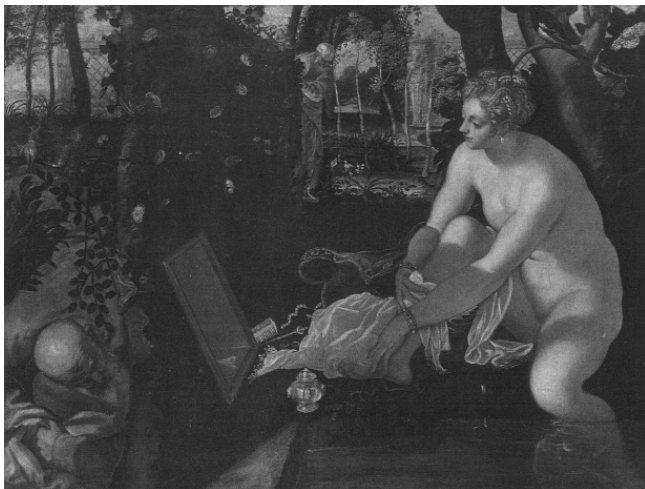


¡Viridiana? Cherchez la femme!

Buñuel y el surrealismo

... así Roithamer



Susana e i vecchioni, Tintoretto, 1557

Las manchas de la jirafa estaban montadas con bisagras y podían levantarse. Debajo se veían las frases descritas por mí en una hora. ¹

Une girafe fue escrito en 1932 con motivo de una fiesta que iba a celebrarse en casa de Charles y Marie-Laure Noailles. Breton había pedido a Buñuel que preparase algo para la revista que editaba el grupo, *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, y éste presentó en menos de una hora *Une girafe*. Después fue a casa de Giacometti y le pidió que dibujara y "recortara" una jirafa de tamaño natural. Las manchas de ésta estaban montadas con bisagras y podían levantarse para leer los escritos que se ocultaban bajo cada una de ellas. "Bisagras".

El texto estaba plagado de imágenes de la iconografía buñueliana. Así, en la primera mancha aparecía

un pequeño mecanismo bastante complicado que recuerda mucho al de un reloj. En el centro del movimiento de las ruedas dentadas da vueltas vertiginosamente una pequeña hélice. Un ligero olor a cadáver emana del conjunto. En la segunda, a condición de abrirla al mediodía, como lo precisa la inscripción interior, se encuentra uno en presencia de un ojo de vaca en su órbita, con pestañas y párpado. La imagen del espectador se refleja en el ojo. El párpado debe caer bruscamente, poniendo fin a la contemplación. En la tercera, abriendo esta mancha se leen, sobre un fondo de terciopelo rojo, estas dos palabras: AMÉRICO CASTRO. Al ser las letras

desmontables, podrá hacerse con ellas todas la combinaciones posibles².

Mecanismos rotatorios en movimiento emanando olor a cadáver. Retinas seccionadas junto a párpados que caen bruscamente poniendo fin a la visión. Palabras desmontables que admiten cualquier combinación posible. Todas ellas, imágenes fácilmente identificables con algunas escenas de *Un chien andalou*, así como algunos de los experimentos dadaístas de Marcel Duchamp en el año 1926 con su película *Anemic Cinema*.

Pero continuemos.

En la cuarta, hay una pequeña reja, como la de una cárcel. A través de la reja se escucha el sonido de una auténtica orquesta de cien músicos interpretando la obertura de Los maestros cantores. [...] En la novena, en lugar de la mancha se encuentra una gran mariposa nocturna, con una calavera entre sus alas. [...] En la duodécima, una hermosísima foto de la cabeza de Cristo coronado de espinas pero riéndose a carcajadas.³

Una orquesta de cien músicos, así como Cristo riendo a carcajadas, imágenes extraídas del final de *L'Âge d'Or*. Un animal nocturno sosteniendo una calavera entre sus alas. Un animal "alado" portador de un icono de muerte. Sin ojos. Desde el Renacimiento, en el elogio de la vista quedaba establecida la virtud del arte. Una pre-

monición más del final de la clásica ventana al mundo, que sólo cuatro manchas más tarde se confirmaría.

En la decimosexta, al abrir la mancha, se ve a dos o tres metros de distancia una Anunciación de Fra Angélico, muy bien encuadrada e iluminada, pero en un estado lamentable: desgarrada a cuchilladas, embadurnada con brea, la cara de la Virgen cuidadosamente ensuciada con excrementos, los ojos reventados con agujas y en el cielo una inscripción con letras muy toscas: "Abajo la madre del turco".⁴

No sólo el ir en contra de cualquier imagen religiosa, Cristo o la Virgen. Sino el rasgar el lienzo donde una de las mayores conquistas de la retina se plasma a través de la perspectiva. E inundarlo de excrementos y brea. "Iconos consumibles".

A modo de prólogo de la descripción de cada una de las manchas, nuestro cineasta advertía: '*TODO ES ABSOLUTAMENTE REALIZABLE*'. Confiar en el poder de cada una de las imágenes que allí se iban invocando. En la "posibilidad" de realizarse. La jirafa sería instalada en el jardín de los Noailles y los invitados de la fiesta leían, con la ayuda de un taburete, lo que se ocultaba tras las atípicas manchas. Cuando la cena acabó, había desaparecido del jardín y no volvió a saberse de ella.

Hoy de aquella jirafa sólo queda el texto -al que nos hemos remitido en algunas citas- publicado el 15 de mayo del siguiente año, en el número 6 de la revista



Tu m' (1918) fue la última pintura al óleo de Duchamp, y debe considerarse como una especie de versión horizontal y anamorfósica de *Le Grand Verre*. Aquí la reproducimos tomándola de la cabecera del artículo de Breton dedicado a comentar *La mariée mise à un par ses célibataires, même. Minotaure*, nº 6, 1934

*Le Surréalisme au Service de la Révolution*⁵, y una fotografía, en la que aparece el animal junto a Giacometti y Buñuel. Todo ello en el año 1933. *Un chien andalou*, *L'Âge d'Or*. Años antes, en España, un guión frustrado, *Goya*. Las piezas del futuro *découpage*⁶ del que se servirá Viridiana están ya expuestas.

I.-

- ¡Bah! -exclama el doctor- *todavía tan fuerte como una mula. Apuesto que viviréis siempre.*

Un sutil cambio se opera en la cara de Goya.

- *Creo que no -dice- no sé...* -sus ojos se vuelven hacia el retrato de la Duquesa. Mientras mira el cuadro su cara brilla exaltada- ... *pero ella sí. Eso sí que lo sé.*⁷

El primer dato de que tenemos constancia del trabajo de Buñuel sobre el guión de *Goya* se remonta al 30 de abril de 1926, fecha en que en la contabilidad de la Junta de Aragón se registra el gasto ocasionado por nuestro cineasta en un viaje en automóvil por los lugares donde vivió el pintor. El encargo oficial de preparar el *scenario*

1.- *Une Girafe*. Escritos de Luis Buñuel. LOPEZ VILLEGAS, M. ed. Instituto de Estudios Turoloenses, 2000, p. 123.

2.- *Ibidem*, pp. 125-130. En estas páginas se encuentra traducido el texto íntegro *Une Girafe* publicado por primera vez en el número 6 de "*Le Surréalisme au Service de la Révolution*".

3.- *Ibidem*, pp. 126-127.

4.- *Ibidem*, p. 129.

5.- BUÑUEL, Luis. 'Une girafe, en collaboration avec Pierre Unik'. "*Le Surréalisme au Service de la Révolution*", nº 6, mayo 1933.

6.- '¿Habremos de excusar previamente el empleo de la palabra *découpage* por el de su equivalente castellano "recortar"? Aparte de que nuestro vocabulario no es tan específico como el francés, se adapta menos que aquél a la acción que intenta representar. Además, *découpage* es voz consagrada al uso, adquiriendo una intención adecuada cuando se aplica a designar esa previa operación fundamental en cinema consistente en la simultánea separación y ordenación de fragmentos visuales contenidos informemente en un *scenario* cinematográfico.' "*Découpage* o segmentación cinematográfica.' En, *Escritos* de Luis Buñuel. *Op. Cit.*, p. 189.

7.- BUÑUEL, Luis. *Goya*. Guión, Instituto de Estudios Turoloenses, 1992, p.123.

8.- La noticia se publica en los periódicos de Zaragoza *El Noticiero* y *La Voz de Aragón*, el viernes 26 de noviembre de 1926.

9.- MAYER, August L. *Francisco Goya*. Leipzig, 1921.

10.- GÓMEZ de la SERNA, Ramón. *Goya*. Madrid, Atenea, 1928.

11.- MABILLE, P. 'La conciencia luminosa', en "*Minotaure*", 1937.

para una película biográfica con motivo de su centenario lo recibe en París, el 13 de septiembre de 1926, y del día siguiente data la primera solicitud de documentación para el tema al librero madrileño Sánchez Cuestas.

Para la lectura del *scenarío*, Buñuel viaja de París a Zaragoza el 11 de noviembre del mismo año con el original, mecanografiado por él mismo, y la aprobación tiene lugar poco antes del día 26 de dicho mes, fecha en la que se da cuenta en una nota de prensa⁸. Poco después, actuando como auténtico realizador, parte el 27 de noviembre hacia Madrid y París, con objeto de ultimar detalles, regresando de nuevo a Zaragoza el 22 de diciembre. Consigo traería la copia mecanografiada por un profesional y se le encargaría la redacción de la memoria del proyecto.

En cualquier análisis del texto de Buñuel sobre Goya es imprescindible preguntarse por el tema del surrealismo. Estamos en el año 1926. Y es moneda de cambio que el surrealismo español ha tenido una fuerte tradición goyesca. Con todo, no se plantea en ningún momento una película sobre el artista, sino sobre el hombre. Aquello que realmente le interesa a nuestro cineasta no es la pintura de Goya, sino su vida.

Precisamente en 1921, August L. Mayer⁹ había sentado las bases críticas para la valoración de la obra de Goya desde el movimiento expresionista, en un estudio de gran influencia en su momento, traducido al inglés en 1924 e inmediatamente al castellano en 1925. En 1928 aparecerá el libro de Ramón Gómez de la Serna¹⁰, donde se valora la obra de Goya -en particular las pinturas negras y los grabados- a partir de los presupuestos del surrealismo, desde la opinión de que el pintor encuentra en éstas la liberación del subconsciente.

II.-

El cine alcanza ese punto del espíritu donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo inco-

*te. Así se manifestaba Breton a cerca del fenómeno cinematográfico. Y concretamente en *Come dans un bois*, afirmaría: *Es en el cine donde se realiza el único misterio absolutamente moderno*. Pero desconfiemos de sus palabras. Intereses más ambiciosos se esconden tras su plan de colonización del mundo desde su ideario, plan en el que el cine no deja de ser otro de tantos vehículos malogrados. Aficionados apasionados. Bajo el signo de la pasión se establece la relación entre cine y algunos de los espíritus que poseen, hasta lo más extremo, este sentimiento de belleza moderna. El cine, en sus primeros años de vida, se consume al pie de la letra, fuera de toda referencia normativa. Así, el uso poético que puede hacerse de él. *El cine no deja de ser una substancia lírica que exige ser agitada en conjunto y al azar*, tal y como se extrae del artículo 'Como un bosque' de la revista *L'Age du cinéma*.*

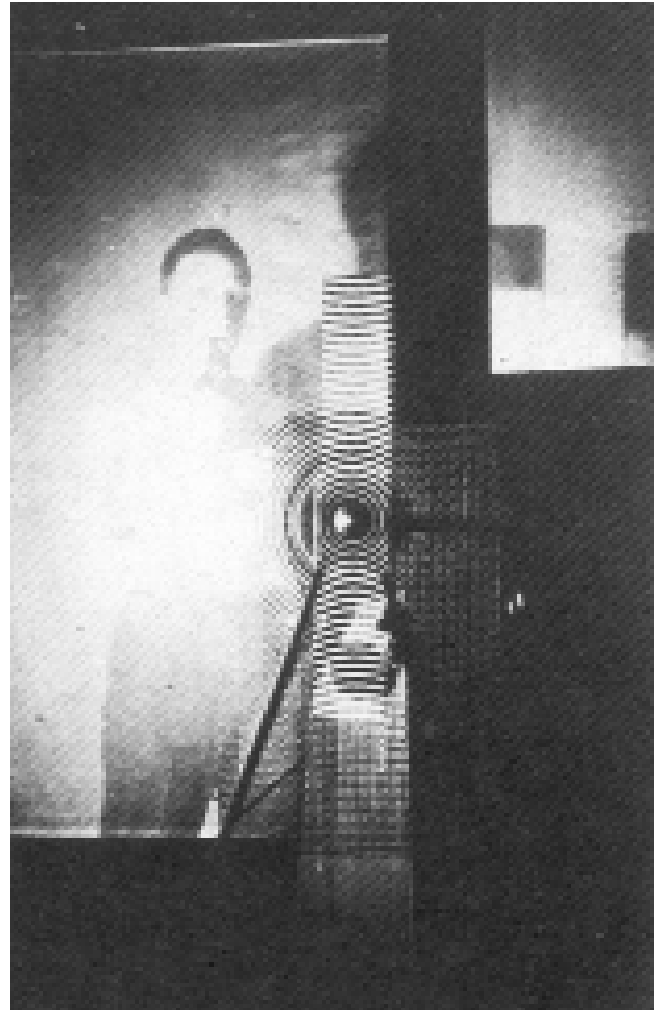
En esta época no resulta extraño ver al propio Breton sumergiéndose arbitrariamente en una película tras otra. *No he conocido nunca nada más magnetizante*, escribe el autor de *Les Champs Magnétiques*. El cine es una droga, un alucinógeno, un disparador que permite deslizarse en la ficción como se pasa de la vigilia al sueño. Hipnotismo. *Tan cercano a nuestra representación mental que puede penetrar directamente en nosotros*¹¹. El cine, por la participación total que requería del espectador, por su transformación de lo real que practicaba, por la puerta hacia el sueño que dejaba abierta, parecía más que ningún otro medio el llamado a *promover la verdadera vida*. Y más aún cuando, a los valores que fundan la revolución surrealista, el sueño, la aventura, hay que sumar el más importante de todos, el amor, bajo su forma más sensual: el erotismo. Desde los primeros escritos de Desnos hasta el libro-sueño de Ado Kyrou, el erotismo constituirá una de las razones constantes del interés por el cine. Éste afirmará que el cine desde su nacimiento fue un niño precoz. Un niño bello y prometedor en quien nadie creyó en sus inicios. Quedó postergado a las ferias. Al circo. A esos lugares al margen de las ciudades. Un espacio limítrofe y fronterizo.



Tobogán popular de una feria según una postal de principios de siglo exhumada recientemente por Suquet.

12.- *'Trepo por un camino vertical. En la cima se extiende una llanura. Sopla un viento violento. Ante mí unas rocas se hinchan y se vuelven enormes. Inclino mi cabeza y paso a través de las rocas. Llego a un jardín con flores y hierbas monstruosamente grandes. Aparece bruscamente un hombre a mi lado que se convierte en mujer y, luego, en viejo...'* De todos los poemas cinematográficos de Soupault, sólo llegó a convertirse en película La torre Eiffel. Poco más. En 1934, otro guión cobra vida bajo el nombre de Coeur Volé. El tema establecía un paralelismo entre la circulación sanguínea de un cuerpo humano y la circulación de una gran ciudad. De pronto, desaparecía el corazón. Se organizaba una búsqueda en la gran ciudad. Búsqueda desenfrenada. Finalmente aparecía el preciado objeto en un laboratorio, momento en el que, al verse atrapado, reventaba.

13.- Consultese, LAHUERTA, J. J. 'Contra la chusma arquitectónica'. DC, nº 4, 1er semestre 2000, pp. 19-25



La Rotative plaque Verre (1920), según las fotografías que Duchamp incluyó en la *Boîte en valise*. Aquí, al contrario que la perspectiva tradicional, se elimina ilusoriamente la "profundidad real", método que llevaremos a cabo en la "aproximación" a los *découpages* de *Viridiana*. Fragmentos recortados sobre la superficie de un vidrio cuyo reverso habrá que analizar.

Un divertimento que pronto los surrealistas tomarán como medio de expresión.

Phillipe Soupault, coautor de *Les Champs Magnétiques* en colaboración con André Breton, publicaría en 1918 en la revista *Sic* un texto que puede ser considerado como el primer guión surrealista¹². El propio Soupault escribía que el cine era un ojo sobrehumano, mucho más rico que la fiel retina del ojo humano. Y ello nos remite a un famoso paso de Walter Benjamin, publicado en 1936. En éste, las actitudes del mago y del cirujano son contrapuestas con las del pintor y el cámara. El mago se enfrenta al enfermo desde la distancia y la autoridad que confiere su nombre, mientras el cirujano renuncia a ésta para penetrar en el cuerpo de paciente. El pintor, en su lienzo, actúa como un mago. El cámara, con su ojo superpuesto al objetivo, como un cirujano. El ojo sobrehumano que apuntaba Soupault no hace más que recordar la imagen de la película *Tchelovek s kinopparatom -El hombre de la cámara-* film en el que su director, Dziga Vertov, anunciaba su teoría del "cine-ojo"¹³. Todo ello en 1929, el mismo año que se estrena *Un chien andalou*. El "cine-ojo" de Vertov presenta el mundo tal cual es, desde la santa objetividad que confiere la lente de la cámara, amplificando el sentido de la realidad congelándolo en una sucesión de imágenes sin fin. En cambio, el ojo reventado de Buñuel no haría más que poner fin a esa ventana al mundo exterior que fue primero la pintura y más tarde *El hombre de la cámara*. Ni magos ni cirujanos. Extirpadores de órganos enfermos sin más. Pero todo llegará.

La primera película de Man Ray, *Le Retour à la Raison*, se rueda en 1923, durante una noche. Más que rodarla, la "impresiona", filmando los movimientos de una espiral de papel y rociando la película virgen con alfileres, botones y cerillas, que en la proyección, producirían un efecto similar a una nevada metálica. Un cuerpo desnudo de una mujer y unas luces de feria fueron los únicos ele-

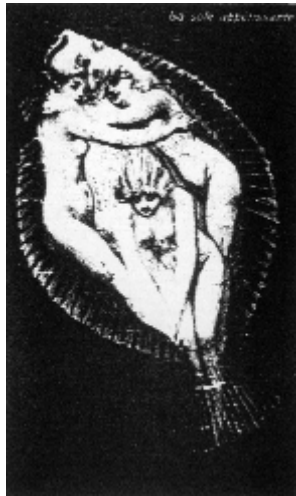
mentos concretos del film. *Le Retour à la Raison* es de una obra esencialmente dadaísta tanto por los elementos utilizados, como por los fines perseguidos. Sin embargo, la insólita sensación de sus imágenes nos hace intuir el surrealismo. En 1927, realiza su segunda película, *Emak-bakia*. Vuelve a usar chinchetas, alfileres, sal sobre la película virgen, desafiando así toda estética tradicional. Tras estos efectos aparece en pantalla el poeta Jacques Rigaud bajándose de un taxi con una pequeña maleta. Entra en una habitación vacía, abre la maleta, repleta de falsos cuellos de camisas, y los rompe pausadamente. Luego se mira al espejo y acaba con el de su propia camisa. Los cuellos se ponen a bailar. La película termina con una sucesión de mujeres. La última duerme con los ojos abiertos. Yergue la cabeza y adivinamos que son unos ojos pintados sobre los párpados. Los levanta y aparecen sus verdaderos ojos. En 1929, el vizconde de Noailles le propone una película sobre su finca de Hyères y su casa cubista obra del arquitecto Mallet-Stevens. El film se tituló *Le mystère du Château de Dé*. Man Ray aprovechó la estructura de la casa e hizo evolucionar a su alrededor a los invitados, que no querían ser reconocidos, con los rostros cubiertos de medias negras. Los Noailles quedaron encantados y tan sólo un año más tarde le ofrecían a Buñuel la posibilidad de rodar *L'Âge d'Or*.

III.-

Es erróneo hacer coincidir el inicio de la vida creativa de Buñuel el 1929, con su adscripción al grupo surrealista. Tal y como él mismo afirmaba, el día 6 de octubre de 1917, con 17 años, con motivo de su ingreso en la Residencia de Estudiantes, sería una fecha más apropiada. Hijo de indiano rico, *de entre los españoles los indianos fueron siempre los más abiertos, los más libres. El liberalismo español le debe mucho a los indianos*, decía Valle-Inclán. De formación jesuita, sintió siempre la asfixiante enseñanza religiosa de la España de principio de siglo como el pilar necesario de su posterior liberación.



Postales *Minotaure*



Pero regresemos a la Residencia de Estudiantes. Tras varios intentos fallidos en algunas licenciaturas, acaba la carrera de Filosofía y Letras el año 1924. Muy pocas veces la teoría de los encuentros se ha producido de forma tan contundente como allí. Buñuel, Dalí, Lorca. Desentrañar la influencia que cada uno de ellos ejerciera en el otro resulta imposible, pero lo que queda claro es que, de los tres, Dalí era el que estaba más en contacto con los movimientos de la vanguardia. Y de ellos, el de mayor influencia era el del surrealismo. Es por aquellos años en los que empieza a realizar ensayos sobre poemas surrealistas. *Polisoir milagroso*, *Me gustaría para mí*, *No me parece ni bien ni mal*, *Bacanal*, *Redentora*, *Olor de santidad*, *Pájaro de angustia*¹⁴. El cine que vio durante su etapa de la Residencia abarcaba títulos como *Las tres luces*, de Fritz Lang, *La pasión de Juana de Arco*, de Carl Theodor Dreyer, y dos obras de Malcolm St. Clair: *La gran duquesa y el Camarero* y *Figaro en la ciudad*.

Desde su primer viaje a París, en 1925, Buñuel parece decidido a entrar en el mundo del cine. Lo consigue en 1926 como ayudante de director. Hacia 1927, la serie de poesías antes mencionadas se agruparían primero bajo el nombre de *Polismos* -dejando al descubierto la influencia de las corrientes de vanguardia y su decidido desprecio por Góngora, Ortega, Juan Ramón, a quien Buñuel y Dalí escribieron un carta en 1928- y más tarde recibirían el nombre definitivo de *Un chien andalou*. De su correspondencia se desprende que Buñuel dejó el trabajo incompleto, pues su idea era que estuviese integrado por veintidós poemas. La obra no llegó a editarse nunca, pero a lo largo de 1929, revistas como *La Gaceta literaria* o *Hélix* recogieron fragmentos de la misma.

En 1928 vuelve a España y parece decidido a rodar su primer cortometraje con guión de Gómez de la Serna, *El mundo por diez centavos*. A principios de 1929, mientras tiene en mente la publicación del libro de poemas, ocurre algo que cambiaría definitivamente el destino del Buñuel escritor. En algunos primeros días de enero escribiría junto con Dalí el guión de su primera película nacida de la con-

14.- Selección de poemas. *Escritos de Luis Buñuel*. Op. Cit., pp. 137-149.

15.- PÉREZ TURRENT, Tomás. COLINA, José de la, *Buñuel por Buñuel*. Madrid, 1993, p. 23.

16.- Guión cinematográfico *A chien andalou*. *Escritos de Luis Buñuel*. Op. Cit., p. 158.

fluencia de dos sueños. Dalí había soñado con una mano de la que salían hormigas y Buñuel con una navaja de afeitar que hendía un ojo.

Tras barajar varios títulos decidieron utilizar el que el futuro director iba a poner al libro. *Un chien Andalou*. Fue así como la obra se presentó al fin al público, el 6 de junio de 1929 en el cine *Des Ursulines*, no como un libro, sino como una película que iba a sacudir todo el panorama de la cansada vanguardia europea. Y el visionado de ésta llegaba fruto del contacto que Léger propició entre Buñuel y Man Ray, que acababa de rodar *Le mystère du Château de Dé*, y buscaba un complemento de programa. Buñuel mostró su película a Man Ray y a Louis Aragon. Así tomó contacto con el grupo que encabezaba Breton. Al estreno asistieron, entre otros, Picasso, Le Corbusier, Cocteau, Bérard, Auric.

*En lugar de tratar explicarse las imágenes, deberían ser aceptadas como son. ¿Me repugnan, me conmueven, me atraen? Con eso debería bastar.*¹⁵

Conmover, atraer, repugnar. Con ello no basta. El 6 de junio de 1929 una navaja revienta un ojo. Ello acontece en el prólogo de la película, a modo de aclaración de todo lo que a continuación iba a suceder. En la última escena de ésta,

'CON LA PRIMAVERA

Todo ha cambiado.

*Ahora se ve un desierto sin horizonte. Clavados en el centro, hundidos en la arena hasta el pecho, se ve al personaje y a la joven, ciegos, las vestiduras destrozadas, devorados por los rayos del sol y por un enjambre de insectos.*¹⁶

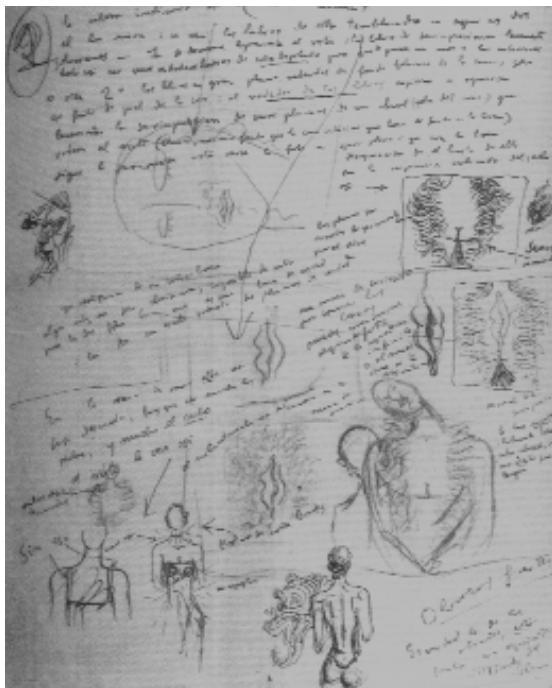
Ya no es posible mirar más al mundo exterior. El ojo albertiano quo modo Deum ventana del mundo deja de tener sentido. La ruina de la metáfora edificante, del claro del luna, se hace evidente. Ceguera humana, devorada por la podredumbre. Si tu ojo te engaña, arráncatelo. Si tu



Fotograma *A chien andalou*, 1929

mano te tienta, córtatela. Acordaos del tío Augusto, el inventor desgraciado. Cuadro presentado años antes, en 1920, por su propio autor, George Grosz, en la feria Dada de Berlín. Una navaja rodea el cuello del inventor, construido a base fragmentos, como los supervivientes de esa guerra que tanto daño hizo a Alemania y tan presente se encontraba aún en la memoria del país. Una navaja que apunta al cuello de aquél a quien le es imposible ya el nombrar. El reseguir el mundo y sus límites a partir del lenguaje. La navaja que rodeaba su cuello, nueve años más tarde sería utilizada por Buñuel. Así como la mudez de quien se reconoce escindido de la realidad daría paso a la ceguera. Tras la imposibilidad del lenguaje de designar el mundo, ¿Quid Tum? Valoremos un silencio. Frente a la palabra. El silencio suma de todo cuanto el tiempo ofrece y el tiempo niega y congela, posado en el ojo alado por un momento, ojo que sostiene entre sus alas esa calavera de muerte quo modo Manes presentada al inicio de nuestra exposición, esperando arrancar a volar después de un grito. El grito de la muerte altruista.

El inesperado éxito de *Un chien andalou* convierte a Buñuel en el *enfant gaté* de la intelectualidad francesa. Tan sólo un año después, 1930, los vizcondes de Noailles



Carta de Dalí a Buñuel, 1930

17.- Guión cinematográfico L'Âge d'Or. *Escritos de Luis Buñuel. Op. Cit.*, pp. 233-234.

18.- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier*, Loyola. Paris, Éditions du Seuil, 1971, p.174.

19.- Buñuel por Buñuel. *Op. Cit.*, p. 29.

20.- Ha sido Juan José Lahuerta quien ha indicado el "valor" apropiado de la palabra "oro" en la película *L'Âge d'Or*. La carta de Dalí a Buñuel se encuentra publicada en, LAHUERTA, Juan José. *El fenómeno del éxtasis*. Dalí ca. 1933. Madrid, 2004, p.115.

21.- BUÑUEL, L. ALEJANDRO, J. Viridiana. Guión original. Madrid, 1995, p. 62.

22.- Elemento recurrente en el film. La imagen de la niña saltando abre el plano de la mansión en la primera parte, del mismo modo que lo cierra con el suicidio de don Jaime ahorcado con ésta. De la misma manera que también abre la segunda mitad de la película, con la cita que aquí reproducimos. La comba, finalmente, será entregada a un mendigo por Viridiana, que la usará de cinturón. Nuevamente aparecerá, como instrumento de muerte, ya que con ésta se ata a la mujer en un acto de violación no consumado por parte del indigente. El mismo acto de "saltar" también puede ser considerado como "principio bisagra".

23.- "-¿Sabe usted jugar al tute "primita"? Venga, siéntense. Estoy seguro que le va a gustar. Vemos que Ramona está mucho más azarada que la joven. Jorge, con gesto alegre, hace sentar a "su prima".

-Siéntate tú también, mujer. De noche todos los gatos son pardos... La sirvienta no se decide a acceder, pero Jorge le agarra de la muñeca y la sienta. La CAMARA comienza a alejarse pasando por la puerta abierta que da al salón-comedor. Mientras, Jorge se pone a barajar las cartas. La tensión que existe entre los tres personajes es casi insoportable. - *No me lo vas a creer pero la primera vez que te vi me dije: "esta jovencita terminará por jugar al tute conmigo"*. Empieza a repartir las cartas. Ya los tres están bastante lejos de la CAMARA. FIN.' Extraído de, BUÑUEL, L. ALEJANDRO, J. Viridiana. Guión original. Madrid, 1995, p. 159. La escena fue impuesta por la censura, que impidió cualquier plano explícito entre ambos. Por el contrario, y muy a pesar suyo, la escena final resultó ser aún más provocativa en la invitación de Jorge, hijo de don Jaime, a compartir la partida de cartas junto a Ramona, la criada. Un anticipo de un *ménage à trois*.

deciden financiarle una nueva película. Lo que ignoran, tanto aristocracia como intelectuales, es la bomba de efecto retardado que les prepara el aragonés con la colaboración de Dalí bajo el nombre de *L'Âge d'Or*. Los incidentes tumultuosos que se produjeron en la sala de proyección obligaron a los vizcondes a esconder las dos únicas copias existentes. Uno de los mayores escándalos de la historia del surrealismo. Prohibida por el Vaticano y el Kremlin. Una coincidencia a tener en cuenta.

Las plumas se convierten en nieve. Estamos en unas montañas nevadas en una de cuyas cimas se alza un castillo feudal. Un largo título explica que allí se ha celebrado la más bestial de las orgías. Por el puente levadizo avanzan tres de los organizadores lúbricos vestidos con indumentaria francesa del siglo XVII. Poco después sale la figura del duque de Blangis, con la presencia física indudable de Nuestro Señor. Una niña aparece ensangrentada por la puerta y el duque de Blangis la vuelve a entrar en el castillo con dulzura. Se oye un grito desgarrador y el duque vuelve a salir con el rostro completamente afeitado. Con gesto de dolor avanza hasta perderse en la nieve. La escena se esfuma y aparece una gran cruz cubierta de cabelleras de mujer que azota un viento atroz.

*Sigue, la palabra FIN.*¹⁷

El duque de Blangis, Cristo, Sade. Un triángulo de imágenes, equivalencias especulares dentro del intencionado *collage* surrealista. Ya que su exposición no es argumental, no tiene valor de uso. Simplemente valor de cambio. Aquél que permite a monedas gastadas adivinar fácilmente un reverso previsible. Aquél que anula todo significado a su propio significante. Frivolidad.

*El sadismo no sería más que el contenido vulgar del texto sadiano.*¹⁸

Y al marqués se le consideró plenamente surrealista sólo en el sadismo. El contacto con el grupo de Breton permitió a Buñuel conocer la obra de éste. *Las 120 jornadas de Sodoma* fue su primera lectura, tal y como más tarde recordaría. *Fue poco antes de hacer L'Âge d'Or. Me impresionó mucho. Robert Desnos, en una comida en casa de Tual, me había hablado de Sade, al que yo no conocía. Me presentó las 120 jornadas de Sodoma, el mismo ejemplar que habían leído Proust y Gide, porque entonces no se reeditaba a Sade. La edición era de un profesor alemán que tiró sólo diez ejemplares en 1905 y ese ejemplar era el único de Francia. En Sade descubrí un mundo de subversión extraordinario, en el que entra todo: desde los insectos a las costumbres de la sociedad humana, el sexo, la teología.*¹⁹ Insectos, sexo, teología. Las claves del enunciado surrealista ya han sido presentadas al mundo. A partir de éstas, la conquista de éste sólo se anuncia desde aquel valor de cambio antes mencionado. Nada más.

Recordemos la escena de amor final en el jardín de la mansión donde tiene lugar el concierto -antes citado en la obra *Une girafe*-. La heroína, Lya Lis, devora los dedos de la mano del hombre, chupa los pies de una estatua y es acariciada finalmente por un muñón, mientras suenan fragmentos de Mozart, Debussy y Mendelssohn. Conquista del mundo desde un imaginario ciego, cerrado, agotado. Freud, la petrificación, el deseo, las frustraciones. La frivolidad de las imágenes que se repiten y se extinguen en ellas mismas. En una carta de Dalí a Buñuel, el primero sugiere una escena de amor bien diferente entre la Lis y su hombre²⁰. "Surimpresiones" de planos. Fundidos. A los labios de la mujer debían sumársele los labios de un sexo depilado, alrededor del cual debían aparecer las plumas de un chal, a modo de bello público. A partir de esta secuencia, la escena podía repetirse *ad infinitum*. El cine lo hace posible. Sin temporalidad.

V.-

'Vista de las montañas al fondo y de los campos abandonados de la finca, con árboles en primer término.

Por entre las matas vienen hacia la CAMARA las tres vacas de la finca. Moncho las conduce. De pronto el viejo se detiene, frunce el ceño y mira algo que ocurre no lejos de él y que parece desagradarle.

El árbol grande. Rita salta en torno jugando con la COMBA. Entra en cuadro Moncho. Lo seguimos para ver como se acerca a la niña y con un gesto brusco le arranca la COMBA. Rita lucha por recuperar su siniestro juguete.

- ¡Dámela! ¡Es mía!

- Te voy a tirar de las orejas si no respetas a los muertos²¹

1960. De este modo arranca la segunda parte de *Viridiana*. La imagen recurrente de la comba de saltar²² actúa a modo de "bisagra". La estructura de la "no-película" se halla enmarcada en dos partes en forma de diptico. La primera, culmina con la fantasía necrofilica de don Jaime con su sobrina Viridiana, y el posterior suicidio de éste, "suspendediéndose" gracias al juguete de Rita, ante la imposibilidad de consumir su deseo. La segunda, sobre la que nos vamos a ocupar, con la orgía de los mendigos y la posterior conversión de Viridiana. Le passage de la *vierge à la Mariée*. De santa a mujer. Renunciando a todas aquellas virtudes que acaban revelándose como infortunios. Entregada finalmente al deseo, ésta vez junto al hijo de don Jaime, que la invita abiertamente a "jugar al tute"²³ junto a la criada de ambos. Dos mitades, sueño y realidad, que constituyen el reflejo y la imagen del que se detiene y somete a la lógica narrativa de nuestro cineasta treinta años después.

En Viridiana le pongo un espejo a la vida, declaró Buñuel. Espejo de la novela realista española. *El espejo de la Meninas de Velázquez o Los Caprichos de Goya*. En la segunda parte del diptico, el delirio contenido explota en manos de los mendigos recogidos por Viridiana en la mansión del desaparecido don Jaime, mientras suena el *Mesías* de Händel. Hasta llegar a trasponer a fragmentos de la segunda parte títulos como *Disparate pobre*, a la entrada de los mendigos a la casa grande; *Disparate alegre*



Las "Pinturas Negras" de la Quinta del Sordo. *Curiosos*. 125x66 cm. Madrid, El Prado

y *Disparate carnaval*, al instante del desenfreno orgiástico, y *Disparate furioso*, cuando el ciego destroza a palos la mesa del banquete. Y así mismo, la pintura negra, *Dos viejos comiendo las natillas*, encuentra también su equivalente en esta segunda parte. Además, la escena de la versión buñueliana del *Ángelus* de Millet, carga de asociaciones de agresión sexual, delirantes y paranoicas, tal y como la interpretación de Dalí sobre el cuadro años atrás había señalado.

Con todo este conjunto de fragmentos, Buñuel abandona las fuentes escritas y se dirige a los orígenes de la cultura popular, al Carnaval, y más lejos, a la saturnalias romanas, donde se celebra el mundo al revés y los esclavos se regodeaban en la mesa y en la cama de sus amos. Inserta a Viridiana en el gran tiempo de la tradición. Su tradición. Aquella que, como ya hemos visto, en el año 1926 -con el motivo de la redacción del guión frustrado de *Goya*- le fue negada. Hasta que, por la inercia de una posguerra española ya conocida, se reencontrara con ella desde su forzado exilio en Méjico.

- ¡Por qué lloras?
- Tengo miedo.
- No hagas teatro. Vete a dormir.
- Un toro negro ha venido.
- Moncho ríe socarrosamente.
- ¡Un toro negro!²⁴

A modo de sueño premonitorio, un enorme toro negro aparece en la vigilia de una niña. Nos hemos desplazado a la primera parte del *découpage* de Viridiana, donde don Jaime, el "soltero", se dispone a poseer el cuerpo sedado de su sobrina Viridiana. Se escucha el primer tiempo del Réquiem de Mozart. Y de entre sus siniestras notas, un toro encerrado en su laberinto propone una condición bien distinta del mundo y su conquista.

24.- BUÑUEL, L. ALEJANDRO, J. Op. Cit., p. 42.



Fotogramas *Viridiana*. Segunda parte del *découpage*





Fotogramas *Viridiana*. Primera parte del *découpage*, "bisagras", y "la partida de tute"

VI.-

*La intuición del film, el embrión fotogénico, palpita ya en esa operación llamada découpage. Segmentación. Creación. Escisión de una cosa para convertirse en otra. Lo que antes no era, ahora es.*²⁵

1960. Un hombre mayor, ayudado por su criada, ofrece a una joven rubia vestida como una novia un vaso de café con narcótico. Tras unos minutos, la joven yace dormida en el sofá. Suena el Réquiem de Mozart. El hombre la agarra entre sus brazos y la conduce a su alcoba. Allí, en su lecho de muerte, la joven se presenta como su *Mariée*. El recuerdo de su antigua mujer fallecida en la noche de bodas. La besa. Suena el Réquiem de Mozart. La acaricia. Tras una sonrisa, su *célibataire* decide suicidarse²⁶.

El descubrimiento freudiano de la conjunción y entrelazamiento del instinto de vida y amor, Eros, y el de muerte, Tánatos, está presente en la obra de Buñuel desde *Un chien andalou* hasta su último ensamblaje, *Ese oscuro objeto de deseo*. En sus memorias recuerda que siempre ha encontrado en el acto sexual una cierta similitud con la muerte, *una relación secreta pero constante*, añadiendo que ese sentimiento lo ha intentado siempre traducir en imágenes. Tal sentimiento concuerda con la idea expresada por Bataille de que el erotismo es la aprobación de la vida hasta la muerte²⁷.

25.- 'Découpage o segmentación cinematográfica.' En, Escritos de Luis Buñuel. Op. Cit., p. 189.

26.- Conocido es por todos la profunda ironía que escondían las palabras de Buñuel cuando anteponía el nombre "chocolateros" a algunos de sus personajes. Entre ellos, los curas de Nazarín. Que la palabra "chocolateros" sea otra nueva coincidencia sería algo que el ensayo no se podría permitir. *La Mariée*, ses célibataires, los "chocolateros", el "ahorcado", las "bisagras", así como la obsesión del cineasta en fragmentar las imágenes, recortarlas, no hace más que trasponer el mecanismo narrativo del gran "motor-deseo" que es *Le Grand Verre de Duchamp* a la interpretación de *Viridiana* como "no-película" que se está llevando a cabo, sino como *découpage*. El mismo Buñuel insistió sobre tal mecanismo, tal y como muestra la cita que le precede.

27.- BATAILLE, Georges. El erotismo. Barcelona, 1992. También del mismo autor, *Las lágrimas de Eros*. Barcelona, 1997.

28.- BLANCHOT, Maurice. *Lautréamont y Sade*. México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 25.

29.- Marqués de SADE. *Juliette*, vol. III, p. 450.



De todas las imágenes en las que Buñuel ha plasmado dicha relación, él mismo rememora como ejemplo, la de *Un chien andalou*, en la que el hombre acaricia los senos desnudos de la mujer y, de pronto, se le pone cara de muerto. Imagen emblemática de lo que aspiraba a ser el film en el fondo. Un desesperado, apasionado llamamiento al crimen, definición que nos lleva a otro postulado de Bataille sobre la sexualidad-muerte. ¿Qué significa el erotismo de los cuerpos sino una violación de los participantes, una violación que confina con la muerte, que confina con el asesinato? *Ensayo de un crimen* está, toda ella, basada en la definición que nos diera Sade del asesinato como cumbre de la excitación erótica. *L'Âge d'Or* muestra un primer plano de una mujer vociferando: '¡Mi amor, mi amor, mi amor!' mientras los acordes de la muerte de *Tristán e Isolda* de Wagner suenan de fondo.

Diría Maurice Blachot sobre Sade: *Éste es el tema esencial de su obra: a la virtud todos los infortunios, al vicio la dicha de una constante prosperidad* ²⁸. En 1791 veía la luz *Justine o los infortunios de la virtud*, con una advertencia inicial del autor en la que se dice que las escenas triunfantes del crimen que van a describirse no tienen otro fin que el de provocar en el lector un mayor amor por la virtud que aquí aparece siempre derrotada y ultrajada. Cuando posteriormente se explique la historia de la hermana de Justine, Juliette, ésta, lejos de arrepentirse, celebrará una vez más los designios de la Providencia que se empeña una y otra

vez en recompensar el vicio y castigar a los virtuosos. En el final de *Juliette*, Justine es arrojada a la tormenta siendo fulminada de inmediato por un rayo ante el regocijo de la propia Juliette y el resto de libertinos que exclaman ante el cadáver de la desgraciada: *Venid a contemplar la obra del cielo, venid a ver cómo recompensa a la virtud: ¿merece pues la pena amarla cuando aquellos que mejor la sirven se convierten tan cruelmente en víctimas de la suerte?* ²⁹.

La primera parte del díptico que nos ocupa concluye con el momento de éxtasis de posesión de don Jaime del cuerpo de su sobrina. A simple vista, Viridiana es víctima de sus propias virtudes. Como Justine. Pero hay más. 31 años antes, a partir de la proyección de *Un chien Andalou* en el cine *Des Urselines* nos dejaba ciegos. Ahora parece proponer un nuevo ángulo desde el que poder afrontar la vida, "frente a frente", y nada más. Aquél que comparte la vida junto a la muerte altruista. La vida como esa búsqueda nunca consumada de los *célibataires*. Don Jaime, inserto en el "mecanismo" del deseo, avanza inexorablemente hacia su propia muerte. Expone el riesgo total de buscar lo no posible, y la imposibilidad teje el puente sobre el abismo que separa el objeto anhelado de su motor. Cada deseo satisfecho nos acercaría a uno nuevo insatisfecho, cada escalón de la imposibilidad hacia la imposibilidad total, la muerte.

Un abismo insalvable, que en Viridiana, acaba con el suicidio del anciano. El "ahorcado" soltero. Abandona su



30.- BUÑUEL, L. ALEJANDRO, J. Op. Cit., p. V.

31.- 'Inmortal obra, conocida por toda la tierra, traducida a todas las lenguas, y que debe considerarse la primera de todas las novelas.' Marqués de SADE. 'Idea sobre las novelas.' En, Los crímenes del amor. Madrid, 1994, p. 15.

32.- Traducción al español de la palabras INFRAMINCE utilizada por Duchamp en su teoría de la posibilidad. 'La posibilidad de que unos tubos de pintura se conviertan en un Seurat es la explicación de lo posible como infraleve'. Extraído de, DUCHAMP, Marcel. Notas. Introducción de Gloria Moure. Traducción de M^a Dolores Díaz. Madrid, Technos cop. 1989.

33.- 'TODO ES ABSOLUTAMENTE REALIZABLE'. Palabras de Buñuel el año 1933 a propósito de la representación de *Une Girafe*. Las bisagras mecánicas de la jirafa, cuyo funcionamiento implacable no permitían dudas sobre su puesta en escena, dan paso a otro tipo de nexos y puentes.

Fotogramas *Viridiana*. Primera parte del *découpage*, "bisagras", y "la partida de tute"

condición para elevarse al plano donde la *Mariée* espera. Se proyecta así, como "punto" junto a la *Voie Lactée*. Junto a la presencia de la comba de "saltar", que cobra sólo sentido cuando remite a la muerte del protagonista. O al posterior intento de violación de Viridiana por parte de un mendigo. De nuevo, otra "bisagra". Saltar. Del dominio de los célibes al de la *Mariée*. Una máscara de muerte. Como las que lucen aquellos que participan en las celebraciones mejicanas del Día de los Muertos, ésas que tantas veces vio Buñuel en el exilio. Pero no sólo eso. Al cumplir su deseo, en la fantasía que revive con el cuerpo de la drogada Viridiana, engalanada en el sudario del traje de boda de la esposa muerta, queda, para don Jaime, expedito su camino hacia la frustración total. De ahí la enigmática sonrisa de placer al contemplar, escrita en un papel, la decisión de su suicidio. Ésta será su venganza por no dejarse poseer. La de pasarle la antorcha del deseo y la búsqueda de lo imposible. *Siempre hay un abismo entre la idea que tiene uno del mundo, y lo que el mundo realmente es. Casi todos mis personajes sufren un desengaño y luego cambian, sea para bien o para mal. Es el tema del Quijote, a fin de cuentas. Viridiana es en cierto modo un Quijote con faldas*³⁰. Del mismo modo que *Justine*, tal y como afirmaríá Sade dos siglos antes, seguía un esquema similar a la novela de Cervantes³¹. Realidad y deseo parecen nunca encontrarse, escindidas, a modo de imagen y reflejo de un "espejo" que espera despertar del sueño, esperando que lo "posible" como "infraleve"³² pueda llegar a acontecer. Ya que no TODO ES ABSOLUTAMENTE REALIZABLE.³³

VII.-

En 1557, Tintoretto pinta el cuadro *Susana e i vechioni*. Susana ésta desnuda. Su pierna izquierda semihundida en el agua hasta la rodilla. Su pierna derecha en vertical sostenida entre sus brazos. Unas pulseras acentúan su desnudez. Entre sus piernas y sus enseres, un espejo. Pero su rostro no aparece. Sólo se ve en él una sombra. Luego,

dos ancianos. Uno a lo lejos, que se mira a sí mismo. Podría mirarla, pero no lo hace. Cerca, otro anciano, tendido en el suelo, no la puede ver. Los ancianos no ven a Susana y Susana tampoco a ellos, ni a ella misma. No mira nada. No ve nada. Se trata de un momento de suspensión de un cuadro inquietante y extraño. Suspendidos en un instante. Presentando la escena como algo ya acabado, concluso, finito. Un espejo en el que ni siquiera el reflejo de la mujer aparece. "Espejo" que espera despertar de un sueño. El sueño de la condena del mundo en el que nada muta, todo permanece quieto, inmóvil, eterno.

Pero entre ese "ser" y la "nada", todo sujeto es en sí mismo objeto de otra visión, de una mirada que lo transforma en sujeto para otros. Supongamos en el cuadro el sonido de unos pasos. El instante suspendido se rompe. El tiempo lineal irrumpe en el cuadro. Susana se sentirá vista, aparecerá visible a sí misma como los otros la ven, o, incluso, como ella piensa que los otros la podrían ver. Mirará entre sus piernas y se llenará de horror y de vergüenza. ¿Por qué? El misterio de la ostentación de nuestro ser, de nuestra última intimidad. Nos sentimos vulnerables. Una herida mortal dentro de nuestra vida.

Una *hybris* inmensa domina la filosofía occidental, hacer de la muerte la nada. Pero para hacerlo hace falta convertir en "nada" todas las cosas que cambian en el tiempo, y por lo tanto, no verdaderas, sino como verdadera materia invisible. Mundo deshuesado de su propia sombra, inundado por la luz del pensamiento puro. La representación del mundo mutable, desde Baudelaire, supone la vaporización del yo, o desde Rimbaud, que el "yo" se vuelva "otro". Vivificar el alma a través de la representación natural de la muerte. Como en la orgía de Viridiana. Ya no como la conjura del tiempo en la suspensión de un instante eterno, tal y como los artistas del Renacimiento ensayaron, sino como el encuentro vivo y palpitante de un hombre con su pulsión interior de muerte.



Susana e i vecchi, Tintoretto, 1557

Fernando Rey mira a Silvia Pinal. La vida se enfrenta cara a cara a una falsa muerte. Y, ¿qué sentido tiene decir algo de este *découpage* si nuestra mirada está corroída y nuestro yo tiene la misma consistencia que la evanescente montaña de la *Sainte Victoire* de Cezanne? Ante la afilada navaja de Grosz, sólo queda callar.

Fernando Rey mira a Silvia Pinal. La vida se enfrenta cara a cara a una falsa muerte. Como la luz del claro de luna que mataron en el año 1929 y que sólo es visible desde la oscuridad que la circunda, pensemos en sólo dos posibles palabras: amado y amada. "Anverso" y "reverso" escindidos en dos. Pero hasta poder llegar a conjugarlos, un largo camino a recorrer. Desde Rimbaud y Baudelaire, se produce la ruptura del pacto mimético que garantiza la relación entre el "yo" unitario y el mundo plural, pero recorrible, cuyos límites son retrazables desde distintas mediaciones. Una mano te aprieta el vientre, pero ahora ya no sentimos vergüenza como Susana. Sólo precipitados a Eros se pierden esas trazas, porque más allá de los confines del cuerpo, la filosofía ya no actúa. Aún con todo, no hay placer, el cuerpo se desnuda, se ofrece al cansancio extremo de la vejez, incluyendo el "yo otro" del que Rimbaud hablaba. Es sólo desde esta entrega que se produce un apartamiento hacia el otro, más allá de los límites del sufrimiento mismo, cuando la muerte se convierte en esa necesaria "muerte altruista" de la que hablaba al principio, para transformarse en vida. Superamos así el reductivo abismo reali-

dad-deseo. Así, el hombre moderno encuentra la inmensa y fallida tentativa de hallar el puente invisible entre la "carne joven" y la atracción de los "números imaginarios". Entre los *célibataires* y su *Mariée*, entre el *Étant donnés* y *Le Grand Verre*. Sabemos que la "bisagra" puede existir. Es la explicación de lo "posible" como *inframince*. Quizás, más veces de las que nos imaginamos nos encontramos en la papel de Fernando Rey o de Silvia Pinal. El uno, buscando. La otra, esperando. Buñuel la llamó Viridiana. Proust, Albertine. Ambas, la imagen misma de la muerte.

En la búsqueda del tiempo perdido sólo hallamos tiempo reencontrado, luz, sombra, vida, muerte, que constituye al hombre como tal, en la plena complejidad del cuerpo. Es sólo a partir de esta nueva inteligencia del cuerpo que llegamos a la comprensión del mundo y del sujeto. A partir de ahora, tenemos a nuestro alcance las palabras para re-tenerlo y nombrarlo. Palabras casi tan extrañas como oír, entre las siniestras notas del Réquiem, de la boca de don Jaime, las impronunciables palabras de Proust en la *Prisionera*: amado y amante. Anverso y reverso de un mismo rostro. Sin que ello conlleve, *incluso*, acabar "jugando al tute".