



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE  
DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS  
DE LA INFORMACION  
BIBLIOTECA

**TESIS DOCTORALES  
Y  
PROYECTOS FIN DE CARRERA**

(Por favor no cumplimentar)

Nº. SIGNATURA

FECHA 

--	--	--	--	--	--

TESIS

PROYECTO

**AUTOR DEL PROYECTO / TESIS:**

Pedro POYATO SANCHEZ

**TITULO:** "EL CINE DE BUÑUEL: "FOTOGRAFIAS QUE SE SUCEDEN VERMICULARMENTE"(ANALISIS TEXTUAL DE: "UN PERRO ANDALUZ", "EL" "VIRIDIANA" y "ESE OSCURO OBJETO DEL DESEO")"

**FECHA PRESENTACION:**

26 de mayo de 1995

Autorizo a la Biblioteca de la Facultad de Ciencias de la Información a hacer uso de mi proyecto/tesis para:

LECTURA EN SALA

FACILITAR FOTOCOPIAS

**FIRMA:**

D. N. I. 76224859

(por favor no cumplimentar)

**OBSERVACIONES:**

**EJEMPLAR PARA LA BIBLIOTECA**

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de CIENCIAS DE LA INFORMACION

Se recuerda al lector no hacer más uso de esta obra que el que permiten las disposiciones Vigentes sobre los Derechos de Propiedad Intelectual del autor. La Biblioteca queda exenta de toda responsabilidad.



Título: **EL CINE DE BUNUEL: <FOTOGRAFIAS QUE SE SUCEDEN VERMICULARMENTE>**

(ANALISIS TEXTUAL DE *UN PERRO ANDALUZ*, *EL VIRIDIANA* Y *ESE OSCURO OBJETO DEL DESEO*)

Autor: **PEDRO POYATO SANCHEZ**

Dado de Baja  
en la  
Biblioteca

Director: **JESUS GONZALEZ REQUENA**

Departamento de COMUNICACION AUDIOVISUAL Y  
PUBLICIDAD I

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE  
DE MADRID  
FACULTAD DE CIENCIAS  
DE LA INFORMACION  
Año 1995 REGISTROS DE LIBROS  
BIBLIOTECA GENERAL  
registro T.D. 328.....

El autor desea expresar su agradecimiento:

al Profesor Dr. D. Jesús GONZALEZ  
REQUENA, maestro, por la dirección de  
este trabajo,

al Profesor de la Cátedra de Cine de  
Valladolid, D. Luis MARTIN ARIAS, por  
su alentadora ayuda,

a D. José Miguel GUTIERREZ, por sus  
opiniones, siempre esclarecedoras,

a los compañeros de Instituto, espe-  
cialmente a D. Manuel CASADO RAIGON  
por su inestimable colaboración.

## ÍNDICE

EXORDIO .....	9
CAPITULO 1: HACIA UNA TEORIA DEL TEXTO ARTISTICO ...	10
Introducción .....	11
Sistemas de significación. Eco, Metz, Carmona .	14
«Sentir la forma». Slovski .....	18
Significancia. Kristeva .....	21
Significante siempre «excesivo». Barthes, Yakubinski, Paz, Jakobson .....	24
Análisis del texto. Lectura .....	30
Enunciación. Greimas-Courtes. Bettetini, Casetti .....	33
Sujeto. Lacan .....	41
El texto, tres registros y una dimensión. G. Requena .....	45
CAPITULO 2: EL TEXTO-BUSUEL, UN TEXTO DE LA VANGUARDIA .....	54
Primer Buñuel: el objeto injertado .....	55
Surrealismo: discurso-collage .....	60
El cinematógrafo: una sucesión vermicular de fotografías ...	63
La metáfora literaria, la atracción cinematográfica .....	68

Arte-Misterio-Poesía y Cine .....	71
Agresión al discurso .....	74
CAPITULO 3: EL OJO LLEVADO AL BORDE DEL AGUJERO .....	78
De la importancia de la mirada en el cine de Buñuel .....	79
La metáfora: la realidad, como el ojo, es cortada .....	83
Más acá de la metáfora: la literalidad .....	90
La mirada buñueliana .....	92
CAPITULO 4: <i>UN FERRO ANDALUZ</i> .....	97
Un discurso sin título .....	98
Un discurso, también, sin tiempo .....	99
Contrastes. Narratividad .....	102
La mujer. Lo masculino y lo femenino .....	105
El cuerpo, el sexo. La atracción .....	114
Sexo. Encadenados .....	119
Sexo, Muerte .....	122
El montaje, como la navaja, corta .....	129
El Arte, como la narración, es agredido .....	137
El agujero, la palabra siniestra .....	140
El sonido del film: fragmentos inconexos .....	144
¿Aniquilación de la Figura Paterna? .....	148
Individuos sin nombre. Ausencia de «Él» .....	152
La Fotografía, la Muerte .....	154
Labios, Axila, Sexo .....	161
Un discurso sin horizonte .....	164

CAPITULO 5: <i>EL</i> .....	168
Miradas al «mandatum» .....	169
Mirada a la mujer .....	174
Mirada e ignición .....	181
El encuentro amoroso y su latido irrisorio ....	183
El discurso amoroso y su deconstrucción paródica .....	187
Dispositivo significante fracturado: el polvo .....	190
Lapsus discursivo .....	194
Palabra vacía, mirada vacía .....	196
Fundido a negro .....	198
«Lo» que él es. La pesadilla .....	202
Agresión al ojo. El humor buñueliano .....	205
Hendidura y fetiche .....	209
«Yo soy en tanto soy el amo del otro» .....	215
La locura de Francisco emerge .....	222
No-cosido de la hendidura-mujer .....	226
Burla en la misa .....	233
En el epílogo, el agujero negro .....	238
 CAPÍTULO 6: <i>VIRIDIANA</i> .....	 241
Sentido tutor .....	242
Dos miradas .....	246
El deseo y su metáfora .....	249
El detalle fotográfico. La atracción (I) .....	253
La estatua y su mirada .....	258
La pulsión, la muerte .....	261

Sexo: boda y muerte .....	265
Mascarada. El retorno de la esposa: la muerte .....	267
Perversión de la Figura Paterna: insolvencia de su palabra .....	276
Dramatismo e irrisión en torno a la muerte ....	281
La cuerda, la pulsión .....	287
Viridiana enuncia su deseo .....	290
Los mendigos, fotografiados; Viridiana, dibujada .....	293
Aniquilación de la dimensión simbólica del padre .....	296
Viridiana y el ángel. Jorge y los mendigos ....	298
Símbolos desangrados .....	302
El ángelus, a hachazos (de montaje) .....	306
Desgarro y materia. La atracción (II) .....	312
Desenmascaramiento de la palabra .....	319
El sexo, el zarpazo. La atracción (III) .....	320
Relación paterno-filial quebrada .....	326
La orgía de los mendigos .....	327
Vivencia del vacío simbólico: la carcajada ....	332
Los mendigos: autenticidad y energía entrópica .....	336
La violación de Viridiana y el goce del mendigo .....	339
Dios, el símbolo en ignición .....	345
CAPÍTULO 7: <i>ESE OSCURO OBJETO DEL DESEO</i> .....	352
El comienzo: tres planos .....	353
La mujer, la explosión .....	359

Sintagmas escriturales inconexos .....	363
El deseo, la espiral .....	365
Relación fetichista .....	368
La burla .....	371
Imposibilidad del relato. Ausencia de personajes .....	375
Del objeto estallado: el pulular del sujeto ...	380
El texto disparata .....	385
Suspensión del sentido .....	391
Conchita, mocita .....	394
«No cantes victoria ...», o la comicidad del deseo imposible .....	397
El corte de montaje, el humor .....	402
La reja, el goce .....	405
La circularidad del acto .....	413
La hendidura en el escaparate .....	414
En el final del discurso: la explosión .....	417
CAPÍTULO 8: PERSPECTIVA Y REPRESENTACION CINEMATOGRAFICA BUNUELIANA .....	420
Lo simbólico y su vaciado en la representación perspectivista .....	421
Sistemas de representación cinematográficos ...	426
Sistema de representación buñueliano .....	431
CONCLUSIONES FINALES .....	436
FICHAS TÉCNICA Y ARTÍSTICA DE LOS FILMES .....	452
BIBLIOGRAFÍA .....	458

## EXORDIO

Al final de su carrera cinematográfica, a punto de emprender el rodaje de *Ese oscuro objeto del deseo*, Luis Buñuel confesaba, a los setenta y cinco años, el pensamiento que siempre, desde *Un perro andaluz*, su primer film, lo había guiado:

«El creador cinematográfico habrá cumplido honradamente cuando, a través de una pintura de las relaciones sociales auténticas, destruya las funciones convencionales sobre la naturaleza de dichas relaciones, quebrante el optimismo del mundo burgués y obligue a dudar al lector de la perennidad del orden existente, incluso aunque no nos señale directamente una conclusión, incluso aunque no tome partido ostensiblemente» <sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Recogido en Sánchez Vidal, A., *Luis Buñuel, Cátedra, Signo e Imagen / Cineastas*, Madrid, 1991.

CAPÍTULO 1: HACIA UNA TEORÍA DEL  
TEXTO ARTÍSTICO

## HACIA UNA TEORIA DEL TEXTO ARTISTICO

### INTRODUCCION

El presente trabajo sólo pretende, a partir de cuatro filmes, representantes de otros tantos períodos de la obra cinematográfica de Luis Buñuel, iniciar un acercamiento a su escritura; afrontar cada uno de esos filmes en tanto texto artístico.

Cierto es que han sido abundantes los escritos dedicados, desde diferentes ramas del saber, a la filmografía buñueliana, pero no lo es menos que sólo un reducido número de ellos han abordado los filmes desde una metodología de análisis que, desatendiendo cualquier consideración a ellos exterior, rindiera cuentas de la escritura que en el interior de cada film trabaja, que se ocupara, en suma, de su funcionamiento textual.

La escritura, o el texto, no es el cineasta. Porque en la problemática del análisis textual, el autor, como sujeto empírico dueño y señor de la escritura, no cabe —advirtamos, por ello, que, en la terminología analítica, Buñuel nombrará no al sujeto empírico, al cineasta, sino a esa escritura sólo desencadenada a través suyo—, porque el autor no cabe, decíamos, nuestro trabajo de ninguna manera se orientará en el sentido de buscar un cierto mensaje que, en el texto, permitiera identificar la figura de un autor, sino que, bien por el contrario, irá encaminado a dar cuenta de los movimientos de escritura que en el interior de ese texto trabajan; una escritura forjada, de acuerdo con su medio de expresión, el cinematográfico, a base de fotografías montadas interna y exteriormente.

Iremos hacia ello, pero quisiéramos comenzar revisando algunas de las teorías que sobre el texto, al margen de cuál sea su medio de expresión, se han elaborado en estas últimas décadas, para así, a modo de polémica con algunas de ellas, o en concordancia con otras, llegar hasta los presupuestos básicos que definan el marco teórico donde este trabajo pretende inscribirse.

En los años setenta, se desarrolló en torno a la revista francesa *Cahiers du cinéma*, una línea de investigación cuyo objeto de estudio era el análisis filmico: fue éste el inicio de un amplio abanico de trabajos

teóricos dedicados al cine que encontraría su prolongación en otros países americanos y europeos, España entre ellos. Efectivamente, numerosos estudiosos españoles crearon un ámbito de reflexión fílmica suficientemente sólido y productivo, como así lo demostró el eco que, en ámbitos universitarios, tuvo —y todavía sigue teniendo, a pesar de no publicarse hace ya algunos años— la revista *Contracampo*, su medio de publicación.

El corpus teórico de *Contracampo*, aun cuando no homogéneo respecto a las líneas de pensamiento que lo determinaron, a veces muy diferentes entre sí, vino a considerar el film como un determinado trabajo de lenguaje del que debía rendirse cuentas en términos meramente analíticos, y no especulativos. Así, J.G. Requena, a partir de los presupuestos teóricos de J. Derrida<sup>1</sup>, J. Kristeva<sup>2</sup> y R. Barthes<sup>3</sup>, reivindicaba en «Film, texto, semiótica»<sup>4</sup>, el film como texto, es decir, como lugar donde el modo de funcionamiento del lenguaje es no tanto re-productivo, comunicativo o representativo, cuanto productivo de una escritura tan específica como irreductible. Por ello, el análisis textual fílmico habría de ocuparse no de descodificar el film, sino de dar cuenta

---

<sup>1</sup> Derrida, J., *De la gramatología*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1971.

<sup>2</sup> Kristeva, J., *Semiótica*, Fundamentos, Madrid, 1978.

<sup>3</sup> Barthes, R., *S/Z*, Siglo XXI, Madrid, 1980.

<sup>4</sup> Requena, J.G., «Film, texto, semiótica», en *Contracampo*, nº 13, Madrid, 1980.

de los movimientos de la escritura que, en tanto texto, lo configura. Pero vayamos por partes.

#### **SISTEMAS DE SIGNIFICACION. ECO, METZ, CARMONA**

Sería, sin embargo, en tanto objetos de comunicación como la semiótica comenzara abordando, como si de un discurso más se tratara, los filmes. Así, una de las hipótesis que, en su Tratado de semiótica general, guía la investigación de U. Eco, es el estudio de todos los procesos culturales como procesos de comunicación:

Un proceso comunicativo es el paso de una señal (lo que no significa necesariamente «un signo») desde una Fuente, a través de un Transmisor, a lo largo de un Canal, hasta un Destinatario (o punto de destino).

En un proceso entre una máquina y otra, la señal no tiene capacidad «significante» alguna: sólo puede determinar el destinatario *bajo el aspecto de un estímulo*. En tal caso no hay comunicación, aun cuando se pueda decir efectivamente que hay paso de información.

En cambio, cuando el destinatario es humano (y no es necesario que la fuente sea también un ser humano, con tal de que emita una señal de acuerdo con reglas conocidas por el destinatario humano), estamos ante un proceso de comunicación, siempre que la señal solicite

una respuesta interpretativa del destinatario.

El proceso de comunicación se verifica sólo cuando existe un código.

(...), cualquier proceso de comunicación (...) presupone un sistema de significación como condición propia necesaria. <sup>5</sup>

Así pues, abordar los discursos, como procesos culturales que son, en tanto procesos de comunicación, llevaría a considerarlos lugares pasivos, espacios sólo de articulación de códigos. Y si por tales se entiende sistemas de significación cuya naturaleza es siempre resultado de convenciones intersubjetivas, anteriores por tanto a los discursos, es claro que la significación en éstos generada, lo es al margen de cualquier destinatario.

Insiste, sin embargo, U. Eco en que es condición necesaria para la comunicación, la presencia de un destinatario humano, en tanto es su «respuesta interpretativa», ésa que el discurso ha de solicitar en él, lo que cierra el proceso comunicativo. Respuesta interpretativa que, según viene a decir Eco, va a depender de la «capacidad significante» de la señal emitida, pero sin que ello termine de justificarse del todo.

En todo caso, nos interesa ahora atender a los

---

<sup>5</sup> Eco, U., *Tratado de semiótica general*, Lumen, Barcelona, 1985, ps. 34-35.

párrafos finales de la cita anterior: «Cualquier proceso comunicativo presupone un sistema de significación como condición propia necesaria. El proceso de comunicación se verifica sólo cuando existe un código». Pues fue así cómo esa semiótica que entendía los filmes como procesos comunicativos, hubo de encaminarse, fiel al enunciado de Eco, a definir, a establecer previamente el mayor número posible de códigos cinematográficos: tal fue el caso, por ejemplo, de C. Metz, quien en *Lenguaje y Cine*<sup>6</sup> logra compilar todo un catálogo de sistemas estables de significación fílmicos.

Sólo interesada por los rasgos pertinentes para la descodificación fílmica, esta semiótica convierte la noción de código —o de «gramática», como así aparece en la teoría propuesta por A. Van Dijk<sup>7</sup>— en la piedra angular de su problemática, reduciendo así el discurso fílmico a un espacio pasivo —el lugar donde algunos de esos códigos se articulan—, estrangulando al texto:

En último término, el texto queda convertido en un lugar muerto: lugar encrucijada donde se entrecruzan y convergen una serie de códigos. Lugar muerto: el texto ya no es el espacio de una productividad, sino el efecto

---

<sup>6</sup> Metz, C., *Lenguaje y Cine*, Planeta, Barcelona, 1973.

<sup>7</sup> Van Dijk, A., *Texto y contexto*, Cátedra, Madrid, 1980.

de otra productividad exterior que lo constituye. <sup>8</sup>

Tal es la consecuencia de una reflexión semiótica sólo construída desde el modelo comunicacional, es decir, de un análisis del discurso basado exclusivamente en el descubrimiento de un sistema de relaciones objetivo, cerrado; algo que, por lo demás, termina conduciendo inevitablemente hasta la figura del autor como depositario en el film de esos sistemas de significación.

En un libro relativamente reciente, R. Carmona<sup>9</sup> abordará la cuestión desde esa respuesta que, según U. Eco, produce el discurso en el destinatario humano, una respuesta a la que viene a llamar «sentido»:

Desde la perspectiva del sentido, cualquier objeto puede ser significativo, siempre y cuando sea abordado o se reciba como tal. El contenido o mensaje, aquí, no depende de una existencia previa ya codificada, sino que surgiría, a posteriori, como resultado de una determinada forma de recepción y apropiación. En el caso de un film, el espectador no sería un punto de llegada, sino una especie de coautor, es decir, un elemento activo en el proceso de construcción de ese nuevo tipo de signifi-

---

<sup>8</sup> Requena, J.G., *Op. cit.*, p. 56.

<sup>9</sup> Carmona, R., *Cómo se cuenta un texto fílmico*, Cátedra, Signo e Imagen, Madrid, 1991.

cado que hemos denominado *sentido*. (...). Posteriormente, dicho sentido puede ser aceptado como tal por otros espectadores y pasar a formar parte del horizonte general de convenciones espectatoriales. Esa codificación a posteriori convierte el *sentido* en *significado*. <sup>10</sup>

El discurso fílmico, entonces, no estaría ya definido por la articulación de una serie de códigos a él previa, sino que, bien por el contrario, sería en el discurso, o, por decirlo en sus justos términos, en el texto, donde esos códigos nacieran; lo que convertiría al texto en lugar no de un producto, sino de una productividad. Ahora bien, según puede deducirse de la cita anterior, se trataría de una productividad agotada ya con la primera lectura del film, desde el momento mismo en que se hace a ésta depositaria de convenciones, de sistemas de significación. El resultado final, pues, vendría a ser el mismo: la codificación del texto, aun cuando ahora realizada no a través del escritor, sino de su primer lector.

#### «SENTIR LA FORMA». SLOVSKI

A comienzos de siglo, el formalismo ruso, movimiento

---

<sup>10</sup> Carmona, R., *Op. cit.*, ps. 52-53.

gestado por filólogos e historiadores dedicados al estudio de la Lengua Poética, se plantearía ya abiertamente el problema del discurso artístico. Para los formalistas, cualquier estudio del fenómeno artístico como acto de lenguaje, había de pasar por abordar las especificidades del discurso donde ese fenómeno se inscribe, y que lo diferencian de los demás discursos; es decir, abordar esas especificidades, tal es lo que nos interesa, que hacen de un discurso dado, un texto artístico.

Pues bien, los formalistas llegaron a la conclusión de que lo específico artístico de un determinado discurso, no reside en sus elementos constituyentes, sino en la «utilización particular» que de ellos cada texto hace. Así, V. Slovski, en *La resurrección de la palabra* (1914) proponía como rasgo distintivo de lo artístico éso que, relacionado con la percepción, denominara «sentir la forma»:

Normalmente, las cosas que nos rodean nos son indiferentes: no las vemos. Si no vemos las paredes de nuestra habitación, difícil será que apreciemos las novedades de un experimento formal, especialmente cuando está inscrito en una lengua conocida, porque no podemos obligarnos a ver, a leer, a no reconocer la palabra habitual. Si quisiéramos dar la definición de la percepción poética e incluso artística, sería ésta la que se impondría inevitablemente: la percepción artística es

aquella por la cual sentimos la forma (posiblemente no sólo la forma, pero por lo menos la forma). <sup>11</sup>

Y así, «lo artístico» residiría no en los elementos, sino en su utilización concreta, en esa integración dinámica suya destinada no a hacer percibir, en tanto noción meramente psicológica, la forma<sup>12</sup>, sino a «sentirla». El sentimiento de la forma, sería, pues, lo diferencial del arte para los formalistas; un sentimiento que, aun cuando sin existir fuera de la percepción, habrá de trascenderla necesariamente.

El arte es pensado, entonces, como un medio destinado a quebrar el automatismo perceptivo; de ahí que su objetivo no sea facilitar una mejor comprensión, una mejor comunicación, de tal o cual objeto, sino, bien por el contrario, crear una percepción particular, un sentimiento, de ese objeto. En suma: a través del texto artístico habrá de tener lugar no un mejor reconocimiento del objeto, sino una nueva visión de éste que lo haga «sentir».

Entiéndase ello bien: crear no un objeto, sino una nueva visión del mismo que lo haga no percibir, sino

---

<sup>11</sup> De Eikhenbaum, B., «La teoría del método formal», en VVAA, *Formalismo y vanguardia*, Alberto Corazón, Madrid, 1973, p. 44.

<sup>12</sup> Forma aquí entendida, pues, no como envoltura que se recorta sobre el fondo, sino como una integridad con contenido en si misma.

«ver». Porque la percepción de los objetos, que son habituales, llega a convertirse en automática, bajo su influencia el objeto desaparece hasta el punto, que ya no lo vemos: «no vemos las paredes de nuestra habitación», como tampoco advertimos que «la piedra es de piedra»<sup>13</sup>, sólo reconocemos su envoltura, es decir, el signo o la imagen que los recubre. Pues bien, el arte hace posible ese encuentro con los objetos en cuanto tales, en cuanto «sentidos», es decir, allí donde se resisten a todo aquéllo —signos, imágenes— que, recubriéndolos, termina por «matarlos».

La percepción estética, por ello, a diferencia de la automática, constituye un fin en sí misma: a través de ella, hemos de percibir esa transformación —es en este sentido cómo hay que entender la noción de forma acuñada por los formalistas— del objeto que nos hace sentirlo, verlo.

#### **SIGNIFICANCIA. KRISTEVA**

Tarea del texto artístico habrá de ser entonces liberar a los objetos del automatismo perceptivo, vale decir, remover los signos y gestalts que los codifican; cortacircuitar, en suma, su intercambio comunicativo,

---

<sup>13</sup> Slovski, V., «El arte como procedimiento», en VV. AA., *Op. cit.*, p. 96.

para así, según Slovski, poder acceder a una nueva visión de los mismos.

Pensar el texto artístico conllevará, por ello, desplazar la noción de código de ese lugar hegemónico que en la semiótica viniera ocupando. Tarea ésta que llevará a cabo J. Kristeva<sup>14</sup>, al abrir otro ámbito en el interior de los códigos: el del trabajo del significante, entendido éste no como práctica de intercambio, sino como un proceso de génesis de escritura. Dicho de otra manera: por oposición a todo uso comunicativo del lenguaje, el texto trabajaría una cara otra de ese lenguaje: la del significante; un significante que anterior a todo sentido, devendrá, con cada lectura, en su soporte.

En la práctica, ello supondrá a la vez que desechar tácitamente el vector descriptivo-comunicativo del lenguaje, iniciar un procedimiento que active y potencie su poder generador, esa otra faz del lenguaje desde cuyo interior mismo habrán de brotar las significaciones. Algo que desde luego habrá de ser tarea nada fácil, y ello porque el texto así considerado funcionaría, como ha podido advertirse, por oposición a nuestro sistema perceptivo —he aquí lo que Slovski señalara— y hasta científico —donde un sujeto, siempre centrado, descifra un sentido previo, originario, con respecto a su experiencia de las cosas—, sistemas que obviamente no son otros que los

---

<sup>14</sup> Kristeva, J., *Op. cit.*, ps. 49-50.

del signo.

Y bien, a ese idealismo de un sentido anterior a lo por él expresado, el texto opondría el significante, su recorte y combinación de múltiples maneras diferentes, en tanto manantial de múltiples efectos del sentido.

O. Ducrot y T. Todorov han sintetizado de manera notable el que es punto crucial de esta teoría kristeviana del texto:

(...) el texto «hace de la lengua un trabajo» *remontándose a lo que la precede*; o más bien, abre una distancia entre la lengua de uso, «natural», destinada a la representación y a la comprensión, *superficie estructurada* de la cual esperamos que refleje las estructuras de un exterior y exprese una subjetividad individual o colectiva, y el *volumen subyacente de las prácticas significantes* «donde apuntan el sentido y su sujeto» en cada momento, donde las significaciones germinan «desde el interior de la lengua y en su materialidad misma», según modelos y en un juego de combinaciones (los de una práctica en el significante) radicalmente «extraños» a la lengua de comunicación. <sup>15</sup>

Reflexionar sobre el texto habrá de suponer, enton-

---

<sup>15</sup> Ducrot, O. y Teodorov, T., *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Siglo XXI, Argentina, 1974, ps. 398-399.

ces, reflexionar sobre ese significante que, libre de todo significado que pudiera categorizarlo, codificarlo, ya no refleja o manifiesta nada, sino que, en estado latente, por así decir, aguarda su despliegue en cada lectura. Significante, también, que, al no estar sometido a un sentido que lo regule, no habrá de conformar, en su articulación, un sentido único sino plural; significante, en suma, abierto a multitud de posibilidades generadoras de sentido: tal es lo que J. Kristeva da en llamar «significancia».

Así pues, la teoría kristeviana del texto reemplaza la noción de significación por la de significancia, en tanto trabajo específico realizado desde la materialidad misma de la lengua allí donde ésta introduce un nivel de alteridad con relación a la lengua de uso; un trabajo, por lo demás, anterior al sujeto, al ser éste no su productor, sino en él producido. Volveremos sobre este punto.

#### **SIGNIFICANTE SIEMPRE «EXCESIVO». BARTHES, YAKUBINSKI, PAZ, JAKOBSON**

R. Barthes, gran apasionado del estudio de la escritura (de la obra literaria como texto), siguiendo la misma línea de J. Kristeva, distingue una doble vertiente del lenguaje, relacionando al escritor con sólo una de ellas:

Es escritor aquél para quien el lenguaje crea un problema, que siente su profundidad, no su instrumentalidad o su belleza <sup>16</sup>

El lenguaje no como instrumento, sino como problema, como algo que es «sentido» hondo: tal es la dimensión que el escritor trabaja del lenguaje, como también habrá de hacerlo, después, el lector:

El escritor y el lector se reúnen en la misma difícil condición, frente al mismo objeto: el lenguaje.

17

Así pues, el texto es lenguaje, trabajo específico de lenguaje, escritura, es decir, algo más que un mero tejido de signos y de códigos. De ahí que un texto, para Barthes como para Kristeva, y a diferencia de lo que la primera semiótica apuntara, estará siempre abierto (al sentido).

Por supuesto que como discurso clausurado, el texto devendrá en objeto portador de un sentido —y, en nuestra sociedad, en valor de cambio—, pero algo, en todo caso, permanece en él que lo hace resistente a ese único sentido: es justo ahí donde reside su «ser texto», en ese

---

<sup>16</sup> Barthes, R., *Crítica y Verdad*, Siglo XXI, Madrid, 1989, p. 48.

<sup>17</sup> Barthes, R., *Op. cit.*, p. 48.

juego del significante —estructura, en términos de Barthes<sup>18</sup>— que, abriéndose en múltiples espirales de connotación, acaba por disolver ese sentido como evidencia.

Así pues, para R. Barthes, que lo nombra en términos de resistencia al sentido, como para J. Kristeva, que lo hace como significancia, en el texto anidaría un significante siempre excesivo, en su autonomía. Algo que, por cierto, ya había intuido L. Yakubinski, otro, con Slovski, de los integrantes del movimiento formalista ruso, cuando reivindicara, en la lengua poética, una autonomía de su componente lingüístico. Así puede constatarse en una cita suya notable, que a continuación transcribimos:

Los fenómenos lingüísticos deben ser clasificados desde el punto de vista de la finalidad elegida en cada caso particular por el sujeto que habla. Si los utiliza con una finalidad puramente práctica de comunicación, estamos dentro del sistema de la lengua cotidiano (del pensamiento verbal), en la cual, los componentes lingüísticos (sonidos, elementos morfológicos, etc) carecen de valor autónomo y sólo son un medio de comunicación.

---

18 «La variedad de los sentidos (de la obra) no proviene pues de un punto relativista de las costumbres; designa, no una inclinación de la sociedad al error, sino una disposición de la obra a la apertura; la obra detenta al mismo tiempo muchos sentidos, por estructura, no por la invalidez de aquéllos que la leen»

(En Barthes, R., *Op. cit.*, p. 52.)

Pero es posible imaginar (y realmente existen) otros sistemas lingüísticos, en los cuales el objeto práctico pasa a segundo plano (aunque no llegue a desaparecer completamente) y los componentes lingüísticos obtienen entonces un valor autónomo.

(...). De este modo, se hacía necesario un reexamen de la teoría basada en la afirmación de que la poesía es un pensamiento por imágenes. Y es que la lengua poética no es una lengua de imágenes, ya que los sonidos del verso son independientes de cualquier lazo con la imagen, poseyendo una función verbal autónoma. <sup>19</sup>

Después de diferenciarlo del sistema lingüístico de la comunicación, Yakubinski concluye: la lengua poética no es una lengua de imágenes (o de signos, que tanto da), y ello porque, aun cuando sus sonidos (lo que podría también ser leído como significante) no se hayan desprendido completamente de sus imágenes (o signos), poseen una función verbal autónoma. Es decir: el sonido excede al significado, al sentido como evidencia.

Y más recientemente, O. Paz, también a propósito de la poesía, ha venido a decir lo mismo:

Las palabras (en la poesía) no dicen las mismas

---

<sup>19</sup> De Eikhenbaum, B., *Op. cit.*, ps. 38-41.

cosas que en la prosa; el poema no aspira ya a decir, sino a ser.

En el poema, la linealidad (característica básica del lenguaje en la comunicación) se tuerce, vuelve sobre sus pasos, serpea: la línea recta cesa de ser el arquetipo en favor del círculo y la espiral (...). Los significados se congelan o se dispersan; de una y otra manera, se niegan. <sup>20</sup>

Los significados, en la poesía, dice Paz, se congelan, estallan, se niegan..., y ello porque el poema no aspira a decir significados, o a reflejar un sentido previamente establecido, sino a ser escritura, juego de lenguaje, significante.

Fue precisamente esta supremacía del significante lo que llevó a R. Jakobson a introducir en el lenguaje una función otra que las comunicativas: la poética<sup>21</sup>.

Barthes, que no dudó en relacionar esta función con lo que en el texto sucede, no estuvo, sin embargo, demasiado afortunado, en nuestra opinión, al formularla en términos de código de la «lengua simbólica»:

La lengua simbólica a la cual pertenecen las obras

---

<sup>20</sup> Paz, O., *La llava doble*, Seix Barral, Barcelona, 1993, p. 11.

<sup>21</sup> Jakobson, R., *Lingüística y poética*, Cátedra, Madrid, 1988.

literarias es «por estructura» una lengua plural, cuyo código está hecho de tal modo que toda habla (toda obra) por él engendrada tiene sentidos múltiples. <sup>22</sup>

Código del que, después, matizará:

Tal código es limitativo, no prescriptivo: traza volúmenes de sentido, no de las líneas, funda ambigüedad, no un sentido. <sup>23</sup>

Lo que no deja de ser contradictorio con la noción misma de código, donde, según lo ya apuntado en páginas anteriores, no cabe la ambigüedad. Por ello, no nos parece pertinente definir esa función propiamente textual que es la función poética, en términos de código ambiguo, sino, tal como hemos dicho, de *significante siempre «excesivo»*, de *significante que*, al materializarse en el texto, no logra reducir totalmente la materia de la expresión —tal era ese «sonido del verso» al que, a propósito de la lengua poética, se refería, en su cita antes recogida, L. Yakubinski.

También J.G. Requena ha hablado de este *significante que habita el texto*:

---

<sup>22</sup> Barthes, R., *Op. cit.*, p. 55.

<sup>23</sup> Barthes, R., *Op. cit.*, p. 57.

La forma, para materializarse, debe *reducir la sustancia*, operar cortes precisos en su continuo material. (...) esta operación reductora no puede saldarse sin un exceso de materialidad, exceso desdeñable desde el punto de vista del mensaje, pero decisivo para la problemática textual. Decisivo, porque en el texto este exceso impertinente puede encontrar su pertinencia y, a su vez, ser constituido en *significante* <sup>24</sup>

Y bien, justo ahí, en ese exceso desdeñable desde el punto de vista del mensaje, y que, por ello mismo, nada tendría que ver con el código, es donde bien pudiera residir éso que del lenguaje R. Jakobson denominara función poética.

#### **ANÁLISIS DEL TEXTO. LECTURA**

A rendir cuentas de ese juego *significante* que en el texto anida, habrá de dedicarse, pues, el análisis del texto, su lectura:

Leer el texto es seguir el movimiento de su escritura, de su trabajo del *significante* y la materia,

---

<sup>24</sup> Requena, J.G., «Film, discurso, texto. Hacia una teoría del texto artístico», *Revista de Ciencias de la Información*, núm. 2, Universidad Complutense, Madrid, 1985.

*desplegar el texto* <sup>25</sup>

Por ello, la lectura no será una traducción del texto, como tampoco tratará de «aclarar» nada en él, sino que propiamente será un desdoblamiento, una re-conformación del texto:

La lectura hace flotar un segundo lenguaje por encima del primer lenguaje de la obra (...). Se trata de una especie de anamorfosis <sup>26</sup>

Sin duda que la lectura descubre en el texto un cierto inteligible, participando, por ello, de una cierta interpretación, mas no será su objetivo —al menos de la lectura a que aquí nos referimos— desvelar ningún significado —lo que supondría despremiar el exceso significante del texto, que quedaría así reducido a la mera ingravidez de los signos—, así como tampoco desenmascarar ningún sentido último depositado en él por un sujeto:

Es estéril llevar la obra a lo explícito puro, puesto que entonces no hay *en seguida* nada más que decir y la función de la obra no puede consistir en sellar los labios de aquéllos que la leen; pero apenas es menos

---

<sup>25</sup> Requena, J.G., *Op. cit.*, p. 38.

<sup>26</sup> Barthes, R., *Op. cit.*, p. 66.

vano el buscar en la obra lo que diría sin decirlo y suponer en ella un secreto último, al cual, una vez descubierto, no habría igualmente nada que agregar: dígase lo que se diga de la obra, queda siempre, *como en su primer momento*, lenguaje, sujeto, ausencia. <sup>27</sup>

Efectivamente, la obra, en tanto texto, lo hemos reiterado, no sella los labios al lector; todo lo contrario: está siempre abierta a quien la lee, pues, Barthes lo ha señalado oportunamente, la obra es, *como en su primer momento* —es decir, cuando, a través del escritor, devino en escritura— lenguaje y ausencia (de sujeto). Pues, como intentaremos justificar en lo que sigue, es ése un lenguaje que, anterior al sujeto, lo produce, en la escritura, como en cada lectura. Y es que no cabe, según la teoría del texto que venimos elaborando, un sujeto productor, es decir, un sujeto que, dueño de su discurso, lo genere y sostenga en su totalidad —tal como el modelo comunicativo supone—, sino un sujeto producido, es decir, nacido en el discurso, en tanto texto. Lo que nos lleva ineludiblemente a plantear una cuestión teórica primordial en el estudio de los discursos: la enunciaci3n.

---

<sup>27</sup> Barthes, R., *Op. cit.*, p. 75.

**ENUNCIACION. GREIMAS-COURTES. BETTETINI, CASETTI**

Hemos constatado ya cómo el estudio de los códigos es útil para explicar el funcionamiento comunicativo del lenguaje, pero se descubre incapaz de rendir cuentas de los discursos, pues aun cuando éstos se alimenten de códigos —de lengua—, nacen en ellos unas estructuras autónomas que le son propias, como también prefiguran en su interior un lugar primordial: el del sujeto; un sujeto, como decíamos, no anterior al discurso, sino en él producido.

Fue E. Benveniste quien primero supo intuirlo:

Es el discurso lo que provoca la emergencia de la subjetividad.

El fundamento de la subjetividad está en el ejercicio de la lengua. <sup>28</sup>

La subjetividad, pues, nace en el ejercicio de la lengua, es decir, en los discursos. Abordarla con una cierta profundidad supone, lo hemos indicado, acudir a la teoría de la enunciación; teoría de la que la semiótica, como ciencia del discurso, se ha ocupado extensamente, tanto como confusamente.

---

<sup>28</sup> Benveniste, E., *Problemas de lingüística general*, Siglo XXI, Madrid, 1988, p. 184.

Así, apuntan A.J. Greimas<sup>29</sup> y J. Courtés:

La estructura de la enunciación (...) comprende dos instancias: la del enunciador y la del enunciatario. Se llamará enunciador al destinador implícito de la enunciación (...). Paralelamente, el enunciatario corresponderá al destinatario implícito de la enunciación, (...). Así entendido, el enunciatario no es solamente el destinatario de la comunicación, sino también el sujeto productor del discurso, al ser la «lectura» un acto de lenguaje (un acto de significar) muy similar al de la producción, propiamente dicha, del discurso. El término sujeto de la enunciación, empleado a menudo como sinónimo de enunciador, abarca las dos posiciones actantes de enunciador y de enunciatario.<sup>30</sup>

(...) es necesario, ante todo, insistir en el hecho de que el sujeto de la enunciación, responsable de la producción del enunciado, permanece siempre implícito (...).<sup>31</sup>

Partiendo del sujeto de la enunciación, implícito

---

<sup>29</sup> Resultado de aplicar al cine esta teoría greimasiana de la enunciación, son dos recientes trabajos de G. Bettetini y F. Casetti respectivamente, de los que nos ocuparemos más adelante.

<sup>30</sup> Greimas, A.J. y Courtés, J., *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid, 1982, p. 148.

<sup>31</sup> Greimas, A.J. y Courtés, J., *Op. cit.*, p. 113.

pero productor del enunciado, (...). 32

Como puede constatarse, enunciador y enunciatario, aun cuando definidos como instancias discursivas, como destinador y destinatario implícitos, son investidos de las competencias de sujetos productores del discurso: así, se dice literalmente «sujeto de la enunciación, responsable de la producción del enunciado, permanece siempre implícito», o también, «sujeto de la enunciación, implícito pero productor del enunciado». Mas, si se trata de una figura implícita, de una instancia del discurso, ¿cómo puede el sujeto de la enunciación ser responsable o productor de ese discurso? Nada claro está, pues, el estatuto de ese sujeto del que aquí se habla.

El marco donde la teoría greimasiana inscribe la enunciación es, en todo caso, explícitamente comunicacional: un sujeto enunciador produce, y es responsable de, un discurso que circula hasta un enunciatario, quien, mediante un acto de significación, lo lee. Tal es lo que vienen a decir Greimas y Courtés, pero, ¿no están siendo en ello confundidas las figuras empíricas, aquéllas entre quienes se lleva a cabo el acto comunicativo, con las implícitas, las inscritas en el discurso?, ¿no remite acaso ese enunciador del que aquí se habla, en tanto produce y es responsable —en tanto destinador—, al emisor

---

32 Greimas, A.J. y Courtés, J., *Op. cit.*, p. 114.

del discurso? ¿y no sucede lo mismo con ese enunciatario remitiendo, vía destinatario, al receptor?

G. Bettetini, siguiendo en lo esencial las pautas establecidas por la teoría greimasiana, abordará el análisis del discurso audiovisual a modo de una conversación —de ahí el título de su trabajo— textual entre el destinatario y el simulacro de enunciador —en tanto autor-modelo construido por ese destinatario— que el texto representa dentro de sí:

El sujeto de la enunciación, (...): desde su constitución se somete a las exigencias de un proyecto, acumulando sobre sí los indicios de una intencionalidad que, es bien notorio, no es toda la del sujeto empírico (...). Se puede decir que, semióticamente, llega primero el texto y después, inherente a ello, el sujeto de la enunciación. <sup>33</sup>

No deja de percibirse en estas palabras, seguidoras claras de la semiótica greimasiana, la misma confusión que a ésta atravesara: si llega primero el texto y luego el sujeto, ¿cómo puede éste someterse a las exigencias de un proyecto?, ¿cómo puede «acumular sobre sí los indicios de una intencionalidad»?

---

<sup>33</sup> Bettetini, G., *La conversación audiovisual*, Cátedra, Signo e Imagen, Madrid, 1986, p. 29.

Pero sigamos oyendo a Bettetini:

Es el enunciado textual el que, dotado de huellas y de marcas encaminadas a la enunciación, produce la instancia de un sujeto, así como es el destinatario el que produce su simulacro de autor modelo o de autor implícito. <sup>34</sup>

Lo que podría ser así representado:

Fuente

de la enunciación + Enunciado textual + Sujeto de la enunciación

Destinatario + Texto (Descodificación) + Autor modelo

Ahora bien, un lector, responsable de establecer a partir del análisis del texto, el perfil de ese sujeto de la enunciación, ¿no es también destinatario y, en tanto tal, quien ha de construir el autor modelo? ¿Qué diferencia hay, entonces, entre éste y el otro sujeto? ¿Cuál es la operatividad de esta diferenciación?

En todo caso, para Bettetini, como para la semiótica de Greimas-Courtes, de la que, como ya sabemos, se declara seguidor, la teoría del discurso audiovisual se inscribe en el modelo comunicativo; de ahí que el destina-

---

<sup>34</sup> Bettetini, G., *Op. cit.*, p. 29.

rio se vea inducido a construir un sujeto —un «yo», más exactamente— en el discurso, un autor implícito, como así lo llama Bettetini, con el que ponerse en relación, con el que poder «entenderse», con el que identificarse, en suma; operación ésta que inevitablemente convierte el texto en un espejo.

El mismo esquema básico anterior mantendrá F. Casetti<sup>35</sup>, quien atenderá a cómo el film llama al espectador, a cómo, concediéndole un sitio, le invita a seguir un determinado trayecto. Atenderá Casetti, en suma, a cómo el discurso filmico dice «tú».

Mas si se tiene en cuenta que «tú» no es concebible sin el término «yo», del que no es sino su eco<sup>36</sup>, el punto de partida de Casetti presupone ya la presencia en el discurso de ese mismo «yo implícito» antes referido. Y así, el texto vuelve a ser pensado como espacio de intercambio, como espejo, como lugar de «contacto» entre yo y tú.

Así, dice, por ejemplo, Casetti:

La enunciación, y con ella lo que podemos designar como su sujeto, no se presentan nunca como tales (...).  
El sujeto de la enunciación, bien queriéndolo reconducir

---

<sup>35</sup> Casetti, F., *El film y su espectador*, Cátedra, Signo e Imagen, Madrid, 1989.

<sup>36</sup> Benveniste, E., *Op. cit.*, p. 181.

a una simple operación —el hecho de que el proceso se ponga en marcha—, bien queriéndolo reconducir a alguna entidad empírica —lo que pone en marcha el proceso—, se da a conocer sólo por indicios, sólo por una serie de emergencias internas al film (...) hay *siempre* algo en el enunciado que (...) atestigua su presencia —no puede llamarse *ausencia*, como hace Bettetini y Simon, por eso prefiero seguir hablando de presencia, pensando en una presencia *diferida*, pues el sujeto de la enunciación existe, pero desplazado: está justamente en el enunciado (donde no puede ser sujeto de la *enunciación*) en lugar que en la enunciación (de la que es, sin embargo, el *sujeto*). En efecto, hay al menos un elemento que remite a la enunciación y a su sujeto y que justamente no abandona nunca el film: se percibe en la mirada que instituye y organiza lo que se enseña (...) <sup>37</sup>

Según Casetti, al sujeto de la enunciación, sea operación o entidad empírica, y al que se atribuye, mediante un juego de palabras que nada aclara, una «presencia diferida» en el texto, a ese sujeto, decíamos, remite algo que se percibe en la mirada que «instituye y organiza lo que se enseña». Mas, si de una mirada que instituye y organiza se trata, ¿a qué sujeto podría remitir? ¿a uno que, dueño de su discurso, sabe lo que

---

<sup>37</sup> Casetti, F., *Op. cit.*, ps. 42-43.

dice y ve? Llegamos una vez más al mismo punto: la confusión, de nuevo, del sujeto de la enunciación, en tanto enunciador (yo) y enunciatario (tú), con el destinador y el destinatario del discurso.

Parece claro, pues, que el problema de la enunciación, y su sujeto, no es en lo esencial un problema de comunicación, o lo que es lo mismo, de descubrir a un «yo» donde el «tú» del lector pueda aferrarse.

El sujeto de la enunciación ha de anclarse, por tanto, en un lugar que no es espejismo de ningún «yo». Pues ese «yo», al que bien podría llamarse enunciador, es tan sólo un lugar más de subjetividad en el texto; no quien instituye y organiza, sino, como ha apuntado J.G. Requena<sup>38</sup>, una voz más en esa auténtica polifonía de voces que en el texto se inscriben: enunciador, enunciatario, narradores, narratarios, personajes. Lugares, todos ellos, de una mirada, o de una voz; figuras, en suma, donde la subjetividad se ha despliega de una manera tan rica y compleja como contradictoria. Y bien, es ahí, en ese auténtico estallido de subjetividad que el texto perfila, en esa polifonía o conjunto de espacios de subjetividad, donde el sujeto se inscribe, lo que devuelve al lector no la imagen de un Yo, sino una cifra<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> Requena, J.G., «Enunciación, punto de vista, sujeto», en *Contracampo* nº 42, Madrid, 1987, p. 15.

<sup>39</sup> J.G. Requena así lo ha argumentado en, por ejemplo, *Eisenstein. Lo que solicita ser escrito*, Cátedra, Madrid, 1992, p. 16.

—la cifra del juego de diferencias entre esos espacios donde la identidad ha estallado.

### **SUJETO. LACAN**

En la enunciación, ese acto de escritura donde se gesta la articulación significativa, una gran cantidad de voces, contradictorias muchas de ellas, son oídas. Ahora bien, son voces, lugares de subjetividad, que el escritor, para asegurarse como sujeto, tiende inevitablemente a sincretizar<sup>40</sup>: el resultado de ello no es otro que la construcción de un «yo» —tal es la objetivización que el escritor hace de sí—; una construcción, pues, imaginaria<sup>41</sup> en nada independiente de la existencia de un otro, de un «tú», por quien ser reconocido.

La teoría lacaniana considera a ese Yo imaginario, a ese «representante» del sujeto en el discurso, una suerte de veladura del sujeto en la autenticidad de su ser, y señala, por ello, la necesidad de atender a una otra instancia de subjetividad, en nada equivalente al Yo, a la que llama sujeto S, el auténtico sujeto:

---

<sup>40</sup> Requena, J.G., «Enunciación, punto de vista, sujeto», en *Contracampo* nº 42, Madrid, 1987, p. 18.

<sup>41</sup> Lacan, J., *El Seminario 2: El Yo en la Teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica*, Paidós, Barcelona, 1988, p. 365.

El sujeto, que sólo está presente en su discurso en la medida en que está *representado*, se compromete a través de su discurso a un acto de *apariencia* (...). Los enunciados que el sujeto articula sobre sí mismo constituyen y mantienen una verdadera mistificación en la que él se aliena en pleno registro imaginario. (...). El Yo del enunciado que se fija en el orden del discurso tiende a ocultar cada vez más al sujeto del deseo <sup>42</sup>

Así pues, ese Yo, al que podría también llamarse sujeto del enunciado, o también enunciador, como hasta ahora, ese Yo, decimos, no es sino la construcción imaginaria donde el sujeto, el sujeto en la autenticidad de su ser, o en la verdad de su deseo, como también lo llama Lacan, se aliena. Tal era, sin embargo, el Yo que, en tanto sujeto, interesara, recordémoslo, a la semiótica, desde Greimas hasta Casetti pasando por Bettetini; un Yo en el que el espectador, en tanto Tú, se reconocía, pero un Yo que es también mordaza de ese auténtico sujeto del que la semiótica nada quiere saber.

Conviene indicar al respecto que el sujeto lacaniano, dependiendo del tipo de discurso que se trate, podrá en él aparecer amordazado en mayor o menor grado: así, en

---

<sup>42</sup> Dor, J., *Introducción a la Lectura de Lacan*, Gedisa, Barcelona, 1989, p. 139.

el de la ciencia, J. Dor lo ha indicado<sup>43</sup>, el Yo cree ser el Sujeto: tal es la radical alienación de éste en favor de aquél, del sujeto del conocimiento, «la más perfecta de las realizaciones imaginarias del Yo».

Por oposición al de la ciencia, se situaría entonces el discurso artístico, pues, aun cuando pueda en él percibirse una cierta evidencia que devuelva al lector la imagen de un Yo, ello será apenas una superficie, una frágil superficie de lenguaje cuya quiebra permitirá el acceso al Sujeto, a la interrogación del sujeto, allí donde justamente se inscribe lo que queremos nominar como texto artístico.

En el texto, el sujeto se interroga; o, todavía, si se prefiere: el texto devuelve del sujeto la cifra, ésa que hace de él otra cosa, y más densa, que una imago especular —que un espejismo de seducción, que la terminal de un proceso comunicativo. <sup>44</sup>

Nada tan equivocado, pues, como abordar, tal cual procede Casetti, la subjetividad en el texto artístico desde el punto de vista del enunciatario, ya que éste, en tanto imagen del sujeto del enunciado, es también mordaza del sujeto de la enunciación, del S como cifra de esta-

---

<sup>43</sup> Dor, J., *Op. cit.*, ps. 145-146.

<sup>44</sup> Requena, J.G., *Eisenstein, Lo que solicita ser escrito*, Cátedra, Signo e Imagen / Cineastas, Madrid, 1992, p. 16.

llido de la subjetividad.

Insistamos en ello: el sujeto de la enunciación nada tiene que ver con enunciador y enunciatario, que, implícitos o explícitos, no son sino figuras nacidas en el discurso a la luz del modelo comunicacional: así, el lector, vía enunciatario, quiere reconocer en el texto ese sujeto coherente —esa imago— que, vía enunciador, le habla. Algo que, por cierto, no siempre es posible, pues hay ciertos discursos en los que no cabe encontrar sujeto coherente alguno, como así sucederá, precisamente, en *Un perro andaluz*, uno de los filmes que en nuestro trabajo abordaremos:

En el discurso onírico o el discurso carnavalesco, la profusión de marcas de la enunciación posee tal dispersión que hace imposible el trazado del perfil coherente de un sujeto. Pero lo mismo podría decirse del *Ulises* de Joyce, de *Un perro andaluz* de Buñuel, de *Sangre de un poeta* de Cocteau... salvo que identifiquemos a ese sujeto como artista, cómoda etiqueta con la que se pretende encerrar la angustia generada por la ausencia de una identidad en la que reflejarse. <sup>45</sup>

Efectivamente, en *Un perro andaluz*, un enunciador que se hace oír reiterativamente, será abocado a una

---

<sup>45</sup> Requena, J.G., «Enunciación, punto de vista, sujeto», en *Contracampo*, nº 42, Madrid, 1987, p. 18.

auténtica desmembración de subjetividad en multitud de fragmentos inconexos. Aun cuando en su momento daremos cuenta de ello, nos interesaba subrayarlo ahora, pues son precisamente estos discursos los que mejor atestiguan la noción del texto que aquí queremos reivindicar: texto como espacio de escritura, de estallido del Yo, de resistencia radical, en suma, a toda reducción comunicacional.

#### **EL TEXTO, TRES REGISTROS Y UNA DIMENSION. G. REQUENA**

No tiene, pues, sentido pensar el texto (artístico) como el resultado de la intencionalidad de un sujeto representado en él por un Yo, como tampoco lo tiene, por ello mismo, abordar tal texto desde el punto de vista del enunciatario, o Tú que ese Yo refleja. Más bien, se diría todo lo contrario: experiencia de lenguaje —de escritura o lectura—, el texto habrá de ser considerado como el espacio de estallido de la identidad, del Yo, en redes de significantes —lo que no es, como se ha apuntado, del orden de una imago, sino de una cifra—, como un espacio, en suma, no de evidencias, sino de resistencias.

Y bien, a reflexionar sobre ese texto como experiencia humana de lenguaje, ha venido consagrando sus más recientes trabajos J.G. Requena:

El texto es el ámbito de la experiencia del len-

Experiencia (de lenguaje) del sujeto, el texto sería, así, su lugar de inscripción. Mas, ¿cómo podrá inscribirse la experiencia —aquello que por definición no puede articularse como significación— en el ámbito de los discursos? J.G. Requena lo ha respondido: no como estructura, no como sistema, sino mediante una suerte de «tensionado» detectable en las polarizaciones o quiebras que esos discursos acusan.

Por ello, en el interior del texto se manifiestan no sólo los signos y los códigos, las estructuras o los sistemas de significación, sino que también hay en él algo que, escapando a toda esa economía de significación, la polariza o quiebra: tal es el lugar del significante, pero del significante allí donde, como ya advirtiéramos anteriormente, es excesivo, es decir, allí donde, en su trazado sobre la materia de expresión, no ha conseguido desprenderse de ella totalmente. Lugar de signos y de imagos, de estructuras, el texto es, pues, lugar también de texturas, de materia cargada de hendiduras, tales son las huellas que el trabajo del significante habrá dejado en ella.

Y bien, todo ello ha llevado a J.G. Requena a formu-

---

46 Ponencia presentada por J.G. Requena en el Congreso sobre la metáfora de la Universidad de Castellón, en diciembre de 1993, de próxima publicación en las actas del mismo.

lar una teoría, la Academia del Texto, que concibe al texto configurado según tres registros: el imaginario, el semiótico y lo real, y una dimensión: la simbólica.

Inspirada en los tres registros lacanianos, no es esta teoría, sin embargo, coincidente con ellos. Así, a partir de la confrontación de la fase del espejo de Lacan, donde se define lo imaginario como el ámbito del deseo vinculado a la imagen conformadora del otro, con la teoría de la Gestalt, propone:

La existencia de un específico de las imágenes: lo imaginario: lo que sólo existe en ellas: lo que es pura imagen, la gestalt del objeto del deseo (para la que no hay equivalente empírico). <sup>47</sup>

El cine trabajó a fondo, en el «star-system» hollywoodense, su primer lugar, esta imaginarización de la imagen que, llevada al extremo, devendría en pura imagen: «lo radical imaginario». Pero ha sido sin duda la publicidad, el spot televisivo, su más potente manifestación, y ello porque este discurso carece de toda componente que pudiera atemperar lo radical imaginario, como así sucediera con la narratividad, en el star-system.

En las imágenes del texto cinematográfico buñuelia-

---

<sup>47</sup> Requena, J.G.: Ponencia cit. ant.

no, lo radical imaginario se descubrirá desestabilizado: en *Tristana*, la pierna cortada de la mujer protagonista, Tristana, golpeará, a la vez que polarizará una y otra vez, la percepción espectral; en *Ese oscuro objeto del deseo*, la mujer, Conchita, se descubrirá configurada según multitud de objetos diferentes.

Por otra parte, a partir de una revisión de la teoría lacaniana de lo simbólico, distinguirá J.G. Requena dos dimensiones en el lenguaje:

- registro semiótico: registro del significante (en su sentido saussuriano, pues lo que Lacan identifica como tal recubre de manera confusa el significante semiótico con la palabra simbólica), de los signos, de la significación. De todo, en suma, lo que pueda operar como significante, es decir, como diferencia codificada.

- dimensión simbólica: dimensión de la fundación del sujeto por la palabra. <sup>48</sup>

Por una parte, pues, signos y enunciados tejidos en discurso, constituyendo el registro semiótico del texto. Y, por otra, aquéllo del texto que convoca al lector en un plano otro del entender: el del saber, un saber intransitivo que se resiste a ser entendido. Plano éste que

---

<sup>48</sup> Requena, J.G.: Ponencia cit. ant.

tiene que ver con el deseo como trayecto no imaginario, sino necesario, y por ello inscrito, según expresión de J.G. Requena, en la cifra misma del sujeto —de ahí que Lacan lo llamara también, recordémoslo, sujeto del deseo.

Por ello, acceder al texto en tanto ese trayecto necesario del sujeto, es acceder a éso que, aun cuando materializado en un signo, necesariamente lo trascenderá: la palabra. Una palabra, pues se moldeó desde la materia, sustantiva, y marcada, además, por el tiempo: nació en el momento justo para acompañar, sujetar, en ese encuentro con lo real que en la experiencia artística tiene lugar:

El arte no sería necesariamente lugar de engaño, sino, por el contrario, espacio en el que, como en el análisis o en el sueño, en el relato mítico o en el texto sagrado, podría accederse a una cierta palabra fundadora. <sup>49</sup>

Por fin, la teoría lacaniana de lo real también es retomada por J.G. Requena para, tras cruzarla con algunos textos de S. Juan de la Cruz, S. Freud, R. Barthes y S.M. Eisenstein, entre otros, proponer una definición de lo real a partir de los registros imaginario y semiótico antes definidos:

---

<sup>49</sup> Requena, J.G., *Occidente. Lo transparente y lo siniestro*, texto pendiente de publicación.

Lo real como lo que escapa al orden de lo imaginario y lo semiótico: lo que no se reconoce como gestalt, como forma conformada, y lo que escapa a toda significación: lo asignificante.

Lo real podría aislarse en el texto en tanto materia que se resiste a la forma (a gestalt) y al significante (lo sistematizado, lo formalizado).<sup>50</sup>

Lo que se manifiesta ejemplarmente en el cinematógrafo mediante la fotografía en tanto pura huella: «lo radical fotográfico»:

Lo radical fotográfico es esa terquedad de la fotografía: lo que se resiste a ser entendido y reconocido.

Lo que se resiste a ser entendido: eso que, por su singularidad y por su azarosidad, no puede ser nombrado por signo alguno (...).

Lo que se resiste a ser reconocido: aquello que se sitúa al margen de toda identificación y de todo afecto, aquello que no se somete a ningún patrón de lo ya visto y de lo deseable. Lo que se sitúa, en suma, fuera de toda economía deseante.

(...) : lo radical fotográfico es lo que en la

---

<sup>50</sup> Requena, J.G.: Ponencia cit. ant., de próxima publicación en las actas del Congreso sobre la metáfora de la Universidad de Castellón, diciembre 1993.

fotografía escapa al orden imaginario y al orden semiótico: lo que hace de ella huella de lo real. O si se quiere: huella real de lo real. Lo radical fotográfico es lo Real en la fotografía <sup>51</sup>

En el texto buñueliano, «lo radical fotográfico» salpicará con violencia sus imágenes (*Las Hurdes*, *Viridiana*, ...) para mostrar la aspereza y rugosidad —lo real de su materia— de los objetos, de los cuerpos y de los paisajes.

Y bien, reflexionar desde estos presupuestos teóricos, sobre el Texto Cinematográfico Buñueliano como espacio de escritura, será, según ya se dijo, el único objetivo del presente trabajo. Espacio de escritura en el que importará, pues, tanto el tejido de signos y enunciados, de estructuras de significación, que lo constituyen, como el de imágenes que, recortándose sobre el fondo, conforman determinadas gestalts, como también, y sobre todo, sus texturas, es decir, esos puntos de resistencia donde los circuitos de significación y sentido, como también los del deseo (imaginario), se bloquean dando paso a la interrogación.

Nos interesará el Texto, entonces, en tanto esos movimientos de escritura, que, desde la evidencia, condu-

---

<sup>51</sup> Requena, J.G., *Occidente. Lo transparente y lo siniestro*. Texto pendiente de publicación.

cen a la interrogación, lo que también podría ser definido, según expresión de los formalistas rusos, como proceso de extrañamiento, y que en la escritura buñueliana va a traducirse en una «singularización» de la imagen<sup>52</sup>: ¿habíamos advertido acaso la extrema densidad que pueden adquirir unas hormigas —he aquí la imagen «singularizada»—, hasta que no las vimos saliendo del agujero de la palma de una mano humana, en *Un perro andaluz*?

Tal es la palabra poética, materia única que, como señala J.A. Valente, subyace en todas las artes; un sentimiento:

(...), el sentimiento de la reducción de la palabra o del entero lenguaje a la plástica neutralidad de la arcilla, a la germinal singularidad de la tierra, a la imprevista manifestación de la luz. Vacío de la palabra: matriz-materia.

La palabra poética, para ser, ha de hacerse igual a la materia, tener la misma libertad, el mismo descondicionamiento. <sup>53</sup>

Reducir la palabra o el entero lenguaje a la plástica neutralidad de la arcilla, es decir, transformar la

---

<sup>52</sup> De su mecanismo, así como de la importancia que en ello desempeña la fotografía, daremos buena cuenta en el capítulo siguiente.

<sup>53</sup> Del texto escrito por J.A. Valente para el catálogo del pabellón de España en la Bienal de Venecia de 1993, y que fue publicado en EL PAÍS, el 14 de junio de 1993.

palabra, en tanto condicionada al signo o a la forma, en materia plástica para, a partir de esa matriz-materia, forjar la palabra. Tal es la palabra que en el texto artístico se juega, la palabra poética, ésa que, ahora podemos entenderlo mucho mejor, aun cuando encarnada en un signo o en una imagen, los trasciende, pues ha sido una palabra dada a luz, creada desde la materia.

Este capítulo quiere acabar aquí. En los que siguen, haremos una lectura, de la mano del análisis textual, del Texto Buñuel, bien que, dado su extensión, limitaremos nuestro campo de trabajo a cuatro filmes, lo que no impedirá, cuando la ocasión así lo requiera, acudir a determinadas citas puntuales de otros filmes buñuelianos. Cuatro películas que no tienen porqué ser las mejores o las peores —lo que no es pertinente en nuestra metodología—, pero que, en todo caso, quieren ser representantes de todos y cada uno de los períodos de la Obra Cinematográfica Buñueliana: *Un perro andaluz* (1928), del francés de la primera época; *El* (1952), del período mexicano; *Viridiana* (1961), del español; y *Ese oscuro objeto del deseo* (1977), del francés último.

CAPÍTULO 2: EL TEXTO-BUSUEL, UN  
TEXTO DE LA VANGUARDIA

## EL TEXTO-BUÑUEL, UN TEXTO DE LA VANGUARDIA

### PRIMER BUÑUEL: EL OBJETO INJERTADO

Antes de abordar el estudio de las películas de Buñuel, conviene no pasar por alto la obra literaria que las precede, pues en ella se encuentran ya formulados algunos de los rasgos más característicos que luego forjarán la poética cinematográfica buñueliana. Tales escritos literarios se constituyen, por ello, en ese otro texto del cineasta que es indisociable del texto mismo de sus filmes.

Los comienzos de Buñuel estuvieron, efectivamente, muy ligados a la literatura, concretamente a la española de vanguardia de la época: así, en uno de sus primeros escritos, *Una traición incalificable*, puede percibirse la figura de la greguería, el rasgo estilístico fundamental

de la obra de Ramón Gómez de la Serna, guía a la sazón de la corriente vanguardista en nuestro país.

Y bien, mediante la greguería, identificada ya como primer rasgo buñueliano, R. Gómez de la Serna, si atendemos a lo apuntado por él mismo, pretendía reivindicar:

Lo que gritan los seres confusamente desde su  
inconsciente, lo que gritan las cosas <sup>1</sup>

Sin embargo, lo cierto es que, como así hace notar A. Monegal en ese reciente trabajo suyo que recoge la cita anterior, la poética de Gómez de la Serna nunca llegaría hasta esa cosa que grita, quedándose sólo en su apariencia, sea en la forma que la recubre, o en el sonido que la nombra —los soportes propiamente de la metáfora ramoniana.

Es decir, las construcciones poéticas de Gómez de la Serna podían dotar de vida al objeto, humanizarlo, pero en ellas «el grito» de la cosa —sometida ésta, en mayor o menos medida, a ese dominio de lo imaginario-semiótico que la recubre— habría de permanecer, si no totalmente silenciado, casi inaudible.

Precisamente, Buñuel, cuya obra no abandonaría ya

---

<sup>1</sup> En Monegal, A., *Luis Buñuel, de la literatura al cine: Una poética del objeto*, Anthropos, Barcelona, 1993, p. 26.

esta influencia greguerística<sup>2</sup>, trabajará, de la mano de S. Dalí, en esa dirección, en la de socavar, cada vez más acusadamente, ese registro imaginario-semiótico hasta fisurarlo: el objeto devendrá entonces no en un generador de nuevas significaciones, sino en un distorsionador de las suyas convencionales, vale decir, en una falla en el orden mismo del lenguaje, falla por donde, ahora sí, podrá emerger ese grito de la cosa que Gómez de la Serna reivindicara.

Efectivamente, a raíz de su hermanamiento con Dalí, el texto literario buñueliano dará un paso más en la concepción poética del objeto:

Lo relevante para ilustrar la poética daliniana no es la enumeración de los objetos en el texto, sino su funcionamiento dentro de un discurso que los vacía de connotaciones sentimentales y los somete a un desplazamiento semántico. Mediante este desplazamiento el significado del objeto se agota en la superficie del significante.<sup>3</sup>

El objeto es reducido, pues, a mero significante: vaciado de todos sus códigos interrelacionales, no podrá

---

<sup>2</sup> Por ejemplo, estará presente a través del gag, como así lo manifiestan esos singulares toques humorísticos breves que inesperadamente brotan en las películas buñelianas.

<sup>3</sup> Monegal, A., *Op. cit.*, p. 44.

ya remitir a otra cosa que no sea su presencia misma.

Hémos aquí entonces ante una poética que quiere invocar al objeto en su desnudez, es decir, al objeto despojado de todos sus registros códicos, es decir, todavía, al objeto en sí. El mismo Dalí intuirá entonces la necesidad de la fotografía como medio idóneo para conseguir tal desnudamiento objetual:

La fotografía resbala sobre los hechos, los acaricia y analiza con su «irreal exactitud»<sup>4</sup>

La reflexión, sumamente interesante, como puede constatar, queda, sin embargo, algo corta en su pronunciamiento. Pues la fotografía, debido precisamente a esa «irrealidad» —a su desprendimiento de todos los códigos—, de que habla Dalí, más que resbalar sobre los hechos —sobre las cosas— y acariciarlos, los aprehende en su radicalidad<sup>5</sup>, en su «exactitud».

Se comprende, pues, la suma importancia que en esa poética daliniana-buñueliana, preocupada de la autenticidad del objeto, habrá de desempeñar la mirada fotográfica, a la que, como es fácil adivinar ya, terminarán

---

<sup>4</sup> Cit. en Monegal, A., *Op. cit.*, p. 44.

<sup>5</sup> Tal es el poder de «lo radical fotográfico», que anida en toda fotografía. Sobre esta noción, remitimos al capítulo anterior. O bien, cfr: Requena, J.G., «Del lado de la fotografía. Una historia del cine en los márgenes del sistema de representación clásico», en Julio Pérez Perucha (Ed.), *Los años que convivieron el cine*, Filmoteca Generalitat Valenciana, 1988, y *El espectáculo informativo. O la amenaza de lo real*, Akal, Madrid, 1989.

recurriendo en seguida.

En los textos literarios, mientras tanto, Dalí y Buñuel reivindicán un discurso donde, como ya hemos advertido, sean fisurados los códigos interpretativos, por cuya puesta en crisis, como así recoge la cita que inaugura este trabajo, abogan<sup>6</sup>. Para ello, uno de los movimientos escriturales operado será el que sigue: arrancado de su hábitat semiótico habitual, el objeto será injertado en otro tejido que le sea lo más extraño posible: cortacircuitadas así todas sus posibles asociaciones lingüísticas, tal objeto no podrá ya remitir a ninguna otra significación que no sea él mismo.

Lo que también puede ser entendido, si atendemos ahora a la reflexión de Slovski apuntada en el capítulo anterior, como una liberación del objeto de todo automatismo perceptivo del objeto, como un proceso de «singularización» del mismo.

Obsérvese, en todo caso, que el fenómeno lingüístico así generado es de doble efecto, pues además de quedar suspendido, «singularizado», es decir, no-sujeto a su red de significación convencional, el objeto injertado produce, con su llegada, un cortacircuito del sentido, una hendidura, en el tejido mismo donde es injertado.

---

<sup>6</sup> De ahí que, más allá de cualquier otro sentido que pudiera serle atribuido, se atiende al objeto como brecha del sentido.

## **SURREALISMO: «DISCURSO-COLLAGE»**

He aquí, en esta yuxtaposición de objetos pertenecientes a ámbitos semánticos heterogéneos conformando una suerte de «discurso-collage», cómo las posiciones vanguardistas de Dalí y Buñuel, remontándose a Dadá, se quieren decididamente surrealistas.

El primer contacto de Buñuel con el surrealismo tendría lugar a través de la obra de B. Péret. Una fotografía de éste, reproducida en *La Révolution surréaliste*, insultando a un sacerdote impresionará vivamente a Buñuel, como así lo recoge en sus memorias<sup>7</sup>, donde añade:

Benjamín Péret era para mí el poeta surrealista por excelencia: libertad total, inspiración límpida, de manantial, sin ningún esfuerzo cultural y recreando inmediatamente otro mundo. En 1929, Dalí y yo leíamos en voz alta algunas poesías de *Grand Jeu* y a veces acabábamos revolcándonos por el suelo de risa. <sup>8</sup>

Ese otro mundo recreado, lo era sin duda a partir de las yuxtaposiciones más incongruentes: percibidas como auténticos disparates, desencadenaban la hilaridad, la risa desternillante. Algo que, como tendremos ocasión de

---

<sup>7</sup> Buñuel, L., *Mi último suspiro (Memorias)*, Plaza & Janés, Barcelona, 1983, p. 101.

<sup>8</sup> Buñuel, L., *Op. cit.*, p. 108.

constatar, dejará su huella en toda la obra cinematográfica buñueliana, una de cuyas constantes será la incongruencia visual de sus imágenes, su comicidad casi fantasmal.

A. Monegal se ha referido a esta influencia de Péret en Buñuel:

En la atracción de Buñuel por Péret juega un papel importante el humor que los caracteriza a ambos, pero además se ha dicho acertadamente de Péret que «él ha practicado más que ningún otro de los surrealistas la regla de la yuxtaposición de realidades distantes». (...) <sup>9</sup>

En la obra de Péret encontramos el paradigma de las partes del cuerpo aisladas de la totalidad: además de los senos están, por ejemplo, los ojos, (...). Ligado a este paradigma está el de la mutilación, (...) <sup>10</sup>

Rasgos, todos ellos, que poblarán las películas buñuelianas: así, mediante encadenados, se yuxtapondrán en ellas objetos procedentes de los universos más distantes o heterogéneos, incluido también el cuerpo humano, al que no se duda en fragmentar: una mano depositada en el

---

<sup>9</sup> Monegal, A., *Op. cit.*, p. 59.

<sup>10</sup> Monegal, A., *Op. cit.*, p. 60.

asfalto (*Un perro andaluz*); o una pierna de una mujer, sobre la cama (*Tristana*) serán, así, miembros que, separados del cuerpo, devendrán en meros objetos, en objetos «singularizados».

Mas también aquí, en esta operación de deconstrucción de una realidad para reconstruir una *otra* —la auténtica, a decir de los surrealistas—, *realidad* forjada, insistamos en ello, a partir de materiales que, aun cuando en ella reconocibles, no pueden remitir ya, al haber sido desplazados de su función original, a coordenadas referenciales algunas, también aquí, decíamos, en esta suerte de «discurso-collage» generador de esa realidad otra, el medio de expresión cinematográfico, ahora a través del montaje, puede llegar más lejos que el literario, como en seguida constataremos.

De ahí que la culminación artística de Buñuel haya de llegar con el cinematógrafo, donde encuentra el medio idóneo para plasmar esa inclinación poética ya latente, como hemos anotado, en los comienzos mismos de su obra literaria. Por ello, bien podría decirse que fue su paso de la literatura al cine, como en tantos otros artistas de la vanguardia, un paso necesario, el apogeo de una experiencia artística siempre magnetizada por las crispadas y a veces violentas relaciones entre el significante, el significado y el objeto en sí mismo.

## EL CINEMATOGRAFO: «UNA SUCCESION VERMICULAR DE FOTOGRAFIAS»

L. Buñuel, en efecto, percibió enseguida la idoneidad del cine como medio expresivo de su poesía. Así puede constatarse en algunas reflexiones teóricas suyas acerca del cinematógrafo, y en las que nos detendremos no ya por resultar de gran interés para todo estudioso del cine, sino, sobre todo, por arrojar luz sobre determinados rasgos de su obra cinematográfica.

En su primera publicación teórica sobre el cine, que data del año 1927, titulada *Del plano fotogénico*, Buñuel decía del objetivo cinematográfico:

Silencioso como un paraíso, animista y vital como una religión, la mirada taumatúrgica del objetivo humaniza los seres y las cosas. «A l'écran il n'y a pas de nature morte. Les objets ont des attitudes», ha dicho Jean Epstein, el primero en hablarnos de esa calidad psicoanalítica del objetivo. <sup>11</sup>

En ese prodigioso papel desempeñado por el objetivo en la relevancia del objeto, Buñuel percibe su idoneidad para expresar la greguería —a la que, como hemos señalado, se vinculan sus inicios poéticos.

---

<sup>11</sup> Aranda, J. F., *Luis Buñuel, biografía crítica*, Lumen, Barcelona, 1975, p. 374.

Fraguado en el cerebro de los hombres, y ligado por su propio cuerpo, el drama termina por subordinarse también a las cosas. En un momento determinado una de ellas se alza con todo el interés y significado dramático. Entonces, el objetivo se dirige exclusivamente a ella, dejando todo lo demás, incluso el elemento humano, como cosa inmediata y farragosa. <sup>12</sup>

Mas, ¿dónde reside la causa de esta exclusividad? En el objetivo, sin duda; en la mirada cinematográfica que, además de mirar, encuadra: recortando el objeto sobre todo lo demás, lo dota de una presencia especial. Es así como el objetivo permite a las cosas levantarse por encima de esos registros inmediatos y farragosos que la acompañan, y a los que bien podría decirse parásitos.

Es, pues, esta conjunción objetivo-encuadre lo que hace del cinematógrafo el mejor medio para potenciar esa tendencia greguerística con la que Buñuel se identificara en su primera escritura literaria. Él mismo reflexionará sobre ello, en los párrafos finales del citado trabajo:

Mucho se habla en estos últimos tiempos de la influencia ejercida por el cine —por el gran plano— sobre las artes y la literatura (...). Y hay uno entre ellos a quien le corresponde el primer lugar, por haber

---

<sup>12</sup> Aranda, J. F., *Op. cit.*, p. 375.

sido el creador del primer plano en literatura. No sé de qué fecha datan los primeros planos greguerísticos de Ramón; pero si son anteriores a 1913 y Griffith los conocía, será innegable la influencia de la literatura sobre el cine. Desgraciada o afortunadamente, el señor Griffith no debe poseer una nutrida biblioteca, y aún ahora, para él, Ramón será uno de tantos Ramones como andan por el mundo. <sup>13</sup>

Diríase, pues, que a Buñuel interesara el cinematógrafo únicamente allí donde éste transcribe sus mismos temas literarios: así, el primer plano sólo le atañe en función de la greguería; lo que, por cierto, aprovecha para, además de ironizar sobre Griffith, rendir homenaje a quien fuera su primer maestro: R. Gómez de la Serna.

Pero será en su segundo escrito teórico, que aparece publicado en 1928, en *Gaceta Literaria 43*, donde Buñuel termine de percibir definitivamente esos poderes del cinematógrafo que lo convierten en el mejor medio de expresión de su poesía. Tal escrito se llama, no por casualidad, *Del découpage, o segmentación cinematográfica*, operación donde sitúa el auténtico acto creativo:

La intuición del film, el embrión fotogénico,

---

<sup>13</sup> Aranda, J.F., *Op. cit.*, p. 376.

palpita ya en esa operación llamada *découpage*. Segmentación. Creación. Escisión de una cosa para convertirse en otra. Lo que antes no era, ahora es. Manera, la más simple, la más complicada de reproducirse, de crear. Desde la ameba a la sinfonía. Momento auténtico en el film de creación por segmentación. <sup>14</sup>

Para continuar así, poco después:

(...). Este paisaje, para ser recreado por el cinema, necesitará segmentarse en cincuenta, cien y más trozos. Todos ellos se sucederán después vermicularmente, ordenándose en colonia, para componer así la entidad del film, gran tenia del silencio, compuesta de segmentos materiales (montaje) y de segmentos ideales (*découpage*). <sup>15</sup>

El cine, troceando primero, a través del encuadre, y reconstruyendo después, mediante el montaje externo, funcionaría, pues, generando un «discurso-collage», es decir, la misma categoría de discurso que, como hemos anotado, Buñuel trabajara en su etapa literaria.

Así, los trozos materiales de un paisaje previamente segmentado por el encuadre, conformarían después de ser

---

<sup>14</sup> Aranda, J.F., *Op. cit.*, p. 377.

<sup>15</sup> Aranda, J.F., *Op. cit.*, pp. 377-78.

aunados por el montaje, *otro paisaje*. Resulta notable, por lo demás, la manera en que Buñuel se refiere a este *otro paisaje* —el texto cinematográfico, a fin de cuentas—, al que considera el resultado de «la sucesión vermiculada» de los citados trozos materiales. Pues esta frase resulta hasta tal punto atinada, que bien podría usarse como epígrafe de toda su obra; de ahí que hayamos querido titular con ella el presente trabajo: «fotografías que se suceden vermicularmente», es decir, imágenes que, nacidas de la mirada<sup>16</sup> del objetivo cinematográfico, conformarán, en su unión, un texto con texturas, marcado por los pliegues, por los surcos irregulares.

He aquí, precisamente, los poderes de que carece la literatura; uno de ellos: la fotogenia:

Fotogenia = objetivo + *découpage* + fotografía + plano. El objetivo —ese ojo sin tradición, sin moral, sin prejuicios, capaz, sin embargo, de interpretar por sí mismo— ve el mundo. El cineasta, después, lo ordena. Máquina y hombre. Expresión purísima de nuestra época, arte nuestro, el auténtico arte nuestro de todos los días. <sup>17</sup>

Sucesivas miradas de una máquina, el objetivo, orde-

---

<sup>16</sup> *Mirada Buñueliana*, a la que dedicaremos el siguiente capítulo de este trabajo.

<sup>17</sup> Aranda, J.F., *Op. cit.*, p. 378.

nadas subjetivamente: tal es la esencia del cinematógrafo. Algo que no podrá nunca encontrar parangón en la literatura, y ello porque aun cuando ésta pueda recortar y pegar los trozos, éstos, además de carecer de esa fuerza específica que le confiere su presencia visual fotográfica, no podrían, en su yuxtaposición, *rozar*, *vermicularse*, de la misma manera que en el cine. —Roces a los que, como bien es sabido desde la secuencia inaugural de *Un perro andaluz*, la percepción espectral, liberada de todo automatismo, en palabras de Sloviski, no podrá ya permanecer indemne. Nos referiremos a ello, en todo caso, en el análisis textual del film.

#### **LA METAFORA LITERARIA, LA ATRACCION CINEMATOGRAFICA**

Los principios metodológicos para abordar la obra cinematográfica de Buñuel no podrán, por ello, ser los mismos que para la literaria, aun cuando aquélla se mantenga fiel a los mismos presupuestos vanguardistas que ésta.

Así, en la poética literaria, la combinación de palabras pertenecientes a campos semánticos heterogéneos, operaría, después de todo, una transferencia entre ellas análoga a la que tiene lugar en cualquier proceso de metaforización; de ahí que tales yuxtaposiciones tiendan a ser leídas como figuras metafóricas, aun cuando carez-

can, por la radical heterogeneidad de los universos semánticos de los que proceden, de las redes asociativas convencionales.

En el cine, sin embargo, no sucede exactamente lo mismo. Y ello porque la fuerza visual de las imágenes buñuelianas —producto de ese objetivo sin moral, que dijera antes el mismo Buñuel; o cruel, como dirá después Bazin<sup>18</sup>—, de las fotografías que se yuxtaponen, será tal, que tiende a diluir, si no disolver, la posible figura metafórica ahí generada, como así tendremos ocasión de constatar en el análisis de algunas secuencias de *Un perro andaluz*, o *Viridiana*. Adelantemos, en todo caso, que precisamente será éste uno de los puntos, identificado como «atracción» por Eisenstein, donde la poética cinematográfica de Buñuel se emparentará a la del cineasta ruso:

La atracción eisensteiniana se afirma como un hecho no sólo extraliterario, sino, más radicalmente, extrasemiótico y, en lo esencial, independiente de toda metáfora; se trata de montar los «propios hechos» en su inmediata materialidad, (...) <sup>19</sup>

[Una atracción] es una agresión al buen orden

---

<sup>18</sup> Bazin, A., *El cine de la crueldad*, Mensajero, Bilbao, 1977.

<sup>19</sup> Requena, J.G., *S.M. Eisenstein, Lo que solicita ser escrito*, Cátedra, Madrid, 1992, p. 53.

perceptivo, un desgarró en el tejido de los significados y de las formas —en el tejido del discurso, en suma.

20

El cine, esa conjunción de máquina y hombre, terminaba diciendo Buñuel anteriormente, es expresión purísima, auténtico arte; de ahí que su sustancia haya de ser el misterio: así lo anotaría él mismo en su trabajo *El cine, instrumento de poesía*, del año 1958<sup>21</sup>:

El misterio, elemento esencial de toda obra de arte, falta, por lo general, en las películas. Ya tienen buen cuidado autores, directores y productores de no turbar nuestra tranquilidad abriendo la ventana maravillosa de la pantalla al mundo liberador de la poesía. Prefieren reflejar en aquélla los temas que pudieran ser continuación de nuestra vida ordinaria, repetir mil veces el mismo drama, hacernos olvidar las penosas horas del trabajo cotidiano. Y todo esto, como es natural, bien sancionado por la moral consuetudinaria, por la censura gubernamental e internacional, por la religión, presidido por el buen gusto y aderezado con humos blanco y otros prosaicos imperativos de la realidad. 22

---

20 Requena, J.G., *Op. cit.*, p. 60.

21 Conferencia tomada en cinta magnetofónica y publicada en la revista Universidad de México, volumen XIII, nº 4, diciembre de 1958, según se recoge en Aranda, F., *Op. cit.*, p. 385.

22 Aranda, F., *Op. cit.*, p. 387-388.

Tal es pues su propuesta: turbar la tranquilidad del espectador, violentarla mediante la más pura e inocente de las formas: la poesía; una poesía que brotará de la quiebra de todas las ideologías, así como de los aderezos e imperativos de la realidad —lo que quedará ejemplarmente trazado, como tendremos ocasión de comprobar, en la apertura de su obra cinematográfica, donde la ventana-pantalla cinematográfica se abrirá no para reflejar, sino para «refractar», es decir, para mostrar esa realidad *otra*, de «otra densidad», tan liberada en sí misma, como liberadora y magnética habrá de ser para quien a ella acceda.

#### **ARTE-MISTERIO-POESIA Y CINE**

Así pues, Arte-Misterio-Poesía: tal es la triada que, en el Texto-Buñuel, querrá decir también Inconsciente; lo que, como así recoge la continuación del escrito anterior, encuentra en el cinematógrafo su mejor medio de expresión:

El cine es el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto. El mecanismo productor de las imágenes cinematográficas, por su manera de funcionar, es, entre todos los medios de expresión humana, el que más se parece a la mente del

hombre, o mejor aún, el que mejor imita la mente en estado de sueño. (...)

El cine parece haberse inventado para expresar la vida subconsciente, que tan profundamente penetra por sus raíces, la poesía; sin embargo, casi nunca se emplea para esos fines.<sup>23</sup>

El guante será lanzado entonces contra el realismo, del que Buñuel toma como blanco el de más resonancia de la época: el neorrealismo italiano:

Los films neorrealistas presentan ante los ojos del espectador trozos de la vida real, con personajes tomados de la calle e incluso con edificios e interiores auténticos. Salvo excepciones, (...), no ha hecho nada el neorrealismo para que resalte en sus films lo que es propio del cine, quiero decir el misterio y lo fantástico. ¿De qué nos sirve todo ese ropaje de vista si las situaciones, los móviles que animan a los personajes, sus reacciones, los argumentos mismos están calcados de la literatura más sentimental y conformista? (...)

(...). La realidad neorrealista es incompleta, oficial; sobre todo, razonable; pero la poesía, el misterio, lo que completa y amplía la realidad tangente,

---

<sup>23</sup> Aranda, J.F., *Op. cit.*, p. 389.

falta en absoluto en sus producciones. <sup>24</sup>

Dejando al margen la no demasiado afortunada lectura que del neorrealismo italiano hace aquí Buñuel, interesa sobre todo su notable definición de realismo en tanto realidad razonable (verosímil): trozos de la vida real ordenados —dotados de argumento— y ataviados con sus ropajes auténticos. Pues no es sino de esa anécdota realista —que no del neorrealismo—, de ese ordenamiento verosímil del discurso, de lo que Buñuel se declara enemigo:

Hablando con el propio Zavattini hace algún tiempo, expresaba mi inconformidad con el neorrealismo: estábamos comiendo juntos, y el primer ejemplo que se me ocurrió fue el vaso de vino en el que me hallaba bebiendo. Para un neorrealista, le dije, un vaso es un vaso y nada más que eso: veremos cómo lo sacan del armario, lo llenan de bebida, lo llevan a lavar a la cocina, en donde lo rompe la criada, la cual podrá ser despedida o no, etc. Pero ese mismo vaso contemplado por distintos hombres puede ser mil cosas distintas, porque cada uno de ellos carga de afectividad lo que contempla, y ninguno lo ve tal como es, sino como sus deseos y su estado de ánimo quieren verlo. Yo propugno por un cine que me

---

<sup>24</sup> Aranda, F., *Op. cit.*, p. 389-390.

haga ver esa clase de vasos, porque ese cine me dará una visión integral de la realidad. 25

Y es que ése aquí referido, no es un vaso del neo-realismo, sino más bien el de una narración convencional. Efectivamente, se trata de un vaso que es sólo hilo conductor, actante principal, de un discurso que, por verosímil, es percibido como hueco.

En todo caso, lo que Buñuel quiere de alguna manera reivindicar es un vaso más materialista; un vaso que, liberándose de todo automatismo perceptivo, no tanto engrase la narración, cuanto la interrumpa, para así emerger con toda su densidad objetual —lo que sucederá muy precisamente, como también tendremos ocasión de comprobar, en *Ese oscuro objeto del deseo*.

#### **AGRESION AL DISCURSO**

Así pues, Buñuel, desde un presupuesto típicamente vanguardista, rechaza todo enhebramiento verosímil del discurso. Lo que se traducirá, como así ha apuntado J.G. Requena<sup>26</sup>, en un alienamiento del discurso en el orden de la palabra —que es también el del relato. Percibida

---

<sup>25</sup> Aranda, J.F., *Op. cit.*, p. 390.

<sup>26</sup> Requena, J.G., *Op. cit.*, p. 45.

como ilusoria, y finalmente como huera, el Texto-Buñuel encuentra la autenticidad en la materialidad de la pieza objetual, resultado de una deconstrucción analítica, y, sobre todo, de su integración en universos a ella extranjeros, donde, apelando a las palabras de R. Gómez de la Serna, sin duda gritará.

Es así como aparece, por oposición a la mudez de aquel vaso que el mismo Buñuel describiera participe de un discurso realista, el grito, un grito que crispará, violentará, y finalmente desgarrará el discurso donde se integra —y que, dicho sea también, no podrá ya encontrar sutura.

Frente a la artificiosidad de lo verosímil, la autenticidad pasa, pues, por desgarrar su tejido —en el siguiente capítulo, podrá percibirse la importancia que en todo ello desempeña la *Mirada Buñueliana*— para atender así al grito ahí desencadenado<sup>27</sup>.

Y así, Buñuel se entrega a su tarea: combatir con violencia, desgarrar, los discursos artísticos convencionales:

Hay que *combatir* con todo nuestro desprecio e ira  
toda la poesía tradicional (...).

Comprenderás la distancia que nos separa a tí,

---

<sup>27</sup> Grito que a veces cobrará forma de carcajada. En todo caso, inscribiendo siempre el agujero, el desgarro, que ahí se traza.

Dalí y yo de todos nuestros amigos poetas. (...), todos, sin excepción, se hallan en el cráter de la putrefacción más apestante. <sup>28</sup>

En una carta, ésta en colaboración con Dalí, dirigida a J.R. Jiménez, puede leerse, entre otras cosas:

Especialmente: ;; MERDE !! para su *Platero y yo*, para su fácil y malintencionado *Platero y yo* ... <sup>29</sup>

Y, todavía, a propósito de otro poeta:

(...) llega a producir en mí un malestar más grande que (...) la materia fecal que fluye por el vientre de las mujeres bonitas, (...). <sup>30</sup>

Para terminar diciéndolo con rotundidad:

Nosotros no poníamos en tela de juicio los valores artísticos de nuestros amigos. Los surrealistas nos proponíamos destruir el Arte y la Cultura. <sup>31</sup>

---

<sup>28</sup> Carta escrita por Buñuel a Pepín Bello, el 1 de octubre de 1928. Cfr. Aranda, J.F., *Op. cit.*, p. 67.

<sup>29</sup> Aranda, J.F., *Op. cit.*, p. 66.

<sup>30</sup> Aranda, J.F., *Op. cit.*, p. 68.

<sup>31</sup> Aranda, J.F., *Op. cit.*, p. 65.

Es éste el momento de mayor radicalidad: destruir el Arte y la Cultura. Lo que, por cierto, se inscribirá en el Texto Cinematográfico Buñueliano tanto en su comienzo, donde el desgarró será tan literal como lacerante, cuanto en su final, donde una explosión, emergiendo de no se sabe dónde y con las llamas y el humo invadiendo toda la pantalla, se constituirá en la mejor metáfora de su destrucción.

CAPÍTULO 3: EL OJO LLEVADO AL BOR-  
DE DEL AGUJERO

## EL OJO LLEVADO AL BORDE DEL AGUJERO

### DE LA IMPORTANCIA DE LA MIRADA EN EL CINE DE BUÑUEL

Numerosos estudiosos de la obra cinematográfica buñueliana parecen haberse puesto de acuerdo en destacar la importancia que en ella tiene su óptica, producto de una lente singular a cuyo través las cosas se revelan bajo aspectos tan insospechados, primero, como contundentes, después.

Y es que, efectivamente, uno de los soportes fundamentales del cine de Buñuel es la mirada que lo vertebra; una mirada ejemplarmente trazada en la apertura misma de la obra cinematográfica: el prólogo de *Un perro andaluz*.

Acudiremos al segmento, pero antes es necesario dejar bien sentado que por «mirada buñueliana» se entenderá no la identificada a Luis Buñuel, cineasta de rostro

más o menos erosionado, que sabe lo que mira, sino una mirada radicalmente otra: la que inscribe ese artefacto propiamente inhumano —ojo sin rostro— que es la cámara cinematográfica. Podrá objetarse, sin embargo, que eso mismo sucede con la mirada que cualquier film despliega, lo que no es del todo cierto, ya que así como ésta tiende luego, en la mayoría de esos filmes, a ser vestida —tal es la metziana identificación espectador-cámara—, en el cine de Buñuel, bien por el contrario, la mirada de la cámara, como veremos, se manifiesta desnuda, diríase que inquietantemente desnuda.

Mirada radical, desnuda, que desnudará, a su vez, a las cosas —tal será la nueva visión que de ellas tengamos— de los ropajes —signos o imágenes— con que la realidad las inviste, habiendo ésta de resultar, por ello, perforada, sajada; desollada, en el límite.

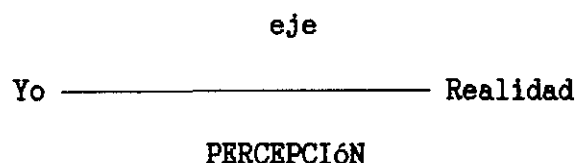
La pregunta, en todo caso, se torna inevitable: ¿de qué realidad se está aquí hablando? Para decirlo rápidamente: del hábitat del «yo»; de ese yo que, constituido en lo imaginario —se modeló sobre la imagen del otro—, está tejido por lenguaje codificado, vale decir, por la lengua de que se sirve para comunicarse con los otros.

Y bien, eso de lo que el yo, mediante la operación denominada percepción, se nutre es «la realidad», que podría ser entonces así definida:

Universo tejido por las redes de la comunicación y

de sus códigos, a la vez que por los espejismos del deseo. <sup>1</sup>

Así pues,



Esquema 1

Sobre este eje trazado entre Yo y Realidad, que, si tenemos en cuenta los registros a partir de los que han sido elaborados, podría denominarse semiótico-imaginario, sobre este eje, decimos, tendría lugar, como así lo indica el esquema, la percepción.

Pero hay otra dimensión, al margen de la Realidad —como hay otra, al margen del Yo. Tal es la de lo Real, una suerte de núcleo en ignición, tan puro como terrible, en torno al que esa realidad ha sido tejida. Lo Real, entonces, vendría a ser «éso» que emerge cuando el tejido de la realidad se desgarrar.

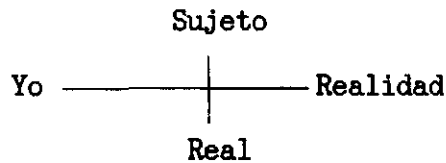
Mas cuando ello sucede, el Yo, sin que la percepción pueda ya procesar, se desgarrar igualmente, compareciendo

---

<sup>1</sup> Requena, J.G., «El Sujeto y la interrogación por lo Real», en *Revista de Filología Francesa*, 2. Editorial Complutense, Madrid, 1992, ps. 79-80.

entonces eso otro que no es Yo, sino su núcleo en ignición; un «otro» del ámbito del inconsciente al que podríamos nominar Otro<sup>2</sup>, como también Sujeto, si así se prefiere.

El esquema 1 podría entonces completarse con un nuevo eje que, perpendicular al que relaciona Yo y Realidad, haga lo propio con eso otro de Yo, el Sujeto, y eso otro de la Realidad, lo Real:



### Esquema 2

He aquí, pues, ese nuevo eje: cortacircuitando la percepción, relaciona el Sujeto y lo Real. Eje, por lo demás, que, según lo considerado en el primer capítulo, habrá de ser necesariamente movilizado en el texto artístico. Así, el cine de Buñuel se manifiesta vertebrado en torno a una mirada ubicada justo en ese eje: «la mirada buñueliana». Sagazmente nominada *luminosa mirada negra*<sup>3</sup>, no quiera verse en ello contradicción alguna,

---

<sup>2</sup> Un Otro que, aun cuando sea así anotado, no habrá de coincidir necesariamente con el Otro lacaniano.

<sup>3</sup> Angel Fernández-Santos la llamó así, a propósito del film *Simón del desierto*. Diario EL PAÍS, 10 noviembre 1983.

sino la descripción de una mirada cuya luz, precisamente por esa ubicación suya en tal eje, alcanzará a eso negro oculto tras el Yo humano y la Realidad que éste habita.

#### **LA METAFORA: LA REALIDAD, COMO EL OJO, ES CORTADA**

Un balcón en la noche. Un hombre afila su navaja ante el balcón. El hombre contempla el cielo a través de los cristales y ve...una nube ligera que avanza hacia la luna llena. Luego una cabeza de muchacha con los ojos muy abiertos. La navaja avanza hacia uno de los ojos. La nubecilla pasa ahora delante de la luna. La afilada hoja atraviesa el ojo de la muchacha, cortándolo.

He aquí las palabras que, según el guión original<sup>4</sup>, describen el comienzo de *Un perro andaluz*, apertura también de la filmografía de Buñuel. Como puede comprobarse, son palabras que hablan, no por casualidad, de la mirada, de una mirada que conlleva el corte (la herida) del ojo contemplativo.

Pero acudamos al segmento cinematográfico. Comienza éste con el plano detalle de una navaja barbera que aguza quien resulta ser, como así lo certificará el plano siguiente, Luis Buñuel.

---

<sup>4</sup> Publicado en *La Révolution Surrealiste*, nº 12-15, Diciembre, París, 1929, ps. 34-37.

Es, pues, una navaja exhibiendo su lacerante filo, presta para cortar, lo que inaugura la obra cinematográfica firmada por Luis Buñuel, precisamente el mismo individuo que, haciéndose presente en la superficie del discurso, tiene la navaja en la mano.

El individuo, Luis Buñuel, sin soltar la navaja recién afilada, sale a un balcón. Mira hacia arriba / Raccord en el eje: un primer plano enfatiza su mirada / Sobre un cielo muy oscuro, se recorta una luminosa luna llena / De nuevo, primer plano del individuo, que continúa allí mirando (Fig. 1).



Fig. 1

Por su semblante excitado, tanto como su respiración, que denotan las bocanadas de humo del cigarrillo que fuma, diríase que el individuo quisiera agredir esa realidad que contempla (o percibe) —una realidad que, como puede comprobarse, aparece conformada en términos de buena forma: así, la luna, llena, plenamente luminosa, recortándose sobre un fondo oscuro. En todo caso, esta latente fantasía de agresión a la realidad que aquí se nos antoja, se ve reforzada por la navaja que el individuo, L. Buñuel, blande.

Sobre esta misma cadena de planos se inserta el primer plano de una mujer que, sentada, mira frontalmente a los ojos del espectador.

El discurso instala así, también en su misma superficie, el ojo del espectador —un ojo, diríase, convencional, es decir, especialmente modelado para una pantalla que se quería reflejo de la realidad.

Junto a la mujer se encuentra un hombre —al que remite metonímicamente la corbata que aparece a la izquierda del encuadre— que, con los dedos pulgar e índice de su mano izquierda, separa en exceso los párpados del ojo izquierdo de la mujer. Aparece entonces una navaja barbera que se dispone a...

Una primera quiebra ha tenido lugar: la del espacio narrativo, que ha obrado el plano anterior. Y ello porque la mujer no está en el balcón —diríase que no está en

ningún sitio, ya que no hay en el plano referencia espacial alguna—, así como tampoco el hombre que la acompaña es el mismo que mira a la luna, como así lo acredita la corbata que viste.

Se trata, pues, de dos universos semidesencajados: por un lado, el de Buñuel con la navaja en la mano, mirando la luna; y por otro, el de la mujer acompañada del hombre igualmente con una navaja en su mano. La navaja resulta así destacada por constituirse en el único actante común a ambos universos.

Luego, un plano, de configuración idéntica al anterior, muestra cómo la luna llena es atravesada, de derecha a izquierda, por una nube (Fig. 2) que la bisecciona.

En el plano siguiente, de detalle, la navaja corta, también de derecha a izquierda, el ojo de la muchacha, saliendo entonces de su interior la sustancia viscosa del globo ocular (Fig. 3).

Una fuerte vinculación plástica se establece entonces entre los dos universos: la luna rimando visualmente con el ojo, como también riman, en su forma y movimiento, navaja y nube. Pero no hay que olvidar, asimismo, que en el primero de ellos se integra también la mirada que lo sustenta: la de Buñuel, quien, recordémoslo, tiene en su mano una navaja recién afilada.

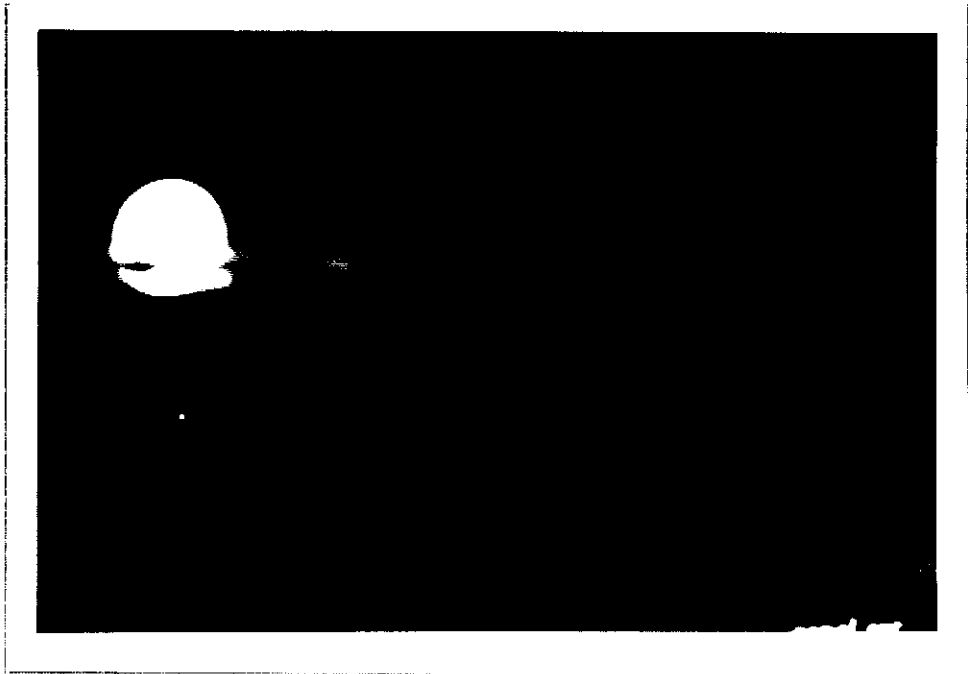


Fig. 2



Fig. 3

¿Por qué no, entonces, prolongando la vinculación anterior, esa mirada+navaja podría, desde el balcón, estar interesando la realidad percibida-contemplada, análogamente a como lo ha hecho la navaja con el ojo, es decir, cortándola?.

Sobre tan singular metáfora visual cristalizaría entonces la fantasía antes esbozada, permitiendo encontrar su pertinencia a los planos iniciales del segmento donde Buñuel aguzara la navaja, pues ¿se aguza, acaso, una navaja para mirar la luna con ella en la mano?.

Diríase, así, que esa mirada, corporeizada no por casualidad en L. Buñuel, ha interesado, como la navaja con el ojo, la realidad contemplada, agujereándola.

Navaja-Buñuel-mirada a la realidad: tal es la cadena actancial que, al margen de todas las economías del relato —nunca más en el film volverá a saberse de ninguno de sus eslabones—, inaugura y, por ello mismo, define la obra buñueliana.

Solo falta mirar a través de ese agujero abierto, pero cuando ello suceda, nosotros, espectadores, ya no estaremos ante esa pantalla-reflejo de la realidad: el ojo a ella acomodado ha sido, como el de la mujer, literalmente agredido. A esta quiebra experimentada por la pantalla buñueliana, se ha referido J.G. Requena:

(...) la pantalla deja de ser espejo para conver-

tirse en un muy frío cristal que el espectador no dese-  
rá atravesar. <sup>5</sup>

Los films de Buñuel revelarán así esa *otra realidad* que deja ver el corte infligido a la realidad contem-  
plada, o percibida. Precisamente, a ello se refería así  
O. Paz, en uno de sus trabajos dedicados a Buñuel:

Los dos primeros films son algo más que un ataque  
feroz a la llamada realidad; son la revelación de otra  
*realidad* humillada por la civilización contemporánea. <sup>6</sup>

(...) toda su obra (de Buñuel) tiende a provocar  
la erupción de algo secreto y precioso, terrible y puro,  
escondido precisamente por nuestra realidad. <sup>7</sup>

Y a ello se encaminará lo que en el film sigue: a  
mostrar éso que, escondido por nuestra realidad, está ahí  
por ella enmascarado. Será entonces cuando, mirando desde  
los mismos entornos de ese agujero abierto, cristalice la  
auténtica mirada buñueliana.

---

<sup>5</sup> Requena, J. G.: «Notas para lecturas de films buñuelianos», en *La imaginación en libertad*,  
Universidad Complutense de Madrid, 1981, p. 58.

<sup>6</sup> Paz, O., *Las peras del olmo*, Seix Barral, Barcelona, 1986, p. 183.

<sup>7</sup> Paz, O., *op. cit.*, p. 184.

## MAS ACA DE LA METAFORA: LA LITERALIDAD

Pero se hace necesario retornar a ese plano, tan terrible como insoportable, donde el ojo de la mujer es cortado por la navaja (Fig. 3), ya que si únicamente lo consideramos como el término que hace posible la metáfora visual anterior, daríamos de lado a su auténtica fuerza cinematográfica. Y es que, efectivamente, se trata de un plano que, más acá de constituirse en término metafórico, habla —¡y de qué manera!— en la dimensión de su misma literalidad: la violencia que en él anida, y que es, después de todo, la misma con que quiere manifestarse.

No dejamos de percibir aquí, en la violencia de estas imágenes buñuelianas, uno de los aspectos sobre los que, a propósito de la escritura cinematográfica, reflexionara el cineasta soviético Eisenstein:

La obra de arte (al menos en teatro y en cine) es ante todo un tractor, que trabaja a fondo el psiquismo del espectador (...)

El Kinoglaz (de Vertov) no es únicamente el símbolo de una visión, sino también de una contemplación. Pero no debemos contemplar sino actuar. No nos hace falta un «Cine-ojo», sino un «Cine-puño». Resquebrajar

los cráneos con un cine- puño... 8

En esta misma línea, las imágenes buñuelianas están ahí trabajando a fondo el psiquismo del espectador, como así reconocía también el mismo Buñuel:

Para sumergir al espectador en un estado que permitiese la libre asociación de ideas era necesario producirle un choque casi traumático, en el mismo comienzo del film; por eso lo empezamos con el plano del ojo seccionado, muy eficaz. El espectador entraba en el estado catártico necesario para aceptar el desarrollo ulterior. 9

*Un perro andaluz* comienza, lo hemos anotado, resquebrajando —bien que por medio no de un puño, sino de una navaja— ese ojo contemplativo del espectador hasta hacerlo estallar: así lo muestra esa fotografía radical, que parece salpicarnos los humores oculares.

Por ello, de acuerdo con la terminología eisensteiniana, el cine buñueliano bien podría ser caracterizado como auténtico «cine-navaja», ese cine que provoca en el espectador un estado catártico...

---

8 Tomadas de Requena, J.G., *Eisenstein. Lo que solicita ser escrito*, Cátedra, Signo e Imagen / Cineastas, Madrid, 1992, p. 38.

9 Aranda, J.F., *Luis Buñuel, biografía crítica*, Lumen, Barcelona, 1975, p. 102.

Suele suceder, sin embargo, que todas las lecturas realizadas tienden a buscar en torno a la emergencia de ese ojo estallado, de esa huella fotográfica radical<sup>10</sup>, bien algún significado oculto, bien alguna metáfora que, cargando las tintas sobre lo metaforizado, permita diluir la irrazonable violencia de esa imagen brutal.

Así ocurre, por ejemplo, con la metáfora que da título al notable libro *El ojo tachado*<sup>11</sup>, que J. Talens ha dedicado al estudio de *Un perro andaluz*: puede constatarse cómo efectivamente la expresión «ojo tachado» enmascara bien lo terrible de esa imagen, digámoslo una vez más, brutal.

### **LA MIRADA BUSUKLIANA**

La realidad, decíamos, ha sido agujereada por la mirada-navaja enunciativa. En el film, se interrumpe entonces lo visible: aparece el fundido a negro; fundido que, por ello mismo, más que en un signo de puntuación fílmico, bien pudiera constituirse en la inscripción textual de ese agujero abierto —de eso negro que la mirada habrá de iluminar, según terminología citada de Fdez-Santos.

---

<sup>10</sup> Y da igual que ese ojo cortado sea el de una vaca; lo importante es que la cámara cinematográfica capta en su radicalidad esa cortadura que hace estallar el ojo.

<sup>11</sup> Talens, J., *El ojo tachado*, Cátedra. Signo e Imagen, Madrid, 1986.

En lo que sigue, efectivamente, se nos convocará a mirar desde ese desgarró perceptivo, desde los entornos de ese agujero abierto. Pero ello requiere el despliegue de una mirada ubicada no en el eje semiótico-imaginario (ver esquema 1) —tal era el lugar del ojo perceptivo cortado—, sino en ese otro que, perpendicular al anterior (ver esquema 2), pone en contacto el Sujeto y lo Real.

He aquí la mirada buñueliana; una mirada que, de acuerdo con lo dicho, habrá de proceder del ámbito no del Yo, sino del radicalmente otro, como bien ha intuído S. Zunzunegui:

Luis Buñuel rueda con la cámara a la altura del  
inconsciente <sup>12</sup>

De ahí la radicalidad de esta mirada, su desnudez, y también, por qué no decirlo, su dificultad. Ello será acusado, y en no poca medida, por la mirada espectral acomodada a los filmes puramente perceptivos-contemplativos, y tenderá por ello a resistirse, si no apartarse.

Ahora bien, aquella mirada espectral que se haga cargo de ese mirar desnudo desde el entorno del agujero, habrá de acceder, como señalara Slovski, a un Ver —escrito así, con mayúscula, para hacer notar que su ámbito

---

<sup>12</sup> Zunzunegui, S.: «Historia de un ojo», en *Contracampo* nº 33, verano-otoño, Madrid, 1983, p. 69. A la misma cita retornará el autor en un texto muy reciente, Zunzunegui, S., *Paisajes de la forma*, Cátedra, Madrid, 1994, p. 121, donde es propuesta incluso como fórmula para definir el cine de Buñuel.

no puede ser el de percibir (o entender), sino otro bien diferente: el de saber:

Pues mientras entender es someter algo al orden del código, hacer comprensible a través de la abstracción y codificación la experiencia, saber, en cambio, es conocer de ello, estar en el ajo. Y el ajo pica.

(...)

Pues el saber tiene que ver con el sabor que se saborea.

(...)

El saber tiene sabor. Lo que sabe, eso de lo que hay que saber, no es del orden perceptivo, sino sensitivo, allí donde cierto sentimiento se impone desgarrando el discurso protector de nuestra percepción. <sup>13</sup>

Una mirada, pues, de goce. Y ello porque, lo hemos señalado, permite contactar con lo otro del Yo y de la Realidad, con éso que, una vez desgarrados, emerge por entre sus hendiduras; con lo Real, en suma.

Y bien, como ya dijéramos a propósito de las palabras mismas de su guión original, en el comienzo del cine de Buñuel es la mirada; una mirada cuyo trazado ha quedado ejemplarmente inscrito en este segmento que venimos de

---

<sup>13</sup> Requena, J.6.: *Texto artístico, espacio simbólico*. Actas de las II Jornadas Internacionales de Semiótica, Bilbao, 1991. En prensa.

analizar: funcionando como mirada-navaja, ha abierto el agujero a cuyo interior habrá de asomarse.

Un agujero irreversible, por lo demás; sin posibilidad de sutura, al no comparecer palabra alguna que simbolice el «grito», como decíamos en el capítulo anterior, que de ese interior emerge. Tal es lo que viene a decir C. Fuentes en una cita ejemplar, que, aun cuando quiere ser metafórica, cobrará una literalidad casi insoportable en un pasaje, como en su momento veremos, del film *El*:

Desde *Un perro andaluz*, (...): la mirada cinematográfica, como el sexo de una mujer, debe ser una herida que jamás cicatriza. <sup>14</sup>

Y la mejor prueba de ello son esas agujas enhebradas inscritas una y otra vez en la superficie misma del texto: así, el protagonista de *El*, Francisco, intentará, en plena crisis de paranoia, coser (con aguja e hilo) la hendidura —encarnada entonces en el cuerpo de la mujer; o, Mateo, el protagonista de *Ese oscuro objeto del deseo*, atenderá, ensimismado, a cómo una mujer, tras un escape, cose (con aguja e hilo) el desgarrón de una sábana manchada de sangre.

Agujas enhebradas, por tanto, que se constituyen en los mejores marcadores de la imposibilidad de sutura del

---

<sup>14</sup> Fuentes, C., *Prólogo*. En Caserman, F., *El ojo de Buñuel*, Anagrama, Barcelona, 1976, p. 9.

agujero, cabe decir, del vacío de la palabra simbólica en el Texto-Buñuel.

CAPÍTULO 4: *UN FERRO ANDALUZ*

## UN PERRO ANDALUZ

### UN DISCURSO SIN TÍTULO

Hemos constatado la voluntad de dominio de la figura del enunciador del discurso, del Yo buñueliano, que se ha manifestado, además de en su corporeización, en la posición asignada al Tú, al enunciatario, figurativizado a través del ojo que al cabo resultara estallado.

Pero ese Yo ya había comparecido en el título, *Un perro andaluz*, de un film que en ningún momento aludirá a perro alguno, como tampoco lo hará a la región andaluza.

No deja de resultar significativo que la crítica, tan dada a ello siempre, empezara desde aquí, desde su título mismo, a leer este discurso cinematográfico en clave alegórica [o simbólica (?)], y así, quiso encontrar —con más o menos motivo, pero extratextual, en todo caso—

en ese «Un perro andaluz» el ataque buñueliano al escritor F. García Lorca.

Si hemos querido entrar en ello ha sido no para polemizar, sino, por una parte, para recordar cómo nuestro análisis se encaminará en una dirección radicalmente diferente: atender al discurso en su misma literalidad, leerlo al pie de la letra; así como, por otra parte, por la interesante observación que a ese decir de la crítica, hiciera el mismo Buñuel:

No había nada de eso. *Un perro andaluz* era el título de un libro de poemas que escribí. <sup>1</sup>

*Un perro andaluz* no es, pues, propiamente un título, sino la primera marca enunciativa que el Yo ha dejado inscrita en el comienzo mismo de su discurso.

#### **UN DISCURSO, TAMBIEN, SIN TIEMPO**

Tras los correspondientes títulos de crédito, un cartel reza (Fig. 4):

Il était une fois... (Érase una vez...)

---

<sup>1</sup> En entrevista concedida a J. de la Colina y T. Pérez, y publicada en la revista *Contracampo* nº 16.



Fig. 4

Se trata del primero de toda una serie de carteles que, intercalados entre las imágenes, irán apareciendo a lo largo del film, tales como:

Ocho años después...; Hacia las tres de la madrugada...; Dieciséis años antes...; ...

Parece claro: estos carteles están hablando del tiempo, del tiempo del relato; o, más exactamente, de su fractura.

«Érase una vez...» se constituye en el lema esencial que quiere reivindicar el relato, en tanto tiempo sentido —o, con sentido, que tanto da—, narrativizado. Basta con dejarlo sonar en su literalidad para oír cómo, efecti-

vamente, no habla de otra cosa que de ese tiempo.

Procedamos, si no, a su lectura —al pie de la letra— comenzando por «una vez»: vez que, aun cuando indeterminada entre otras, fue justo esa vez, es decir, una vez en un tiempo justo. Mas un tiempo justo sólo puede serlo de la experiencia, es decir, de éso que, como bien anota el «Éra-se», «era» en la dimensión del «se», vale decir, del «sí mismo»; del ser, en suma.

El «Érase una vez» inscribe, por tanto, el nacimiento mismo de la narración que ha de afrontar ese tiempo experiencial del momento justo, ese tiempo simbólico, sentido, sobre el que se vertebrará lo que hemos llamado relato.

El texto comienza, pues, invocando al relato, pero, ¿qué sucede después?, ¿mediante qué movimientos de escritura se hace cargo *Un perro andaluz* del espacio textual abierto por esos puntos suspensivos del «Érase una vez...»?

En su primer movimiento, como hemos anotado, un Yo se ha presentificado en la superficie misma del discurso para hendir, sobre el ojo contemplativo, el tejido de la realidad. Pero no sólo: esa navaja enunciativa bien pudiera haber funcionado también asestando un tajo al «Érase una vez...», o, lo que es lo mismo, a ese tiempo simbólico del relato por él anunciado. Y ello porque ese tiempo justo que el «Érase una vez...» inscribe, deviene

tiempo estallado<sup>2</sup> en multitud de fragmentos inconexos, como así lo confirma esa serie de carteles que, tras el citado tajo, empiezan a proliferar en el film: «ocho años después», «dieciséis años antes», etc.

Y así, el discurso, que se ha quedado sin tiempo, será ya incapaz de establecer toda dialéctica entre el «antes» y el «después»; y en consecuencia, su escritura no podrá articular sino un relato continuamente hecho muñón —un relato estallado—, es decir, ningún relato.

#### **CONTRASTES. NARRATIVIDAD**

En este primer segmento de *Un perro andaluz*, el montaje se vertebra sobre un acerado contraste que podríamos nombrar en los términos: «áspero / lírico». Así, el lirismo de la luminosidad de la luna, o su bisección por la nube, contrasta violentamente con la aspereza del ojo cortado por la navaja. —Lo que podría también, dicho sea de paso, ser leído como ataque visceral, tan típico de los surrealistas, a la metáfora romántica del amor que la luminosidad de la luna destila.

He aquí ya un primer acto de montaje imponiendo la economía plástica sobre la narrativa.

---

<sup>2</sup> Tal es, por lo demás, la manifestación más extrema de ese rasgo psicótico tan característico del discurso de las vanguardias.

Sobre el primer fundido a negro, el cartel «Ocho años después» abre un nuevo segmento que, aun cuando aparece como narrativamente desligado del anterior, comienza esbozando una cierta expectativa narrativa:

Por una calle desierta, un ciclista pedalea sobre una bicicleta: se trata de un hombre joven cuyo rostro se manifiesta tan lírico como vacío de expresión. Llama la atención la insólita indumentaria que viste: unos manteletes blancos cubren su cabeza, cintura y hombros, colgando de su pecho una caja de madera con una serie de rayas blancas y oscuras dispuestas en líneas diagonales.

Luego, al travelling de avance por una calle vacía se le sobreimpresionará un plano en el que puede verse al protagonista de espaldas a cámara, recortado desde la cabeza hasta la cintura. Plano que terminará siendo protagonizado, como consecuencia del desvanecimiento que de su cuerpo tiene lugar, únicamente por los manteletes que, modelando un cuerpo vacío, se mueven sobre la bicicleta (Fig. 5).

He aquí, pues, al hombre que, visualizado como fantasma, se dirige en volandas hacia ningún sitio.

Un acusado contraste anima este segmento textual: el que, ahora en el interior del plano, podríamos nombrar en los términos: lirismo / desatino. Así, el rostro del joven ciclista, de un gran lirismo, contrasta con lo desatinado de su vestuario. O, también, esos espacios de

la ciudad que, modelados y bañados por la luz de medio-día, aparecen casi absolutamente vacíos de gente.

Es así como una expectativa narrativa convencional —el trayecto de un sujeto— termina siendo diluida en los inesperados contrastes que anidan en su despliegue.

Insistamos en ello: el montaje, externo o interno, funciona en el film más disolviendo que haciendo cristalizar estructuras narrativas.

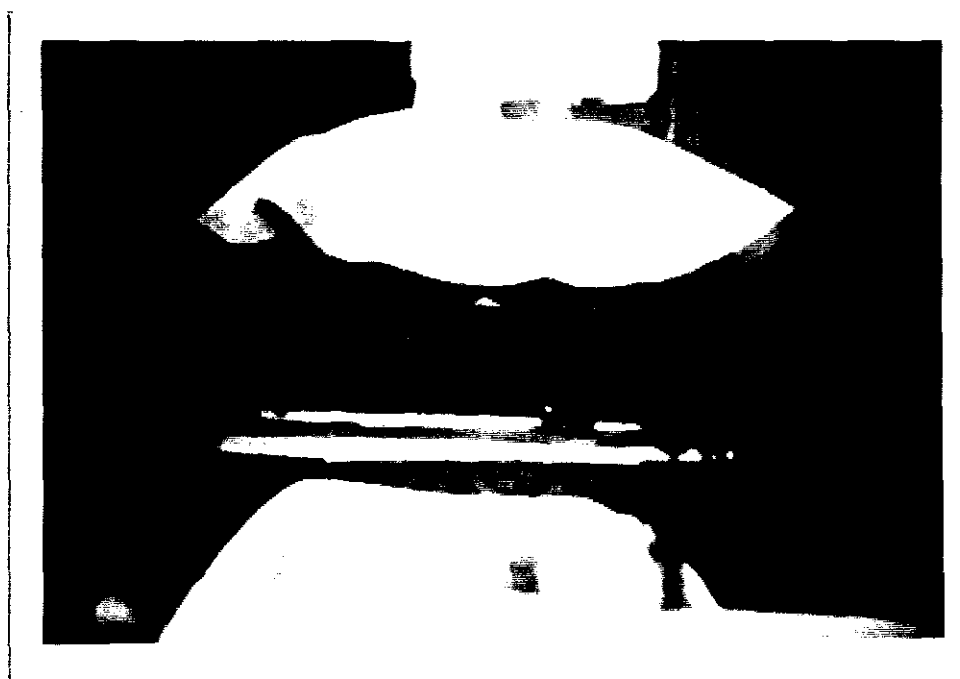


Fig. 5

En el plano siguiente, el ciclista, avanzando ahora según el eje de cámara, termina instalando en el encuadre la tapa de la caja que cuelga sobre su pecho. La pantalla, entonces, cubierta en su totalidad por las rayas

blancas y negras que la caja exhibe, cierra el paso a la visión espectral.

### **LA MUJER. LO MASCULINO Y LO FEMENINO**

Tras el cierre de la visión, un nuevo espacio, opuesto al anterior, se impone: es el espacio interior, el habitado por lo femenino. Su escenografía se orchestra, efectivamente, en torno a la mujer que, ubicada en el centro del encuadre, aparece con un libro entre sus manos: al fondo del plano, se sitúa una cama y el gran ventanal por donde entra la luz de día que baña la escena. Frente a la mujer, idéntico al que ella ocupa, hay un sillón vacío.

Así pues: una cama, un sillón vacío y, entre ambos ubicada, una mujer que, con no demasiado entusiasmo, mira un libro.

En el plano que sigue, la mujer, repentinamente y como movida por un resorte interior, levanta la cabeza y mira off (Fig. 6). Interesa anotar, sobre todo, la agresividad de su mirada ante lo que, desde el exterior, parece que la interroga y reclama.

La mujer, sentada y con el libro en sus manos, mira off, a la izquierda del encuadre / En la calle, el joven ciclista cruza el encuadre de izquierda a derecha / De

nuevo, idéntico plano de la mujer, que continúa mirando off, a la izquierda.

Así pues, lo que en la mujer clama, se manifiesta en ese plano insertado sobre su mirada detenida: el hombre; mas un hombre que previamente ha sido visualizado como fantasma.



Fig. 6

Lo que será confirmado, en su misma fisicidad, por la cadena de planos que sigue:

La mujer se deshace del libro, que cae / El libro se abre a nuestra mirada por la página donde se encuentra el grabado *La encajera* (Fig. 7), de Vermeer / Panorámica de acompañamiento a la mujer que, apostándose en el venta-

nal, mira al exterior / Plano subjetivo de ella: aparece el ciclista / La mujer, descorriendo ahora el visillo del ventanal, mira con más intensidad al exterior / Nuevo plano subjetivo: el ciclista, perdiendo el equilibrio, se desploma sobre el asfalto de la calle / La mujer, que no ha dejado de mirar, ahora se resiste a hacerlo. Deja caer el visillo y retrocede. Vuelve a mirar / Otra vez, el plano subjetivo: el ciclista yace tendido en el suelo, en plena calle / La mujer, abandonando ya el ventanal, se dispone a salir al exterior.

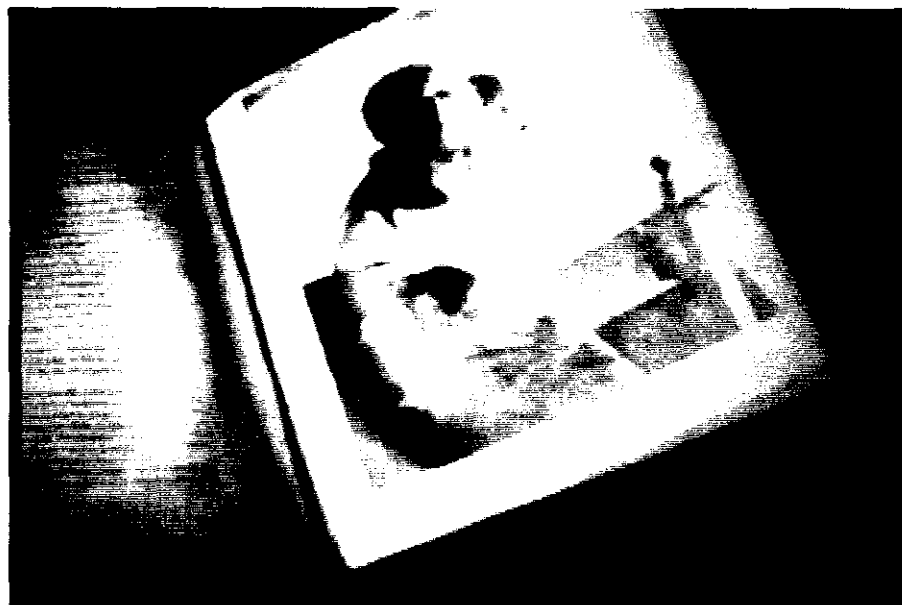


Fig. 7

El montaje externo así lo ha narrativizado: es el hombre lo que, en la mujer, clama. Pero el texto, más allá de tal articulación narrativa, sigue manifestando sus asperezas: así, esa mirada sobre la que se vertebra el montaje externo, la de la mujer, se dirige hacia un lugar que, en cierta medida, es visualizado como abismo (sin duda que ello encuentra su justificación diegética en el piso alto donde se encuentra la mujer, pero también es cierto que nada hubiera cambiado de lo meramente narrativo, si mirase, por ejemplo, desde una planta baja). Por tanto, la pertinencia de tal mirada hay que buscarla en otra dirección de la estrictamente narrativa.

Y, por otra parte, más que del acto de mirar, de lo que se trata es de mostrar las asperezas de esa mirada de la mujer; de dar cuenta de la violencia y agresividad del gesto donde se inscribe; de su masculinidad, en suma.

Es la ocasión de comenzar a anotar lo: sobre esa oposición hombre / mujer que el film articula, lo llamativo es lo perverso de su estructura: así, la sensualidad y delicadeza, la feminidad, del rostro lírico del hombre contrasta con la aspereza, con la masculinidad, de los gestos de la mujer. Volveremos sobre ello.

El hombre, perdiendo el equilibrio, se desploma bajo el ventanal. Lo que sucede justo cuando más intensamente es mirado por la mujer. Aun cuando ello bien pudiera ser

interpretado como que la mirada de la mujer, su agresividad, provoca la caída del hombre, es realmente ésta, la visualización de esa caída, lo que interesa, mucho más si tenemos en cuenta su descripción en el guión original del film:

Sin oponer la menor resistencia, por inercia, cae en el arroyo con la bicicleta, en medio de un montón de fango. <sup>3</sup>

Se percibe bien aquí la reivindicación textual por la que se quería al hombre, además de desplomado, literalmente enfangado. Y ello porque ese dipolo conformado por la mujer abismada, a un lado, y el hombre enfangado, al otro, dotaría a la escritura de una tensión muy especial, de la que sin duda se quiere participe.

Pues, como así sucederá una y otra vez en el texto buñueliano, más allá de cualquier asociación narrativa o metafórica —semiótica, en primer grado— que entre las distintas imágenes pudiera establecerse, la escritura se nutre propiamente de sus asperezas, como también de la tensión de los acerados contrastes que las animan, y que es, después de todo, donde reside su auténtica fuerza. Tal es, insistamos en ello, lo que viene a decir esa fórmula «fotografías que se suceden vermicularmente», con

---

<sup>3</sup> En *La Révolution Surrealiste*, nº 12-15, Diciembre, Paris, 1929, ps. 34-37.

que hemos querido caracterizar el Texto Buñuel.

La cadena anterior de planos se iniciaba con uno donde un libro, abriéndose a cámara, exhibía una lámina de *La encajera*. Aunque con coartada narrativa —el libro acaba de ser cerrado por la mujer—, la pintura de Vermeer, como así lo certifica el gran primer plano que, al margen de la mirada diegética<sup>4</sup>, la muestra, es introducida a modo de comentario del enunciador.

Interesa de esa lámina (Fig. 7), sobre todo, la mujer: la entrega a su quehacer —contar los puntos del encaje—, así como la ausencia en ella de cualquier sentimiento. Diríase que su presencia está vacía de tiempo; de ahí su eternizado gesto acatando, pasivamente, una extrema soledad.

*La encajera* introduce así en el texto el latido vivencial de una mujer, la encajera, que va a contrastar acusadamente con la frenética actividad desplegada por la otra mujer, la protagonista del film. Actividad ante la llamada del hombre, que es decir también, como así lo refuerza la inscripción visual de la cama, ante la llamada del sexo —y a la que, por contraste, es radicalmente ajena la encajera.

Actividad de la mujer que se prolonga cuando baja a

---

<sup>4</sup> De ahí que dicha lámina no aparezca como un plano subjetivo de la mujer.

la calle, al encuentro con el hombre desplomado (enfangado). El trayecto —desde el piso a la calle— es visualizado mediante tres planos que corresponden justamente a su paso por otras tantas puertas. El film va, una vez más, más allá de la economía meramente narrativa —a ésta hubiera bastado un plano de salida del piso y otro de llegada a la calle, separados por la correspondiente elipsis— para así marcar los sucesivos umbrales que la mujer ha de cruzar hasta llegar al hombre.

El montaje, alternando planos de ella dirigiéndose al encuentro del hombre, con planos de éste, que yace caído en el suelo, elabora un nuevo choque semántico, que podría nombrarse así:

masculino / femenino

pasividad / actividad

Pasividad de lo masculino que será especialmente acentuada en el siguiente plano mediante el contraste que en su interior fuerza el movimiento mecánico, inorgánico, de la rueda, todavía girando, de la bicicleta.

El segmento concluirá prolongando, también en el interior del plano, ese choque perverso entre lo masculino y lo femenino que ha estructurado la significación: así, la mujer, precipitándose sobre el hombre, que yace inmóvil en el suelo, lo besa frenéticamente.

Y después reaparecerá la caja, invadiendo la pantalla con su tapa de rayas. Pero ahora la mujer, introduciendo en la cerradura la correspondiente llave, la abre hacia nosotros: la visión, pues, se restablece.

La mujer sacará del interior de la caja, además de la corbata, a su vez envuelta en papel de rayas armonizando con las de la caja, todos los otros objetos que remiten al ciclista, construyendo después con todos ellos, sobre la cama, la figura del hombre —de ese hombre, recordémoslo una vez más, que fuera visualizado como fantasma.

Pero se tratará, en todo caso, de una figura con peso, dotada de presencia densa, como si así quisieran manifestarlo las arrugas que en la almohada aparecen.

El latido del sexo se va haciendo cada vez más manifiesto. A ello contribuyen, además de la presencia de la cama, esos dos elementos típicamente surrealistas en los que el texto viene insistiendo: la caja, o lugar emblemático de lo femenino, y la corbata, de lo masculino.

La corbata compareció dentro de la caja, vale decir, lo masculino ubicado dentro de lo femenino. Pero, inmediatamente después, cuando la figurativización sobre la cama que la mujer lleva a cabo, una y otra, la caja a la altura misma del sexo, fueron colocadas en el hombre: he ahí ahora lo masculino y lo femenino mezclándose chocantemente —mezcla que, además, se ve acentuada, en su

perversidad, por los manteletes. Y, por fin, los manteletes que, recordémoslo, irrumpían en el film cubriendo las ropas del ciclista, permitirían leer también: lo masculino debajo de lo femenino.

Así pues: lo masculino debajo de lo femenino; pero también dentro de él; y, todavía, mezclándose chocantemente; en suma: sin lugares textuales sólidos en los que ubicarse.

Como si aquella navaja primigenia, en el tajo que abriera, hubiera alcanzado también a la barra significativa separadora de lo masculino y lo femenino, y éstos solaparan, mezclándose indiscriminadamente, por esa hendidura abierta; de ahí su disparatada mezcolanza.

(Entiéndase bien: no es que la barra significativa masculino / femenino haya desaparecido —lo que sí sucede en el discurso publicitario televisivo<sup>5</sup>, donde se anula toda diferencia sexual—, sino que ha resultado perforada, hendida).

Nos encontramos aquí con un rasgo de escritura encaminado, como tantos otros en Buñuel, a deconstruir las estructuras de significación elaboradas por el cine clásico —el cine emblemático del relato. Pues esa barra, la del significativo masculino / femenino, tan tenazmente construida en él, deviene, en *Un perro andaluz*, agujereada, hendida.

---

<sup>5</sup> L. Martín Arias lo ha explicado con gran sagacidad en «Masculino = Femenino. Lo bello o lo siniestro. Dos propuestas de análisis». Texto pendiente de publicación.

Mas, a partir de aquí, ¿qué sucede con lo que ya ha comenzado a latir con fuerza, y que hemos llamado sexo?, ¿en qué medida podrá el film hacerse cargo de ello?, ¿cómo podrá ser articulado por un discurso en el que la barra masculino / femenino se descubre hendida?.

### **EL CUERPO, EL SEXO. LA ATRACCIÓN**

Todas las piezas han sido ya cuidadosamente ordenadas sobre la cama recubriendo un cuerpo que, aun siendo no-visible —por tanto un no-cuerpo—, pesa, como ya hemos anotado.

La mujer, sentada al borde de la cama, sus ojos ligeramente entornados, exhibe una mirada tan atenta como entregada (Fig. 8).

El deseo sexual es aquí nombrado, como así lo confirma esa mirada extremadamente deseante de la mujer, mas se trata de un deseo fantasmático —es el fantasma quien yace sobre la cama—, y por ello mismo, imaginarizado. Sin embargo, he aquí que, de súbito, la mujer desvía su mirada hacia el otro lado...

Un lado donde, contra toda previsibilidad narrativa, comparece nuevamente el ciclista, bien que ahora visualizado de manera diferente: totalmente de negro, no viste ya la corbata ni los manteletes, así como tampoco cuelga de su pecho la caja de rayas; objetos, todos ellos, que

se encuentran sobre la cama.

Comparece, pues, en este plano del hombre, lo que, en la sobreimpresión anterior, se desvaneciera en el ciclista; o, si se prefiere, lo que falta sobre la cama; comparece, en suma, el cuerpo.

Es así cómo ese deseo que, en la mujer, comenzara siendo proyección imaginaria, se manifiesta ahora ligado al cuerpo. Cuerpo que irrumpe, pues, del otro lado de lo imaginario; cuerpo negro, tal es su inscripción, que habrá de tornarse, como veremos, inmanejable para el sujeto.



Fig. B

El hombre, visualizado, insistamos en ello, como cuerpo negro, su figura sumamente estilizada, aparece mirando, como magnetizado, su mano derecha. Un plano detalle, subjetivo, muestra cómo varias hormigas, surgiendo del agujero que hay en el centro de la palma de su mano, se mueven por ella (Fig. 9).



Fig. 9

Si se atiende únicamente a las miradas de los actantes, puede constatarse cómo el segmento se teje al modo del cine narrativo convencional: así, la mirada de la mujer nos lleva hasta el hombre, como la mirada del hombre, nos conduce después hasta la palma de su mano. Mas sucede que tal hilo narrativo, impecablemente cosido

hasta ahí, se rompe cuando, súbitamente, nos topamos con ese hormiguero sito en la mano del hombre.

Es este un movimiento escritural que resulta muy semejante, en sus texturas, al ya analizado a propósito del ojo seccionado por la navaja. Pues si bien esa imagen de las hormigas pululando por la palma de la mano, puede nombrar, a través de la metáfora, el deseo —el «hormigueo» del deseo—, su auténtica fuerza reside, tal como allí sucediera, en la economía de la atracción.

Atracción que emana de la extrema densidad que adquieren esos cotidianos insectos, las hormigas, cuando los vemos emergiendo de un agujero negro instalado en una mano humana. Sin duda, es sobre esta conjunción, tan insólita como acerada, donde ahora se sitúa la mirada-navaja buñueliana desgarrando todos los tejidos discursivos, incluida nuestra percepción, que, detenida, nos hará «sentir», «ver», esas «singularizadas» hormigas, según la expresión acuñada por Slovski.

He aquí el movimiento por el que la escritura del film hace suyo ese rasgo de singularización del objeto, tan característico del surrealismo, consistente en arrancar lo ordinario de su mundo habitual para injertarlo en uno otro que le es radicalmente extraño. Y ello articulado en esta ocasión no mediante montaje externo, sino interno, lo que sitúa ahora en el interior del plano la *vermicula*, la textura, a que alude el título dado a este trabajo.

Mas también forma parte del mecanismo de la atracción, el contraste visual entre la aspereza del hormiguero y la sensualidad del rostro del hombre que lo mira, así como esa violencia con que son rasgados todos los tejidos del discurso.

Todos los tejidos, decimos, incluido el metafórico. Pues diríase que son esas mismas hormigas, fotografiadas en toda su radicalidad y espesor, las que devoran, aniquilándola, la metáfora que nombran, es decir, el deseo; y ello para imponer, en su misma materialidad, ese agujero negro del cuerpo.

Por él atraída, la mujer va hasta el hombre: su mirada, siguiendo la de éste, llegará entonces hasta la mano donde palpita el hormiguero.

El cuerpo se descubre, pues, agujereado, abierto a lo siniestro: en ausencia tanto del registro imaginario, que, además de quedar literalmente del otro lado, diríase, ha sido devorado por las hormigas, cuanto del semiótico, que, como el hombre y la mujer que allí, al agujero, miran, ha quedado enmudecido, se trata de un cuerpo que bien podría denominarse sexo, vale decir, un cuerpo que, intolerable para el sujeto, deviene sólo en campo de goce.

## SEXO. ENCADENADOS

El cuerpo, o el sexo, en suma, allí donde punza al sujeto. Pero, ¿de qué otra cosa habla, sino de esto mismo, el segmento que sigue?.

Una constelación de imágenes encadenadas se inscribe en el film: a la mano agujereada, con hormigas, seguirán sucesivamente una axila, un erizo y, nuevamente, la mano ya no agujereada, sino cortada.

En primer lugar, tal constelación patentiza la presencia de un enunciador que, quebrando reiterativamente el espacio narrativo, teje ahora el discurso a base del encadenamiento (del enlace) de las más abstractas imágenes remitiendo, como se ha dicho, al sexo, a la sexualidad. Así, por ejemplo, dice J. Talens:

La mano produce (...) tres imágenes sucesivas relacionadas de idéntica manera con la sexualidad: a) una axila, desplazamiento metonímico del sexo femenino, y al mismo tiempo metáfora visual del mismo; b) un erizo (símbolo del carácter, paralelamente atractivo y destructivo del amor físico en muchos de los textos de la época como podemos comprobar recordando, por ejemplo, el inicio de *Donde habite el olvido* (1934), de Luis Cernuda<sup>6</sup> y c) una mano cortada por la que una joven, que,

---

<sup>6</sup> «Como los erizos, ya sabéis, los hombres un día sintieron su frío. Y quisieron compartirlo. Entonces inventaron el amor. El resultado fue, ya sabéis, como en los erizos».

a debida distancia, y con un palo, la manipula, parece sentir de modo simultáneo atracción y repulsión, en otra clara plasmación metafórica del onanismo. <sup>7</sup>

Pero, sin duda, ese Yo enunciadador dice algo más. Algo que dota de relieve al tejido que el sucesivo encadenamiento de las imágenes trenza —y donde propiamente volvería a encontrar toda su fuerza esta escritura forjada a base de fotografías que se suceden *vermicularmente*, la escritura buñueliana. Y es que esa constelación de planos que nombran el sexo están protagonizados por una masa que, a modo de agujero, es visualizada por un manchón negro. Así sucede en la axila (el agujero negro con las hormigas se ha metamorfoseado, por mor del encadenado, en su vello), pero, sobre todo, en el erizo (en el que ahora desemboca la metamorfosis). Justo de ahí, de la negrura del erizo, parece surgir la mano cortada, como así lo confirma la apertura progresiva del iris.

El cuerpo y el sexo, pues, visualizados como agujeros negros, también como puro muñón. Pero, sobre todo, ásperos, tanto como las púas mostradas por la fotografía del erizo. Y es esto lo que, con demasiada frecuencia, suele olvidarse: ese erizo anterior, a diferencia de lo que sucede, por ejemplo, en la poesía de Cernuda, es, antes de nada, una fotografía radical; y por ello muestra

---

<sup>7</sup> Talens, J., *El ojo tachado*, Cátedra, Signo e Imagen, Madrid, 1986, p.70.

lo que la palabra no puede: la aspereza de su piel, la gran cantidad de púas que la recubren; en suma, lo que punza.

Ya lo decíamos: cuerpo y sexo allí donde punzan, allí donde, al margen (o más allá) de cualquier deseo erótico, se constituyen únicamente en soportes del goce del sujeto.

Y todo ello en ausencia de dimensión simbólica. Pues no puede haber lugar para ella en un discurso donde el Yo, el enunciador, no ha dejado de manifestarse:

Sólo puede accederse a la palabra simbólica (lo sabemos por los textos sagrados, por los mitos, también por los sueños y los textos clásicos) cuando se neutralizan los espejismos del Yo. <sup>8</sup>

No hay tal palabra, sólo hendidura: tal es ese agujero al que, desde su entorno mismo, miran los rostros, diríase que arrobados por un magnetismo especial, del hombre y de la mujer.

El Texto-Buñuel, como el de cierta corriente vanguardista, deviene, por ello, en el lugar de inscripción de la experiencia vivida por el sujeto ante esta ausencia

---

<sup>8</sup> Requena, J.G., *S.M. Eisenstein. Lo que solicita ser escrito*, Cátedra. Signo e Imagen / Cineastas, 1992, p. 158.

de la palabra simbólica; una ausencia que, aun cuando visualizada en el discurso por una negra hendidura, no dejará de brillar en él, de revelarse como deslumbrante. Volveremos sobre este enunciado de «la palabra simbólica brillando por su ausencia», uno de los soportes de toda la escritura buñueliana.

### **SEXO, MUERTE**

Alguien, que es mostrado con angulación muy picada y acotado por un pequeño círculo de luz en un plano bañado de negro, manipula con un palo una mano arrancada del cuerpo. La progresiva apertura del iris descubre que ese alguien se encuentra en el centro del círculo trazado por unos viandantes que, arracimados en torno suyo, lo miran.

El plano posterior confirma que se trata de una joven cuyo rostro anota su ambigüedad sexual. En el plano siguiente, un plano detalle, se destaca el muñón en que ha devenido la mano cortada (Fig. 10).

La aparición sucesiva de primeros planos mostrando, desde todas las angulaciones, los rostros en extremo ásperos de los individuos congregados en torno a la joven asexuada, acentúa, a modo de contraste, el extremado lirismo del de ésta —lo que se verá todavía más intensificado cuando poco después su rostro comparezca, entonces en un mismo plano, junto al extremadamente rudo de un

policía.

Es así cómo el comienzo del segmento anterior —que se conectaría a éste mediante esta suerte de rima común del rostro más lírico mirando el cuerpo más áspero— encuentra aquí, en ese cuerpo, no ya agujereado, sino convertido en puro muñón, su más contundente prolongación, su culminación.

Luego, el policía, tras de recogerlo del suelo, deposita el muñón en una cajita que posteriormente entrega a la joven.



Fig. 10

Frente a todo ello, el hombre y la mujer protagonistas, a través del ventanal de la casa, miran, como imantados, todo cuanto sucede. Mas cuando la joven asexuada recibía del policía la cajita, esas miradas, en extremo desasosegadas, se perdieron en un indeterminado off.

Sin embargo, el punto de vista, tan alejado como picado, que conforma el plano siguiente continúa inscribiendo una mirada todavía asociada al ventanal; un plano en el que puede verse a los viandantes ya retirándose, mientras la joven permanece ahí, como clavada al suelo de la carretera.

Contemplamos, así, a la joven en una actitud de gran estatismo: literalmente adherida a su cajita, está como ensimismada, ajena a todo cuanto le rodea, en un plano que resulta protagonizado por la extrema sensualidad de ese cuerpo, diríase que entregado, en su pasividad, a un cierto goce.

Junto a la joven, comienzan a pasar automóviles a gran velocidad, pero ella continúa estática, ajena a todo cuanto a su alrededor sucede. La tensión se intensifica: de un momento a otro va a ser atropellada. Es entonces cuando la mirada asociada al ventanal se presentifica de nuevo: el hombre, en un primer plano doblemente reencuadrado que acentúa su rostro en extremo excitado (Fig. 11), aguarda el atropello —excitación que sin duda alcanza al espectador, quien también espera que la muchacha sea atropellada.



Fig. 11

La mutilación, quizás la muerte, late ya en estos planos donde un cuerpo extremadamente sensual va a ser violentado.

Permítasenos ahora apartarnos un instante del film para, como ya hiciéramos una vez anterior, hacer hueco a su guión original:

(...). Pasan automóviles a velocidades vertiginosas. De pronto, uno de los vehículos le pasa por encima, mutilándola horriblemente. <sup>⊗</sup>

---

<sup>⊗</sup> En *Op. cit.*, ps. 34-37.

Se comprueba hasta qué punto la mutilación del cuerpo, de ese cuerpo que momentos antes nos ha sido mostrado como pleno, sensual, se quiere hacer presente.

Tal propuesta, sin embargo, hubo de ser abandonada en el film —su motivo sería aquí lo de menos— al aparecer en éste sólo el cuerpo atropellado de la joven; un cuerpo yacente, insistamos en ello, que ha sido violentamente atropellado.

He aquí, pues, el tema<sup>10</sup> de la secuencia: la sensualidad del cuerpo y la violencia a que está destinado. Y todo ello, bajo la mirada de un rostro que, reiteradamente yuxtapuesto a la acción del atropello, exhibe su goce (Fig. 11).

Goce puramente sádico, que pasa por violentar —en el extremo, por la muerte— el cuerpo más sensual, y que habrá de inscribirse, por ello, en ese eje que, sin mediación simbólica, pone al sujeto, tal es el grito de la pulsión, en contacto con el ámbito de lo Real.

Sin solución de continuidad, el hombre se abalanza sobre la mujer que, junto a él, se encuentra en el ventanal, mas ella se resiste. Se produce entonces un forcejeo entre ambos. Por fin, él consigue agarrarse al pecho de ella: un plano muy corto muestra entonces cómo las manos

---

<sup>10</sup> Tema que, si bien integrado en una escritura de formas muy diferentes, Buñuel comparte con el primer Eisenstein, como así ha sido estudiado por J.G. Requena en su libro ya citado: *Eisenstein. Lo que solicita ser escrito*.

del hombre, hundiéndose en el cuerpo de la mujer, lo violentan.

Es así como la pulsión despertada por el atropello en el hombre que lo miraba, se prolonga en esta otra agresión al cuerpo, anotada ahora como sexual.

Continúa el forcejeo entre ambos hasta que las manos de él vuelven a encontrarse con los pechos de ella. Retorna así el plano anterior para encadenar con otro idéntico, pero donde el vestido de ella ha desaparecido: las manos del hombre palpan entonces el pecho desnudo de la mujer.

Y luego, con el vestido apareciendo y desapareciendo en la serie de sucesivos encadenados, los pechos de la mujer, estrujados por las manos del hombre, se convertirán en nalgas, en una notable transformación —que pasa casi inadvertida, tal es la semejanza visual de unos y otras— por la que el cuerpo deviene, todo él, en campo de sexo.

El cuerpo de la mujer, pues, como lugar de sexo. Y frente a él, el hombre (Fig. 12): tal es su inscripción en este plano que exhibe su rostro con los ojos desorbitados, mientras un ostensible babeo mana de su boca. Su expresión, diríase que en los estertores mismos de la muerte, es el semblante mismo de quien ha sido anegado por lo real.

Así, ese encuentro con el cuerpo, con el sexo, allí donde es insoportable para el sujeto, encuentra en esta

imagen su más acerada expresión cinematográfica.

Mas se trata de un rostro (Fig. 12) que es también la fotografía del sexo mismo —del sexo en el texto buñueliano, se quiere decir— si tenemos en cuenta que es por mediación suya como ha sido esculpido.



Fig. 12

Esa caracterización, ya referida, que Bazin hiciera a Buñuel de cineasta de la crueldad, encuentra aquí una de sus más contundentes justificaciones: en ese rostro; ahí donde el Yo enunciador —el Yo más cruel— se interesa, al margen de cualquier ámbito discursivo, por la brutal sensación que embarga al sujeto cuando éste es atravesado por la pulsión.

Soportada en la economía de lo radical fotográfico, en esa imagen (Fig. 12) radica la violencia con que ese cuerpo, ese alarde brutal de un cuerpo al margen ya de cualquier palabra, irrumpe en el tejido del discurso, desgarrándolo.

En el corazón mismo del sexo, ha latido, pues, la muerte, y ambos viviéndose en lo siniestro. Lo que, por lo demás, no podía ser de otra manera en un discurso donde, con el tiempo estallado, no es posible dialéctica alguna entre el origen del sujeto, allí donde el sexo estuvo presente, y su final, en tanto lugar de la muerte. Uno y otra, sexo y muerte, los dos polos capitales de la experiencia humana, terminan así hermanados, confundidos, en el ámbito de lo real.

#### **EL MONTAJE, COMO LA NAVAJA, CORTA**

Pero después de esta serie de planos, introducida a modo de comentario del enunciador más cruel, la cadena narrativa se recompone. Y también lo hace con ella, el hombre, cuyo rostro recupera la mirada: el deseo sexual vuelve a inscribirse entonces en él, que, como así lo certifican sus gestos y movimientos, quiere poseer sexualmente a la mujer.

Pero ella, resistiéndose, inicia una huida por toda

la habitación hasta que termina parapetándose en la silla que hay en uno de los rincones. El hombre, mientras tanto, la persigue.

Interesa de esta persecución el pisoteo de ambos a la cama, como así lo enfatiza la cámara interrumpiendo contra toda previsibilidad la panorámica que sigue a la mujer en su huida, para mostrar, en un movimiento de retroceso tan torpe como brusco, cómo el hombre pasa por encima de la cama, tal cual hiciera poco antes la mujer, pisándola.

La cama, ese lugar sacralizado (por bien guardado dentro de la casa), emblemático del sexo, es, así, literalmente pisoteada; violentada, de alguna manera.

Refugiada en el rincón, la mujer intenta defenderse con la raqueta de tenis que ha encontrado colgada en la pared. El hombre, entonces, se detiene.

Sobre ese mismo eje trazado por las posiciones que ambos ocupan, se articula el siguiente segmento, que alterna primeros planos del hombre —quien, cada vez más desesperado, se limita a mirar a la mujer— con planos, cada vez más cortos, de ésta —quien, muy excitada y exhibiendo desproporcionados gestos de agresividad, permanece con la raqueta levantada, en actitud, pues, de golpear al hombre.

Y sobre este instante suspendido, la distancia que a ambos separa, empieza a cobrar espesor.

El hombre, sumamente angustiado, mira a su alrededor, como buscando algo. Por fin, toma las cuerdas que ha encontrado en el suelo:

P1. Plano general del hombre que, ante la sorpresa de la mujer, tira, como si fueran riendas, de las cuerdas. Pero he aquí que cuando esto sucede, el protagonista, mediante un aparatoso movimiento que bien pudiera haber sido tomado de cualquier film cómico, cae al suelo.

Son, pues, esas cuerdas las que propiamente tiran del hombre, y no al contrario; o lo que es lo mismo, las que lo retienen en su acercamiento (sexual) a la mujer.

Incorporándose con rabia, tira con más fuerza de las cuerdas comenzando a moverse entonces, no sin gran dificultad, lo que adivinamos una pesada carga.

Aun cuando dicha carga permanece todavía en off, puede observarse cómo dos planchas de corcho penden de las cuerdas (Fig. 13), y cuya visualización recuerda, como así ha sido apuntado<sup>11</sup>, a las tablas de la ley.

Anotemos este primer latido: lo que al hombre sujeta, se quiere emparentado a la ley, a la ley sagrada.

P2. Plano general del hombre que, totalmente curvado por el esfuerzo que le supone tirar de las cuerdas, entra en cuadro por la derecha.

---

<sup>11</sup> Talens, J., *Op. cit.*, p. 121.

P3. Raccord en el eje sobre el plano anterior que enfatiza la fatiga del hombre, su penar, ante tan pesada carga. El plano, muy próximo al hombre, sigue dejando off la carga arrastrada.



Fig. 13

P4. Plano medio de la mujer que, ante la consternación que la invade, deja caer la raqueta de tenis. Advirtamos cómo ese espanto de que la mujer hace gala ante lo que ve, cataliza nuestro deseo de espectadores de ver la pesada carga.

P5. Como P3: el hombre, que continúa avanzando con gran dificultad, empieza a salir de cuadro por la iz-

quierda (Fig. 14). En el plano puede apreciarse como las dos cuerdas, muy tensas, sujetan literalmente al individuo.



Fig. 14

P6. Plano general, muy amplio, de la habitación. A lo largo del eje de cámara, y de espaldas a ella, se mueve la carga arrastrada por el hombre: cada cuerda tira de un piano de cola que, entreabierto, hace espacio a un burro muerto (Fig. 15).

Pero el plano trabaja no tanto en la dirección de visualizar la carga en su totalidad (lo que no sucederá hasta los planos siguientes, cuando sea en ellos troceada), cuanto en la de imponer su escenografía: a un lado,

la cama antes pisoteada; y al otro, la mujer horrorizada ante ese hombre que, tirando de una pesada carga, a ella se acerca.

Esa pesada carga arrastrada por el hombre es, pues, generador y sostén de la distancia mujer-hombre: sujetando a éste, le impide abalanzarse sobre la mujer. La carga se constituiría, por tanto, en el origen y alimento del deseo sexual, que deviene así posible.



Fig. 15

P7. Plano muy cercano recortando un primer fragmento de la carga: la cabeza de un burro muerto en estado de putrefacción, como así lo certifican los líquidos viscosos que de ellas supuran, descansa sobre el teclado

abierto de un piano (Fig. 16).

La cadena proseguirá con otros planos, entre ellos uno que, en otro de los fragmentos de la carga, muestra, en angulación muy picada, a dos curas maristas, atados (Fig. 17).



Fig. 16

Hasta aquí todos los planos. Pero, ¿a qué lógica responde su cosido?, ¿cómo ha funcionado en ellos el montaje externo?

Como consecuencia de ese off designado y mantenido a lo largo de los planos P1, P2, P3 y P5, el montaje comienza trabajando en la dirección de generar una cierta expectativa narrativa: ¿de qué tira el hombre?, ¿qué

compone esa carga que lo abruma?. Una expectativa que se verá reforzada, lo hemos dicho, por P4, donde la mirada horrorizada de la mujer activa aún más ese suspense narrativo. Por tanto: desde P1 a P5 el montaje externo, que funciona construyendo una expectativa, respondería a una economía narrativa.

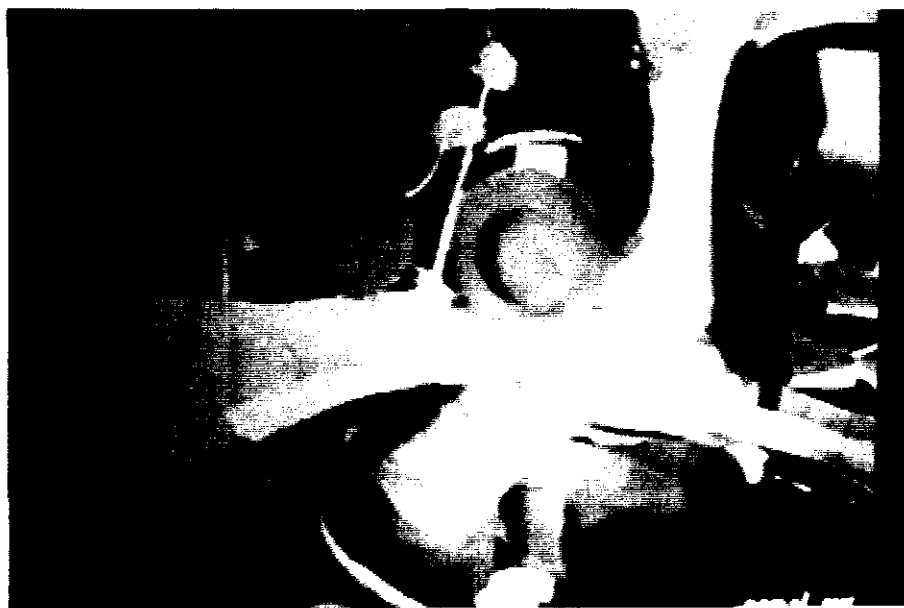


Fig. 17

Pero de P5 a P6 se ha operado un corte que da paso a un plano narrativamente imposible: no pudiendo ocupar ese espacio —instantes antes, en él no había nada—, los elementos que ahora lo pueblan, se conjuntan, además, de manera absolutamente inverosímil. El montaje, pues, funcionaría aquí cortacircuitando la narración.

Por tanto, esa cadena tan cuidadosamente construida desde P1 a P5, resulta ahora, por el corte operado entre P5 y P6, literalmente cortada. Como si ese mismo montaje que hilara la narración, primero, se hubiera metaforizado después en navaja, cortándola. También el montaje, como puede comprobarse, presenta reminiscencias, en el texto buñueliano, con la navaja que hiende.

Construir, sí, pero para que el corte quede así mejor señalado, o, también, para gozar más cortando: tal parece ser el anhelo de ese Yo enunciador que, tras agazaparse en la elaborada construcción de un segmento narrativo, de pronto irrumpe con fuerza para, cortándolo, violentarlo, destruirlo.

Un anhelo, por cierto, confesado en parte por el mismo Buñuel, cuando decía:

(...). A ello se sumaba en mí un cierto instinto negativo, destructor, que siempre he sentido con más fuerza que toda tendencia creadora.<sup>12</sup>

### **EL ARTE, COMO LA NARRACIÓN, ES AGREDIDO**

Retornemos al fotograma de la Fig. 16. Destaca en él ese mismo violento contraste, lírico / áspero, que viene

---

<sup>12</sup> Buñuel, L., *Mi último suspiro (Memorias)*, Plaza y Janés, Barcelona, 1984, p. 106.

atravesando todo el film. Así, frente a lo más lírico: la música —lo que también podría ser leído como arte—, a que remite metonímicamente el piano, se sitúa lo más áspero: la cabeza en estado de putrefacción del burro muerto.

Sin embargo, lírico y áspero no tienen, no pueden tener, en el plano igual tratamiento escritural, pues si lo lírico es propiamente significado —mediante una operación de discurso: la metonimia—, lo áspero es mostrado de manera literal —mediante una fotografía radical.

De modo que eso áspero, imponiéndose en su radicalidad, manifestándose de esa manera brutal que escora hacia lo siniestro, no puede por menos que agredir ese latido de lo lírico —podríamos llamarle también bello— significado por el piano.

Sobre el fotograma (Fig. 16) quedaría ejemplarmente anotado ese rasgo ciertamente esquizoide que manifiesta la escritura buñueliana: la imposibilidad de articulación de lo bello y lo siniestro —y es que en ausencia de dimensión simbólica, no puede haber dialéctica posible entre lo uno y lo otro.

Lo siniestro, decíamos, agrediendo a lo bello. Pero también podríamos decir, más al pie de la letra del texto: la putrefacción contaminando la música, el arte. He aquí la cuestión: la agresión de que es objeto el arte.

Cuestión ésta a la que se refería Buñuel (ver capí-

tulo 2), y que, por lo demás, contribuye al acercamiento de este texto con el de Eisenstein, quedando ambos emparentados en un mismo movimiento de la vanguardia:

(...), Eisenstein se alinea en el campo de la vanguardia —ya sea teatral o cinematográfica—, compartiendo el común rechazo de la anécdota realista, las situaciones y la interpretación verosímiles, de todo aquello, en suma, que configura el buen orden del relato(...). Sabemos como, en los momentos de mayor radicalidad, el guante será lanzado también contra el Arte mismo, contra todo Arte, al que se acusará de ilusorio, es decir, de mentiroso. <sup>13</sup>

Hemos constatado cómo todo ello anida en el film. Pero nos interesa ahora destacar ese punto de mayor radicalidad en el que el arte es rechazado y agredido; punto en el que Buñuel coincide, no por casualidad, con Eisenstein. De cómo esto se inscribe en sus respectivos textos, nos ocuparemos en lo que sigue, ya que relacionarlos supondrá, a base de arrojarse luz mutuamente, un más iluminado acercamiento a la escritura buñueliana.

Situémonos en *El acorazado Potemkin*, uno de los film más conocidos de S.M. Eisenstein, justo cuando los marineros cantan victoria sobre la lona del *Potemkin*: un plano

---

<sup>13</sup> Requena, J.G., *Op. cit.*, p. 45.

muestra entonces el teclado pisoteado de un piano, con la partitura y un candelabro roto sobre él.

Como en *Un perro andaluz*, comparece el teclado agredido de un piano (el arte, pues, ha sido derrotado<sup>14</sup>), pero, y esto es lo que interesa, mientras que en Eisenstein tal comparecencia está justificada —atemperada, por tanto— por la narración —se trata del teclado que, durante la huida de los perseguidores, pisara un oficial—, en Buñuel, sin embargo, esa aparición del piano con el burro putrefacto sucede al margen de cualquier anécdota narrativa.

La escritura buñueliana se descubre, así, desprendida de toda economía narrativa, lo que acentúa su tosquedad y brutalidad con respecto a la eisensteiniana. Una vez más, el enunciador, ese Yo de la crueldad, impone su dictado (cinematográfico), agrediendo ahora, no sin dejar de percibirse en ello un cierto goce, al arte con violencia.

### **EL AGUJERO, LA PALABRA SINIESTRA**

Decíamos que el hombre, según la cadena anterior de planos, era retenido, en su acercamiento a la mujer, por una carga absolutamente inverosímil (des)integrada (en)

---

<sup>14</sup> J.G. Requena se ha referido a él como un plano manifiesto, como una victoria sobre el Arte, al que se acusa de decadente. En Requena, J.G., *Op. cit.*, p. 102.

por los siguientes componentes: dos tablas de corcho, que, por como estaban configuradas, remitían, lo dijimos antes, a las tablas de la ley sagrada; dos pianos de cola sobre los que yacen dos burros putrefactos, que, también lo hemos anotado, remiten al arte, o, de manera más general, a la cultura en estado de descomposición; y dos sacerdotes, que metonímicamente vendrían a significar la iglesia —todos ellos, pues, en número de dos, como si ese elemento-cabecera de la carga, las tablas de la ley, impusieran tal paridad.

Una carga que, sujetando literalmente al hombre, demora, a la vez que alimenta, la pulsión sexual, y la dota de sentido; una carga, por ello, que aparece anclada en el lugar de la palabra —de ésa que, como hemos anotado, quedara, desde la irrupción de la navaja, inscrita como agujero—, de la que se constituiría en su metáfora.

El texto anota así el latido de una palabra que será su imposibilidad misma. Y es que la palabra simbólica, una vez vaciada de su dimensión trascendental, no puede ser reconstruida por ningún Yo:

Quando tal se intenta, no se logra mucho más que  
una parodia. <sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Requena, J.G., *Op. cit.*, p. 160.

Percibimos la comicidad en el momento mismo de la emergencia de la carga, y así lo anotábamos entonces, cuando el hombre, al tirar de las cuerdas, caía hacia atrás; como también resultaron extremadamente cómicos, por su desmesura, los esfuerzos realizados por el hombre arrastrando la carga; como, también, los curas, así atados y arrastrados (Fig. 17), ... La farsa se descubre, pues, allí donde la palabra manifestó su latido.

Pero, además de la comicidad, esa *palabra* no tarda en ser desenmascarada: precedida de un cierto suspense, lo hemos anotado, su constitución es a base de restos de otras palabras: sagrada (tablas que penden), religiosa (curas) y artística (piano), aderezado todo ello con una buena dosis de putrefacción (burro en estado de descomposición). Una *palabra* que se descubre, pues, detrito: tan estallada, como cadavérica y putrefacta.

Una *palabra*, por ello, siniestra. Y lo siniestro horroriza: ¿qué se inscribe, si no, en la cara de la mujer que mira (P4)? —lo que se verá acentuado poco después, cuando, no soportando ya lo que ve, haya de volver la cabeza hacia la pared (Fig. 18).

Podríamos entonces describir así el movimiento escritural que en el texto ha tenido lugar: abierta la hendidura, la burla aparece allí donde late una palabra que pudiera suturarla —una palabra que, por lo demás,

se ha descubierto, en su imposibilidad, siniestra, hecha muñón.

La hendidura, pues, no puede cicatrizar, como así lo significara C. Fuentes en esa ejemplar metáfora citada en el capítulo anterior, que venía a decir: «la hendidura en el cine de Buñuel es, como el sexo de una mujer, una herida que no cicatriza nunca».



Fig. 18

La palabra, insistimos, se ha tornado imposible. Y la mejor constatación de ello es el agujero al que una vez y otra se ve abocado el discurso, como así se pondrá de manifiesto en el fragmento siguiente.

La mujer sale de la habitación y cuando va a cerrar

la puerta al hombre, que la persigue, el brazo de éste queda atrapado: retorciéndose de dolor, por la palma de su mano pululan, de nuevo, hormigas saliendo de un agujero negro.

El desgarró, pues, vuelve a inscribirse en un cuerpo abrasado por el dolor. Lo que nos importa, aquéllo por lo que la enunciación se interesa, está ahí, a flor de piel: lo real, esa sensación bruta que, al margen de todo discurso, saca de sí al individuo.

#### **EL SONIDO DEL FILM: FRAGMENTOS INCONEXOS**

El siguiente segmento, al que da paso la mirada de la mujer, comienza rompiendo toda conexión narrativa con el anterior: el hombre, ahora echado en la cama, aparece vestido con los manteletes y con la caja colgada de su cuello. Como si la reconstrucción fantasmática que la mujer llevó a cabo, también sobre la cama, cobrara ahora cuerpo, se corporeizara.

Luego, aparece un cartel que reza:

Hacia las tres de la mañana

Al que sigue un plano de la entrada del apartamento sobre el que irrumpe, de espaldas a cámara, un individuo

que llama al timbre de la puerta. Por su baja estatura, así como por la manera en que viste el sombrero, o también por su manera de andar, diríase que presenta aspecto de gángster.

Al plano detalle que lo muestra llamando al timbre, le sigue otro, también de detalle, en el que, contra toda previsibilidad narrativa, unas manos saliendo de los orificios circulares de una superficie blanca, agitan una coctelera (Fig. 19).



Fig. 19

En tan disparatado plano se inscribe una radical separación (independización) de la coctelera de quien la agita —radical separación decimos, pues si se tratara

sólo de mostrar la coctelera al margen del individuo que la sacude, hubiera bastado un plano detalle de las manos agitándola; queremos decir: sobraría la superficie blanca agujereada.

Sobre el plano anterior se sincretiza, así, una doble quiebra: por un lado, la que, mediante montaje externo, se produce sobre el enunciado narrativo (cadena articulada en torno a la llegada a la habitación del individuo del sombrero que llama a la puerta), y por otro, la que por obra del montaje interno separa la coctelera de quien la agita. Lo que, una vez más, delata la presencia del Yo, del enunciador del discurso quebrando, ahora a través de la doble operación de montaje, externo e interno, los tejidos discursivos.

Venimos constatándolo una vez y otra: los enunciados narrativos que, aunque deslabazados, parecieran comenzar a hilvanarse en cada uno de los segmentos del film, enseguida se ven interrumpidos, cuando no violentados, por las distintas irrupciones del enunciador del discurso. Por ello, ese plano de la coctelera agitándose, bien podría encontrar en ello su pertinencia: en la de esa voz que, como el timbrazo —recordemos que el plano aparece justo tras la llamada al timbre, de ahí que ocupa su lugar—, quiere hacerse oír.

Y algo más, todavía: ese plano anterior (Fig. 19), además de constituirse en su metáfora, inscribiría el so-

nido mismo del film, auténtico cóctel de fragmentos inco- nexos. Lo que es el latido mismo de los textos de las vanguardias, como ha señalado J.G. Requena:

(...) todos los grandes textos de las vanguardias, no hay unidad posible, pues se ha desvanecido la imagen que pudiera sostenerla. Se ha evaporado el principio rector. <sup>16</sup>

*Un perro andaluz* se reconoce, así, como relato estallado, como acumulación de multitud de fragmentos inconexos sin principio rector alguno. Lo hemos anotado: tras la hendidura, el descoyuntamiento del relato se torna irreversible.

Descoyuntamiento o, también, desestructuración: el film efectivamente se manifestará como un discurso cada vez más desestructurado, de lo que es huella la pérdida de lugar de todos los actantes. Por oposición al relato clásico, que concluye en la cristalización de una suerte de red actancial donde cada nudo-actante encuentra su lugar (es, por ello, un discurso que alcanza un estado final de mínima entropía, si se nos permite el símil), por oposición a él, decíamos, el discurso buñueliano finalizará no consolidando red alguna, sino propiamente dando cuenta de su estallido, lo que le confiere un nivel

---

<sup>16</sup> Requena, J.G., *Op. cit.*, p. 163.

máximo de entropía actancial.

### **¿ANILACION DE LA FIGURA PATERNA?**

El segmento, que continúa con la construcción de la cadena narrativa, muestra en los siguientes planos cómo el individuo recién llegado, al que la mujer protagonista abre la puerta del apartamento, se dirige, decidido, y siempre de espaldas a cámara, a la cama, donde continúa tendido el hombre de manteletes. Éste, desde el timbrado, empezó a manifestar su temor.

El individuo ordena imperiosamente al hombre de manteletes que se levante, pero éste, que parece cada vez más abrumado, no puede. Entonces es sacado de la cama por la fuerza.

Así pues, junto a la orden que emana del individuo que llega, el temor, así lo acredita su rostro, del hombre de la cama.

El individuo lanza por la ventana, además de la caja, los manteletes del hombre de la cama. Y lo mismo sucede después con el cordel que éste trata de guardar en su bolsillo.

Así pues, esos objetos metonímicos del sexo, en torno a los que fueron perversamente estructurados lo masculino y lo femenino, son ahora lanzados, uno a uno, al vacío —así, al plano que muestra a cada uno de ellos

red.

Los libros, prolongando el tema escolar del maestro y del alumno, funcionan, pues, como castigo físico literal. Mas he aquí que, metamorfoseándose inesperadamente en pistolas, acribillan a tiros al maestro-castigador (Fig. 20).



Fig. 20

El segmento literaliza, pues, la metáfora freudiana: matar al padre. Pero sin duda su textura está en otros lugares: así, en la quiebra del espacio que, como hiciera el cartel con el tiempo, obra el pupitre escolar; quiebras desde las que habla con vehemencia un Yo enunciador

que, en la última de ellas, no ha dudado en transformar los libros en pistolas.

Mas se trata de una manifestación yoica que no deja de proclamar sus asperezas. Así, la figura paterna, encarnada en ese individuo que llega a la habitación, no ha dejado de tornarse sospechosa: comenzábamos anotando su aspecto de gángster, cuando nos daba la espalda, y luego, cuando accedimos a su cara, percibimos la marca de la irrisión. Por ello, cuando el Yo, metamorfoseando los libros en pistolas, quiere, tiroteándola, aniquilarla, la figura paterna, parodiada y burlada, vaciada, en suma, de dimensión simbólica, ya no está.

Encontramos aquí, en todo caso, un rasgo de escritura en todo equivalente al que J.G. Requena ha sabido ver en el Eisenstein de *Octubre*:

(...): la Figura Paterna, la encarnación de la Ley, es burlada, agredida, descoyuntada.

(...). De hecho, allí donde el sentido tutor pretende aniquilar el Símbolo, (...), termina por descubrir la ausencia de aquello que quería aniquilar. No hay lugar para el Nombre del Padre. <sup>17</sup>

Estamos sin duda ante escrituras profundamente polarizadas por la figura paterna, como lo prueba el hecho de

---

<sup>17</sup> Requena, J.G., *Op. cit.*, p. 156.

que ésta sea invocada una vez y otra. Así, en *Un perro andaluz*, se disparará contra ella —lo que, como hemos constatado, no pasa de ser una simulación— para aniquilarla, aflorando entonces ese goce del que el rostro del hombre disparando (Fig. 20) es portador.

#### **INDIVIDUOS SIN NOMBRE. AUSENCIA DE «ÉL»**

Lo hemos anotado: no hay en el film personajes que tengan algo que decir, o trayecto que recorrer, sino individuos, meros intermediarios del Yo del discurso, inscribiendo emociones, ligadas en su mayoría al cuerpo, al sexo.

Y ello sucede hasta el punto que, tanto los hombres como también la mujer que aparecen en el film, no tienen ni tan siquiera nombre: los hombres, la mujer, todos ellos, no se llaman de ninguna manera. Porque el nombre los prendería, siquiera débilmente, al discurso; o les asignaría un lugar en un determinado trayecto; porque les haría ser alguien, en suma, carecen de él. Y es que sólo hay un alguien, como sólo hay un discurso, y un trayecto: el del enunciador.

Encontramos en ello, otro de los rasgos comunes a todos los textos de la vanguardia:

Por este camino, el relato tiende a volverse impo-

sible, pues si el Yo invade el discurso tratando —como ciertos psicóticos— de afirmarse a través de la insistencia en la enunciación subjetiva, resulta en esa misma medida incapaz de desembragar como figura distinta, diferenciada, el «Él» del personaje, esa tercera persona del relato que es siempre al menos tres, pues se despliega en forma de trama (narrativa).

Así, la lógica simbólica del relato —y del mito—, cuya cifra base es el tres, resulta inaccesible en los textos de vanguardia, siempre sometidos a la dialéctica especular de la enunciación subjetiva: a la dialéctica dual del yo-tú. <sup>18</sup>

El «Él» está radicalmente ausente, pues se quiere al espectador en la posición, y trayecto, de su Yo enunciadador sin que medie entre ambos personaje alguno. El mismo Buñuel, quizás sin pretenderlo, se refirió muy precisamente a ello:

Me gusta este film (*El ángel exterminador*). Me expresa a mí. Todos mis films lo hacen... (...). Soy un hombre que a veces piensa y tengo ideas. (...). *Viridiana* es yo. Deseo que el público se asocie con mis experiencias. <sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Requena, J.G., *Occidente. Lo transparente y lo siniestro*, texto pendiente de publicación.

<sup>19</sup> Entrevista realizada a Buñuel por *Newsweek* el 26 de mayo de 1962. Recogida en Aranda, J.F., *Luis Buñuel. Biografía crítica*, Lumen, Barcelona, 1975, ps. 397-398.

Más rotundidad, no cabe. Algunos de estos enunciados de Buñuel podrían constituirse en auténticos paradigmas de la vanguardia cinematográfica: «El film me expresa a mí», «deseo que el público se asocie con mis experiencias». O, lo que es lo mismo: el film como lugar donde se moviliza un complejo dipolo Yo-Tú que excluye cualquier Él. —De ahí que el actor, y *Un perro andaluz* es ejemplar en este sentido, quede reducido a una mera presencia viviente.

Como puede suponerse, este rechazo radical de «Él», incidirá en un enfriamiento de esa emoción característica que, a través de los sentimientos del personaje —ahora ausente—, es guía de la del espectador, pero ello no quiere en absoluto decir que *Un perro andaluz* sea un texto carente de emoción, pues ésta brota en él de otros lugares, a saber, de la intensidad, y también de la violencia, de las que su escritura se alimenta.

#### **LA FOTOGRAFÍA, LA MUERTE**

El individuo, como consecuencia de los impactos de bala recibidos, se desploma. La caída es recogida en un primer plano que presta especial atención a su rostro (Fig. 21): ¿cómo no percibir en él idéntico gesto (de dolor y/o de goce) a ese otro exhibido cuando el cuerpo-sexo de la mujer era acariciado (Fig. 12)?.



Fig. 21

Tal es el eco de un gesto sobre el otro: el de un rostro, ahora viviendo la experiencia de la muerte, hermanándose plásticamente con aquel otro gesto que, ya algo lejano en el film, se emparentaba a la experiencia del sexo.

Ya lo decíamos: en un discurso en el que la palabra simbólica se ha vuelto imposible, sexo y muerte se confunden en un mismo lugar, que es, propiamente, ningún lugar: lo Real.

Por si se quiere una nueva confirmación: la inscripción de esta muerte, en una suerte de giro de tuerca escritural, aparecerá emparentada literalmente al sexo cuando, en el plano siguiente, ligado con el anterior mediante un lento encadenado, comprobemos que el hombre,

herido de muerte, cae -al parque en que inesperadamente se ha metamorfoseado el espacio-, mientras sus manos, resbalando, tratan desesperadamente de abrazarse a la espalda desnuda de la mujer que allí ha comparecido (Fig. 22).



Fig. 22

Sexo y muerte, o, muerte y sexo, como experiencias íntimamente ligadas -tal es la expresión del montaje plástico, primero, y del encadenado, después-, anclándose en un mismo eje: el de lo Real. Es ésta, como puede comprobarse, una de las líneas de fuerza que irradian todo el film. También al fragmento siguiente.

Una puerta se abre a un espacio interior: se trata de la mujer que, desde otro lugar, llega a la habitación. Después de cerrar la puerta a su espalda, algo, en off, reclamando su mirada, la interroga.

Como puede observarse, reaparece la habitación; una habitación que, como así lo acentúa con su presencia en todos estos segmentos la raqueta de tenis colgada en la pared, es, en su radical fisicidad, el único espacio interior del film.

¿Un único espacio físico interior, entonces? Sí, pero para ser objeto de todas las metamorfosis. Así, por ejemplo, en el fragmento anterior, el dormitorio sufrió, recordémoslo, una doble mutación: transformado en escuela, primero, terminó siendo un parque, después.

Un mismo espacio físico, sí, pero para ser, mediante quiebras sucesivas, más radicalmente denegado como espacio narrativo. Y así, al espacio le sucede como al tiempo: sometido a un proceso de continua metamorfosis, deviene espacio estallado en una proliferación de infinitos espacios —dormitorio, escuela, parque, ...— sin unidad posible.

Sobre la mirada de la mujer, aparece un plano general donde puede percibirse, en un fondo blanco, la presencia de una mancha negra que, a través de los sucesivos fundidos encadenados, terminamos identificando como una mariposa. En el siguiente plano, la mujer, por ello

magnetizada, acusa un gran extrañamiento, tensándose en extremo su mirada.

Una segunda serie de encadenados, de escala cada vez más corta, termina configurando un plano en el que la mariposa ha invadido toda la pantalla: es entonces cuando, cerrándose el iris sobre la parte superior de la mariposa, puede verse la calavera inscrita entre sus alas (Fig. 23).



Fig. 23

Un primer plano de la mujer muestra cómo su mirada se ha tornado agresiva. —Mirada de la mujer que, conviene recordarlo, siempre estuvo en el film ligada a la presencia del hombre.

Y de nuevo, aparece la calavera, ahora mostrada a través de un plano detalle muy cercano de la mariposa (Fig. 24). Curioso plano éste que, como resultado del progresivo acercamiento al cuerpo de la mariposa, introduce la muerte.



Fig. 24

Nos encontramos de nuevo con la fotografía; con la fotografía situando ahora ejemplarmente ese algo terrible que, como así lo dijera R. Barthes<sup>20</sup>, en ella anida, directamente vinculado a la muerte.

La cámara ha fotografiado la mariposa sucesivamente

---

<sup>20</sup> Barthes, R., *la cámara lúcida*, Paidós, Barcelona, 1990, p. 39.

en planos cada vez menos distanciados, hasta llegar al fotograma de la Fig. 24. En el proceso aquí operado, se percibe bien cómo el signo icónico del fotograma inicial (en él, la mariposa, de color negro y recortándose sobre un fondo blanco, era reconocible como tal por nuestro aparato perceptivo) se ha ido deshaciendo hasta desaparecer por completo, pues, ¿se percibe acaso en ese plano (Fig. 24) una mariposa?.

He aquí una de las dimensiones fuertes de la fotografía, ésa donde todos los signos están deshechos. De alguna manera, así lo expresaba el mismo R. Barthes, a través de una notable metáfora:

Soy como Goland exclamando «¡Miseria de vida!», porque jamás conocerá la verdad de Melisanda. (Melisanda no oculta, pero tampoco habla. Así es la Fotografía: no sabe decir lo que da a ver) <sup>21</sup>

Sin duda: la Fotografía no sabe decir lo que da a ver, y ello porque no entiende de distancias: tanto se ha aproximado la cámara cinematográfica a la mariposa que, más allá de encontrarse con su forma (gestalt), lo ha hecho con su cuerpo, con la materia misma de su cuerpo.

Es, muy precisamente, esa fotografía que no sabe de distancias, el punto capital que, en sentido baziniano,

---

<sup>21</sup> Barthes, R., *Op. cit.*, p. 172.

emparenta a Buñuel con cineastas como Stroheim:

En principio su puesta en escena es simple: mirar al mundo lo bastante de cerca y con la insistencia suficiente para que termine por revelarnos su crueldad y su fealdad <sup>22</sup>

Esa es la cuestión: fotografiar al mundo (a la realidad) lo bastante cerca para así mostrar su materia, la materia del mundo (lo real) —y que por cierto Buñuel llevaría a su extremo en el film *Las Hurdes, tierra sin pan* (1932).

Constatamos ya, en todo caso, la pasión buñueliana por esa fotografía que, a base de quebrar todo dispositivo de significación, nos pone en contacto con la materia misma —con ese algo terrible vinculado a la muerte.

### **LABIOS, AXILA, SEXO**

Por obra de un corte de montaje, en el lugar de la mariposa-muerte, aparece ahora el hombre de los manteletes, ataviado en esta ocasión con traje oscuro de chaqueta cruzada y corbata de rayas transversales negras y blancas.

---

<sup>22</sup> Bazin, A., *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 1966, p. 127.

Y frente a él, la mujer: ya lo decíamos, la mirada de ésta tiene mucho que ver con el hombre, al que ha terminado convocando.

Una cadena de montaje alternará, a partir de aquí, primeros planos de él y de ella mirándose:

(Él): repentinamente, se lleva con decisión la mano a la boca. Su actitud, diríase que respondiendo a un estado de desesperación general, encuentra una réplica ejemplar, si se nos permite la cita intertextual, en *Psicosis*, de A. Hitchcock. Pues se trata de idéntico gesto al que pone en escena Norman Bates (A. Perkins) cuando, tras perpetrar el crimen, se encuentra en la ducha con la mujer asesinada.

Así pues, esa emoción que embarga al sujeto, tal es el eco de un film sobre el otro, anota bien —recuérdese, si no, el film hitchcockiano— el latido de la pulsión.

(Ella): un primer plano corto acentúa su inquietante mirada. Diríase, por su expresión, que no da crédito a lo que ve.

(Él): cuando quita la mano de su boca, ésta ha desaparecido, como si hubiera sido borrada.

(Ella): sacando una barra de carmín, se pinta los labios frenéticamente.

Así, al borrado de la boca, en el hombre, le sigue

su marcada inscripción, en la mujer, como si con ello quisiera anotarse un tránsito de labios de un lugar a otro, de un cuerpo a otro.

(Él): en el lugar que ocuparan los labios, aparece la vellosoidad de una axila.

(Ella): ahogando un grito, se mira con gran vivacidad una de sus axilas, que está completamente depilada.

Sucede, pues, con la vellosoidad de la axila lo contrario que con la boca: inscrita en el lugar de los labios, en el hombre, ha sido depilada-borrada, en la mujer.

De un cuerpo a otro, ping-pong: he ahí al enunciador articulando su enunciado, diríase que a golpes de raqueta a labios y axila, que es decir al sexo, en tanto ello nombran metonímicamente abertura labial + vellosoidad, a la vez que lo visualizan metafóricamente.

El sexo, pues, comparece en un fragmento desencadenado, conviene recordarlo, a partir de la fotografía de una mariposa cuyo cuerpo inscribía la muerte.

Muerte y sexo, entonces, aunándose de nuevo. A este propósito, y tal como procediera anteriormente con la poética cernudiana, J. Talens<sup>23</sup> convoca el texto de V.

---

<sup>23</sup> Talens, J., *Op. cit.*, p. 75.

Aleixandre *Espadas como labios*, allí donde éste reflexiona acerca de la asociación del sexo (labios) con su otra cara simultánea e inseparable, la muerte (*espadas*).

#### UN DISCURSO SIN HORIZONTE

En lo que sigue, la mujer, ciñéndose un pañuelo al cuello, se dispone a salir por la puerta que entró, no sin antes mofarse del hombre, al que saca repetidamente la lengua. —Tema éste, por cierto, la burla de la mujer al hombre, que reaparecerá con fuerza en *Ese oscuro objeto del deseo*.

Por fin, la mujer sale de la habitación. Un inesperado ventarrón agita entonces su pañuelo, lo que encontrará su justificación en el siguiente plano, cuando comprobamos que por esa puerta se accede a una playa.

El espacio, rompiéndose una vez más, certifica así su estallido definitivo en multitud de ellos sin unidad narrativa posible. Quiebra que en esta ocasión se produce, a diferencia de todas las anteriores, sobre el umbral mismo de la habitación. Como si todos aquellos umbrales que, en un segmento anterior, la mujer había de cruzar hasta llegar al hombre, se hubieran desvanecido. Pues esa puerta de la habitación se abre ahora directamente al exterior, a la playa donde aguarda el hombre.

La mujer, decimos, va al encuentro del hombre de la playa, quien, recriminándole su tardanza, le muestra el reloj, que es mostrado en un plano detalle (Fig. 25).



Fig. 25

He ahí, pues, el reloj marcando la hora, o, lo que es lo mismo, dando cuenta de la medida del tiempo, como queriendo así anotar, a modo de un cartel más, otro pedazo de ese tiempo estallado del relato.

El hombre y la mujer pasean por la playa, un espacio carente de confines. Caminan con dificultad sobre las piedras, mientras que el agua llega suavemente hasta la arena. Pero he aquí que, de pronto, encuentran en el

barro la caja de rayas transversales, los manteletes y el cordel, todos ellos enfangados.

Retornan así, ahora en este nuevo espacio de aires nuevos y briosos, los únicos objetos que en el film han circulado: los manteletes y la caja. Pero lo hacen como desechos, como objetos que, en posición de basura, han perdido definitivamente su lugar.

Es ésta la mejor constatación de ese estado de entropía máxima del film a que nos referíamos anteriormente; un estado donde todo ha perdido su definitivamente su lugar. Y es que en un discurso sin tiempo, no puede haber lugares, como tampoco sentido (relato), ni tampoco, por ello mismo, horizonte alguno.

El final, que no clausura, del film se descubre, así, como un encuentro con lo siniestro, es decir, con lo real desnudado de todos los otros registros:

El hombre y la mujer continúan su paseo por la playa, esfumándose poco a poco mientras que en el cielo aparecen estas palabras: «En primavera...»

Todo ha cambiado. Ahora se ve un desierto sin horizonte. Plantados en el centro, enterrados en la arena hasta el pecho, se ve al personaje principal y a la mujer, ciegos, con la ropa desgarrada, devorados por

los rayos del sol y por un enjambre de insectos. <sup>24</sup>

Poco importa que no aparezcan, como así lo escribiera su guión, los insectos. Pues lo que interesa es esa fotografía radical de los cuerpos desgarrados del hombre y de la mujer que cierra el film, esa huella desgarradora que literaliza lo que la metáfora escenográfica había anotado ya ejemplarmente: la imposibilidad en el discurso de todo horizonte.

---

<sup>24</sup> Una vez más, apelamos al guión original del film: publicado en *Op. cit.*, ps. 34-37.

CAPÍTULO 5: *EL*

ÉL

#### MIRADAS AL *MANDATUM*

Un plano, muy cercano, de un gran candelabro con velas apagadas, como así lo subraya el hilo de humo que desprenden (Fig. 26), inaugura la primera secuencia de *Él*. La marcada figura triangular del candelabro impone su presencia hasta convertirse en protagonista del plano, mucho más si tenemos en cuenta que los títulos de crédito, inmediatamente antes, se sobreimpresionaban sobre otra figura geométrica: el círculo, que dibujara la base de la campana central —muda, por detenida— de un campanario.

A partir del candelabro, la cámara, siguiendo el avance de los dos monaguillos que comparecen, panoramiza hacia la izquierda hasta llegar al altar mayor de una

iglesia, espacio en el que encuentra su pertinencia tanto el candelabro como la figura triangular que lo sustenta.



Fig. 26

Una figura triangular que, de base estable y con el vértice apuntando hacia arriba, se constituye en el arquetipo del misterio de una verdad superior, el del Dios Uno y Trino; ahora bien, se trata de un triángulo que, como hemos advertido, comparece apagado. Es así como una acerada metáfora inaugura el film: el apagamiento de Dios, o, si se prefiere, de la palabra en su dimensión trascendental.

El segmento que sigue, donde tendrá lugar el *manda-*

tum, que simboliza, como es sabido, en el día de Jueves Santo, el lavatorio de pies de Jesús a sus discípulos, se articula según dos series alternadas de planos: una, de punto de vista —llamémosle así— neutro, se ocupa del desarrollo del ceremonial; la otra, de punto de vista marcadamente enunciativo, da cuenta, a través de las miradas periféricas que a él confluyen, de su centripetividad, del marcado lugar de la ceremonia.

Tres sacerdotes, a los que siguen los concelebrantes, descienden desde el altar mayor hasta el lugar del lavatorio. El plano que sigue muestra a uno de esos concelebrantes dando a otro de ellos el agua que va a ser utilizada en el lavatorio: el acortamiento de la escala del plano, así como también su posterior seguimiento en panorámica, destaca a quien se va a constituir en protagonista del film: Francisco.

Protagonista, pues, que comparece inmerso en lo simbólico: además de ligado al agua bendita, ha irrumpido en el film girándose hacia la izquierda, mirando él mismo el centro ceremonial.

Aunque ya sobre el fondo de estos planos anteriores, ha podido verse a los fieles mirando, estas miradas serán acentuadas especialmente por la otra batería de planos: así, al plano siguiente que muestra todo el espacio de la representación simbólica, le sigue otro literalmente invadido de ojos (Fig. 27), de miradas de los fieles ávidas de ver.



Fig. 27

Todos, pues, mirando. También los concelebrantes: el cruce de brazos que, en el plano siguiente, realiza quien de ellos está más cercano a cámara, contribuye a remarcar la que es su única disposición: mirar.

Prosigue la ceremonia: a un travelling de aproximación que subraya el beso del sacerdote al pie recién lavado del discípulo, le sigue un primer plano del rostro de éste: la manera como baja su mirada, expresa bien su ensimismamiento, su radical no-mirar.

El montaje continuará alternando planos de las dos series: la que muestra cómo prosigue el lavatorio, y la de los fieles mirando (off) a ese lugar simbólico de lo representado: la ceremonia del mandatum. Se suceden así unos y otros, algunos repitiéndose, hasta que llega un

plano...

Hasta que llega un plano que, como así lo pone de manifiesto su punto de vista, es radicalmente diferente a los otros de la serie. Y ello porque sus únicos componentes —la hilera de pies desnudos férreamente dispuestos según la línea diagonal del encuadre (Fig. 28)—, más que constituirse en un eslabón más de la cadena narrativa, más que nombrar metonímicamente a los apóstoles, parecen desprenderse de ellos para exhibirse a sí mismos. Es, pues, el protagonismo del pie lo que en este plano se juega —un plano, por ello, destinado a encontrar otro encadenamiento más allá de la anécdota narrativa.



Fig. 28

## MIRADA A LA MUJER

Un nuevo plano general, ahora desde otra posición de la periferia, sigue dando cuenta de las miradas dirigidas hacia el ritual. Pero he aquí que, de repente, se produce una escansión en la articulación de las series de planos que venimos anotando:

P1: El plano general anterior da paso a un primer plano, muy corto, de Francisco que, con la vista baja, mira off.

P2: Plano detalle del sacerdote besando el pie del celebrante objeto del mandatum. Es éste un plano que retorna: su configuración resulta idéntica a la aquél que concluyera con el travelling de acercamiento al pie del apóstol, cuando era besado por el sacerdote.

Ahora bien, si se atiende a su articulación en la cadena, hay una diferencia capital entre los dos planos: así, si el primero de ellos, como todos los de la serie, no era sustentado por mirada de personaje alguno —neutro, lo denominábamos; objetivo, dirían los manuales al uso—, éste otro hay que leerlo, por su encadenamiento con el inmediatamente anterior, como un plano subjetivo de Francisco, o, lo que es lo mismo, es un plano de su mirada.

P3: Primer plano de Francisco, que mira según una disposición idéntica a la de P1, lo que acentúa el carác-

ter subjetivo del plano anterior. Mediante un giro de cabeza hacia la derecha, sus ojos siguen mirando hacia abajo, desplaza la mirada desde el lugar simbólico, el del mandatum, hacia el otro lado.

Y así, si el beso del sacerdote al pie, en el plano anterior, daba paso a un rostro —el del mismo individuo cuyo pie era besado— que bajaba la mirada, vale decir, a un rostro que no miraba, en éste da paso al del protagonista, quien llega incluso a girarse para mirar más intensamente, para abrir sus ojos a algo que está literalmente del otro lado —adviértase: del otro lado de lo simbólico.

P4: Plano detalle de los pies calzados de una mujer que, centrados en el encuadre, se sitúan justamente según una de sus diagonales. El plano es protagonizado por el calzado de la mujer, no tanto por su pulcritud, como por su brillo.

Siguiendo esta misma línea diagonal, la cámara recorre en panorámica lateral, a lo largo de la fila de fieles, otros pies calzados hasta encontrar los de una segunda mujer. Pero se trata, sin duda, de una panorámica muy especial, diríase, titubeante, pues pasa ligeramente de largo sobre ellos para, volviendo inmediatamente después sobre su propio recorrido, retroceder hasta los pies de la mujer (Fig. 29).



Fig. 29

Vamos constatando, en todo caso, la importancia que el pie desempeña como elemento recurrente del segmento. Así, a aquellos pies desnudos, sólidamente instalados en la diagonal del encuadre, sobre los que, al margen de la mirada del personaje, el enunciador llamara nuestra atención (Fig 28), le siguen ahora estos pies calzados —dispuestos, como aquéllos, en diagonal—, sustentados en la mirada del protagonista.

Luego, una vez corregido su recorrido y tras abrirse ligeramente hacia fuera, la cámara, partiendo de los pies, asciende en panorámica por todo su cuerpo hasta llegar al rostro de la mujer (Fig 30).

La iluminación ha sido en ello especialmente precisa: si el cuerpo de la mujer, su silueta, es de un negro

absolutamente mate, los ojos brillan en extremo. Diríase que toda la luz se ha concentrado en ellos; de ahí su gran resplandor.



Fig. 30

Pero detengámonos en el complejo montaje interno del plano: el lento e ininterrumpido movimiento de cámara, obedeciendo los dictados de la mirada de Francisco —recordemos que todo el plano está articulado como subjetivo suyo—, se compone, como hemos descrito, de dos panorámicas rigurosamente perpendiculares: una horizontal, con retroceso y abertura incluidos, que, mostrando todos los pies, se desliza a lo largo de la fila de fieles; y la otra, vertical, que recorre todo el cuerpo de la mujer

hasta llegar a su rostro.

Leámoslo, pues, en su literalidad: la mirada de Francisco traza una cruz invertida sobre la figura de la mujer.

Se trata, sin duda, de una mirada singular, tal como así lo anota su trazado: inicialmente depositada en el pie del apóstol del *mandatum*, se desplazó hasta los pies calzados, brillantes, de una mujer. Posteriormente, dibujando en su trazado una cruz invertida, se depositó, después de pasar por sus pies, en los ojos muy brillantes de una segunda mujer.

Tal mirada, la mirada del sujeto, se descubre así como literalmente crucificada por un deseo que, surgido y sustentado en el fetiche<sup>1</sup>, deviene en el deslumbramiento que acredita el resplandor de los ojos de la mujer.

(Hagámoslo constar: ningún otro ojo como el cinematográfico, tal ha sido ahora la tarea de la mirada buñueliana, para apresar esa mirada del sujeto, el espesor de su recorrido.)

P5: Primer plano de Francisco: su rostro, que se recorta sobre un fondo desenfocado, acusa una mirada en extremo fija (Fig. 31).

---

<sup>1</sup> Como así lo ha manifestado L. Martín Arias en su trabajo: *La circularidad inagotable del deseo*, en *Escritos-32*. Obra Cultural Caja Popular de Valladolid, 1989.



Fig. 31

Se trata, así, no tanto de mostrar que él mira, como de acentuar su mirada, ésa que, como sabemos por el plano anterior, está clavada en el rostro de la mujer, en sus ojos.

Todo en el plano, efectivamente, se encamina a subrayar la intensidad de la mirada del sujeto: así, la boca —literalmente atildada por el bigote— en cuanto totalmente cerrada, intensifica, por contraste, los ojos, tan abiertos como brillantes.

Ojos especialmente brillantes, encandilados, diríase, perforados por los rayos de luz que irradian los de ella: tal es su fijación extrema, su deslumbramiento.

P6: Primer plano de ella. Sin duda, se siente mira-

da, y lo acusa. Entorna los párpados. Vuelve a abrirlos: de nuevo, sus ojos irradiando toda la luz.

P7: Primer plano de él, idéntico a P5. Francisco permanece en su mirada. Tal es el ámbito donde encuentra su pertinencia este plano: destacar el deslumbramiento del sujeto, su arrobamiento.

P8: Primer plano de ella, de nuevo. Levanta los ojos, que desprenden más luz, si cabe. Humilla su mirada, como acatando.

P9: Primer plano de Francisco, como P5 y P7. Parpadea. Mueve ligeramente la cabeza. Aparta su mirada. Entreabre la boca. Respira.

Son gestos, todos ellos, encaminados a recomponer al sujeto, lo que muestra hasta qué punto su Yo estaba encandilado, cegado por la luz de la mujer.

P10: Sobre un travelling de retroceso, que parte del lugar donde continúa el mandatum, puede verse, en su recorrido longitudinal por toda la iglesia, a los fieles mirando la ceremonia.

Finaliza así el segmento, con un plano general de ese auténtico universo de la visión generado en torno a la representación simbólica del lavatorio de pies; un universo donde ha sido atrapada una mirada singular: la

del sujeto deslumbrado por la mujer.

## MIRADA E IGNICION

Hasta aquí la descripción de la secuencia. Pero es necesario ir más allá si queremos saber de su procedimiento, de cómo la cámara, la mirada buñueliana, se hace cargo de esa mirada del sujeto, en tanto tensión del acto de mirar; una mirada, insistamos en ello, que ha derivado en su enceguecimiento.

Comencemos situando directamente la cuestión: en el brillo, en el resplandor de los ojos de la mujer —al que hemos accedido guiados por la mirada del protagonista, Francisco—, bien podría ubicarse lo que J.G. Requena ha denominado punto de ignición<sup>2</sup>; es decir, lo que quema —o lo que ciega, tanto da; lo real, en suma.

¿Acaso no se juega ahí, en ese encuentro hombre-mujer, la ignición? ¿Acaso no se quema en ese fuego el Yo del sujeto?. Ahora bien, lo llamativo y, en su estructura, perverso es que tal ignición suceda en una iglesia, durante la celebración de uno de los actos de más significación simbólica, el *mandatum*. Sobre tan flagrante desajuste, que se traduce en el correspondiente distanciamiento del espectador, se acuña un rasgo de escritura

---

<sup>2</sup> En, por ejemplo, «El punto ciego del spot»: Requena, J.G., Ortiz de Zárate, A., *El spot publicitario. Las metamorfosis del deseo*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 88.

típicamente buñueliano. Volveremos sobre ello.

Nos interesa seguir ahora con esa mirada directamente involucrada en la ignición —de la que son huella, lo hemos anotado, los ojos encendidos de la mujer—; una mirada, por ello, que, a decir del Psicoanálisis, es «la mirada»<sup>3</sup>:

La mirada no nace simplemente por una cierta expresión en los ojos, es por ese rayo de luz que va al ojo de él y viene de los suyos hacia mí. Hay una reflexión de esa luz; no puedo decir que alguien me mira si no existe ese brillo de luz en la superficie corneana. Mirarme, que alguien me mire, implica que se marque ese tipo de brillo. Si no hubiera esa luz, no habría mirada

Lo hemos constatado: hay todo un trabajo de puesta en escena destinado a acentuar ese brillo de la luz en los ojos de ella, así como, por reflexión, en los de él:

(...) el mirar se despierta fuera de nosotros, es el resplandor intenso de una luz intermitente, de la reverberación de una luz intermitente, de un foco luminoso intermitente que no sólo nos atrae sino que nos confunde, que nos ciega y disuelve el yo imaginario que

---

<sup>3</sup> J.D. Nasio, *La Mirada en Psicoanálisis*, Gedisa, Barcelona, 1992, p.79.

somos. La mirada surge cuando somos enceguecidos por el encandilamiento de un foco de luz vibrante, irradiante, puntual (...) <sup>4</sup>

Una mirada, pues, donde no se juega lo imaginario —que, como el yo, se ha disuelto: todos aquéllos gestos de Francisco encaminados a recomponerse, eran, a posteriori, su mejor anotación—, sino algo que está más allá de él; algo del ámbito del *Ello* —tal es el «peso» de la cruz de su trazado—, o, dicho sea de manera menos contundente, del ámbito de *El*, de ese *El* que, no por casualidad, anota el título del film.

#### **EL ENCUENTRO AMOROSO Y SU LATIDO IRRISORIO**

Finalizada la ceremonia religiosa, tiene lugar entre Francisco y Gloria un primer encuentro, en torno a la pila del agua bendita:

P1: Ella. Primer plano, semisubjetivo de él. A la vez que toma el agua bendita, Gloria levanta la cabeza descubriendo a Francisco. Su rostro acusa entonces el escalofrío del encuentro.

P2: Él. Contraplano, semisubjetivo de ella. Su

---

<sup>4</sup> En J.D. Nasio, *Op. cit.*, ps. 47 y 48.

mirada permanece clavada en el rostro de Gloria.

El eje de cámara es, pues, el mismo donde sus miradas se encuentran y chocan. Un eje sobre el que también ha operado el corte de montaje separando el plano del contraplano.

En todo caso, la densidad del encuentro, del deseo que en él se juega, queda bien atestiguada en el silencio total de la banda sonora —de palabra y música—, así como, a modo de contraste, en esas ancianas que, sus miradas vacías ya de todo deseo, se exhiben en el plano, mientras se santiguan, cerca de la pila del agua bendita.

P3: Plano medio de ambos. Gloria gira su cabeza, como negando. Aparece entonces la madre de ella, quien, interponiéndose entre los dos, desplaza a Francisco. Todos se santiguan.

Cogida del brazo de su madre, Gloria sale de cuadro. Francisco las sigue.

A la salida de la iglesia, una voz que lo llama, aparta a Francisco de la persecución:

(DE OFF): ¡Francisco!

Tal es, por cierto, la primera palabra que en el film se pronuncia: es la voz del cura, quien, como acaba de suceder con la madre de Gloria, desvía a Francisco de la mujer.

Mas la huella de la ignición del encuentro permanece, como así lo constata el nuevo encuentro que entre ambos tendrá lugar en seguida. Sin embargo, antes de que ello suceda, otra cuestión aflora en el film: el pleito que mantiene el protagonista para recuperar las casas que pertenecieron a sus antepasados, en la ciudad de Guanajuato.

Percibimos la importancia que ello habrá de tener en el film cuando Francisco increpe y despida a su abogado nada más explicarle éste las escasas posibilidades que ve de ganar ese pleito.

Luego, Francisco acude hasta la iglesia, donde Gloria, arrodillada en uno de los bancos, diríase que aguardaba este encuentro. Hasta ella se dirige Francisco, quien, imprimiendo a sus movimientos una gran meditación y religiosidad, se arrodilla en el banco de detrás al que ella ocupa.

Sus rostros, frontales a cámara, son recogidos por un plano cuyo punto de vista se encuentra en el eje mismo del altar mayor de la iglesia. Se suceden entonces los siguientes planos:

P1: Él. En un gesto de recogimiento, que se nos antoja idéntico al que realizan los fieles cuando vienen de comulgar, Francisco tapa su cara con las manos.

Gloria, arrodillada, como hemos dicho, en el banco de delante, permanece off a la derecha del encuadre.

P2: Ella. Sus ojos, radiantes, se mantienen muy abiertos; también resulta radiante su vestido, que ahora es de color blanco. El sutil movimiento de cabeza que hace hacia la izquierda, anota hasta qué punto siente —y consiente— la presencia de él.

La densidad del encuentro, tal es la relación de deseo que en él se juega, quedará atestiguada cuando Gloria, sintiéndose en exceso atraída por la presencia de Francisco, se sienta en el banco, quedando entonces su oído pegado a la boca de él:

FRANCISCO: Desde aquel día, he venido todas las mañanas, todas las tardes. Estaba seguro de encontrarla aquí

Nuevamente, puede constatarse el patente desajuste entre esa relación de deseo hombre-mujer y el espacio donde se enmarca, la iglesia. De ahí la descontextualización de los gestos movilizadores, que terminan siendo, por ello, percibidos como paródicos: así, ¿no es acaso el gesto de Francisco —arrodillándose, se tapa la cara con las manos— una réplica paródica del realizado por el fiel que viene de comulgar?.

Algo irrisorio se percibe, pues, en la representación de esta relación de deseo hombre-mujer que introduce en ella los tintes de la parodia.

## EL DISCURSO AMOROSO Y SU DECONSTRUCCION PARODICA

Jamás la escritura buñueliana hablará con tan profunda ironía del amor. Pues si la secuencia anterior se ha constituido en todo un tratado acerca de ello, la siguiente no le irá a la zaga, como veremos.

Francisco, mediante una estrategia —de ella se ha nutrido la anécdota narrativa—, consigue que Gloria, acompañada de su novio, Raúl, y de su madre, acuda como invitada a la cena que ofrece, en su casa.

Recibidos por Pablo, el criado, en seguida se acerca hasta ellos Francisco. Cuando Gloria, en un giro de cabeza en todo semejante al que realizara junto a la pila del agua bendita, se percata de su presencia, acusa ese escalofrío del que es huella su rostro, que, bañado por la intensa luz del plano, se ilumina.

Llega después la cena. En un momento dado, a propósito de la conversación en ella surgida acerca de los enamorados, Francisco toma la palabra:

FRANCISCO: El amor surge de improviso, bruscamente ...

Diríase que movido por un resorte interior, gira entonces la cabeza hacia Gloria, continuando así:

FRANCISCO: ...cuando un hombre y una mujer se encuentran

Aparece entonces un plano medio corto que muestra a Gloria, con el cuchillo y el tenedor en la mano, disponiéndose a comer. Su rostro, muy iluminado, acusa las palabras, que continúan oyéndose:

FRANCISCO: ... y comprenden que no podrán separarse

Después de puntualizar uno de los comensales que todo ello se refiere «al amor que hiere como el rayo», Francisco, mirando ya fijamente a Gloria, y dotando a su discurso de un tono todavía más trascendente, dirá:

FRANCISCO: Pero el rayo no surge de la nada, sino de nubes que tardan mucho tiempo en acumularse,...

Un primer plano de Gloria, acentúa su rostro, donde sin duda hacen mella las palabras oídas:

FRANCISCO: ... ese tipo de amor se está gestando desde la infancia, ...

Retorna entonces el plano anterior de Francisco, que

sigue mirando intensamente a Gloria:

FRANCISCO: ... uno pasa al lado de mil mujeres y de pronto encuentra a una que su instinto le dice que es la única; ...

Con una coherencia inapelable, aparece nuevamente un primer plano de ella, bien que su escala se ha acortado considerablemente. Se enfatiza así su rostro acusando la densidad de unas palabras que lo dotan de semblante:

FRANCISCO: ... en realidad, en esa mujer cristalizan sus sueños, sus ilusiones, sus deseos de la vida anterior de ese hombre.

La palabra de Francisco ha construido, pues, todo un discurso sobre el amor, desde su nacimiento brusco, en el rayo —en el deslumbramiento, o ignición— del encuentro: «cuando un hombre y una mujer se encuentran...»; pasando por su maduración en esas «...nubes que tardan mucho tiempo en acumularse...», que se están formando desde la infancia»; hasta su posterior cristalización simbólica «ahí cristalizan sus sueños, sus deseos...».

Sin embargo, esta palabra que venimos de describir, esta palabra que se quiere trascendental —simbólica—, resulta en extremo ahuecada por la grandilocuencia con que

ha sido declamada por un actor cuya interpretación deviene en su parodia misma.

Y así, esa palabra que hablara del amor termina tornándose igualmente paródica, como en seguida podrá ser constatado: uno de los comensales, dirigiéndose al cura, le pregunta:

COMENSAL: Y usted, padre, ¿qué opina del amor?

A lo que el cura, llevándose un gran bocado de comida a la boca, responde:

CURA: Pues yo opino sobre el amor que este pavo está muy bueno

El comentario humorístico certifica, así, el vaciado de esa palabra conformadora del discurso sobre el amor.

Tal es la reincidencia de una escritura que a la vez que habla del amor —de la relación amorosa—, lo burla, lo parodiza; lo vacía, en suma, de dimensión simbólica.

#### **DISPOSITIVO SIGNIFICANTE FRACTURADO: EL POLVO**

La siguiente secuencia, que transcurre después de la cena, comienza con Francisco dirigiéndose hasta Gloria, quien, al igual que hacen otros de los invitados, escucha

atentamente la melodía interpretada por una pianista:

/ Francisco entra en cuadro por la izquierda y, como todos los allí presentes, mira a la pianista /

/ Un raccord en el eje sobre el plano anterior, centra el espacio en torno a Francisco y Gloria, quienes, separados por uno los invitados entre ambos situado, se miran intensamente. Lo que queda también acusado por la melodía, que justo en este instante cambia su ritmo —melodía compuesta, por lo demás, de las mismas notas que sonaran en la secuencia anterior de la iglesia; la melodía, pues, del amor.

/ Primer plano de Francisco. Su mirada, tan tensa como intensa, se mantiene fija en Gloria. Entreabre la boca /

/ Primer plano de Gloria. El brillo de sus ojos, que miran también intensamente a Francisco, es cada vez más acusado. Aumenta el ritmo de su respiración. Entreabre la boca. Entornando los ojos, humilla la mirada.

/ Primer plano de Francisco. Proveniente de no se sabe qué off, suena un ruido que rompe su mirada, al desviarla desde la mujer hasta el off de donde tal ruido procede.

/ Por la puerta entreabierta de una habitación próxima, sale una gran cantidad de polvo /

Así pues, un ruido, materializado después en algo nebuloso y sucio, el polvo, ha irrumpido en el tejido

discursivo, cortacircuitándolo, fisurándolo. Un tejido discursivo trenzado, como hemos descrito, mediante montaje externo de planos subjetivos del hombre y la mujer sobre el eje mismo donde sus miradas chocan.

He aquí un movimiento que, como tantos otros del texto buñueliano, puede ser pensado en relación al del modelo clásico de Hollywood:

En el sistema de representación clásico de Hollywood, ese punto de desgarró tiene su lugar: justo allí donde las miradas chocan, en ese filo que separa el plano del contraplano.

Ahí se sitúa, en el sistema de representación clásico, eso de lo real que en el sexo aguarda (...).

He aquí la matriz de su procedimiento de simbolización: articular en un dispositivo significante ese lugar que es el de lo real. Tal es la tarea, en el sistema de representación clásico, del montaje alterno, (...).

Pero éste no es sólo un principio de montaje: afecta igualmente a la disposición de los puntos de vista visuales que configuran la puesta en escena en una red de planos subjetivos y semisubjetivos: de ahí la pautada alternancia entre el punto de vista de la mujer y el punto de vista del hombre. Es así como las miradas del hombre y las de la mujer chocan en la bisagra misma que articula el plano con el contraplano.

Ahí, en ese espacio nunca mostrado, pero constantemente delimitado por el montaje alterno, se sitúa éso de cuya ignición son huella las ardientes miradas de los personajes -llamémoslo sexo-, y también la barra misma del significante, en torno a la cual se alternan los planos y las miradas.

(...)

Y, así, en torno al punto de ignición, se constituye un orden simbólico. <sup>5</sup>

El segmento buñueliano anterior comenzó, efectivamente, situando, en el eje mismo de la relación amorosa, el sexo: tal es esa ignición de la que son testigo las ardientes miradas del hombre y de la mujer. Pero ese dispositivo significante -la articulación, mediante montaje alterno, de planos subjetivos de él y ella- en torno al que, en el cine clásico, se constituyera un orden simbólico, aquí, en *El*, resulta fisurado por ... ¡el polvo!.

Es así como justo donde el cine clásico, edificando un orden simbólico en torno al sexo, construyera el amor, justo ahí, decimos, el texto buñueliano hace un tosco chiste en torno a él.

El encuentro amoroso hombre-mujer se descubre, pues, no simbolizado, sino abiertamente parodiado; de ahí que

---

<sup>5</sup> Requena, J.G., «Frente al texto fílmico: el análisis, la lectura. A propósito de *El Manantial*, de K. Vidor», en: Requena, J.G. compilador, *El análisis cinematográfico*, Edit. Complutense, Madrid, 1995.

los encuentros con el sexo —vale decir, con la hendidura— no puedan ser equilibrados, sino, bien por el contrario, siempre violentos, desgarrados, y, sobre todo, inevitablemente destructivos, hasta el delirio mismo.

### **LAPSUS DISCURSIVO**

Pero el segmento anterior invita a decir algo más. Así, del desván, lugar de donde procede el polvo que irrumpe en escena.

El desván es, como se sabe, un cuarto ubicado en un espacio que está del otro lado de la vivienda: desordenado y polvoriento, se acumulan en él las huellas y restos del pasado, permaneciendo, por ello, tapado. Es un espacio, pues, radicalmente otro al situado de este lado, el que se habita, que es ordenado, limpio, y correctamente amueblado; discursivizado, en suma.

Dos espacios entonces muy diferentes: uno, del otro lado, llamémosle espacio A, carece de códigos, en él perviven las huellas del pasado, y está tapado. Frente a él, el de este lado, o espacio B, se manifiesta codificado, semiotizado, y, además, está a la vista.

Pues bien, lo llamativo del segmento es el protagonismo que en él adquiere el espacio A, la violencia con que algo de su ámbito irrumpe en el espacio B, que podríamos denominar de lo representado, enturbiándolo,

irrupción misma del polvo.

El siguiente movimiento, mediante sendas operaciones de montaje externo e interno, encadenará plásticamente, que no narrativamente, ambos espacios:

P1: En el salón, Gloria, en plano medio, girando su cuerpo, se desplaza hacia la izquierda del encuadre hasta salir de cuadro.

P2: En el desván, el criado, tras ser recriminado por Francisco, según un movimiento en todo idéntico al de Gloria del plano anterior, se gira y sale de cuadro por la izquierda. Tras él se desploma un montón de cacharros.

Diríase, pues, que es en el eje mismo de la mujer donde se sitúa, prolongando la metáfora anterior, la remoción de ese espacio A.

#### **PALABRA VACIA, MIRADA VACIA**

En lo que sigue, Francisco aborda nuevamente a Gloria, a quien su desplazamiento anterior ha llevado hasta la puerta de cristales del salón, desde donde mira al jardín.

Puede observarse entonces a ambos hablando, pero el film pondrá el acento en la ocultación de sus palabras: con el cristal de la puerta interpuesto —la cámara se ha ubicado del lado del jardín—, somos sordos a lo que

Francisco y Gloria se dicen.

Palabras, pues, que ya no se oyen: reducidas a meros movimientos labiales, nos resultan insonoras. —Que de inscribir tal insonoridad se trata, lo confirma el sonido de la melodía que, aun cuando procedente del mismo lugar donde ellos hablan, sin embargo, sí la oímos.

Luego, ambos salen a pasear al jardín, cobrando entonces el espacio una forma más natural, más primaria:

GLORIA: Las plantas y los árboles crecen a su antojo...

La cámara, lejos de acompañarles en su paseo, se interesa, aunque para ello haya de realizar un complejo balanceo, por la estatua que está a las puertas mismas del jardín, de manera que es ésta, su mirada, la que sustenta un plano que puede ser codificado así, como semi-subjetivo de esa estatua ubicada a la izquierda (Fig. 32).

He ahí, pues, una mirada petrificada: impasible, su presencia a la vez que introduce una distancia con respecto a lo representado, anota una cierta inexorabilidad del destino. Volveremos sobre ello.



Fig. 32

### FUNDIDO A NEGRO

En el jardín, un plano medio de Francisco y Gloria en perfil mirándose. Mediante un movimiento de pulsación constante, sincronizado con el progresivo acercamiento de sus cuerpos, la cámara centra el espacio hasta configurar un primer plano de sus rostros recortándose sobre un fondo de espesa vegetación que tapa cualquier salida.

Y sobre ese mismo fondo ocultando todo horizonte, tiene lugar el beso apasionado de los amantes (Fig. 33). Llega entonces el fundido a negro.



Fig. 33

Pero se trata de un fundido sobre el que se oye un gran estruendo —se diría que el de un bombazo. Mas su confirmación sólo tendrá lugar en el siguiente plano, cuando veamos la explosión de un barreno en plena montaña (Fig, 34). Explosión que la anécdota narrativa situará, durante el segmento siguiente, en unas obras de construcción dirigidas por Raúl, el novio descartado por Gloria, cuando apareciera Francisco.

Resulta notable, por lo demás, la modulación con que todo ello se realiza: así, el fundido en negro aparece inserto en la cadena constituida por los planos siguientes:



Fig. 34

PLANO A: Primer Plano de Francisco y Gloria besándose apasionadamente. (Fig. 33)

PLANO B: Negro. Sobre él, un gran estruendo.

PLANO C: Plano General en el que, sobre unas montañas, explodian barrenos. (Fig. 34)

Comencemos por el plano B: su pertinencia en la cadena no puede responder tan sólo a marcar, como así lo indican manuales al uso, la elipsis espacio-temporal que tiene lugar entre los planos A y C, pues, si así fuese, ¿por qué se oye el ruido sobre él?. Queremos decir: este fundido a negro ha de ser necesariamente más que un mero signo de puntuación.

Acudamos ahora a los otros dos planos, el A y el C.

Aun cuando ambos pudieran encadenarse —como así sucedía, por ejemplo, en algunos segmentos del cine americano de F. Lang<sup>7</sup>— bien a nivel de *raccord* plástico: el beso apasionado del plano A encuentra su continuación y expansión en la violencia del plano C, o bien metafóricamente: el apasionamiento del beso del plano A encuentra su inscripción fuertemente pulsional en la violencia incontenible del plano C, lo cierto es que cualquiera de estas relaciones se ve debilitada por ese fundido a negro interpuesto entre los dos planos. Pues, efectivamente, la negrura radical del plano B, abriendo una oscuridad extrema, cortacircuitaría en buena medida esos encadenamientos plástico o metafórico que entre los planos A y C pudiera establecerse.

Se hace necesario, entonces, buscar la pertinencia de la modulación de tal cadena de planos A-B-C también en otra dirección. Así, el plano B inscribe literalmente un agujero negro, que, si se tiene en cuenta el ruido que sobre él se oye, diríase, ruge; de ahí que sea, también, el agujero negro de la palabra lo que este plano introduce.

Es así como el beso apasionado de los amantes se ve coronado por este revés de la palabra que anota el rugido de lo negro.

---

<sup>7</sup> J.G. Requena se ha ocupado de ello en *Metáfora y relato: Furia, una encrucijada textual*. En «Más allá de la duda. El cine de F. Lang». V. Sánchez-Biosca (Coordinador), *Imatge*, Universidad de Valencia, 1992.

De esta manera, el plano C encontraría su pertinencia no tanto en la vinculación plástica o metafórica con el plano A, como en la diegetización de ese ruido que aparece sobre el fundido del plano B.

En todo caso, el espesor del plano C invita, todavía, a decir algo más: así, esa gran cantidad de polvo que, llenándola, nubla la representación misma (Fig. 34).

Lo que permite ahora constatar el progresivo espesamiento de aquel humo del comienzo procedente de las velas apagadas del candelabro: metamorfoseado en polvo, enturbió primero la representación, cuando saliera del diván, para invadirla hasta nublarla, en esta irrupción violenta que la explosión ha desencadenado.

#### «LO» QUE EL ES. LA PESADILLA

Lo hemos constatado: el film acusa el beso de los amantes con un violento acto de montaje que nubla la representación misma (Fig. 34).

Lo que junto al fundido a negro que la precede, anota bien el presagio de esa relación amorosa. Una relación que, tras la correspondiente elipsis, Gloria contará a Raúl, su antiguo novio, con quien por casualidad se encuentra en la calle: tal es la anécdota narrativa del largo flash-back, que abarca casi toda la segunda parte

del film, donde todo ello se inscribe.

Pero antes de que las imágenes de ese pasado comparezcan, un primer plano de Gloria muestra su rostro acusando la alusión a Francisco con que abre su relato:

GLORIA: Nadie se imagina lo que es en el fondo

Basta detenerse en tal enunciado para percibir de qué habla: no del Yo, desde luego, sino de otra dimensión bien diferente del sujeto: de ésa que, escapando a la imaginación —ahí donde el Yo se reconoce—, sitúa ése «lo que, en el fondo, es»; una dimensión, en suma, de ése «Él» —del título del film— que, escondido en su fondo, lo habita.

Y llega el flash-back: la noche impone su presencia en un plano de densa oscuridad hendida por un tren atravesando velozmente una de las diagonales del encuadre, primero, y después la otra, de tal manera que, en su movimiento, dibuja una cruz en forma de aspa (x).

La oscuridad de la noche, pues, y sobre ella, el trazado en aspa de una cruz: se diría que nos encontraríamos ante la descripción de una pesadilla.

Luego, tras el breve y violento plano anterior, el siguiente, por corte directo, muestra a Francisco, en el interior del tren, dirigiéndose al encuentro con Gloria

que, tendida en la cama, lo espera. Una gran luminosidad baña el espacio del encuentro amoroso, allí donde los amantes se desean: Francisco, inclinándose sobre ella, besa a Gloria, que se entrega.

Pero he aquí que, justo cuando la fusión de los labios de los amantes anticipa su unión carnal, la puesta en escena acusa un fulgurante desplazamiento: desde un cambio en el punto de vista, hasta la iluminación, que ha desaparecido casi por completo. El oscurecimiento anticipa lo que en el sujeto se desencadena: Francisco, como movido por un resorte interior, se aparta bruscamente de su mujer, a la que pregunta:

FRANCISCO: ¿En quién piensas?

Ante el estupor de Gloria, le interroga sobre vida anterior con otros hombres, interesándose especialmente por cómo esos hombres la besaban, o la acariciaban...

Algo, como decíamos, se ha desencadenado en Francisco que, desgarrándolo, le impide mantener una relación sexual equilibrada con la mujer: en ello está su dolor, y su goce: en ese desgarró (en esa hendidura) que, en relación con la mujer, lo interroga.

Francisco, enloquecido ante el silencio de Gloria, termina dejándola. Sobre la incipiente luz del nuevo día, mostrado a través de un plano del exterior del tren, Francisco, después de pedir perdón a Gloria, la abraza.

Pero la brizna de posibilidad amorosa que, reforzada por la metáfora escenográfica, ahí se apunta, se verá denegada, sin embargo, en el plano siguiente, cuando retorne la noche y, sobre su cerrada oscuridad, de nuevo cruce violentamente el tren para dibujar en el encuadre la misma cruz del inicio de la secuencia.

#### **AGRESION AL OJO. EL HUMOR BUÑUELIANO**

La siguiente secuencia comienza con los dos protagonistas encaramados en todo lo alto de un mirador, desde donde contemplan, a sus pies, la ciudad de Guanajuato. Francisco habla entonces a Gloria del pleito que mantiene para recuperar algunas casas que pertenecieron a sus antepasados.

Guanajuato, una ciudad que es famosa, como así apuntara el mismo Buñuel<sup>B</sup>, por el rancio abolengo de sus oriundos, se constituye, pues, en el marco donde Francisco, el sujeto, sitúa su demanda: restablecer, a través de esas casas que quiere recuperar, el lazo simbólico con su pasado, ahora roto.

La quiebra simbólica del sujeto, pues, ha sido señalada.

---

<sup>B</sup> Sánchez Vidal, A., *Luis Buñuel. Obra cinematográfica*, JC, Madrid, 1984, p. 172.

Luego, durante su paseo por la ciudad, la pareja encuentra casualmente a un viejo amigo de Gloria, Ricardo, en quien Francisco verá un perseguidor, sobre todo cuando constate que se hospeda en su mismo hotel: así, en el comedor, primero, interpretará sus miradas y gestos como un descarado flirteo con su mujer, y luego, sus risotadas, mientras conversa con un camarero, serán percibidas por Francisco como burla hacia él. Y poco después, cuando descubra que son vecinos de habitación, dará por sentado que es un espía de su intimidad.

Es así como, una vez que la falla simbólica ha sido señalada, la realidad empieza a quebrarse para el sujeto; realidad que ha dado paso a una suerte de delirio lleno de voces significando, todas ellas, en relación a la mujer.

La mujer aparece, pues, directamente relacionada con esa falla simbólica del sujeto, a la que, por así decir, encarna.

Cuando Francisco cree adivinar que Ricardo le espía por el agujero de la cerradura de su habitación, no dudará en introducir por ella una larga aguja de hacer punto...

He ahí al sujeto magnetizado por el agujero: en ese plano detalle (Fig. 35) subjetivo de Francisco anotando la intensidad y fijación de su mirada.



Fig. 35

Y he ahí, también, al agujero múltiplemente reencuadrado. Pero se trata, por lo demás, de un agujero emparentado al ojo que mira, al que se quiere pinchar con el objeto punzante, lo que hace visible, en su estructura, una configuración que ya estuviera presente en el comienzo mismo de *Un perro andaluz*, la agresión al ojo, donde también un ojo era violentado con la acerada hoja de una navaja barbera.

Tras el intento, que resulta en vano, de pinchar el ojo, Francisco, furioso, va al encuentro de Ricardo, a quien, tras insultarlo, abofetea. Comienza así un segmento propiamente cómico: Ricardo, respondiendo a la agresión anterior, propina a Francisco tal puñetazo, que éste

cae al suelo dándose una gran costalada. La situación continúa con la inesperada irrupción de dos mejicanos, quienes, tocados de grandes sombreros, increpan a Ricardo, quien, acusado de alborotador, termina siendo expulsado del hotel por su director.

Es así como el dramatismo vivido por Francisco se diluye en la comicidad de una situación<sup>9</sup> desencadenada, precisamente, a partir de ese dramatismo: tal es el humor que el texto destila; un humor que desvía al espectador del sentimiento compasivo que pudiera sentir hacia el personaje, Francisco, en favor de una concepción cómica del mismo, al resultar, en su paranoia, extravagante, irrisorio.

Nos resta sólo anotar el plano-contraplano que cierra la secuencia: en el plano, el rostro desencajado de Francisco amenazando a Gloria:

FRANCISCO: De todo cuanto acaba de suceder, tú tienes  
la culpa. No te lo perdonaré nunca

En el contraplano, el gesto de asombro que el rostro de Gloria acusa cuando, mirando a Francisco, reconoce su locura.

---

<sup>9</sup> Entendida según la denominación que Freud le diera en su trabajo «El chiste y su relación con lo inconsciente», en *Obras Completas, Volumen III*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1987, p. 1137.

## HENDIDURA Y FETICHE

En una secuencia posterior, Francisco, después de felicitar a Gloria en su cumpleaños, la anima a que, con el pretexto de agradecerle la buena labor que está llevando a cabo en su pleito, sea amable con el nuevo abogado, a quien ha invitado a cenar. Termina así su petición:

FRANCISCO: Quiero que derroches simpatía con él,  
pues todo sea por el pleito...

En la cena, después que esa figura escultural de la izquierda imponga su punto de vista (Fig. 36), Francisco aparta a Gloria de la reunión de invitadas con las que departe, para, con estas palabras, lanzarla al abogado:

FRANCISCO: Mira, el licenciado está sólo

GLORIA: Si casi no lo he dejado hasta ahora

FRANCISCO: Bueno, pues llévale una copa y procura  
entretenerle: que esté contento

Y así, Gloria departirá con el abogado, con quien termina bailando. Puede observarse entonces cómo Francisco, ensimismado, los mira —tal es el acento que el film pone en su ensimismamiento, que él mismo lo reconocerá cuando haya de pedir disculpas a una invitada de la que ni tan siquiera ha advertido su presencia.



Fig. 36

Mientras tanto, Gloria continúa bailando con el abogado:

GLORIA: Francisco está muy contento con usted, al asegurarle que su pleito está ganado

ABOGADO: Perdóneme, yo no le dije éso porque sería engañarlo. Se trata de un caso difícilísimo

La mentira de Francisco es, pues, desvelada: no era del pleito de lo que se trataba, sino de su mujer, a quien quiere ver en los brazos del otro: en ello está su goce.

Una y otra vez retornará la estatua. Ningún personaje repara en ella: sólo está ahí (Fig. 37) inscribiendo su punto de vista, acentuando una distancia que nos separa del universo de lo representado.



Fig. 37

Luego, cuando Gloria y el abogado salgan al jardín, ahí estará de nuevo la estatua, como ya lo hiciera en el encuentro amoroso de Francisco y Gloria (Fig. 32), mirando.

Enterado Francisco de que su mujer salió al jardín acompañada del abogado, acusará un patente malestar que se prolongará hasta que...

Hasta que durante la cena del día siguiente, inclinándose para recuperar sus gafas, que han caído al suelo, Francisco fije su mirada en los pies de Gloria. Lo que el film acusa mediante una operación de montaje que se repite dos veces:

/ Primer plano de él, sus ojos abriéndose a lo que ven (Fig. 38) / plano de detalle, subjetivo de él, de los pies de ella (Fig. 39) /

He ahí, pues, la mirada y el objeto que la colma: el fetiche. Fetiche sobre el que pivotará la radical mutación que en Francisco se opera:



Fig. 38



Fig. 39

Efectivamente, nada más incorporarse, la mirada de Francisco es otra: si antes era mate y sólo atendía al periódico, ahora es radiante y fija en la mujer: tal es la constatación del deseo inscrito en su rostro.

La mirada del sujeto, decimos, ha sido atrapada en el fetiche:

El fetiche sirve para negar la castración en el cuerpo de la mujer, pero para negarla cuando algo se sabe ya de ella: en cuanto tal, el objeto fetiche deviene deseable, objeto de deseo o, mejor, su asociación con el cuerpo de la mujer deviene condición de su deseabilidad. (...).

La fuerza -y la densidad visual- del fetiche es-

El fetiche, pues, se descubre incapaz de sustentar un deseo que, en su estructura, ha resultado perverso. Pues no es sino en apetito —surgido en la mesa, en la cena— incontrolado de la mujer, en lo que finalmente ha devenido.

La hendidura, pues, no ha sido suturada —por ella parece filtrarse ahora esa verdad, insoportable, que Francisco ha mencionado en sus palabras.

El se configura, así, como una reflexión acerca de la aventura del sujeto enfrentado a una hendidura en la que, sin posibilidad de sutura, va abismándose progresivamente.

**◀YO SOY EN TANTO SOY EL AMO DEL OTRO▶**

En el segmento siguiente, Francisco, después de recriminar a Gloria su visita al padre Velasco, le disparará con una pistola repetidamente, mientras, el goce inscribiéndose en su rostro, le dice:

FRANCISCO: Para que así aprendas a no contar a nadie nuestra vida privada

El cuerpo de Gloria, después de desplomarse, yace muerto en el suelo, mientras Francisco, al fondo del

plano, se aleja.

Pero Gloria no puede haber muerto, pues —ahora caemos en la cuenta— ella es quien está narrando el flash-back. Efectivamente, un corte directo sobre el plano anterior, retornará a Gloria explicando a un Raúl tan sorprendido como nosotros, que se trataba de disparos ficticios, ya que Francisco sólo quería darle una lección.

Sobre tan singular articulación, se inscribe ahora esa distancia, antes anotada por la mirada de la estatua, que el film traza con respecto al universo de lo representado: así, en su momento de mayor dramatismo, cuando la muerte de la protagonista, un corte de montaje lo quebrará para señalar la ficción de esa muerte.

Hemos constatado cómo Francisco, sólo puede afirmarse ante la mujer humillándola en extremo, mortificándola. Humillación que se prolongará en lo que sigue, donde el pleito —que sitúa, como hemos dicho, el agujero simbólico del sujeto— será una vez más su desencadenante: Francisco habla por teléfono con su abogado: de los inconvenientes que éste le plantea para ganar el juicio, dan buena cuenta las respuestas de aquél, así como su angustia, cada vez más acusada en su rostro.

Concluida la conversación telefónica, Francisco suplica a Gloria que pase la tarde junto a él. Después de pedirle que elija ella el lugar, le denegará la petición

por dos veces, siendo finalmente él quien decide dónde irán...

Es entonces cuando, en el siguiente plano, puede verse, según la misma angulación contrapicada, la campana sobre la que se insertaran los títulos de crédito del film, y con ella, tal como entonces, el círculo de hierro trazado por su base. Una panorámica descendente termina por mostrar a Francisco y Gloria rodeados de las paredes de piedra que conforman el campanario. —La escenografía lo metaforiza: tal es el destino de los personajes buñuelianos: atrapados en un círculo, no podrán ya salir de él.

Francisco, siguiendo con su mirada el acotado espacio que les circunda, dice:

FRANCISCO: ¿No es esto maravilloso?... Yo me siento feliz aquí, en la altura, libre de preocupaciones y de la maldad de mis queridos semejantes

Suenan entonces tres campanadas, como si quisieran subrayar así esas palabras. Unas palabras en las que puede percibirse cómo el sujeto que en ellas habla, se quiere «Yo solo, libre del semejante», es decir, yo desprendido del otro.

Lo que encontrará su prolongación en el segmento siguiente, cuando Francisco, cogiendo a Gloria por la

fuerza, le haga asomarse al vacío por uno de los huecos laterales del campanario, mientras grita:

FRANCISCO: Ahí tienes a tu gente. Desde aquí se ve claramente lo que son: gusanos arastrándose por el suelo. Dan ganas de aplastarlos con el pie

GLORIA: ¡Qué cosas dices, Francisco! Eso es egoísmo puro

FRANCISCO: ¿Y qué? El egoísmo es la esencia de un alma noble. Yo desprecio a los hombres. Si fuera Dios, no los perdonaría nunca

Tal es la inestabilidad fundamental que preside la relación del Yo con el otro:

El yo es ese amo que el sujeto encuentra en el otro, y que se instala en su función de dominio en lo más íntimo de él mismo. (...) en el plano imaginario el sujeto humano está constituido de modo tal que el otro está siempre a punto de retomar su lugar de dominio en relación a él (...). Amo implantado en él por encima del conjunto de sus tendencias, de sus comportamientos, de sus instintos, de sus pulsiones. <sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Lacan, J., *El Seminario: Las Psicosis*, Paidós, Argentina, 1990, p. 135.

«Yo soy en tanto que, aplastándolo, soy el amo del otro» dice un Francisco que se mide a Dios mismo: «Si fuera Dios...».

Insistamos en ello: la relación de exclusión con el otro emerge allí donde, en presencia de la mujer, la falla simbólica ha sido señalada.

La turbación experimentada por Gloria, la lleva a alejarse de Francisco, ubicándose entonces justo bajo la campana central, en un plano que resulta protagonizado por la negra silueta la mujer recortándose sobre un fondo muy blanco (Fig. 40):



Fig. 40



Fig. 41



Fig. 42

Después que Gloria haya conseguido huir, ahí habrá quedado Francisco, solo, en los entornos mismos del agujero (Fig. 42); de ese agujero vertiginoso que, formulado plásticamente en la espiral de la escalera de caracol, se abre ante él.

#### **LA LOCURA DE FRANCISCO EMERGE**

Concluye el flash-back. Gloria vuelve a casa. Cerdorado de que Raúl la ha acompañado, Francisco prosigue humillándola:

FRANCISCO: ¿ves como yo tenía razón?. Eres una perra...

GLORIA: Mira Francisco, ya no aguanto más: estoy dispuesta a todo...

(...)

FRANCISCO: Yo también estoy dispuesto a todo...

Francisco subirá, después, los peldaños, su cuerpo haciendo eses, de la escalera del salón de su casa, y, arrancando uno de los barrotes de hierro que mantienen la alfombra fija al suelo, golpeará con él, rítmica e ininterrumpidamente, los balaustres. Un plano general, tan abierto como amplio, muestra el golpeteo, su «tan-tan, tan-tan» resonando en el silencio de la casa.

He ahí la manifestación exterior de eso que, interior al sujeto, lo golpea, y cuya primera huella quedaría anotada en las eses que, en su movimiento, Francisco dibujara al subir la escalera.

En el plano siguiente, unas manos nerviosas golpeando el teclado de una máquina de escribir.

Prosigue, pues, el golpeteo, bien que ahora destinado a su transformación en un discurso escrito que, sin embargo, devendrá imposible, como veremos.

Antes de la apertura de campo que sobre el plano anterior tiene lugar, ya lo sabíamos: se trata de Francisco, al que vemos arrojar al suelo con desesperación el papel donde intenta escribir. Pues, efectivamente, Francisco es incapaz de escribir, vale decir, de articular un discurso. Mas, ¿qué discurso? No uno cualquiera, desde luego.

Requiriendo la presencia de su mujer, Francisco le explica su incapacidad de escribir una instancia al Presidente, a quien solicita que interceda en su pleito. Constatando su estado desesperado, Gloria se ofrece para escribir esa instancia.

Mas Francisco, mientras su mujer teclea la máquina, se mueve, cual si de un autómatas se tratara, de lado a lado del despacho, hasta que termina exclamando:

FRANCISCO: Es muy humillante para mí que seas tú,

Gloria, quien tenga que escribir la  
instancia al Presidente

Y apartando a Gloria, vuelve él a la máquina de escribir, para en seguida tener que dejarlo de nuevo: recostándose en el regazo de Gloria, que permanece sentada a su lado, gritará entonces su impotencia:

FRANCISCO: ¡No puedo!

El segmento da buena cuenta de la quiebra —así lo atestigua su desmedido quejido, o la densidad misma de su rostro, cada vez más desencajado— de un sujeto que, tras intentarlo dos veces, se descubre incapaz de poner palabras —de responder— allí —tal es la instancia al Presidente— donde se trata de recuperar el lazo con su pasado originario.

Un proceso, por lo demás, bien semejante, en su estructura, al que describiera S. Freud, a propósito del presidente Schreber<sup>12</sup>, retomado después por J. Lacan<sup>13</sup> en su Seminario *Las Psicosis*; así como también al estudiado por J.G. Requena, a propósito del texto eisens-

---

<sup>12</sup> Freud, S., «Observaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia», en *Obras Completas*, tomo IV, Biblioteca Nueva, Madrid, 1987.

<sup>13</sup> Quizás resida en ello el gran interés que siempre manifestó Lacan por el film, como así se recoge en el libro de Sánchez Vidal, A., *Op. cit.*, ps. 171-172.

teiniano *El mal volteriano*<sup>14</sup>: hay, en todos estos casos, un sujeto que se quiebra, cuando, interrogado sobre su origen, no puede responder.

Luego, como no pudiendo soportar ya el peso que le atormenta, Francisco recuesta su cabeza en Gloria, quien le acaricia suavemente los cabellos:

FRANCISCO: ... ya ves que hasta te perdoné lo que me hiciste el otro día...

Dicho lo cual, como movido por un resorte interior, Francisco se separará bruscamente de ella, para recriminarle:

FRANCISCO: ... hiciste muy mal Gloria. Jamás te creí capaz de vender nuestra intimidad a un extraño

Con la cabeza ladeada y la mirada perdida, Francisco abandona entonces el despacho, como un autómatas.

De nuevo, patetismo e irrisión se alían en torno al protagonista: del patetismo de su locura —atestiguada también en la escansión de sus palabras a Gloria: primero, «...te perdono», luego, «hiciste muy mal...»—, a la

---

<sup>14</sup> Requena, J.G., *Eisenstein, Lo que solicita ser escrito*, Cátedra, Madrid, 1992, ps. 216-218.

irrisión que, en la mecanicidad y desmesura de sus gestos, despierta esa locura.

#### **NO-COSIDO DE LA HENDIDURA-MUJER**

Sobre un primer plano de Gloria, que inscribe el reconocimiento de la paranoia del sujeto, encadena el plano detalle de un gran reloj marcando, en la noche, las doce en punto.

En el plano siguiente, cuya continuidad con el anterior se establece a partir de la melodía del reloj, unas manos, en plano detalle, sucesivamente desempapan una cuchilla de afeitar, enhebran una aguja, y toman unas tijeras, envolviendo después todo ello en algodón.

La posterior apertura de campo muestra a Francisco guardando el envoltorio en uno de los bolsillos de su bata. Después, tras coger dos trozos anudados de sogá, se encamina, es fácil adivinarlo, a la alcoba donde duerme su mujer.

El reloj ha marcado la hora, pero no una cualquiera, sino las doce de la noche, es decir, las veinticuatro horas de un día, o las cero horas del siguiente; es decir, también, el instante ubicado en el límite mismo de ambos días. Se trata, pues, de un instante que anotando en cierto modo un efecto de suspensión del tiempo semió-

tico, pareciera acentuar otro aspecto: su densidad. Es, pues, la densidad del instante lo que marca el inicio del acto que se promete.

Francisco, portando en sus manos los dos trozos de soga, entra sigilosamente en la alcoba de Gloria. Avanzando hacia la cámara, según su mismo eje, termina topándose con ésta, cerrando entonces el paso a la visión su negra bata, que llena el plano de negro.

En el plano siguiente, que abre del negro anterior y mantiene idéntica disposición de ejes, Francisco, ahora de espaldas a cámara, llega hasta la cama donde duerme Gloria, al fondo del plano.

El ojo cinematográfico —entiéndase: la mirada buñueliana— ha sido, pues, señalado —a través de la bata de Francisco, que lo ha cegado momentáneamente—, identificado en el eje mismo del sexo.

En el plano siguiente, vemos a Gloria, que yace dormida en la cama. La luz, inesperadamente intensa, ilumina su relajado y sereno rostro, así como su pecho exhibiéndose parcialmente desvestido del camisón, lo que dota a la mujer de una gran sensualidad (Fig. 43).

El plano, es interesante anotarlo, responde a un punto de vista que, aun cuando la posición espacial de Francisco coincida con la de la cámara, no es el suyo. Pues lo que en el plano guía nuestra mirada, la extrema sensualidad del cuerpo de la mujer, no está en condicio-

nes de ver el sujeto, en su locura. El plano introduce, pues, un deseo que sólo puede ser atribuido a esa misma mirada cuyo ojo, en el eje mismo del sexo, ha sido señalado inmediatamente antes: la mirada buñueliana.



Fig. 43

Francisco introduce cuidadosamente la mano de Gloria, que permanece dormida, por el nudo de unos de los trozos de sogas, contrastando su aspereza con la finura de la mano que roza (Fig. 44).

Trozo de sogas, también, que, en el círculo de esparto que configura, rima perversamente con ese otro círculo, el anillo, que, ubicado en el dedo de Gloria, es símbolo de matrimonio.



Fig. 44

Pero también hay algo más a destacar en el plano: su latido irrisorio:

Mientras filmábamos esa escena, mi asistente me dijo que cuando el público viera esa cuerda enorme, como para atar un buque, iba a soltar una carcajada. Y en efecto, la gente reía por ese detalle. <sup>15</sup>

Una vez más, lo irrisorio, ahora brotando del sentido obtuso<sup>16</sup> del plano, aparece como contrapunto del potente dramatismo de la situación en su conjunto.

---

<sup>15</sup> Pérez, I. y de la Colina, J., *Buñuel por Buñuel*, Plot, Madrid, 1993, p. 80.

<sup>16</sup> Así lo denominó R. Barthes: cfr. *Lo obvio y lo obtuso*, Paidós, Barcelona, 1986, p. 57. Volveremos más detenidamente sobre ello en el siguiente capítulo, a propósito de *Viridiana*.

Cuando Gloria despierta, sus fuertes gritos, resonando en toda la casa, despertarán a los sirvientes. Francisco, entonces, volviendo la cabeza hacia nosotros, acusa su excitación en esa mirada (Fig. 45) que no dejará ya de presidir su tormentoso deambular tras (el fantasma de) Gloria.



Fig. 45

Antes de que los sirvientes acudan a los gritos de ella, Francisco habrá retornado ya a su habitación, donde tirándose al suelo, lo golpea ininterrumpidamente con la mano, mientras llora amargamente.

La literalidad de lo que en la secuencia se juega es

escalofriante: el cosido de la mujer: tal es la demanda de un sujeto por ella magnetizado —cosido de la mujer, vale decir, cosido de la hendidura, en tanto sólo ésta puede ser cosida.

La hendidura se descubre así, tal es su inscripción en el cine de Buñuel, como una herida que, como el sexo de la mujer —con lo que ha sido literalmente emparentada—, no puede cicatrizar<sup>17</sup>. De ahí la angustia experimentada por un sujeto que, golpeando desesperadamente el suelo, acusa la imposibilidad de sutura de esa hendidura —tal es el agujero que la mujer encarna— donde se abisma.

Francisco, alertado por el criado de que Gloria ha huido de la casa, sale en su busca, armado de una pistola que hemos visto cargar de balas. Comienza entonces un trayecto del sujeto que progresivamente se descubrirá absolutamente desquiciado, como desquiciados serán sus movimientos, o sus gestos, o, como ya decíamos, su mirada, que, a través de primeros planos de su rostro, nos será mostrada una y otra vez (Figs. 45 y 46).

Un rostro, también, del que dará buena cuenta una de las imágenes más pregnantes de todo el film. Aparece ésta cuando Francisco —en su persecución a Raúl, a quien ha creído ver doblando una esquina— se detiene a mirar por el escaparate de una tienda que parece una juguetería, y

---

<sup>17</sup> Ya lo decíamos: la metáfora de C. Fuentes (ver capítulo 2) se literaliza.

es fotografiado desde dentro de ella —pueden identificarse algunos juguetes en la parte inferior del encuadre (Fig. 47).

Nada significa esa tienda de juguetes, y sin embargo la cámara, la mirada buñueliana, se ha situado en su interior sólo para mostrar esa imagen (Fig. 47): la de un rostro que, pareciendo perder su forma, su reconocibilidad misma, acusa la quiebra de un sujeto en plena crisis de paranoia.



Fig. 46



Fig. 47

### **BURLA EN LA MISA**

Tras perder la pista de Raúl, Francisco vaga solo por la calle, desamparado. En un momento dado, mientras seca su sudor, su mirada se fija en un taxi donde viaja Gloria, a quien ve acicalándose en el asiento trasero. Prosigue entonces su persecución, esta vez en taxi.

Durante el trayecto, otra vez sin poder soportar el peso que le abrumba, Francisco lleva sus manos a la cabeza, en un gesto de cuya densidad es testigo la mirada del taxista. Cuando se apea del coche, Francisco ve a Gloria entrar en la iglesia del brazo de Raúl.

Retorna, pues, la iglesia, en una secuencia que, por lo que con respecto a ella tiene de inversión, de perversa inversión, hace eco a la que abría el film. De nuevo, los fieles situados en la gran nave central participando del culto religioso: la misa. De nuevo, también, oficia el mismo sacerdote, pero esta vez, y es aquí donde la perversión quedará apuntalada, no es la devoción de los fieles lo que presidirá el culto, sino la burla.

Aun cuando, no sin estupefacción, constate que sus perseguidos no eran Gloria y Raúl, tal es su delirio, Francisco permanecerá en la iglesia: arrodillado en uno de los bancos, abrumado, un golpe de tos de alguien próximo a él, llama poderosamente su atención: quitándose entonces las manos de los ojos, mira a su alrededor: los fieles primero, y el monaguillo y sacerdote después, todos ellos riendo y haciendo burlas, conforman un espectáculo esperpéntico.

Así pues: en la iglesia, durante la celebración de la misa, los fieles, encaramados en los bancos, ríen a carcajadas, mientras el sacerdote hace gestos impúdicos —gestos que, según la anécdota narrativa, irían encaminados a tachar de cornudo a Francisco (Fig. 48).



Fig. 4B

Tan insólita como grotesca y desatinada estampa, que bien podría decirse esperpéntica, como ya hemos señalado, encuentra un antecedente en el *risus paschalis*, fenómeno tan curioso como desconcertante, de la Alemania del siglo XVI:

El fenómeno del *risus paschalis* está constituido por tres elementos principales: la risa, la componente sexual, el placer del auditorio.

La risa es ciertamente el elemento dominante, el que caracteriza este fenómeno costumbrista: se provoca la risa del pueblo que asiste a la misa pascual, y cuanto más estrepitosas son las carcajadas, mejor. (...).

Los testimonios recogidos no dejan posibilidad de

duda: el contenido de las escenificaciones y de los relatos del sacerdote para hacer reír a los fieles durante la misa pascual era prevalentemente de ámbito sexual y alcanzaba la obscenidad.

(...).

En el *risus paschalis*, el uso del componente sexual para suscitar las carcajadas de los fieles está presente a todos los niveles: se trata de gestos obscenos, chascarrillos, actitudes, sonidos, (...). <sup>18</sup>

Puede percibirse el emparentamiento del segmento buñueliano con el *risus paschalis*, en tanto ambos articulan los mismos elementos: risa, escenificación de marcado cariz sexual que el sacerdote realiza —llama, como hemos dicho, cornudo a Francisco— durante la misa, y el hiperbólico júbilo desatado en los fieles.

En todo caso, el texto buñueliano trabaja en una dirección que se quiere netamente surrealista: la desarticulación del espacio sagrado. Pues todo en el segmento ha sido sometido a un brutal desplazamiento, a una inversión perversa: la misa, el acto simbólico que representa el sacrificio de Jesucristo, aparece así no como acto de devoción y respeto, sino como acto de la más grosera burla.

La densidad de esta burla a lo sagrado es, pues, lo

---

<sup>18</sup> Jacobelli, M.C., *Risus Paschalis*, Planeta, Barcelona, 1991, ps. 47-49.

protagónico de una secuencia cuyo efecto es, por lo demás, de doble vía, debido al antagonismo de las situaciones que conjuga. Pues la dramático-patética situación que vive Francisco se ve, una vez más, aderezada con lo irrisorio, manifiestado ahora en las estruendosas carcajadas de los fieles, y de las que el espectador participa abiertamente.

Puede en la secuencia constatarse las calidades del humor que el texto destila: en ellas, no hace falta decirlo, está Buñuel, la originalidad de su escritura.

Y, todavía, una vuelta de tuerca escritural: cuando Francisco se percata que el padre Velasco, su amigo, hace también gestos burlescos, sube al altar mayor y, abalanzándose sobre él, intenta estrangularlo.

He aquí un nuevo desplazamiento del espacio sagrado, convertido ahora en espacio de agresión física al mismísimo sacerdote que oficia la misa.

Un travelling hacia atrás, muestra un plano general de toda la iglesia: la lógica de la repetición de este movimiento con el que pusiera punto final a la primera secuencia del film, certifica la metamorfosis perversa de un espacio entonces de sagrada devoción, devenido ahora en uno de burla, así como de agresión al sacerdote que lo preside.

## EN EL EPILOGO, EL AGUJERO NEGRO

Un fundido a negro da paso al epílogo del film, que comienza con la visita de Raúl y Gloria, acompañados de un niño, al monasterio donde Francisco se encuentra recluso.

Los recibe el padre prior, a quien vemos hablándoles de Francisco:

PRIOR:           Está fuera del mundo y su fe le sirve  
                    de coraza para resistir lo pasado

Mas, ¿hay tal coraza? —¿habrá entonces fe?—. Pues la herida del pasado, vale decir, la hendidura, sigue ahí. Lo hemos advertido: no es posible suturarla, ni acorazarla.

Poco después, cuando prior y niño conversen:

PRIOR:           ¿Cómo te llamas?

NIÑO (con decisión):   ¡Francisco!

Comprenderemos que el peso de aquel pasado sigue también ligado a Gloria: en ese niño, llamado no por casualidad Francisco, a quien su mirada parecía atravesar, mientras lo acariciaba, justo cuando el prior hablara del interno Francisco.

El niño Francisco, en todo caso, se inscribe aquí como algo más que un hijo: así, cuando el prior pregunta a Raúl si es su hijo, aquél, visiblemente contrariado, dirá:

RAUL: Se hace tarde, tenemos que marcharnos ya

Resulta llamativo que Raúl eluda así, tan bruscamente, la pregunta. Lo que marca muy bien éso que propiamente caracteriza al niño no como hijo de Raúl, sino como algo muy diferente: el lugar, sólo sabemos formularlo así, donde para Gloria habita Francisco.

Cuando el padre prior se encuentra después, en los jardines del monasterio, con Francisco, éste, que ha sabido de la visita, le dice:

FRANCISCO: Ya ve padre como yo no estaba tan perturbado como decían. El tiempo se ha encargado de darme un poco la razón...

Para finalizar así:

FRANCISCO: En fin, murió el pasado, aquí encontré la verdadera paz del alma

El plano siguiente muestra a Francisco, su cuerpo

totalmente arropado en un hábito negro, de espaldas a cámara, alejándose en zig-zag hasta el fondo, donde aguarda la boca de un oscuro túnel (Fig. 49).



Fig. 49

No hay, pues, coraza para resistir el pasado, que dijera el padre prior a Gloria y Raúl, como no hay muerte de ese pasado, que dice ahora Francisco, sino, en su lugar, hendidura. Así lo confirma este admirable plano que cierra el film, donde un abrumado sujeto deja su huella en esas eses que, en su movimiento, describe, antes de ser definitivamente absorbido en (devorado por) esa hendidura ahora formalizada por el agujero negro del fondo, al que se encamina.

CAPÍTULO 6: *VIRIDIANA*

## VIRIDIANA

### SENTIDO TUTOR

Plano general del claustro de un convento: una fila de niños vestidos con pantalón corto, lo cruzan en diagonal. Una monja, en primer término, pasa delante de la cámara, como también un fraile; al fondo, más monjas. Sobre el plano, el incesante tañido de una campana llamando a misa. He aquí, luego de los títulos de crédito, el comienzo de *Viridiana*.

En el plano siguiente, la madre superiora del convento se dirige a la novicia Viridiana para advertirle de la carta recibida de su tío, D. Jaime, quien la invita a pasar junto a él sus últimos días antes de profesar.

Dos llamadas, pues, se sitúan por oposición en la apertura del film: la de Dios, a la que remite el sonido

de la campana; y la del tío de Viridiana, es decir, la del hombre, de cuyo sonido ha dado cuenta, a través de la carta, la madre superiora.

Viridiana, que en principio se resiste a salir del convento —quiere aguardar sola ese momento de su entrega definitiva a Dios— atenderá después la llamada de su tío, conminada a ello por las palabras de la madre superiora:

MADRE SUPERIORA: ... es su único pariente... Debe despedirse de él; seguramente no le verá más <sup>1</sup>

Y así, dejando el espacio de su dedicación exclusiva a Dios, Viridiana se encaminará al encuentro con el hombre.

Una línea fuerte de sentido, que según expresión de J.G. Requena podría nominarse sentido tutor<sup>2</sup>, se adivina

---

<sup>1</sup> Palabras éstas últimas que se descubrirán fatalmente atinadas. Lo que no deja de ser, en su estructura, perverso, si se tiene en cuenta que cuando las pronuncia, la madre levanta sus ojos al cielo.

<sup>2</sup> Llamaremos Sentido Tutor a ese que, enunciado bien explícitamente en la superficie de un texto, orientaría el despliegue constante, a la vez que graduado y modulado, de su tema.

(...)

Y entonces: el sentido tutor es el sentido que nace de la relación del sujeto enunciator con el tema de su discurso.

(...)

El sentido tutor introduce una polarización de todos esos elementos del texto que, capilarmente diseminados, garantizan la presencia recurrente de su tema: una polarización, también, pues, una dirección —una vectorialización— que se percibe como la huella de un cierto deseo y que cristaliza como una valencia.

(...)

El sentido tutor, por tanto, nos guía y, en esa medida, hace comfortable nuestra

ya en este primer movimiento formulado en el film: la sustitución de Dios por el hombre.

Sentido tutor que es fácil intuir si se tiene en cuenta que también en *Nazarín*, el film anterior<sup>3</sup> de Buñuel, la relación del enunciador con el tema de su discurso, fue esa misma esbozada en el comienzo de *Viridiana*, como así lo ha referido O. Paz, a propósito de aquel film:

(...). A medida que la imagen de Cristo palidece en la conciencia de Nazarín, comienza a surgir otra: la del hombre. (...). Esta revelación encarna en dos momentos inolvidables: cuando Nazarín ofrece los consuelos del más allá a la moribunda enamorada y ésta responde, asida a la imagen de su amante, con una frase realmente estremecedora: «cielo no, Juan sí»; y al final, cuando Nazarín rechaza la limosna de una pobre mujer para, tras un momento de duda, aceptarla —no ya como dádiva, sino como un signo de fraternidad. El solitario Nazarín ha dejado de estar solo: ha perdido a Dios, pero ha encon-

---

travesía por el texto. Pero ello tiene el precio de una escotomización masiva del mismo: la confortabilidad excluye la pasión y el desgarró, todo, en suma, lo que configura al texto artístico como espacio de una interrogación radical.

En: Requena, J.G., *S.M. Eisenstein. Lo que solicita ser escrito*, Cátedra. Signo e Imagen / Cineastas, Madrid, 1992, ps. 9-10 y 11.

<sup>3</sup> Entre uno y otro, Buñuel dirigió en realidad dos films: *Los ambiciosos* y *La joven*. Pero mientras que el primero de ellos, como así fue reconocido por el mismo director, carece de interés; el segundo puede considerarse un paréntesis en lo que es grueso de la obra buñueliana.

trado a los hombres. <sup>4</sup>

Ese sentido tutor bosquejado en *Viridiana*, podría entonces ser así formulado: «el sujeto, a la vez que va perdiendo a Dios, encuentra al hombre». El mismo Buñuel también se refería a ello, a propósito de una pregunta planteada por *Newsweek*:

«No creo que (Viridiana) tenga una gran caída...  
Va del amor a Dios al amor al hombre. No considero eso  
una caída» <sup>5</sup>

Y así, en este mismo sentido (tutor), *Viridiana* vendría a ser la prolongación misma de *Nazarín*.

Ahora bien, aun cuando ese sentido tutor, como así advierte J.G. Requena, tenga su importancia, habrá de ser trascendido si con el texto —allí donde éste manifiesta las huellas de su trabajo, sus texturas; allí donde anida su escritura— quiere contactarse.

Por ello, aunque la travesía de *Viridiana* sea realizada de la mano de su sentido tutor, no dejaremos de atender también, y sobre todo, a esas otras líneas de fuerza que, palpitando tras él, constituyen al film en

---

<sup>4</sup> Paz, O., «El cine filosófico de Buñuel», en *La búsqueda del comienzo (Escritos sobre el surrealismo)*, Espiral / Fundamentos, Madrid, 1983, ps. 98-99.

<sup>5</sup> Recogido en Aranda, J.F., *Luis Buñuel. Biografía crítica*, Lumen, Barcelona, 1975, p. 398.

texto artístico. O, dicho de otra manera: interrogaremos a ese sentido tutor desde el interior mismo del espacio textual sobre el que se traza.

## DOS MIRADAS

Viridiana, acatando las palabras de la madre superiora, se dispone a visitar a su tío; lo que se traza en el film a través de la continuidad de esta primera secuencia con la que sigue<sup>6</sup>:

1. Plano Medio de la madre superiora y Viridiana en perfil, la una frente a la otra. Refiriéndose a su tío, le dice la primera a la segunda:

MADRE SUPERIORA: Procure ser afectuosa con él

Viridiana permanece con la mirada baja, como asumiéndolo, resignada.

2. Después de la frase anterior, la superiora sale de cuadro. Pero en su salida, cruzándose por delante de la cámara, tapa totalmente a Viridiana.

Una ligera mancha negra, la del hábito de la superiora, aparece entonces en la imagen, como haciendo eco a sus palabras anteriores, que hemos caracterizado de per-

---

<sup>6</sup> En la descripción de la secuencia, 1, 2, 3, ... indican, al igual que A, B, C, ..., grados de montaje interno. Los números y letras se alternarán cada vez que tenga lugar el corte por montaje externo.

versamente atinadas. En todo caso, ese hábito tapando la imagen no deja de introducir, a modo de presagio, una cierta negrura.

3. Viridiana, cuando la masa negra ha salido de cuadro, y como magnetizada por ella, se gira violentamente para mirar, off, hacia la izquierda, en un gesto, diríase, de rebeldía.

El cambio de registro que se acusa en la mirada de Viridiana (de 2 a 3), está anotando ya, de alguna manera, el mismo que va a ir de un espacio, el del convento, al otro, el de la mansión de su tío.

Pero enseguida Viridiana humilla la mirada, teniendo lugar el cambio de plano según el eje mismo —la diagonal inferior izquierda del cuadro— en que sus ojos miran (Fig. 50).

A. Primer Plano, picado, de las piernas de una niña saltando a la comba (Fig. 51). Su media derecha bajada no deja de anotar en la imagen un cierto latido sexual.

Aparece, así, un plano cuyo estatuto narrativo ignoramos —nada sabemos de esa niña que, visualizada metonímicamente a través de sus piernas, salta. Pero, por otra parte, se trata de un plano conectado con el anterior a través de la mirada de Viridiana —pues, además de aparecer sobre su misma acción, presenta angulación coherente con el raccord de esa mirada.



Fig. 50



Fig. 51

B. Luego, tras un plano A muy sostenido, irrumpen en el plano los pies de un hombre: una panorámica ascendente descubre una figura masculina especialmente arropada por lo negro, a lo que contribuye especialmente su barba cerrada.

La latencia sexual del plano anterior encuentra, así, su prolongación, en la mirada de este hombre a las piernas de la niña.

Esas dos miradas tan diferentes confluyendo sobre él [repasémoslas: la del hombre (Plano B), o mirada narrativa; y la de Viridiana (Plano 3), a la que podríamos denominar discursiva], hacen que el plano A, ubicado en el vértice mismo de las dos secuencias, desempeñe una importante función: a saber, por una parte, la mirada discursiva permite que pueda ser leído como una «anticipación» de la llegada de Viridiana que, sin haberse producido todavía, planea así sobre la secuencia, a modo de implacable destino. Y por otra, a nivel narrativo, caracteriza de la manera más radical a ese otro espacio, el del hombre, como espacio de la mirada de un deseo sexual —deseo que, ahora latente, se manifestará definitivamente activado con la llegada de Viridiana.

#### **EL DESEO Y SU METAFORA**

Llegada de Viridiana que se produce de inmediato y

que en seguida comienza a acusar el film. Así, en la vestimenta del hombre —ya lo sabemos: se trata de D. Jaime, el tío de Viridiana— que, antes de un negro total, deja ahora ver el blanco cuello de la camisa. Pero, sobre todo, en la escenografía: orquestada en torno a árboles desnudos, totalmente pelados, antes de la llegada de Viridiana, se descubre poblada de almendros en flor (Fot. 52), cuando D. Jaime, emocionado, proclama a su sobrina:

D. JAIME: ¡cómo te pareces a tu tía!

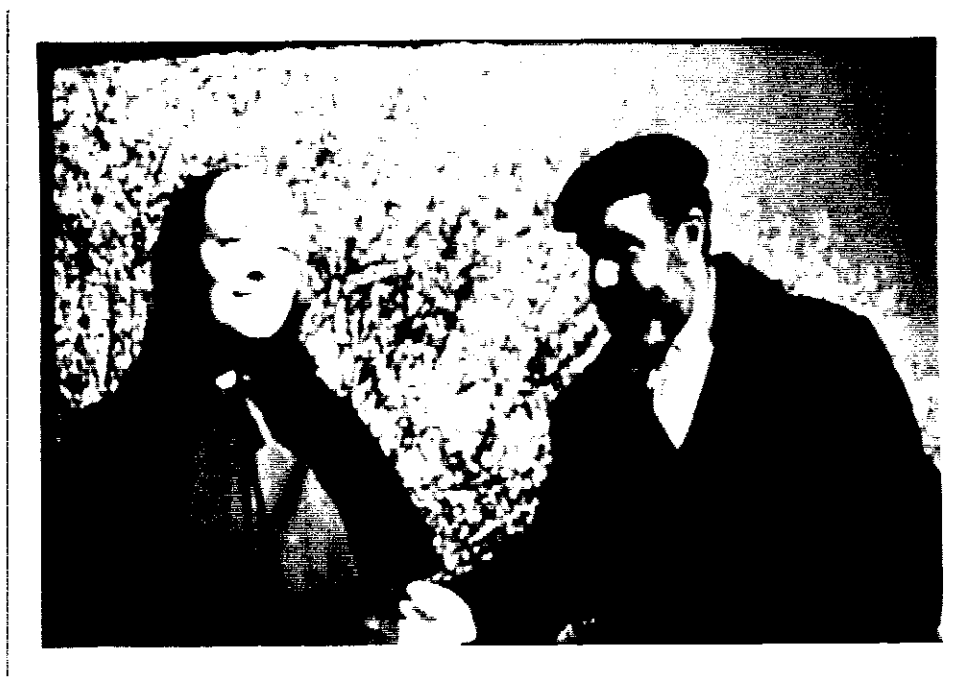


Fig. 52

panorámica descendente recorre entonces su cuerpo hasta llegar a las piernas desvistiéndose de las medias negras (Fig. 53) / Panorámica vertical ascendente sobre el cuerpo de D. Jaime, desde los pies, en el armonio, hasta el rostro, que acusa la emoción de la melodía interpretada.



Fig. 53

Así, este plano de Viridiana desnudándose (Fig. 53) podría conectarse, mediante esta suerte de trenzado que los movimientos de las panorámicas dibujan, con el rostro de D. Jaime, su tío. Lo que, a otro nivel, se verá reforzado poco después, cuando la criada Ramona, asomándose por el ojo de la cerradura de la puerta de la habitación

de Viridiana, cuente a D. Jaime lo que ve.

Pero, aun cuando la desnudez del cuerpo de Viridiana pudiera ligarse discursivamente al rostro lleno de emoción de su tío, no por ello deja de percibirse en el plano (Fig. 53), tal es el punto de vista que literalmente lo sustenta, la mirada buñueliana: solo a ésta responde la blandura de esas piernas desnudándose de sus medias negras de novicia.

La secuencia termina con Viridiana, en camisón de dormir, desplegando una serie de objetos, una cruz, una corona de espinas, unos clavos, ..., metonimias, todos ellos, de la pasión y muerte de Jesucristo, y que, en las agudas y punzantes espinas de la corona, o en lo acerado de los clavos, introducen un acusado contraste con la sensualidad del cuerpo de Viridiana.

Al abrazo de la novicia a un gran crucifijo, le sigue un fundido a negro sobre el que suena el bramido de una vaca.

#### **EL DETALLE FOTOGRAFICO. LA ATRACCION (I)**

Del negro anterior, abre un plano detalle de la ubre de una vaca ordeñándose (Fig. 54).

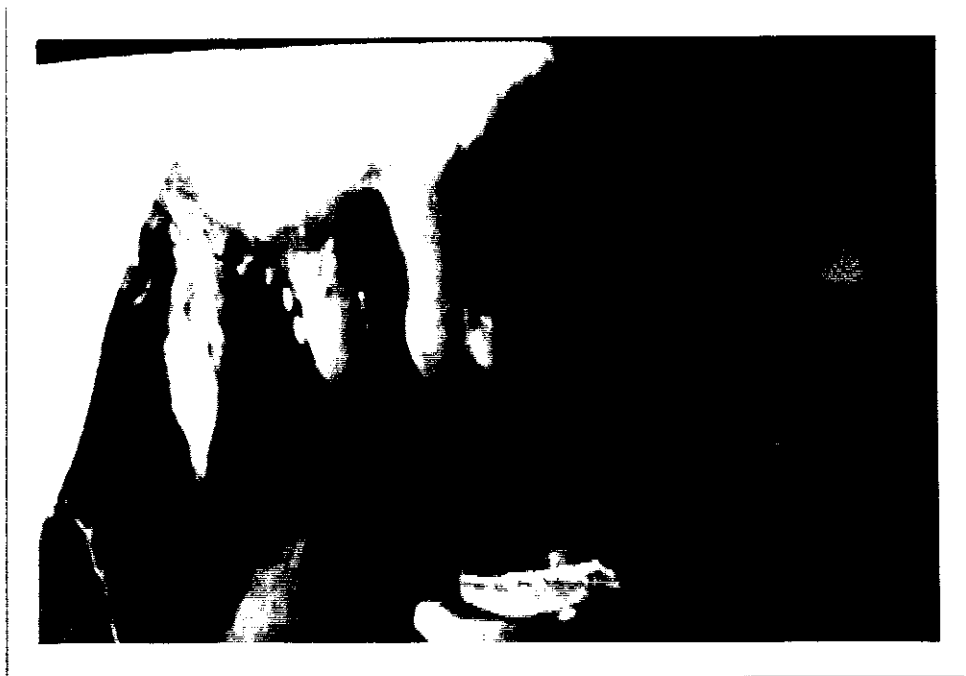


Fig. 54

Tratándose de un plano que inaugura una nueva secuencia, sorprende su escala tan extremadamente corta, su detalle, así como su desconexión narrativa, su autonomía; de ahí que su lectura haya de pasar por estas consideraciones. Así, por su escala de plano detalle, mas ¿qué detalle?, o, si se prefiere, ¿detalle de qué?.

Básicamente, el fotográfico. Específicamente ligado a «lo radical fotográfico»<sup>7</sup>, se trata de un detalle que trabaja no tanto en hacer percibir lo fotografiado, como en la irrupción de lo matérico-corporal en primer grado, es decir, de la materia misma del cuerpo desprendida de

---

<sup>7</sup> La noción de «lo radical fotográfico», como hemos venido dando cuenta desde los comienzos de este trabajo, se debe a J.G. Requena. Cfr: «Del lado de la fotografía. Una historia del cine en los márgenes del sistema de representación clásico», en Julio Pérez Perucha (Ed.), *Los años que convivieron el cine»,* Filmoteca Generalitat Valenciana, 1988.

cualquier operación semántica.

Nos encontramos, pues, muy cerca de la economía de la atracción eisensteiniana, tema recurrente en Buñuel, al que venimos refiriéndonos una y otra vez:

La atracción eisensteiniana se afirma como un hecho no sólo extraliterario, sino, más radicalmente, extrasemiótico y, en lo esencial, independiente de toda metáfora; se trata de montar los propios hechos, en su inmediata materialidad, (...).<sup>B</sup>

Hay dos rasgos característicos que pertenecen igualmente a otras artes, pero que se encuentran particularmente ligados al cine. Primeramente se registran fragmentos fotográficos de la naturaleza; en segundo lugar, se combinan estos fragmentos ...<sup>B</sup>

Se trata, pues, de mostrar el propio hecho en su radicalidad —la ubre de la vaca, estrujándose—, para que así la percepción del espectador, aun cuando reconozca en ella el acto de ordeñar, se vea sacudida.

(Ahí, en el registro del hecho bruto —en el detalle cinematográfico—, o, como dice Eisenstein, en el frag-

---

<sup>B</sup> Requena, J.G., *S.M. Eisenstein. Lo que solicita ser escrito*, Cátedra. Signo e Imagen / Cineastas, Madrid, 1992, p. 53.

<sup>B</sup> Eisenstein, S.M., «Montaje de atracciones», en *Cine soviético de vanguardia. Teoría y lenguaje*, Alberto Corazón, Madrid, 1971, p. 60. (Citado por Requena, J.G., en *Op. cit.*, p. 54.)

mento fotográfico de la naturaleza, es donde el «ojo cinematográfico» manifiesta su singular poder).

Luego, cuando la anécdota narrativa llega —Viridiana acude a la vaquería para solicitar un vaso de leche recién ordeñada—, la atracción, en toda su desnudez, habrá interesado ya, siquiera levemente, la percepción del espectador —como así el discurso mismo.

En todo caso, con la comparecencia a posteriori de la anécdota narrativa, la atracción se atempera. Pero se trata tan sólo de un atemperamiento momentáneo, pues en seguida, en un segundo movimiento escritural, la atracción se desencadenará de nuevo.

Viridiana, alentada por el criado, se dispone a ordeñar la vaca, su mano en la ubre del animal: retorna entonces el plano de detalle fotográfico (Fig. 55).

Después de dudarlo mucho, Viridiana agarrará por fin la teta de la vaca, pero, no atreviéndose a estrujarla, retira su mano. Aparece luego otro plano detalle idéntico en todo al anterior. Entre ambos planos otro, también muy cercano, de la vaca sacudiendo su cabeza.

Y así, violentando ese mismo enunciado narrativo que pretendiera arroparla, la atracción estalla de nuevo. Pues lo que, al margen de cualquier acto de discurso que pudiera ser aquí leído —como, por ejemplo, ese revés maternal a que remite la leche que no-sale de la teta (no-leche, por tanto), cuando Viridiana lleva a ella su

mano-, lo que en su densidad soporta este movimiento, reside en esa yuxtaposición, no exenta de perversidad, de los elementos -en su combinación «vermiculada»- que aquí convergen: la mano de la novicia en la ubre de la vaca (Fig. 55).



Fig. 55

He aquí, pues, un segmento ejemplar: descabalgado a priori de cualquier cadena causal-temporal (de la misma manera que para nada el film aludió a ello antes, tampoco lo hará después: nada volveremos a saber, en lo que sigue, de la vaquería, o de la leche, o de la acción de ordeñar vacas) y posteriormente sostenido en una débil anécdota narrativa, toda su potencia reside en esos dos

rasgos característicos que tanto Eisenstein como Buñuel, encuentran particularmente ligados al cinematógrafo: el registro fotográfico de la naturaleza (en la vaquería, la ubre de la vaca) y su yuxtaposición posterior (a la novicia). Y a ello yuxtapuesto, también, el plano del cabeceo de la vaca, que parece mirar cuanto allí sucede.

### **LA ESTATUA Y SU MIRADA**

En el salón de la casa: desde la chimenea, adornada en su extremo por una escultura femenina de pechos descubiertos, la cámara inicia una larga panorámica por el interior de la casa hasta llegar, tras detenerse en un reloj que marca las dos de la madrugada, al umbral del dormitorio de D. Jaime, quien se deleita mirando el calzado blanco de novia sostenido en su pie. Recortado por un plano detalle, el zapato, largo y puntiagudo, se yergue hacia arriba (Fot. 56).

Si bien es cierto que la secuencia comienza inscribiendo una mirada desprendida de la de cualquier personaje de la diégesis, no lo es menos que su autónomo desplazamiento nació en la chimenea justo donde una escultura de mujer de mirada frontal a cámara. Por ello, si a esta articulación formal se atiende, el plano conformado por la panorámica anterior podría ser leído como semisub-

jetivo de la escultura, inscribiendo, así, una mirada que, como tendremos ocasión de ir comprobando, no dejará ya de planear por todo el film.



Fig. 56

Y junto a la escultura y su mirada, el tiempo: no por casualidad, la panorámica anterior se detiene en el reloj marcando una hora concreta, las dos. Pues lo que sobre tan puntual hora se anota, lo sabemos desde *Un perro andaluz*<sup>10</sup>, es precisamente el vacío del tiempo —¿podría ser de otra manera, tratándose de la mirada de

---

<sup>10</sup> Reaparece, efectivamente, el mismo elemento, el reloj, haciéndose cargo del mismo tema: la ausencia del tiempo simbólico. Y es que la escritura buñueliana, desde el «navajazo» asestado al «Érase una vez...», no volverá a encontrar el tiempo.

una estatua?—, de ese tiempo simbólico del relato.

Tal es, por lo demás, el mismo tema del Eisenstein de *Octubre*, o del Wenders de *Cielo sobre Berlín*: también ellos, cada uno a su manera, atestiguaron como las estatuas nada saben del tiempo<sup>11</sup>.

He ahí, pues, a la estatua<sup>12</sup> que, con su mirada distante, nos distancia de cuanto ahí sucede. Pero no será la única: otras miradas de parecida índole la acompañarán, así la de la vaca que ya anotáramos en la secuencia anterior, o la que inscribirán, en un plano exclusivamente a ellos dedicado, los bebés de los mendigos en la secuencia de la orgía. Miradas, en todo caso, vacías; tan vacías como indiferentes.

La secuencia prosigue con D. Jaime sacando de un cofre diversos objetos que son atavíos de la novia: el ramo, o el corsé...

El cofre vendría a ocupar, así, un lugar emparentado al de la maleta de Viridiana: si ésta albergaba las metonimias de Jesucristo muerto, el cofre hace lo propio con las de la novia.

Pero el espectador, a estas alturas del film, toda-

---

<sup>11</sup> Cfr., por ejemplo, Requena, J.G., *Para que haya Relato*, en Centro Cultural Campoamor, Oviedo, 1991.

<sup>12</sup> Estatua que salpicará el Texto Buñueliano: así, en *La edad de oro*, o en *él*, a la que tuvimos ocasión de referirnos, a propósito del análisis de este último film.

vía no sabe que esa novia, la esposa de D. Jaime, murió la noche misma de bodas; de ahí que la auténtica fuerza de estas imágenes sea luego percibida, cuando con el acceso a tal saber narrativo, las reelabore en su memoria y en el cofre lea también la metáfora de tan primordial acto sexual no realizado.

### **LA PULSION, LA MUERTE**

D. Jaime toma en sus manos el ramo de novia, pero en seguida lo arroja fuera de campo. El hiato que entonces tiene lugar —sobre este lanzamiento off del ramo, aparece un plano en el que puede verse el tocadiscos con el disco pinchado, tal es la melodía que se oye en la secuencia—, diegetiza la banda sonora, pero también y sobre todo oculta el ramo, del que no sabemos dónde cae, después de su lanzamiento.

Luego del ramo, D. Jaime ciñe a su cintura el corsé blanco de la novia: un primer plano de su rostro reflejado en el espejo donde se mira, inscribe su fantasía, hasta que la inesperada irrupción de una Viridiana sonámbula, lo saca de ella. —Una suave panorámica así lo anota: sobre la irrupción de Viridiana, la cámara se desvía del espejo focalizando entonces el rostro, que no su imagen, de D. Jaime, quien, raudo, busca ocultar el corsé.

La sonámbula Viridiana, seguida por D. Jaime, acude hasta la chimenea, donde se sienta (Fot. 57): ahí, a la izquierda del fotograma, está de nuevo la estatua contemplando impasible todo cuanto sucede. Su mirada anota ese vacío del que participa, en su sonambulismo, Viridiana.



Fig. 57

Una panorámica descendente termina recortando un plano (Fig. 58) que, en su conformación visual, resulta en todo semejante a aquél en el que Viridiana se desvistiera las medias negras: el fotograma permite constatar, una vez más, la fascinación de la cámara, de la mirada buñueliana, atendiendo a la blandura de esas piernas —mucho más si tenemos en cuenta que es de todo punto

imposible, por la manera como ella se sienta, que el largo camisón pueda hasta ese punto descubrirlas.



Fig. 58

Frente a la extrema sensualidad de esas piernas, se sitúa una mirada radicalmente otra a la de la estatua: la de D. Jaime, cuyo rostro, enfatizado por un travelling de aproximación, inscribe un deseo que se diría atravesado por la pulsión (Fig. 59).

En el plano siguiente, Viridiana después de arrojar al fuego una madeja de lana, recoge varios puñados de ceniza de la chimenea.

Es así cómo la ceniza, vinculada directamente a la

pulsión, aparece como metáfora explícita de la muerte:

Así explico la afinidad esencial de toda pulsión con la zona de la muerte y concilio las dos caras de la pulsión -la pulsión que, a un tiempo presentifica la sexualidad en el inconsciente y representa, en su esencia, a la muerte.<sup>13</sup>



Fig. 59

La pulsión, pues, y la muerte. Tal es el tema que atraviesa esta primera parte del film:

---

<sup>13</sup> Lacan, J., *El Seminario 11: Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis*, Paidós, Argentina, 1989, p. 207.

La pulsión *sólo* representa la curva de la realización de la sexualidad en el ser vivo, y, además, parcialmente. ¿Porqué asombrarse de que su término último sea la muerte cuando la presencia en el ser vivo está ligada a ella? <sup>14</sup>

Primera parte que concluirá precisamente con ese término último de la pulsión: la muerte del sujeto, ya no como metáfora, sino en su misma literalidad.

#### **SEXO: BODA Y MUERTE**

Con la ceniza recogida, Viridiana, seguida devocionalmente por su tío, se aleja de la chimenea. Por obra del montaje externo, aparece ahora sobre la cama el ramo de novia, en el plano que nos fuera escamoteado en el segmento anterior —lo que anticipa de alguna manera la importancia que el ramo va a cobrar en lo que sigue.

Un travelling de alejamiento sobre el plano anterior, produce la apertura de campo: vemos entonces a Viridiana depositando la ceniza sobre la cama. Como por ello magnetizado, D. Jaime va hasta la cama, donde con su mano palpa la ceniza (Fig. 60).

---

<sup>14</sup> Lacan, J., *Op. cit.*, p. 184.



Fig. 60

Dos son los componentes visuales básicos del plano anterior: el ramo de novia y la ceniza, y ambos ubicados en un mismo lugar: la cama.

Atendiendo a su dispositivo significante, el plano situaría, así, boda —a la que remite metonímicamente el ramo de novia— y muerte —cuya metáfora es la ceniza— aunadas en el lugar emblemático del sexo, la cama. Dos polaridades, pues, del sexo son aquí señaladas: a un lado, la boda, lo blanco, el rito, el sexo simbolizado; al otro, la muerte, lo negro, el sexo como siniestro.

Pero *Viridiana*, en tanto texto artístico, no es sólo lugar de significación, sino también espacio de escritura que proclama sus asperezas, sus texturas. Así, esa ceniza anterior, además de metaforizar la muerte, podría consti-

tuirse en un orden más inmediato, más físico, en una acentuada mancha, diríase, intensamente roja, que, desde el corazón mismo de la cama, interroga al sujeto (Fig. 60).

En ello anida también la escritura buñueliana: en esa mancha que, así visualizada, habrá de encadenarse poco después con esa otra ávidamente buscada, por Ramona, entre las sábanas, después que Viridiana haya quedado a merced de D. Jaime.

#### **MASCARADA. EL RETORNO DE LA ESPOSA: LA MUERTE**

En la última noche de estancia de Viridiana en casa de su tío, éste se dispone a pedirle algo que, según dice, mucho significa para él, mientras come una manzana...

Una manzana que ha sido mondada por Viridiana: así lo mostraba un plano anterior, un plano detalle del que llamara nuestra atención esa forma de serpentina que, bien próxima a la espiral, la piel de la fruta iba cobrando a medida que era extraída de ésta.

Una elipsis temporal nos sustraerá, sin embargo, a tan importante petición de D. Jaime a su sobrina, quien, en todo caso, ha manifestado su condescendencia para con él:

VIRIDIANA: Esta noche no le puedo negar nada, tío

Y ello no sólo en el plano verbal; también en el visual esa condescendencia habrá quedado anotada en el pedazo de manzana que D. Jaime, tras morderlo, da a su sobrina, comiéndolo ésta.

Exteriores de la mansión. De noche. La luz que, procedente del interior, refleja una de las ventanas, se apaga. / Interior: Viridiana, ataviada con un traje de novia, se dirige al salón, acompañada de Ramona, quien le sostiene el velo. Ya en el salón, es recibida por D. Jaime, quien, entre incrédulo y aturdido, se ve, como así lo dice él mismo, colmado de felicidad.

Es así como, en la noche, la novicia Viridiana aparece como máscara. Pues no como otra cosa que disfraz puede ser percibido aquí tal traje de novia. Es la parodia misma de la boda lo que el film nos devuelve aquí; una parodia, además, perversa, como perverso es, en su estructura, que ese disfraz lo vista una novicia.

En todo caso, la impostura será explícitamente señalada en el film:

VIRIDIANA: No me gustan las mascaradas, tío...

Llega entonces el momento de que todo sea explicado:

D. JAIME: No se trata de una mascarada, ni tampoco de un capricho. Tu tía murió en mis brazos la noche de boda con ese vestido..., y tú te pareces tanto a ella...

Tal es el anhelo del sujeto: la encarnación del fantasma de la esposa muerta en el cuerpo de Viridiana. Mas ello no logrará ser mucho más que una simulación, un artificio, una ilusión. Pues, como así seguidamente comprobaremos, Viridiana no podrá ocupar otro lugar que el de esposa muerta.

Ante la propuesta de matrimonio que, alentado por Ramona, le formula su tío, Viridiana, luego de tacharlo de loco, solo quiere retirarse a su habitación. Sin embargo, constreñida por Ramona, tomará antes un café; un café, lo sabemos desde el gesto que D. Jaime intercambia con Ramona, marcado por el narcótico que en él va a ser depositado.

Viridiana lleva la taza de café a la boca (Fig. 61), en un plano donde vemos cómo su cabello, arrancada ya la corona de novia, la máscara, que lo fruncía, se ha soltado, mientras que su mirada, en sintonía con la de la estatua del fondo, anota su radical alejamiento de cuanto ahí sucede.



Fig. 61

En seguida, el narcótico habrá surtido su efecto, quedando entonces Viridiana a merced de su tío, quien, cogiéndola en brazos, la lleva hasta su dormitorio.

Como Buñuel manifestara reiterativamente, fueron precisamente éstas que venimos de describir, las imágenes desencadenantes del film:

(...). Entonces imaginaba que entraba en su habitación (la de Victoria Eugenia, reina de España), le ponía un narcótico en la leche, ella lo bebía, se dormía y quedaba a mi merced. De esta imagen, al hilo de un

recuerdo juvenil, nació *Viridiana*. <sup>15</sup>

(...) *la película nació de una sola imagen. Siempre sucede lo mismo, la película completa brota entonces como una fuente. Al preguntarle cuál era la imagen en cuestión dice Buñuel: Una joven muchacha que fue «fecundada» por un hombre viejo.* <sup>16</sup>

Nos interesa de estas palabras del director del film, no su anécdota, sino cómo anuncian algo que en el film no sucede, pues esa merced del hombre (D. Jaime) a la que queda la mujer (Viridiana), será en *Viridiana* otra muy diferente.

Así, esa joven novia que yace en la cama, aun cuando narrativamente la sabemos narcotizada, discursivamente se presentifica como novia muerta (Fig. 62). Basta atender a este fotograma para comprobar cómo el cuerpo erguido y frío, o su semblante mismo, o la manera en que sus manos se recogen sobre el pecho..., son todos ellos signos visuales de la muerte.

Pero no sólo la novia. También la noche en su conjunto, o los diversos elementos que orquestan la escenografía, como los candelabros con velas, están hablando, cada uno a su manera, de la muerte...

---

<sup>15</sup> Recogidas en Sánchez Vidal, A., *Luis Buñuel. Obra cinematográfica*, JC, Madrid, 1994, p. 249.

<sup>16</sup> Schwarze, M., *Luis Buñuel*, Plaza & Janés, Barcelona, 1988, p. 119.



Fig. 62

Como, también, la música, de la que, por cierto, Buñuel diría:

Este efecto (el de la música del *Mesías* con la orgía de los mendigos) me gustó. Igualmente que el *Requiem* de Mozart en el momento de la escena de amor entre el viejo y la joven. <sup>17</sup>

Puede de todo ello deducirse cómo hay en el texto un nivel de necesidad, por así decir, que escapa al control del sujeto que lo firma; nivel de necesidad que, al margen del escritor, tiene su propia «lógica»: a fin de

---

<sup>17</sup> Schwarze, M., *Op. cit.*, p. 119.

pues, en el corazón mismo de la pesadilla. Y así, a aquélla le sucede como a ésta: que no encuentra la palabra capaz de sustentar simbólicamente eso real que, directamente emparentado al sonido del sexo y muerte, la niña, en su pesadilla, ha visto como un toro negro grande, muy grande.

No hay, pues, dimensión simbólica de la palabra: su latido anota también su agujero: esa irrupción de Viridiana muerta en el lugar de la mujer desposada, es su mejor constatación.

#### **PERVERSION DE LA FIGURA PATERNA: INSOLVENCIA DE SU PALABRA**

Nada más despertar de los efectos del narcótico, Viridiana es abordada por su tío, quien le explica:

D: JAIME: Tuve que forzar tu voluntad, sólo así he podido tenerte entre mis brazos. Esta noche, mientras dormías, has sido mía...

... ya no podrás volver al convento, ya no eres la misma que salió de allí. Te tendrás que quedar a vivir conmigo...; pero todo lo que tengo será tuyo...

... y si no te quieres casar

conmigo, me basta con que te quedes a mi lado...

Y así, quien ha sido identificado como tutor, esto es, como depositario del lugar del padre, ha forzado la voluntad de su ahijada para, según hemos oído en sus mismas palabras, poseerla sexualmente.

Tal es la figuración que D. Jaime ofrece el film: el padre perverso. Tema éste, por cierto, muy habitual en Buñuel, encontrando su más notoria prolongación en la primera parte de *Tristana*, un film con idénticos protagonistas familiares que *Viridiana*: el tío-tutor y la sobrina-huérfana, y cuya perversa relación quedará ejemplarmente anotada en las palabras del tío, D. Lope, que, en un momento dado, dice a su sobrina, Tristana:

D. LOPE: (...), y recuerda hija mía que ejerzo de padre o de amante según me convenga

Pero sigamos con nuestro film. *Viridiana*, mirándolo con gesto de acerado desprecio, manifiesta a su tío que no quiere verlo nunca más. D. Jaime recurrirá entonces a Ramona:

D. JAIME: Ve tú a verla. Quizá a tí te escuche. Díle la verdad: que le he mentado ... Lo hice para que se quedara...

Puede percibirse en estas palabras cómo la verdad sólo ha comparecido para señalar el artificio: «díle la verdad: que la he mentido... ». Rasgo éste también característico de los textos de la vanguardia:

Todo discurso que la pretenda (la verdad) será sólo simulación. La única verdad posible será entonces sólo ésta: la que afirma que no hay verdad posible, sino artificio, ilusión, mascarada. <sup>22</sup>

Y ello porque en un discurso habitado por la figura del padre perverso, su palabra habrá de ser necesariamente insolvente, vacía de dimensión simbólica, y, por lo mismo, incapaz de generar verdad alguna:

Apenas instaurada, la palabra se desplaza en la dimensión de la verdad <sup>23</sup>

Adviértase que esa verdad de la aquí se habla, no está donde ciertas palabras coinciden con ciertas cosas, sino allí donde hay un compromiso que, en el orden de la palabra, se mantiene, se sostiene; allí donde hay héroes —tal sería el lugar de la figura paterna— capaces de pagar un precio por ella. Y bien, acabamos de constatar—

---

<sup>22</sup> Requena, J.G., *Eisenstein. Lo que solicita ser escrito*, Cátedra. Signo e Imagen / Cineastas, Madrid, 1992, p. 219.

<sup>23</sup> Lacan, J., *El Seminario I: Los escritos Técnicos de Freud*, Paidós, Argentina, 1988, p. 376.

lo: el héroe, la figura paterna, en el Texto de Buñuel, se descubre una impostura.

Poco después, cuando Viridiana se marcha de la casa, D. Jaime la retendrá unos instantes:

D. JAIME: Todo lo que te dije es mentira... Dime que me crees...

VIRIDIANA: Me repugna usted, aunque lo que me diga sea verdad...

«Dime que me crees...»: he aquí la mejor constatación de la no-solvencia de esa palabra paterna. Pues, como apuntara J. Lacan:

Una palabra sólo es palabra en la exacta medida en que alguien crea en ella. <sup>24</sup>

Un «creer» que, sin poder cobrar cuerpo alguno en ese ámbito donde se inscribe, devendrá en significante vacío, desvaído. Así parece corroborarlo Viridiana: «le crea o no, ...», es decir, un creer vacío, que nada podrá significar en quien ha sido identificado como figura paterna perversa.

---

<sup>24</sup> Lacan, J., *Op. cit.*, p. 347.

Tras la marcha de Viridiana, D. Jaime persistirá (inútilmente) en afirmarse en su palabra, ahora a través de Ramona:

D. JAIME: Tú sí que me crees, ¿verdad?

RAMONA: (no convencida, en absoluto) Sí, señor

D. JAIME: No mientas, tampoco me crees

RAMONA: No sé, señor. Es que todo es tan raro...

D. JAIME: Está bien, está bien.

El texto insiste en ello: nadie, ni tan siquiera la criada, cree, pues, en esa palabra, tal es su insolencia.

Será esa no-creencia en la palabra de D. Jaime, lo que a su vez desencadene las siguientes imágenes de la secuencia: en ellas, Ramona buscará entre las sábanas esa mancha, la huella del sexo, a la que nos refiriéramos en la secuencia de Viridiana sonámbula. El texto ha vehiculado su encadenamiento, como allí decíamos, con aquella otra mancha que, metaforizada por la ceniza, apareciera sobre la cama —encadenamiento que, si no anula, atempera al menos, la gruesa obscenidad del plano.

## DRAMATISMO E IRRISIÓN EN TORNO A LA MUERTE

En la puerta de la mansión, mientras los criados ultiman el carruaje, Viridiana, sola, aguarda el momento de partir. Contrasta su ensimismamiento con la radical inconsciencia de que, allí jugando, hace gala Rita, la niña.

Cuando todo está ya preparado, se produce la partida... Y con ella, el retorno de la escenografía especialmente desangelada (Fig. 63).

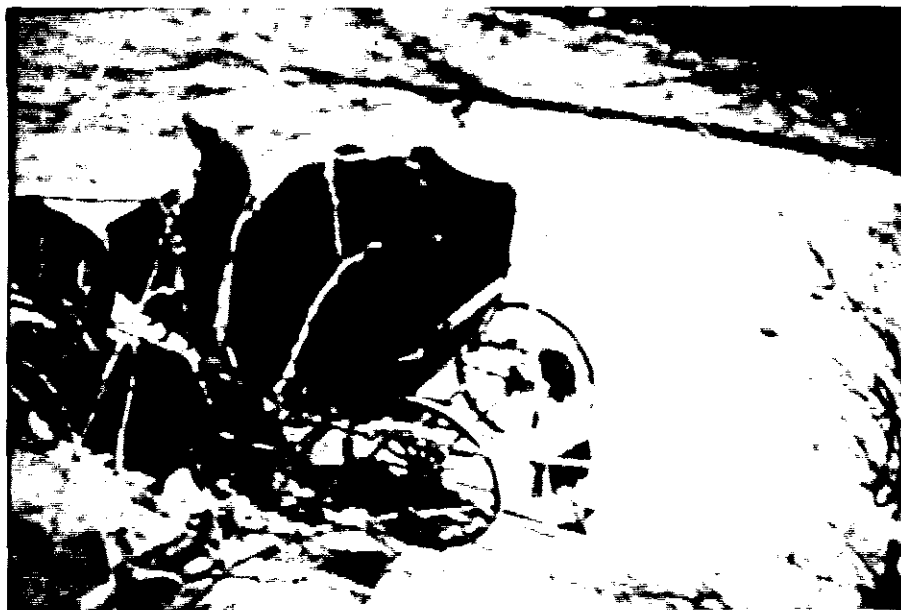


Fig. 63

El plano, categorizado a posteriori como subjetivo de D. Jaime, muestra la desnudez del paisaje: así, junto a la calesa tras la que corretea una Rita inmersa en sus juegos, las ramas secas y ásperas de unos árboles son los únicos componentes de un plano destinado a metaforizar plásticamente este adiós definitivo.

Pero un paisaje, también, configurado en base a un espacio que, diríase, anticipa lo que en él ha de suceder: la muerte; un espacio, por ello, destinado a reflejar lo que al sujeto que lo mira, aguarda.

Abandonando el balcón, por cuyos cristales acaba de mirar la definitiva partida de Viridiana, D. Jaime llega hasta su despacho. Sentándose en el sillón, extrae de la carpeta unos cuantos folios sueltos: un plano detalle muestra —la iluminación, en ello, es especialmente precisa— la extremada blancura de los mismos.

Despreciado, incapaz de ser frente a Viridiana, con una palabra en la que nadie, ni tan siquiera la criada, cree, D. Jaime queda, así, solo ante ese vacío del que la extrema blancura del folio es su mejor anotación escenográfica.

Acariciándose la nutrida barba, una leve sonrisa aflora a su rostro, como si con ella quisiera ocultar ese pensamiento que ya se dispone a escribir en el folio...

Mas cuando ello va a suceder, un corte de montaje nos conduce hasta Viridiana, quien, en la plaza del

pueblo, espera su partida. Interesa llamar la atención acerca de la disposición de su cuerpo, concretamente de su mirada: ésta, respondiendo a una angulación coherente de continuidad con el plano anterior, semeja leer lo que, en el folio, escribe su tío.

Tal lazo formal de alguna manera anota cómo Viridiana sigue todavía prendida de ese espacio que acaba de abandonar: el de su tío, vale decir, el del hombre, como así, por oposición al del convento, lo calificáramos al comienzo.

Lo que se confirmará en el plano siguiente, cuando a punto de subir ya al autobús que ha de llevarla al convento, Viridiana, avisada por el juez de la localidad, haya de retornar a la mansión de su tío, quien, en palabras del juez, ha sufrido una desgracia.

Un coche negro, seguido a distancia por una panorámica, llega a los alrededores de la mansión, donde poco después se detiene. Moncho, uno de los criados, con evidente nerviosismo, señalará entonces el lugar a Viridiana, apeada ya del coche:

MONCHO: ¡ahí está!

Ahí está, lo sabemos sin haberlo visto todavía, D. Jaime colgado de un árbol, ahorcado.

Muerte era, pues, la palabra destinada a ser escrita

por D. Jaime en aquel folio en blanco, que, de metaforizar ejemplarmente la soledad, la vida vacía, del sujeto, ha sido, así, depositario de su muerte —pues ella es, al margen de las palabras narrativas que la vistan, la palabra sustantiva que en el folio se inscribe.

La muerte entonces como la culminación de ese trayecto en espiral, vertiginoso y angustiante, de ese sujeto que, desposeído de su mujer la noche de bodas, creyó haberla encontrado en su ahijada, una novicia a punto de profesar.

Ramona y Rita, Moncho, como también los otros apeados del coche, todos ellos, dirigen su mirada ahí: a ese off de muerte que muy precisamente se sitúa en la parte superior derecha del encuadre. La cámara buscará entonces dicho off, mas no siguiendo el vector diagonal que las miradas de los allí presentes trazan, sino desliziéndose paralelamente al suelo. Y así, la panorámica termina encuadrando, en plano detalle, unos pies que, impecablemente modelados por las zapatillas que los calzan, cuelgan, balanceándose ligerísimamente (Fig. 64).

Sin duda: el plano nombra, antes de nada, la muerte por ahorcamiento de D. Jaime. Ahora bien, la metonimia, además de leída, también puede explicarse analíticamente: así, esos pies que, desprendidos de la mirada de los allí presentes, cuelgan, permiten visualizar al sujeto como suspendido.

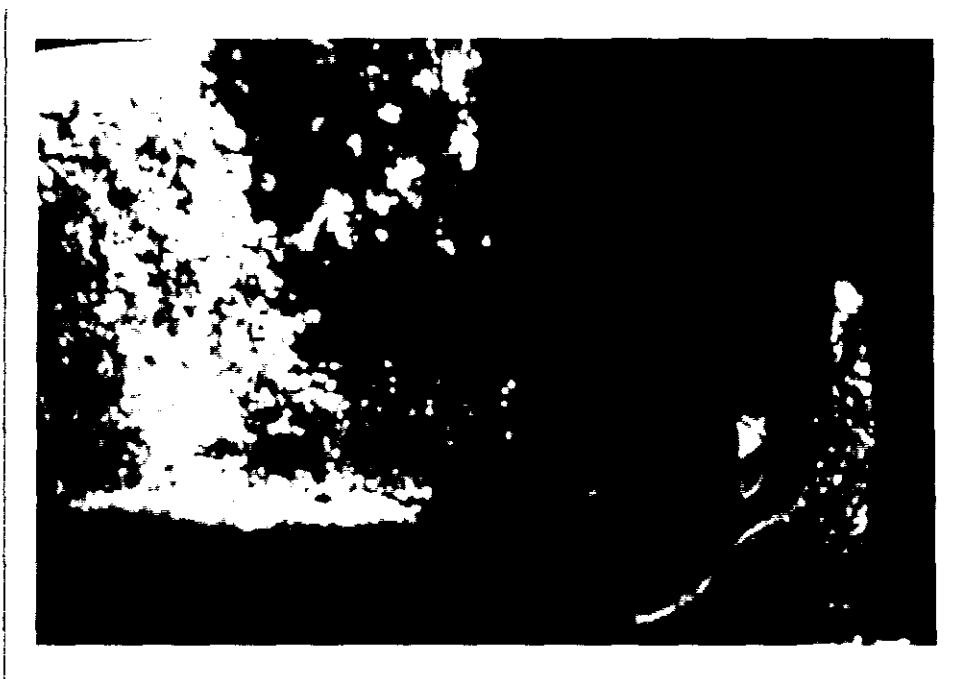


Fig. 64

Pero, todavía, este plano se abre a un nuevo sentido: el obtuso, en expresión de Barthes. Pues no deja de percibirse en esos pies tan perfectamente modelados por las zapatillas que los calzan, su latido irrisorio.

(...) el sentido obtuso tiene algo que ver con el disfraz (...) pero no por ello renuncia a la «buena fe» de su referente (...). Hojaldre de sentidos que siempre permite subsistir al sentido precedente, como en una formación geológica; decir lo contrario sin renunciar a lo contradicho: a Brecht le hubiera encantado esta dialéctica. <sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Barthes, R., *Lo obvio y lo obtuso*, Paidós, Barcelona, 1986, p. 57.

No cabe la tragedia, pues no hay dimensión simbólica que ordene, cierre, configure, construya. La irrisión es, de ello, la más precisa marca. <sup>27</sup>

Marca que no deja de señalar, además, una cierta impostura en lo que a esa muerte se refiere, como así podrá confirmarse en la segunda parte del film.

### **LA CUERDA, LA PULSIÓN**

Una panorámica ascendente, que parte de la cabeza del ahorcado vista por detrás, recorre, su enfoque es selectivo y nítido, la cuerda que ha producido el estrangulamiento: en su extremo superior, también colgando, puede verse entonces su manija sobre un fondo borroso.

Se trata de mostrar al espectador —ninguno de los que allí miran tiene acceso a este punto de vista— que la cuerda que ha originado la muerte resulta ser, como así lo atestigua su manija<sup>28</sup>, la misma que saltara a la comba Rita, la niña de Ramona, cada vez que D. Jaime, para su delectación, así lo demandara.

Pero también se trata de la misma cuerda que, en un

---

<sup>27</sup> Requena, J.G., *Op. cit.*, p. 320.

<sup>28</sup> Resulta notable, por cierto, la rima visual diferida que, por cómo aparece dispuesta, puede establecerse entre la manija de la cuerda y la ubre de la vaca que protagonizara la secuencia a la que, en su momento, nos referimos.

momento dado del film, saltaran juntas a la comba Rita y Viridiana, bajo la mirada de un D. Jaime en cuyo rostro, reencuadrado por el marco de la ventana, la pulsión quedara igualmente anotada.

Es, pues, la cuerda ligada a la pulsión, lo que ha producido la muerte.

(...) *Biós*, escribe (Heráclito), *al arco se le dio el nombre de la vida - Bíos*, el acento cae sobre la primera sílaba- *y su obra es la muerte.*

De entrada y durante toda su existencia, la pulsión integra justamente una dialéctica del arco, y yo hasta diría del tiro al arco. <sup>20</sup>

Justo aquí, en esta dialéctica del arco, o del tiro al arco, es donde la cuerda se sitúa; una cuerda que se afirma, así, en el operador textual sobre el que se inscribe la alianza pulsión sexual-muerte. —Lo que encontrará su definitiva confirmación en la segunda parte del film, cuando sexo y muerte sean convocados en torno a esa cuerda con manijas.

Tras el fundido a negro que cierra el segmento anterior, la cámara, en un movimiento muy prolongado, panoramiza por los exteriores de la mansión hasta termi-

---

<sup>20</sup> Lacan, J., *El Seminario 11: Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis*, Paidós, Argentina, 1989, p. 184.

nar encontrando a Rita que nuevamente aparece saltando la misma cuerda a la comba. Sobre el mismo plano, entra en cuadro Moncho, el criado: recriminando a la niña, le arrebató la cuerda para lanzarla a un off suficientemente lejano.

En el plano que sigue, un plano detalle, podrá observarse entonces cómo la cuerda inesperadamente ha cobrado la forma<sup>30</sup>, muy exacta en su enroscamiento, de una serpiente (Fig. 65) —cuerda-serpiente que, aliada siempre al sexo y la muerte, reptará efectivamente por la segunda parte del film.



Fig. 65

---

<sup>30</sup> Pues es de todo punto imposible que la cuerda, tras ser lanzada por el criado, trace ese dibujo, en su caída al suelo.

Pero Rita retomará la cuerda en seguida para continuar saltándola en el mismo lugar: justo allí donde muriera D. Jaime. Se recorta entonces un plano que, por su idéntica conformación, remite a aquel otro con el que comenzara la segunda secuencia del film (Fig. 51).

Pero más allá del eco de un plano sobre otro, interesa anotar que este plano, a diferencia del otro anterior, que sí lo estaba, no está sustentado por la mirada de ningún personaje, resultando incluso un plano muy sostenido. De ahí que se trate de un plano de punto de vista exclusivamente enunciativo, un plano de mirada decididamente fetichista, tal es la mirada buñueliana, que introduce un deseo bien semejante al que emergía en la imagen de las piernas de Viridiana cuando eran desvestidas de las medias (Fig. 53).

#### **VIRIDIANA ENUNCIA SU DESEO**

La muerte de D. Jaime supone el no retorno al convento de Viridiana, a la que se ve, en la siguiente secuencia, habitando una de las dependencias de la mansión del difunto D. Jaime.

Hasta ella acude la madre superiora del convento, quien, calándose las gafas, se dispone a oír las explicaciones de Viridiana.

Es interesante anotar el patente desajuste: la madre

superiora se cala las gafas para oír las palabras que va a pronunciar Viridiana:

VIRIDIANA: No voy a volver al convento...

Entonces, la madre superiora, cruzándose por delante de la cámara, oculta a Viridiana con su negro manto, descubriéndola inmediatamente después. Un manto, pues, que, a modo de cortina, anotaría bien el cambio en ella operado: tras tapar a una, descubre a la otra: la nueva Viridiana.

Pero, tal como ya sucediera en la secuencia inicial, ese denso manto también habrá de anotar negros augurios en las pretensiones de Viridiana:

VIRIDIANA: Sólo sé que he cambiado. Con mis débiles fuerzas seguiré el camino que de aquí en adelante me trace el Señor

La emergente transformación de Viridiana puede oírse, así, en sus propias palabras. Precisamente, sobre la senda de ese nuevo camino a seguir, continúa inscribiéndose el sentido tutor del film, al que nos referíamos al comienzo del análisis.

SUPERIORA: Te das cuenta de la soberbia que encierran esas palabras? ¿A qué grandes

cosas te piensas dedicar?

VIRIDIANA: Conozco bien mi debilidad y todo lo que haga ha de ser humildemente pero ese poco quiero hacerlo sola

Comparece ahora la contradicción. Pues no otra cosa preside estos párrafos en los que Viridiana enuncia su deseo. Primero, la humildad: «todo lo que haga ha de ser humildemente»; después, como así lo dice la madre superiora, la soberbia «... quiero hacerlo sola».

Desajuste, negros augurios, contradicción: tal es la batería de epítetos desplegados en torno a este deseo de Viridiana; un deseo que, como veremos enseguida, se traducirá en dar asilo a un pelotón de mendigos, tal será su nuevo camino hacia Dios.

La búsqueda de Dios tutelaré, así, la segunda parte del film, mas Dios no comparecerá. Su agujero constituirá, insistamos en ello, el sentido tutor.

Sentido tutor que, por lo demás, ha sido malinterpretado por todas esas opiniones que, sobre todo desde que el film fuera denostado por el Vaticano, han sido vertidas sobre *Viridiana*. Buñuel hubo de rebatir algunas de ellas:

Nunca tuve la intención de escribir un argumento de tesis que demostrara, por ejemplo, que la caridad

cristiana es inútil e ineficaz. Sólo los imbéciles tienen esas pretensiones.<sup>31</sup>

Pues el film no habla sino de la huella del vacío de Dios; de ahí que hagamos nuestras las palabras de A. Fernández-Santos:

*Viridiana* es un film anticristiano concebido y hecho desde el cristianismo<sup>32</sup>

Viridiana, entonces, no encontrará a Dios porque Dios no está, porque su Palabra, como de ello se dará buena cuenta, está vacía, nada significa.

Pero si Dios no está, ¿qué sucede en su ausencia?: he ahí el punto en que el film se (nos) interroga.

#### **LOS MENDIGOS, FOTOGRAFIADOS; VIRIDIANA, DIBUJADA**

Un mendigo, al que vemos ajustarse su gorro, acaba de cruzar el pórtico de una iglesia: una panorámica le acompaña hasta que se reúne con más mendigos. Al fondo, durante toda la panorámica, ha podido verse un paisaje de viejas casas, sus fachadas y tejados de densas texturas.

---

<sup>31</sup> Sanchez Vidal, A., *Op. cit.*, p. 249.

<sup>32</sup> Fernández-Santos, A., *El luminoso pesimismo español*, en EL PAÍS, 1-10-83.

Así comienza la segunda parte de *Viridiana*, con este plano protagonizado básicamente por la fotografía, en tanto huella. Pues lo que en ese plano anterior gobierna —nada sabemos, todavía, de esos mendigos— es la autenticidad de la huella dejada por el ojo —gran angular— de la cámara cinematográfica, equiparando tanto en sus asperezas, como también en las huellas que en ellos ha dejado el tiempo, figura y fondo, mendigos y escenografía.

La anécdota narrativa comparece en seguida: esos mendigos aguardan a que Viridiana salga de la iglesia.

Pero lo radical fotográfico sigue protagonizando el siguiente plano, donde otro mendigo es fotografiado en toda su aspereza: ciego, uno de sus ojos está cosido, mientras el otro, tan blanco como vaciado; un mendigo que, con un niño pequeño en brazos, pide limosna, en la puerta de la iglesia.

Sobre este mismo plano, la cámara retrocederá hasta abrir espacio a Viridiana, quien ya ha salido de la iglesia (Fig. 66). Su presencia fuerza en la imagen un violento contraste: frente a esa geografía de rostros fotografiados, tan ensombrecidos como ásperos y sucios, de los mendigos; el de Viridiana es puro dibujo; un rostro tan radiantemente blanco —blancura acentuada por el pañuelo negro que cubre su cabello—, como virginal, ...



Fig. 66

Diríase que es un rostro angelical el que ha llegado. Y así será literalmente anotado en el film, a través de los mismos mendigos: uno de éstos, «Poca», dirigiéndose al ciego, le comenta:

«POCA» (Refiriéndose a Viridiana): Tiene cara de  
ángel. Lástima  
que no la pue-  
das ver

Sin duda, se trata de un ángel bello; mas de una  
belleza idiota —un ángel necio, en palabras de J. La-

can<sup>33</sup>. Tal es la blandura que, entre la densidad matérica de los mendigos, en el rostro de Viridiana puede percibirse.

Un rostro, en efecto, alejado radicalmente de ese pelotón de mendigos que, como así hace ver el plano que pone punto final al segmento, la siguen, a modo de procesión.

#### **ANIQUILACION DE LA DIMENSION SIMBOLICA DEL PADRE**

Sobre un primer plano del retrato, colgado en la pared, de D. Jaime, un travelling de aproximación acentúa sus ojos: el punto de vista ligeramente picado del siguiente plano, en angulación coherente con el anterior, permitiría leer lo que sigue como plano subjetivo del retrato.

El texto inscribe, así, la mirada de quien, ya fallecido, fuera caracterizado como figura paterna perversa. Es, pues, su fantasma lo que con el retrato se activa —de ahí que en la primera parte del film, ese retrato, aun cuando ubicado topológicamente igual, se mantuviera oscurecido por la puesta en escena.

Sobre el retrato, empezamos a oír la voz de Jorge —el hijo extramatrimonial de un D. Jaime que, como éste

---

<sup>33</sup> Lacan, J., *El Seminario 20, Aún*, Paidós, Barcelona, 1981, p. 30.

El plano siguiente muestra a Jorge y Lucía, su compañera, asomados al balcón. La animadversión que ella, como réplica a la simpatía de él, muestra hacia la mansión y sus confines, se escribe en dos momentos. Uno, en el plano visual: al comentario de Jorge:

JORGE:            ¡qué bien se respira aquí!

Lucía responderá sacando un pañuelo de su bolso, con el que recatadamente se suena la nariz.

Y otro, más explícito, en el plano verbal:

JORGE:            ¿es que no estás contenta?

LUCIA:            sí, pero no sé, preferiría no haber  
venido

Palabras éstas que empezarán a cobrar cuerpo en seguida: con ellos todavía asomados al balcón, Lucía advierte a Jorge de lo que ahí, a la mansión, llega: el pelotón de mendigos encabezados por Viridiana.

#### **VIRIDIANA Y EL ANGEL. JORGE Y LOS MENDIGOS**

Un plano general muestra la llegada a la mansión de Viridiana con los mendigos. Sobre el plano, la cámara, mediante un desplazamiento autónomo hacia la izquierda,

buscará a dos de entre esos mendigos, dos mujeres, quienes dicen, refiriéndose a Viridiana:

REFUGIO: esta señorita es más buena que el pan

ENEDINA: muy buena, pero un poco *chalá*

Se manifiesta aquí explícitamente algo que ya habíamos anotado: la angelical bondad de Viridiana, su necesidad, su radical alejamiento de ese microcosmos de los mendigos donde se encuentra inmiscuida.

Luego, ya con todos los mendigos en derredor suyo, Viridiana toma la palabra:

VIRIDIANA: Los hombres dormirán en un sitio y las mujeres en otro, pero en las comidas estaremos juntos

Lo que aquí se pretende: el significante; su trazado sobre ese auténtico amasijo de mendigos; el significante que, separando hombres y mujeres, impida la promiscuidad sexual.

Mas esas palabras se descubrirán vacías, como imposible será el trazado de tal significante. Pues, el texto ha insistido en ello, es un ángel tan bueno como necio, quien las pronuncia.

Es digno de mención, por otra parte, el saludo que Moncho, uno de los criados, y Rita, la niña de Ramona, tributan a los mendigos, las palabras con que los reciben. Así, la niña, tras rechazar violentamente la carantoña que uno de ellos le hace, dirá, contrariada:

RITA: vais a dormir en el corral, con las gallinas

Emparentados con los animales, primero, los mendigos serán calificados después de «mugrosos» y «piojosos» por Moncho, luego de rehusar éste con acrimonia el apelativo «hermano» con que a él se ha dirigido uno de esos mendigos.

He aquí el contrapunto que estas opiniones de Moncho y Rita anotan —quizás porque éstos, a diferencia de Viridiana, no son ángeles y sepan, por ello, de los mendigos.

Otro de los mendigos, rebatiéndole sus palabras, se encara con Moncho, lo que origina entre ellos un conato de riña que se acentúa cuando Viridiana, que ha intervenido tratando de poner orden, es llamada «beata» por el mendigo. Recriminado éste por el ciego, comienzan ambos a pegarse.

Por corte directo, un plano muestra a Jorge decidido a intervenir en la riña, siendo entonces retenido por Lucía, que lo agarra por el brazo /

Retorna entonces el plano anterior: Viridiana sujeta, tirando de su brazo, al mendigo que la llamó beata. Después de hablar con él, éste, que no está dispuesto a acatar ninguna disciplina, decide marcharse, no sin antes recabarle una limosna<sup>34</sup>.

Cierto: la anécdota narrativa encadena, lo hemos anotado, estos planos. Ahora bien, en los dos últimos que hemos descrito, el montaje trabaja, sobre todo, a otro nivel: el plástico. Pues tanto su escala (plano medio), como los protagonistas y su disposición en el encuadre (la mujer a la derecha y el hombre a la izquierda), como también los movimientos por ellos desplegados (la mujer, cogiéndolo por el brazo, retiene al hombre) son, todos ellos, idénticos en ambos planos. Es así cómo, más allá de lo narrativo, el montaje se teje sobre la analogía visual.

Una analogía plástica que, por ello mismo, anota el emparentamiento de Jorge con el mendigo —con los mendigos, después de todo, pues, lo hemos dicho ya, éstos no conforman sino un auténtico amasijo.

En un cierto registro al menos, Jorge está, pues, en la misma posición de los mendigos. Lo que se amolda bien, como veremos, al dictado del sentido tutor del film.

En todo caso, el texto insistirá en este emparentamiento, como así lo prueba el hecho de que no sea ésta la

---

<sup>34</sup> Que los mendigos viven su pobreza como una condena, queda bien expresado en el comentario que éste hace, cuando tiene la limosna en su mano: «porque uno es pobre que si no...».

única vez en que tal sintonía quede anotada: al último plano del siguiente segmento, en el que Jorge manipula una jarra de agua, le seguirá, tras el corte de montaje, otro plano en el que Enedina, una de las mendigas, está igualmente con una jarra de agua en la mano. Ahora operado sobre un objeto, la jarra de agua, el montaje apunta-la, así, el emparentamiento Jorge-mendigos.

#### **SÍMBOLOS DESANGRADOS**

Plano detalle de las manos de Jorge dando cuerda a un reloj de bolsillo. Sobre el plano, sus palabras:

JORGE:           debió ser de mi abuelo...

El reloj del abuelo; el reloj que, pasando de padres a hijos, se desliza de generación en generación; el reloj, en suma, del tiempo y la palabra. El reloj, por ello, que vale por la dimensión simbólica de que es portador.

Cuando Jorge, poco después, ponga este reloj al oído de Lucía:

JORGE:           (Acerca la cabeza y) escucha ..., ¿qué te parece, eh?

Un raccord casi en el eje sobre el plano anterior, acentuará su respuesta:

LUCIA: Que a tí te gusta tu prima

Lucía sabe del engaño de Jorge. Sin duda, a este le gusta su prima Viridiana. Pero lo interesante es que se trata de un engaño ligado, como así ha sido articulado por la puesta en escena, al sonido mismo del reloj.

Y así, el latido de ese reloj, en lugar de atender al enraizamiento simbólico del hijo, o del nieto, no hace sino delatar su engaño, deviniendo, pues, en un reloj cuya dimensión simbólica ha sido pervertida.

No podía, después de todo, ser de otra manera, pues, lo hemos anotado, no hubo tal padre, sino su parodia perversa. Sin embargo, hay que anotar la insistencia en ello de la escritura buñueliana: tal es su pasión por vaciar los símbolos, que devienen, así, en símbolos desangrados.

Pero, como el reloj, otros símbolos serán igualmente deconstruidos, y profanados, en *Viridiana*. Así sucederá con otro de los objetos que, como el reloj, Jorge toma entre sus manos: un crucifijo de metal.

Crucifijo que, remitiendo al que otrora Viridiana abrazara sobre su pecho, exhibirá ahora su lacerante filo. Plano detalle: una de las diagonales del encuadre

está ocupada por un crucifijo (Fig. 67) del que, como si del mango de una navaja se tratara, se abre la hoja de una navaja (Fig. 68).

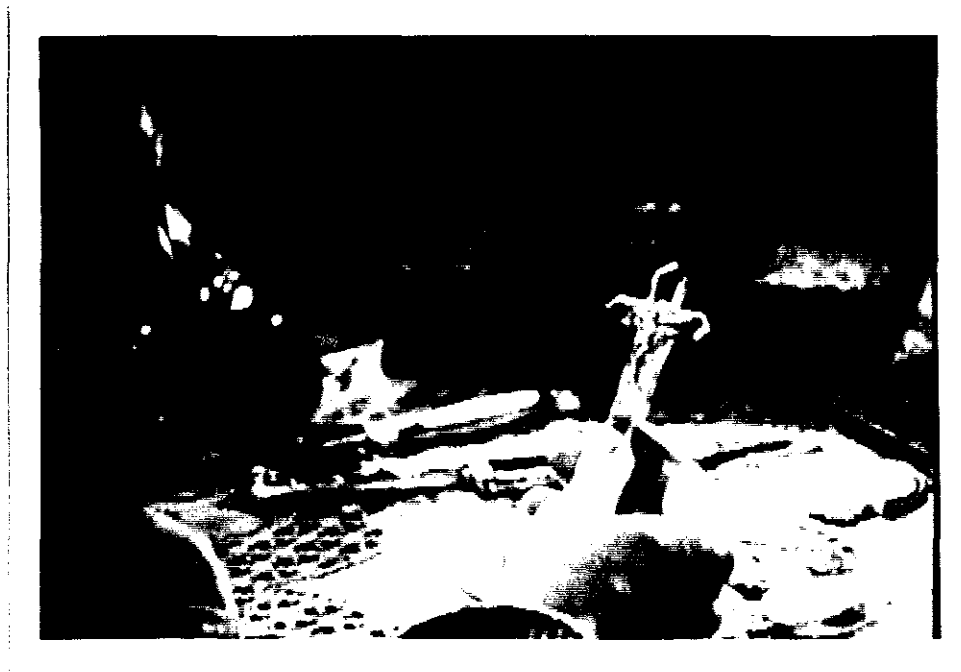


Fig. 67

La cámara, diríase que cautivada por tan punzante despliegue, permanece inmóvil en la conformación de plano tan recortado, dotándolo así de todo su espesor: el de ese crucifijo exhibiendo su lacerante hoja (Fig. 68), en una de las combinaciones surrealistas más explosivas que imaginarse pueda.

El crucifijo, que simboliza la muerte de Cristo, resulta, mediante tan brutal desplazamiento, desangrado de esta dimensión trascendental.

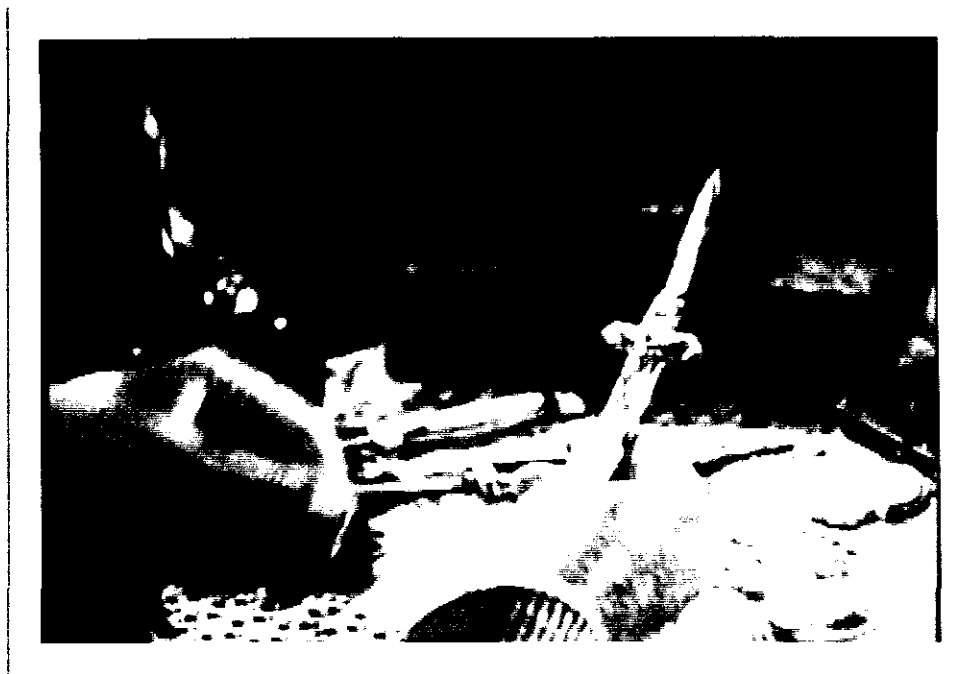


Fig. 68

Tal es la insistencia del texto en esos objetos que, significando en otra dirección, nada sustentan simbólicamente; objetos, por ello, que atestiguan el vacío del símbolo al que quieren representar.

J.G. Requena lo ha insinuado, a propósito del *Octubre* de S.M. Eisenstein:

Hay, podríamos denominarlo así, una suerte de fetichismo del símbolo (ausente). (...) Así sea dicho por lo que se refiere al sentido ideológico del término «fetichismo»; pero en el otro sentido, en el psicoanalítico, ¿es que no hay un cierto goce en esas proliferantes imágenes que se amontonan como basura en el momento mismo en que se descubren vacías de toda dimensión sim-

bólica? 35

El encuadre recortando el objeto, tanto como lo sostenido del plano, apuntan en esa dirección: en la del goce ahí involucrado cuando los símbolos se descubren parodia perversa de ellos mismos.

### **EL ANGELUS, A HACHAZOS (DE MONTAJE)**

Pero la tarea deconstructora de los símbolos prosigue en la secuencia siguiente, donde el montaje funcionará descuartizando la palabra de Dios. Pero vayamos por partes.

La secuencia se configura mediante la yuxtaposición de dos segmentos de planos que son presentados como simultáneos en el tiempo: los trabajos de albañilería destinados al adecentamiento de las fachadas exteriores de la mansión, y la oración del Angelus, que Viridiana reza con los mendigos.

/ Panorámica descendente: andamios. Luego, unos albañiles realizando sus tareas (...) /

/ Plano General: desde los terrenos campestres que circundan la mansión, Viridiana bate palmas llamando a

---

35 Requena, J.G., *Op. cit.*, ps. 160-161.

los mendigos para rezar el Angelus. Estos, desparramados por los alrededores, van acudiendo a la llamada; todos menos José, el mendigo leproso, a quien previamente hemos visto escapar. Mas, cuando la oración va a comenzar... /

/ ... Un Plano de escala extremadamente corta, muestra un remolque lanzando contra el suelo toda su carga de grava. Se acusa en el plano el intenso ruido generado por la descarga /

Tiene lugar, así, el primer acto de montaje y, con él, el primer choque —un choque que es incluso violento, como a ello contribuye el flagrante cambio de escala introducido por el último plano—, que podríamos plantear en los siguientes términos:

tareas de albañilería / oración

Pero sorprende que ese último plano citado resulte protagonizado por la estridencia de una multitud de piedras que, fotografiadas tan de cerca, caen al suelo. De ahí que la metonimia deba ser explicada también en sentido analítico, pues esas piedras, más que integrarse en una estructura de significación, más que narrar nada, parecieran desprenderse de todo ello para, mostrándose en toda su literalidad, hacer oír el efecto de su yuxtaposición con el plano anterior: apedrar e inundar de ruido la oración del Angelus que va a rezarse.

/ Primer Plano: Viridiana y, junto a ella, un mendigo: «el cojo». Da comienzo el primer versículo del Angelus:

VIRIDIANA: El ángel del Señor anunció a María...

«EL COJO»: ... y concibió por obra del Espíritu Santo

El intertexto aquí convocado es J.F. Millet, a propósito de su pintura *El ángelus*, que representa, en una escenografía campestre, a un hombre y una mujer, en un atardecer, rezando la oración. La disposición de las figuras, tan próximas entre sí y a la vez tan alejadas, sus cabezas inclinadas, recogidas las manos, así orando, acatando, inscriben sobre su serenidad, esa fuerza interior de la que el cuadro es portador, su misterio.

(Fue ello, dicho sea de paso, lo que sin duda fascinó a Dalí, quien en su extensa reflexión sobre la pintura milletiana, sometiéndola, mediante dibujos, a todo tipo de perversiones, como se recoge en el libro que a ella dedicara<sup>36</sup>).

Y bien, tal como en el texto pictórico, bien que en una escala más próxima, aparecen en el cinematográfico de Buñuel, también en terreno agreste, un hombre, el mendigo «el cojo», y una mujer, Viridiana, al atardecer —antes,

---

<sup>36</sup> Dalí, S., *El mito trágico del «Angelus» de Millet*, Tusquets, Barcelona, 1989.

la hora quedaría anotada en el film, a propósito de un comentario de los albañiles sobre el final de la jornada—, y rezando, con idéntica actitud, la misma oración.

Mas, ¿qué habrá, después de todo, frente a esa pintura milletiana tan patentemente aquí convocada?. No es difícil adivinarlo: como en Dalí, la parodia, la burla, la agresión. Así, las figuras que en el film ocupan las posiciones de los campesinos, esas mismas figuras, serán poco después las protagonistas de un acto perverso, cual es la violación de «el cojo» a Viridiana. Pero la agresión buñueliana a Millet se consumará a través del montaje, como constataremos en lo que sigue.

/ Plano General: como consecuencia de la apertura de campo operada, las figuras del plano anterior aparecen ahora enmarcadas por las de otros dos mendigos. Todos rezan a coro:

CORO: Dios te salve María, llena eres de gracia,  
el Señor es /

/ Plano Detalle: instalada en una de las diagonales del encuadre, y movida desde sus extremos por las manos de dos hombres, la hoja dentada de una sierra corta en dos el grueso madero que ocupa la otra diagonal del cuadro. El plano, tal como sucediera anteriormente con la descarga de grava, se inunda del ruido generado en la

acción /

/ Plano General idéntico al anterior. Continúan las palabras del avemaría:

CORO: ... y bendito es el fruto de tu vientre, Jesús

Resulta difícil no advertir el efecto de esta nueva yuxtaposición de planos: un tan violento como inesperado acto de montaje externo, ha cortado radicalmente el plano que visualizara la oración del Angelus para insertar, con su correspondiente inscripción sonora, el detalle de un aserramiento. Es decir —y no hacemos otra cosa que leer literalmente el texto—: la oración «Dios te salve María, llena eres de gracia, el Señor es/», ha resultado violentamente interrumpida<sup>37</sup> en este punto por... ¡un frenético aserramiento!.

La sierra cortando metaforiza, pues, con exactitud la figura de montaje que aquí opera; lo que se verá posteriormente acentuado, cuando ese ritmo frenético que la sierra impone, encuentre su eco en la cadencia del montaje cortando cada vez más violentamente.

Diríase, así, que ese acerado filo que la sierra exhibe, es el del montaje mismo aserrando (descuartizan-

---

<sup>37</sup> Violencia a la que contribuye ahora no tanto el acentuado cambio de escala que tiene lugar en la transición de planos operada por el corte de montaje, cuanto la acción misma que el plano detalle muestra: un aserramiento.

do) el discurso religioso del Angelus (que compendia Anunciación y Encarnación); un discurso que, recordémoslo, hace oír, a través del ángel mensajero, la palabra de Dios. Volveremos sobre este punto.

Un montaje, pues, a hachazos. Hachazo a la oración del Angelus, pero hachazo también, como ya advertiéramos, a la pintura del mismo título de Millet, que habrá resultado igualmente ultrajada. Lo que también puede ser entendido, cual sucede en otros lugares del texto buñueliano —recuérdese *Un perro andaluz*—, como agresión al Arte, si lo consideramos representado aquí por el lienzo *El ángelus*.

Prosigue la secuencia: Plano General: dos mendigos: en primer término, «el Señor Zequíé»; al fondo, la enana. Continúa el avemaría:

CORO: Santa María, madre de Dios, ruega por nosotros pecadores/

/ Plano Medio corto de uno de los hombres que, cada vez más frenéticamente, mueve la sierra que corta. En el plano sonoro, el inquietante ruido del aserramiento /

De nuevo, el corte de montaje responde a la misma lógica del anterior: hachazo a la oración del Angelus; lo que sucederá hasta en nueve ocasiones más, cada vez más

toscamente. La secuencia no obedece, pues, a economía narrativa alguna, sino a un enunciador que, a hachazos de montaje, teje las dos series de planos que la conforman.

#### **DESGARRO Y MATERIA. LA ATRACCION (II)**

/ Primer Plano de Viridiana: su figura se recorta sobre un fondo ligeramente desenfocado. Con ese mismo gesto del que participara la campesina del cuadro de Millet, dice el segundo versículo del Angelus:

VIRIDIANA: He aquí la esclava del Señor /

/ Plano Detalle de una artesa sobre la que se vuelca violentamente un cubo de agua /

/ Plano Medio que focaliza a Refugio, la mendiga embarazada, y «el Poca». Dicen:

CORO: Hágase en mí según tu /

/ Plano Detalle de un trozo de pared que está siendo demolida a golpes de martillo /

Prestemos ahora atención a los cortes que el montaje ha asestado al segundo versículo de la oración, y a sus efectos. La respuesta a las palabras pronunciadas por

Viridiana, «He aquí la esclava del Señor», ha sido, en términos visuales, la violenta caída de un gran chorro de agua sobre una artesa, tras lo cual, en el siguiente plano, prosigue, en las voces de los mendigos, la oración: «Hágase en mí según tu/» siendo interrumpida justo en este punto, esto es, cuando habría de decirse «palabra» —esa palabra, recordémoslo una vez más, de la que, en la oración, el ángel es portador: la palabra de Dios.

El hiato produce, pues, su efecto: marcar en el texto la ausencia de la palabra.

Pero hay algo más, todavía: en el lugar que esa palabra debiera llenar, comparece un plano que introduce, junto a la imagen de los continuados martillazos a una pared, su correspondiente ruido.

Así pues, con el corte de montaje, ruidos inquietantes —de una sierra, de un martillo, ...— interrumpen siempre con violencia la oración, la palabra de Dios, a la que inundan de ellos.

Ya lo decíamos: el montaje es cada vez más áspero, más tosco; lo que, por cierto, parece haber incomodado a determinada crítica especializada<sup>38</sup> que, no habiendo visto lo que en él se juega, lo ha tachado de demasiado obvio. Resultan interesantes, sin embargo, los términos en que se ha referido a ello J.F. Aranda:

---

<sup>38</sup> Así, en Sánchez Vidal, A., *Op. cit.*, p. 259.

(...). Hay incluso un montaje muy obvio, como nunca ha hecho Buñuel (lo que no puede dejar de dar cierto aire de artificiosidad a la secuencia) en la oración del Angelus. Como en un film mudo ruso alternan los planos de Viridiana y los mendigos arrodillados en el campo -«y fue concebida por el Espíritu Santo», etc.- con los planos de obreros trabajando -tiran una carretada de grava, o parten leña, etc. <sup>39</sup>

Aun no estando demasiado afortunado en la primera parte de su cita, Aranda acierta plenamente cuando intuye la similitud formal de la secuencia buñueliana con el film mudo ruso, si bien le faltó añadir que ese cine ruso no era otro que el eisensteiniano. Pues, efectivamente, Buñuel converge con Eisenstein, como ya sabemos, en este punto: el montaje de atracciones.

La experiencia del montaje de atracciones es la confrontación de temas que apuntan hacia un efecto temático. (...) montaje escogido, sobre todo, a fin de eliminar ese efecto de artificio que la pantalla no soporta (...) <sup>40</sup>

No cabe hablar, como hiciera Aranda, de artificiososi-

---

<sup>39</sup> Aranda, J.F., *Op. cit.*, p. 269.

<sup>40</sup> En Requena, J.G., *Op. cit.*, p. 60.

dad en una secuencia articulada por un montaje que, como dice con toda claridad Eisenstein, nació precisamente para combatirla, vale decir, para permitir al texto alcanzar la autenticidad.

Porque, efectivamente, es la atracción lo que se inscribe en el corazón mismo del montaje de esta secuencia que nos ocupa; una secuencia que, como hemos venido constatando, se elabora toda ella a partir del injerto de trozos arrancados de su hábitat semiótico habitual (los planos detalle de las tareas de albañilería) en un tejido que le es radicalmente extraño (la cadena de planos que narra el rezo del Angelus), lo que supone, en primer lugar, la confrontación de temas de que Eisenstein hablara en la cita anterior. Mas adviértase que tal elaboración, lejos de producir estructura de significación alguna, inscribe propiamente un desgarró: así, esos trozos, sus fotografías en plano detalle, exhibiéndose en toda su radicalidad, desgarran el tejido de significantes donde el montaje los injerta.

He aquí la atracción. Su efecto es, por ello, más acá del fenómeno lingüístico a que pudiera dar lugar, un desgarró en el tejido del discurso, como así lo venimos anotando.

Así, retornando a los dos últimos planos descritos, el rasgo fundamental de su montaje es, más allá de la significación que de él pudiera brotar, como el conocido

En el plano siguiente, Viridiana, en Primer Plano idéntico a ese otro con el que diera comienzo el anterior pasaje de la oración, reza el último versículo:

VIRIDIANA: Y el Verbo se hizo carne

El acerado corte de montaje da paso, como entonces sucediera, a un Plano Detalle en el que puede verse la caída a bocajarro de un gran chorro de agua sobre una artesa (Fig. 69).



Fig. 69

De nuevo, y al margen del perverso comentario enunciativo<sup>44</sup> en que pudiera constituirse, lo que en el plano se impone es materia informe, pues es en él imposible, como así lo atestigua su fotografía radical (Fig. 69), significar qué muestra: sólo hay en ella materia bruta, desprendida de todo significante.

La secuencia sigue con un Primer Plano de Refugio, la mendiga embarazada, de cuya boca sale el párrafo de la oración que responde a las palabras «Y el Verbo se hizo carne» que, antes del corte anterior, pronunciara Viridiana:

REFUGIO: [Y habi]tó entre nosotros/

/ Plano Detalle, otra vez, del martillo golpeando la tapia /

/ Primer Plano, idéntico al anterior, de Refugio, que continúa:

REFUGIO: ... llena eres de gracia, el Señor es contigo, bendita tú eres entre todas las mujeres, y bendito es el fruto de tu vientre, Jesús /

---

<sup>44</sup> El plano parece responder a Viridiana: «El Verbo hizo no carne, sino aguas».

De nuevo, el montaje genera la atracción; mas una atracción que ahora se ve extraordinariamente enriquecida por un contraste tan acusado, como perverso, en su estructura. Pues es precisamente Refugio, una mendiga embarazada de no se sabe —ni tan siquiera ella<sup>45</sup>— quién, la mujer seleccionada por la puesta en escena para completar ese tercer versículo del Angelus que supone decir: «El Verbo habitó entre nosotros».

Estructura perversa, decimos, ésta que asocia a Refugio con la mujer que concibiera el Verbo —es decir, la radical otredad que la habitó a ella—: la Virgen María.

Después, dos planos más comparecerán a modo de dos nuevos tajos de montaje a la oración: en uno, arena agitándose violentamente; en el otro, más maderos que se amontonan en el suelo; dos planos en los que se impone nuevamente, además del estruendoso ruido en ellos producido, la aspereza misma de la materia...

#### **DESEMASCARAMIENTO DE LA PALABRA**

En síntesis: se trata de una secuencia articulada por el enunciador del discurso mediante un montaje a ha-

---

<sup>45</sup> Pues «era tan de noche, que ni la cara le vió». Tal es el chiste que, a propósito del interés que Viridiana manifiesta por la fecha del parto, hace de ello el mendigo «el Poca».

chazos; mediante un montaje de atracciones que apunta, dicho sea en los mismos términos de la cita eisensteiniana, un efecto temático final: el despedazamiento del tejido discursivo de la oración del Angelus, vale decir, de la palabra de Dios<sup>46</sup>.

El discurso religioso ha sido, pues, roto con violencia. Pero, a la vez, desenmascarado: no lo sustenta ningún símbolo, sino, en su lugar, esa áspera, estridente, y radical materia que protagonizara los planos anteriores, y de la que, en su dimensión más radical, ha dado buena cuenta la fotografía.

La palabra se descubre, así, como una farsa: sin dimensión simbólica en que sustentarse, bajo ella sólo habita una masa de materia (lo real). No hay, pues, Dios; no hay palabra: tal es el vacío que imanta continuamente la escritura buñueliana.

### **EL SEXO, EL ZARPAZO. LA ATRACCION (III)**

Hemos constatado cómo elementos de acusada resonancia simbólica —el reloj del padre, el crucifijo—, comparecían en el texto desconectándose de la estructuración simbólica correspondiente. Hemos constatado, también,

---

<sup>46</sup> Lo que, dicho sea de paso, es también un tema presente en Eisenstein. Así, en *El acorazado Potemkin*, un marino romperá con violencia el plato en cuyos bordes ha podido leer: «El pan nuestro de cada día, dánosle hoy». (En: Requena, J.G., *Op. cit.*, ps. 95-96, hay un detallado análisis de tal segmento eisensteiniano).

cómo la palabra de Dios ha sido violentamente deconstruída.

Tales operaciones de vaciado, o de sangría, como así lo dijéramos anteriormente, de los símbolos, certifican la ausencia de dimensión simbólica que preside el texto.

Prosigamos nuestro análisis. Sospechando que a Jorge le gusta Viridiana —lo que ha sido anotado, como hemos visto, sobre el sonido del reloj del padre—, Lucía lo amenaza con marcharse de la casa, a lo que él sentenciará:

JORGE: La vida es así: a unos los junta, y a otros los separa. ¿Qué puede hacer uno si ella es la que manda?

Enunciado que marca bien la ausencia de todo compromiso, vale decir, de toda palabra que comprometa al sujeto. Algo que, después de todo, ya quedaría explícitamente anotado anteriormente, cuando Jorge, refiriéndose a Lucía, dijo a Viridiana:

JORGE: No es mi esposa. Para vivir con una mujer, no necesito que nadie me bendiga

Es decir: la bendición —entiéndase: esa bendición

que, viniendo de un tercero, funda el compromiso— es denunciada como innecesaria.

Así pues, mediante este movimiento de exclusión del tercero, que es también el lugar de donde proviene la palabra simbólica, el texto continúa inscribiendo su déficit.

Por ello, el segmento anterior encuentra su prolongación, y su coherencia, en la secuencia que, en la buhardilla, tiene lugar poco después. Sobre el plano estático, un plano tan contrapicado como de corta escala focalizando un gran desconchón del techo, con que la secuencia comienza, comparecen Jorge y Ramona, quienes acuden al desván movidos por la curiosidad del primero, que quiere dar un vistazo a los cacharros, muebles entre otros, que allí se guardan.

Tal será la anécdota narrativa de una secuencia que, como tantas otras del film, mostrará su auténtica fuerza al margen de esa anécdota: nada supondrán, efectivamente, en la economía narrativa del film, esos muebles viejos, de los que nada más volverá a saberse, como tampoco del desván. La pertinencia de la secuencia habrá de encontrarse, pues, en otra dirección que la narrativa.

He aquí un espacio singular: el desván. Es decir, un espacio primario, poco limpio, donde se acumula lo viejo; un espacio, en suma, horadado por el tiempo y, por ello mismo, idóneo para exhibir sus texturas.

Y así nos ha sido admirablemente presentado en el plano anterior: no a través de un plano general significando la dependencia de la casa a que corresponde, sino, bien por el contrario, en plano corto mostrando sus desconchones, sus asperezas. En suma: se trata de un espacio que, debilitado en sus registros semiótico e imaginario, apunta al de lo real, allí donde este real tiene que ver únicamente con la materia desnuda, con ese adobo que el desconchón de la pared deja ver.

Poco después, mientras Jorge remueve viejos muebles, la pulsión sexual se desencadenará en Ramona, como así lo acentúa un primer plano de su rostro —pulsión, cuyo primer escalofrío quedó anotado en aquel plato de sopa impactando contra el suelo que ella, su mirada prendida de Jorge, tirara.

Comiéndoselo nuevamente con los ojos, Ramona desea a Jorge. Y éste, que de ello se ha percatado, le dice, mientras le acaricia la barbilla:

JORGE:           ¿Sabes Ramona? Si te arreglaras un poco estarías hasta guapa... Dientes pequeños, labios carnosos, ¿para qué más?

«Si te arreglaras un poco estarías hasta guapa...»: la conjugación en condicional de la frase, anota que no

es la belleza lo que aquí se nombra, sino propiamente la belleza deconstruída y, a la vez, destinada a la obscenidad a que «dientes pequeños, labios carnosos» remite.

Jorge está hablando de sexo, sin duda. Pero del sexo, insistamos en ello, allí donde, ausente la belleza, la palabra ha sido formulada como innecesaria.

Y entonces, inclinándose sobre ella, a la vez que esbozando una sonrisa, Jorge besa a Ramona. Los labios de ésta se pegan a los de él, y lo hacen hasta el punto que, cuando Jorge retira los suyos, los de ella, como no queriendo deshacer la fusión, permanecerán acanutados.

Sólo instantes después, cuando él, en fuera de campo, la invita a sentarse a su lado, saldrá Ramona de ese estado en que se encuentra sumida, no sin antes tragar gran cantidad de saliva.

Pero interesa especialmente el movimiento que sigue, su singular puesta en escena. Ramona va junto a Jorge, respondiendo así a la llamada de éste: el espectador sabe qué harán ambos, como también lo sabe la cámara, que, en lugar de acompañar a Ramona a donde él la espera —hasta que sobre ellos comparezca el codificado fundido en negro—, se encamina en panorámica según una dirección otra hasta encontrar una rata sobre la que, instantes después, se abalanza un gato. Sobre ello, aparece entonces el fundido a negro.

Nada, en lo narrativo, justifica este movimiento

autónomo de la cámara acusando una mirada exterior al universo de los personajes. Y ello porque se trata de una operación de escritura en la que un enunciador se hace presente para enlazar visualmente dos acontecimientos simultáneos en el tiempo —de ahí la prolongada panorámica «vacía»—: el de los amantes, y el del gato y la rata.

El enunciador del discurso relaciona así uno y otro acontecimiento a través de lo que sólo puede emanar de la literalidad de ambos: el zarpazo.

Llegamos así, de nuevo, a la atracción. Pues la rata, como luego el gato que sobre ella se abalanza, están ahí cortacircuitando la dimensión narrativa para que así el zarpazo comparezca de la manera más real posible.

Pues, efectivamente, disminuídos sus registros semióticos —además de detenido lo narrativo, cualquier metáfora acerca del sexo que, referida a la caza del ratón por el gato, aquí pudiera leerse, resultaría muy débil si se compara con la fuerza visual, con la aspereza, de que estas imágenes son portadoras—, como igualmente imaginario —la cámara se ha desprendido del eje de las miradas de los personajes—, disminuídos estos registros, decimos, el texto manifiesta así la emergencia del sexo en lo real —un real buscado, una vez más, en la radicalidad de la

huella fotográfica<sup>47</sup>— de la manera más literal, y brutal, posible.

El sexo, pues, como zarpazo de muerte: tal es su inscripción allí donde la belleza, vale decir, lo imaginario está deconstruido, y la palabra, aquella que fuera nombrada como innecesaria, ausente.

#### **RELACION PATERNO-FILIAL QUEBRADA**

Serán muchos los lugares del texto donde comparezcan elementos de estructuras simbólicas, mas siempre desconectados, constatando así el vacío de la articulación simbólica que pudiera guiarlos.

Por ejemplo, la familia. Todos los vínculos paterno-filiales que en el film comparecen, están rotos: Jorge, el hijo de D. Jaime, no fue reconocido por su padre; Rita, la hija de Ramona, fue igualmente abandonada, como su madre, por su padre; Refugio, una de las mendigas, espera un hijo de no se sabe quién (lo que es, como anteriormente anotamos, incluso objeto de burla)... Y, además, los hijos de Enedina, otra de las mendigas, serán, en un momento dado, considerados literalmente como estorbos. Y, todavía, en otro momento, el leproso dice a Viridiana:

---

<sup>47</sup> El zarpazo del gato a la rata ha sido captado en su total autenticidad (fotográfica).

«EL LEPROSO»:       ¿Padres? Ni quien se acuerde, pá  
                          lo que sirven... Eso creo, que  
                          no sirven

En suma: hijos, todos ellos, desarraigados, productos de ningún deseo; hijos, por ello mismo, de la pulsión, que no son nada en el orden de la palabra. Hijos, en suma, radicalmente desconectados de toda estructura simbólica familiar, que resulta así quebrada, parodiada, burlada; deconstruída, finalmente.

#### **LA ORGIA DE LOS MENDIGOS**

La anécdota narrativa señala que Viridiana ha de acompañar a Jorge al notario. A ellos se une después Ramona, que acude al dentista con Rita, su hija, con dolor de muelas. Y así, todos ellos parten en el coche que les llevará hasta el pueblo próximo, mientras los vagabundos quedan solos en la mansión.

Y serán conscientes de ello: liberados ya de sus amos, los mendigos vivirán su rebelión. Así, sin perder un solo instante, algunos de ellos comienzan a preparar los corderitos que se comerán al horno, mientras los otros se precipitan al interior de la casa de los señores.

Una casa de la que, nada más divisarla, los mendigos

dirían:

POCA: Es una casa muy grande. Tiene muchas  
ventanas y dos torres de iglesia...

CIEGO: Entonces es una casa de mucho res-  
pe-  
to...

Esa misma casa, decimos, es invadida ahora por quienes después de emparentarla a la iglesia, la denominaron lugar de mucho respeto. Así sacralizada, su invasión no deja, por ello, de adquirir los tintes de una profanación.

Los mendigos profanan, pues, la casa. Pero la puesta en escena y el montaje hacen lo suyo para caracterizar como «palomas» a los profanadores: así, cuando cruzan el umbral, sus movimientos, de manos y piernas, armonizan plásticamente con los de la paloma que, por corte directo, aparece en el plano siguiente.

Si bien el corte anterior interrumpe el hilo narrativo de la secuencia, lo será sólo momentáneamente, pues en seguida es retomado con la aparición de las mujeres mendigas, quienes sacando de los muebles las cuberterías y mantelerías, las manosearán y olfatearán: después de extender una mantelería de hilo, sus miradas, tan atónitas como entusiasmadas, se depositarán en ella. Será entonces cuando:

REFUGIO: ¡Mira que morirme sin comer en estos manteles tan galanos!

Exclamación que desencadena uno de los segmentos más conocidos de todo el film: la celebérrima orgía de los mendigos.

Segmento que viene marcado, en su comienzo, por el alcohol: un plano detalle muestra una copa de vino desparramándose en el galano mantel. Sobre una progresiva apertura de campo termina apareciendo una gran mesa en torno a la que cenan los mendigos; todos ellos, menos uno: el leproso —éste lo hace solo, en una mesita aparte, bien que igualmente engalada para la ocasión.

Pero será una cena en la que en seguida los vagabundos cantarán, bailarán por bulerías, se pelearán, harán el amor...; una cena, pues, que es objeto de todas las transgresiones, y en la que ni la misma comida será respetada: así, las natillas del postre llegarán hasta la nariz y la boina de «Poca», cuando Enedina lo empuja al barreño que las contiene; o impactarán en pleno rostro del «señó Zequíé», otro de los mendigos, cuando «el cojo» le arroje a la cara un plato repleto de ellas.

Se trata, pues, de una mesa sometida a todos los desplazamientos —y, en cuanto tales, perversos—; una mesa donde se satisfacen todos los apetitos, incluido, como ya hemos dicho, el sexual: de ahí que, cuando los vagabundos

bailan, la enunciación se detenga especialmente en las medias bajadas de una de las mendigas, anotando así un latido sexual que se manifestará poco después, cuando una pareja, semioculta por un sofá, haga el amor —lo que será mostrado a través de la brega de sus piernas asomando por uno de los extremos del sofá.

Pero la orgía llegará a su punto culminante cuando el mendigo leproso, al que antes viéramos adentrarse en el dormitorio que fuera de D. Jaime, comparece ataviado con el vestido blanco de novia: además de tocado con el velo, ceñido a sus andrajosos pantalones, lleva abrochado el corsé (Fig. 70).

He aquí una fotografía típicamente buñueliana: sometido al más radical de los desplazamientos, el vestido de novia y, con él, la boda, a que metonímicamente remite, es brutalmente pervertido, deviniendo así objeto de burla cruel.

¿Es posible todavía algo más en esta orgía profanadora? Buñuel, el texto buñueliano, demostrará que sí, cuando la mesa sea convertida por obra del ciego, que la emprende a bastonazos con ella, en una mera acumulación de destrozos. Y, todavía, cuando, ya finalizada la orgía, el mismo mendigo ciego salga de la casa pisoteando literalmente el velo de novia, que ha quedado prendido de su

bastón<sup>48</sup>.

Así pues, la mesa destrozada; y la boda, a la que remite el velo de novia, pisotada. Y ambas conectadas mediante un actante tan singular como sorprendente: el bastón del mendigo ciego.



Fig. 70

Mas, ¿porqué esta conexión entre Boda y Mesa?, ¿cuál es su pertinencia? Sin duda, que nada significan, pues nada las sustenta: ningún símbolo hay detrás de ese trozo de tela, abandonado en el suelo, en que ha devenido finalmente el vestido de novia —un vestido que, como la

---

<sup>48</sup> Tales parecen ser las únicas funciones del citado bastón en el film: destrozarse la mesa, y pisotear el velo de la novia.

mesa, ha sido también sometido a toda suerte de desplazamientos perversos: de latente disfraz de Viridiana, pasó a ser su mortaja, en la primera parte del film, para luego, en la segunda parte, aparecer ya como manifiesto disfraz (Fig. 70) de baile—, como tampoco lo hay sustentando esa mesa violentamente destrozada, estallada en mil pedazos.

El bastón del ciego queda así constituido en una suerte de vector sobre el que se rima el vacío simbólico de mesa y boda, ambas desenmascaradas por él como meros significantes huecos.

#### **VIVENCIA DEL VACIO SIMBOLICO: LA CARCAJADA**

Pero será en el corazón mismo de la secuencia donde la escritura de *Viridiana* alcance uno de los puntos de máximo espesor: allí donde los mendigos, todos ellos, también el leproso —que sorprendentemente ahora no es rechazado por los demás—, se agrupan en torno al ciego, con el pretexto que Enedina va a fotografiarlos.

Y se ubican de manera tal, que su disposición, tanto plástica como geométrica, resulta idéntica —no para la mirada de Enedina, aun cuando ésta, delante de la cámara, se ubique en su mismo eje, sino para la mirada enuncia-

tiva<sup>49</sup>— a la que mantiene Jesucristo con los apóstoles, en la emblemática pintura de L. da Vinci, *La Ultima Cena*.

Una cita intertextual ésta que se intensificará especialmente en lo que sigue, cuando el texto, después de atraparlo, congele el instante mismo en que las disposiciones de los cuerpos de los mendigos coinciden con los de las figuras del cuadro leonardiano. La fotografía estática ahí esculpida será troceada entonces por el montaje en tres fotografías más próximas, sobre las que pueden percibirse la absoluta coincidencia de los gestos de las figuras buñuelianas con las de la pintura de L. da Vinci.

Tal acto de montaje, tan descriptivo, en su intertextualidad, como anti-narrativo, en el desarrollo temporal de la orgía de los mendigos, atestigua una vez más la presencia del enunciador del discurso, que no duda en romper la narración para así convocar, lo más radicalmente posible, *La Ultima Cena*.

Así pues, la Cena de Jesucristo y los apóstoles se constituye en el referente con respecto al cual se inscribe esta otra cena, la de los mendigos; de ahí que ambas cenas queden igualmente inscritas en el film. La insistencia, así como la fuerza, con que lo religioso es aquí invocado, anota bien el apasionamiento teológico del que el texto buñueliano es portador.

---

<sup>49</sup> De ahí que en un par de ocasiones y sin que varíe el punto de vista, Enedina haya desaparecido de la puesta en escena sin motivo alguno que lo justifique.

Pero el ojo por el que Enedina hace la fotografía no es, por lo demás, el de objetivo cinematográfico alguno, sino otro bien distinto que, a partir del levantamiento de faldas de aquélla, desencadena la risa a coro de todos los mendigos.

La burla es así introducida en *La última cena*. Mas burla no de los mendigos, sino del enunciador del discurso que, mediante una tan densa como perversa rima, sostenida y enfatizada mediante la congelación del tiempo de la narración, convoca la cena simbólica de Leonardo da Vinci para parodiarla, para burlarla.

Encontramos aquí otro rasgo más de escritura que emparenta a Buñuel con gran parte de la vanguardia: Dios, el principio simbólico mismo, es de nuevo la cuestión:

Parodia, burla de los símbolos pasados, pero, a la vez, vivencia de que el vacío late en el interior de estos que contra ellos se rebelan <sup>50</sup>

Burla del símbolo, sí, pero, a la vez, vivencia de su vacío: así lo hemos percibido en este segmento ejemplar de *Viridiana*.

De ahí que se trate de una risa necesariamente violenta, de una carcajada, que, acusando el abismo trazado allí donde la palabra simbólica se descubre ausente,

---

<sup>50</sup> Requena, J.G., *Op. cit.*, p. 235.

alcanza al mismo acto de escritura.

Sin duda: la escritura buñueliana se nutre de la violencia de la carcajada, como así lo advierte una de las imágenes más lacerantes de todo el cine de Buñuel: en *Nazarín*, al final de la secuencia donde el protagonista, el sacerdote Nazario, recoge en su casa a Andara, ésta levanta los ojos hacia una imagen de Jesucristo que hay colgada en la pared: coronado de espinas, maniatado, el Cristo tiene la boca abierta por una carcajada (Fig. 71).



Fig. 71

La imagen se constituye en la manifestación más radical de lo que venimos de anotar, pues esa boca abierta por la carcajada sitúa el agujero en el más emblemáti-

co lugar de la palabra: la boca de Dios.

(De ahí, por otra parte, el brutal choque que atraviesa la imagen, percibida, en su radical perversión, como casi insoportable).

No hay, pues, Dios; no hay Palabra. Por ello, cuando la escritura, siempre magnetizada por su vacío, la invoca, lo siniestro emerge en su lugar: tal es la inscripción de ese cuerpo casi putrefacto del mendigo ciego ocupando, en la cena, el lugar de Jesucristo —aun cuando podría haberlo ocupado cualquier otro, pues todos los mendigos están propiamente en la misma posición.

#### **LOS MENDIGOS: AUTENTICIDAD Y ENERGIA ENTROPICA**

No por casualidad, entre los mendigos hay un ciego, como también hay enanos, o leprosos, ... , es decir, individuos en los que se impone el cuerpo exhibiendo sus texturas. Son, por ello, la expresión que mejor puede hacerse cargo, cinematográficamente, de las materias y texturas, de lo real, del cuerpo.

Y así han sido visualizados: como un amasijo de cuerpos descompuestos donde ni tan siquiera ha faltado su apéndice siniestro: tal es el caso de José, el leproso, con trozos de su cuerpo literalmente podridos.

Es, pues, la densa presencia del cuerpo, su inmediatez, lo que se impone, y que en ocasiones puede llevar

incluso a aniquilar el gesto de interpretación del actor. A ello se refería muy precisamente Buñuel cuando, a propósito de uno de los mendigos más singulares, decía:

Conservo un especial recuerdo del extravagante personaje que interpreta al leproso (...). Escapaba a toda dirección de actor, y, sin embargo, yo lo encuentro maravilloso. <sup>51</sup>

Más literalidad no cabe: el «extravagante personaje», es decir, quien está fuera del ámbito de lo que se entiende por un personaje, «escapaba a toda dirección de actor», es decir, escapaba a todo principio de interpretación.

Encontramos así un nuevo rasgo buñueliano presente también en otras escrituras de las vanguardias:

Se ha dicho, aplicando esquemas que no entienden la problemática de la escritura de la que participa la vanguardia, que se trataba de un rechazo de los actores «profesionales». No es eso, sino algo más radical: rechazo del principio mismo de interpretación. <sup>52</sup>

Y ello porque se trata de escrituras que buscan

---

<sup>51</sup> Sánchez Vidal, A., *Op. cit.*, ps. 227-228.

<sup>52</sup> Requena, J.B., *Op. cit.*, p. 106.

afanosamente la autenticidad —todo lo demás era vivido como hueco, como artificioso—, aunque para ello fuera necesario sacrificar, no ya al actor, sino, como se dice en la cita anterior, a la interpretación misma:

Buñuel les consiguió la ropa cambiándosela a unos gitanos que vivían bajo un puente del Manzanares. <sup>53</sup>

Tal es la manifestación de un realismo radical; de una exacerbación realista que inevitablemente lleva hasta el naturalismo.

Zola es el intertexto aquí convocado: Buñuel converge con él en la búsqueda de la inmediatez y aspereza de lo real del hecho, más allá de su verosimilitud realista<sup>54</sup>. Por ello, son discursos que se interesan especialmente por la radicalidad del hecho —en ella residiría su autenticidad—, es decir, por todo lo que en éste, o a través suyo, tiene que ver con lo real, a la vez que se desentienden de todo aquello que pudiera canalizarlo en trayecto o discurso, y que sólo conseguiría falsearlo, ahuecarlo<sup>55</sup>.

---

<sup>53</sup> Sánchez Vidal, A., *Op. cit.*, p. 255.

<sup>54</sup> Recordemos al respecto esa anécdota del vaso a la que nos referimos ampliamente en el capítulo 2.

<sup>55</sup> Pero no sólo será el cuerpo; igual sucede con la escenografía, que no quiere espacios discursivizados, sino máticos, que impongan sus texturas.

He aquí el porqué la escritura buñueliana forja gran parte de su materia prima en torno a la huella fotográfica. Una materia prima que cristalizará en discurso cuando determinados lazos operen entre las distintas fotografías y éstas terminen sucediéndose, insistamos en ello, vermicularmente, tal como se dice en el título de este trabajo.

Y bien, los mendigos se constituyen en cuerpos individualizados, fotografiados en su singularidad, pero sin olvidar su conformación en una suerte de amasijo humano, diríase, dotado de auténtica energía entrópica propia: sus vibraciones, tan variadas como diferentes, o también los movimientos vertiginosos por ellos descritos, y que han alcanzado su punto culminante —de entropía máxima— en el estallido de la orgía final, obedecerían así a los distintos cambios de esa energía.

Podría decirse, por ello, que los mendigos se constituyen en el mejor nutriente, de la autenticidad tanto como de la energía entrópica, de la escritura de *Viridiana* en su segunda parte.

#### **LA VIOLACION DE VIRIDIANA Y EL GOCE DEL MENDIGO**

Cuando advierten la gravedad de lo ocurrido, los mendigos comienzan a desalojar la casa. En primer lugar,

lo hace Refugio acompañada de la mujer que fuera visualizada como paloma: puede verse a ambas saliendo de la casa, a la vez que llegan Jorge y Viridiana, como también Ramona y su hija, que regresan de su visita al pueblo.

Jorge y Viridiana, que se percatan de la rapidez con que las dos mendigas abandonan el lugar, se miran extrañados. Y miran también a la casa, a donde Jorge, decidido, se dirige: en su camino hasta llegar al salón-comedor, va encontrando progresivamente a los vagabundos que, desparramados en grupos de a dos, se apresuran a alejarse, mientras unos intentan justificarse, y otros no dejan de manifestar su extrañeza por la rápida vuelta de los señores.

Después de encontrarse con el ciego, quien, como ya hemos señalado, aparece pisoteando el velo de novia enredado a sus pies, Jorge llega hasta el salón-comedor, a cuya puerta, paralizado por lo que ve, se detiene.

Una panorámica planea entonces por la mesa para mostrar los trozos de platos, de vasos, también los restos de comida desparramados en los galanos manteles que visten la mesa, ...

Un travelling de aproximación enfatiza entonces el rostro de Jorge acusando, en su semblante, la fisicidad del destrozo.

El contenido visual del plano es contrapunteado por la música religiosa, *El Aleluya*, de Haendel, que se hace ahora especialmente presente, para ser repentinamente

silenciada poco después, cuando Jorge desconecte el tocadiscos que la hace sonar.

De nuevo, el contraste, ahora conjugado por la música religiosa —lo que introduce un cierto eco de lo simbólico— y esos pedazos en posición de basura en que la Mesa ha quedado convertida.

Tras cortar la música, Jorge se adentra en el que fuera dormitorio de D. Jaime, donde descubre al mendigo cojo, escondido detrás de las cortinas. Después de obligarle a salir, el vagabundo lo amenaza con lo que es, como sabemos desde que en el film compareciera «el leproso», su atributo: la navaja.

Cuando trata de defenderse con una silla, Jorge es atacado por otro de los mendigos, el leproso, que lo golpea en la cabeza con una botella, cayendo al suelo, desvanecido.

Llega entonces Viridiana: cuando intenta auxiliar a Jorge, que yace tendido en el suelo, el mendigo cojo tirará violentamente de ella para intentar, por la fuerza, abrazarla y besarla.

A los gritos de Viridiana pidiendo ayuda, responderá José, el leproso, quien no sin antes beber un trago de la botella que tiene en sus manos, le dice:

«EL LEPROSO»: No le va a pasar nada, señorita.  
Aquí todos somos gente de bien

«Aquí somos gente de bien»: el mendigo devuelve así a Viridiana las mismas palabras que de ella aprendiera, y que devienen, así, en su más grosera parodia.

Mientras el leproso ata al conmocionado Jorge a una de las columnas de la chimenea del dormitorio, el otro mendigo, «el cojo», forcejea con Viridiana, que es finalmente arrojada sobre la cama.

Cuando la violación parece que va a consumarse, un primer plano del mendigo leproso muestra su rostro convertido en gesto obsceno de goce (Fig. 72).



Fig. 72

He aquí un plano más que, en su crueldad —en sentido baziniano—, emparenta a Buñuel con Eisenstein<sup>56</sup>.

Así pues: frente a la más brutal y violenta emergencia del sexo, el más áspero de los rostros anota el goce más obsceno.

Un plano detalle mostrará entonces cómo las manos de Viridiana encuentran, en su intento por defenderse del violador, las manijas de la cuerda que ya percibiéramos visualizada como serpiente, sosteniendo ahora, a guisa de cinturón, los pantalones del mendigo cojo. Reaparece así esa cuerda pulsional que, metaforizada en serpiente, ha venido reptando por la superficie misma del film: podemos entonces anunciarlo: la muerte va a comparecer indefectiblemente unida a ella.

En todo caso, las manijas de la cuerda han producido su efecto: la mano de Viridiana, después de agarrarse a una de ellas, cejará en su empeño cayendo apaciblemente. Y también, en el plano siguiente, su cara, a la que los ojos cerrados dotan de una contenida belleza, se dará la vuelta hacia la izquierda, como entregándose al mendigo, que entonces la besa.

Y frente a todo ello, decíamos, el rostro del leproso inscribiendo el goce obsceno. Y también Jorge, quien, atado a la columna, se recupera ya del golpe recibido:

---

<sup>56</sup> Requena, J.G., *Op. cit.*, p. 83.

será entonces cuando el leproso, volviéndose hacia él, le diga, refiriéndose a la violación del cojo a Viridiana:

«EL LEPROSO»: A ver si cuando éste acabe, me  
la deja pa mí...

La hilaridad, acentuada por el tono con que este enunciado se pronuncia, comparece de nuevo en el momento de más dramatismo de la secuencia.

Pero el leproso cambiará de opinión cuando Jorge le ofrezca una gran suma de dinero a cambio de que mate al violador. Es así cómo, blandiendo un badil de la chimenea, el mendigo leproso asesta varios golpes mortales en la cabeza del violador, mientras le dice en voz alta:

«EL LEPROSO»: Pa que aprendas a no meterte  
conmigo, *desgraciao*

El dinero obra, pues, el cambio de registro producido en el discurso del leproso, quien, de llamarlo «compañero», cuando asestara el botellazo a Jorge, lo denomina ahora «desgraciao», mientras lo desnucua.

El sexo se inscribe así directamente emparentado a la agresión y finalmente a la muerte, anunciada en ese imperativo ejemplarmente superyoico que Jorge, literal-

mente maniatado, proclama en sus gritos al leproso:

JORGE:            ¡mátalo!, ¡mátalo!, ¡mátalo!

Lo habíamos advertido: ligada a la cuerda-serpiente, la muerte comparece en el lugar mismo del sexo: tal es su única articulación posible en el texto buñueliano.

De ahí que la cama, el asiento emblemático del sexo, haya de resultar necesariamente un lugar violentado. Desde *Un perro andaluz*, donde fuera —al igual que ahora el velo de novia, dicho sea de paso— literalmente pisoteada, la cama ha estado dotada de una densidad que la convierte en mucho más que un mueble imprescindible de la escenografía buñueliana: así, además de protagonizar muchas de las secuencias de *Viridiana*, hemos podido constatar hasta qué punto se han realizado los designios de la ceniza que sobre ella depositara una sonámbula Viridiana: enunciada como lugar de muerte, en ello ha devenido el sexo: en el *cadáver* de Viridiana, primero, y en el del mendigo cojo, después.

#### **DIOS, EL SIMBOLO EN IGNICION**

La última parte del film comienza con una panorámica de los exteriores de la mansión, sobre la que puede verse

a Moncho: su vuelta a las faenas de la casa, confirma la desaparición definitiva de los mendigos.

Jorge, en el plano siguiente, mientras dirige las reformas de la casa, que todavía continúan, se interesa por Viridiana, que parece muy compungida:

JORGE:           ¿Qué, se le pasó ya el susto?

Entonces la cámara se centrará en ella para mostrar cómo levanta la cabeza, mientras sus grandes ojos se abren hacia un fuera de campo indefinible.

El deseo de Viridiana se ha descubierto vano. Pues no encontró a Dios en los mendigos, sino propiamente toda una serie de estropicios cuyo colofón ha sido ese gran susto, en palabras de Jorge, recibido. —Algo que, después de todo, ya fuera anotado, tanto por Moncho, como, en su inconsciencia, por la niña, Rita, desde el principio, cuando repudiaran<sup>57</sup> manifiestamente a los mendigos, nada más llegar éstos a la casa.

Viridiana, decíamos, abre los ojos. Es éste un enunciado literal que se cargará de sentido metafórico en el plano siguiente, cuando constatemos que, efectivamente, Viridiana es ya otro personaje.

---

<sup>57</sup> Podría pensarse igualmente en Jorge, que ha venido advirtiendo a Viridiana de la impertinencia de los mendigos. Pero la demanda de Jorge se inscribe en otra dirección, que es aquélla hacia la que se encamina: la de ocupar en ella el lugar que dejarán libre los mendigos.

Después del plano detalle de su mano cogiendo el espejo que hay en el cajón de la mesita de noche, la apertura de campo termina configurando un plano de Viridiana en el que puede verse cómo su cabello se ha soltado (Fig. 73), mientras los labios, mordiéndoselos ligeramente, parecen acentuar su boca. De su angelicalidad anterior, ha emergido ahora un rostro de trazos mucho más acusados, un rostro más fotográfico; de más densidad, en suma.



Fig. 73

La transformación del personaje se prolongará, todavía, en lo que sigue, cuando, sobre su imagen en el espejo, la veamos enjugándose las lágrimas que resbalan

por su mejilla. Como si estas lágrimas disolvieran, después de haberla arrancado del fondo de sí misma, esa anterior Viridiana, de donde emerge ahora esta otra que, visualizada como imagen en el espejo, se dirige ya al encuentro con Jorge, su primo. Lo que es así estructurado:

Viridiana, pensativa y decidida a la vez, sale de su habitación / En el jardín, arde una pequeña hoguera. Junto a ella, se encuentra Rita, la niña, que se pincha en un dedo con la corona de espinas de Viridiana —ya lo decíamos: una corona que, como el crucifijo anterior, pincha—, con la que jugaba. Entonces, la niña la arroja al fuego (cuando irrumpe el sonido de una música de twist, que continuará en los siguientes planos) / En el dormitorio, Ramona acaricia con los labios las manos recién secadas de Jorge, mordiéndolas suavemente después. Al fondo del plano, puede verse la cama / La corona, que está ardiendo en la hoguera, es sacada del fuego por las manos de alguien, en off. Plano detalle sostenido de la corona de espinas en llamas (Fig. 74) / Jorge abre a Viridiana, que ha llamado a la puerta del dormitorio: sus miradas se cruzan entonces con una intensidad como nunca antes lo habían hecho. Y Viridiana, respondiendo a la invitación de Jorge, se adentra en la alcoba.

Montaje paralelo, pues, que, como así ha sido seña-

lado<sup>58</sup>, metaforizaría bien la desaparición de la primera Viridiana, quien, como la corona —su más ejemplar metonimia—, se quema en el fuego.

Pero sin duda esto es decir demasiado poco, pues ¿porqué entonces ese plano posterior donde, valiéndose de un palitroque, las manos de no se sabe quién, sacan del fuego la corona, a la que vemos arder (Fig. 74)?.

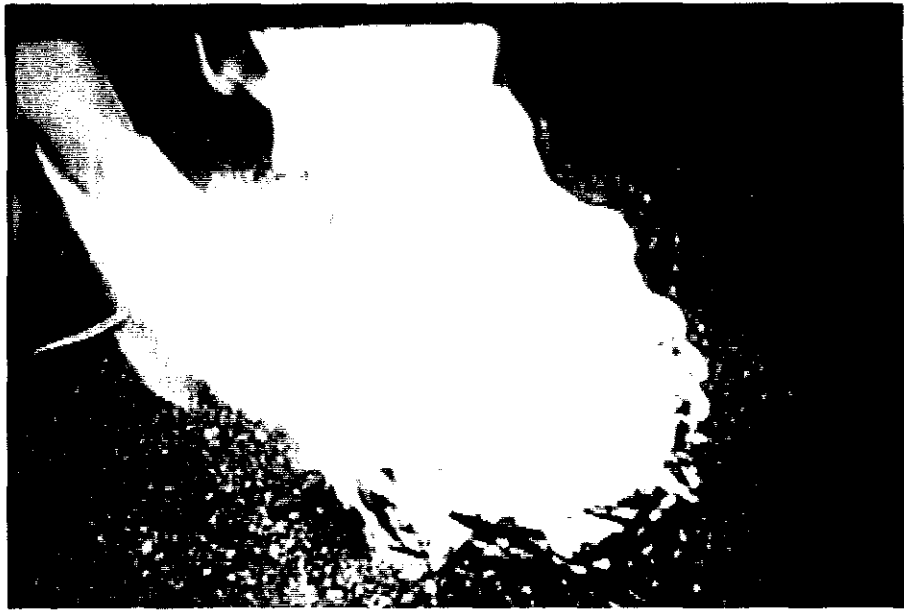


Fig. 74

De hecho, nada habría cambiado en la línea metafórica del segmento, si tal plano hubiera sido sustraído. Por ello, sobre el plano se manifiesta un cierto sesgo

---

<sup>58</sup> Sánchez Vidal, A., *Op. cit.*, p. 259.

apuntando en otra dirección.

Insistamos en ello: no está en campo, tan sólo lo están sus manos, quien saca de la lumbre la corona, que, en llamas, nos es mostrada en sostenido plano detalle.

Y, por otra parte, la corona remite metonímicamente a la Viridiana anterior, la que se quema, pero también es, por ello mismo, metonimia de Dios.

He ahí, pues, a Dios, uno de lo grandes temas, como se ha dicho, de la escritura buñueliana, ahora cobrando la forma de un Dios en llamas, que abrasa. Podemos ya decirlo: es «la mano» del enunciador la que saca del fuego la corona en llamas, que deviene así en la mejor manifestación del símbolo que anida en la escritura de *Viridiana*: no otro que el símbolo en ignición.

Viridiana pasa, decíamos, a la alcoba de Jorge, no sin antes, en el umbral, haberse cruzado sus miradas: de su intensidad inscribiendo el eje del deseo, ha dado buena cuenta el montaje articulando primeros planos de sus rostros.

Se inicia así una secuencia final que, aun cuando se viera obligatoriamente modificada por la censura, no por ello escapa a un universo de promiscuidad sexual, a un *ménage à trois*. Basta atender, para constatarlo, a la literalidad de las palabras de Jorge, siempre muy polarizadas por la presencia de la cama, que no deja de inscribirse visualmente en todos los planos:

JORGE: No le extrañe que me divierta a mi manera. Las noches aquí son largas, y uno las mata como puede.

A Ramona no le importa que se quede. Siéntate, siéntate mujer. De noche todos los gatos son pardos

Un *ménage á trois* que hubo de ser, por mor de la censura, sugerente, vale decir, discursivizado en... en una partida de cartas entre Viridiana-Jorge-Ramona.

Viridiana humilla su mirada, acatando así su entrega a este «otro universo» ahora humano. Las espinas, pues, siguen ahí, bien que ahora no conformando una corona, sino metaforizadas en esa partida de cartas de la que, junto a la criada, Viridiana participa.

Algo de lo que, después de todo, parecía estar seguro Jorge, quien dice a su prima:

JORGE: No me lo va a creer, pero la primera vez que la ví, me dije: mi prima Viridiana terminará por jugar al tute conmigo

Un travelling de alejamiento abandonará entonces a los tres, Jorge, Viridiana y Ramona, en pleno juego de cartas, concluyendo así el film.

CAPÍTULO 7: *ESE OSCURO OBJETO DEL  
DESEO*

## ESE OSCURO OBJETO DEL DESEO

### EL COMIENZO: TRES PLANOS

Tres planos, a modo de tres pinceladas, previos a la aparición de quien será protagonista-eje del film, Mateo, anotan ya, en su mismo comienzo, algunos de los rasgos de la escritura de *Ese oscuro objeto del deseo*, el último de los films de L. Buñuel.

Se trata de tres planos en los que, sin lógica narrativa alguna entre ellos, destaca sobre todo la mirada que los sustenta; una mirada que, manifiestamente desprendida del universo representado, pareciera imponer ya su radical autonomía. Comenzaremos, en todo caso, con el análisis por separado de cada uno de estos planos.

Plano general: Una calle urbana por la que transitan coches y personas: de repente, siguiendo el trazo dibuja-

do por el inicio de una espiral, la cámara se desplaza en panorámica ascendente hasta que, en un contrapicado apuntando al cielo, encuadra unas palmeras (Fig. 75).

Tal es el plano que inaugura el film. Como puede en él percibirse, pone en escena una mirada que, alejándose de los transeúntes urbanos, se quiere protagonista.



Fig. 75

El plano, donde las verdes hojas de las palmeras se recortan sobre un radiante cielo azul, se congela y aparecen, sobre él, las letras rojas de los créditos, el título del film, entre ellos: *Ese oscuro objeto del deseo*.

Resulta notable el acusado contraste que la palabra

*oscuro* introduce en el plano, y ello tanto por la gran luminosidad de éste, como por lo que las palmeras —tan frecuentes, por otra parte, en los spots publicitarios— connotan: las luminosas tierras caribeñas, esa suerte de paraíso donde el sujeto va a tener la sensación de vivir una fantasía de plenitud con el objeto de deseo.

Con los créditos, en letras rojas, como hemos dicho, aparece también la música: de flamenco, de guitarra española. A diferencia de lo anterior, esta vez sí se produce la armonía: color rojo y flamenco, es decir, pasión.

Pasión y España: Andalucía. Y el oscuro objeto, es decir, la mujer. Tal es, pues, el combinado: mujer andaluza, carnal, bailaora; de paralelismos, por ello, con la mítica Carmen, de P. Merimée —aun cuando se trate de una *Carmen* muy singular, una *oscura Carmen* buñueliana.

*Ese oscuro objeto del deseo*: he aquí un título que también explicita sin ambages lo que el film promete: un discurso de reminiscencias psicoanalíticas. Y ello porque habla del deseo, uno de los resortes fundamentales de toda la obra freudiana<sup>1</sup>.

Leamos, en todo caso, su enunciado al pie de la letra: *Ese*: demostrativo, mas se trata de un demostrativo

---

<sup>1</sup> «El mundo freudiano no es un mundo de cosas, no es un mundo del ser, es un mundo del deseo como tal»

En: Lacan, J., *El Seminario 2: El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*, Paidós, Barcelona, 1983, p. 333.

que no señala con el dedo el objeto de deseo, sino que, por el contrario, apunta más bien la imposibilidad de hacerlo: de ahí que acompañe al adjetivo —que terminará sustantivándose— *oscuro*, en vez de hacerlo el posible artículo. Tal es, pues, lo que parece advertirse: hay otros objetos de deseo, pero ninguno es *ese*. Y *ese*, además de ser único, no es, insistamos en ello, *el*, pues si así fuera, dicho artículo lo determinaría ya, de alguna manera. He ahí, pues, a ese objeto: único e indeterminado a la vez.

Y, también, *oscuro*. Es decir, confuso, diríase que sin posibilidad de cristalizar como objeto en la realidad.

Un objeto, en suma, indeterminado y único; que no puede ser señalado con el dedo, ni sometido al lenguaje codificado, a la lengua. No es otro que éste el problemático objeto de que el texto habla en su título mismo.

J. Lacan ya se refirió en algunas ocasiones a esta problemática del objeto de deseo, al que caracterizó como *falta de ser*:

(...) está más allá de todo lo que pueda presentarla. Sólo es presentada como reflejo sobre un velo. <sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Lacan, J., *Op. cit.*, p. 334.

(...) La mayor parte de aquello de lo cual el sujeto cree poseer una certeza reflexiva no es sino la disposición superficial, racionalizada de lo que fomenta su deseo, que confiere a su mundo y a su acción su curvatura esencial.<sup>3</sup>

No hay, pues, para el sujeto, presentación posible del objeto, sino reflejos sobre un velo, es decir, *oscuro objeto*, en palabras del título del film. Conchita, la mujer, será la encarnación de esos (oscuros) reflejos del objeto de deseo que curvarán, en los mismos términos de la cita anterior, el mundo de Mateo, quien, a través de un desquiciado trayecto, irá en busca de su posesión.

Mateo va tras Conchita, con quien quiere hacer el amor: pero ello será, en el film, tan sólo la disposición superficial, por decirlo en palabras lacanianas, de lo que propiamente fomenta el deseo del sujeto, de Mateo. En todo caso, basta con atender a este nombre, Conchita, para percibir ya, en él, el latido de la chanza que luego manifestará. Pues se trata de una expresión que, además de constituirse en el nombre familiar de Inmaculada Concepción, símbolo del cuerpo sin posible ocupación sexual, a la vez significa caparazón, rígida envoltura.

---

<sup>3</sup> Lacan, *Op. cit.*, p. 337.

Después de los títulos de crédito, un encadenado conduce al siguiente plano, en el que la cámara, casi tan inmóvil como agazapada tras un coche amarillo, fotografía, sin más, el movimiento de la gente de una ciudad. Pero nada hay en él, ni formal ni narrativamente, que permita encadenarlo con el anterior; de ahí que se trate de un plano que recuerda al de cierto cine primitivo, cuyo único objetivo no era otro que fotografiar el movimiento: así el de los transeúntes de cualquier ciudad a cualquier hora.

El film introduce, pues, también en su comienzo, un plano meramente mostrativo, asignificante, que no insignificante, sin posibilidad de remitir a significación alguna.

Por corte directo, un tercer plano, éste de angulación muy picada, sigue mostrando, sin más, la aglomeración de gente en torno a la entrada de unos grandes almacenes (Fig. 76).

El plano, aun cuando introduce una mirada autónoma, distanciada, como ya lo apuntábamos en otro lugar<sup>4</sup>, de científico observando por el microscopio, no por ello deja de anotar, en su asignificancia, una cierta demora en el comienzo del relato, de la narración, que parece así resistirse a comenzar.

---

<sup>4</sup> Poyato Sánchez, P., *Tesina de Diplomatura en Cinematografía*, Valladolid, 1991.



Fig. 76

Se trata, en todo caso, de tres planos que se imponen desgajados de toda cadena narrativa anotando el deambular de una mirada —el balbuceo de una voz— planeando más acá de una narración que todavía no ha comenzado.

#### **LA MUJER, LA EXPLOSION**

En el jardín de una gran mansión, Mateo dialoga, en primer término, con el criado, Martín. Al fondo del plano, aparece la casa, a la que ambos dirigen sus miradas, mientras conversan:

MATEO:           ¿Dónde está?

MARTIN: Se marchó hace apenas cinco minutos

La casa remite, pues, a una ausencia: la de Conchita. Es así como la metáfora queda trazada: la casa y lo femenino; la casa y la mujer.

Y luego, el interior de la casa aparecerá habitado por toda una batería de huellas: su sangre, sus zapatos de tacón y su braguita. Es así como tiene lugar ahora la construcción de la figura de una mujer a través de metonimias que remiten a un acto sexual cuya inscripción subraya su desmentido posterior: así, Mateo matizará que la sangre es de la nariz, como Martín achacará al miedo que la braguita esté mojada.

La mujer, a la que comenzó remitiendo la casa, y cuya figura ha sido reconstruida a través de una serie de huellas perversamente ligadas al sexo, se hace así presente en el film como objeto de no-poseción sexual —un «no» que viene marcado por la paliza de Mateo.

Pero, en todo caso, será una paliza sobre la que el texto arrojará grandes dosis de ironía cuando, sin motivo alguno, el criado profiera la conocida frase de Nietzsche:

MARTIN: Si vas con mujeres, no olvides el palo

Muy buñueliano, el chiste no hace ninguna gracia a Mateo, quien así lo observa, contrariado, a Martín.

Mateo, pues, dió una paliza a Conchita. Pero no se tratará de su único acto, ya que además de arrojar ahora al fuego todas sus huellas, luego, en la estación, poco antes de regresar a París, la duchará arrojándole un cubo de agua por la cabeza.

He aquí los sucesivos procedimientos que Mateo pone en práctica para alejar a Conchita de su vida, mas, advirtámoslo desde ya, todos ellos resultarán baldíos, pues no podrá desprenderse de la atracción erótica que sobre él ejerce el objeto de deseo.

Lo que puede empezar a constatarse si atendemos a la línea paradigmática del mismo discurso<sup>5</sup>, donde está ejemplarmente trazado. Pues, como se ha dicho, Conchita, después de ser arrojada, a través de sus rastros, al fuego, es duchada por Mateo, y el agua, como se sabe, apaga el fuego. Por ello, Conchita sigue ahí, prendida a Mateo.

Así lo confirmará definitivamente el plano siguiente, cuando la veamos subir al mismo tren en el que Mateo viaja a París.

Pero antes ha tenido lugar una explosión, resultando llamativo el procedimiento por el que es visualizada: en una cadena de tres planos, un señor ordena al chófer que le conduzca al banco / arranca el coche / se produce una gran explosión. Irrumpe entonces el caos, la confusión,

---

<sup>5</sup> Dos son al menos las líneas de avance que pueden trazarse en un discurso: la sintagmática (→) y la paradigmática (↓), o encargada de las asociaciones, que es, literalmente, la que lo dota de peso.

el desorden de la gente, que corre despavorida.

Será sólo posteriormente, una vez que la explosión se ha manifestado en su autonomía informativa —adviértase: acto informativo, que no mostrativo—, cuando se integre en la anécdota narrativa: se trata de una explosión con la que se cruza el coche donde viajan Mateo y su criado, que se dirigen a la estación para tomar el tren que les conducirá a París.

El acto de discurso anterior ha irrumpido, pues, en el film deteniendo, siquiera momentáneamente, su cadena narrativa; mas, si se tiene en cuenta lo que tal acto informa, una explosión, diríase, que ha irrumpido explosionándola.

Una figura discursiva aparece directamente implicada: la del enunciador; un enunciador que, desmarcándose de la economía de la narración, ha guiado nuestra mirada hasta la violencia de una explosión. He aquí su primer gesto: rebelarse contra el discurso bien enhebrado narrativamente —discurso donde, como hemos dicho repetidamente, los textos vanguardistas no encontraran sino vaciedad, falta de autenticidad.

La explosión, o el estallido, se constituirán, así, en figuras mayores de la escritura buñueliana de *Ese oscuro objeto del deseo*; de ahí la amplia gama de atentados terroristas que, sin coartada narrativa alguna, proliferarán a lo largo de todo el film.

Mas, si atendemos a su disposición topológica, la explosión anterior se ubica, una vez integrada en el universo de Mateo y el criado, en el mismo lugar textual que antes ocupara la casa de la mansión, o la mujer, pues a ella remitía. Explosión y Mujer, entonces, como los dos ámbitos de lo Real directamente vinculados al sujeto. Fatalmente aunados, constituirán, como no podía ser de otra manera, el final del film.

#### **SINTAGMAS ESCRITURALES INCONEXOS**

Ya en la estación, Mateo ha subido al tren, donde es acomodado en uno de sus compartimentos. Otras personas le acompañan en el viaje: una señora, que viaja con su hija pequeña, un magistrado de la Audiencia, y un enano.

Personas, todas ellas, que viajan a París, y entre las que se trenzará, al cabo de la respectiva presentación a los otros de cada uno de ellos, el más rocambolesco de los vínculos: así, la señora recuerda que ha visto alguna vez a Mateo en una calle de París; a éste, a su vez, le resulta conocido el magistrado, a quien está seguro de haber visto en la Audiencia donde trabaja su primo, el juez Edouard. Y por último, ante las dudas que el magistrado le manifiesta al enano acerca de si lo vió o no el domingo, en los toros, éste dice:

«ENANO»: Imposible que me confunda con otro

La rocambolesca situación que se da entre el grupo, permite caracterizarlo de auténtico amasijo de burgueses parisinos, lo que además se configura con gran sorna, no ya por la contestación anterior, sino también por la ayuda que la niña ofrece al enano cuando éste se dispone a tomar asiento, antes de que sus piernas queden colgando del mismo.

Venimos constatándolo: toda una serie de sintagmas cinematográficos insólitamente articulados se vienen sucediendo en el film: así, segmentos que ponen en escena situaciones manifiestamente cómicas —el cubo de agua arrojado a Conchita, o el de la presentación de los viajeros en el tren, que venimos de describir—, se combinan con otros meramente informativos, aislados en sí mismos —el de la explosión—, como se combinarán posteriormente con otros típicos de melodrama —el de Conchita haciendo el amor con su amigo «Morenito», delante de Mateo.

Diríase que la narración, acusando la explosión anterior, hubiera estallado en toda esta multitud de pedazos cinematográficos que responden a códigos fílmicos tan diferentes entre sí.

## EL DESEO, LA ESPIRAL

El tren se ha puesto ya en movimiento, y Mateo comienza a narrar sus desventuras amorosas con Conchita, mientras los acompañantes parisinos, que han mostrado su perplejidad tras la singular ducha, atienden ávidamente su relato.

Mateo, pues, narra. Y el texto enfatiza así el acto de narrar, de contar una historia, pero, a la vez, su insolvencia, bien atestiguada por la figuración de quien atiende a lo narrado: un público que ha sido definido como irrisorio amasijo de burgueses.

Se inscribe así el gesto enunciativo del discurso, su sentido tutor<sup>6</sup>: poner en clave de farsa el relato mismo, burlarse de todos y cada uno de sus enunciados. Todo invita, efectivamente, a la parodia, al tratamiento irrisorio de los aconteceres que van a ser narrados.

La narración de Mateo desencadena entonces las imágenes del flash-back. Mas se trata de un flash-back sobre el que, más allá de cualquier juego con el orden cronológico de los hechos, intervendrá directamente el dispositivo enunciativo para parodiar algunos de los enunciados, quizás los más dramáticos, narrados por Mateo.

---

<sup>6</sup> Según expresión de J.G. Requena, y al que nos referimos en el capítulo anterior, a propósito de *Viridiana*.

Y así, sobre ese orden diferente, sobre ese espacio tan cargado de densidad para el personaje que cuenta, intervendrá el enunciador para deconstruirlo mediante la irrisión. —Nótese cómo el Texto-Buñuel convoca, una vez más, el relato, bien que para asistir, también una vez más, a su deconstrucción paródica.

La burla anida ya en la chanza del nombre dado al grupo terrorista condenado por el atentado que perpetra contra una iglesia: GARDENJ (de *Grupo Armado Revolucionario del Niño Jesús*). De ello comienza hablando el juez Edouard a Mateo, que ha ido a esperarlo a la Audiencia, en la apertura misma del flash-back.

Mateo invita a almorzar a Edouard. Ya en la casa, el anfitrión se dispone a acompañar a la cocina a su invitado, que no puede reprimir dar un vistazo a la comida, cuando repentinamente, justo después de acercarse hasta la mesita donde se encuentra el cenicero en que apaga su cigarrillo, se topa con la nueva doncella, que en ese momento se dispone a colocar unas flores.

La fascinación que la doncella le produce queda anotada no tanto la interrupción de su trayecto hacia la cocina, como en el giro de su cuerpo. Después de volverse para mirarla, Mateo, magnetizado, se acerca a ella:

MATEO:                   ¿Cuál es su nombre?

LA DONCELLA: Conchita  
MATEO: Ah, española  
...  
LA DONCELLA: Perdón  
(y sale de cuadro)

La comparecencia de Conchita en el film viene, por tanto, prologada por el terrorismo, ya que de ello, de la condena al grupo terrorista GARDENJ, trataba la conversación que Mateo mantenía con su primo.

Pero también es necesario anotar la vuelta en espiral que, en su movimiento, traza Mateo cuando viene de apagar el cigarrillo, es decir, justo antes de encontrarse con la doncella.

Después del terrorismo —esa suerte de mensaje de lo real, en tanto indiscriminado y azaroso—, la figura de la espiral se inscribe, pues, en el comienzo mismo de lo que al cabo devendrá trayecto del sujeto persiguiendo al objeto de deseo.

Una espiral que, trazada también de otras maneras, así mediante la escalera que Mateo habrá de subir hasta llegar a la casa de Conchita, metafórica con exactitud el torbellino en que el sujeto se verá envuelto en su caminar hacia un objeto que, como el centro mismo de la espiral, se descubrirá inaccesible.

El centro de la espiral es, sí, el lugar que foca-

liza todo el movimiento, pero un lugar inaccesible y, en la misma medida, vertiginoso.<sup>7</sup>

El centro de una espiral: tal es el lugar que el texto asigna al objeto de deseo. Polarizado por él, por ese centro opaco, necesariamente oscuro, como así lo nomina el título del film, el deseo se conformará como trayecto, tan vertiginoso como desquiciado, del sujeto.

El deseo que se despierta en el sujeto es así interrogado en el film bajo la figura de la espiral. Pero se tratará tan sólo de su primera componente, ya que tan dramática formulación del deseo servirá también de caldo de cultivo del humor del texto: extrayendo de esa dramática las situaciones más cómicas, el deseo, como otros muchos enunciados, será puesto en clave de farsa, de burla.

### **RELACION FETICHISTA**

La relación, de deseo, Mateo-Conchita se ha iniciado ya. Mas, como es preceptivo en el Texto-Buñuel, enseguida comienza a destacar su marcado carácter fetichista: tras servir Conchita, el vino en la mesa, Mateo comentará de

---

<sup>7</sup> Requena, J.B., *S.M. Eisenstein, Lo que solicita ser escrito*, Cátedra, Signo e Imagen / Cineastas, Madrid, 1992, p. 79.

ella a su primo, que, como hemos dicho, almuerza con él:

MATEO:           ¿Te has fijado en sus manos? ¿Has visto qué cuidadas las tiene? ...

Y luego, en su habitación, cuando trata de seducirla, Mateo susurrará a Conchita, mientras le acaricia la cabellera:

MATEO:           ¡Qué cabello tan sedoso!

Ya en la segunda parte del film, el cabello comparecerá de nuevo:

MATEO:           Dame tus labios

CONCHITA:       No, ¡toma mi pelo!

Y Mateo le acariciará entonces el cabello, bien que, como ya tendremos ocasión de referirlo, con una reja interponiéndose entre los dos.

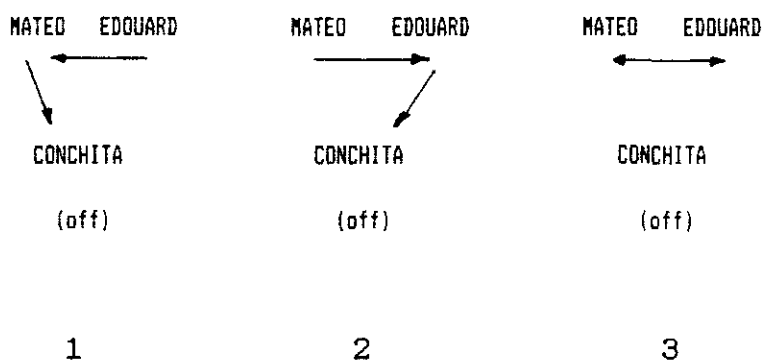
Y, por fin, en la casa que Mateo le compre, Conchita le impondrá besarle la mano, y después el pie..., lo que sucederá igualmente a través de una reja interpuesta entre ambos.

Tal es la insistencia del texto refiriéndose, de todas las maneras, a la mujer como cuerpo descompuesto en

objetos parciales.

Resulta llamativo, igualmente, la especificidad de la vinculación Mateo → Conchita que, mediante el juego de miradas, se inscribe en el film.

Efectivamente, un plano general, en esta última secuencia del almuerzo, mostrará a los dos comensales, Mateo y su primo, mirando a Conchita —que, tras servir el vino, ha salido off—, mientras conversan. El ritmo interior del plano, estático, es orquestado por la cadencia de sus miradas<sup>8</sup>:

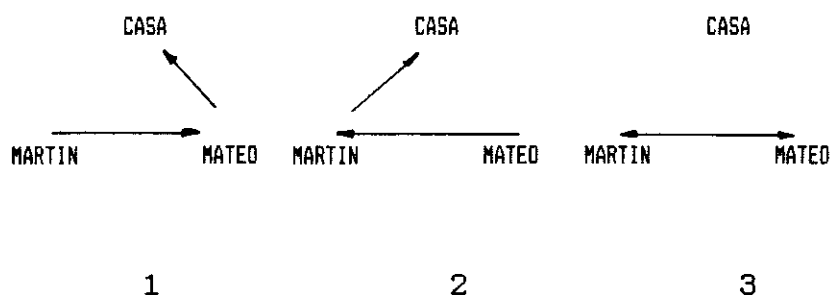


Pero se trata, después de todo, de la misma lógica que ya reinara en aquel plano del comienzo del film, donde Mateo y el criado, Martín, miraban a la casa —que es decir a la mujer, pues a ella remitía—, también mien-

---

<sup>8</sup> Las flechas, en cada uno de los tres cuadros (equivalentes a otros tantos fotogramas del plano), indican la dirección y sentido de las miradas de ambos sujetos.

tras conversaban:



## LA BURLA

Mateo, en su dormitorio, intenta seducir a Conchita, a quien ha mandado venir. La cama, a la que de pronto ella se dirige para abrirla, intensifica la relación de deseo. Pero se tratará de un deseo que nunca podrá ser realizado: después que ha dejado que Mateo la bese en el cuello, Conchita saldrá precipitadamente del dormitorio alegando que tiene que irse a dormir, no sin antes bosquejar una malévola sonrisa.

Conchita se burla así de Mateo, a quien deja con la miel, del deseo, en los labios. Su risa, celebrando sin duda ese cortacircuito del deseo, bien pudiera constituirse en la manifestación, en la exteriorización de ese algo oculto que, según J. Baudrillard, habita en la mujer:

(...) de la mujer también puede decirse que hay alguien oculto en su interior que se burla de nosotros. Las mujeres son tan habilidosas, tienen hasta tal punto el aspecto de estar sometidas, saben tan bien, tan demasiado bien, que es preciso que exista ahí algo que se oculta y nos acecha. <sup>⊖</sup>

En todo caso, está motivado que la risa de Conchita brote de una relación de deseo que empieza a percibirse como farsesca. Una risa que, sin dejar ya de salpicar toda esa relación, será, por ello, nutriente de la escritura que anida en *Ese oscuro objeto del deseo*.

Con un plano de la barriada donde habita Conchita, comienza la secuencia de la primera visita que Mateo hace a la mujer. Se trata de un plano en el que se perciben dos partes muy diferenciadas visualmente (Fig. 77): las fachadas erosionadas de las viejas casas que aparecen en primer término, contrastan con los erguidos y modernos rascacielos del fondo.

Se inicia así el movimiento de acceso al espacio habitado por Conchita, el objeto de deseo:

---

<sup>⊖</sup> Baudrillard, J., *Las estrategias fatales*, Anagrama, Barcelona, 1985, p. 134.



Fig. 77

Desde la escalera de caracol del interior del edificio, Mateo preguntará por la vivienda de Conchita a la portera, quien le responde señalándola con el dedo (Fig. 78).

Y luego, en el interior de esa vivienda, comprobamos su promiscuidad: así, se trata de un piso en el que no hay tabiques que, delimitándolos, cierren espacios interiores tan singulares como el lavabo o la cocina.

El espacio que la mujer habita, se ha configurado, pues, a partir de una fachada tan áspera como primaria, y del índice de la portera:

Hay una no equivalencia absoluta del discurso con

indicación alguna. Por reducido que se suponga el elemento último del discurso, nunca podrán sustituirlo por el índice. <sup>10</sup>



Fig. 78

De alguna manera, pues, ese índice de la portera, marcado protagonista del plano, como puede comprobarse (Fig. 78), debilita en este punto el registro semiótico de un espacio señalado después como promiscuo. Pero además de carecer de lugares acotados, ese espacio se descubrirá presidido por dos imágenes: la fotografía del padre ausente —muerto por suicidio, señalará Conchita— y

---

<sup>10</sup> Lacan, J., *El Seminario 3: Las Psicosis*, Paidós, Barcelona, 1984, p. 198.

una estampa de San José con el Niño Jesús de la mano.

El gesto paródico que de la perversa rima de ambas imágenes emana, se verá acentuado poco después, cuando la madre de Conchita, a propósito de la recriminación que de su beatería le hace su hija, diga, con sorna, a Mateo:

MADRE DE CONCHITA:           Es que debo pedir por el  
  alma de mi pobre marido,  
  ¿no le parece?

El padre —que, como así lo muestra su fotografía, comparece incluso vestido de militar— deviene, pues, en parodia misma del padre. Como así la casa, en tanto espacio emblemático de la familia presidida por el padre, resulta parodiada, vacía, por tanto, de dimensión simbólica.

La Casa, entonces, como testigo, uno más, de la deconstrucción simbólica que anida en el texto buñueliano.

#### **IMPOSIBILIDAD DEL RELATO. AUSENCIA DE PERSONAJES**

Sentados ambos en el sofá, Mateo acaricia con sus manos las de Conchita, que están puestas, a su vez, en la caja totalmente forrada de conchas marinas, de conchitas, que ella tiene entre sus piernas.

He aquí la caja, emblemática de lo femenino, ubicán-

dose en el eje mismo del sexo de la mujer con respecto a la posición de su cuerpo, y exhibiéndose totalmente aconchada.

Sin el menor gesto de pudor, la caja se abre: así, Conchita levanta la tapadera en la dirección donde se encuentra Mateo, pudiendo verse entonces un espejo interior, roto. Y luego, sacando de la caja un caramelo, Conchita lo pone en la boca de Mateo.

Un violento corte de montaje nos sitúa entonces en el tren, justo cuando, por mor de la oscuridad y del ruido emanados del túnel por donde el tren, en ese momento, pasa, Mateo se ve obligado a interrumpir su relato.

No es difícil percibir los efectos de tan inesperada yuxtaposición de planos: la apertura de la caja de Conchita ha desencadenado el ruido y la oscuridad que interfiere, o, más exactamente, corta, la narración de Mateo.

La oscuridad se inscribe en el film no sólo como epíteto del objeto de deseo, sino también de la representación misma, a la que acaba de alcanzar. Pues ese rugido de lo negro acusa bien, en su densa expresión, la sonoridad del vacío que late en el texto —no otro que el de esa palabra generadora de un relato que, imposible, no puede alumbrarse.

Insistamos en ello: el ruido y la oscuridad inscriben bien la extrema imposibilidad del texto de articular

un relato. Lo sabemos: no hay relato en el Texto-Buñuel, lo que se traduce, en términos narrativos, en la ausencia de personajes.

Efectivamente, no se puede hablar de personajes en el film, como así lo atestiguan sus diferentes protagonistas. Pues, ¿qué es Conchita? El objeto de deseo de Mateo se dirá, pero es necesario añadir que tal objeto, lo iremos constatando, aparece en el film encarnado no en una mujer, sino en múltiples mujeres diferentes.

Mujeres que manifestarán, todas ellas, comportamientos radicalmente inconstantes, incoherentes, sin la menor proyección narrativa: así, cuando Mateo le regala un bolso de piel de cocodrilo, Conchita, después de manifestar una ilusión casi desbordada, le pide que lo regale a su madre. Y serán otras muchas las veces en que esta incoherencia quedará anotada: poco después, cuando él le declare su amor, ella simula afeitarlo, mientras le canta una canción; y luego, cuando, después de haberle ella incitado con un beso, él le acaricie las piernas, Conchita lo detendrá súbitamente, justificándose así:

CONCHITA: Yo lo besado por agradecimiento y porque le aprecio mucho. Usted me ha besado sin quererme

Pero la manifestación más radical de la incoherencia narrativa de Conchita tendrá lugar en una secuencia ulte-

rior, en la casa de campo de Mateo, donde ella ha prometido ser su amante. En deshabillé, Conchita aparece ante los ojos de Mateo, quien la mira sobre el espejo donde su cuerpo se refleja: cuando él la abraza, ella lo apartará de un empujón, diciéndole:

CONCHITA: Déjame. No me dice nada hoy

Así pues, encarnada en una gama de mujeres diferentes, nunca constantes, Conchita manifiesta comportamientos tan diversos como narrativamente desajustados; de ahí que, propiamente, no sea un personaje.

Como tampoco será un personaje, dicho sea también, la madre de Conchita, a quien, instalada en la más ridícula beatería, sólo preocupa el dinero. De la especial atracción que ella siente por el dinero, dará buena cuenta un segmento de la secuencia donde Mateo visita por segunda vez a Conchita: así, justo en el instante en que Mateo está haciendo entrega a Conchita de un sobre con dinero, aparece la madre —quien se diría, por cómo está ataviada, que viene de la iglesia.

En todo caso, el texto acusa así, con esta irrupción sincrónica de la madre, su magnetización por el dinero. Lo que, poco después, confirmará ella misma, cuando diga a Mateo:

MADRE: ¡Ay, Señor! Dos mujeres solas están tan desamparadas! Mi hija y yo seríamos ricas si hubiéramos andado por el mal camino, pero el pecado jamás durmió en esta casa...

Continuando, poco después:

MADRE: Lo que pierde a las jóvenes son los consejos de las mujeres más que los de los hombres. Las hay que llevan el rosario en la mano y el diablo bajo la falda...

El palpable desajuste de los gestos emocionales de la actriz con respecto a las palabras que pronuncia, introduce la huella de la farsa. Algo irrisorio, efectivamente, es percibido en la interpretación de esta madre que nos devuelve su parodia misma.

Nada hay, pues, en la madre de Conchita que la integre en trayecto narrativo alguno; que la constituya en personaje, sino, bien por el contrario, en su revés paródico.

Pero, ¿y Mateo?. Sin duda, Mateo es un agente inequívoco, ejemplar de una ideología. Se ha dicho de él:

Un señor que está absolutamente comprometido con el código del honor calderoniano, un hombre que requiere a su amada con tacto, delicadeza y galantería, y que sabe presentar sus ofertas económicas con decencia y como de paso. <sup>11</sup>

Destaca, pues, en Mateo la ejemplaridad de su discurso; fragmento, a su vez, del discurso ideológico que lo constituye. Por ello mismo, será un discurso destinado a su puesta en cuestión, lo que sucederá de manera tan irónica como mordaz: de ahí que, lejos de cristalizar como personaje, Mateo no sea sino caldo de cultivo propicio para un enunciador humorístico que, tomando la palabra una y otra vez, lo agredirá, burlándose de él, en otras tantas ocasiones.

#### **DEL OBJETO RSTALLADO: EL PULULAR DEL SUJETO**

La historia que el film cuenta se estructura exclusivamente en ese eje dual que es el de lo imaginario: el del yo y el otro, el del sujeto, en tanto que desea, Mateo, y el objeto de su deseo, Conchita. Y no hay nada más.

Queremos decir que no hay ningún tercer término que

---

<sup>11</sup> Schwarze, M., *Luis Buñuel*, Plaza y Janés, Barcelona, 1988, p. 175.

instaure ese otro eje, el de la palabra, el de una cierta ley, y que, a fin de cuentas, es el único que puede hacer posible, sustentándolo, el deseo:

Todo equilibrio puramente imaginario con el otro siempre está marcado por una inestabilidad fundamental (...). La relación imaginaria, conflictual, incestuosa en sí misma, está prometida al conflicto y a la ruina. Para que el ser humano pueda establecer la relación más natural, la del macho a la hembra, es necesario que intervenga un tercero, hace falta una ley, una cadena, un orden simbólico, la intervención del orden de la palabra <sup>12</sup>

*Ese oscuro objeto del deseo* dará cuenta así, en ausencia de ese tercero, del desmoronamiento, de la disolución, de lo imaginario.

Sólo un eje, pues: el del deseo imaginario, el del espejo, pero allí donde el espejo, sin estar sustentado en tercero alguno, está roto —lo que ha encontrado en la caja mostrando su espejo interior roto, su mejor inscripción textual.

Lo hemos advertido: Conchita tiene dos caras; está encarnada en dos actrices distintas, pero, a la vez, es

---

<sup>12</sup> Lacan, J., *Op. cit.*, p. 139.

interpretada por multitud de mujeres diferentes: a la Conchita-doncella del comienzo, le siguió después, en el encuentro de Suiza, una Conchita-actriz de teatro, y luego, en la casa de campo de Mateo, como así puede intuirse de su vestuario, una Conchita-universitaria francesa. También, una Conchita-bailaora aparecerá en determinados segmentos del film, ...

Decía Buñuel, a propósito de la tan habitual pregunta del crítico sólo interesado en el porqué de las dos Conchitas que aparecen en el film:

Lo de que fueran dos no sé porqué se me ocurrió.

Fue un automatismo. Pude decir dos, tres, o diez.. <sup>13</sup>

Conchita es, en suma, indeterminadas mujeres. O, más precisamente: el lugar textual que representa no tanto el objeto imaginario, el otro, como su estallido en multitud de objetos, de «pequeños otros» inconexos.

Tal es el movimiento sobre el que se anota la alienación que experimenta lo imaginario en ausencia de ese tercero lacaniano:

---

<sup>13</sup> Pérez, T. y de la Colina, J., *Buñuel por Buñuel*, Plot, Madrid, 1993, 173.

Alienación de lo imaginario:

YO ← eje imaginario → OTRO, estallado  
(sujeto: Mateo) (objeto: Conchita)

Pues no hay en el film, insistamos en ello, tercero alguno: todos los lugares que éste podría habitar, resultan burlados, vaciados.

Así sucede con la palabra misma de Mateo que, en lugar de servir de eco a la Ley, es sucesivamente objeto de hilaridad.

Hay un fragmento, de la secuencia ya referida en la casa de campo, donde parece adivinarse una declaración de amor entre Mateo y Conchita:

CONCHITA: Dime que me querrás siempre ...

MATEO: Sí, siempre, siempre ...

Se trata, por lo demás, de una conversación cuya excepcionalidad queda acusada por ser la única en todo el film que se articula en plano-contraplano.

Mas, súbitamente, esa declaración será interrumpida por Conchita:

CONCHITA: Oye Mateo, no me encuentro bien. Te lo he prometido, pero creo que no voy a

poder ...

La brusquedad con que manifiesta tan repentina actitud, así como la puesta en evidencia, una vez más, de la interpretación de la actriz, señalan la mascarada.

Y, así, lo que percibiéramos como latido de un pacto -imposible, por lo demás- entre sujeto y objeto, deviene, una vez más, parodia. Es decir, allí donde una palabra, tal es el lugar del tercero, pudiera brotar, la burla comparece, vaciándola así de dimensión simbólica<sup>14</sup>.

Pero no sólo la burla, también el ruido: varias veces, durante el segmento anterior, interrumpirá la criada, que se constituye, así, en banda generadora de ruido. Son interrupciones que, como la burla, certifican vacíos, agujeros, allí donde se acusa el latido de la palabra.

Y sin tercero que sustente al objeto, el deseo del sujeto se tornará, lo hemos advertido, trayecto inevitablemente desquiciado: las ya citadas vueltas que, en forma de espiral, Mateo describe en sus movimientos de acercamiento a Conchita, lo metaforizan con exactitud:

El sujeto, por no poder en modo alguno restablecer

---

<sup>14</sup> J.G. Requena ha llegado en este punto más lejos que J. Lacan. Cfr: «Casablanca. El film clásico», en *El cine clásico y nosotros*, Archivos de la Filmoteca, nº 14, Valencia, 1993, p. 92.

el pacto del sujeto con el otro, por no poder realizar mediación simbólica alguna entre lo nuevo y él mismo, entra en otro modo de mediación, completamente diferente del primero, que sustituye la mediación simbólica por un pulular, una proliferación imaginaria, en los que se introduce de manera deformada y profundamente a-simbólica, la señal central de toda mediación posible. <sup>15</sup>

Así pues, no mediación simbólica que, sustentando el objeto, haga posible el deseo; sino, en su ausencia, el pulular de un sujeto, Mateo, persiguiendo desquiciadamente a un otro, Conchita, estallado en multitud de inconexas y diferentes mujeres.

#### **EL TEXTO DISPARATA**

En una secuencia posterior del film, puede verse a la madre de Conchita saliendo de una iglesia que, no por casualidad, se llama de la Anunciación. A la vez que Martín se dirige hasta ella para comunicarle que su señor desea verla, el montaje paralelo nos lleva hasta Mateo preparando un sobre repleto de dinero. Podemos ya adivinarlo: Mateo ha mandado llamar a la madre de Conchita para, ofreciéndole el dinero, sobornarla.

---

<sup>15</sup> Lacan, J., *Op. cit.*, p. 127.



Después del ligero ruido anterior, Mateo llama al criado, mientras continúa hablando así a su interlocutora:

MATEO: Por el momento eso es imposible, más adelante quizá, pero verá lo que yo le propongo ...

Palabras que se ven de nuevo interrumpidas, ahora por la presencia de Martín, que acude a la llamada anterior: señalando el off de donde procediera el chasquido, Mateo dice al criado:

MATEO: Ahí, en el rincón

La cámara entonces se desentenderá de los interlocutores para acompañar al criado y mostrar, en plano detalle, lo que hay en el rincón: un ratón atrapado en la ratonera. Mientras tanto, la voz de Mateo sigue oyéndose:

MATEO, en off: ... que ella viva aquí conmigo. Yo haré por su hija cuanto esté a mi alcance, ¿me comprende? ...

El criado, entonces, dice, mientras levanta en sus

manos la ratonera:

MARTIN: Ya cayó, se acabaron los  
paseos por el piso

Y se marcha. Prosigue entonces Mateo hablando así a  
la madre de Conchita:

MATEO: ... como es lógico también  
me ocuparé de usted. Natu-  
ralmente no tendrán que  
trabajar ninguna de las  
dos (...).

Y le hace entrega del sobre con el dinero, que la  
madre de Conchita acepta, mientras promete llevar allí a  
su hija.

Pero esto que al final sucede, como así lo  
anotáramos en el comienzo mismo de la secuencia, ya lo  
sabíamos; de ahí que sea otro ámbito discursivo, sin duda  
relacionado con el segmento del ratón atrapado en la  
trampa, lo que realmente nos interese. Veamos porqué.

Comienza tal segmento con el ruido que, producido  
por el ratón que cae en la ratonera, interrumpe el deve-  
nir de la línea narrativa, la conversación mantenida  
entre Mateo y la madre de Conchita, justo allí donde ésta

alude a la boda —«¿quiere casarse con ella?»—, al matrimonio.

Los efectos de la yuxtaposición podrían ser leídos así a modo de metáfora: «el matrimonio es una ratonera». Pero sin duda no es ahí, en lo metafórico, donde reside la auténtica textura del segmento, sino en el choque visual, en la atracción<sup>16</sup>, que se establece entre la ratonera y el despacho —no deja de resultar en extremo chocante la presencia de una ratonera, que el film insiste en exhibir, en despacho tan elegante, como toda la casa de Mateo, reiteradamente mostrada en el film—, así como también en la mordacidad e ironía del acto mismo de escritura fisurando la conversación Mateo-madre de Conchita, vale decir, la lógica narrativa, y dramática, del segmento.

Pero no deja de resultar llamativo, además, que el criado, en esa suerte buñueliana de *rizar el rizo*, no conforme con retirarla, exhiba la ratonera a la visita, mientras manifiesta su alegría por que «al ratón se le han acabado los paseos por el piso». No acertamos, por ello, a anotarlo de otra manera: el texto disparata.

El disparate se convierte así en una manifestación más de la burla continua del enunciador buñueliano, ahora quebrantando, con una ironía no exenta de mordacidad, esa

---

<sup>16</sup> Entiéndase la atracción en el sentido que lo venimos haciendo, desde su comienzo mismo, a lo largo de todo el trabajo.

lógica del discurso que impone lo razonable, o lo verosímil, si así se prefiere.

El texto dispara, sin duda; de ahí la hilaridad que en el espectador despiertan tamaños despropósitos, pues, como así lo dijera Freud<sup>17</sup>, el disparate resulta cómico precisamente por infringir las prohibiciones de la razón, por eludir el peso de la razón crítica.

Mas no será la única vez: otras manifestaciones del discurso, siempre rompiendo lo razonable, se encargarán igualmente de anotar el disparate.

Así sucederá en la secuencia siguiente, en el bar donde Mateo toma una copa con su primo, el juez Edouard: mientras Mateo le cuenta su mal vivir sin Conchita —desaparecida después de la oferta económica que le hiciera a su madre—, una mosca aparece sobrenadando su copa. Pero lo sorprendente no es ya la atención que la cámara presta a la mosca —mostrada, como sucediera con el ratón en la ratonera, en plano detalle—, sino que el camarero, advertido de la circunstancia por Mateo, muestre su contento por la captura de la mosca —a la que, según dice, llevaba días persiguiendo— en... en la copa del cliente, nada menos.

Como puede constatarse, el disparate textual aparece según un movimiento escritural idéntico al anterior: así,

---

<sup>17</sup> Freud, S., «El chiste y su relación con lo inconsciente», en *Obras Completas*, volumen III, Biblioteca Nueva, Madrid, 1987, p. 1099.

esa mosca muerta aparecida en la copa de Mateo, mientras éste hablaba de Conchita, permitiría relacionar metafóricamente a Conchita, la mujer, con «una mosca muerta». Pero, de nuevo, no es ahí donde reside la atracción, sino en la atención prestada a la mosca y, sobre todo, en el atentado a lo razonable que supone el acto del camarero.

Y un disparate más, todavía. En la parte del film que transcurre en Sevilla, Mateo es reclamado, en las inmediaciones de la Giralda, por dos gitanas que, por la caridad, le leen la mano. Pero ahora la agresión a la razón se producirá cuando, después que han recibido la limosna de Mateo, comprobamos que en sus brazos llevan, envuelto en una manta, un cerdo en lugar de un niño.

### **SUSPENSION DEL SENTIDO**

Pues bien, como puede comprobarse, lo que se traza en todos estos momentos, que narrativamente son códigos catalizadores de la diégesis, pues funcionan propiamente como sus activadores (se está, en todos ellos, a la espera de nuevos encuentros de Mateo con Conchita), lo que se traza en ellos, decimos, es precisamente el agujero: un agujero sintáctico que termina cortacircuitando el sentido de lo narrado. Tal es su perversidad narrativa: actuar suspendiendo el sentido, en vez de consolidarlo,

como así sucediera en el discurso narrativo convencional.

Después de todo, a ello se refería Barthes cuando, a propósito de *El ángel exterminador*, hablaba así de la suspensión del sentido en el Texto-Buñuel:

Los mejores films para mí son aquellos que suspenden mejor el sentido (...). Eso quiere decir desembarazarse de todos los sentidos parásitos, cosa que es extremadamente difícil (...).

*El ángel exterminador* es uno de estos films. Se puede ver cómo, en cada momento, el sentido está suspendido (...). No es, en absoluto, una película absurda; es una película que está llena de sentido, llena de lo que Lacan llama la «significancia».

Desgraciadamente para los aficionados comunes de Buñuel, éste se define, sobre todo, por su metáfora, la «riqueza» de sus símbolos. Pero si el cine moderno tiene una dirección, es en *El ángel exterminador* que se la puede encontrar.<sup>18</sup>

Notable, por lo demás, la definición que Barthes da a la suspensión del sentido: desembarazarse de los sentidos parásitos. Pues expresa bien el gesto de rebedía, de rechazo, del texto buñueliano al discurso verosímil,

---

<sup>18</sup> Barthes, R., *El grano de la voz*, Siglo XXI, México, 1983, ps. 29 y 30.

cuna, a fin de cuentas, de los sentidos parásitos.

Manifestar su repudio por lo verosímil: he aquí, como así lo ha expresado J.G. Requena<sup>19</sup>, el motivo común de la pluriforme y muchas veces divergente experiencia de las vanguardias.

Y bien, en ello ha consistido el gesto de rebeldía buñueliano: en desarticular, pervirtiéndolo, el tejido sintáctico del discurso. Tal es la poética de su deconstrucción: llenar el discurso de agujeros, que cobrarán la forma de atentados terroristas, unos, o de disparates, otros.

El texto buñueliano, digámoslo una vez más, explicita así la figura del Yo que en él habla, el enunciador, que, rechazando el orden de lo razonable —pues, como el Yo vanguardista, no encuentra en él dimensión alguna de autenticidad—, atenta contra él, desarticulándolo.

Ahora bien, ese Yo, a la vez que se afirma descoyuntando el discurso verosímil, vale decir, desembarazándose de todos sus sentidos parásitos, es incapaz de generar ese sentido que solo puede construir la palabra, vale decir, el símbolo<sup>20</sup>.

El texto buñueliano participa así, como cualquier

---

<sup>19</sup> Requena, J.G., «Occidente. Lo transparente y lo siniestro». Texto pendiente de publicación.

<sup>20</sup> Lo simbólico de que aquí se habla, por si hace falta recordarlo, no coincide con la categoría homónima lacaniana, sino con la articulada por Jesús González Requena en *Op. cit.*

otro de la vanguardia, de ese déficit de simbolización que se percibe bien en sus sonoros apagones de luz marcando el agujero de la palabra. Ahora bien, y es aquí donde manifiesta su singularidad: el dramatismo experimentado en torno a ese oscuro agujero es, a su vez, fuente de comicidad, manantial del humor característico que *Ese oscuro objeto del deseo* rezuma.

### **CONCHITA, MOCITA**

El objeto de deseo de Mateo se llama, no por casualidad, como ya hemos dicho, Conchita. Y ello porque este vocablo, además de nombrarlo propiamente, se constituirá en su más exacto calificativo cuando descubramos que se trata de un objeto-conchita, es decir, un objeto acorazado, es decir, todavía, un objeto sin hendidura alguna.

La chanza se inscribe, pues, por mor del juego verbal que la palabra permite, en el nombre mismo del objeto, de un objeto que resultará ser tan acorazado como oscuro.

En un momento dado, Mateo preguntará a Conchita:

MATEO:           ¿Porqué es usted como es?: ¿por miedo a cometer un pecado?, ¿por frigidez, quizá?

A lo que ella responderá, en una frase que no oculta su sorna:

CONCHITA: Porque soy mocita

Pero la chanza se prolongará en la ignorancia de Mateo, que, no entendiendo lo que esa respuesta significa, necesitará de una traducción:

CONCHITA: Nunca he estado con ningún hombre

Conchita, mocita, sin duda. Y es que, efectivamente, su cuerpo, haciendo honor a su nombre —de ahí la chanza buñueliana—, no podrá ser ocupado sexualmente, al estar aconchado, acorazado.

El segmento que sigue, continuará refiriéndose a ello. Un segmento que comienza cuando Conchita, tras aceptar la invitación de Mateo a su casa de campo, promete convertirse allí en su amante. Pero nada más formular esa promesa:

MATEO: ¿cuándo?, ¿esta noche?

CONCHITA: no, pasado mañana

La pregunta, que denota la gran avidez con que Mateo desea poseer a Conchita, da cuenta de la gran dificultad del sujeto para demorar su deseo amoroso. Pero, en todo

caso, lo llamativo es el tono cortante de la respuesta de Conchita inmediatamente después de formular su promesa.

Y llega la noche. Una noche oscura que, como consecuencia del sabotaje de la central eléctrica —su pretexto narrativo—, prolongará su oscuridad al interior mismo de la casa, que necesitará, por ello, de velas que la iluminen.

Así, el apagón, como antes sucediera en el tren, impregna la representación misma: a oscuras, sólo será iluminada por la trémula luz de unas velas que, en un momento dado, terminarán también apagándose. Es, pues, la falta de luz lo que preside la secuencia.

Nada más quedarse sólo en el dormitorio de la casa, la risa a dúo de Mateo y Conchita, como saludando así la plenitud que se promete, contrasta con el desplazamiento de sus cuerpos abrazados describiendo un movimiento helicoidal, cuya forma, en su centro inaccesible, anota el latido de la imposibilidad de esta relación sujeto-objeto.

Lo que se confirmará enseguida, cuando la mirada de Conchita, a la que Mateo no consigue atrapar, se desparame hacia diferentes off buscando... nada, pues al cabo solo serán rémoras de su relación con el sujeto que la desea. Así sucederá, en primer lugar, con una fotografía que, nada más descubrirla, despierta en Conchita deseos de marcharse de la habitación; como también luego, cuando

después de salir del cuarto de baño en negligé, envíe, sin que nada lo justifique, a Mateo a cerrar una ventana.

Todo ello aboca a Mateo, que atiende a los dictados de la caprichosa Conchita, a un movimiento errante por la habitación que bien podría ser calificado, mucho más si tenemos en cuenta la iluminación de velas que baña la escena, de auténtico via crucis.

Un trayecto de via-crucis que se enmarca en los dos movimientos en forma de espiral ya descritos: uno, inscrito en el trazado que los cuerpos enlazados de los amantes describieran, centrípeto, apuntando a un centro siempre inaccesible; y otro, el centrífugo que, desde ese centro mismo, genera la mirada de Conchita.

#### **«NO CANTES VICTORIA...», O LA COMICIDAD DEL DESSEO IMPOSIBLE**

La fantasía se demora, pues. La secuencia continúa: Conchita se aproxima a Mateo, quien, atendiendo a su dictado, cierra la ventana. El plano, ahora muy iluminado, incoherente, por ello, con su luz diegética, resulta protagonizado, sin embargo, por el gran espejo con pie que hay en su centro; un espejo sobre el que aparece, cada vez cobrando más presencia, la imagen de Conchita, que es intensamente mirada por Mateo (Fig. 79).



Fig. 79

He aquí un plano ejemplar: tan literalmente en el espejo está la mirada del sujeto deseante, tal es su espejismo, como el objeto de deseo es imaginario, es decir, pura imagen fantasmática.

Conchita, desvistiéndose parcialmente del negligé, exhibe sus pechos, mientras dice a Mateo:

CONCHITA: Mira qué hermosa soy, ¿te gusto?

La frialdad, la evidente previsión de este movimiento, su total desapasionamiento y falta de emoción, señalan bien la mascarada.

Lo que se percibe en un palpable desajuste dramático

con respecto a la emoción que manifiesta Mateo, en su respuesta, mientras besa a Conchita apasionadamente:

MATEO: Mucho, me gustas mucho. ¿Por qué me preguntas éso?

Entonces Conchita, repentinamente y como movida por un resorte interior, apartará bruscamente a Mateo, diciéndole lo que ya apuntáramos en otro momento anterior del análisis:

CONCHITA: Déjame, no me dice nada hoy...

Las palabras de Conchita dejan atónito a un Mateo que termina acusando la burla:

CONCHITA: No te prometí nada, no te debo nada...

MATEO: Estoy harto, te burlas de mí a todas horas...

CONCHITA: No haremos el amor esta noche, Mateo, ni esta noche, ni mañana...

Mateo, entonces, zarandea a Conchita: lanzándola violentamente en la cama, se abalanza sobre ella. A punto de ceder a los impulsos amorosos de Mateo, ella le ruega que antes apague las velas.

Y Mateo apagará las velas; mas la cámara, aun cuando

el film podría haberlo elidido, pues nada hubiera cambiado en la isotopía narrativa que articula el segmento, la cámara, decíamos, mediante panorámica, seguirá a Mateo por toda la habitación, acentuando así ese vía crucis que inviste tan singular trayecto del sujeto en pos del objeto de deseo.

Apagadas todas las velas, Mateo se dirige ya hacia la cama, donde lo espera Conchita. La oscuridad es, pues, total, mas, insistamos en ello, adviértase que no se trata de una oscuridad extradiegética, como lo era la codificada por el convencional fundido a negro, sino diegética, es decir, exhibida literalmente por la puesta en escena, que manifiesta así su total vacío de luz.

Mateo se mete en la cama con Conchita: el sujeto se encuentra con el objeto de deseo, mas cuando parece que el deseo por fin va a realizarse... el texto acusará el acto más humorístico de todo el film:

MATEO: Por fin, ...

CONCHITA: No cantes victoria todavía...

MATEO: ¡Qué suavidad!... ¡Eh, ¿pero qué toco aquí?! ¡¡¿Qué es esto?!!

La burla, de la que comienza haciendo gala la mordaz advertencia de Conchita «no cantes victoria...», no dejará ya de estar presente en todo el segmento, bien que

articulada de muy diferentes maneras.

Así, cuando Mateo, que ha de encender las velas —continúa, pues, su via-crucis— para ver qué toca en Conchita, se encuentre con el ceñido corsé que ella viste (Fig. 80); y, más aún, cuando, reaccionando con desesperación, trate de arrancarlo inútilmente.



Fig. 80

El corsé se inscribe así en el texto como una primera conformación visual —habrá otra, como se verá— de esa concha, de esa coraza de la mujer a la que venimos aludiendo. Y, como puede constatarse, se trata de una concha que, con su acorazado, tapa, o, mejor aún, borra, toda hendidura sexual en la mujer.

## EL CORTE DE MONTAJE, EL HUMOR

Mateo fracasa en su denodada lucha contra los anudamientos del corsé: desmoronado, recostará entonces su cabeza en el regazo de Conchita, quien lo consuela.

Pero el texto apuesta una vez más por el humor, apelando para ello a un procedimiento de montaje externo: mientras su afanosa lucha con el corsé de Conchita, un corte de montaje lleva hasta el tren, donde puede verse a Mateo describiéndola —para lo que se ayuda de sus manos, que gesticulan como si todavía esa lucha prosiguiera— a sus compañeros de viaje —y entre los que se encuentran, aparecidos de no se sabe dónde, varios niños atendiendo con la misma avidez, si no más, que los mayores, la narración de Mateo.

El humor que el texto destila en este punto, brota, pues, sobre el corte mismo del montaje, que ha desviado la atención desde el dormitorio, o espacio donde se inscribe la situación en todo su dramatismo, hasta el tren, donde esa misma situación ha sido motivo de una gran hilaridad —lo que se ve muy acentuado por la presencia de esos niños siguiendo, en su ingenuidad, el relato de Mateo.

Y bien, el espectador participa de este mismo humor riendo abiertamente. Risa que se debe, como señalara S.

Freud<sup>21</sup>, al sentimiento compasivo que, generado en el desmoronamiento de Mateo, le es definitivamente ahorrado por mor de su desplazamiento hacia lo cómico.

Resulta ésta una ocasión idónea para reflexionar acerca de la función que el montaje externo desempeña en *Ese oscuro objeto del deseo*, pues su tarea más decisiva, al menos la más influyente en la economía del texto, tiene que ver con el humor. No por casualidad el film se estructura todo él en flash-back: de esta manera, el corte que sobre él se traza, posibilita, interesando el hecho narrado, ese desplazamiento desde el pasado hasta el presente que lo narra, donde le es inyectada una buena dosis de comicidad.

Hechos narrados en los que también estarán imbricados las instituciones, y a las que atenderá especialmente el enunciador buñueliano, que, siempre con el hacha del montaje preparada, aguarda para ironizar sobre ellas.

Así sucederá cuando, después de ordenar su expulsión de París, Mateo viaje a Sevilla en busca de Conchita. Un viaje que, destinado a alejar a Conchita de su vida, Mateo prepara así: con los ojos cerrados, y después de dar varias vueltas sobre sí mismo, señalará en el mapa del mundo que hay colgado en la pared de su despacho, el

---

<sup>21</sup> Freud, S., «El chiste y su relación con lo inconsciente», en *Op. cit.*, p. 1165.

lugar a donde irá. Y resulta ser Singapur.

MARTIN:       ¿Y qué haremos en Singapur a las tres  
de la tarde?

Pregunta entonces con gesto burlón el criado, que se  
ha mantenido expectante.

MATEO:        La siesta, dormiremos la siesta

Si bien la pregunta del criado actúa a modo de  
desatino sobre nuestra atención, confundiéndola, en la  
respuesta de Mateo puede ya adivinarse...

Puede ya adivinarse lo que, después del correspon-  
diente corte de montaje, dirá el enano:

«ENANO»:     ... y no fueron a Singapur: fueron a  
Sevilla...

Observación que no por acertada en su juicio, resul-  
ta en extremo hilarante. Y ello porque es precisamente el  
enano, de profesión, recordémoslo, profesor de psicolo-  
gía, quien la manifiesta.

Pero la hilaridad se prolongará, y acentuará, en lo  
que sigue, cuando, tras dejar, con su respuesta, boqui-  
abiertos a sus acompañantes, el enano prosigue:

«ENANO» ... a nivel del inconsciente, sabemos  
que la casualidad no existe...

Haciendo un chiste sobre él, el guante es lanzado ahora contra el discurso psicoanalítico mismo: como antes el deseo, el psicoanálisis resulta mordazmente ironizado por ese enunciador que previamente se ha dejado sentir en el hachazo-corte del montaje.

#### LA REJA, EL GOCE

De nada ha servido, pues, que Conchita haya sido expulsada de París: Mateo está ya en Sevilla.

Comienza así una parte del film donde la reja, aun cuando compareciera en el comienzo de la secuencia anterior de la casa de campo, se impondrá definitivamente como motivo plástico del film: así, durante la entrada de Mateo al patio de la Giralda, la cámara elegirá el punto de vista que convierte a la reja en uno de los protagonistas del plano; como después lo serán otras rejas: la del portal donde Conchita reaparece a los ojos de Mateo, o, también, la de la casa que Mateo comprará para ella.

La relación Mateo-Conchita se cruza, así, con el tema visual de la reja. Lo que sucede, como acabamos de anunciar, desde el primer momento, desde el instante mismo de su reencuentro en Sevilla.

De noche, justo cuando acaba de tropezarse con un traslado de santos óleos —cuyo destino son, como se sabe, los moribundos—, Mateo se percibe de una voz llamándolo: es Conchita, que se encuentra del otro lado de la reja de un portal. Mas lo sorprendente vendrá cuando, manifestada ya la alegría que ambos experimentan por el reencuentro, no hagan nada por apartar esa reja que, interpuesta entre ellos, los mantiene separados, uno a cada lado de la misma (Fig. 81). —Reja que adquirirá todavía más presencia, tal será su densidad en la relación sujeto-objeto de deseo, cuando de ese mismo portal comparezca la madre de Conchita, y Mateo la salude sin reja de por medio.



Fig. 81

Pero allí mismo, donde acaban de reencontrarse, Mateo continúa siendo burlado por Conchita, quien le da, siempre con la reja interpuesta entre ambos, lo otro de lo que le pide:

MATEO:            ;Dáme tus labios!

CONCHITA:        ;No! Toma mi cabello

En todo caso, una burla que se cargará de toda su densidad posteriormente, cuando con otra reja de por medio, Mateo visite a Conchita en la casa que le compra. Una reja ésta con cerradura: a su llave vemos dar los últimos retoques el cerrajero antes de entregarla a Mateo, quien, a su vez, la dará a Conchita, la dueña de la casa —y, por ello mismo, de la apertura de la reja.

Cuando, a medianoche, Mateo llega a su cita con Conchita, la encuentra esperándole al otro lado de esa reja cerrada con llave. Es entonces cuando Conchita comienza diciéndole:

CONCHITA:        ;Bésame la mano...

... Ahora, el pie...

Reaparece pues el mismo tema que ya encontrábamos en el encuentro anterior, cuando Mateo besara el cabello de Conchita. Ahora, también con la reja interpuesta, Mateo le besa la mano, y después el pie...

Conchita prosigue entonces su dictado:

CONCHITA: ... y ahora, ¡vete!

A lo que Mateo, no dando crédito, responde:

MATEO: Pero, ¿qué dices?

Conchita comienza entonces a reír burlándose de él, mientras le dice:

CONCHITA: Me das asco, Mateo. Me horrorizas...

Quando estaba contigo, quería que te murieras, no sin antes haberte arruinado

La burla de Conchita llega a adquirir la densidad misma de lo sádico, tal es el goce que ahora se inscribe en su rostro (Fig. 82).

Y frente a ello, al otro lado de la reja, Mateo: he ahí al sujeto frustrado, cruelmente humillado por la mujer: en su dolor está también su goce.

Mas es posible todavía un nuevo giro de tuerca en esta espiral de crueldad. Lo que sucederá en seguida, cuando Conchita se dispone a hacer el amor con su amigo, «Morenito»: de lo intolerable que la situación, da buena cuenta la actitud de Mateo, que, no soportando lo que ve,

ha de abandonar el lugar, para regresar después no sin antes haber atestiguado, mediante su caminar dando tum-bos, hasta qué punto ha sido noqueado.



Fig. 82

Será entonces cuando Conchita, incorporándose ya del suelo, su cuerpo desnudo enfundándose la bata, sentencie:

CONCHITA: «La guitarra es mía y la toco a quien yo quiero»

El extremo desmoronamiento de Mateo alcanzará entonces a la puesta en escena misma, que lo acusa desenfocando progresivamente un primer plano de su rostro, hasta mostrar su total disolución (Figs. 83 y 84).

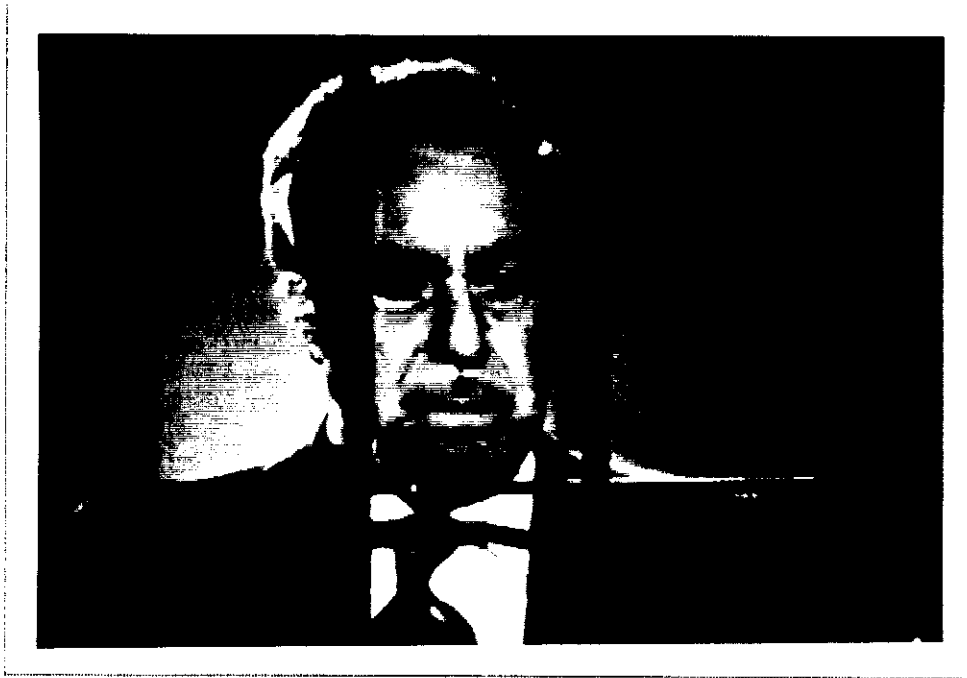


Fig. 83

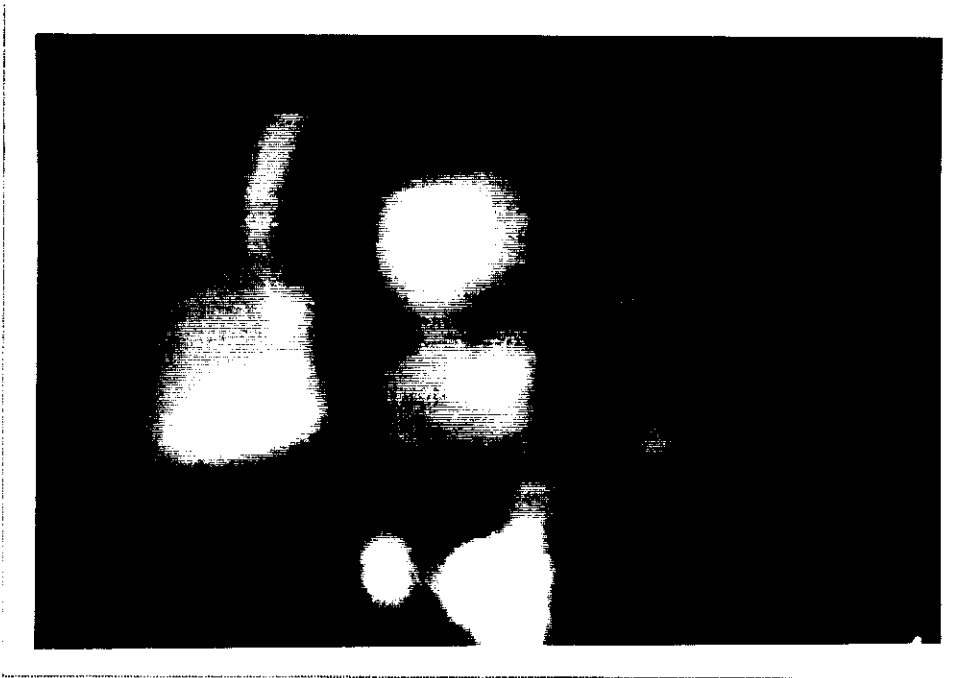


Fig. 84

ciar que «la guitarra es suya...», Conchita visita a Mateo para, nada más verlo, decirle:

CONCHITA: ¡Vaya! Pensé que me querías más, y te habrías dado un tiro...

Mateo le propinará entonces una bofetada que la hace caer al suelo, y luego, después que se ha incorporado, otra, y luego, otra, y otra...

El siguiente plano muestra cómo Conchita, desmelenada y sangrando por la nariz, ofrece a Mateo la llave de la reja (Fig. 85).



Fig. 85

Relación condenada a su choque continuo, tan desequilibrada como, en su estructura, perversa —lo que se anota ejemplarmente en la sangre que, con la cama al fondo (Fig. 85), de la mujer ha brotado en este encuentro con el sujeto. Tal es su sino en un texto que, vacío el lugar del tercero, no puede construir la distancia<sup>22</sup>, esa buena distancia donde la relación sujeto-objeto pueda sustentarse.

#### **LA CIRCULARIDAD DEL ACTO**

La paliza se constituye en el primer gesto de Mateo que significa en la dirección de romper todos los lazos con Conchita. Gesto al que, como ya hemos señalado, seguirán otros: así la quema de sus huellas, o la ducha, en la estación de Sevilla, ...

Mas todo resultará inútil: cuando el tren está a punto de detenerse en la estación de Atocha, Conchita arroja el mismo cubo de agua a Mateo, duchándolo. De nada ha servido, pues, el intento de fuga: Mateo continúa atrapado en las redes eróticas de Conchita.

Tal es la condena del sujeto buñueliano. O. Paz se ha referido a ello:

---

<sup>22</sup> «La hiancia de la relación imaginaria exige algo que mantenga relación, función, distancia».

En: Lacan, J., *Op. cit.*, p. 139.

Mundo cerrado sobre sí mismo, donde todos los actos son circulares y todos los pasos nos hacen volver a nuestro punto de partida. Nadie puede salir de allí (...). El azar, que en otros mundos abre puertas, aquí las cierra. <sup>23</sup>

Azar que comparece en el texto para provocar, tras las correspondientes rupturas, cada nuevo encuentro de Mateo con Conchita —lo que sucede no una, ni dos, sino hasta tres veces—; un azar que se inscribe, pues, como la puerta que tapa toda salida a ese mundo cerrado sobre sí mismo que configuran los actos circulares que lo pueblan —entendido ello también en sentido geográfico: así, el viaje de Mateo tiene como punto de destino París, que es justo donde comenzó su relación con Conchita...

#### **LA HENDIDURA, EN EL ESCAPARATE**

No puede cristalizar el acontecimiento, vale decir, el deseo, en el film. Y ello porque éste, demandando un sentido, un cierto horizonte al que apuntar, no puede construirse sobre la circularidad.

Mateo y Conchita pasean por una galería comercial, mientras un gran altavoz emite un boletín informativo

---

<sup>23</sup> Paz, O., *Las peras del olmo*, Seix Barral, Barcelona, 1986, p. 185.

relacionado con el terrorismo. En un momento dado, Mateo se interesa por el escaparate donde una mujer —a la que ya anteriormente viéramos sacar diversas prendas, de un saco de arpillera— zurce un desgarrón de un tejido ensangrentado.

El discurso informativo cesa, dando paso a música clásica: Conchita se aleja del escaparate, mientras Mateo fija su mirada en él, en la aguja penetrando el tejido desgarrado (Fig. 86).



Fig. 87

El progresivo acercamiento, como también la cadencia interna del plano, manifiesta hasta qué punto la mirada de Mateo se ha fijado en ello: en esa aguja marcando, en

su zurcido, el desgarrón.

Un desgarró cuya materialidad se prolonga en el rostro mismo de Mateo acusándolo, en su semblante (Fig. 87).



Fig. 87

El tejido desgarrado, metáfora de la hendidura del cuerpo de la mujer, inscribe así el gesto de goce del sujeto, Mateo, conectando con lo real. —Lo que, como puede constatarse, sucede al margen del objeto de deseo, Conchita.

Y así, la relación sujeto-objeto de deseo que el texto buñueliano construye, viene marcada por este fla-

grante desajuste: tras buscarla inútilmente en el objeto de deseo, Mateo termina encontrándose con la hendidura en... el escaparate.

Ausente siempre la dimensión simbólica —deconstruida dramática o paródicamente—, a cuyo través pudieran devenir estables, estas relaciones son vividas como algo devastador para el sujeto, destinado siempre, sin que la buena distancia medie entrambos, a chocar con el objeto.

#### **EN EL FINAL DEL DISCURSO: LA EXPLOSION**

Después de abandonar el escaparate, Mateo discute con Conchita, ambos situados al fondo del plano, mientras que, en primer término, las llamas y el humo de una inesperada y violenta explosión, pondrán punto final al film (Fig. 88).

He aquí la mejor inscripción de lo que en el discurso fílmico ha cristalizado: su propia explosión. Como si este acto terrorista, uno más de los que han venido salpicando el film, hubiera alcanzado ahora al discurso mismo; de ahí que la palabra «fin» no comparezca en él, sólo las llamas y el humo (Fig. 88) tapando definitivamente el acceso a toda visión.



Fig. 88

Se ha apuntado con frecuencia que el plano anterior, donde la mujer del escaparate zurcía el desgarró, remitiendo a la escena inicial de *Un perro andaluz*, allí donde el ojo de la mujer era cortado por la navaja-barbena, se constituiría en el mejor cierre sobre sí misma de la filmografía buñueliana:

(...) suturando aquel programático seccionamiento del ojo con el que se abría una trayectoria presidida por el deseo y sus penumbras.<sup>24</sup>

Olvida esta opinión, sin embargo, el último plano

---

<sup>24</sup> Sánchez Vidal, A., Luis Buñuel. *Obra cinematográfica*, JC, Madrid, 1984, p. 383.

del film, éste de la explosión, el auténtico cierre de la obra buñueliana, y donde sí se inscribe lo que fue literalmente su última palabra; una palabra que es su revés mismo: literalmente densa, de gran sonoridad, y también en llamas.

He aquí, pues, el último acto de una escritura depositando una palabra, diríase, incendiaria, que, más que cortacircuitarlo, ha interesado el propio discurso, reduciéndolo a llamas y humo.

CAPÍTULO 8: PERSPECTIVA Y REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA BUNUELIANA

PERSPECTIVA Y REPRESENTACION CINEMATOGRAFICA  
BUÑUELIANA

LO SIMBOLICO Y SU VACIADO EN LA REPRESENTACION PERSPECTIVISTA

No resulta difícil reconocer la vertebración de *Ese oscuro objeto de deseo* en torno al eje imaginario: el del yo, o sujeto deseante, y el otro, el objeto de deseo:

YO ————— ESPEJO ————— OTRO  
eje imaginario

Así, el film que venimos de analizar, sitúa en el lugar del yo, a Mateo, quien, capturado en lo imaginario, desea a Conchita, ubicada en la posición del otro. Y no hay nada más; queremos decir: no aparece en el texto,

como hemos constatado, ningún tercero, en tanto eco de una cierta ley, donde esa relación imaginaria pudiera sustentarse.

Nos hemos referido a ello en páginas anteriores, pero queremos ahora complementar el anterior esquema, referido al universo de lo representado, con un nuevo eje: el de la representación. Pues es de la perspectiva de lo que ahora queremos hablar, otro de los rasgos fundamentales del cine buñueliano.

En un momento dado, que, si atendemos a su formulación teórica y su utilización como método racional, podría situarse en los albores del Renacimiento, emerge un sistema de representación cuyo rasgo estructural básico será la perspectiva<sup>1</sup>.

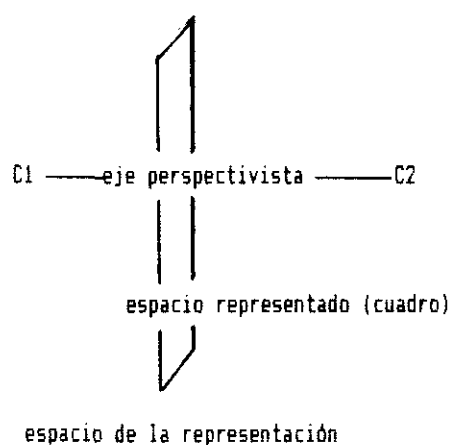
Una perspectiva que, basándose en la operación formalizadora que tiene lugar en la percepción, ordenará la representación en torno a un centro donde es ubicado el ojo. Tal es su principal novedad, la introducción de este lugar centrado para la mirada, y que se traducirá, antes de nada, en una deshermetización de los sistemas de representación, hasta entonces organizados solo en torno al misterio, al secreto (de ahí su opacidad). Así, en un fresco románico, por ejemplo, la representación aparece

---

<sup>1</sup> Las bases teóricas de este epígrafe fueron expuestas en el Seminario: *Sistema de Representación Fílmico Clásico*, impartido por el profesor J.G. Requena, en la Universidad Complutense de Madrid, durante el curso 1989-90.

estructurada en un solo plano interior a su vez configurado en torno a ese lugar de misterio habitado por el Pantocrátor, quedando, por tanto, el sujeto espectral excluido de ella.

Con la perspectiva renacentista se produce, entonces, un paso decisivo en los sistemas de representación, al organizarse la composición del cuadro no sobre un punto, sino sobre dos: uno de ellos, C2, que es percibido como proyectado en profundidad, siendo el otro, C1, destinado al ojo:



Este modelo de perspectiva, sobre el que va a tener lugar todo un sistema de formalización del mundo, pasará, como así iremos constatando, por diversas fases: desde la plenamente simbólica, en el Renacimiento, hasta su desimbolización radical, en las representaciones de la vanguardia.

La representación renacentista, en tanto organizada según ese dispositivo perspectivista —un dispositivo geométrico regido por la presencia del número, como acabamos de ver—, se estructura en lo semiótico. Pero no por ello dejará de estar presente en ella lo simbólico, el símbolo como aquello que, desde el campo del lenguaje, introduce en la experiencia humana la dimensión de lo trascendente —no por casualidad, los temas representados en las pinturas renacentistas son, casi todos ellos, religiosos.

El Renacimiento, entonces, trabaja con la perspectiva —lo que introduce un nivel de formalización, y, por tanto, de legibilidad en la representación—, pero a la vez, en la medida que es también un sistema simbólico, se hace cargo de lo secreto. —De ahí que no todo en la composición renacentista sea inteligible, sino que también haya en ella un cierto nivel de opacidad, un punto de misterio.

Lo que se manifiesta ejemplarmente en ese grado de serenidad y estatismo del que participan sus figuras —sobre todo, las del *Quattrocento*—, que parecen no hacer ningún otro movimiento que el estrictamente necesario, así como también en su extremada densidad, en ese nivel de trascendentalidad que emana de las representaciones pictóricas de Piero della Francesca o de Fray Angelico.

Algo del lado de lo simbólico, del secreto, se está representando, efectivamente, en las pinturas renacentistas, relacionado a su vez con ese plano de saber básica-

mente opaco, innombrable, que habita en sus figuras. —Lo que también podría ser nombrado en términos de belleza; una belleza que, aun cuando directamente ligada a lo imaginario, no es delirante precisamente por estar ordenada en torno a un secreto, por sustentarse en lo simbólico.

La representación renacentista levanta, así, un puente entre el sujeto y el símbolo; entre el sujeto y la divinidad, que en ella es representada. Es decir, hace posible la cristalización de un diálogo entre el hombre y Dios, un Dios humanizado que aparece como Figura Paterna —en la escuela griega, serán Sócrates y Platón, en tanto depositarios del Saber, quienes ocupen ese lugar.

La composición pictórica renacentista establece, pues, una dialéctica que permite un punto de encuentro, de reconocimiento, del sujeto. Lo que implica reconocer en ella un eje construido no sobre la igualdad, sino sobre la diferencia —tal es su trazado desde C1, donde está la mirada centrada del sujeto, hasta C2, la posición de la Figura Simbólica—, es decir, un eje no imaginario, sino simbólico.

En suma: en la representación clásica, la perspectiva, el dispositivo semiótico, que la gobierna, está sustentada a su vez en el ámbito de lo simbólico.

Ahora bien, a partir de aquí se desencadena en la

historia de la representación, un proceso que la llevará hasta su total vaciado de simbolización. Pues ese punto C2 simbólicamente pleno, que acabamos de ver, comenzará a disolverse en el *manierismo* —lo que se traducirá en un ahuecamiento del sistema perspectivo mismo—, hasta mostrar su apagamiento definitivo en la representación vanguardista —que llevará hasta el descoyuntamiento mismo del sistema perspectivo.

Y ello porque, a fin de cuentas, la perspectiva sólo puede devenir estable cuando el dispositivo óptico-geométrico que la estructura, encuentre a su vez un anclaje simbólico donde sustentarse. Así lo atestiguaron ejemplarmente la representación manierista, donde el vaciado de C2 supuso ese efecto de ambiguación que fuera denominado como «falsa perspectiva», como también la representación de la vanguardia: incapaz de alumbrar el símbolo, será su revés, el agujero negro, lo que, en C2, ocupe su lugar —*El grito*, de E. Munch—, antes de que la perspectiva se descoyunte definitivamente —en el cubismo, por ejemplo.

## **SISTEMAS DE REPRESENTACION CINEMATOGRAFICOS**

Reparemos ahora en como todo ello ha encontrado su eco en el cinematógrafo, en sus diferentes modelos de representación.

En el denominado por N. Burch<sup>2</sup>, Modelo de Representación Institucional, los distintos puntos de vista de los planos que conforman cada uno de los films —tal es la dinámica de su montaje—, se articulan en función de esa mirada exterior introducida por el dispositivo perspectivista; una mirada centrada en torno a la que son contruidos mundos férreamente reconocibles, verosímiles, destinados a ser transitados cómodamente por un espectador que, ubicado en C1, es en ellos proyectado a través de las miradas de los personajes.

Por ello, esta representación cinematográfica encuentra en el espejo su mejor metáfora: la pantalla devuelve —a modo de espejo— al espectador imágenes carentes de cualquier grosor —su escritura, disuelta en la verosimilitud, se manifiesta transparente—; imágenes bien equilibradas, ordenadas, todas ellas, en torno a ese punto C2 íntimamente ligado, a través del eje perspectivista, a C1.

El Modelo de Representación Institucional se constituye, así, en paradigma de la transparencia, no habiendo en su cine lugar para el secreto: todo en él es inteligible, comprensible, construido para una mirada predispuesta para vivir su plenitud.

No sucede lo mismo, sin embargo, en el Sistema de

---

<sup>2</sup> Burch, N., *Itinerarios*, Departamento Cultural de la Caja de Ahorros Vizacina, Bilbao, 1985.

Representación Clásico de Hollywood, donde está presente el mismo orden compositivo de la representación renacentista, su nivel de equilibrio y de necesidad. Lo gratuito parece efectivamente no tener cabida en el espacio representativo clásico, cuyo punto nuclear lo ocupa el personaje del héroe, de quien sus gestos son percibidos como necesarios. Plenos de dimensión simbólica, los actos del héroe son, por ello, signos de trascendentalidad.

La representación renacentista encuentra, por ello, en el cine clásico su mejor equivalente. La figura del héroe, en C2, ocuparía lo que en aquélla llenara la divinidad, el símbolo: depositario de un cierto saber, el héroe es portador de un misterio acreditado por ese nivel de opacidad del que, entre otras, es huella su mirada, siempre ensombrecida por la puesta en escena.

Y el punto C1, tal como sucediera en el Modelo de Representación Institucional, se proyecta en el universo de lo representado: es así como la mirada del espectador, conducida por la circulación de las miradas de los diferentes personajes, llega hasta el héroe, lo que permite un punto de encuentro con el símbolo.

De ahí que el eje de la representación clásica no sea imaginario, sino simbólico. Pues, aun cuando el punto C1, el de la mirada espectral, sea introducido en el cuadro mediante identificaciones imaginarias con los diferentes personajes del relato, todas ellas se estruc-

turan, tal es su trama, en torno a una cifra: ésa de la que el héroe, en C2, es portador.

Sin embargo, el tiempo de este equilibrio sujeto-símbolo que el cine clásico hiciera posible, estaba contado. Y tal como sucediera en el texto pictórico, a la vez que C2 comienza a vaciarse progresivamente de dimensión simbólica, C1, cada vez más alejado del universo de lo representado, acusa un flagrante desplazamiento que le hace perder ese centramiento de que estuviera dotado en el cine clásico. Lo que empieza a manifestarse ejemplarmente en el cine de Hitchcock:

*Vértigo* comparte con *La ventana indiscreta* y *El proceso Paradine* este sistemático desplazamiento en el juego de la mirada. Los tres films invitan, a través de un uso sistemático del punto de vista, a *ver con* su protagonista, pero, al mismo tiempo, desplazan al espectador lo suficiente de aquél (...) para obligarle a *ver mirar* al personaje. De ello se deduce, pues, la escisión a la que el espectador se ve abocado (y que es equivalente en su estructura, digámoslo de paso, a la posición de quien contempla un cuadro dotado de falsa -es decir, doble- perspectiva) (...) <sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Requena, J.G., «Viendo Mirar. (La Mirada y el Punto de Vista en el Cine de Hitchcock)», en *Alfred Hitchcock*, Centro Cultural Campoamor, Oviedo, 1989, p.161.

Mas esa doble perspectiva en que ahora la representación ha derivado sólo puede ser debida, lo hemos advertido, al vaciado de dimensión simbólica que ha empezado a soportar el punto C2. Situémonos, si no, en la primera parte de *Vértigo*, justo en el segmento donde el coche de Scottie sigue al de Madeleine, hasta que ésta se apea en la floristería: a toda la cadena de planos subjetivos del protagonista, destinada a proyectar el punto de vista C1 en el interior de lo representado, le sigue un plano que, ya ubicado en la floristería, muestra al protagonista mirando a Madeleine, el objeto de deseo, de la que, en off, sólo contemplamos su imagen en un espejo.

El plano, de punto de vista exterior a la diegésis, como puede comprobarse, ubica ahora en C2 una mera imagen: tal es la falsa, la doble, perspectiva de que aparece dotada ahora una representación que coloca el fantasma en el lugar que otrora ocupara el héroe clásico.

Pero es en el Welles de *La dama de Shanghai* donde este desplazamiento de la mirada se manifiesta con mayor radicalidad. En la representación orquestada por este film, el punto C2 está ocupado por la mujer, por su cuerpo tan distanciado, como intangible:

La mujer como ese fantasma fascinante y castrador  
que tan bien describiera Maupassant y luego -casi un

siglo después- estudiara Lacan <sup>4</sup>

El epicentro en que ahora ha devenido el punto C2, lleva inexorablemente a C1, a la mirada en él depositada, como así sucede en la notable secuencia de los espejos, a su estallido en multitud de diferentes puntos de vista: tal es el laberinto de perspectivas que se expande en el interior de una representación incapaz ya de centrar la mirada —y que sólo puede conducir a la muerte.

#### **SISTEMA DE REPRESENTACION BUÑUELIANO**

Pero ocurrirá con Buñuel, en el mismo comienzo de su obra cinematográfica, el atentado más brutal a esa mirada centrada y plena, ubicada en C1. Recordémoslo: una mirada segada de un violento tajo.

Nos hemos referido extensamente a esa apertura, una de las más densas y pregnantes que el cine ha conocido: el ojo de una mujer —de la que no sabemos quién es, ni dónde está— que mira frontalmente al espectador, es cortado, que no tachado, por una navaja barbera.

Es del ojo, en su abstracción, de lo que en este segmento se habla, de la terrible amputación de esa mirada que, por reflexión, devuelve al espectador la suya

---

<sup>4</sup> Requena, J.B., *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk*, Hiperión, Valencia, 1986, p. 42.

propia, tal es la mirada ubicada en C1 por la perspectiva.

Así pues, esta radical escisión del ojo es también huella de su violento desalojo de ese punto central C1, punto desde donde la mirada, alcanzando el don de la ubicuidad, viviera su apoteosis.

Con Buñuel, pues, ya no es posible mirar el mundo desde su centro, pues éste ha sido radicalmente abolido; de ahí que la mirada buñueliana —entiéndase: la mirada que sus films construyen— no sea propiamente descentrada, sino algo mucho más radical: una mirada desconcertada, condenada, al haber perdido su norte, a pulular por el universo representado.

Decía J.G. Requena, a propósito de la *instancia enunciativa* de los films buñuelianos:

Se sitúa siempre en el exterior del universo de lo representado. Es la mirada (...), que observa minuciosamente gestos, objetos y conductas que hablan otro lenguaje, desconocido y observado como articulación de significantes enigmáticos.

(...)

Esta es una de las causas de ese «mal acabado» que tantos han señalado en los films de Buñuel.

(...)

Porque tal «mal acabado» es producto de la necesidad (si no consciente, al menos textual) de entorpecer

la fluidez del relato, de forzar al espectador a *comenzar a ver* en cada toma y a ser consciente, por ello mismo, de la posición desde la que mira. <sup>5</sup>

Como bien puede en ellos percibirse, dichos rasgos son consecuencia de la peculiaridad de esa mirada «suelta», tal es la mirada buñueliana, de entomólogo observando un mundo «otro». «Comenzando a ver en cada toma», quiere anotar así su carencia de lugar referencial, y, por ello mismo, su incapacidad de ligar lo que ve; de ahí ese «mal acabado» de los universos contruídos.

Repitámoslo: la lógica de la planificación responde a la mirada de quien no entiende —o de quien juega a no entender— la lógica del drama. También por eso predominan los planos amplios, nunca del todo llenos, que no temen posibles efectos de «teatralidad». <sup>6</sup>

Lo hemos advertido: mirada que, a ellos extranjera, pulula por los mundos representados; de ahí los prolongados movimientos de cámara que, renunciando a justificarse, se exhiben en su total desnudez y autonomía y dotan a los personajes de igual importancia que a los objetos —llaméense relojes, o esculturas, éstas pareciendo ins-

---

<sup>5</sup> Requena, J.G., «Notas para lecturas del films buñuelianos», en Antonio Lara (Ed.), *La imaginación en libertad (Homenaje a Luis Buñuel)*, Editorial Complutense de Madrid, 1981, ps. 50-51.

<sup>6</sup> Requena, J.G., en *Op. cit.*, p. 52.

cribir incluso su punto de vista.

El resultado de todo ello es una distancia absoluta (...), una imposibilidad total de que el espectador sea proyectado en el interior de la ficción. <sup>7</sup>

Y con la abolición de C1, también lo habrá sido la pirámide visual que tuviera en él su vertice, no pudiendo, por ello, hablarse en la representación buñueliana de perspectiva ambigua, como tampoco de laberíntica, sino propiamente de perspectiva rota.

Sus huellas pueden rastrearse también en C2, donde ya no aparece, como en Hitchcock o en Welles, el fantasma, sino su quiebra en multitud de ellos, como así lo hemos constatado en la figura de Conchita, en *Ese oscuro objeto del deseo*, visualizada por actrices diferentes.

Y también inevitablemente comparecerá el agujero negro: así, el plano que sirve de cierre a *El* (Fig. 49), o también aquél otro de *Nazarín*, donde Cristo, maniatado y coronado de espinas, tiene la boca abierta por una carcajada (Fig. 71). Planos éstos que manifiestan ejemplarmente el proceso de desimbolización que la representación ha experimentado.

Pero si radical y violenta fue la apertura de esta obra cinematográfica, segando de un tajo el ojo ubicado

---

<sup>7</sup> Requena, J.G., *Op. cit.*, p. 52.

en C1, su final no lo será menos: cuando la cámara, ubicada en el pasillo de una larga galería comercial que se pierde al fondo, está mostrando el alejamiento, según su mismo eje y a suficiente distancia, de los protagonistas hacia ese fondo, una violenta explosión tiene lugar justo delante de ella (Fig. 88). Sobre la pantalla invadida de humo y llamas, aparecerán entonces los créditos finales.

¿Se trata de un acto terrorista más de los que han venido apareciendo en el film? Aun así, no por ello deja de resultar llamativo que sea precisamente una explosión lo elegido para concluir toda una obra cinematográfica. Una explosión, por lo demás, tan cercana al lugar donde está ubicada la cámara, que no deja ver otra cosa que sus llamas y humo. Que esta explosión ha interrumpido irreversiblemente la representación, es definitivamente atestiguado por la ausencia en ella de la palabra «fin», que no comparece.

Y es que la representación buñueliana, quizás acusando en exceso ese denso vacío simbólico de C2, ha estallado definitivamente: tal es lo que sobre esa explosión final parece inscribirse.

**CONCLUSIONES FINALES**

## CONCLUSIONES FINALES

### DE LA MIRADA

En el comienzo del texto buñueliano fue el ojo; la brutal amputación de ese ojo omnipresente y centripeto acostumbrado, mediante su proyección en el mundo de lo representado, a transitarlo tan cómoda como placenteramente.

Este primer enunciado, tan radical cinema(fo)to-gráfico, fue en ello especialmente preciso: mostrar el estallido de ese ojo referente ubicado por la perspectiva, en el vértice de una pirámide visual estable, cuya base constituía el mundo representado que su mirada habría de transitar.

Estallado el ojo, su mirada habrá sido radicalmente abolida, como también su centro, ese punto de «buena

distancia» que era fuente de sentido del universo representado.

La mirada buñueliana se anuncia, así, como radicalmente otra que la perspectivista: sin ataduras a un vértice que ya no existe, no entenderá de distancias, lo que la convierte en una mirada suelta, desprendida, diríase que extranjera al universo representado.

Así, a veces muy alejada, se acercará demasiado, otras, lo que sucede en *Las Hurdes, Tierra sin pan*, donde Buñuel acuñará, en base precisamente de ese extremo acercamiento de su mirada al mundo, el rasgo que lo caracterizará como cineasta de la crueldad<sup>1</sup> —lo que se manifiesta íntimamente ligado a lo que de radical hay en la fotografía, pues sólo ésta, mirando el mundo lo suficientemente cerca, es capaz de transparentar su superficie, tal es el lugar donde brota esa crueldad.

En *Las Hurdes, Tierra sin pan* —el tercero de los filmes de Buñuel—, quedará fijada, efectivamente, esa mirada que está presente en los segmentos de más fuerza de todo la filmografía buñueliana: un gran número de secuencias de *Viridiana* —por citar un film incluido en el ramillete de obras que han ocupado nuestro trabajo—, como la de la vaquería (Figs. 54 y 55), o la irrupción de los mendigos, se orquestan en torno a la singularidad de esta mirada «radical-(cinemato)fotográfica», según nominación,

---

<sup>1</sup> La nominación se debe a A. Bazin, a cuyo libro *El cine de la crueldad*, nos hemos referido en los capítulos anteriores.

como hemos venido apuntando, de J.G. Requena.

Una mirada tan intensa como cercana, que se interesa por capturar lo real del mundo, su sustancia profunda; de ahí que se deposite en escenografías naturales, es decir, no modificadas en su interior por artefactos que pudieran discursivizarla, pues lo que de ellas interesa es su huella radical; la fotografía que pueda revelar su materia en tanto tal, sus texturas, las huellas que en ellas ha dejado el tiempo.

Y lo mismo sucede con los cuerpos que habitan esos espacios: sus rostros serán fotografiados en su inmediatez, en su singularidad, aunque para ello sea necesario —como bien sabemos por algunas situaciones vividas por los mendigos, en *Viridiana*, a las que en su momento nos referimos— sacrificar la interpretación misma del actor.

Capturado por esta mirada a cuyo través manifiesta su materia —su crueldad y fealdad—, el mundo deja de ser realista para convertirse en superrealista —«auténtico», como así gustaban de llamarlo algunos artistas de vanguardia—, de manera bien semejante a como sucediera en el naturalismo de Zola, con el que Buñuel se emparenta en este punto.

## DE LA DISTANCIA ENUNCIATIVA

Es en torno a esa mirada desprendida, tan próxima —y distante, a la vez— de la realidad representada, cómo el discurso buñueliano genera la figura de su enunciador en tanto una instancia discursiva caracterizada por su exterioridad —de ahí su distanciamiento— con respecto al universo de lo narrado, o representado.

Efectivamente, lo enunciado y la enunciación que lo ha constituido, aparecen en el Texto Buñuel claramente disociados; de ahí esa duplicidad, siempre irónica, que puede advertirse en la mayoría de sus filmes. Así, uno de los mundos más insistentemente en ellos enunciado, es el melodramático: *El, Viridiana, o Ese oscuro objeto del deseo* son películas que, de una u otra forma, responden a su lógica y, sin embargo, se perciben como textos muy alejados del melodrama fílmico. Pero, ¿por qué?: sin duda que por un motivo fundamental: la distancia que la escritura traza en su interior; una socarrona distancia que, evidenciando la ideología que sustenta ese universo melodramático, lo muestra tan ridículo como irrisorio.

La irrupción del corsé a los ojos de Mateo, en una de las escenas de *Ese oscuro objeto del deseo*, es una buena prueba de la sorna demoledora de un enunciador que se sirve de lo melodramático de la situación, para ridiculizar, como ya viniera haciendo en otros films anteriores de esta última etapa, la burguesía francesa —ridí-

culo que, por lo demás, llena todo el film: recordemos, si no, entre otras, la escena de la presentación de los parisinos que suben al tren, en la estación de Sevilla.

Pero no sólo en las situaciones que envuelven a los personajes, o en sus sentimientos, también en sus discursos se manifiesta este desdoblamiento irónico: así, en *El*, cuando Francisco habla del amor; o, en *Viridiana*, cuando la protagonista, toma la palabra para dirigirse a los mendigos; o, también, en *Ese oscuro objeto del deseo*, cuando la madre de Conchita habla de su hija a Mateo. Discursos, todos ellos, tan ejemplares como evidentes, que, en su irrisoria puesta en escena, nos devuelven su parodia misma.

Es ésta la pertinencia del mundo melodramático en el cine de Buñuel: las situaciones de sus personajes no son fuente de compasión para el espectador, sino, bien por el contrario, de hilaridad: tal es el magnífico humor, a veces bien próximo al sarcasmo, que el texto buñueliano destila.

Un acusado divorcio entre la representación y lo representado anima, pues, los textos buñuelianos. Lo que se manifiesta también en ese «mal acabado» que cierta crítica —siempre tan perspicaz— advirtiera en alguno que otro film. Pues ello no se debe, como así tratara de justificarlo esa misma crítica, a que Buñuel diera la espalda a

la técnica, sino que esa construcción «mal acabada» responde a una mirada enunciativa y a un cosido de planos —a una yuxtaposición de fotografías que se suceden vermicularmente, como así lo significa el título mismo dado a este trabajo— que se quieren extranjeros a la lógica de que participa el melodrama enunciado.

Distancia radical, como decimos, que queda registrada en esos movimientos autónomos —no-justificados, según la lógica melodramática— de cámara «confundiendo», por ejemplo, al actor y una escultura, de la que llega incluso a inscribirse su punto de vista. Dos secuencias, a las que nos hemos referido ampliamente en el análisis, así lo constatan: la prolongadísima panorámica que, en *Viridiana*, transita toda la casa, desde la chimenea, en una de cuyas columnas se encuentra la escultura, hasta la puerta del dormitorio de D. Jaime, donde éste calza los zapatos de novia; y ese otro movimiento, de grúa, en *El*, que inscribe la mirada de la escultura a Francisco y Gloria, cuando éstos salen al jardín (Fig. 32), donde habrán de besarse antes de que comparezca un violento fundido a negro.

Pero no sólo desde fuera, también desde su interior mismo, la lógica dramática resultará violentada: de ello es huella la presencia de elementos tan extraños como chocantes, y dotados de una gran densidad por la puesta en escena. *Ese oscuro objeto del deseo* está invadido de

ellos: así, el ratón que cae en la ratonera, cuando Mateo, en su despacho, conversa con la madre de Conchita; o la mosca que aparece sobrenadando la copa de Mateo, cuando, en un bar, éste conversa con su primo, se constituyen en auténticos disparates textuales que funcionan suspendiendo el sentido de lo narrado.

O también, en *El*: en el corazón mismo del segmento donde Francisco y Gloria, en primeros planos cortos alternados de uno y otra, cruzan sus deslumbrantes miradas en el eje del deseo, una nube de polvo irrumpirá en escena, inundándola.

Lo hemos anotado: aun cuando de tan heterogénea yuxtaposición pudiera brotar la metáfora, la textura de tan extravagantes situaciones hay que buscarla en el cinismo demoledor —en lo *baturro*— del acto mismo de escritura.

#### **DEL RELATO ESTALLADO**

Y es que el enunciador buñueliano se quiere decididamente dinamitero<sup>2</sup>, como, por lo demás, dejara bien plasmado en el inicio mismo de su discurso. Pues el tajo al ojo (Fig. 3) que en él se inscribe, lo fue antes al «Érase una vez» que rezaba el cartel del plano anterior

---

<sup>2</sup> El propio Buñuel, como así lo anotáramos en el capítulo 4, diría en sus *Memorias*: «... un cierto instinto negativo, destructor, que siempre he sentido con más fuerza que toda tendencia creadora»

(Fig. 4), como así lo constatan todos esos carteles que, referidos al tiempo, «ocho años después», «dieciséis años antes», aparecen esparcidos por el film.

*Un perro andaluz*, su film más radical, se reconoce así, como un discurso donde el tiempo ha estallado, es decir, como una mera acumulación de fragmentos inconexos sin posibilidad alguna de unión por el cemento del sentido<sup>3</sup>. Un discurso, por ello, sin posibilidad de clausura: hombre y mujer, semienterrados en el fango de un espacio sin horizonte alguno, son devorados por el sol, en un plano que marca bien el encuentro con lo siniestro que en su final se inscribe.

Pero es en el plano final de *Ese oscuro objeto del deseo*, tal fue la última palabra de la escritura buñueliana, donde más radicalmente, por definitiva, se manifestaría esa falta de horizonte: en él, lo hemos anotado en los dos capítulos anteriores, una violenta explosión interseca el discurso, reducido, así, a llamas y humo (Fig. 88) tapando toda visión.

### **DE LA CIRCULARIDAD...**

No es posible acercarse a la escritura buñueliana,

---

<sup>3</sup> «Lo que todo el cine de Buñuel pone en juego no es más que la denegación permanente del placer del ojo, de su posibilidad de unir con el cemento del sentido el incesante discurrir de las imágenes».

En Zunzunegui, S., «Historia de un ojo», en *Contracampo*, nº 33, Madrid, 1983.

si no se tiene en cuenta este gesto iniciático que la constituye: rechazo del ojo perspectivista, y por consiguiente, de la representación; y del relato.

Si se admite la linealidad de un vector como la mejor metáfora de lo narrativo y su sentido, el círculo habrá de serlo de su denegación. Quizás por ello sea la circularidad la figura que más se inscribe en el universo de los filmes de Buñuel: en *El*, la historia comienza en la iglesia, que es también el lugar donde concluye; *Ese oscuro objeto del deseo* lo hace con el protagonista viajando a París, el lugar donde comenzó la relación que el film narra.

Pero no sólo mediante la cartografía del espacio, también los sorprendentes paralelismos que se dan entre los personajes, son una manera de anotar ese espesamiento circular: así, en *Viridiana*, D. Jaime y Viridiana descubren habitados por resortes muy semejantes entre sí: uno y otra comparecen en espacios que los aíslan del mundo exterior, la mansión —en la que D. Jaime reconocerá su «concha»—, y el convento; además, el cofre al que acude D. Jaime, encuentra su equivalente en la maleta de Viridiana, ambos depósitos de huellas: uno, de la esposa muerta; la otra, de la muerte de Jesucristo. Aunque no por ello se manifiesta con menor nitidez el círculo geográfico donde Viridiana queda atrapada: convento-mansión de D. Jaime-convento-mansión.

### ... Y SU CENTRO

El círculo visualizaría así ese mundo cerrado donde el personaje queda atrapado, pero no ha de olvidarse el punto que lo configura: su centro. Pues es el centro de ese círculo lo que en verdad moviliza, o, dicho con más exactitud, magnetiza no tanto al personaje, como a la mirada enunciativa; un centro ocupado siempre por el sexo y la muerte.

En *Un perro andaluz*, un hombre, en los estertores mismos de la muerte (Fig. 12), palpando los pechos desnudos de la mujer; en *El*, otro hombre, a las puertas mismas de la locura, se encamina a coser a la mujer (Figs. 43, 44 y 45); o, en *Viridiana*, donde, después que la pulsión haya sido anotada (Fig. 51), un hombre se encuentra con la esposa muerta (Fig. 62), cada vez que se dispone a hacer el amor con ella; o, por fin, en *Ese oscuro objeto del deseo*, donde el protagonista se desmorona una vez y otra, cuando esa mujer-conchita a la que persigue, le deniega su sexo (Fig. 80).

Casos, todos ellos, donde puede percibirse la posición de la mirada que los anima: siempre polarizada por un punto central donde lo real —el sexo y la muerte— manifiesta su latido, introduce un deseo netamente pulsional —un goce— del que se quiere partícipe directo al espectador.

Podría hablarse, por ello, de la espiral como figura mayor de la escritura buñueliana, en el sentido de formalizadora de un movimiento apuntando a un centro magnético, cada vez más próximo, donde se manifiesta un punto fuerte de experiencia del sujeto. Espiral que en *Ese oscuro objeto del deseo* se inscribe literalmente en los desplazamientos de Mateo persiguiendo a la mujer; o en *El*: una escalera de caracol formula plásticamente esa espiral de vértigo, cuyo centro habita la mujer, donde se encuentra inmerso un sujeto definitivamente condenado a la locura.

#### DE LA ATRACCION

Pero es en *Un perro andaluz* —como lo será en la escritura de los dos filmes siguientes—, donde el centro de esa espiral se manifiesta de manera más radical. Justo donde el deseo sexual ha comenzado a latir con fuerza, un plano detalle muestra varias hormigas surgiendo del agujero negro que hay en el centro de la palma de la mano del hombre (Fig. 9). He ahí el agujero: de su trazado ha dado cuenta un acto de escritura sustentado en la economía de la atracción, es decir, en el desgarró que tan insólita yuxtaposición<sup>4</sup> ha infringido a todos los teji-

---

<sup>4</sup> En un gesto que, por lo demás, se quiere marcadamente surrealista: injertar ese hormiguero sacado de su hábitat natural, en la palma de una mano humana.

dos del discurso, incluido el metafórico. Pues esas hormigas, fotografiadas en toda su densidad, parecieran devorar también la metáfora misma por ellas generada: «el hormigueo del deseo».

No es, pues, a través del acto de discurso, sino de la atracción como se introduce ese centro, ese agujero negro del cuerpo, al que bien podríamos llamar sexo.

Y luego, inmediatamente después, la muerte comparecerá cuando el hombre, desde la ventana, aguarda en estado de gran excitación (Fig. 11), y del que participamos directamente nosotros, espectadores, el atropello del andrógino.

Así pues, en ese mismo centro netamente pulsional, que es el de lo real, sexo y muerte se manifiestan como sus ocupantes. —Lo que sucederá, también, en *Viridiana*, donde tal dualidad comparecerá ligada a una cuerda desplazándose, a modo de serpiente (Fig. 65), por todo el film.

## **DEL MONTAJE**

El montaje, entendido tanto como externo —sucesión de planos—, cuanto interno —distribución de los elementos dentro del encuadre—, desempeña una función decisiva en la economía del texto buñueliano, al estar sus más fuertes sacudidas directamente ligadas a él.

Montaje que se hace visible como acto enunciativo porque, desentendiéndose de lo narrativo, trocea literalmente realidades muy diferentes entre sí para yuxtaponerlas. La construcción de esa «otra realidad» ahí surgida, es una de las tareas más apasionantes a que se entrega el texto buñueliano, como así lo reconocía el mismo cineasta, quien, como anotábamos en el segundo capítulo de este trabajo, situaba en ello el verdadero acto de creación cinematográfica.

La lógica del montaje responde, pues, no a un efecto de sutura, de borrado del corte, como así sucediera en el cine del Modelo de Representación Institucional; como tampoco a uno de choque del que brote significación, así en Eisenstein, o luego, de manera más atemperada, en el cine clásico; sino propiamente a un efecto de corte, de hachazo, de segmentación. En Buñuel, el corte de montaje se literaliza: es puro corte; de ahí que sobre la soldadura de un plano y otro se trace propiamente un surco.

Tal es la pertinencia de ese enunciado «fotografías que se suceden vermicularmente» con el que, a partir de una frase de Buñuel (ver capítulo 2), hemos querido caracterizar un Texto donde el montaje funciona propiamente surcando su cartografía.

## DE LA DECONSTRUCCION DEL PRINCIPIO SIMBOLICO

La escritura buñueliana trabaja, así, en una constante operación de deconstrucción del lenguaje, tanto de su registro semiótico, cuanto de su dimensión simbólica.

Así, en *Viridiana*, Dios, el principio simbólico mismo, era deconstruido en una secuencia inolvidable: la oración de «El Angelus». Efectivamente, la palabra de Dios era en ella descoyuntada mediante uno de los actos de montaje más violentos no ya del film, sino de todo el cine de Buñuel, donde el enunciador ponía a prueba sus dotes dinamiteras. Analizada detenidamente en su momento (capítulo 6), constatábamos allí cómo en la medida que la palabra de Dios —de la que, en *El Angelus*, el ángel es portador—, el símbolo, no puede resistir la fragmentación, resulta vaciado de significado trascendental y, por ello, desenmascarado como vacío.

Dios es uno de los temas recurrentes en Buñuel: la gran densidad que en los filmes cobra su ausencia, es una forma manifiesta de presencia. Así vino a decirlo el propio cineasta en una de sus frases más célebres: «ateo, gracias a Dios». Y es que invocar ese revés, ese agujero, de Dios, es una manera de invocar a Dios.

Lo que llega a ser casi obsesivo: la fuerza e insistencia, la pasión, con que Dios es invocado en el cine de Buñuel, se manifiesta bien en toda esa iconografía cris-

tológica siempre presente como elemento distorsionador, y, en su estructura, perverso. Así, en *Nazarín*, una imagen de Cristo coronado de espinas, lo muestra riendo a carcajadas (Fig. 71); o en *Viridiana*, donde un crucifijo (Fig. 67) despliega de su interior una acerada hoja de navaja barbera (Fig. 68).

Los símbolos cristianos resultan así, en tan brutal distorsión, desangrados de dimensión simbólica. Pero será en el corazón mismo de la secuencia de la orgía de los mendigos donde todo ello se manifestará más radicalmente, cuando descubramos que *La Última Cena* de Jesucristo con sus apóstoles, su referencia intertextual, es densamente burlada, parodiada, denunciada como farsa.

Burla y parodia de Dios, del símbolo, sí, pero a la vez vivencia del denso vacío que late en su interior. De ahí que cuando, magnetizada por este abismo, la escritura lo invoca, lo siniestro comparezca en su lugar: tal es la inscripción del mendigo ciego ocupando, en *La Última Cena*, el lugar mismo de Jesucristo.

FICHAS TECNICA Y ARTÍSTICA  
DE LOS FILMES

## FICHAS TÉCNICA Y ARTÍSTICA DE LOS FILMES

### *UN PERRO ANDALUZ (1928)*

#### FICHA TÉCNICA:

**Productor:** Luis Buñuel. **Guión:** Luis Buñuel y Salvador Dalí. **Fotografía:** Albert Duverger. **Decorados:** Pierre Schilzneck. **Música:** Fragmentos de Richard Wagner (Tristán e Isolda), Beethoven y canciones populares (Tangos), seleccionados por Luis Buñuel. **Montaje:** Luis Buñuel. **Duración:** 17 minutos.

#### FICHA ARTÍSTICA:

Pierre Batcheff, Simone Mareuil, Jaume Miravittles, Salvador Dalí, Luis Buñuel.

**EL (1952)**

**FICHA TÉCNICA:**

**Producción:** Ultramar Films. **Productor:** Oscar Dancigers. **Productor ejecutivo:** Federico Américo. **Guión:** Luis Buñuel y Luis Alcoriza. **Argumento:** La novela de Mercedes Pinto. **Fotografía:** Gabriel Figueroa. **Decorados:** Edward Fitzgerald y Pablo Galván. **Música:** Luis Hernández Bretón. **Montaje:** Carlos Savage. **Ayudante de dirección:** Ignacio Villarreal. **Jefe de producción:** Fidel Pizarro. **Sonido:** José D. Pérez y Jesús González Gancy. **Maquillaje:** Armando Meyer. **Duración:** 91 minutos

**FICHA ARTÍSTICA:**

Arturo de Córdova (Francisco Galván de Montemayor), Delia Garcés (Gloria), Luis Beristáin (Raúl Conde), Aurorra Walker (Esperanza Peralta), Carlos Martínez Baena (Padre Velasco), Manuel Dondé (El mayordomo Pablo), Rafael Banquells (Ricardo Luján), Fernando Casanova (El licenciado), Antonio Bravo (El invitado), León Barroso (El camarero), Carmen Dorronsoro de Roces (La pianista), Chel López, José Muñoz, Manuel Casanueva, Alvaro Matute, José Pidal, Roberto Meyer.

## **VIRIDIANA (1961)**

### **FICHA TÉCNICA:**

**Producción:** Producciones Alatraste, Uninci, Films 59. **Productores:** Gustavo Alatraste, Pere Portabella. **Productor ejecutivo:** Ricardo Muñoz Suay. **Guión:** Luis Buñuel y Julio Alejandro. **Argumento:** Luis Buñuel. **Fotografía:** José F. Aguayo. **Decorados:** Francisco Canet. **Música:** Fragmentos del «Mesías» de Haendel, del «Requiem» de Mozart y de Beethoven, arreglados por Gustavo Pittaluga. **Montaje:** Pedro del Rey. **Ayudantes de dirección:** Juan Luis Buñuel y José Puyol. **Jefe de producción:** Gustavo Quintana. **Duración:** 90 minutos.

### **FICHA ARTÍSTICA:**

Silvia Pinal (Viridiana), Francisco Rabal (Jorge), Fernando Rey (D. Jaime), Margarita Lozano (Ramona), Victoria Zinny (Lucía), Teresa Rabal (Rita), José Calvo (D. Amalio «El Ciego»), Luis Heredia (El «Poca»), Joaquín Roa (D. Zequiél), José Manuel Martín (El «Cojo»), Juan García Tienda (José «El leproso»), Lola Gaos (Enedina), Sergio Mendizábal, María Isbert, Joaquín Mayol, Palmira Guerra, Milagros Tomás y Alicia Jorge Barriga (Mendigos).

***ESE OSCURO OBJETO DEL DESEO (1977)***

**FICHA TÉCNICA:**

**Producción:** Greenwich Film Production, Les Films Galaxie, In Cine, 1977. **Productor:** Serge Silberman. **Director:** Luis Buñuel. **Guión:** Luis Buñuel y Jean-Claude Carrière. **Argumento:** La novela de Pierre Louys «La femme et le pantin». **Fotografía:** Edmond Richard, en eastmancolor. **Operador:** Jean Arnois. **Decorados:** Pierre Guffroy y Pierre Bartlet. **Música:** Fragmentos de «La Valkiria» de Wagner y de flamenco. **Montaje:** Hélène Plemiannikov. **Ayudante de montaje:** Gina Pegnier. **Ayudantes de dirección:** Pierre Lary y Juan Luis Buñuel. **Jefe de producción:** Ullly Pickard. **Sonido:** Guy Villette. **Efectos especiales:** François Sune. **Coreografía:** Lita Pieró. **Vestuario:** Sylvia de Segonzac. **Maquillaje:** Odette Berroyer. **Duración:** 103 minutos.

**FICHA ARTÍSTICA:**

Fernando Rey (Mateo), Angela Molina (Conchita), Carole Bouquet (Conchita), Julien Bertheau (Juez Edouard), André Weber (Martín), Milema Vukotic (La dama del tren), Bernard Musson (Inspector de policía), María Asquerino (La madre de Conchita), David Rocha («El morenito»), Muni (La portera), Isabelle Sadoyan (La jardinera), Ellen Bahl (Manolita), Jacques De-

bary (El magistrado), Valérie Bianco (La niña del tren), Claude Jaeger (Dueño del bar), Augusta Carrière (La costurera), Jean-Claude Montalban (Cliente del bar), Lita Peiró (Bailarina), André Lacombe (El guarda), Antonio Duque (Conductor), Isabelle Rattier (La secretaria del juez), Juan Santamaría (Empleado de la agencia de viajes).

## BIBLIOGRAFIA

## 1. BIBLIOGRAFIA GENERAL

BARTHES, Roland, *Crítica y Verdad*, Siglo XXI, Madrid, 1989.

- *S/Z*, Siglo XXI, Madrid, 1980.

- *El grado cero de la escritura*, Siglo XXI, México, 1987.

- *La cámara lúcida*, Paidós, Barcelona, 1990.

- *El grano de la voz*, Siglo XXI, México, 1983.

- *La aventura semiológica*, Paidós, Barcelona, 1990.

BATAILLE, Georges, *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 1992.

- *Historia del ojo*, Tusquets, Barcelona, 1989.

BAUDRILLARD, Jean, *Las estrategias fatales*, Anagrama, Barcelona, 1985.

BENVENISTE, Emile, *Problemas de lingüística general*, volúmenes I y II, Siglo XXI, Madrid, 1988.

- BERGSON, Henri, *La risa*, Espasa Calpe, Madrid, 1986.
- DALI, Salvador, *El mito trágico del «Angelus» de Millet*, Tusquets, Barcelona, 1989.
- DERRIDA, Jacques, *De la gramatología*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1971.
- DOR, Joël, *Introducción a la lectura de Lacan*, Gedisa, Barcelona, 1989.
- DUCROT, Oswald, *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*, Paidós, Barcelona, 1986.
- DUCROT - TEODOROV, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Siglo XXI, Argentina, 1974.
- ECO, Umberto, *Tratado de semiótica general*, Lumen, Barcelona, 1985.
- FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México, 1990.
- FREUD, Sigmund, *Obras completas (volúmenes III-IV)*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1987.
- GONZALEZ REQUENA, Jesús, «Film, texto, semiótica», en *Contracampo* nº 13, Madrid, 1980.
- «Film, discurso, texto. Hacia una teoría del texto artístico» en *Revista de Ciencias de la Información* nº 2, Universidad Complutense, Madrid, 1985.
  - «Enunciación, punto de vista, sujeto», en *Contracampo* nº 42, Madrid, 1987.
  - *El espectáculo informativo. O la amenaza de lo Real*, Akal, Madrid, 1989.
  - «Texto artístico, espacio simbólico». *Actas de las*

*II Jornadas Internacionales de Semiótica*, Bilbao, 1991. En prensa.

GONZALEZ REQUENA, Jesús, «El sujeto y la interrogación por lo Real», en *Revista de Filología Francesa nº 2*, Editorial Complutense, Madrid, 1992.

GREIMAS, Algirdas J., *La semiótica del texto*, Paidós, Barcelona, 1983.

GREIMAS - COURTES, *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid, 1982.

HJELMSLEV, Louis, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid, 1984.

JACOBELLI, María C., *Risus Paschalis*, Planeta, Barcelona, 1991.

JAKOBSON, Roman, *Lingüística y poética*, Cátedra, Madrid, 1988.

KRISTEVA, Julia, *Semiótica*, Fundamentos, Madrid, 1978.

- *El lenguaje, ese desconocido*, Fundamentos, Madrid, 1988.

LACAN, Jacques, *El Seminario 1: Los escritos técnicos de Freud*, Paidós, Argentina, 1988.

- *El Seminario 2: El Yo en la Teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica*, Paidós, Barcelona, 1988.

- *El Seminario 3: Las Psicosis*. Paidós, Argentina, 1990.

- *El Seminario 11: Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis*, Paidós, Argentina, 1989.

- *El Seminario 20: Aun*, Paidós, Barcelona, 1981.

- LEVI-STRAUSS, Claude, *Palabra dada*, Espasa Calpe, Madrid, 1984.
- NASIO, Juan D., *La Mirada en Psicoanálisis*, Gedisa, Barcelona, 1992.
- PAZ, Octavio, *Las peras del olmo*, Seix Barral, Barcelona, 1986.
- *La llama doble*, Seix Barral, Barcelona, 1993.
- RICOEUR, Paul, *Tiempo y Narración I, Configuración del tiempo en el relato histórico*, Edic. Cristiandad, Madrid, 1987.
- SADE, Marqués de, *Justina o los infortunios de la virtud*, Cátedra, Madrid, 1989.
- *La filosofía en el tocador*, Tusquets, Barcelona, 1990.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, Alianza, Madrid, 1987.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *El amor, las mujeres y la muerte*, EDAF, Madrid, 1970.
- SOUGEZ, Marie-Loup, *Historia de la fotografía*, Cátedra, Madrid, 1991.
- TARKOVSKI, Andrei, *Esculpir en el tiempo*, Rialp, Madrid, 1991.
- VALENTE, José Angel, «Sobre la unidad simple», en *El País*, 14 de junio de 1993.
- VV. AA., *Formalismo y Vanguardia*, Alberto Corazón, Madrid, 1973.

## 2. BIBLIOGRAFIA SOBRE ANALISIS FILMICO

- AUMONT - MARIE, *Análisis del film*, Paidós, Barcelona, 1990.
- BAZIN, André, *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 1966.
- *El cine de la crueldad*, Mensajero, Bilbao, 1977.
- BETTETINI, Gianfranco, *La conversación audiovisual*, Cátedra, Madrid, 1986.
- BURCH, Noël, *Itinerarios*, Departamento Cultural de la Caja de Ahorros Vizcaina, Bilbao, 1985.
- *Praxis del cine*, Fundamentos, Madrid, 1985.
- *El tragaluz del infinito*, Cátedra, Madrid, 1987.
- CARMONA, Ramón, *Cómo se comenta un texto fílmico*, Cátedra, Madrid, 1991.
- CASSETTI, Francesco, *El film y su espectador*, Cátedra, Madrid, 1989.
- CASSETTI - DI CHIO, *Cómo analizar un film*, Paidós, Barcelona, 1991.

COMPANY, Juan M., *El trazo de la letra en la imagen*, Cátedra, Madrid, 1987.

EISENSTEIN, Sergei M., «Montaje de atracciones», en *Cine soviético de vanguardia. Teoría y lenguaje*, Alberto Corazón, Madrid, 1971.

GONZALEZ REQUENA, Jesús, *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk*, Hiperión, Valencia, 1981.

- «Del lado de la fotografía. Una historia del cine en los márgenes del sistema de representación clásico», en J. Pérez Perucha (Ed.) *Los años que conmovieron al cinema*, Filmoteca de Valencia, 1991.

- «Viendo Mirar (La Mirada y el Punto de Vista en el cine de Hitchcock)», en VV. AA., *Alfred Hitchcock*, Centro Cultural Campoamor, Oviedo, 1989.

- *Eisenstein. Lo que solicita ser escrito*, Cátedra, Madrid, 1992.

- «El análisis, la lectura. A propósito de "El Manantial", de K. Vidor, en Requena, J.G. (comp.), *El análisis cinematográfico*, Edit. Complutense, Madrid, 1995.

GONZALEZ REQUENA - ORTIZ DE ZARATE, *El spot publicitario. Las metamorfosis del deseo*, Cátedra, Madrid, 1995.

METZ, Christian, *Lenguaje y Cine*, Planeta, Barcelona, 1973.

VV. AA., *Surrealistas, Surrealismo y Cinema*, Fundació «la Caixa», Barcelona, 1991.

ZUNZUNEGUI, Santos, *Pensar la imagen*, Cátedra / Universidad del País Vasco, Madrid, 1989.

### 3. BIBLIOGRAFIA SOBRE BUÑUEL

- ABRUZZESE - MASI, *Il film di Luis Buñuel*, Gremese, Roma, 1981.
- AGEL, Henri, *Luis Buñuel*, Ed. Universitaires, París, 1959.
- ALBERICH, Enrique, «El indiscreto encanto del sueño hecho cine. Luis Buñuel», en *Dirigido por...*, nº 107-108, Barcelona, 1983.
- ALCALA, Manuel, «Buñuel: cine e ideología», en *Cuadernos para el diálogo*, Madrid, 1973.
- ALMENDROS, Néstor, «Buñuel, hombre de cine», en *Cuadernos*, París, julio 1963.
- ARANDA, J. Francisco, *Luis Buñuel. Biografía crítica*, Lumen, Barcelona, 1975.
- AUB, Max, «Largo pie para una fotografía de Luis Buñuel por las calles de México», en *Insula*, núms. 320-321, julio-agosto, 1973.
- BARBACHANO, Carlos, *Buñuel*, Salvat, Barcelona. 1989.
- BAZIN, André, *El cine de la crueldad. De Buñuel a Hitchcock*, Mensajero, Bilbao, 1977.

- BENAYOUN - MASSON, «Buñuel: Cet obscur objet du désir», en *Positif*, nº 198, 1977.
- BRAGAGLIA, Cristina, *La realtà dell'immagine in Luis Buñuel*, Patron, Bologna, 1975.
- BRUNIUS, Jacques B., «Un chien andalou», en *La Revue du Cinéma*, 15 octobre 1929.
- BUACHE, Freddy, *The cinema of Luis Buñuel*, Tenty Press, London, A.S. Barnes, New York, 1973.
- *Luis Buñuel*, La Cité, Lausanne, 1970.
- «Luis Buñuel», en *Premier Plan*, nº 13, Serdoc, Lyon, 1960.
- CALENDOLI, Giovanni, «Cannes'61: gli angeli e i demoni», en *Bianco e nero*, nº 7-8, 1961.
- CASIRAGHI, Ugo, «Il diabolico Buñuel», en *Filmquaderni del Circolo del Cinema di Imola*, 1966.
- CASTRO, Antonio, «Viridiana 16 años después», en *Dirigido por...*, nº 44, 1977.
- CATTINI, Alberto, «Luis Buñuel», en *Il Castoro Cinema*, La Nuova Italia, Firenze, 1979.
- CESARMAN, Fernando, *El ojo de Buñuel: psicoanálisis desde una butaca*, Anagrama, Barcelona, 1976.
- COMPANY, Juan Miguel, «Perro ladrador», en *Contracampo*, nº 33, Madrid, 1983.
- CORNAIRE, Pierre, «A propos de El», en *Philm*, marzo, 1954.
- CREMONINI, Giorgio, *Buñuel*, Savelli, Roma, 1973.

- DE LA COLINA, José, «El cuchillo espectral», en *Contra-campo*, nº 16, Madrid, 1980.
- DROUZY, Maurice, *Luis Buñuel architecte du rêve*, Lherminier, París, 1978.
- DURGNAT, Raymond, *Luis Buñuel*, Fundamentos, Madrid, 1973.
- EDWARDS, Gwynne, *The discreet art of Luis Buñuel*, Marion Boyards, London/Boston, 1982.
- ESTEVE, Michel, «Luis Buñuel» (vol. I y II), en *Etudes Cinématographiques*, nº 20-21-22-23, París, 1962-63.
- FABRE, Jacqueline, «Buñuel et son crucifix à cran d'arrêt», en *Liberation*, 18 mayo 1961.
- FERNANDEZ SANTOS, Angel, «El luminoso pesimismo español», en *El País*, Madrid, 1 octubre 1983.
- «La edad de barro», en *El País*, Madrid, 1 setiembre 1993.
- FERRERO, Adelio, *Buñuel: continuità di una rivolta*, Quaderni del Circolo Cabassi, Modena, 1971.
- FINETTI, Ugo, «Poesia e umanità in Viridiana di Buñuel», en *Cinema Nuovo*, nº 161, 1963.
- FINK, Guido, «Luis Buñuel», en *Cinestudio*, nº 12, 1964.
- FUENTES, Carlos, «Viridiana e i venti anni di oscurità», en *Cinema Nuovo*, nº 155, 1962.
- FUENTES, Carlos, Prólogo al libro de F. Caserman, *El ojo de Buñuel*, Anagrama, Barcelona, 1976.
- FUENTES, Víctor, «Buñuel y las vanguardias», en *Revista de Bellas Artes*, enero 1983.

- FUENTES, Víctor, *Buñuel en México*, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 1993.
- GABUTTI, Giuseppe, *Luis Buñuel. L'utopia della libertà*, Paoline, Milan, 1981.
- GALVEZ, Antonio, *Luis Buñuel, Le terrain Vague*, París, 1970.
- *Alegoría a Luis Buñuel*, Posada del Potro, Córdoba, 1989.
- GARCIA BUNUEL, Pedro C., *Recordando a Luis Buñuel*, Diputación Provincial y Ayuntamiento de Zaragoza, 1985.
- GOETZ - BANZ, *Luis Buñuel, Eine Dokumentation*, Verband der Deutschen Filmclubs, Bad Ems, 1965.
- GONZALEZ DUENAS, *Luis Buñuel: la trama soñada*, UNAM, México, 1986.
- GONZALEZ REQUENA, Jesús, «La perversión del signo. El oscuro objeto del deseo», en *La Mirada*, nº 3, 1978.
- «Susana: Dios, familia, propiedad», en *Contracampo*, nº 16, Madrid, 1980.
- HIGGINBOTHAM, Virginia, *Luis Buñuel*, Twayne Publishers, Boston, 1979.
- KAST, Pierre, «A la recherche de Luis Buñuel», en *Cahiers du Cinéma*, nº 7, 1951.
- KIROU, Ado, *Luis Buñuel: an introduction*, Simon and Schuster, New York, 1963.
- LARA, Antonio (Ed.), *La imaginación en libertad (Homenaje a Luis Buñuel)*, Universidad Complutense de Madrid, 1981.

- LARREA, Juan, «Ilegible hijo de flauta. Complementos circunstanciales», en *Vuelta*, nº 40, México, 1980.
- LEFEVRE, Raymond, *Luis Buñuel*, Edilig, París, 1984.
- LIZALDE, Eduardo, «Luis Buñuel: odisea del demoledor», en *Cuadernos de Cine*, nº 2, Universidad Nacional Autónoma, México, 1962.
- LUNDKVIST, Arthur, *Luis Buñuel*, Bokförlaget, Pan/Norstedts, Stockholm, 1967.
- LLINAS, Francesc, «Subida al cielo: la huella de la pasión», en *Contracampo*, nº 16, Madrid, 1980.
- MALERBA, Luigi, «Un chien andalou», en *Cinéma*, nº 19, 1949.
- MALMIKJAER, Poul, *Buñuel. Statements og anti-statements*, Der Danske Filmmuseum, Kopenhagen, 1968.
- MARTIN ARIAS, Luis, «Luis Buñuel. La circularidad inagotable del deseo», en *Escritos*, nº 32, Valladolid, 1989.
- MELLEN, Joan (Ed.), *The world of Luis Buñuel: essay in criticism*, Oxford University Press, Nueva York, 1978.
- MESNIL, Michel, «Viridiana ou la printemps noir de Luis Buñuel», en *Exprit*, 1962.
- MONEGAL, Antonio, *Luis Buñuel de la literatura al cine. Una poética del objeto*, Anthropos, Barcelona, 1993.
- MOULLET, Luc, «Luis Buñuel», en *Collection encyclopédique du Cinéma*, nº 5, Club du livre du cinéma, Bruxelles, 1957.
- OMS, Marcel, «Luis Buñuel», en *Positif*, nº 42, 1971.

- LOUDART, Jean-Pierre, «Un homme, une femme et quelques bêtes», en *Cahiers du Cinéma*, nº 281, 1977.
- PAZ, Octavio, «El cine filosófico de Buñuel», en *La búsqueda del comienzo (escritos sobre surrealismo)*, Fundamentos, Madrid, 1974.
- PERET, Benjamin, «L'ouvre cruelle et révoltée de Luis Buñuel», en *Arts*, París, 23 agosto 1952.
- PEREZ TURRENT, Tomás, «Buñuel ante el cine mexicano», en *Revista de la Universidad de México*, junio, 1972.
- PEREZ TURRENT — DE LA COLINA, *Buñuel por Buñuel*, Plot, Madrid, 1993.
- RAMIREZ, Gabriel, «Dedicado a Buñuel», en *Nuevo Cine*, nº 4-5, 1961.
- RAMSEY, Cinthia, *The problem of dual consciousness: the structures of dream and reality in the film of Luis Buñuel*, Florida University, An Arbor, 1983.
- REBOLLEDO, Carlos, *Luis Buñuel*, Ed. Universitaires, París, 1964.
- RODRIGUEZ MONEGAL, Emir, «El mito Buñuel», en *Tiempo de cine*, núms. 14-15, Buenos Aires, 1963.
- ROTELLAR — SANCHEZ VIDAL, *Aragón en homenaje a Luis Buñuel*, Diputación General de Aragón, 1983.
- SADOUL, Georges, «Viridiana et quelques autres», en *Viridiana, Domaine Cinema*, Interspectables, 1962.
- SANCHEZ VIDAL, Agustín (Ed.), *Luis Buñuel. Obra literaria*, Heraldo de Aragón, Zaragoza, 1982.
- *Luis Buñuel. Obra cinematográfica*, JC, Madrid, 1984.

- SANCHEZ VIDAL, Agustín, *Vida y opiniones de Luis Buñuel*, Instituto de Estudios Turoloenses, Teruel, 1985.
- *El Mundo de Buñuel*, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1993.
- SARANO, Paul, *Diversions of pleasure: Luis Buñuel and the crisis of Desire*, Columbus, Ohio, 1987.
- SCHWARZE, Michael, *Luis Buñuel*, Plaza & Janés, Barcelona, 1988.
- TALENS, Jenaro, *El ojo tachado*, Cátedra, Signo e imagen, Madrid, 1986.
- TINAZZI, Giorgio, *Il cinema di Luis Buñuel*, Palumbo, Palermo, 1973.
- TREBOUTA, Jacques, *Luis Buñuel, sa vie, son oeuvre en Espagne et en France*, Institut des Hautes Etudes Cinématographiques, París, 1958-59.
- TRUFFAUT, François, «Buñuel le Constructeur», en *Les films de ma vie*, Flammarion, París, 1975.
- VELAZQUEZ, J. Ignacio, «Buñuel y la imaginación como ética», en *Insula*, nº 430, setiembre, 1982.
- VILLEGAS LOPEZ, Manuel, «Luis Buñuel», en *Los grandes nombres del cine*, Planeta, Barcelona, 1973.
- WILLIAMS, Linda, *Figures of Desire. A Theory and Analysis of Surrealist Film*, University of Illinois Press, 1981.
- ZUNZUNEGUI, Santos, «Historia de un ojo», en *Contracampo*, nº 33, Madrid, 1983.
- «Abierto a cal y canto», en *Paisajes de la forma*, Cátedra, Signo e Imagen, Madrid, 1994.