo. Dicho acto podría ser también realizado y explicado por la ciencia. Sería entonces cuando este mundo en el que vivimos se acabe porque si no el hombre comería del árbol de la vida y podría vivir eternamente en esta vida manchada por el mal, lo cual sería un auténtico infierno para él, ya que nunca alcanzaría la dicha eterna.

Dice Nazario. “cada cual con su conciencia, cada cual con sus penas”. Vemos, a raíz de estas declaraciones, que la fe tiene una característica de individualidad, que la crítica marxista, por ejemplo, no recoge. Dios habla a un “tú” que se relaciona con un “nosotros”, pero primero tiene que madurar ese “yo” para darse al “nosotros”. Paradójicamente dicho madurar se realiza en parte por una interacción entre el “yo” y el “nosotros” para obtener de ello cierta sabiduría, y, cómo no, otra parte importantísima y esencial es el constante trato con Dios. Ya decía el filósofo: “conócete a ti mismo” y ya advertía San Agustín que quién mejor se conocía mejor conocía a Dios y quien mejor conocía a Dios mejor se conocía a sí mismo y a los demás.

El dios de Nazario es el Dios de los fogones de Santa Teresa; Dios está en las pequeñas cosas. Así, esto parece también en *Viridiana*, cuando a la protagonista se la ve fregando el suelo, ya que quiere adecentar la casa para los mendigos. En *Simón del Desierto*,

Dios está en las cosas grandes y sublimes. La soberbia del eremita está nutrida de grandes sacrificios, pues Simón huye de los pequeños detalles en los que el amor está presente para querer realizar grandes hazañas, sin saber que éstas son producto del amor y no de grandes sacrificios. En *El Ángel Exterminador*, Dios está recluido en la iglesia, en las sacristías, en las celebraciones aburguesadas de la misa. Dios está enclaustrado a causa del egoísmo y, cuando lo sacan, la hipocresía burguesa lo lleva a su vida como una vestimenta de buen gusto, como un disfraz. Y en *La Vía Láctea*, el joven peregrino llega a pedir a Dios incluso que si existe, se manifieste. Una falta como la petición del diablo a Cristo de que convierta las piedras en pan. Un milagro que intenta supeditar a Dios al mismísimo demonio.

Buñuel sitúa la religión como patrimonio de los incultos y de los majaderos. Esto último en cierto sentido no carece de verdad, dado que los santos en su genialidad a menudo rayan la línea de la locura. Dios respeta las alteraciones síquicas y se comunica con ellos a través de sus anomalías; tenemos a una Santa Teresa, que dicen que padeció de anorexia, a una Santa Gema Galgani, que fue histérica y así otros casos más.

En la religiosidad de Buñuel, el espíritu está en lucha con la carne. Así el padre Nazario le habla a Beatriz de lo maravilloso que resulta abandonar esta vida para que el alma suba al cielo, obviando la resurrección de la carne presente en el Credo. Viridiana es una reprimida sexual. Así, todo acto carnal o sensual lo ve como algo impuro. Simón del Desierto niega constantemente en sus sacrificios la dimensión carnal. En *El Ángel Exterminador* la animalidad en que caen los burgueses durante su encierro es purificada por el sacrificio de una

joven virgen. En *La Vía Láctea*, Priscilliano dice que el cuerpo lo creó el demonio mientras que el alma es pura. Todo ello está alejado de una auténtica religiosidad donde somos espíritus encarnados, donde el alma se proyecta, actúa a través del cuerpo y así éste se ve exento de las desaprobaciones de las que fue objeto en largos periodos históricos de la Iglesia, en los que las interpretaciones a este respecto fueron del todo erróneas.

La vocación cristiana de la aceptación del sufrimiento está presente en Nazario, ya que en su vida acepta todos los reveses que el mal le propicia con auténtica resignación, pero no sin dudas en algunos momentos: la mayor al final de la película. Nazario no huye de su cruz. No así Viridiana, que al final cae en los brazos de Jorge, o Simón, que cae en manos del mismísimo diablo.

Vemos cómo en Andara y Beatriz la fe es vivida cuando siguen al padre Nazario con el mismo ímpetu con el que vivían el amor fou. Ello nos recuerda a un San Agustín, hombre de temperamento también apasionado, que vivió la fe, tras su conversión, con la misma vehemencia con la que se entregó a los placeres carnales. Observamos, pues, cómo la santidad requiere de la misma entrega que un individuo tiene cuando anda por la senda del mundo. Y observamos cómo estos temperamentos apasionados, que han estado, digámoslo así, en la otra orilla, viven la fe con una visión más amplia o al menos más comprensiva que el individuo que siempre ha estado en el mismo bando. Recordemos aquí el pasaje del hijo pródigo.

Por otra parte, a Nazarín, cuando éste está en la cárcel y es víctima de la humillación de algunos presos, le cuesta por primera vez

perdonar. Le cuesta perdonar porque los que reciben el perdón no son merecedores de ello, ya que no tienen nada de arrepentidos. Así, el perdón teológico debe de ser un acto equitativo y no una fuente de injusticia. Decimos esto aquí porque en las predicaciones religiosas, a lo largo de la historia de la Iglesia, a los penitentes se les ha aconsejado perdonar indiscriminadamente, convirtiéndose éstos en víctimas de las humillaciones de los opresores. No hay mejor ejemplo contra esta forma de pensar que la muerte en cruz de Cristo, que es fuente del perdón salvífico a aquel que lo merece y no al injusto. En la figura de *Simón del Desierto*, Buñuel se hace eco de cómo al sentimiento religioso se le une a veces la enfermedad de los escrúpulos. Santos, como Teresa de Lisieux, la padecieron durante su vida. Dicha enfermedad puede acabar en una auténtica neurosis. La tan ansiada perfección cristiana obra en el penitente unas ansias tales de santidad que terminan por padecer los síntomas de esta patología.

Simón dice al joven monje que le deje en su “guerra” El ve la ascesis mística como una guerra de puños y de fuerza y no como una acción de Gracia y de caridad. A colación de este tema nos viene a la cabeza como definió Teresa de Lisieux la vivencia religiosa. No era una vivencia de puños en un combate sino un dejarse abandonar en manos de Dios con la facilidad con que uno se deja llevar en un ascensor a un elevado piso. Así, establecía esta comparación la santa francesa para explicar la facilidad que implica la experiencia mística. Podríamos decir también que Buñuel establece una antítesis entre la bondad y la maldad o lo que es lo mismo entre la naturalidad y la animalidad y la decrepitud. Así ya observamos que las flores del campo no necesitan de vestimenta para ser bellas. Ello

es ejemplo de una gran naturalidad. Frente a ello aparecen los personajes afectados de *El Ángel Exterminador*, disfrazados con sus galas aparentemente bellas. También vemos la observación hecha por Simón al joven monje, cuando le dice que un hombre divino no se debe preocupar tanto por el vestido ni por los ungüentos. En esta línea tenemos a la aparentemente inocente y bella Lolita, que, cuando Simón descubre que es el mismísimo diablo, se despoja de sus vestimentas y aparece como una vieja fea y decrepita. Por ello podemos deducir cómo el mal en nuestra vida diaria a veces se presenta bajo una presencia aparentemente bella. Sólo el ojo de un místico lo podrá desnudar y ver que bajo esa apariencia anida la fealdad. Que bajo una roja manzana apetitosa se encuentra un nido de gusanos.

El misticismo, tanto de *Simón del Desierto* como de *Viridiana*, es un misticismo desencarnado. No así el de *Nazarín*. Tierra y cielo en los primeros no tienen continuidad. No ocurre esto en Nazario, que como los grandes místicos españoles: Santa Teresa y San Juan de la Cruz, asientan su espiritualidad en la continuidad de la vida.

Mientras el personaje de Nazario no tiene miedo a la muerte, ya que se abandona del todo a la providencia, los protagonistas de *El Ángel Exterminador* caen en actos neuróticos por un miedo irrefrenable a ella. La repetición, mecanismo que encadena el argumento de la película, es una respuesta al vacío existencial de los protagonistas, que viven la vida como un gran acto materialista.

La afectividad es un componente presente en la vida de Nazario. Así, se muestra muy cariñoso con Andara y Beatriz. Nazario vive la afectividad de forma natural, como la vivía Cristo. No así Simón

y *Viridiana*, que son dos grandes reprimidos. Los protagonistas de *El Ángel Exterminador* viven unos la afectividad teñida de hipocresía y otros, con acentos dramáticos propios del amor fou. Ejemplo de ello son los dos amantes que se suicidan. Vemos cómo, por otra parte, hay una ausencia de afectividad en el sacrificio de la Valquiria, ya que su sacrificio es un acto puramente carnal.

La caridad cristiana hay que merecerla. Ello no se observa en los mendigos de *Viridiana*. Si no fuese así sería como dar margaritas a los cerdos. Sería fomentar un gran acto de injusticia, donde el dador se convertiría en víctima del que recibe porque el segundo mancillaría la intención pura del primero, que es lo que se da en el film de Buñuel.

En el acto caritativo, a veces, como ocurre en *Viridiana*, se solucionan las necesidades perentorias. Jorge le dice que así no se resuelve nada porque no se enseña a pescar al individuo sino que solamente se le da el pez. En la Iglesia, Teresa de Calcuta es un claro ejemplo de esta forma de actuar, muy anticuada para algunos. Pero, a mi juicio, la Iglesia está dotada de muchos y diversos carismas y uno de ellos es éste, por lo que es legítimo.

La enfermedad es una manifestación del mal, que se debe de llevar siguiendo La Sabiduría de la Cruz en un acto santificador y esperanzador. El mendigo que en *Viridiana* se venga, introduciendo su brazo enfermo por la lepra en la pila de la iglesia, no es un ejemplo precisamente de La Sabiduría de la Cruz y es un nuevo sacrilegio del mal hacia el bien, sacrilegio cuya presencia tanto caracteriza al estilo argumental del director aragonés.

La vocación de *Viridiana* no es auténtica, sino producto de su represión sexual. Dicha vocación al final de la película sucumbe frente

al goce de los sentidos personificado por su primo Jorge, un auténtico Don Juan.

La Vía Láctea es una peregrinación hacia Santiago de tintes antirreligiosos, en la que la figura de los peregrinos es atípica y en la que se esbozan algunas de las más importantes herejías del cristianismo. Buñuel ilustra el sinsentido de la fe. Los peregrinos son dos personas carentes de creencias religiosas, que van hacia Santiago, esperando encontrarse allí con los restos del Apóstol. Al final de la película el camino no tiene sentido, puesto que la mujer rubia les dice que en Santiago no está presente el Apóstol sino el hereje Prisciliano. El sinsentido del peregrinaje resulta así absoluto. El hombre vestido de negro les dice al inicio del film que se casen con la prostituta y que llamen al primero de sus hijos “tú no eres mi pueblo” y “nada de misericordia”. Dicho pasaje se vuelve a repetir al final de la película, cuando encuentran a la prostituta, a la mujer rubia, y éste nos recuerda a la unión ordenada por Dios del profeta Oseas con la prostituta Gomer, figura de la unión de Dios con el pueblo de Israel, símbolo en la película de la unión de Dios, del profeta, de los peregrinos con el pueblo de Israel, simbolizado por la prostituta rubia. En *La Vía Láctea* hay ciertos pasajes en los que se produce una humanización de la figura de Cristo. Si en *Nazarín* Buñuel nos presenta un Cristo histriónico, en este film el director aragonés nos muestra a un Jesús histórico con su familia de Nazaret.

Por otra parte, la película está jalonada de algunas de las herejías de la historia del cristianismo que se dan en un salto al pasado y de debates teológicos por parte de algunos de los personajes. Aparece, al inicio de la película, el sacerdote de la

posada. Buñuel vuelve a ilustrar el pensamiento de que la fe es materia de majaderos, ya que este hombre padece un cierto desequilibrio. También podemos observar como a lo largo del film algunos no aceptan a los peregrinos mientras se pierden en arduos debates teológicos. Con ello, el director español recrea la hipocresía de ciertos cristianos que dicen creer en Dios y no aman al prójimo. A ello el evangelista San Juan añade que quien dice amar a Dios y no amar al prójimo es un farsante.

En la herejía de Prisciliano se afirma que el cuerpo es obra del demonio y que, por el contrario, el alma es pura. Esta concepción del cuerpo y del alma se ve cómo ha influido en la Iglesia, mostrando ésta a lo largo de la historia, como ya hemos dicho en este trabajo, una dicotomía entre estas dos partes, que en nada tiene que ver con el auténtico espíritu religioso.

El joven peregrino pide a Dios que si existe, se manifieste. Ello nos invita a hacer una reflexión sobre la petición. La petición en la oración debe de estar hecha con devoción, sensatez y falta de egoísmo. Si la providencia así lo decide, se dará lo que pedimos y, si no se da, será porque la ausencia de lo que pedimos será de mayor aprovechamiento en nuestras vidas.

En el film se afirma que el demonio puede adoptar la forma de un lobo. Viene al caso hacer una reflexión sobre la figura del Anticristo. El demonio no se puede encarnar plenamente en una persona, sino poseerla en mayor o menor medida, ya que Dios es el creador del género humano y sólo Él se puede encarnar en la segunda persona de la Santísima Trinidad, por el que todos fuimos creados. El Anticristo

serían, pues, los nefastos movimientos ideológicos que asolan las civilizaciones.

Uno de los camareros pregunta al metre del hotel que aparece en la película que si Cristo era Dios cómo es que murió y sufrió en la Cruz. A mi juicio, Cristo murió en la Cruz porque el mal lo terminó acorralando. Sería un sinsentido ver cómo cientos de personas sufren y mueren víctimas del mal y que a Cristo, hombre como nosotros, no le sucediese esto. Cristo fue hombre como nosotros en todo menos en el pecado. El Mesías sufrió en la Cruz como un hombre en proporciones que solo lo puede soportar un Dios, ya que cargo con todos nuestros pecados.

Buñuel nos presenta un Cristo histórico, que podía reír y andar ligeramente por el campo, y no hierático, como dice uno de los camareros del hotel. Cuando Cristo afirma que su madre y sus hermanos le están esperando, no podemos realizar de esta frase interpretaciones grotescas, como que Jesús tenía hermanos de sangre, sino que Cristo llamaba así a las personas más próximas de su vida.

Buñuel tiene una especial predilección por la figura de la Virgen María, no así por la de Cristo. María dice, durante las bodas de Caná, que la fe le hace dichosa. A todo cristiano la fe le hace feliz. Es la fe fuente de dicha y ayuda imprescindible para superar las dificultades y convertir las espinas en rosas. Sobre todo María, como única criatura perfecta de la creación, tuvo que padecer mucho en esta vida soportando las miserias de las personas que tenía alrededor. Pero gracias a su fe y a que era pura Gracia de Dios, supero con creces estas dificultades.

Cuando los peregrinos son echados del hotel, el joven escupe sobre la carta del restaurante mientras que el viejo lo asume estoicamente. Estas dos posturas se suelen dar en la Iglesia: bien el asumir la injusticia rebelándose contra ella, como lo predica la Teología de la Liberación, o bien el resignarse, como defienden los Sumos Pontífices.

En *La Vía Láctea* hay dos escenas antagónicas .Una en pleno Concilio de Braga, durante la Edad Media, donde los herejes son condenados a la muerte. Otra en el acontecer del siglo XX, donde los anarquistas fusilan al Papa. Según mi juicio, el péndulo de la historia marcará una síntesis en el siglo XXI, donde los movimientos laicistas pondrán en su sitio la praxis religiosa cristiana en una sociedad ahora multicultural y multirreligiosa. De esta forma la Iglesia se purificará empujada por sus “enemigos”. Así, todas las prebendas religiosas desaparecerán y la institución eclesial estará al lado de los más desfavorecidos, lugar perdido desde que Constantino legalizara el culto cristiano por parte del Estado. En las condenas heréticas se nos muestra un sistema triangular de la institución, en el que el Papa es la cúspide del triángulo. Sistema cuestionado por el Concilio Vaticano II, donde la Iglesia estaría organizada en un círculo, en cuyo centro estaría el Papa. Es decir, no habría estructuras de poder sino realmente representantes del pueblo de Dios. En otro pasaje de *La Vía Láctea*, una monja se crucifica emulando a Cristo para contribuir a la redención del género humano. Algunos hombres y mujeres religiosos buscan el sacrificio gustosamente, siguiendo la Ciencia de la Cruz. Quizás este proceder sea de almas ciertamente evolucionadas, ya que la sola aceptación de los sufrimientos que nos depara muestra

existencia sería suficiente para nuestra redención y para la redención del resto del género humano.

La polémica jansenista se puede solucionar con una respuesta no filosófica sino vivencial. La relación entre Gracia y libertad se puede explicar, dado que la unión entre Dios y el hombre se establece al margen del tiempo y del espacio porque nosotros estuvimos siempre en la mente del Creador y, por lo tanto, en la eternidad.

En la posada, al que se le ha aparecido la Virgen dice que la fe no atañe a la razón sino al corazón. Vemos cómo la fe es transracional no irracional; no va contra la razón, sino más allá de ésta. Así, si la fe fuese cuestión de inteligencia, sería una gran injusticia, puesto que sólo sería patrimonio de los más inteligentes.

Buñuel se recrea en la figura de la Virgen, tan querida por él, cuando hace contar al sacerdote algún milagro en el que ella se muestra hacedora.

Vemos una vez más cómo hay una dicotomía entre carne y espíritu al afirmar el sacerdote que San Pablo decía del matrimonio que era un mal menor y que Santo Tomás incluso aseveraba que era un pecado venial.

La película tiene un final circular, cuando aparece la prostituta rubia y les invita a yacer junto a ella en el bosque cercano a Santiago. También les dice que de tener un hijo le llamará “tú no eres mi pueblo” y “se acabó la misericordia”. Así, ello es un símbolo de la unión del pueblo de Israel con Dios.

Acaba la película con la filmación del suelo, creando el efecto de quitar a la fe sus presumibles altos vuelos, dado que las constantes

herejías parecen tumbarla e ir contra la teología ortodoxa que actúa como perdedora.

En los films de Buñuel aparece la figura del Pantocrator, como Dios adoctrinador y enjuiciador: así, Nazario eleva el índice al hablar con la prostituta Andara. Simón del desierto para predicar. La mirada enjuiciadora de la novicia, como un auténtico índice adoctrinador, ante el proceder de los mendigos y de su primo. Jesús predica en las Bodas de Caná, en *La Vía Láctea*. De esta forma, Buñuel ve la religión como rígida y severa. Suponemos que la educación religiosa en los Jesuitas, cuando era adolescente, así se la transmitió desgraciadamente.

Nazarín mantiene una relación sana con la comida. Le da su justa medida y confía en la providencia para obtenerla. Nazarín comparte en el camino la comida con Andara y Beatriz, siendo este compartir un auténtico ágape cristiano. Demuestra con ello, como dice la Santa de Ávila, que Dios está también en los pucheros. La comida, en Nazarín, es protagonista del resumen teológico y argumental de la película; al final del film, el padre Nazario rechaza por primera vez una limosna, en concreto una piña, para luego aceptarla. Es decir, tiene una gran duda de fe al rechazar a la Providencia para luego volver a entregarse a ella. El rechazo de la comida, en *Simón del Desierto*, es un elemento principal de su dura ascesis. Simón rechaza a su madre, a la tierra, la madre nutricia que lo alimentó. Simón ve en la comida un obstáculo para acercarse a Dios. En *El Ángel Exterminador* la comida tiene un papel central, en torno a ella se produce la reunión de burgueses. El banquete se asemeja a las Bodas de Caná, ya que se sirve de primer plato el alimento de mayor calidad. En la película, la

salida de los burgueses de la casa se producirá gracias al sacrificio de la virginidad de la Valquiria, cual Cordero expiatorio. Antes, los invitados asan un cordero como prolegómeno del sacrificio de Silvia Pinal. La Valquiria, con su sangre, evitará que los burgueses caigan en el más puro vacío, que supone para ellos la muerte, los libraré del Ángel Exterminador. La comida, en *Viridiana*, simboliza en la aceptación de la manzana por parte de ésta y de la niña Rita, el consentimiento del erotismo. En el convite de los mendigos se asan dos corderos. Es Viridiana la que se entrega con todo su cuerpo, con toda su mente y con todo su espíritu a los mendigos, cual Cordero expiatorio, que éstos mancillan con un sacrilegio. Buñuel, con sus planos estáticos y con la disposición en la mesa de los comensales, evoca la última cena. La comida de los mendigos resulta, pues, un gran sacrilegio. En *La Vía Láctea*, la comida es un elemento constante, cuya presencia se discute de forma intelectual en el misterio de la transustanciación. Aparece Cristo en las Bodas de Caná. A lo largo del camino hay ciertos personajes que no dan comida a los peregrinos, realizando un gesto de hipocresía, ya que dicen ser cristianos. Otros, por el contrario, no tienen problema en invitarlos y compartir su mesa, resultado ser un ágape cristiano y demostrando con este gesto una coherencia de fe.

Los pies son una obsesión de Buñuel. Si tenemos en cuenta a Sigmund Freud, los pies son un elemento de fijación erótica en los niños pequeños, que superan pasada la niñez. No parece que así acontezca en el niño y luego adulto Buñuel. Las piernas de las fulanas en la pelea y el pie de la moribunda en *Nazarin*, las piernas del diablo en *Simón del Desierto*, la mirada de don Jaime a los pies de la niña

Rita y el travestirse del tío de Viridiana al intentar ponerse un zapato de tacón en su pie son muestras de la reminiscencia de la niñez de Buñuel, cuando el mismo se travestía con la ropa de su madre. Cuando Viridiana se disfraza de novia, resulta un gran acto de fetichismo por parte don Jaime. Otro acto de fetichismo es cuando el mendigo se traviste de novia, aludiendo a Viridiana, esposa del banquete que ellos profanan. La comba con que juega la niña Rita es con la que se suicida don Jaime y con la que intentan violar los mendigos a la novicia. Así, la comba aúna inocencia, muerte y sexo convirtiéndose en un elemento morboso de la película. Vemos el pie inmóvil del incidente de tráfico de *La Vía Láctea*, sinónimo de muerte, en contraste con los pies de Cristo y sus discípulos, al final de la película, significado éstos últimos de ir haciendo camino.

La música, en especial la clásica, las campanadas de las iglesias y los tambores de Calanda son los sonidos más comunes en la filmografía de Buñuel. Música popular: la del organillo en *Nazarín*, la de la guitarra de María Isbert frente a la clásica en *Viridiana*, el recital del piano en *El Ángel Exterminador*, en el que se emiten notas al azar, manifestando la forzada y enigmática presencia alargada en la casa. La pulsión erótica de don Jaime se manifiesta en la presión que realizan sus pies sobre el pedal del piano, cuando éste lo toca. El Aleluya de Haendel suena en el sacrilegio de la cena, al final de la película. Si antes esta pieza nos servía para introducirnos en el ambiente piadoso del convento de la novicia al principio del film, ahora, por contraposición, nos sirve para potenciar el mancillamiento de los mendigos de Viridiana al poner dicha obra sacra. Las campanas, que tocan a muerte en *Nazarín*, más tarde, son signo de

esperanza al anunciar la ayuda médica. En *El Ángel Exterminador* informan de la nueva caída de los burgueses, esta vez en la iglesia. En *La Vía Láctea*, la campana toca a muerto en la plaza donde se ajusticia a los herejes. De esta forma la campana, salvo excepciones, es sinónimo de muerte. También aparecen de forma frecuente los tambores de Calanda, tambores que recuerda Buñuel como elemento significativo de las Semanas Santas vividas en su niñez. Los tambores suenan como elemento perturbador, que en *Simón del Desierto*, por ejemplo, anuncian la presencia del diablo. En *La Vía Láctea* aparecen también como elemento perturbador presentes, entre otras secuencias, en el fusilamiento del Papá a manos de los anarquistas. El sonido del guateque también es un elemento que se puede identificar con el pecado. Así, Simón acaba en un guateque, en la ciudad de los rascacielos, junto al mal mientras que en *Viridiana* la novicia cae en la tentación cuando entra en la habitación de su primo Jorge, ambientada con música sesentera. También hay otros sonidos en las películas de Buñuel, esta vez ruidos. El del avión en *Simón del Desierto* crea un momento muy efectista que el aragonés utiliza con maestría para indicarnos el abandono de Simón de su columna. Otras veces los sonidos aúnan lo más prosaico: por ejemplo, el balido de las ovejas en *La Vía Láctea* con lo más espiritual: el sonido de una lira que nos anuncia la presencia de María.

La existencia de animales en las películas de Buñuel es un tema a tener en cuenta. Ello se debe a la gran afición por el mundo animal del realizador, dado que en su juventud estudió entomología en la Escuela de San Fernando. Con asiduidad aparecen las gallinas, que en el universo del autor son sinónimo de mal agüero. Una de las

invitadas de *El Ángel Exterminador* realiza un conjuro con gallinas. Se representa la gallina por tanto como elemento exotérico. Por otra parte, los personajes de Buñuel demuestran su sensibilidad en parte a través de los cuidados que prodigan a los animales. Así, Nazario a un caracol, don Jaime a una abeja y Simón a un conejo. En *El Ángel Exterminador* las ovejas, a mi juicio, simbolizan la colectividad de los invitados, chivos expiatorios que hay que sacrificar para que con su sangre se liberen de *El Ángel Exterminador*, del vacío, de la muerte. Por su parte, el oso simboliza el periodo de hibernación, que todos los huéspedes sufren en la mansión. Se sacrifica un cordero, prolegómeno del sacrificio de la Valquiria. En Nazarín un mendigo coge en la cena a una paloma herida, símbolo del mancillamiento de la novicia. Buñuel establece paralelismos entre el comportamiento del mundo animal y el del humano. Así, Ramona cae en las redes del don Juan de Jorge y se nos muestra estableciendo un paralelismo cuando un gato del desván apresa a un ratón.

En la filmografía de Buñuel existen motivos impuros recurrentes: el perfume pestilente de las prostitutas, así como el humo de sus cigarrillos, que molesta a Nazario. También el humo del cigarro de Jorge irrita a la novicia cuando éste entra en su habitación. La comida en Simón es un elemento impuro que le estorba en su camino hacia la santidad. La falta de higiene en *El Ángel Exterminador*, provocado por el hacinamiento del que son víctimas, es también motivo de impureza, que genera el sentimiento de neurosis colectiva.

Buñuel en sus obras siempre desplegó un sentido del humor ácido relacionado con la muerte y el sexo, propia de su forma de ser. El hecho de que Nazario sea víctima de un robo despliega un sutil

sentido del humor, ya que el sacerdote es muy pobre. La discusión de los monjes con el falso Trifón despliega un fino sentido del humor al enredarse los religiosos en cultismos, haciéndonos ver que la teología a menudo se pierde en erudiciones, alejándose del profundo sentir religioso.

El amor lleno de dramatismo y pasión destructora está muy presente en las películas de Buñuel. Uno de estos amores es el protagonizado por Beatriz y El Pinto y dicho amor fou cuando mejor se ilustra es en la ensoñación del todo animal de Beatriz, en la que ésta muerde la boca del Pinto y le hace chorrear sangre. Otro amor de estas características es el de la mujer moribunda. Dicho pasaje buena parte de la crítica dice estar inspirado en la obra de Sade :*Dialogo de un sacerdote con un moribundo*. En la escena se nos muestra como también el padre Nazario puede estar teñido de amor fou en el ejercicio de su vocación por confiar solamente en sus fuerzas y no en la voluntad divina al intentar convertir a la mujer moribunda. El amor de Ujo y Andara no está exento de dramatismo, pero también tiene una buena dosis de comicidad, estableciendo un contrapunto con el amor de Beatriz y El Pinto. Nazario aconseja a Beatriz que disperse su atención y ame todas las cosas. Sicología y moral van unidas en el consejo del Padre y ello no tiene porqué estar mal visto, pues es la sique un elemento importante en el ejercicio de la virtud o el pecado. Al final triunfa el amor fou sobre la santidad y Beatriz se cruza con el padre Nazario, sin ambos verse, por la carretera, estableciendo dos planos de actuaciones que no tienen ningún punto en común. En *Simón del Desierto*, éste también participa del amor fou al confiar a menudo sólo en sus fuerzas, en el camino hacia la santidad. En *El*

Ángel Exterminador, el amor fou está presente en la pareja que se suicida, en la anfitriona y su amante e incluso en el sacrificio meramente genital de la Valquiria. En *Viridiana*, este amor está presente en los sentimientos de su tío hacia ella, reminiscencia del amor que sentía Buñuel en su juventud por la Reina Victoria Eugenia; así, el pasaje donde se narcotiza a Viridiana es una ensoñación con la reina que el joven Buñuel tenía a menudo durante su juventud. Podemos observar esta clase de pasión también en la criada Ramona y en el primo de Viridiana y, por último, existe un amor fuo entre Viridiana y Jorge. El humo y la música sesentera que ambientan la habitación de Jorge evocan el ambiente carnal ante el que se rinde la novicia.

En la filmografía de Buñuel, la influencia del Marqués de Sade es bastante significativa. Así, las pasiones amorosas de los individuos, cargadas de irracionalidad y erotismo a la vez que de autodestrucción y sadomasoquismo, con la actitud de autosuficiencia y tendencia a confiar más en la naturaleza humana que en la divina, son pinceladas que caracterizan la ideología del Marqués. Máximo ejemplo de la influencia de Sade se da entre el diálogo de Nazario y la moribunda del pueblo diezmado por la peste. Como hemos dicho, ello nos remite al *Diálogo de un sacerdote con un Moribundo*, escrito por el marqués, y en el que éste hace alegato de vivir de forma desenfrenada los placeres carnales, ajeno a cualquier sentimiento de culpa.

En la obra de Buñuel, la figura del ciego merece una mención aparte. *Por lo general suele estar cargada de tintes maléficos. En Los Olvidados* así se nos presenta. En *Simón del Desierto*, el diablo se aparece a Simón por primera vez como una mujer tuerta, símbolo de la

mirada extraviada del mal. En *Viridiana*, uno de los mendigos es ciego y es el encargado de velar por el orden entre ellos, el cual es él el primero en alterarlo. La figura del ciego en Buñuel se identifica con la ceguera moral. En la literatura española, el invidente que aparece en *El Lazarillo de Tormes* es ejemplo de toda una tradición.

En Buñuel más que sueños se nos presentan ensoñaciones como continuación de los deseos de los protagonistas. El deseo animal de Beatriz, mordiendo la boca del Pinto, la imagen del Cristo histriónico, la secuencia de Simón corriendo con su madre por la tierra, la escena de la mano desmembrada moviéndose sola en *El Ángel Exterminador* son algunas de las más destacadas ensoñaciones que plasma el director aragonés.

En Buñuel el sexo va a menudo parejo a la muerte. La ensoñación de Beatriz nos remite a *Un Perro Andaluz*, donde existe un gesto mortuorio de la boca del protagonista, y el gesto histérico de Beatriz de moverse hacia arriba y hacia abajo, cuando está haciendo equilibrios, tumbada de espaldas al suelo, sugiere el acto sexual a la vez que evoca al mismísimo Cristo en la Cruz. La mujer moribunda que invoca a su amante; el diablo que, en su desnudez, pasa de ser una mujer apetecible a una vieja decrepita; los amantes que se suicidan en *El Ángel Exterminador*; la pasión mortuoria de don Jaime por Viridiana, que le hace recordar a su mujer; la criada Ramona que es atrapada como el ratón por el gato; las bacanales del hereje Prisciliano, que aúnan cuerpo y sexo con muerte, son algunas de las escenas donde sexo y muerte se aúnan.

Pertenecen al universo del director aragonés símbolos y notas surrealistas. Así, en *Nazarín* la presencia y los dichos del enano Ujo

son todo un recital surrealista. Las apariciones del diablo en Simón, más concretamente la que hace Silvia Pinal metida en un ataúd que se mueve sólo por el desierto; la presencia del oso y de los corderos en la mansión de El Ángel Exterminador ;el conjuro con las patas de gallina que realiza una de las invitadas; las repeticiones acaecidas en la mansión ; la reclusión forzosa de los invitados, que resulta enigmática; la comparación de la Valquiria con un jarrón de porcelana; la aparición del excusado en el film con la simbología que conllevan los elementos que las invitadas ven dentro de él ; el que los transeúntes, agolpados ante la casa, no puedan entrar por una extraña fuerza que se lo impide son otros detalles surrealista de las películas. La aparición de la mano desmembrada del cuerpo, que nos evocan el puro surrealismo existente en *Un Perro Andaluz* y en *La Edad de Oro*; el deambular de las ovejas y del oso por toda la casa, excepto por el salón, donde se hacinan los invitados en un territorio mágico y a la vez maldito y el nuevo confinamiento de los burgueses, esta vez en la catedral mientras afuera hay una manifestación, con la presencia de un rebaño de ovejas, son otros elementos surrealistas del Ángel Exterminador. En *Viridiana*, el episodio de noctambulismo de la novicia , el toro negro que la niña Rita dice ver; símbolo del pecado, estableciendo una contraposición entre el color negro que describe el físico de la niña Rita y el color blanco que describe a Viridiana, la presencia de la navaja crucifijo; objeto perteneciente a don Jaime en la que, ajenos a la polémica, podemos pensar que ésta muestra el perfil de su amo; hombre de letras y de armas, un caballero de las cruzadas. El mendigo que se disfraza de novia y comienza a esparcir las plumas de una paloma muerta, símbolo de una novia herida, la comba con las

connotaciones presentes de pureza, sexo y muerte, el simbólico menage a trois, representado por el juego de cartas entre Jorge y Ramona y, ahora, también con Viridiana son algunos de los elementos surrealistas y simbólicos del film. En *La Vía Láctea*, la presencia del enano, del hombre de la capa negra, la captura del sacerdote por parte de los enfermeros del manicomio, el fusilamiento del Papa, la presencia en el coche, tras estrellarse éste, del personaje enigmático, la estancia de los dos herejes en la pensión. Todo ello llena de actos surrealistas y misteriosos, sin ninguna aparente secuencia lógica, y, por último, la aparición en la escena de la joven rubia, estableciendo con sus palabras dichas un final circular, son algunos de los elementos simbólicos y surrealistas de este film.

Buñuel siempre ha tenido espacio en sus películas para la demanda social. Así, ideologías como el capitalismo o el marxismo han sido tratadas por el director aragonés. Los protagonistas de sus tres primeras películas aquí tratadas no conciben la propiedad privada: sermón del fraile en *Simón del Desierto* a Simón sobre la propiedad privada, conversación de Nazario con los dueños de la compañía eléctrica. Existe una crítica a los estamentos privilegiados de la sociedad cuando Nazario se encuentra con la diligencia. También se establece una crítica a la sociedad burguesa en *El Ángel Exterminador*, a una sociedad vacía, esnobista e hipócrita; el episodio inspirado por Dalí de la muerte de un príncipe es un claro y cruel alegato de conciencia de clase. Otra manifestación de ello es cuando dice uno de los protagonistas: “las ratas se marchan cuando el buque se hunde”, haciendo alusión a la desaparición de los criados. Buñuel manifiesta en este film el gran culto a las apariencias que los

burgueses despliegan: relación de la anfitriona con su amante, el Te Deum de la catedral, señal de la connivencia entre las clases sociales adineradas y la jerarquía católica. Pero no sólo critica a las clases pudientes, ya que ni las clases más bajas se libran de ella. El director aragonés nos muestra a una clase de menesterosos embrutecidos y bellacos, que entre ellos se tratan con más crueldad y marginalidad que con que lo hace la clase social alta con respecto a éstos. En *La Vía Láctea*, el director realiza una crítica de la hipocresía de los que dicen llamarse cristianos y ocupan buena parte de su tiempo en discusiones teológicas para a continuación no ejercer ni un ápice la caridad. También se nos muestra las dos opciones a seguir en la Iglesia, encarnadas por los peregrinos: el joven que sigue la Teología de la Liberación y el viejo que se resigna a la injusticia.

En los films de Buñuel se nos muestran diversas manifestaciones siquiátricas. La histeria en *Beatriz* y también en las mujeres que intentan con sus supercherías curar a la niña moribunda en *Nazarín*. El vogueurismo en *Viridiana* se hace patente a lo largo de todo el film. Un ejemplo de ello es cuando don Jaime se deleita al ver las piernas de la niña Rita saltar a la comba. El esnobismo se muestra claramente en *El Ángel Exterminador*: les parece divertido, en un primer momento, el confinamiento al que son sometidos. La neurosis también tiene cabida en este film. Los actos repetitivos de los que se nutre la película son muestra de ello.

En Buñuel asistimos a una serie de conceptos que caracterizan sus cinco películas. Así, los personajes serán individuales en *Nazarín*, *Simón del Desierto* y *Viridiana* o colectivos: la burguesía en *El Ángel Exterminador* y en *La Vía Láctea*, los peregrinos y las personas con

las cuales se cruzan en el camino. Por otra parte, hay nociones básicas, como el espacio y el tiempo, que se desarrollan de forma peculiar en los films. Además, La Cruz es un elemento omnipresente en Buñuel: Así, puede ser un símbolo, según Cirlot, tanto terrenal como espiritual. La espiritualidad de los personajes se encarnará en el madero vertical y la carnalidad en el horizontal. Así mismo, la verticalidad también podrá encarnar la soberbia y vanidad y la horizontalidad la mera carnalidad. De esta forma, la verticalidad puede encarnar un espíritu encarnado y la horizontalidad una carne espiritualizada. También el tiempo se puede dividir en un “mientras tanto”, es decir, en esta vida y en un “después que”, es decir, en la vida futura. Dichos periodos temporales se unen en la vida de Nazario, aunque por un momento está a punto de truncarse esta unión: cuando Nazario rechaza la limosna. En *Simón del Desierto* y *Viridiana* la continuidad de ambos periodos de tiempo se rompe. Ambos personajes son ejemplo de pretendida espiritualidad encarnada, ya que su espiritualidad se asienta en la pura soberbia y altanería, la cual acaba cayendo en la más pura carnalidad. En *El Ángel Exterminador*, el espacio es un vacío nihilista y el tiempo es un nunca. En *La Vía Láctea*, el espacio es una línea tortuosa por las incidencias del camino y el tiempo parece ser fallido por el sinsentido del peregrinaje.

También en la filmografía de Buñuel se puede realizar un análisis entre la relación de las personas del “yo”, el “tú” y la divinidad. Así, en *Nazarín*, el tú y, sobre todo, la divinidad está por delante del “yo”. Sin embargo en el mismo film el “yo” del Pinto está por delante de todo; un ejemplo que ilustra esta actitud es cuando tira el agua que le da Beatriz, maltratándola, ya que la vida de Beatriz está simbolizada por

el agua. Es el desprecio absoluto por el otro. Podríamos decir, como San Agustín, que quien más se conoce a sí mismo más conoce a Dios y al prójimo y quien más se abandona a los demás y a Dios paradójicamente más trabaja su ego.

Un par de conceptos que se desarrollan en los films son el cielo y la tierra, el madero vertical y el horizontal; ejemplo de ellos son los movimientos de cámara en horizontal que registran el desierto, la tierra y los movimientos en vertical que reflejan la columna; el cielo en *Simón del Desierto*.

Otro par de conceptos antagónicos son la carnalidad y la espiritualidad. La carnalidad se ejemplifica con la mordedura de boca de Beatriz al Pinto y la espiritualidad con el rezo del Ángelus de Viridiana y los mendigos.

Otras dos nociones antagónicas son la naturalidad y la artificialidad. Ejemplo de naturalidad es Nazario que va pulcro, pero no lleno de ungüentos; es como las flores del campo del evangelio. Ejemplo de artificiosidad es Andara que está adornada por infinidad de ungüentos. Así, cuando por la mañana Nazario la ve lavada, ésta se avergüenza porque la ve en su desnudez, en su desenmascaramiento. Por otro lado, la desnudez es patrimonio de los santos y no está exenta de cierta locura. El ir desnudo por la vida, sin ninguna máscara, entraña un gran riesgo que sólo una personalidad fuerte, asentada en una profunda fe en Dios, puede realizar.

En *Nazarín* se apela al capitalismo cuando los dueños de la compañía de la luz hablan con Nazario. Éste realiza ante ellos un alegato contra la propiedad privada, ya que en el capitalismo salvaje los intereses del “yo” atropellan al prójimo y a Dios. Si Nazario es un

ejemplo donde el “yo” está después del “tú” y por supuesto de la divinidad, Beatriz con su amor fou resulta ser todo lo contrario. Estas muestras de amor fou que Buñuel nos retrata están influenciadas profundamente por la filosofía del Marqués de Sade, donde la delectación de los placeres carnales atropella de forma abrupta al “tú” y a la divinidad.

En *Nazarío*, el cielo es la continuación natural de la tierra. No es un regalo por portarnos bien, como diría el filósofo Gustavo Bueno. Es el resultado inevitable de una coherencia de vida que comienza en la tierra. El producto de haber elegido a Dios y de que Dios nos haya elegido a nosotros desde la eternidad, ajenos a los parámetros espacio temporales. Cada uno seremos como un vaso de distinta capacidad, pero igualmente colmado de Gracia, y viviremos una febril comunicación y actividad, donde el aburrimiento pregonado por Borges no tendrá cabida. Pero será un cielo que no renuncie a la carnalidad, ya que el credo también afirma la resurrección de la carne, una carne gloriosa, exenta de enfermedad, fealdad o muerte, un cuerpo en su plenitud lleno de gracia y belleza. Una carne gloriosa que no ocupará espacio, puesto que el cielo es un estado, no un lugar.

Nazarín busca un trabajo, convirtiéndose por unos instantes en un cura obrero. Así, el cristiano debe de ser un trabajador nato y es cuando se entiende la frase de San Pablo de que “el que no trabaje que no coma” o el dicho latino: “ora et labora”. De esta forma, el cristiano debe de ser un espíritu encarnado, su fe no se debe perder en meras elucubraciones metafísicas, sino que debe de ser una fe que aterrice en la tierra.

Una vieja que practica la superchería dice a Nazario que es igual que Cristo por llevar los pies descalzos. Nazario, ante esta afirmación se enfada, pues el auténtico cristiano está lejos de endiosarse, ya que la alabanza solo tiene cabida cuando se hace por las criaturas al creador.

Nazario es generoso por naturaleza y esta generosidad le beneficia en extremo, ya que le aporta mayor riqueza espiritual. Así, esto se ilustra en la multiplicación de los panes y los peces. Ya dice el evangelio que “al que tiene se le dará y al que no tiene se le quitará lo poco que tiene”, es decir, al generoso se le dará más riquezas espirituales y al mezquino se le quitará lo poco de espiritualidad que tiene.

Nazario nunca utiliza la violencia, tanto física como dialéctica, para defenderse. Si acaso, no se da del todo en contados pasajes como en el que no hace nada ante el disparo del capataz de la obra. Ello es propio de la legítima defensa aplaudida en El Catecismo de la Iglesia Católica. ¿Pero hasta qué punto tiene derecho el principio de legítima defensa un pueblo esclavizado? La Iglesia en este caso no la aplaude. Sin embargo, movimientos como La Teología de la Liberación la defienden. Es Nazario un hombre del pueblo, pero que no llega a trasgredir los mandamientos de la Iglesia.

En el film *Nazarín* se desprende una crítica hacia los sacerdotes. Dicha crítica nos puede inducir a pensar que la Iglesia es pecadora, pues parte de sus miembros también lo son. Bajo mi punto de vista, la Iglesia no es pecadora ya que hacemos Iglesia con nuestra santidad y nos alejamos de ella con nuestros pecados.

Beatriz se convierte al cristianismo, viviendo su doctrina con la misma pasión que derrocha en su vida, pero también con cierto histerismo que la caracteriza, cual santa Gema Galgani. A ello hay que añadir que existen casos en la Iglesia en los que Dios respeta la personalidad del individuo y se vale tanto de sus virtudes como de sus anomalías para comunicarse con ellos.

En la filmografía de Buñuel aparece frecuentemente la ideología del Marqués de Sade, concretamente en el amor fou. Sade no se deja juzgar por Dios porque no cree en Él. Pero así, en parte, deberíamos de ser los cristianos también. Si concebimos un Dios juzgador y vengativo, no hay nada más lejos de la realidad. Somos nosotros los que, bien con nuestra humildad o bien con nuestra soberbia, dejamos o no dejamos purificarnos con la luz inmaculada de Dios a cuya vista se le aparecen todas nuestras virtudes, pero también todas nuestras miserias. El hombre que no acepte desnudarse ante Dios vivirá en la ausencia de éste, es decir, en el infierno.

Por otra parte, Nazario afirma que las penas son “como ovejas perdidas” y que él las quiere encontrar. Se nos presenta aquí, pues, la vocación al martirio, una vocación de espíritus encarnados como Nazario, pues no hay nada más espiritual que morir por un ideal y nada más carnal que derramar la sangre de nuestro cuerpo por ello.

Si en *Nazarín* el milagro de la moribunda tiene sentido, en *Simón del desierto*, el acto milagroso de darle las manos a un manco es un sinsentido. Dicha pincelada nos ayuda a situar a Simón en cuanto a su fe en arenas movedizas.

La vida de Simón está llena de sacrificios sin sentido, dado que no son alimentados por la caridad, es decir, por el amor al prójimo.

Hay una contraposición entre la fe de Simón, llena de guerras, de puños cerrados y la fe del joven monje que le lleva la comida, llena de dulzura amorosa hacia Dios y hacia el prójimo.

En sus películas, Buñuel nos muestra la auténtica belleza y su caricatura. La auténtica brota del interior y se manifiesta en los gestos, en el semblante, en el físico y su caricatura está llena de artificiosidad y ungüentos y se manifiesta en actos frívolos y superficiales. Sólo el ojo de un místico podrá distinguirlas bien.

Simón responde a su madre, ante su negativa de visitarla más a menudo, que lo hace porque no tiene tiempo. La madre lo trata de orgulloso y es cuando él afirma “orgulloso de mi libertad o de mi esclavitud”. Vemos como el mismo Simón es consciente que su carrera de sacrificios le lleva a la esclavitud y no a la libertad santificadora.

Las figuras apetitosas en las que se encarna el diablo: la Lolita y la mujer de senos turgentes son un motivo más de reflexión acerca de la aparente belleza; frívola y superficial en la que se encarna el mal y que podemos ver hoy en día en nuestra sociedad de forma tan frecuente, y de la auténtica belleza, llena de naturalidad y sencillez.

En el monje Trifón también podemos distinguir entre las apariencias y la verdad; las apariencias son la contención de lo ficticio mientras que la verdad lo desnuda todo; es la revolución de la justicia, que sin verdad no puede darse en la sociedad.

La oración de Simón es completamente estéril, pues no es fruto del amor por Dios y por el género humano, sino de la continencia, del puro sacrificio, quedando la humildad y la caridad relegadas a un segundo plano.

La presencia del enano, que tanto colaboró en las películas de Buñuel, como pastor de ovejas y su petición de que bendiga a una cabra estéril para que tenga cabritillos, es una manifestación más del aspecto carnal tan marcado de algunos personajes de Buñuel. Simón confiesa al enano la necesidad que tiene de hacer sus necesidades y lo acepta como también acepta la presencia del enano, por lo que lo bendice. Todo ello nos muestra a un Simón más humilde y caritativo. Dicho personaje se está debatiendo, pues, a lo largo del film entre dos polos opuestos: la sencillez y la soberbia.

El monje que se fijó en la mujer tuerta, es decir, en el demonio encarnado por Silvia Pinal, realiza ante Simón un discurso sobre la propiedad privada. A esto hay que añadir la visión de la Santa de Ávila: “Teniendo a Dios nada me falta”. Son los místicos seres humanos cuya vivencia del cielo la realizan en parte ya aquí y no necesitan de la legítima propiedad privada para proyectar su personalidad en ella, como hacen el resto de los hombres, que proyectan en parte su personalidad en los bienes que posee.

Al final de la película se nos muestra a Simón como un alma fallida para el cielo. Su continua lucha entre la horizontalidad y la verticalidad ha acabado en la caída, en una pura carnalidad. La verticalidad de su columna, ahora vacía, es sustituida por la de los rascacielos de la gran urbe, emblema de una auténtica torre de Babel, es decir, símbolos de la gran soberbia humana.

En *El Ángel Exterminador* será una virgen, La Valquiria, la que aparentemente libere a la clase burguesa de su mundo hipócrita. La virginidad, pues, adquiere un valor de autenticidad y naturalidad.

Los personajes de la película se mueven en el más puro vacío existencial, en el puro miedo a la muerte. Así, la enfermedad de la cantante el doctor se la oculta para luego uno de los comensales hacer un chiste negro sobre ello, con lo cual el vacío queda acentuado por la acidez de esta intervención.

En la película aparece la masonería. El “yo” en este moviendo está por encima de la divinidad, pero no del “nosotros” pues los masones tienen un espíritu del todo gregario.

El vacío que se nos muestra en el film queda plasmado por el hombre que está mal del corazón y mira angustiado el reloj.

En la primera mañana que pasan en la mansión vemos cómo se acicalan. Dicho culto a las apariencias es parte de la hipocresía de la clase social burguesa.

Muchas son las repeticiones que se dan en *El Ángel Exterminador*. Estas repeticiones son la manifestación de un acto neurótico desesperado contra la angustia del vacío, puesto el efecto del vacío, en la clase social burguesa, resultaría revolucionario.

A lo largo de la película se intenta obviar repetidamente la muerte. Para los ricos materiales, la muerte es un drama difícil de afrontar. No así para los parias de la tierra, que obtienen con ella la justicia que se les ha negado en esta vida; el cielo para ellos es paradójicamente una continuación de esta vida, pues de todos es sabido que en este mundo se vive con más felicidad en los países más pobres mientras que en los ricos la cultura de la muerte campa a sus anchas.

El acicalamiento, la pura artificiosidad va desapareciendo para dar paso a un deterioro que raya la animalidad por el aprisionamiento

que padece la clase burguesa. El “nosotros” que cultiva esta clase social parece que poco a poco se va resquebrajando y se cae en un “yo” no menos egoísta, que es fruto de la lucha por la supervivencia.

El doctor y La Valquiria parece ser que son los personajes que con más aplomo e inteligencia actúan. No en vano será La Valquiria quien tendrá la llave de la salida del confinamiento.

Hasta la pureza de un niño es incapaz de franquear la línea imaginaria entre la clase burguesa que quiere salir y los ciudadanos que se agolpan en la puerta y que quieren entrar.

Buñuel, en la figura del abate que instruye a los niños, nos muestra a una jerarquía eclesial hipócrita, que, en vez de decir verdades a los privilegiados para remover las conciencias, se pliega a ellos en un alarde de falsedad.

El director aragonés hace un canto a *El Salvaje* de Rosseau y nos descubre una situación inversa del protagonista de dicha obra, ya que las normas de la etiqueta y educación desaparecen para acabar en el proceder de una conducta animal y brutal.

En *El Ángel Exterminador* también se da una oración de petición: el Te Deum y la peregrinación a Lourdes no muy ortodoxa, que nos recuerda a los ruegos de las pedigüeñas santeras de *Nazarín*. Hay, así, un atropello a la divinidad por parte de un “nosotros” cada vez más quebradizo, que llega a caer, por causa de circunstancias adversas, en un puro individualismo.

El marido de la anfitriona dice a ésta y al amante de su mujer que “odia la ignorancia, la violencia, la suciedad”. Ello parece ser descriptivo de las clases bajas, que sufren un gran desprecio por parte de él.

Existen dos parejas en el film: la del inicio, que se acaba suicidando, y la incestuosa entre hermanos. Ambas se unen en esta frase que repiten las dos: “lo haremos por la noche”. Así el amor fou y la animalidad son pinceladas que caracterizan respectivamente a dichas parejas, contribuyendo aún más a crear un vacío en la película.

El deambular del oso y de las ovejas es otro acontecimiento que contribuye a crear un film de carácter surrealista.

El niño que no puede franquear la mansión y La Valquiria son personajes inocentes que surgen entre tanta hipocresía. Precisamente la verdad e inocencia que porta la segunda harán que se salve del confinamiento el resto de invitados, al menos por el momento.

Antes de la liberación hay una serie de escenas oníricas que se encadenan, por lo que se puede pensar que hay una liberación de traumas y frustraciones de los burgueses que precede a su liberación física.

Gracias al sacrificio de La Valquiria y a la gran repetición de la secuencia inicial de la velada, los burgueses parecen liberarse del confinamiento. La desfloración de La Valquiria adquiriría tintes eucarísticos si los invitados quedasen liberados tras ella de su vacío existencial, pero vemos cómo al final el confinamiento se repite, esta vez en la catedral.

Viridiana pretende asentarse sobre un pedestal de santidad, pero en realidad su pedestal será de vanidad, la vanidad de una Venus con Crucifijo, constante deseo de los hombres.

La filmación de los pies cobra una gran importancia en la película. Como elementos fetiche pueden simbolizar la tentación de la

carne, el pisar en un ahora la tierra, idea de verticalidad, no de gloria ni de santidad sino de carnalidad y pecado.

Viridiana le confiesa a su tío su falta de cariño. Nace su deseo de santidad de esta forma de una negación de los sentidos, que degenera en represión sexual y por lo tanto, en una falta de libertad.

Don Jaime le dice que se parece a su difunta mujer. Es el inicio, pues, del pedestal de vanidad sobre el que Viridiana acabará descansando.

En el sonambulismo de la novicia se puede aunar la idea de sexo y muerte. Sexo porque podemos identificarla con la difunta mujer de su tío; el camisón blanco simula el traje de novia y las cenizas son depositadas al lado del que podría ser un ramo nupcial, y muerte por esta presencia de las cenizas. Sexo y muerte se vuelven a aunar, pues, en el universo de Buñuel.

Hay una identificación ya desde el principio entre Viridiana y la niña Rita; don Jaime ve a ambas como saltan a la comba.

Llega el episodio de la “mascarada”, como lo llama la joven. La novicia mira la taza de café como si estuviese ante un abismo: el toro negro que dice ver la niña Rita.

Cuando Viridiana está sedada y echada sobre la cama, don Jaime la intenta poseer, pero al final se reprime. Es una novia virgen que don Jaime termina por respetar.

Con el suicidio del tío podríamos decir que acaba la primera parte de la película. En la segunda se daría el intento de ensalzar a Viridiana por parte de los mendigos y en la tercera y última el deseo que siente por ella su primo Jorge.

Observamos cómo la personalidad de Viridiana en esta primera parte es un tanto ambigua. Por una parte, se niega a desarrollar el sentimiento de vanidad y por la otra lo hace; vemos cómo al final se disfraza de novia a petición de su tío. Es una novia que se debate entre su falsa vocación y el soltar las riendas de sus sentidos.

Viridiana, en un acto de soberbia, no se perdona la muerte de su tío y sale del convento. Si Nazario se sintió al margen de la jerarquía católica en un gesto de humildad, la novicia, por el contrario, en un gesto de orgullo y autosuficiencia, se aparta de la vida religiosa.

Se abre la segunda parte de la película con el reclutamiento de los mendigos. Uno dice que la joven tiene cara de ángel y Viridiana lo censura. Esta censura no es creíble, no así en *Nazarín*. Por el contrario, Viridiana suple la falta de amor con el desarrollo del sentimiento de vanidad.

Aparece en escena Jorge, el primo de la ex novicia, y Lucia, su acompañante. Hay una contraposición entre Lucia, la mujer mundana y carnal, y Viridiana, la mujer de ayuno y de oración, pretendidamente espiritual. Los mendigos demuestran desde el principio que son seres sin moral y sin escrúpulos, que cometen un sacrilegio en la entrega inocente de Viridiana.

Tenemos tres actitudes en las tres sucesivas partes de la película: don Jaime, que desea a Viridiana y no se atreve finalmente a ensuciarla. Los mendigos, que la intentan violar, y Jorge, que vence la oposición de Viridiana, cediendo ésta por fin ante sus encantos.

La fe de Viridiana pone el "tú", es decir, los mendigos, por encima de la divinidad, puesto que los necesita para que su vida tenga sentido. Los mendigos tienen una falsa veneración por la ex novicia.

Así, delante de ella se comportan correctamente de forma hipócrita y por detrás, por el contrario, son crueles e inmorales.

Cuando Jorge la llama “beata sin sangre en las venas”, Viridiana, en el primer gesto de coquetería que advertimos en ella, se arregla el pañuelo. Dicha coquetería se consumará cuando se mire en el espejo antes de entrar en la habitación de su primo.

Ramona se convierte en víctima del deseo de Jorge y todo apunta a que Viridiana será otra nueva víctima del galán.

La parodia de la última cena será la segunda escena cumbre de la película. La primera será el intento de posesión de Viridiana por parte de su tío. En esta segunda escena, hay un mendigo que se traviste de novia y esparcen las plumas de una paloma muerta. Todo ello simboliza a la novicia, que en un ágape nupcial, en una eucaristía entrega todo su cuerpo, todo su espíritu a la caridad por los menesterosos y, sin embargo, éstos, artífices de un gran sacrilegio, le responden profanándola.

Si en la primera parte el deseo carnal es sutil, en la segunda es brutal, dado que los personajes que lo poseen son bien distintos: por una parte, el refinado tío de Viridiana, don Jaime, y por la otra, los burdos mendigos.

Comienza, pues, después de ser salvada del deseo sexual de los mendigos la tercera parte de la película. Si Viridiana salió sana y salva de estos deseos, no será así del tercero de ellos, el que experimenta por ella su primo, todo un gentleman acostumbrado a hipnotizar a las mujeres. Viridiana entra en la habitación de su primo Jorge. Con este gesto, la joven dejará atrás su vida de represión y se entregará a los placeres carnales.

El camino de *La Vía Láctea* será un camino tortuoso desarrollado en una película de carácter circular, que se inicia con un hombre enigmático que ordena a los heterodoxos peregrinos que se casen con una prostituta, recordándonos al pasaje bíblico donde Dios le manda al profeta Oseas que se case con la prostituta Gomer, como símbolo de la unión del pueblo de Israel, que le es constantemente infiel, con éste.

A lo largo del film nos encontramos primero con un brigadier y, más adelante, con varios protagonistas, que se pierden en arduos discursos teológicos y que, por el contrario, no practican la caridad, manifestándolo en la mala actitud que adoptan frente a la petición de ayuda de los peregrinos.

Se le da limosna al viejo peregrino y al joven no, remitiéndonos al dicho evangélico de que al que tiene se le dará aún más y al que no se le quitará lo poco que tiene.

Dos herejías se nos presentan al inicio del film: la incredulidad ante el misterio de la transustanciación y la herejía de Prisciliano, que afirma que el cuerpo es impuro. Ambas tienen su origen en una carnalidad mal entendida.

El joven peregrino quiere someter a Dios a su capricho cuando le manda que le dé una señal de su existencia.

Buñuel adorna la película con constantes ruidos, que también ayudan a crear la sensación de tortuosidad en el camino.

La incursión del Marqués de Sade en el film nos habla de su filosofía: una brutal carnalidad que no deja espacio para el alma.

Según el metre que aparece en la película, la creencia en Dios justifica la guerra de religiones y la Inquisición. Es similar, aunque no lo creamos, a la ideología de Sade. La creencia del metre invalida el

“nosotros”, la Iglesia, el “tú” y la divinidad, por atentar contra el género humano, es decir, por lo tanto contra la creación de Dios.

El hombre tiende a sufrir en esta vida como un toro que se hace manso a fuerza de hincarle banderillas y varas. Así, si aceptamos el sufrimiento con estoicismo y alegría, ganamos en riqueza espiritual, practicando lo que se ha dado en llamar en la teología cristiana la Sabiduría de la Cruz.

Un camarero se niega a concebir la idea de un Cristo encorsetado. Bajo mi punto de vista, Cristo debía de desprender una naturalidad apabullante, de ahí en parte su gran carisma: hablando con la Samaritana, compartiendo su tiempo con los niños. Ni era encorsetado ni caía en el otro extremo, el de un payaso. Así, la sonrisa histriónica de Jesús vista por Andara sólo puede ser producto de un delirio y en nada se hubo de parecer a la natural sonrisa que cautivo entre otros a María Magdalena.

En el film aparece por primera vez María, la llena de Gracia, la tan querida por Buñuel. El misterio de la virginidad de María, es debido a que Jesús, en el tabernáculo donde espera su salida, es decir, en el vientre de la joven, está revestido de carne gloriosa, digamos aquí para entendernos, de carne virtual y es también, en el contacto con el espacio y con el tiempo, donde su carne permanece gloriosa, por lo que el himen de María sigue permaneciendo intacto.

Las Bodas de Caná son el marco donde Buñuel hace aparecer a María. Ellas son un símbolo del ágape cristiano presente en toda la película. Así, se darán muchos ágapes durante el film y los peregrinos serán invitados por unos y por otros no, demostrando los que organizan dichas comidas si son cristianos coherentes o no. En la

institución Lamartine, los peregrinos son invitados con alegría al ágape cristiano.

Pasado este pasaje acontece un accidente de coche. Dentro hayamos un ángel que dice proclamas apocalípticas, que les anuncia que en el infierno ya no hay salvación. No así en la tierra, según la teología paulina, porque en ésta el hombre con su existencia tiene la oportunidad de redimirse del pecado original y continuar con la vida de santidad en el cielo. De esta forma, en el infierno se mide el tiempo por la ausencia progresiva de Dio y en el cielo se mide por la continua comunión con Él in crescendo. En el infierno hay una negación del “nosotros”, un “yo” empobrecido e incomunicado mientras que en el cielo existe un “nosotros” en plenitud y por lo tanto un “yo” también pletórico, esto es la llamada Comunión de los Santos.

A continuación, en un salto en el tiempo, en plena polémica jansenista, una monja se clava en una cruz, como Jesús, para vivir su ascesis. Este gesto no es comprendido por muchos, pero se puede entender desde una vivencia de la fe y no desde una mirada puramente intelectual. En un acto libre, algunas personas están dispuestas a compartir parte del sufrimiento de Cristo en la cruz para ayudar a la redención de todo el género humano.

Surge en la película la polémica jansenista, es decir la polémica entre la dialéctica entre Gracia y libertad. Hoy en día se ha sustituido el debate puramente intelectual por una respuesta que sólo puede surgir del corazón. El hombre es libre y hace lo que Dios tiene proyectado para él, es decir, dice un sí a Dios, puesto que su relación es una relación de aceptación amorosa, al margen del espacio y del tiempo.

Hay un nuevo salto en el tiempo durante el camino de los dos peregrinos y es, entonces, cuando la película sigue la historia de dos herejes al que uno de ellos se le aparece la Virgen María, figura, que como ya hemos dicho, Buñuel veneraba. Este hereje dice de forma muy acertada , ya en la posada, que la fe no es materia del intelecto sino del corazón, dado que si fuera producto de la inteligencia sería una gran injusticia, ya que sólo los más capacitados intelectualmente serían merecedores de ella. Sin embargo, si es una respuesta del corazón, todo el que quiera puede creer.

En la película, la mujer que pernocta con uno de los herejes dice que el pecado que más hiere a María es el de la carne, el que prescinde del amor convirtiendo al hombre en un objeto puramente sexual y no en un sujeto lleno de dignidad.

La película acaba en un final circular, aunque luego dicho final se rompe. La mujer rubia conduce a los dos peregrinos al interior de un bosque para que tengan sexo con ella. Es, así, cómo se enlaza esta escena con la del principio en la que el hombre enigmático de capa negra les dice lo mismo que ahora les cuenta la prostituta: el cómo llamaran a los hijos que tengan con ella, recordándonos una vez más la unión del profeta Oseas con la prostituta Gomer, que simboliza la unión de Dios con el pueblo infiel de Israel.

En la ruptura del final circular aparecen dos discípulos de Jesús que le siguen. Uno es capaz de cruzar un riachuelo y el otro no. Podría evocar este pasaje a que media humanidad se salva y la otra mitad no.

La segunda parte del trabajo, y bastante menos extensa, es la dedicada a la interpretación de los símbolos en las cinco películas que

aquí tratamos. El resumen de la exposición simbólica se realizará de forma sintética. Comenzaremos por la película *Nazarín*.

NAZARÍN

- Laberinto: lugar en el que habita Nazario, pues es la ciudad un auténtico galimatías. Sinónimo de complicaciones
- Ventana: lugar de penetración. Nazario se comunica a través de dicha estructura con el resto de la gente
- Cierra su casa: después de acoger ilegalmente a la prostituta Andara. La casa es sinónimo del “yo”. Nazario se oculta porque no está dentro de la ley.
- Huesos: Así lo llaman las rameras que lo van a imprecicar. Nazario, por su físico, nos parece un auténtico Quijote, pero a diferencia de él y pese a su fuerte idealismo, tiene los pies en la tierra.
- Vela: sinónimo de universo particular. El que cultiva Nazario leyendo un libro a la luz de ésta.
- Flores: sinónimo de alma sencilla. El olor a ellas lo contrapone el sacerdote al perfume pestilente de Andara.
- Aire libre: sinónimo de libertad. Nazario abre la ventana y respira el aire libre en busca de la libertad que se le niega al oler el perfume de la prostituta Andara, lleno de fuertes cargas emocionales.
- Campo: sinónimo de posibilidades. Hay para el sacerdote una nueva vida siguiendo una línea horizontal infinita y rompiendo el esquema laberíntico de la ciudad.
- Blanco de la leche y blanco del lecho de Andara en casa de Nazario: Actitud pura del sacerdote frente al escándalo.

- Nombre de Beatriz: cuando lo pronuncia Nazario es cuando se le da a la portadora un estatuto ontológico, un reconocimiento de cualidades que adornan su persona.
- Muerte: Reflexiona Nazario sobre ella. Bien puede ser un abandono melancólico o una liberación.
- Mano: la pone sobre la niña para sanarla. Fuente de poder curativo.
- Pies desnudos del sacerdote: sinónimo del alma; por llevarlos desnudos lo comparan con Jesús, o sinónimo de muerte; el pie de la mujer diezmada por la peste.

NIÑA

- Acompañada por perros: acompañantes de la muerte, la que espera la niña, si el sacerdote no intercede por su curación.
- Ramas: presencia en el ritual santero que le realizan a la niña en su curación. Representan el ciclo de la vida.
- Canto del gallo: sinónimo de resurrección. Beatriz después de éste le dice que la niña se ha sanado.

BEATRIZ Y ANDARA:

- Agua (bautismo): Le dicen al padre, a orillas de un río, que quieren seguirle. Dicha escena parece un bautismo, un rito de iniciación. El agua del río simboliza el hombre viejo en su sepultura que muere para dar paso al hombre nuevo en su nacimiento, en la vida.
- Campanadas y color blanco: sinónimo de resurrección, que implica la ayuda médica al pueblo diezmado por la peste.

- Camino de Nazario custodiado por un guardia: la figura del guardia está a medio camino entre lo menos evolucionado y los más. Así está entre los presos y Nazarín.
- En la cárcel deja barba: el crecimiento de la barba significa la intensificación de las pulsiones instintivas. De esta forma, en la cárcel es donde a Nazario le cuesta por primera vez perdonar, llevado de una pasión animal.
- La cabeza de Nazario va envuelta en una venda: La venda es sinónimo de mortaja, de herida de muerte. Así, Nazarín va coronado por su particular corona de espinas; la venda, en su Vía Crucis
- Aceptación de la piña: La piña es un fruto que significa fertilidad. Es la fertilidad del que vive de la caridad, de la generosidad; la multiplicación de los panes y los peces.
- Suenan los tambores de Calanda: el tambor es un instrumento que está entre la tierra y el cielo, entre el “mientras que”, que es la vida del padre Nazario, y el “después de que”, que es el cielo al que aspira y que es continuidad de esta vida.

BEATRIZ

- sus ojos: aprehenden la realidad; que es comprenderla, de la ensoñación que tiene con el Pinto, ensoñación que refleja el carácter de su amor fou.
- Mordedura de ésta al Pinto en la boca: es muestra de la preeminencia de lo animal sobre la sique.
- Sangre que cae de la boca del Pinto: significa un sacrificio animal. Otra vez se nos remite al carácter del amor fou.

- Pinto: rechaza el agua de Beatriz, la tira, que es lo mismo que tirar su vida, el amor que profesa por él esta mujer.
- Andara: utiliza el agua y el fuego para no dejar rastro en la habitación de la casa del padre Nazario. Ambos son agentes de purificación.
- Enano Ujo: el enano simboliza la inocencia maléfica protectora. Es inocente porque dice la verdad sobre Andara, maléfico porque dichas verdades entrañan violencia y fealdad y protector porque se revela como un hombre solícito para con su amada.

SIMÓN DEL DESIERTO

- Vive en una columna: lugar donde se produce la revelación divina, campo de la abstracción opuesto al de la carne.
- Vive en una columna: resolución del impulso ascendente y autoafirmación. Camino, en el caso de Simón, de vanidad y soberbia, no de espiritualidad encarnada.
- Suenan los tambores y el viento: este último envuelve la película en un ambiente maléfico.
- Presencia del enano cabrero: pastor de cabras. Espíritu protector. Hombre materialista, pegado a la tierra en contraposición a Simón en su pretensión de espiritualidad.
- Mujer tuerta / demonio: mirada extraviada / conocimiento maléfico.
- Cesta de comida: significa el seno materno, madre nutricia, madre tierra, madre de sangre.
- Verticalidad: cesta de comida sube y baja. De la necesidad hace una virtud.

- “Dejadme en mi guerra”: en la tradición islámica, cuando la lucha es interior, hay una guerra contra los demonios internos de Simón.
- Sueño de Simón corriendo por la tierra con su madre: Tintes premonitorios conlleva este sueño. Victoria de la carnalidad. Su madre lo acaricia.
- Figura del diablo encarnado en una Lolita: El anciano se transforma en el alma sencilla de un niño. Aquí sucede a la inversa. La perversa Lolita se transforma en una vieja decrepita.
- Piernas de la mujer que encarna al diablo: las piernas significan un pedestal. El diablo es sinónimo de instintividad. La carnalidad se autoafirma por tanto.
- El diablo toca la barba de Simón: la barba entraña una parte instintiva. El diablo se la toca como instigando el triunfo de la carnalidad.
- El diablo le pincha con un puñal: El puñal significa corto de miras. El diablo es corto de miras por su maldad.
- El hilar de la madre: la madre de Simón da vida (proceso de hilar) a su hijo (significación de las madejas)
- La madre de Simón tapa con tierra a un grupo de hormigas: Las hormigas significan la pequeñez, la impotencia. La dignidad de Simón tapa a los monjes de la comunidad (las hormigas)
- Simón ahora se coloca sobre una sola pierna: se erige, se eleva en una ascesis aún mayor.
- Simón admite que tiene heces: En los cuentos las heces tienen el mismo valor que el oro. En un rasgo neurótico podría

negarlas. Su afirmación, aceptación, es rasgo de una espiritualidad más encarnada.

- Un joven monje sube a la escalera para hablar con Simón: La escalera es sinónimo de ascenso espiritual. Al marchar tira la escalera. La escalera debajo de la tierra significa el infierno.
- Vuelo de un avión: El vuelo significa elevación y conlleva un contrapunto de caída. La caída de Simón, que se revela en su pedestal vacío.
- Simón acaba en el guateque de una gran urbe: La música entraña angustia y los danzarines demonios. Hay una orgía demoniaca.

EL ÁNGEL EXTERMINADOR

- Aparición de un templo y a continuación de una mansión: el templo es sinónimo de orden y orientación y la mansión de casa y, por lo tanto, del “yo”. Si nos atenemos a estos simbolismos, vemos como los protagonistas se debaten entre ser regidos por la providencia: templo o por un gran vacío existencial: angustia del confinamiento en la mansión.
- Vino como entrante de la cena: sinónimo de sacrificio, vemos como toda la película gira en torno a esta idea.
- Oso: significa el inconsciente peligroso colectivo. Se desata cuando el oso campa a sus anchas por la mansión
- Corderos: simbolismo del sacrificio mediante el cual todo se renueva. Existe, pues, un sacrificio de los invitados, de su inconsciente colectivo.
- Amantes que se suicidan: el suicidio se ve como un acto meritorio. Los amantes se unen en la muerte con la sangre de

sus venas, prolegómeno del sacrificio de La Valquiria, ésta con la sangre del himen.

- Confinamiento / juego: mentalidad esnobista. Al inicio ven el confinamiento como una tentación.
- Un invitado, enfermo del corazón, ve, angustiado, pasar el tiempo en el reloj de la sala: es consciente del vacío existencial. El corazón significa la inteligencia y el reloj el mecanismo de una creación automática.
- Luz / casa: La casa está envuelta en un ambiente negativo. La luz significa fuerza creadora, energía cósmica. La luz que entra por la casa, en un nuevo amanecer, parece establecer un contraste con el vacío existencial, quizá acentuándolo más.
- Presencia de la puerta infranqueable de la casa: se identifica en este film con un muro por la imposibilidad de entrar. También hay otro muro en el altar del sacrificio, es decir, en el escenario donde se desflora La Valquiria. Todo ello evoca la incomunicación perpetua y fallida.
- Sueño de la muerte de unos obreros y un príncipe: el príncipe es sinónimo de héroe y los trabajadores son impasibles como un toro, dicho por las invitadas y ello implica el concepto de muerte. De ahí que se sienta la muerte de un príncipe y no la de unos obreros.
- Constantes repeticiones neuróticas: hay un miedo al vacío, sinónimo de muerte, de desesperación. Y este vacío es opuesto a la “nada mística”, donde se halla el germen de vida.
- La Valquiria se encierra en la habitación de los jarrones: un determinado jarrón adornado con piedras preciosas es símbolo

de la figura de la Virgen. Así, La Valquiria es un jarrón virginal; delicado pero a la vez fuerte.

- “Las ratas desaparecen cuando el buque se hunde”: dicho del film emitido por el anfitrión. Las ratas son sinónimo de enfermedad y muerte y un buque roto es sinónimo también de enfermedad y deterioro, significando también la figura del “yo”. El burgués, cuando está tocado por la muerte y el deterioro, es abandonado por todos.
- Retrete: las huéspedes que han ido al excusado relatan visiones muy poéticas que han tenido en él. Buñuel, con su fina ironía, se ríe de lo pretencioso y la presunta elegancia de las damas.
- La cantante se peina: peinarse es un gesto mortuario. El joven no soporta verla hacerlo, así que su hermana coge el peine con fuerza, peina a la cantante bruscamente para después acabar rompiendo el peine. Asistimos a un profundo gesto neurótico.
- Caja de droga que se entrega al médico: puede ser a la vez la caja de Pandora, por ser la droga un elemento transgresor, o bien una caja que contiene algo positivo, por tener la droga poderes curativos.
- Piara de cerdos: comparación hecha por el hermano incestuoso. El cerdo es sinónimo de transformación de lo superior en inferior; proceso que se origina en el confinamiento.
- Una mano desmembrada va por el salón: es un sueño de Blanca. Si el puñal también es sinónimo de espada, ésta tiene el significado de la voluntad síquica de liberación. Blanca quiere herir la mano con un puñal. Es vocación, por tanto, de todos los comensales el liberarse de sus fantasmas.

- Identificación de una lámpara con un ramillete de globos: la lámpara es sinónimo de inteligencia y espíritu. Los globos significan felicidad y perfección. La felicidad y perfección del espíritu están cerca, ya que el sacrificio de expiación y, por tanto, la liberación están próximos.
- Niño: quiere entrar en la casa pero no puede. El centro de la casa y la puerta exterior se identifican y todavía no existe la inocencia necesaria para que se produzca el que el niño cruce esa puerta y, por consiguiente, que se lleve a cabo la liberación. La inocencia vendrá con el sacrificio de La Valquiria.
- La Valquiria pone la venda al cordero y lo sacrifica con una daga: la venda es lo último que se pone a la víctima expiatoria antes de su muerte. Se le pone en los ojos, sinónimo de inocencia, y se le hiere con una daga. La daga es en esta secuencia símbolo del poder libertador y de determinación que lleva consigo la herida para que se produzca el sacrificio.
- Aparece por una puerta la sangre de los amantes ya muertos: es la sangre de los amantes que se han suicidado. La sangre es sinónimo de sacrificio y máximo si es de animales como el cerdo, el cordero y el toro, todos ellos presentes de una u otra forma en la película.
- Reloj: repetidamente da las tres. Automatismo que subraya la existencia de la neurosis colectiva presente en el film.
- El anfitrión se quiere suicidar: acto que en nuestra cultura connota un tinte autodestructivo. Es la autodestrucción que se palpa en el ambiente del confinamiento acaecido en la mansión.

- Hay tres campanadas en el Te Deum de la catedral: nos anuncian este automatismo que de nuevo se producirá un confinamiento, esta vez en la catedral.
- Presencia de la policía en la manifestación: son guardianes que, están posicionados entre la clase superior, es decir la burguesía, y la inferior, es decir, el pueblo.
- Entrada de los corderos en la catedral: serán otros nuevos chivos expiatorios los presentes en el Te Deum para ser liberados de nuevo y así sucesivamente, como el sacrificio de Cristo en el altar; la salvación que trae al hombre y la vuelta a caer en el pecado de éste.

VIRIDIANA

- Piernas de la niña Rita: las piernas son sinónimo de erigir, levantar, asentarse junto con la idea de máximo esplendor. Así, la belleza mórbida de la niña Rita es admirada por don Jaime.
- Casa de don Jaime: dice éste que su casa está muy deteriorada. Sinónimo de la persona de don Jaime, que es corrupta e inmoral.
- Ramona espía a Viridiana: Ramona, que en este pasaje es los ojos de don Jaime, tiene la voluntad de fijar el mundo de don Jaime en el de Viridiana
- Viridiana saca un crucifijo: la cruz aúna lo positivo y lo negativo. Además la verticalidad, según mi punto de vista, no sólo puede ser entendida como espiritualidad encarnada, sino como vanidad. Éstos serán los polos entre los que se debata Viridiana. La horizontalidad de la cruz puede ser sinónimo tanto de lo positivo: la carnalidad espiritualizada, o negativo: significación

de la mera carnalidad. En Viridiana, como ya hemos dicho, triunfa la vanidad y, así, se nos muestra a la novicia como a una Venus, esta vez ya sin crucifijo.

- La joven saca una corona de espinas: la corona de espinas es sinónimo de superación. Es una meta, tanto en Viridiana como en Simón, que guía fuertemente sus vidas.
- Salva don Jaime a una abeja que se está ahogando en una barrica de leche: la abeja significa la maternidad. Don Jaime no ha sido buen padre de Jorge, pero lo intenta compensar protegiendo, como una madre, a Viridiana y a la niña Rita.
- El reloj marca las diez: refuerza el automatismo del proceder de Viridiana, puesto que se nos manifiesta como una sonámbula.
- Travestismo de don Jaime: coge unos zapatos, sinónimo de las bajas cosas naturales. A continuación se mira en el espejo, elemento femenino, que contribuye a rodear al tío de Viridiana de una aureola morbosa.
- Viridiana deposita cenizas al lado del ramo nupcial de su tía difunta: las cenizas son sinónimo de muerte y al lado del blanco ramo nupcial contribuyen a aunar muerte, sexo y pureza en una sola escena, un cocktail al que nos tiene acostumbrados Buñuel.
- Viridiana come una manzana que le da su tío: símbolo del desate de las pasiones terrenales. Prolegómeno del acto sexual. Ya en el libro de la biblia su significación es la de tentación.
- Viridiana, cuando se disfraza de novia, advierte que no le gustan “las mascaradas”: la máscara es sinónimo de metamorfosis asociada a vergüenza. Metamorfosis, pues Viridiana pasa de ser una virgen consagrada a una novia con expectativas de ser

desvirgada. Vergüenza porque en tal proceso hay grandes dosis de sentimiento de culpa.

- Rita ve un toro negro: el toro negro simboliza la muerte y aquí, a mi entender, el pecado que está dispuesta a cometer don Jaime al querer mancillar la pureza de la novicia.
- Rita come una manzana que le da un empleado de la casa: identificación, pues, por la misma acción que comparten los dos personajes, de Viridiana con la niña Rita.
- Desdoblamiento de ambos personajes: se establece una contraposición de colores: el negro de Rita: físico, ropa, el toro negro , come la manzana por la noche y el blanco de Viridiana: físico, va vestida de blanco, ya que su vestido es el de novia, come la manzana a la luz del día. Así, Viridiana conlleva los valores de luz, pureza y la niña Rita los de oscuridad y pecado. Ambas partes conviven en el personaje de Viridiana
- Sábanas blancas que destapa Ramona: el color blanco simboliza la voluntad de lo celeste. La voluntad que tiene la novicia por Dios y que la hace conservar su virginidad.
- Pies de don Jaime colgando: los pies aquí son sinónimo de muerte como es obvio. No hay nada más representativo de un colgado que ver una imagen de sus pies, que penden por el peso de su cuerpo, atado desde arriba.
- La cuerda: con la que juega la niña Rita, con la que se suicida don Jaime, con la que intentan violar a Viridiana, es por tanto la misma cuerda. Tiene el significado de la cuerda un valor de ligazón, de conexión. Aquí puede aunar la inocencia de Rita, la muerte autodestructiva de don Jaime y el sexo violento de los

mendigos. Otra vez, pues, se repite el cocktail al que nos tiene acostumbrado Buñuel: inocencia, muerte y sexo.

- Un mendigo tiene por ángel a Viridiana: el ángel es elemento protector y sublime. Viridiana resulta sublime en medio del ambiente decadente que rodea a los mendigos a la vez que protectora, ya que los alberga bajo su techo.
- Otra la toma por loca: la loca al igual que el bufón es víctima sustitutoria en los sacrificios humanos. Así, Viridiana resultaría el chivo expiatorio en la orgía de los pordioseros, el Cordero Pascual immaculado que va hacia el sacrificio.
- Pertenencias de don Jaime:
 - Reloj: es sinónimo en este contexto del automatismo y lo ceremoniosamente convencional de la vida burguesa en la que el siempre se ha desarrollado.
 - Daga y navaja crucifijo: se identifica con la espada. En la Edad Media la espada adopta la forma de la cruz. Símbolo de la palabra de Dios. La espada es instrumento de un caballero que defiende la luz frente a las fuerzas del mal. La daga acompaña así a don Jaime, un caballero a la antigua usanza en pleno siglo XX.
- “Beata sin sangre”: palabras de Jorge a su prima: si la sangre se identifica con la pasión, Jorge percibe a su prima como una mujer estricta y fría.
- Escena en el que el gato caza al ratón: el gato es sinónimo de muerte y el ratón, símbolo fálico en su aspecto repugnante. Así pues, entre la criada y el galán existe una relación sexual teñida de muerte e incluso de repugnancia.

- Un mendigo despluma una paloma: la paloma es sinónimo de espiritualidad, de sublimación. Los mendigos mancillan el alma de Viridiana al desplumar la paloma muerta, símbolo del personaje de la novicia.
- Banquete de los mendigos/ La última cena: no es una identificación sacrílega, a mi juicio, sino muy lúcida en que el genio de Buñuel nos sugiere la idea de que el mal siempre acaba profanando al bien. Así, la entrega de Cristo a los hombres para Buñuel es un fracaso y un sinsentido debido a que el mal todo lo devasta.
- El mendigo se disfraza de novia: su mascarada resulta el sumun de la morbosidad y la degeneración. Es la profanación de la persona de Viridiana y de sus buenas intenciones para con ellos.
- Baile de los mendigos: Buñuel lo plasma a través de una metonimia enfocando los pies de los pordioseros. La danza aquí tiene connotaciones mortuorias, de ahí que los pies adquieran en este contexto connotaciones de muerte.
- El mendigo que porta la navaja intenta violar a Viridiana: la navaja en sí es portadora de la idea de agresión.
- Rita quema la corona de espinas de Viridiana: símbolo de que los anhelos de sacrificios de la novicia han desaparecido en ella, ya que la corona es símbolo de superación.
- Viridiana pica a la puerta de la habitación de Jorge: franquear la puerta es a la vez situarse en el centro de la habitación al igual que la relación que existe entre la circunferencia y su centro. Y en este contexto el altar es la cama, centro de la habitación y

donde Viridiana presumiblemente dejará de ser virgen a manos de su primo Jorge.

LA VÍA LÁCTEA

- Peregrinación: en un sentido celta la peregrinación representa un viaje errático, sin sentido. Es así la peregrinación de nuestros heterodoxos protagonistas.
- El enano suelta la paloma: el enano es la persona que custodia el inconsciente. La paloma significa el espíritu. Así, el enano suelta la paloma para compartir con todos el rosario de herejías que se van sucediendo durante el transcurso de la película.
- El mesonero, cuando los echa el brigadier, les da pan: el compartir es producto de la generosidad, significado del pan. De ahí viene el milagro de la multiplicación de los panes y los peces.
- Un pastor se les acerca con un candil y una oveja: el pastor representa la figura de Prisciliano, puesto que se nos introduce, a continuación, en la comunidad del hereje y la oveja es sinónimo de sacrificio, en este pasaje concretamente del sacrificio del cuerpo, el que Prisciliano condena por impuro. Va con un candil porque, si ahora la doctrina de Prisciliano se practica por la noche, llegará un momento que se haga a la luz del día. Ciriot recoge este negar el cuerpo: fuente de enfermedad y de muerte, para alabar al espíritu.
- Niños de la institución Lamartine: en la iconografía cristiana los niños son vestidos a menudo como ángeles. El ángel es sinónimo de pureza. La censura en este pasaje va acompañada

de la pureza, elementos que parecen contradictorios y que juntos contribuyen a crear un ambiente lleno de morbosidad.

- Ángel que aparece en el accidente de tráfico: el ángel establece un juego entre lo visible y lo invisible. Nada más acertado que en este pasaje, dado que el director aragonés juega con la presencia y ausencia del ángel dentro del coche para crear un ambiente sobrenatural.
- Cuando se les aparece la Virgen a los herejes, suena a la vez un balido de oveja y una lira: la lira es sinónimo de armonía y el balido de caos. Tenemos, pues, dos significados contradictorios, dos polos opuestos entre los que se parecen debatir los protagonistas.
- Mientras el hospedero corta el jamón, el sacerdote lee un libro: el cerdo es una manifestación de lo impuro y el libro del mundo. Se abre un mundo piadoso frente a lo impuro de la existencia.
- El posadero mete un candil dentro de un armario: si la luz es sinónimo de inteligencia y espíritu, la acción nos recuerda al pasaje en que Jesús dice que la fe es como un candil que no se puede ocultar al mundo, puesto que su riqueza inunda lo circundante.
- Reflexiones del matrimonio hechas por el sacerdote: el matrimonio, según Jung, es la unión de la parte femenina del hombre y del inconsciente con su espíritu. Así, cobra interés el relato del Génesis en que narra cómo Dios creó a la mujer de una costilla del hombre.
- Aparición de la Guardia Civil en la posada: el joven peregrino, al marchar de la posada, roba un jamón. La Guardia Civil ocupa un

paso intermedio entre el mesonero y el peregrino, siendo este último un estado inferior debido a su nueva condición de ladrón.

- Se adentran en un bosque con la mujer rubia: al llegar a Santiago, se adentran en un bosque. El significado de éste es la naturaleza devoradora y ocultadora de la razón, de la consciencia. Dicho significado se pone de relevancia al estar en el bosque con una devoradora de hombres, ya que el hecho es del todo inconsciente y muy instintivo.
- Un ciego pasa el riachuelo y el otro no: los dos ciegos curados por Cristo al final del film tienen destinos opuestos. Uno es capaz de cruzar un riachuelo, pudiendo significar en dicho contexto la corriente de agua la fuerza creadora y el tiempo, y el otro no puede cruzarlo, pudiendo, pues, significar ahora el cúmulo de agua el olvido y el abandono. Podríamos deducir entonces que uno se salva y el otro no y extrapolarlo a toda la humanidad y afirmar que la mitad de la humanidad se salva y la otra mitad se condena.

En la tercera parte de la tesis estudiamos los temas y símbolos concomitantes de las cinco películas religiosas de Buñuel y de una selección de la obra de Dalí y de la obra dramática de Lorca. El porqué de esta comparación es debido a que los tres artistas fueron miembros del mismo grupo de autores surrealistas y a que estos tres creadores forjaron una amistad que no sólo les hizo colaborar en determinadas obras artísticas sino que a mi juicio se influenciaron mutuamente en el resto de sus creaciones.

El estudio de la influencia mutua de los temas y símbolos de la obra de Dalí y Buñuel puede comenzar con el tratamiento que ambos autores realizan sobre las casas. Así, las primeras pinturas de Dalí, con sus casas al lado del agua estancada, nos remiten al caserón de don Jaime, yerto y estéril, imagen de la España franquista, según varios críticos. Seguimos con los bodegones que nos llevan al tratamiento de la comida. Si en los personajes ascéticos de Buñuel la comida está renegada a un segundo plano, en Dalí se ve a un joven amante de la misma, que irrumpe en la cocina de su casa en busca de un trozo de seta o de carne. En el tema de la comida se inserta la figura de la eucaristía, que veremos más adelante, y la de la madre nutricia. Como madres nutricias aparecen en sus cuadros la ama de cría y la abuela hilando, es decir, según Cirlot, entretejiendo el destino de su nieto, imagen que está presente en *Simón del Desierto*, donde aparece su madre en la choza también hilando. También nos encontramos con la *Madonna de Port Ligat*, con su vientre invisible, negando su encarnación en la realidad cual si Viridiana se tratase. Siguiendo con más Venus que retrata Dalí, es significativa la cantidad de mujeres que pinta de espaldas mirando por la ventana. Dicho grupo se puede dividir en tres subgrupos. El primero, el encarnado por la *Muchacha en la Ventana*, que cual Viridiana mira el amplio panorama que le presenta la apertura de su mundo al de los sentidos. El segundo de ellos es el formado por una mujer al lado de una ventana cosiendo. Este sector encarna a las mujeres cuyo futuro no les coge desprevenidas sino que son ellas mismas el que lo labran.

Así, la Valquiria, Andara y Beatriz, cuando estas últimas son discípulas del padre Nazario, podrían engrosar dicho grupo y un último apartado podría representarlo Gala, la cual está en un cuadro de espaldas a Dalí y su rostro, junto con el del pintor, lo capta un espejo que está en la pared del fondo. Vemos a un Jorge o a un Pinto, en este cuadro, cuya mirada a las mujeres que poseen agotan la libertad de la fémina, pero también se agotan a sí mismos, ya que las mujeres también ejercen un poder con sus miradas al mirarlos reflejados en los espejos. Otro tema a tratar es el escatológico. Dalí, en *El Juego Lúgubre*, muestra los excrementos como Buñuel da noticias de ellos en la escena del excusado de *El Ángel Exterminador* o en la referencia que hace *Simón del Desierto* a sus heces. Dalí, al igual que el personaje de Simón, es víctima de una profunda neurosis que le impide aceptar la dimensión carnal del ser humano. En la obra de Dalí hay cráneos que sodomizan un piano, recordándonos la interpretación que hace don Jaime al piano, de tintes marcadamente sexuales, donde muerte y sexo se dan la mano. Otro motivo que comparten los dos autores es el tratamiento del tiempo. En Dalí, en su cuadro *La Persistencia de la Memoria* retrata un tiempo nihilista, efímero, inconsistente como el reloj que marca las tres en *El Ángel Exterminador*. Por el contrario, en el reloj que cuelga del cuerpo de su padre, el notario de Figueras, el tiempo es un tiempo burgués, nada revolucionario. Es el tiempo del reloj de don Jaime. Por otra parte, la eucaristía en Dalí llega a tener unos registros, desde un elevado misticismo hasta el que presenta en sus inicios, de un

gran contenido sexual. Su pan fálico así lo demuestra. Esta dimensión profana de la eucaristía se extiende al cuadro de Gala sobre el que cuelgan dos chuletas. La antropofagia de su amada con tintes salvíficos se extiende a la que muestra Buñuel en Viridiana o en la Valquiria, ambas corderos expiatorios de su comunidad. Uno de los cuadros más perturbadores a juicio de Dalí es *El Ángelus de Millet*. Viridiana y sus mendigos rezan El Ángelus en contraposición al trabajo del hombre, intercalado en varias escenas de la secuencia. Ello nos indica la noción de la religión como el opio del pueblo. Dalí, por su parte, hace tres interpretaciones de *El Ángelus*. *El Ángelus* encima de la cabeza de Lenin, *El Ángelus* cuyo campesino tiene una excrescencia que parte de la cabeza que muestra un carretillo y una tercera interpretación en la que la pareja de campesinos están petrificados. En estas tres interpretaciones, *El Ángelus* también es tratado como una parte del opio del pueblo. El comunismo del primer cuadro, el sometimiento por el trabajo del segundo y la idea de pétrea muerte del tercero así lo demuestran. Otro de los motivos persistentes en sus cuadros son los retratos a la burguesía. Dalí dice apoyar a esta clase con sus muletas, las muletas de su inteligencia, que son muestra de muerte y resurrección como los tintes de la relación entre la Valquiria y los invitados a la cena. El retratista de burgueses es ahora llamado por Bretón Avida Dollars. Pero Dalí, recordemos que el cuadro de un burgués nos remite al Papa Inocencio , sigue con estos gestos manteniendo su carácter de revolucionario, al igual que Buñuel al retratar la animalidad e hipocresía de las clases

puddientes. El narcisismo es tratado en Dalí en numerosos cuadros, pero en uno en especial titulado *Metamorfosis de Narciso*. En él hay una mano que surge y que coge una cebolla, que en la cultura catalana significa la tenencia de algún complejo. Así, gran parte de los personajes de Buñuel son seres acomplexados y narcisistas que quieren realizar con mano ejecutora una gran obra como compensación a sus carencias, las cuales manifiestan en una personalidad egocéntrica. Dalí, en contraposición a Buñuel, relata un Cristo, el inspirado por un apunte de San Juan de La Cruz, salvador del mundo, glorioso. Buñuel, por su parte, nos muestra el retrato de un Cristo histriónico, cuya fealdad dista de la idealización con que lo trata Dalí. Esta idealización se muestra de forma más acentuada en su *Corpus Hypercubus*, donde no hay heridas, ni sangre, ya que los clavos son cubos suspendidos en el aire y es que ya decía el mismo Dalí que, frente a la concepción de un Cristo sufriente y herido, el pretendía pintar un Cristo esencialmente bello. En uno de sus cuadros más significativos, *El Torero Alucinógeno*, Dalí condensa la temática de la película de Buñuel: *Viridiana*. En el centro una Venus, Viridiana, con los brazos mutilados, es decir, su sexualidad reprimida. A un lado de la plaza un toro, el toro símbolo del pecado, acribillado a banderillas, es decir, negado en su aspecto sexual por la protagonista del film. En una esquina, el niño Dalí, que suplanta a la niña Rita de la película. Las moscas, símbolo de muerte, rondando por el cuadro. Así, una vez más muerte y sexualidad se dan la mano en las obras de Buñuel y Dalí. Dalí también nos muestra de forma reitera en

sus cuadros el campanario de una iglesia y, al lado, una niña jugando a la comba. Dichas imágenes pueden ser una simbiosis entre el campanario de la iglesia del pueblo diezmado por la peste, cuyas campanas tocan bien a muerte, cuando anuncian la presencia de la peste, bien a vida cuando informan sobre la llegada del comboy sanitario, y la niña que juega a la comba en *Viridiana*, la niña Rita, que también porta el significado de vida, al jugar con la comba y el de muerte, al ser éste el instrumento que utiliza don Jaime para matarse y, más tarde, el que utiliza un mendigo para intentar violar a Viridiana. Otras veces Dalí retrata árboles como en *El Árbol*, un espécimen con forma fálica, que nos recuerda a la serpiente del Paraíso. Es el árbol con el que se ahorca don Jaime, que sufre una picadura mortal, la del suicidio. El baile en Dalí es retratado en *La Danza* y en *Escena de Cabaret*. En Buñuel, la danza es de importancia primordial en la orgía de los mendigos de *Viridiana*. Tanto en los cuadros de Dalí, en los que aparecen cuerpos desnudos, como en Buñuel, la música, el baile y la comida se aúnan para desatar los instintos primarios y convertirse en una liberación, en una auténtica catarsis de los personajes. Dalí, al igual que Buñuel, trata la música clásica, profanándola en su *Ataque del Hombre a un Violonchelo*, equivalente al sonido de fondo de *El Aleluya*, que es profanado en la orgía mundana de los mendigos. Por otra parte, tanto uno como otro se retratan en sus obras. Buñuel aportando muchas de sus creencias en sus películas y Dalí realizando una serie de autorretratos que van desde un Dalí, solo, impresionista, hasta un Dalí acompañado por su musa, Gala. Dalí, a menudo,

en sus cuadros retrata un nihilismo, un vacío, bien en el espacio: enormes paisajes desérticos poblados de fantasmales personajes, bien en el tiempo: los cuadros en los que se hallan los relojes blandos. Este vacío existencial Buñuel lo plasma como nadie en la recreación del salón de *El Ángel Exterminador*. Tanto Dalí como Buñuel desarrollan un aspecto voyeur. Dalí tiene un cuadro así titulado que nos recuerda tanto al mirar de don Jaime a través de la ventana de la mansión hacia el lugar donde se hallan Rita y Viridiana como al mirar de su criada Ramona, a través de la cerradura de la habitación de Viridiana. También podemos observar como Dalí retrata su particular última cena, una cena de burgueses que se desarrolla en una enorme sábana, donde hay personajes desnudos y cómo Buñuel hace lo mismo en la cena que acontece en *El Ángel Exterminador* o en la orgía de los mendigos. *La Madonna de Por Ligat*, retrato de Gala, musa de Dalí, bien puede representar el retrato de Viridiana, musa de don Jaime, hecho por el mendigo. El cuadro refleja a una madonna suspendida en el aire y de vientre inexistente, concibiéndola con un halo místico, propio también de la figura de Viridiana. Por otra parte, Dalí trata al demonio pintándolo con cajones que lo desmiembran mientras Buñuel, en *La Vía Láctea*, lo hace aparecer emitiendo proclamas apocalípticas. Dalí no solo retrata a Viridiana sino que hace lo mismo con la histeria y por ende, con Beatriz. En uno de sus cuadros nos muestra a una mujer tumbada boca arriba, que evoca la posición de Beatriz, haciendo el pino puente, durante uno de sus raptos de histeria. Dalí también retrata a Freud con el

índice hacia arriba, como si del Pantocrator, que Buñuel representa a menudo, se tratase. Ello es muestra del magisterio que Freud ejerce sobre los surrealistas. La influencia de Velázquez sobre Dalí hace que éste dé cuenta de la deformidad en el retrato de un enano. Buñuel también manifiesta esta concomitancia al hacer salir en sus películas a personajes como el enano Ujo. La muerte y el sexo Dalí los aúna realizando una calavera con cuerpos desnudos mientras Buñuel hace sangrar la boca del Pinto por la mordedura de Beatriz. Si las aves en Buñuel son símbolo de mal agüero, en Dalí también hay algo de esto. Así, dibuja bien a *El Pájaro Putrefacto*, como símbolo de la muerte, bien a un cisne en *Leda Atómica*, como símbolo fálico. Si Dalí retrata a una cara envuelta en una mortaja y en la que la zona de la boca está rodeada de hormigas, aunando así sexo y muerte, Buñuel hace lo mismo con la boca del Pinto, que chorrea sangre. Dalí dibuja en un cuadro a los corderos, que bien pueden ser los que deambulan por la mansión de *El Ángel Exterminador*. En otro cuadro, Dalí describe una escena de un carromato que va por un paisaje desértico. Éste bien pudiera ser el del Pinto y Beatriz, cuando marchan juntos al final de la película *Nazarín*. El fetichismo del pie aparece tanto en Dalí, cuando pinta el pie de Gala, que toca la mano del pintor, como en Buñuel, cuando se nos muestran las pantorrillas de Silvia Pinal haciendo de diablo o cuando se rueda los pies de los mendigos que bailan en la escena de la orgía. Dalí también nos muestra patas de animales en su cuadro *La Tentación de San Antonio*. Ello recuerda a *Simón del Desierto* cuando intenta

sostenerse sobre una sola pierna. Si las patas representan la levitación, según el pintor, Simón levita cargando el también con las tentaciones de las cuales es víctima. El amor fou, tan descrito en la obra de Buñuel, igualmente lo recoge Dalí en sus retratos de Romeo y Julieta o Tristán e Isolda. Por otra parte, Dalí pinta ojos, miradas sicóticas, a las que nada se les escapa. Buñuel también describe esta mirada, la mirada de Viridiana, la mirada de un Dios castigador que juzga duramente. Y, por último, decir del pintor de Cadaqués que él también recogió su interpretación particular de la última cena. Si Buñuel realiza una última cena prosaica y grosera con sus mendigos, Dalí la eleva hasta cotas de un elevado misticismo con sus figuras, propias de un Miguel Ángel, y con su luz paradisiaca.

Es ahora cuando trataremos las semejanzas de los temas y símbolos de la obra religiosa de Buñuel con los temas y símbolos de la trilogía dramática de Federico García Lorca: *La Casa de Bernarda Alba*, *Yerma* y *Bodas de Sangre*. Tanto en la obra de Lorca como en la de Buñuel la mujer es portadora de la fecundidad y a la vez de la esterilidad. En la obra de Buñuel y de Lorca está presente el símbolo de la gran madre, la madre nutricia, bien en la naturaleza o bien en los personajes femeninos portadores de este atributo. Las heroínas de Lorca caminan hacia el ejercicio de su sexualidad a costa de su destrucción. Las heroínas de Buñuel son corderos expiatorios, eucarísticos, que acosta de su sexualidad intentan salvar a la comunidad. En ellas hay una mística de la muerte, mística nupcial y erotismo que difícilmente se dejan separar. Ejemplo de

ello es la mascarada de Viridiana cuando se viste de novia. Por otra parte, aparece la sangre en Lorca y Buñuel como símbolo de muerte, vida y sexualidad. Así, la sangre de la boca del Pinto es ejemplo en el que se unen sangre y sexualidad y la sangre de los amantes de *El Ángel Exterminador* aúna una mística nupcial de vida y de muerte inseparables. La sangre, por otra parte, derramada es sangre de vida. Ésta la encontramos en los desvirgamientos de las protagonistas de Buñuel. La historia de las heroínas de Lorca es la historia de su muerte, entendida como sacrificio. También las heroínas de Buñuel son corderos expiatorios, mediadoras entre la vida y la muerte. El cuchillo en Lorca impregna también sacralidad, es el instrumento de muerte lorquiano. Tanto en Lorca como en Buñuel reina la mujer y el varón es el mediador del sacrificio.

Si comenzamos a analizar, ya no de forma tan genérica sino más detalladamente, los temas y símbolos de la obra de Lorca y Buñuel nos encontramos en el espacio de *La casa de Bernarda Alba* con la figura de la casa. La casa de Bernarda es de muros gruesos e impenetrables. Es el más puro aislamiento como lo es el caserón de don Jaime en *Viridiana*, como la tumba que es el salón de *El Ángel Exterminador*, como la disposición laberíntica del habitáculo del padre Nazario en *Nazarín*, como la columna de *Simón del Desierto* del todo inaccesible. La casa es un espacio asfixiante, blando y protector como el útero materno. Las campanas tocan a muerto. Es la muerte en vida de las hijas de Bernarda. Es el tocar de las tres de la mañana de *El Ángel Exterminador*, es el tocar del campanario del pueblo diezmado

por la peste de *Nazarín*. Hay un rechazo edípico bien a la figura paterna: en la casa de Bernarda, la única hija que quiere al padre es Magdalena. En Buñuel, Viridiana rechaza a don Jaime y a los hombres. La Valquiria también rechaza al género masculino. Por otra parte, Simón parece no querer saber nada con su madre. Este rechazo a los hombres va parejo, por paradójico que resulte, a un deseo de varón: deseo de las hijas de Bernarda por Pepe el Romano. En Buñuel también se narra este deseo. Así, Viridiana lo acaba teniendo por su primo Jorge, La Valquiria pierde su virginidad con el anfitrión de la fiesta y Beatriz, que a pesar de rechazar al Pinto durante buena parte de la película *Nazarín*, termina por volver con él. Hay una neurosis manifestada en el cultivo de la limpieza, de las apariencias. Así, Bernarda es “Ella la más aseada, ella la más decente y ella la más alta” En Buñuel esta neurosis se da en Simón, que muestra animadversión por sus excrementos. En Dalí este aspecto también se da, ya que el pintor de Cadaqués manifiesta una clara abyección por la materia. Hay también un odio hacia Bernarda que también se describe en *Viridiana*. Es el mismo odio que tienen los mendigos hacia Viridiana por que los quiere esclavizar con una vida beata, como también hace Bernarda con los suyos. Es el odio de Jorge hacia Viridiana por este mismo motivo. También Bernarda ejerce su dominio con su bastón, símbolo fálico, como lo ejerce Viridiana sobre sus mendigos. Lorca hace que el público de sus obras sea la cuarta pared, el sostenedor de los valores de Bernarda. Por otra parte, la criada de Bernarda espía al pueblo para que Bernarda lo sepa todo. Es

el voyeurismo de la criada de don Jaime, Ramona, que también espía a Viridiana para que don Jaime lo sepa todo de ella. Hay una falta de caridad de Bernarda expresada en su criada, que dice “muerdo los talones de los que piden limosna cuando ella me azuza”. Esta falta de misericordia está presente también en los personajes de Buñuel, que son personas más de sacrificios que de amor para con el prójimo. Hay una hipocresía que se manifiesta en las relaciones maritales. Así, el marido de Bernarda tiene líos con la criada. Vemos también que los matrimonios de Buñuel en *El Ángel Exterminador*: el del anfitrión y su esposa, por poner un ejemplo, muestran relaciones hipócritas. Hay también una religiosidad popular recogida en el arte de los dos creadores. De esta forma, la criada de Bernarda reproduce el llanto de las plañideras ante su amo muerto y las mujeres de *Nazarín*, llenas de superchería, conjuran a la niña moribunda. Hay una injusticia social manifiesta cuando Bernarda dice que los pobres son como animales, que parece que están hechos de otras sustancias. Ello nos remite a la escena de *El Ángel Exterminador* en la que una burguesa dice que se desmalló por la muerte de un príncipe mientras que ante la de varios obreros no sintió absolutamente nada, anécdota que dicen estar sacada de la vida de Salvador Dalí. Hay en Bernarda la actitud psicológica de vigilar, pero también de sentirse vigilada y juzgada. Es el ojo sicótico también presente en los protagonistas de Buñuel. Un ejemplo de ello es *Simón del Desierto*, tan vigilado por su comunidad y juzgado por el monje Trifón. En Lorca aparecen labores tradicionalmente de mujeres

como el hilar. Así, las hijas de Bernarda hilan, tejen su destino, como la madre de Simón hila el destino de su hijo o, como en el cuadro de Dalí, la abuela hila el destino de su nieto. Lorca en su obra dramática recoge el tema de la misoginia, el odio hacia la mujer presente en la sociedad que le ha tocado vivir. Así, la mujer está relegada en la sociedad, sin apenas derechos. Esta relegación hace que la mujer aparezca encarnada en dos estereotipos, o bien como prostituta: Paca la Roxeta, la hija de la Librada en Lorca. Andara y Beatriz en Buñuel o como Virgen: Las hijas de Bernarda Alba en Lorca y Viridiana y Leticia en Buñuel. La influencia de Sade en los dos autores es manifiesta. Bernarda personifica las estructuras sociales y educativas contra las que atenta Sade y el dramaturgo, este último narrando la rebelión de la abuela Josefa y la de la hija de Bernarda: Adela. En palabras de Bernarda, ella “lucha para que las personas sean decentes y la cabra no tire al monte” Esta represión de los instintos a través de la educación y la autoridad se halla también en los personajes de Buñuel. Así, un ejemplo de ello es el de Nazarín, que intenta educar a Beatriz para que ésta abandone el amor fou que siente por el Pinto. En el amor fou, la protagonista puede ser o “bien una perra sumisa que les dé de comer” como dice Martirio, otra de las hijas de Bernarda Alba, o bien una fierecilla domada como la Valquiria de *El Ángel Exterminador* o bien una mujer perversa, que se deleita en ser inalcanzable, como lo es Viridiana. En todos los casos la mujer resulta un personaje negativo. Hay una descripción de las bodas de Caná cuando dicen en *La Casa de Bernarda Alba* que antes

el vino era malo y ahora bueno. Ello nos evoca el banquete de *El Ángel Exterminador* de tintes eucarísticos donde se ofrece lo mejor al principio. Por otra parte, las gallinas miran a Adela, que se ha puesto de verde. Luego, le contagian sus pulgas y el vestido se vuelve negro. Vemos, pues, como las gallinas tienen una connotación negativa como en el tratamiento que les da Buñuel y el que les ofrece también Dalí. Las hijas vírgenes de Bernarda se comparan en la obra con ovejitas. Son, pues, como en la obra de Buñuel, corderos eucarísticos. El intento de casarse de la abuela nos recuerda a la mascarada de *Viridiana*. El caballo en Lorca es sinónimo de expresión erótica. Buñuel también hace del caballo símbolo erótico cuando va dirigido por el Pinto, el amante de Beatriz. El amor entre criados: el de la Poncia y su marido en Lorca y el de Ujo y Andar en Buñuel, es un recurso del teatro clásico, que lo utiliza como contrapunto del de los protagonistas. Adela, que dice que hace con su cuerpo lo que quiere, es la fierecilla domada de esta obra como lo es la Valquiria en *El Ángel Exterminador* de Buñuel. Además, la casa de Bernarda Alba se puede comparar con un convento, de esta forma así lo hace Poncia, la criada de Bernarda. Podemos establecer un paralelismo entre la puerta de la casa de Bernarda y las rejas de la mansión de *El Ángel Exterminador*. Ambas construcciones son sinónimo de muerte, pasos infranqueables que se convierten en elementos de un rito iniciático, rito de vida y de muerte, donde la ontogénesis reproduce la filogénesis, donde el hombre de las cavernas, según la crítica, se ve reflejado en los personajes de un tiempo cansino y monótono y de un

espacio delimitado y meramente accidental, que desborda lo anecdótico para dar paso a lo universal. El convento de Bernarda también se puede comparar a la mansión de don Jaime. Si antes era un espacio libertino, propio del Marqués de Sade, con la muerte de don Jaime, se convierte en un lugar enclaustrado y mojigato. El desierto, donde se dan las más fuertes tentaciones para Simón, resulta ser el espacio de un convento para éste. La casa de Nazario, por su parte, se asemeja con la de Bernarda. La ventana de ambas es un espacio de apertura hacia el mundo y el corral, en *Nazarín* el patio interno de la pensión, es a sí mismo un lugar de encuentro erótico. Hay una animalidad del amor fou. Las hijas de Bernarda son como gatas en celo, como Viridiana y Beatriz embaucadas por el deseo. Así, dice Lorca: “pero en cuanto las dejes sueltas se te subirán al tejado”. Bernarda dice de ella que las gentes del pueblo chocaran contra su pedernal. Chocan así como el monje Trifón contra el pedernal de Simón del Desierto. Hay un hipnotismo propio del amor fou. Así, Adela va “arrastrada como una maroma” hacia Pepe. Viridiana y Beatriz van como hipnotizadas al encuentro del varón. Existe la presencia de un Dios justiciero en las obras de los dos artistas. La expresión “llevados por la mano de Dios” en el contexto no nos lleva a concebir un Dios misericordioso sino justiciero como el de Simón o el de Viridiana. Hay una importancia de la propiedad privada en la obra de Lorca y un desprecio de ésta en los protagonistas de Buñuel. Así, en Lorca, la posesión de las tierras cobra mucha importancia, ya que son parte de las dotes de los protagonistas.

Bernarda se muestra autosuficiente. Así, dice: “con perlas o sin ellas, las cosas son como una se las propone” Esta misma autosuficiencia la muestran los protagonistas de Buñuel: Viridiana al rechazar el regreso al noviciado, Simón al ser hombre de sacrificios y no de misericordia y Nazarín al pensar a veces que la conversión de los demás depende de él y no de Dios. Por otra parte, la noche en Lorca, al igual que en Buñuel, es sinónimo de pecado: existe en La Casa de Bernarda esta exclamación: ¡Qué noche tan oscura! Es la noche en la que don Jaime intenta abusar de Viridiana, la noche en la que Rita ve al toro negro. No en vano a Buñuel se le reconoce la utilización magistral de los claros oscuros y a Lorca se le denomina poeta de la noche. El amor fou está teñido de antropofagia. Así, dice Bernarda por Pepe: “Todas lo queréis. Pero él os va a devorar porque vosotras sois granos de trigo” Aquí se haya presente el amor loco como lo refleja el cuadro de Dalí donde muestra a Gala sobre al que descansan varias chuletas crudas. El sacrificio eucarístico de las protagonistas en Buñuel es igual de baldío que el de Adela en Lorca. Así, dice Bernarda: “Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen” Es otro frustrado cordero expiatorio. En la obra de *Yerma* nos encontramos con temas y símbolos parecidos a los de *La Casa de Bernarda Alba* y otros añadidos. Así, aparece la casa como cárcel. Ésta, al igual que el caserón descuidado de *Viridiana*, algunos críticos la han visto como metáfora de España. Yerma también cose, hila, como la madre de *Simón del Desierto*. Pregunta María a Yerma si nunca ha tenido un pájaro vivo apretado en la mano, utilizándolo para

explicarle la maternidad. Aquí el pájaro vuelve a tener connotaciones negativas. Se mezcla la esterilidad de Yerma y la viveza de la maternidad. Ello nos remite a *El Pájaro Putrefacto* de Dalí ¡Dichosa! Le dice Yerma a María. Ello nos recuerda el reconocimiento por parte de la Virgen María de la maternidad de su prima Isabel. Hay pues la construcción de la figura de Madonna tan presente en Dalí y también en Buñuel. Al igual que hay también una presencia de la madre nutricia en *Yerma*. Dice Yerma: “muchas veces salgó al patio para pisar la tierra”. De esta forma Lorca utiliza una oposición entre lo fecundo de la naturaleza y la esterilidad de Yerma. La madre nutricia está presente en Buñuel, en la figura de Viridiana, al tanto de sus mendigos y en el personaje de Leticia, al tanto de sus burgueses. Juan, el esposo de Yerma, busca acumular riqueza. Es el opuesto a los protagonistas de Buñuel, que se desprenden de todas las posesiones. En *Yerma*, el agua es sinónimo de vida como lo es el agua que Beatriz le da al Pinto. Así, le dice la vieja a Yerma: “darnos de beber agua con su misma boca” Yerma se niega al disfrute que hay en el acto sexual. Ella está en contra de la concepción hedonista de Sade. Como también lo son Viridiana, la Valquiria y Simón. La vieja la compara con una flor abierta. Es la flor del movimiento surrealista, que compara el sexo de la mujer con una rosa. Por ello, en uno de los cuadros de Dalí, aparece una mujer cuyo sexo está ocupado por rosas que chorrean sangre. Vemos un nuevo rasgo de religiosidad popular, tan presente en Buñuel y también en *Yerma*.

Hasta aquí el trabajo realizado, teniendo siempre como protagonistas a las cinco películas religiosas de Buñuel, y que pretende esclarecer más, en parte, el gran universo creativo del genial cineasta aragonés.

5. BIBLIOGRAFÍA

- Alcalá, Manuel, *Buñuel (cine e ideología)*, Cuadernos para el Diálogo, Edicusa; Madrid, 1973.
- Aranda, José Fernando, *Luis Buñuel: biografía crítica*, Lumen, Barcelona, 1970
- Azcue Brea, Leticia, *Salvador Dalí*, Publicaciones Colegio de España, Salamanca, 1990
- Bermúdez, Xavier, *Buñuel: espejo y sueño*, Valencia. Ediciones de la Mirada; Edi. Tercos, Valencia, 2000.
- Bobes, Carmen, *Estudios de semiología del teatro*, Aceña Editorial, Valladolid 1988
- Buñuel, L. Y Mondadori, R., *Mi último suspiro*, Random House Mondadori S.A., Barcelona 1982.
- Cano, José Luis, *Buñuel y don Luis*. ED. Xordica, 1999
- Carmona, Ramón, *Cómo se comenta un texto fílmico*, Cátedra, 2000
- Ceserman Fernando, *El ojo de Buñuel: psicoanálisis desde una butaca*, Anagrama, Barcelona 1976.
- Cirlot, J.E., *Diccionario de Símbolos*, Labor, 1981.
- Chalon, J., *Teresa de Lisieux, una lluvia de rosas*, Herder, Barcelona 1997.
- Dalí, Salvador, *La vida secreta de Salvador Dalí*, The Dial Press, New York, 1942
- Dantas, J., de Baecque Antoni, *Teoría y crítica de cine. Avatares de una cinefilia*, Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México, 2005.
- De Miranda, Ángel Álvarez, *La metáfora y el mito*, Editorial Renacimiento, Sevilla, 2011.

- Edwards, G., *El teatro de Federico García Lorca*, Gredos, Madrid Eliade, Mircea, *Tratado de historia de las religiones*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1954.
- Fuentes, V.J., *La Mirada de Buñuel, Tabla Rasa*, 2005.
- Fuentes, V.J., *Los Mundos de Buñuel*, Akal, 2000.
- *Fuentes, V.J., Buñuel en México*, Institutos de Estudios Turolenses, 1993.
- Galán, Eduardo, *Claves de la Casa de Bernarda Alba*, Madrid, Ciclo, 1989.
- García Lorca, F., *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza; 1980.
- Gómez Redondo, Fernando, *La crítica literaria del siglo XX*, Edaf, Madrid 1996.
- Leiva, Ana María, *De Cervantes a Dalí. Escritura, imagen y paranoia*, Editorial Fundamentos, Caracas, 2006
- López Villegas, M., *Sade y Buñuel*, Instituto de estudios turolenses, 1998.
- Marful, Inés, *Lorca y sus dobles, interpretación psicoanalítica de la obra dramática y dibujística*, Reichenberger, 1991
- Max Aub, *Luis Buñuel, novela*, Ediciones cuadernos del Vigía, Granada, 2013
- Neira, Rosario, *Introducción al discurso narrativo fílmico*, Arco Libros, 2003.
- Paz, Octavio, *Luis Buñuel: El doble arco de la belleza y la rebeldía*, Fondo de Cultura Económica, México, 2012
- Pérez Bastias, Luis, *Las dos caras de Buñuel*, Roya Books, Barcelona, 1994.

- Pérez Turrent, Tomás, *Buñuel por Buñuel*, Plot Ediciones,S.I.,1993
- Poyato Sanchez,Pedro, *Las imágenes cinematográficas de Luis Buñuel*, Caja España,2008
- *Bodas de Sangre*,Ramsden,Herbert,Ediciones,Manchester,1980 Ruiz Ramón,F., *Historia del teatro español del siglo XX*,Madrid,Cátedra,1995.
- Sade, *Dialogo de un sacerdote con un moribundo*, Eneida,2008
- Sánchez Vidal,A., *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*, Planeta,1988.
- Sánchez Vidal,A., *Los expulsados del paraíso*. Escuela Libre Editorial, Madrid,1994
- Sánchez Vidal,A., *Luis Buñuel, Cátedra, Madrid, 1991*
- Sánchez Vidal, A., *Vida y opiniones de Luis Buñuel*, Instituto de estudios Turolenses, Teruel,1985.
- Santos Fontela,C., *Luis Buñuel: es peligroso asomarse al interior*, Jaguar,2000.
- Santos zunzunegui, *Paisajes de la forma*, Cátedra S.A.,Madrid, 1994.
- Teresa de Calcuta, *Camino de sencillez*, Planeta, S.A., 1995
- Valente,J.A., *El pájaro y la red*, Tusquets,2000
- Umberto,Eco, *Cómo se hace una tesis*,Gedisa,S.A.,2007

OTROS LIBROS

- *Biblia de Jerusalén*,Grafo,S.A.,Bilbao,1975

- *Buñuel: cien años. Es peligroso asomarse al interior.* Madrid Instituto Cervantes, París, Centro Pompidou, 2000.
- *Catecismo de la Iglesia Católica, Asociación de Editores del Catecismo*, Madrid, 1992.
- *Documentos del Concilio Vaticano II, CONSTITUCIONES, DECRETOS, DECLARACIONES, Ediciones Mensajero, Bilbao.*
- *El mensaje de Fátima. Habla Lucía.*
- *La Casa de Bernarda Alba*, Austral, 2014
- *Luis Buñuel*, Taschen, 2005.
- *Salvador Dalí*, Taschen, 2013.
- *Yerma*, Catedra, 2012.

Fuentes de Internet

- “ A través de la cultura: Viridiana, cine cortante como un bisturí”, en *blogspot.com*, 7/2008
- Andrei Tarkovsky, “Artículo sobre Buñuel” en *www.andreitarkovski*, 6/2010
- Victor Cadenas de Gea, “Mecanismos sacrificales en el *ángel exterminador*” de *filosofia.net/materiales/num15/htm*, 6/2001
- Blanca Paz García, “Nazarín de Luis Buñuel: entre los valores y la violencia”. “Dios en la tierra” *www.enclavedecine.com*, 3/2010
- “Nazarín” de cien años de cine Mexicano, en *cinemexicano.mty.itesm.mx/películas/Nazarín/html*
- “Simón del Desierto”, en Videos de Ser o no Ser, Tauret
- “El *ángel exterminador* (1962)”, en *cinemexicano.mty.itesm.mx/películas/exterminador.html*.
- Estanislao, M. Orozco, ““El *ángel exterminador*” o el enigma de la condición humana”, en *revistadeletras.net*, 7/2013

- Antonio Méndez; “Viridiana (1962) de Luis Buñuel”, <https://alohacriticon.com>
- Rocío García, “Así serió Buñuel del franquismo”/ <https://elpais.com,5/2011>.
- Juan Sardá, “Viridiana, 50 años de escándalo”, en <https://m.elcultural.com.noticias>
- “Películas años 60: Viridiana (1961)”, en solocineclasico.blogspot
- Carlos Fuentes, “La vía Láctea”, en <https://elpais.com,8/2007>.
- Eugenio Sánchez, “Luis Buñuel: La Vía Láctea”, en auladefilosofia.net,11/2009.
- “Simón del desierto (1965) de Luis Buñuel”, en www.enclavedecimo.com

- **FILMOGRAFÍA**

1. Filmografía fundamental

- Nazarín (1958)
- Viridiana (1961)
- El ángel exterminador (1962)
- Simón del desierto (1965)
- La vía láctea (1969)

2. Filmografía complementaria

- Un perro andaluz (1929)
- Menjant garotes (1930)
- La edad de oro (1930)
- Las Hurdes (Tierra sin pan)(1933)
- Don Quintín el amargado (1935)
- La hija de Juan Simón (1935)

- ¡ Centinela alerta! (1936)
- Gran Casino (1946)
- El gran calavera (1949)
- Los olvidados (1950)
- Susana (1951)
- La hija del engaño (1951)
- Una mujer sin amor (1951)
- Subida al cielo (1951)
- El bruto (1952)
- The Adventures of Robinson Crusoe (1952)
- Él (1953)
- Abismos de passion (1953)
- La ilusión viaja en tranvía (1953)
- El río y la muerte (1954)
- Ensayo de un crimen (1955)
- La muerte en el jardín (1956)
- Los ambiciosos (1959)
- La joven (1960)
- Diario de una camarera (1964)
- Bella de día (1966)
- Tristana (1970)
- Ese oscuro objeto del deseo (1977)

6.ANEXOS EXTRAÍDOS DE LA MONOGRAFÍA SOBRE SALVADOR DALÍ DE LA EDITORIAL TASCHEN
