



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ACATLÁN

*“Viridiana: orientación de un sueño según el deseo de Luis
Buñuel”*

Seminario Taller Extracurricular:
“Interdiscursividad: cine, literatura e historia”

Que para obtener el título de:
LICENCIADO EN COMUNICACIÓN

Presenta:
ILEANA VANESSA GARCÍA AVILA

Asesor: Lic. HUGO HERNÁNDEZ MARTÍNEZ

Septiembre 2007



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*...nuestra vida es un sueño
cuyo significado
tenemos en la punta de la lengua...*
Luis Buñuel.

...a seguir viviendo mi infinito mundo de sueños...

AGRADECIMIENTOS

A Yola:

A ti mamá por la ayuda y comprensión incondicional que me has brindado, porque eres mi mejor y gran amiga del mundo, por traerme a él y dejarme conocerlo.

Por siempre apoyarme en los estudios e inculcarnos que es algo importante lograr terminarlos, porque gracias a eso conocí gente hermosa en el camino y hoy me siento satisfecha de lo logrado.

A ti hermosa mamá porque en los últimos años más difíciles de mi vida siempre estuvo tu rostro frente a mí y tu cama para dormir. Te amo.

A papá:

Por dejarme ser como soy, por apoyarme en todo, por ser el hombre más fuerte del mundo que conozco y mostrarme que la vida no es fácil, pero que si haces lo que te gusta puede ser como una fiesta increíble y hacerla placentera.

Por estar con la familia siempre y comprenderme en éstos últimos años.

Te quiero papi.

A Briss:

Manis... te amo. A ti, porque si no estuvieras tú no sé si yo hubiera llegado a este momento así de feliz, así de completa, porque por querer seguir tus pasos, estoy ahora aquí y muy contenta.

A ti por tu gran valentía y tu fuerza. Por siempre creer en mí y estar cuando más te necesite, por las grandes palabras que siempre me has dado y por ser mi súper mejor amiga, mi hermana y la persona que más admiro en esta vida.

A Arthur:

Por que eres la persona más enamorada del cine que conozco y eso te hace un ser increíble, por tu sensibilidad a él y por contagiarme esa locura de conocerlo, de sentirlo, de gozarlo y vivirlo.

Porque me apoyaste mucho en esto y sin ti mi trabajo no hubiera sido igual.

A ti por estar en mis mejores años de vida, por creer en mí y dejarme conocerte.

Te quiero.

Y a tu increíble familia que tienes, incluyendo tus tíos. Gracias.

A mis amigos:

Caty, Sandra, André, Addy, Gerardo, Austin y Lalo.

Por confiar en mí y ser mis grandes amigos, por el asombroso camino que recorrimos en la UNAM y que gracias a ella somos ahora unos seres humanos con ganas de seguir creciendo, conociendo y aprendiendo.

A ti Caty por siempre darme ganas de salir adelante y porque eres una mujer estupenda.

A ti Shaky por tu gran madurez y tu increíble resistencia, por querer ser siempre mejor y cada día lograrlo más.

A ti mi queridísimo Austin por estar en momentos increíbles y en mis alegrías. Porque tu diversión siempre es contagiosa y porque eres una persona súper inteligente y sencilla.

A ti Pollo por tu cariño, por tu linda compañía en la FES, por tu gran fuerza en momentos inevitables y por seguir aquí conmigo, con nosotros.

Y por último:

Alex, porque sabes que eres mi hermano y que creo en ti como tu siempre lo has hecho en mí, te amo Ale.

A mi tía **Caro** por su gran simpatía y su ayuda.

Y a todos los **profesores del seminario**, por su conocimiento y por querer compartirlo con nosotros, por las buenas películas de clase y por dejarnos disfrutar el seminario.

Dedico el siguiente trabajo a mis **Abuelos**:

- Humberto García
- Vicente Avila
- Guadalupe Manrique
- Elisa Salinas

Porque sin ellos no estarían aquí las personas que más amo en el mundo.

A ellos porque son unos humanos increíblemente fuertes que han superado de todo en esta vida y aun siguen de pie.

Porque al verlos me doy cuenta de todo lo que puedo lograr ser.

A ellos porque los quiero como no tienen idea y agradezco que aún estén conmigo.

INDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1	
UNA MIRADA A LUIS BUÑUEL	4
1.1 Espiritu Rebelde	11
1.2 Erotismo obsesivo	15
1.3 Religiosidad / Ateísmo	17
1.4 Filmografía	20
CAPÍTULO 2	
EROTISMO: el placer a través de los ojos	24
2.1 Descubriendo el erotismo	26
2.2 El arte erótico	37
2.3 Erotismo en el cine	40
CAPÍTULO 3	
UNA INTENSA MIRADA A <i>VIRIDIANA</i>	43
3.1 Sinopsis. Ficha artística	44
3.2 El discreto encanto del erotismo	48
3.3 Análisis de los elementos eróticos en el filme	53
3.4 Cuadro de ejes temáticos señalados	76
3.5 El premio y la censura	77
CONCLUSIONES	80
BIBLIOGRAFÍA	82

INTRODUCCIÓN

A lo largo de toda la historia de la humanidad, uno de los inventos más sobresalientes que ha logrado el hombre para imitar su realidad ha sido el cine.

El cine como arte e industria, el cine como visión del mundo, el cine como imágenes en movimiento, provocador de sensaciones como la alegría, la tristeza, la desesperación o la angustia, frustración, miedo, deseos, sueños e ilusiones, el cine que transmite de forma directa emociones, el cine que se muestra a través de la gran pantalla, y que su fuerza radica en el movimiento.

El cine retomó de las distintas artes diferentes características, encontró su función, que además de entretener, aún siendo arte, divierte, y que para miles de personas es fascinante. Todo esto y más es el cine, un invento interesante del hombre que día a día evoluciona su lenguaje.

El lenguaje cinematográfico renovó su crecimiento cuando se descubrió el *découpage* (planos sucesivos / montaje), técnica de relación invisible entre un plano y otro, al parecer muy simple en nuestro tiempo, pero que mostró un gran giro en la forma de hacer cine y ayudó a darle distinta interpretación a la imagen.

El *découpage* es el premontaje o el esbozado de la puesta en escena. Es el filme sobre el papel, por lo tanto, a través de éste se realiza el montaje, que es como coser la cinta de la película, por ejemplo: tenemos a cuadro una pareja en la calle besándose, corte a, por la ventana una mujer los mira asombrada, corte a, la pareja y en *close up* bocas besándose, corte a, mujer de la ventana con una lágrima en la mejilla...toda la sucesión de planos nos hacen imaginar que tal vez la mujer de la ventana está sufriendo una desilusión amorosa.

La yuxtaposición de imágenes hace referencia a distintos significados que al estudiarlos encontramos en ellos cosas que a simple vista pasamos desapercibidas.

La mirada es un elemento significativo que juega un papel importante en la sucesión de planos, el juego de miradas puede tener un sinfín de interpretaciones según la imagen que se muestre antes o después de ella.

En el Séptimo Arte se manipula la imagen de distintas formas según se trate de evocar un sueño, un deseo, un recuerdo o cualquier interpretación de la realidad.

El montaje permite un trastorno absoluto de espacio y tiempo cotidianos, mezclando la imaginación con lo real en una misma presentación sensible, la ayuda de sucesión de planos objetivan una imagen mental con una real; la analogía ya no sólo se sugiere sino que es ya una evidencia.

En este trabajo revisaremos mucho el montaje, ya que la idea surgió al revisar distintos filmes del Director Calandés Luis Buñuel Portolés, inclinándonos por su película *Viridiana*, la cual contiene planos que nos dejan dilucidar algunos elementos eróticos, nuestro tema principal, todo ello a través del montaje usado por este realizador.

Jean-Claude Carrière, guionista y amigo de Luis Buñuel, comenta en su libro *La película que no se ve* que Antonin Artaud, cineasta, escribió: “El cine, ante todo, tiene que ver con la piel de las cosas y con la dermis de la realidad”. Y nos explica Carrière qué es un contacto entre dos dermis: es tocar para creer. Todo espectador, a su manera, llega a ser un pequeño santo Tomás que sólo cree aquello que ve (y que ve lo que cree ver) y a veces es imposible seguir la imagen más allá de la pantalla, de la imagen, de prolongarla y deformarla.

Todo lo que es visible nos tranquiliza, todo lo que se puede ver y hasta llegar a tocar nos calma, porque podemos dar una forma, lo vemos y lo sentimos, sin embargo aquello que se oculta nos inquieta, no tiene forma determinada, es así, como en este trabajo encontraremos ese desequilibrio que nos hace buscar en la imagen un significado más profundo, esa sensación de misterio, elemento esencial en toda obra de arte, y que en la película *Viridiana* el deseo condiciona la existencia misma del erotismo, tema complejo de tratar, pero que en las siguientes líneas trataremos de expresar.

Mucho se ha hablado y escrito de Luis Buñuel, por lo tanto no fue complicado encontrar biofilmografía de él, y aunque queriendo ser objetivos, sobre el autor hay tanto, que lo realmente difícil fue precisar lo que se iba a estudiar sobre él.

Lo interesante de este trabajo, sin ser de tipo teórico, es la relación del objeto de estudio; el erotismo en *Viridiana*, con lo encontrado en distintos textos de lo erótico, la información sobre el erotismo es abundante, así que lo complicado fue la selección de sólo algunos autores.

1. UNA MIRADA A LUIS BUÑUEL

Luis Buñuel Portolés, realizador aragonés, nació en Calanda, municipio español perteneciente a la provincia de Teruel, el 22 de febrero de 1900, hijo de Leonardo Buñuel González y María Portolés Cerezuela.

Según Francisco Aranda y Manuel Alcalá, biógrafos de Buñuel, desde pequeño fue amante del deporte y presentaba una fuerte extroversión e introversión, con actitudes apasionadas y tendencias teatrales, así como un cierto fetichismo. Había en él tensiones espirituales por su gran vitalidad temperamental y su fuerte educación religiosa.

En 1907 estudió en el Colegio de los Corazonistas de Zaragoza y después ingresó en el de los Jesuitas de “El Salvador”, de Zaragoza. A partir de la adolescencia empezó a rebelarse contra el ambiente disciplinado. Al cumplir 17 años se marchó a Madrid para estudiar en la Escuela de Ingenieros Agrónomos, donde no logró ingresar y es en esa época cuando empieza su crisis en la fe religiosa.

Buñuel estudió en la Facultad de Filosofía y Letras, cursó Historia Natural, una de sus grandes aficiones (mundo de las alimañas e insectos), y se licenció en Filosofía y Letras, en la rama de Historia.

Entre los años 1917 y 1925 vivió en la Residencia de Estudiantes de Madrid, del Instituto Libre de Enseñanza, entabló amistad con Salvador Dalí, Federico García Lorca, Pepín Bello, José María Hinojosa y otros muchos literatos.

En esos años Buñuel conoció a los principales representantes de la posteriormente llamada generación del 27, y al mismo tiempo las tendencias más significativas del arte y el pensamiento de una época particularmente inquieta en todos los sentidos.

En 1925 Luis Buñuel trabajó como director de escena de *El Retablo de Maese Pedro*, composición musical de Manuel de Falla, basada en un fragmento del *Quijote*, se estrenó en Ámsterdam en abril de 1926.

El cineasta aragonés encontró en la película *Las tres luces (Der Müde Tod, 1921)*, de Fritz Lang, la decisión para andar por el camino del séptimo arte.

Por primera vez comprendí que las películas podían ser un medio de expresión, y no meramente un pasatiempo, como yo creyera hasta entonces. Fue al ver *Der müde Tod* -insiste en sus memorias Buñuel- cuando comprendí sin la menor duda que yo quería hacer cine ... Algo que había en aquella película me conmovió profundamente, iluminando mi vida. Esta sensación se agudizó con otras películas de Fritz Lang como *Nibelungos* o *Metrópolis*.¹

También escribió algunas críticas para publicaciones españolas y francesas, colaboró en un cineclub en Madrid y entró a la Academia de Cine de Jean Epstein, donde estudió interpretación y actuó de extra en la película *Mauprat* (1926) del mismo Epstein.

Trabajó como ayudante de dirección en *La sirena del Trópico* (*La Sirène des Tropiques*), 1926, de Henri Etiévant y Mario Napals, en 1927 para la película *El hundimiento de la casa Usher* (*La Chute de la Maison Usher*), pero Buñuel no acabó el proyecto ya que tuvo problemas con el director por sus “tendencias surrealistas”.

Barbachano, biógrafo de Buñuel, nos comenta que el cineasta amaba el cine y con frecuencia asistía a él, relacionaba las películas con el mundo de los sueños, estos últimos de gran interés para él.

Cuando las luces de la sala de proyección se apagan, el espectador queda sumido en una atmósfera de soledad, de disponibilidad a la aventura, a la ensoñación; queda a merced de unas imágenes que lo llevarán a un nuevo universo de sueños. Esa fascinación, esa incluso violación de la intimidad del espectador por parte de las imágenes cinematográficas, apasiona a este extraordinario ensoñador.²

Larga la cita, pero elemental para entender las obras de Buñuel, ya que su fuente inspiradora fueron los sueños y otra muy importante, el surrealismo.

¹ Luis Buñuel. *Mi último suspiro*. España, Plaza&Janés, 1985, p. 88.

² Carlos Barbachano. *Buñuel*. Barcelona, Salvat Editores, 1986, pp. 57 y 58.

Para 1929 Buñuel intentó incorporarse al grupo surrealista de París, en el Café Cyrano, identificándose con su intransigencia moral y artística y por la nueva política social, empezó con poemas escritos con el método automático que identificaba a los surrealistas y los había llamado *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*).

Pero fue con una película con la que Buñuel decidió unirse a éste grupo. El filme lo escribió junto con su amigo Salvador Dalí y se llamó igual que su libro de poemas: *Un perro andaluz* (1929), fue financiada por su madre y escrita en una semana. Contenía imágenes de los sueños de ambos artistas, sin relación y sin comprensión. Cada mañana Buñuel y Dalí comparaban sus sueños y sólo incorporaban al guión las imágenes que no tuvieran ningún sentido.

La película fue filmada en dos semanas en un estudio de París y tuvo una duración de 17 minutos, es la primera película surrealista con mucho éxito, donde el tema central, es uno de los ejes de la ética surrealista: “la atracción hacia el ser deseado en lucha contra los obstáculos que se interponen en la realización de tal deseo”.³

El cortometraje contiene imágenes que nos hablan sobre el deseo sexual de un hombre incapaz de realizarlo con una mujer, así como símbolos que se refieren a la Iglesia y a la moral. Bill Khron y Paul Duncan explican el significado de los pianos que arrastra el personaje junto con unos animales “...y el símbolo por excelencia de la cultura burguesa, el piano de cola, cuyo contenido podrido representa el arte decadente que los surrealistas revolucionaron con su obra. Los ojos simbolizan el poder de la imaginación y en el cortometraje vemos todas las estafalarias transformaciones a través de la mirada de los personajes.”⁴

La escena más famosa de este filme es la de una navaja que raja el globo ocular de una mujer y en yuxtaposición una nube pasa por la luna, cortándola justamente por la mitad. Buñuel que fue un ensoñador, creía absolutamente en la

³ Roman Gubern. *Cine español en el exilio 1936-1939*. Barcelona, Lumen, 1976, p. 95.

⁴ Bill Kronh y Paul Duncan. *Luis Buñuel Filmografía completa*. Barcelona, Taschen, 2005, pp. 26 y 27.

misma libertad humana que Sade, “imaginar la posibilidad de hacer absolutamente de todo”.⁵

Su segundo filme fue en 1930 llamado *La edad de oro* (*L'Âge d'Or*), “gran poema cinematográfico del movimiento surrealista ... gran canto al amor y a la revolución, un canto que nos demuestra que no hay nada más revolucionario que el amor ... sentimiento indispensable para vivir, para actuar, para pensar”⁶ así lo expresa Carlos Barbachano, y según Gubern fue una película que “llevó a sus consecuencias últimas la subversión moral y estética esbozada en *Un Perro andaluz*”.

El mismo Luis Buñuel comentaba: “*La edad de Oro* es una película romántica, realizada con todo el frenesí del surrealismo”.⁷

La película contenía temas de fascinación por Buñuel, la Iglesia, el Estado y los surrealistas. Todos los personajes de *La Edad de Oro* tienen deseos que no pueden satisfacer, pero se centra en las alucinaciones de los amantes que son separados por la sociedad, nuevamente un hombre incapaz de satisfacer su deseo sexual. El filme fue exhibido durante doce días, León Daudet atacó violentamente la película en las páginas de *L'Action Française*, unos días después en Studio 28, que era donde se proyectaba el filme, unos manifestantes conservadores provocaron un disturbio durante una proyección y destrozaron la pantalla y una exposición de arte surrealista que se exhibía en el vestíbulo. El Gobierno Francés prohibió *La Edad de Oro*, fue un clásico de culto, hasta que fue exhibida 50 años después.

En el mismo año, 1930, Buñuel viajó a Hollywood donde trabajó en la Metro Goldwyn Mayer como observador, conoció a Serguein Einsenstein y a Charles Chaplin. Volvió a París en 1932 y se separó del grupo surrealista, trabajó para la Paramount adaptando películas al español. Después en Madrid fue supervisor de doblaje de la Warner Bros.

En 1932, rodó un documental de 27 minutos llamado *Tierra sin pan* (*Las Hurdes*), con ayuda del poeta Pierre Unik, “film etnográfico y de denuncia social

⁵ *idem*

⁶ Carlos Barbachano. *Buñuel*. Barcelona, Salvat, 1986, p. 75.

⁷ *idem*

con un tono insólito y surreal”.⁸ En ese mismo año Buñuel sufrió una severa sordera a causa de la explosión de un fusil durante una práctica de tiro.

Buñuel contrajo matrimonio con la francesa Jeanne Rucar en 1934. Al siguiente año de que se casaron tuvieron a su primer hijo llamado Juan Luis, que siguió los pasos del papá y terminó como director de cine. Su segundo hijo, Rafael, nació en 1940.

Buñuel dejó a un lado sus trabajos de realizador y se convirtió en productor de la “Filmófono”, fue productor ejecutivo de las películas: *Don Quintín el amargao*, dirigida por Luis Marquina, *La hija de Juan Simón* de José Luis Sáenz de Heredia, de *¿Quién me quiere a mí?* (1936) del mismo director y de la última película de Filmófono, *Centinela alerta* (1936) de Jean Grémillon.

En 1936 estalló la Guerra Civil y Buñuel viajó a París para trabajar en la embajada de la República Española. En 1938 Iris Barry, amiga y admiradora del cineasta, poeta y crítica cinematográfica inglesa, le propuso trabajar para un comité de propaganda de los valores de las democracias occidentales para los países de América Latina. En el Museo de Arte Moderno (MOMA) en N.Y. Buñuel redujo y remontó dos películas alemanas de propaganda nazi con el fin de que las autoridades norteamericanas dieran cuenta de la importancia de filmes propagandísticos, pues en E.U.A apenas se estaban produciendo. Trabajó con dos filmes: *El triunfo de la libertad* (1938) de Leni Riefenstahl y *Bautismo de fuego* (1939) de Hans Bertram. El montaje alternado fue llamado *Triumph of will* (1939).

Para 1942 Buñuel se encontró desempleado, ya que Dalí publicó un libro donde tachó al cineasta de ateo y comunista.

En 1944 trabajó en Los Ángeles, una vez más, en el doblaje de películas. Se encontró con una amiga parisiense llamada Denise Tual, antigua compañera del protagonista de *Un perro andaluz*, y le pidió que la acompañara a un breve viaje a México, le propuso que adaptara al cine *La casa de Bernarda de Alba*, de Lorca. Y fue así como el cineasta aragonés llegó a la capital azteca en 1946 y trabajó con el productor Oscar Dancigers, al que ya anteriormente había conocido en París.

⁸ Roman Gubern. *Ob.cit*, p. 99.

En 1949 Luis Buñuel adoptó la nacionalidad mexicana con el apoyo a los exiliados españoles del presidente Cárdenas.

En México realizó 18 películas de un total de 32 en su filmografía. Y en poco tiempo se convirtió en uno de los directores cinematográficos más seguros y económicos del mundo. Su primera película fue *Gran Casino* en 1946, filme musical con Libertad Lamarque y Jorge Negrete. Después hizo *El gran calavera* en 1949 con Fernando Soler, comedia burguesa donde un hombre rico se hace pasar por pobre para ver las reacciones de quienes lo rodean.

En 1950 realiza *Susana (Carne y demonio)* donde según Barbachano, muestra la estupidez masculina ante la mujer. En ese mismo año hace *Los olvidados*, película que en el Festival de Cannes fue una sensación, el guión lo escribió junto con Luis Alcoriza y trata sobre el problema de la infancia abandonada y delincuente de la ciudad de México. Entre otras obras, podemos mencionar *El bruto* (1952), *Ensayo de un crimen* (1955), *El ángel exterminador* (1962), su última película rodada en nuestro país fue *Simón del desierto* en 1965.

Por último mencionaremos *Viridiana* de 1961 coproducción hispano-mexicana, según Roman Gubern, está situada en el decenio de su mayor madurez artística.

“Es sorprendente recordar que en ninguno de sus filmes mexicanos utiliza más de veinticuatro días de rodaje y tan sólo tres o cuatro días de montaje; en realidad Buñuel va montando la película en el mismo proceso de rodaje o filmación y la seguridad con la que rueda va llegar a ser proverbial”.⁹ Es por ello que muchos autores dicen que en México alcanza su fase de mayor madurez como creador cinematográfico, con fresca e inteligente ironía, con su conmovedora ternura, tratando temas vulgares con inteligencia y capacidad irónica, “convertir ramplones melodramas, como *Susana* o *Él*, en películas inquietantes, en las que la inteligencia y el misterio brillan por doquier”.¹⁰

⁹ Carlos Barbachano, *Ob. cit.*, p. 140.

¹⁰ *idem*

En 1980 la Universidad de Harvard le quiso dar el nombramiento de doctor *honoris causa* y lo rechazó, sin embargo al siguiente año lo aceptó de la Universidad Complutense.

En 1981 trabajó sobre su libro de memorias.

El 29 de Julio de 1983, el cineasta aragonés murió en su casa de la Ciudad de México.

En las últimas líneas de *Mi último suspiro*, imaginándose ya muerto, Buñuel escribió estas frases:

Una cosa lamento: no saber lo que va pasar. Abandonar el mundo en pleno movimiento, como en medio de un folletín. Yo creo que esta curiosidad por lo que suceda después de la muerte no existía antaño, o existía menos, en un mundo que no cambiaba apenas. Una confesión: pese a mi odio a la información, me gustaría poder levantarme de entre los muertos cada diez años, llegarme hasta un quiosco y comprar varios periódicos. No pediría nada más. Con mis periódicos bajo el brazo, pálido, rozando las paredes, regresaría al cementerio y leería los desastres del mundo antes de volverme a dormir, satisfecho, en el refugio tranquilizador de la tumba.¹¹

Y así con estas últimas líneas Luis Buñuel, realizador cinematográfico, español-mexicano, dejó para el recuerdo valiosos filmes de indudable calidad.

Para finalizar, como en todo artista su vida es parte de su obra, y en Buñuel no hay excepción, a continuación revisaremos tres constantes, que según Manuel Alcalá, jesuita, biógrafo y amigo del cineasta, persiguieron a Buñuel el resto de su vida en sus obras cinematográficas: rebeldía, erotismo y religión/ateísmo.

¹¹ Luis Buñuel. *Ob.cit.* p. 302.

Espíritu rebelde

Manuel Alcalá, amigo de Buñuel, encuentra en sus trabajos distintas constantes que lo caracterizaron a lo largo de su vida, la primera de ellas es “su espíritu rebelde, destructivo y revolucionario”.¹²

Buñuel siempre luchó contra el orden burgués que desde muy joven le causaba conflicto, ya que lo veía representado a través de la religión, la cultura y la familia, instituciones para él injustas que definían un orden con el que no se veía reflejado. Alcalá lo llama anarquizante, Buñuel no se identificaba con ningún partido, sino que explicaba su actitud con base al dadaísmo o surrealismo, que no propone soluciones concretas, pues se considera “revolucionario del pensamiento”.

Alcalá comenta que la actitud de Buñuel es ambivalente pues su cine y su vida fueron beneficiadas de esa sociedad burguesa que tanto atacaba. “La salida de Buñuel ante situaciones embarazosas consiste en recurrir a su humor negro. Por eso se ha criticado su revolución de estética”.¹³

Gran parte de su ideología, ir contra todos los valores establecidos, se desarrolla plenamente al estar ligado con el grupo de los surrealistas.

En el Documental *A propósito de Buñuel*, Buñuel comenta que su encuentro con el grupo de surrealistas fue esencial y decisivo para el resto de su vida.

Por primera vez había encontrado una moral coherente y estricta sin posible falla, por supuesto aquella moral surrealista solía ser contraria a la moral corriente que nos parecía abominable, pues nosotros rechazábamos los valores convencionales. Nuestra moral se apoyaba en otros criterios, exaltaba la pasión, la mistificación, el insulto, la risa malévol, la atracción de las cimas. Pero dentro de este ámbito nuevo, todos nuestros gestos y pensamientos nos parecían justificados, sin posible sombra de duda. Nuestra moral

¹² Francisco Javier Zubiaur Carreño. *Historia del cine y otros medios audiovisuales*. Pamplona, Universidad de Navarra, 1999, p 425.

¹³ *Ibidem*. p. 426.

era más exigente y peligrosa, pero también más firme, más coherente y más densa que la otra.¹⁴

Toda esta forma de pensar y sentir que Luis Buñuel traía consigo desde su juventud sobresalió en sus obras cinematográficas, ese comportamiento burgués que tanto le desagradaba, esa idea de ir en contra de las reglas, en contra de la religión, la patria, la castidad, la represión sexual, y hasta en contra de la misma familia la vemos reflejada, por mencionar sólo algún ejemplo, en *El ángel exterminador* (1962), centrada en el comportamiento burgués, con toques de surrealismo ortodoxo. La película transcurre en una lujosa mansión donde los invitados después de la cena no se atreven a salir de la sala por una extraña razón, deben forzosamente convivir entre ellos por días y se ven obligados a organizar nuevas formas de vida. La situación deteriora, “las normas de la etiqueta y de la convivencia burguesa se van derrumbando para dar paso a la exasperación y al egoísmo más desenfrenado”.¹⁵

La película gira en torno a una reflexión de las relaciones del hombre con su cultura, su forma de vida y la relación con los que los rodean.

La mirada subversiva que Luis Buñuel dirige al claustrofóbico mundo burgués, prisionero de sus ritos, de sus convenciones y de su banalidad, tiene un neto espesor histórico-social. Su *huis-clos** purificador posee la virtud de despojar a los personajes de sus yuxtapuestas epidermis culturales, para hacerles retornar a una condición primitiva y salvaje, casi zoológica, en la que, eliminadas convenciones, modos e hipocresías, sus interrelaciones se convierten en más auténticas, desenfrenados y desvelados sus verdaderos instintos.¹⁶

¹⁴ *A propósito de Buñuel*. Dir. José Luis López Linares y Javier Rojo. Prod. Laura Imperiale. CONACULTA-IMCINE, 1999. 90’.

¹⁵ Roman Gubern. *op. cit.* p 146.

* término francés que indica un espacio encerrado como un cuarto o una célula. Su uso es notable en la terminología cinematográfica como género fílmico de características claustrofóbicas o encerradas, donde sólo se ocupa un set.

¹⁶ *Ibidem*. p. 147.

Buñuel decía que “el trabajo era un valor sacrosanto de la sociedad burguesa, palabra intocable, que sólo servía para llenar los bolsillos de los cochinos explotadores y los surrealistas fueron los primeros en atacarla sistemáticamente”.¹⁷

Otro claro ejemplo de su firma característica la encontramos en *El discreto encanto de la burguesía* (1972), donde muestra las fuerzas motrices de la conducta humana, según Gubern, la buena mesa, los placeres del sexo y la avidez de dinero. “De la necesidad biológica, primaria y universal de nutrición y de apareamiento ha hecho la burguesía ritos centrales de su existencia, pervertidos por una etiqueta, un formalismo barroco e hipócrita...”.¹⁸ Y que al ser prisionera de este formalismo, la misma burguesía puede frustrar su felicidad a través de una indeseada alteración de las reglas que ella misma creó para sus rituales de felicidad. Además esta película avanza hacia la exploración de la vía onírica que tanto le gustaba al cineasta calandés, pues se mezclan fragmentos soñados por los personajes, e incluso un sueño dentro de otro sueño.

Hollywood le concedió un Oscar a *El discreto encanto de la burguesía*, “film brillante, parodia surrealista de la comedia cinematográfica mundana, policíaca y sobre todo transparente en el plano moral, con sarcasmo y ritos de la banalidad burguesa”.¹⁹

Así es como Luis Buñuel se mantuvo firme durante toda su vida a la idea esencial del surrealismo, donde la finalidad no es la obra de arte, sino la creación de una nueva actitud para cambiar al hombre y su mundo, destruyendo la civilización burguesa, donde sus pilares: la religión, la familia y el poder, son establecidos en todas sus manifestaciones.

Muchos años después de su adhesión al surrealismo y de haberse separado del Grupo Surrealista de París, el realizador declaró a Carlos Fuentes que el pensamiento que le seguía guiando a los setenta y cinco años era el mismo que le guiara a los veintisiete: una idea de Engels según la cual el artista describe las relaciones sociales auténticas con el objeto de destruir las ideas

¹⁷ A propósito de Buñuel. *Ob. cit.*

¹⁸ Roman Gubern. *Ob. cit.* p. 160.

¹⁹ *Ibidem.* p. 162.

convencionales de esas relaciones, poner en crisis el optimismo del mundo burgués y obligar al público a dudar de la perennidad del orden establecido. Según el propio Buñuel, el sentido último de sus películas es decir, “que no vivimos en el mejor de los mundos”.²⁰

Ese pensamiento se expresa a través de una personalísima escritura cinematográfica que Carlos Fuentes resume con lo siguiente:

...la mirada cinematográfica de Buñuel parte de la presencia específica de los objetos más banales: Buñuel utiliza comúnmente planos medios y generales estáticos que recogen sin comentarios una proliferación desordenada, amontonada, de objetos. Tan ayuna de relieve como la prosa de Sade, la cámara de Buñuel retrata una vida que fluye con vulgaridad, sin distinción, aunque con autonomía. Entonces interviene una técnica propia y precisa que podría describirse como el florecimiento del telón de fondo: con una velocidad que no posee otro cineasta (y con una tensión súbita también similar a la de Sade) el movimiento inesperado de la cámara primero iguala, en seguida conquista y finalmente supera el ritmo paralelo de la realidad. El acercamiento, el travelling o el corte son convulsivos, precisamente, en función de la neutralidad ambiente. Y el objeto, el rostro, el pie o el gesto, seleccionados entre el abundante y casi inmóvil desorden, adquieren un relieve insoportable, y se revelan en una conexión anteriormente impensable con la totalidad en la que, sin detenerse a celebrar el momento lírico, Buñuel vuelve a sumergirnos de inmediato.²¹

Las películas de Buñuel se identifican muchas veces por ese carácter conclusivo que tiene su obra, con un leve giro, paneo o movimiento de cámara nos muestra, nos dice y nos llena, pero en otras ocasiones (o a su vez) nos deja con intriga, nos confunde y esto hace que crezca el interés del espectador por el filme.

²⁰ <http://www.enciclopedia-aragonesa.com>. *Buñuel Portolés, Luis*. 15 enero 2007.

²¹ *Idem*.

Erotismo obsesivo

Para continuar con las constantes que Manuel Alcalá comenta sobre Luis Buñuel, la segunda sería su erotismo obsesivo. Florecimiento que trajo consigo desde la niñez, primero sublimado por su gran fe religiosa, aunque su imaginación e instinto lo hacían resaltarlo cada vez más, aún después de perder la fe en la adolescencia.

Según Alcalá, Buñuel tenía una identificación con la teoría pansexualista (tendencia a encontrar en toda conducta humana una motivación sexual) del subconsciente freudiano y la expresión libre de sus obsesiones sexuales al modo surrealista.

El despertar vigoroso y apasionado del sexo, reprimido por la religión, iba acompañado con ideas de la muerte y la condenación eterna. Religión, muerte y sexo, fueron tres mundos perfectamente sincronizados por Buñuel.²²

En una autobiografía que Buñuel preparó para el Museo de Arte Moderno de Nueva York, comentó: “Los dos sentimientos de mi niñez, que permanecieron dentro de mí hasta la adolescencia, fueron el de un profundo erotismo, al principio sublimado por una gran fe religiosa, y después la perfecta conciencia de la muerte”.²³

Es por ello que plasma en su filmografía manifestaciones eróticas en los personajes, por lo general sadomasoquistas y erótico-religiosas, vinculadas a la idea de la muerte. “El erotismo sin cristianismo – confiesa Buñuel a Max Aub- es un erotismo a medias, porque sin él no hay sentimiento de pecado”.²⁴ Incluso Buñuel explicaba como el coito se convertía, para él, en una especie de muerte:

...he tratado de traducir este sentimiento inexplicable en imágenes, en *Un perro andaluz*, cuando el hombre acaricia los senos desnudos de la mujer y, de pronto, se le pone la cara de muerto. ¿Será porque durante mi infancia y mi juventud fui víctima de la

²² Carlos Barbachano. *Ob. cit.* p 22.

²³ *Ibidem.* pp. 22 y 23.

²⁴ *Ibidem.* p. 24.

represión sexual más feroz que haya conocido la Historia?.²⁵

En las obras de Buñuel el amor se manifiesta de dos maneras, según Barbachano, la principal: *l'amour fou*, el Amor con mayúscula, un amor que abrasa a los amantes, que los consume en un mismo fuego (*La edad de Oro*, *Abismos de Pasión*); y otro amor, traumatizado, profundamente egoísta, en el que entran en juego las obsesiones fetichistas del gran cineasta aragonés, así como sadomasoquistas (*Viridiana*, *Bella de Día*).

Sus personajes en muchas de sus obras buscan el deseo no consumado, siempre esa constante buñueliana, esa dialéctica, que existe en él entre la realidad y el deseo (*La edad de Oro*, *Ese oscuro objeto del deseo*), y no sólo sexual sino también el de satisfacer un sencillo deseo, como en los personajes de *El discreto encanto de la burguesía*, que desean cenar juntos y no lo consiguen o los de *El Ángel exterminador*, salir de la mansión o la iglesia sin poder lograrlo a tiempo.

“El erotismo de las películas de Buñuel es ambiental, aflora como un clima, pero también mediante formas aberrantes como el sadismo, masoquismo y el fetichismo”.²⁶

El gran erotismo y la fuerza del deseo sexual es tan grande en algunas de sus obras, y en la propia vida de Buñuel, que al alcanzar la vejez y liberarse en buena parte de sus necesidades instintivas, experimenta –comenta Buñuel en sus memorias- “una calma nueva”, una satisfactoria liberación.

²⁵ *Idem*.

²⁶ Francisco Javier Zubiaur Carreño. *Ob. cit.* p. 426.

1.3 Religiosidad / Ateísmo

Su religiosidad y ateísmo es la tercera de sus constantes.

El pueblo donde vivió Buñuel fue Calanda, la religión estaba presente en todos lados y en todo momento. Fue una sociedad aislada e inmóvil, la vida se desarrollaba monótona, ordenada y dirigida por las campanas de la Iglesia del Pilar, “las campanas anunciaban los oficios religiosos y los acontecimientos de la vida cotidiana, con el toque de muerte y con el toque de agonía”.²⁷

Buñuel estuvo anclado en el catolicismo romano y no ponía en duda ninguno de sus dogmas, pero junto a su fe sincera no pudo evitar la curiosidad sexual impaciente y el deseo permanentemente obseso, ya mencionado anteriormente. Batallas de instinto le hicieron vivir con abrumadora culpabilidad, durante años vivió con “un sentimiento de pecado que podía ser delicioso”.²⁸

La educación que tomó de parte de los jesuitas hizo que sufriera la imagen de un Dios vengador y terrible en vez de la grata imagen de un Dios todo amor y comprensión.

Con la agobiante omnipresencia de la Iglesia, Buñuel encontró en una foto, que lo impresionó toda su vida, una de sus respuestas del porqué de su ateísmo. Era un foto ante la Catedral de Santiago de Compostela, donde se veía a unos dignatarios eclesiásticos haciendo el saludo fascista junto a varios oficiales “Dios y la patria están allí codo con codo, no nos traían más que represión y sangre”.²⁹

Con recuerdos de su infancia podemos comprender mejor los detalles que hay en muchas de sus obras cinematográficas donde hay tintes humorísticos religiosos y a veces profundamente contradictorios. En sus películas aparecen muchos sacerdotes, casi siempre en fiestas burguesas, como sucedía en su casa cuando era pequeño.

La educación recibida por los jesuitas fue importante en el desarrollo de su carrera como artista, pues ya de adulto muchas de sus amistades eran sacerdotes

²⁷ *A propósito de Buñuel. Ob. cit.*

²⁸ *Idem.*

²⁹ *Idem.*

y religiosos, con ellos hablaba sobre teología, disciplina que le encantaba al cineasta.

En el Instituto, Luis perdería definitivamente la fe católica a raíz de leer a Speencer, Rousseau, Nitzsche, algo de Marx y, muy en especial, a Darwin... Esa pérdida de la fe va a ser, en un temperamento religioso como el suyo, relativa; Buñuel, con el tiempo, desplazará, más bien, su fe hacia otros senderos. Alguno de ellos le conduce al misterio, que está bastante cerca de la religión; otros como el azar, posibilitará después su vinculación a un credo estético-moral de gran fuerza, como el surrealismo. Amante de las paradojas, impenitente humorista, Buñuel gustará definirse “ateo, por la gracia de Dios”.³⁰

Cuando Buñuel empezó a rozarse con el grupo de André Breton, después del éxito de *Un perro andaluz*, la amistad fluyó entre ellos. El cineasta aprendió con el surrealismo a vivir “más coherentemente con sus propias contradicciones y le hace vivirlas con humor, creativamente”.³¹

También por estos tiempos Buñuel descubrió las obras del Marqués de Sade:

A los veintiocho años –confiesa Luis a Aub- yo era anarquista, y el descubrimiento de Sade fue para mí absolutamente extraordinario. No tuvo nada que ver con la erotología, sino con el pensamiento ateo... me habían ocultado la libertad, me habían engañado lo que era la religión y, sobre todo, acerca de la moral ... es cuando comprendí la razón de ser de mi afición, de mi gusto, de mi total compenetración con el surrealismo. Sade influyó más que nadie, no sólo en mí, sino en los surrealistas, en el surrealismo.³²

Buñuel reemplazó la fe por el liberalismo y el anarquismo, de pronto descubrió que nada, absolutamente nada, “debía tenerse en cuenta como no

³⁰ Carlos Barbachano. *Ob. cit.* pp. 29 y 30.

³¹ *Ibidem.* p. 71.

³² *Ibidem.* p. 72.

fuese la total libertad con que se le diera la gana moverse el hombre, y que no había bien y que no había mal”.³³

El jesuita Manuel Alcalá comenta que el ateísmo de Buñuel está en lucha con su búsqueda de Dios en el hombre y la desesperanza ante un mundo convertido en hostil por los propios seres humanos. Esto explica la abundante temática religiosa en su filmografía, que simpatiza con los sacerdotes que viven al margen de la Iglesia como institución, pero que intentan dar testimonio sincero con su vida, y critica a los clérigos que se aburguesan. Por todo ello concluye Alcalá que “la crisis religiosa de Buñuel no es una crisis de fe sino de <<radical falta de esperanza>> a pesar de lo cual, Buñuel es un cineasta religioso, buscador de Dios, insatisfecho por el nihilismo”.³⁴

³³ *Idem.*

³⁴ Francisco Javier Zubiaur Carreño. *Ob. cit.* p. 426.

1.4 Filmografía

Dirección: Luis Buñuel.

PELÍCULA	AÑO	DUR.	GUIONISTA	PROTAGONISTAS
<i>Un perro Andaluz</i>	1929	17 min	Luis Buñuel y Salvador Dalí	Pierre Batcheff y Simone Mareuil
<i>La edad de Oro</i>	1930	60 min	Luis Buñuel y Salvador Dalí	Gaston Modot, Lya Lys, y Max Ernst
<i>Las Hurdes (Tierra sin pan)</i>	1933	27 min	Luis Buñuel, Pierre Unik y Julio Acín	Documental sobre la región montañosa de Las Hurdes, España.
<i>Gran Casino</i>	1946	96 min	Mauricio Magdaleno	Libertad Lamarque y Jorge Negrete
<i>El gran calavera</i>	1949	90 min	Luis y Janet Alcoriza	Fernando Soler, Rosario Granados, Andrés Soler, Francisco Jambrina
<i>Los olvidados</i>	1950	80 min	Luis Buñuel, Luis Alcoriza, Julio Alejandro, Juan Larrea, José de Jesús Aceves	Estela Inda, Miguel Inclán, Alfonso Mejía, Roberto Cobo, Alma Delia Fuentes, Mario Ramírez
<i>Susana (Carne y demonio)</i>	1951	86 min	Luis Buñuel, Jaime Salvador, Rodolfo Usigli	Fernando Soler, Rosita Quintana, Víctor Manuel Mendoza
<i>La hija del engaño</i>	1951	78 min	Luis y Janet Alcoriza	Fernando Soler, Alicia Caro, Fernando Soto
<i>Una mujer sin amor</i>	1951	86 min	Jaime Salvador, Rodolfo Usigli, Luis Buñuel	Rosario Granados, Julio Villareal, Tito Junco, Joaquín Cordero

<i>Subida al cielo</i>	1951	74 min	Manuel Altolaguirre, Juan de la Cabada, Luis Buñuel, Lilia Solano Galeana y Manuel Reachi	Lilia Prado, Carmelita González, Esteban Márquez, Leonor Gómez, Luis Aceves Castañeda
<i>El bruto</i>	1952	81 min	Luis Buñuel y Luis Alcoriza	Pedro Armendáriz, Katy Jurado, Rosita Arenas
<i>Las aventuras de Robinson Crusoe</i>	1952	89 min	Luis Buñuel y Hugo Butler (acreditado como Philip Ansel Roll)	Dan O'Herlihy, Jaime Fernández, Felipe de Alba, Chel López, José Chávez
<i>Él</i>	1953	100 min	Luis Buñuel y Luis Alcoriza	Arturo de Córdoba, Delia Garcés
<i>Abismos de Pasión</i>	1953	90 min	Luis Buñuel, Julio Alejandro, Arduino Maiuri y Pierre Unik	Irasema Dilián, Jorge Mistral, Lilia Prado, Ernesto Alonso
<i>La ilusión viaja en tranvía</i>	1953	82 min	Luis Buñuel, Mauricio de la Serna, José Revueltas, Luis Alcoriza y Juan de la Cabada	Lilia Prado, Carlos Navarro, Fernando Soto, Agustín Isunza, José Pidal, Paz Villegas
<i>El río y la muerte</i>	1954	82 min	Luis Buñuel y Luis Alcoriza	Columba Domínguez, Miguel Torruco, Joaquín Cordero
<i>Ensayo de un crimen</i>	1955	91 min	Luis Buñuel y Eduardo Ugarte	Ernesto Alonso, Miroslava Stern
<i>Así es la aurora</i>	1955	102 min	Luis Buñuel y Jean Ferry	Georges Marchal, Lucía Bosé, Gianni Esposito
<i>La muerte en el jardín</i>	1956	99 min	Luis Buñuel, Raymond Queneau, Luis Alcoriza y Gabriel Arout	Georges Marchal, Simone Signorete, Charles Vanel, Michel Piccoli

<i>Nazarín</i>	1958	94 min	Luis Buñuel, Julio Alejandro y Emilio Carballido	Francisco Rabal, Marga López, Rita Macedo, Ignacio López Tarso
<i>Los ambiciosos</i>	1959	100 min	Luis Buñuel, Luis Alcoriza, Louis Sapin, Charles Dorat y Henri Castillou	Gérard Philipe, María Félix, Jean Servais, Tito Junco, Roberto Cañedo, Domingo Soler
<i>La joven</i>	1960	95 min	Luis Buñuel y Hugo Butler (acreditado como H. B. Addis)	Zachary Scott, Bernie Hamilton, Kaiy Meersman
<i>Viridiana</i>	1961	90 min	Luis Buñuel y Julio Alejandro	Silvia Pinal, Fernando Rey, Francisco Rabal
<i>El ángel exterminador</i>	1962	93 min	Luis Buñuel y Luis Alcoriza	Silvia Pinal, Enrique Rambla, Jacqueline Andere
<i>Diario de una camarera</i>	1964	92 min	Luis Buñuel y Jean-Claude Carrière	Jeanne Moreau, George Jéret y Michel Piccoli
<i>Simón del desierto</i>	1965	47 min	Luis Buñuel y Julio Alejandro	Claudio Brook, Silvia Pinal, Jesús Fernández, Martínez
<i>Bella de día</i>	1966	95 min	Luis Buñuel y Jean-Claude Carrière	Catherine Deneuve, Jean Sorel, Michel Piccoli
<i>La vía Láctea</i>	1969	101 min	Luis Buñuel y Jean-Claude Carrière	Paul Frankeur, Laurent Terzieff, Alain Cuny, Edith Scob
<i>Tristana</i>	1970	96 min	Luis Buñuel y Julio Alejandro	Catherine Deneuve, Fernando Rey, Franco Nero
<i>El discreto encanto de la burguesía</i>	1972	101 min	Luis Buñuel y Jean-Claude Carrière	Fernando Rey, Delphine Seyrig, Stéphane Audran

<i>El fantasma de la libertad</i>	1974	103 min	Luis Buñuel y Jean-Claude Carrière	Adriana Asti, Monica Vitti, Jean-Claude Brialy
<i>Ese oscuro objeto del deseo</i>	1977	98 min	Luis Buñuel y Jean-Claude Carrière	Fernando Rey, Angela Molina y Carole Bouquet

2. EROTISMO: el placer a través de los ojos

Por mucho tiempo, varios autores han tratado de dar una definición del erotismo, tema difícil y algo complicado de explicar, “fenómeno complejo, individualizado y cargado tanto de elementos objetivos como de una gran subjetividad”.³⁵

En este trabajo no se pretende dar el concepto preciso y exacto sobre el erotismo, por ello utilizaremos las definiciones de varios autores para así poder mencionar y señalar algunos elementos que existen alrededor de él y que por ende nos inducen a lo erótico.

El adjetivo *erótico* deriva del latín *eroticus*, el cual a su vez deriva del griego *erotikós* o Eros, Dios del amor en la mitología griega, que fue hijo de Afrodita y que es conocido como Cupido en la mitología latina.³⁶

El erotismo designa las manifestaciones ligadas a la sensualidad y al goce obtenido de la unión afectiva con otro ser, además del posible contacto sexual, todas aquellas imágenes, momentos compartidos y fantasías que incrementan y acentúan la atracción. El erotismo puede manifestarse también en ausencia del objeto amado, lo que confirma su condición subjetiva.³⁷

Desde el punto de vista iconográfico y literario, el erotismo comprende aquellas representaciones y evocaciones sensuales que no buscan la provocación o el escándalo. Uno de los teóricos más importantes del erotismo, Georges Bataille, ha desarrollado la relación complementaria que existe entre Eros y Tánatos, es decir, entre el impulso amoroso y el impulso de la muerte: la entrega, el abandono, la sensación de pérdida y disolución de la individualidad, son algunos rasgos que permiten asociar ambos impulsos.

El psicoanálisis ha analizado las distintas formas en que puede establecerse el erotismo (anal, oral, fálico, genital y otras variedades) y, en función de ellas, ha investigado los distintos comportamientos regresivos que pueden aparecer en el individuo. Por diversas circunstancias culturales, se ha permitido el

³⁵ David Barrios Martínez. *En las alas del placer*. PAXMéxico, 2005, p. 41.

³⁶ *Ibidem*, p. 42.

³⁷ <http://www.palabramalditas.net>, enero 2006.

desarrollo de algunas formas de erotismo. Otras, sin embargo, han sido reprimidas y clasificadas como desviaciones o perversiones.

El cine, por su parte, ofrece los medios para trasladarnos sin mayor problema a un mundo donde ya no domina la lógica cotidiana, y que al identificarnos con los actores podemos vivir y sumergirnos en las aventuras más extraordinarias, donde todo es posible y la imaginación queda colmada.

Es el sitio donde se entra para encontrar, escenas, actitudes, rostros, lugares que nos atraen y conmueven, que nos irritan o seducen. “El cine se proyecta a la parte más oculta del hombre: el inconsciente. Se trata de tocar y despertar emociones y sentimientos que nos dan visión del mundo en primera instancia, en donde se confunde lo objetivo con lo subjetivo. Por eso para muchos el cine es como un sueño.”³⁸

A través de una historia en la pantalla, se expresan deseos, represiones, fantasías, y las vemos proyectadas en sombras, en figuras sobreimpuestas que dan lugar a lo específicamente cinematográfico.

En este trabajo nos acercaremos al erotismo a través de la mirada: los ojos, órgano de la vista en el ser humano, capaz de percibir imágenes y a su vez guardarlas en la memoria.

Miraremos el cuerpo para encontrar en él elementos que lo hacen ser erótico, revisaremos la imagen para hallar en ella lo que no se dice literalmente, lo que una película nos deja entrever, trataremos de dar lectura a la imagen y encontrar en ella lo que nos interesa: el erotismo. Igualmente revisaremos algunos diálogos para descubrir en ellos referencias eróticas.

³⁸ Gabriel Careaga. *Erotismo, violencia y política en el cine*. México, 1981, p. 11.

2.1 Descubriendo el erotismo

El erotismo se define más por lo que oculta que por lo que muestra y es mucho más eficaz cuanto más oscuro.³⁹

Elena Bossi.

Elena Bossi, escritora argentina sobre el tema de lo erótico comenta que en el juego de la seducción, alternan la vida y la muerte de modo dramático, así los conceptos de erotismo y muerte se vinculan estrechamente pues es la muerte la que está oculta y produce la tensión.

Ambos, erotismo y muerte, son conceptos que se escapan y que parecen estar omnipresentes en la obra de arte como su parte invisible, como lugar del deseo. El discurso artístico se vuelve un cuerpo erótico cuyo poder de seducción radicaría en la demanda de una interpretación.⁴⁰

Según Bossi, lo oculto, lo prohibido, lo invisible y lo reprimido representan la posibilidad de que el lector se vea envuelto y seducido por el texto, con el deseo de descubrir el velo, de transgredir ese discurso.

Entenderemos texto como cualquier discurso o mensaje impreso que se comunica con un receptor y que puede ser leído a través de cualquiera de nuestros sentidos, como obras literarias, fílmicas, pictóricas, programas de televisión, entre otras.

A continuación citaremos lo que para varios autores significa el erotismo y sus derivados; como la erótica o erotizar, así como el de sensualidad, ya que más adelante trabajaremos con estas palabras.

³⁹ <http://www.archivo-semiótica.com.ar>. Por Elena Bossi, *El erotismo en el arte*, Diciembre 2006.

⁴⁰ *Idem*.

Camilo José Cela:

“Erótica: del dominativo neutro plural del latín *eroticum*, cuya traducción literal sería lo erótico o las cosas que son eróticas.”

José Cela nos dice que la erótica en el lenguaje culto se usa para señalar cualquier objeto o actividad que tenga o despierte el interés erótico, en especial si esta relacionado con la literatura, las artes y la artesanía.⁴¹

Erotismo: rellamo erotismo al apetito sexual contemplado en sí mismo o en función de los signos, zonas erógenas, situaciones y objetos capaces de fijar su atención o despertarlo de un sueño. El erotismo es la exaltación –y aún la sublimación- del instinto sexual, no siempre ni necesariamente ligada a la función tenida por sexual en el habitual uso de las ideas y las palabras (...) de hecho, el erotismo es una de las urdimbres del tejido social en tanto que aparece estrechamente vinculado a los polos pulsionales de la vida, de ahí su firme vinculación con las religiones, las artes y el pensamiento cuya trama, por otra parte, no es sino la experiencia interior de cada individuo, su modo de conjugar deseo, libido y necesidad, en alianza siempre presidida –en su más remoto horizonte- por la inevitable y más radical ilusión: la del amor.⁴²

Erotismo: según la definición de A. Morali – Daninos. (*Sociologie des relations sexuales*, p. 22.), el erotismo es “la evocación consciente o inconsciente de lo sexual, o la extensión del carácter sexual funciones vitales cuya finalidad no es originaria o aparentemente sexual”. Añadamos que el erotismo, búsqueda del placer, presta a la sexualidad su dimensión subjetiva.⁴³

Erotizar: producir una excitación o contaminación de sentido o contenido erótico en algo o alguien.⁴⁴

Sensualidad: interés particular por todo lo que se relaciona con los placeres de los sentidos. Término utilizado sobre todo a propósito de la búsqueda del

⁴¹ Obra completa de Camilo José Cela XV. *Enciclopedia del erotismo 2*. Barcelona, Ediciones Destino, 1982, pp. 596 y 597

⁴² *ibidem* pp. 597 y 598.

⁴³ Georges Bastin. *Diccionario de psicología sexual*. Barceña, Editorial Herder, 1979, p. 200.

⁴⁴ Obra completa de Camilo José Cela, *Ob.cit*, p. 601.

placer sexual, aunque también puede tratarse de una necesidad de seducir que no va necesariamente acompañado de relaciones sexuales, y así mismo de la búsqueda normal de un placer erótico.⁴⁵

Georges Bataille concibe el erotismo como “la aprobación de la vida hasta en la muerte (...) En efecto, aunque la actividad erótica sea en primer lugar una exuberancia de la vida, el objeto de esa búsqueda psicológica independiente del ansia por la reproducción de la vida, no es extraña a la muerte.”⁴⁶

Octavio Paz por su parte señala que hace presencia el erotismo cuando “la sexualidad se socializa y se transforma por la relación humana y la fantasía” y que es así como la vinculación erótica se da con “una sola persona concreta, pero a medida que el erotismo adquiere intensidad e importancia, la presencia de la otra persona desaparece para dar lugar a las fantasías, sensaciones y relaciones personales.”⁴⁷

Por otra parte, David Barrios nos dice que hay quienes ven a lo erótico con un sentido psicológico, como lo subjetivo y configurativo del amor, en contraposición a lo sexual, que sería lo material, físico y pasional. Y nos proporciona una definición “relativamente consensuada entre sexólogos, que aunque queda empobrecida frente a las consideraciones filosóficas y poéticas”⁴⁸ posee características de lo que anteriormente se explicó sobre el tema:

El erotismo es la potencialidad personal de producir y comunicar una forma especial de placer: deseo, excitación y orgasmo. Incluye los fenómenos mentales (ideaciones, fantasías, recuerdos) asociados a dicho placer. Esta potencialidad erótica puede o no incluir reproductividad...⁴⁹

⁴⁵ Georges Bastin. *Ob. cit*, p. 356.

⁴⁶ David Barrios Martínez. *Ob. cit*, p. 41.

⁴⁷ *Ibidem*, p.42.

⁴⁸ *ibidem*, p. 43.

⁴⁹ *Idem*.

Sobre la escena erótica, ésta queda marcada, más allá de la relación sexual, cuando el erotismo roza la mirada, acaricia la piel o escucha unas palabras. Lo erótico siendo lo desapercibido que súbitamente hace presencia, es el rapto, lo inquietante, el desacomodo, el peligro con la dimensión del placer de la sexualidad y la creatividad. Así mismo, como entra en juego la imaginación, y que esto da sin lugar a dudas un crecimiento, se estará uniendo al erotismo sensualidad e inteligencia, lascividad (propensión a los deleites carnales) y placer.⁵⁰

Por otro lado, el psicólogo Guillermo Pozo*, nos dice que pensar en el erotismo nos lleva a su vinculación inseparable con el lenguaje, marcándose así un claro rasgo diferencial de la especie humana, junto a la metáfora de la sexualidad, que afirma el placer y la imaginación mas no la procreación, develándose en historia y cultura. Al hablar sobre erotismo nos encontramos con la transgresión de determinadas prohibiciones que buscan la voluptuosidad. El erotismo es todo lo relativo al placer, que a su vez, es éste el contenido fantasmático del deseo el cual condiciona su existencia, movilizado por la transgresión.⁵¹

El erotismo es sugestión, promesa, insinuación insidiosa, y como tal deja que el imaginario realice su trabajo de representaciones y de creaciones infinitas.

Según Pozo el efecto erótico se produce por todo lo que adquiere significado de transgresión: “lo prohibido y lo insólito combinan sus efectos para reactivar la culpabilidad bajo la forma de esa angustia “deliciosa” que encoge al corazón.”

Para Guillermo Pozo en la búsqueda erótica hay una dimensión autoerótica movilizada por la vida fantasmal y es en esto en lo que radica “su carácter de señuelo” , es decir, que el objeto soñado, el objeto fantasmado, será “siempre más rico que la realidad, de manera tal que abrirá perspectivas infinitamente insospechadas”.

⁵⁰ <http://www.palabramalditas.net>, Enero 2006.

* Doctorado en medicina, Sorbona, París, Francia.

⁵¹ <http://www.kalathos.com/jul2001/psicología>. Guillermo Pozo, enero 2006.

El paso del objeto real al objeto fantasmado, es decir, el paso de la satisfacción real a la satisfacción imaginaria, es el que decide la existencia del deseo. Allí donde quedan “abolidas las diferencias de los mundos interior y exterior, donde la ilusión y la realidad se confunden en una necesidad constitutiva, donde la llamada al otro se nos hace presente en razón misma de su ausencia, ese lugar de las fronteras invisibles es: el deseo.”⁵²

Francesco Alberoni por su parte nos habla de distintos autores que han trabajado sobre el tema, pero enfocado a la mujer, y con algunas diferencias hacia el erotismo del hombre. Uno de ellos, Sir Francis Galton en un trabajo realizado el siglo pasado demostró que las mujeres tienen una sensibilidad táctil muy superior a la de los hombres. También se encuentra Havelock Ellis quien menciona que las mujeres poseen un extraordinario erotismo cutáneo.

Alberoni nombra a Beatriz Faust quien con base a lo que nos dice Havelock Ellis, “sostiene la teoría de que los perfumes, la ropa interior delicada, los corsés, los tacones altos, constituyen en su totalidad un conjunto de estímulos con una fortísima carga autoerótica”.⁵³ Igualmente habla de que los hombres, siendo moralistas, se ocuparon más sobre las zonas erógenas “individuidas por el ojo humano”, es decir, los senos, el pubis, y las nalgas. Y que es por ello que nunca pensaron en que la piel era la “zona erógena femenina por excelencia”. Por lo tanto Alberoni dice que las mujeres son más sensibles al ritmo, a la música; en general a lo sonidos.

Este teórico concluye que el erotismo masculino es más visual, más genital. Y el de las mujeres es más “táctil, muscular y auditivo, más ligado a los olores, a la piel y el contacto”.⁵⁴ Explica que esta diferencia radica en las distintas actividades de cada uno. En épocas pasadas, la mujer en casa se preocupaba por verse linda, joven y arreglada, mientras que el hombre estaba ocupado en el trabajo, vida social y activo “dotado de una potencia sexual indefinida e insatisfecha”.

⁵² *Idem.*

⁵³ Francesco Alberoni. *El erotismo*. Ed. Gedisa, 1994, p. 10.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 11.

“La vida sexual emotiva, amorosa y erótica de las mujeres y de los hombres de los próximos años será, por cierto, distinta, pero no totalmente diferente con respecto a la actual. El devenir es siempre síntesis entre lo antiguo y lo nuevo”.⁵⁵

Sobre la diferencia que hay entre la excitación de un hombre y la de una mujer, Alberoni nos dice que el hombre siempre piensa en una mujer desnuda o semidesnuda, con curvas y dotada de buen cuerpo, por el contrario la mujer no precisamente desea ver un cuerpo masculino desnudo. La mujer puede sentir más deseo y excitación con una novela, su forma de relatar un encuentro apasionado, sexual o un simple coqueteo, que al ver una revista, fotografía o imagen con un hombre desnudo o casi desnudo.

Menciona que recientemente igual se puede provocar la excitación con el cine. Si hablamos de cine, el hombre se inclinará fácilmente con la pornografía, actos sexuales, sin importarle, la mayoría de las veces, que haya una historia. Y la mujer por su parte, al estar más ligada con la novela rosa, en lo erótico, sus deseos son el encuentro y la forma en que se da:

Este erotismo poco tiene que ver con el sexo. Puede haber relaciones sexuales, pero las emociones profundas, lo que es específicamente erótico en estos relatos no es la relación sexual. Es la debilidad, el sobresalto. Es la turbación de los celos... el erotismo se enciende cuando esta mujer cualquiera, que nada tiene que dar, siente sobre sí la mirada y el interés del hombre... el erotismo también es angustia, miedo de no ser amada.⁵⁶

La relación entre erotismo táctil y la capacidad de sentir los olores, es la cercanía de ambos. Por su parte, la mujer quiere sentir la mirada apasionada, sentir deseo cuando camina. Alberoni liga la tela de un vestido con el estremecimiento que experimentan los pezones al sentirla. Nos habla de que la mujer lleva continuidad en el erotismo y el hombre discontinuidad, se refiere a las diferencias ya mencionadas sobre el erotismo y los deseos de cada uno,

⁵⁵ *Ibidem*, p. 12.

⁵⁶ *Ibidem*. p. 16.

“continuidad de los cuerpos (armonía), de la epidermis, de los músculos, de los olores, de los pasos, de las sombras al atardecer...continuidad del deseo, de la atención, de la excitación...”.

Mientras el erotismo del hombre, está en las formas del cuerpo, belleza física, encanto, capacidad de seducción.

El encantamiento, es decir, lo erótico, es lo contrario de obsceno. Para hacer desear el sexo, basta muy poco. Basta con levantar un poco la falda, dejar entrever los senos, basta con apretarse contra el hombre, con rozarle el sexo, susurrarle que se lo desea...⁵⁷

Alberoni comenta que debe haber un rechazo para alzar los deseos. Provocación que hará al hombre sentirse excitado y con más deseo hacia la mujer.

Por otro lado citaremos a Lou-Andreas Salomé, quien nos habla sobre el comportamiento espiritual, y que es en ese contexto donde lo erótico “se despoja de sus peores tretas”. Refiriéndose a lo erótico de la siguiente manera:

Siempre que asumimos algo en nuestra reflexión y conciencia, en vez de limitarnos a tomarlo únicamente en nuestra exigencia física y psíquica, lo vivimos entonces no sólo como un declive en la fuerza de su fascinación al saciarse ese anhelo, sino con el creciente interés del acto de entender, o sea, en su individualidad y en su irrepetibilidad humana.⁵⁸

Andreas-Salomé habla que el lenguaje espiritual ha significado un esfuerzo para expresar el sexo en su corporal claridad como un sentido único: “que todo lo da y todo lo toma. La revolución de las células sexuales, que son las que

⁵⁷ *Ibidem.* p. 46.

⁵⁸ Lou Andreas-Salomé. El erotismo. Barcelona, J. J de Oloñeta, 1998, p. 90.

coordinan toda la acción de los participantes, dentro de la ordenación de los cuerpos, llega así a oídos del espíritu”.⁵⁹

Según Andreas se conoce los más propios impulsos de lo erótico cuando se relacionan con otras creaciones de la fantasía, y en particular con las artísticas. Ya que en el comportamiento artístico “actúan viejas fuerzas que se entretajan con otras individuales por medio de una excitación pasional; en ambas se produce una síntesis del entonces y el ahora como una experiencia básica..”⁶⁰

Y de esta forma en ese proceso artístico la excitación física, tiene como objetivo el “fenómeno de acompañamiento, pues el resultado se muestra por sí como un producto del cerebro, como algo que ha logrado una conformación plenamente individual”. Es por ello que lo erótico lleva su “arrebato mucho más lejos que lo artístico en cuanto a sus imágenes e ilusiones, expresando así mucho más lo irreal”.

Hay una relación entre la erótica y la religión, según Andreas-Salomé, la religión está en “nuestros más íntimos afectos vitales” por constituir una de las más “íntimas constantes por las que nos mantenemos y caemos”. Así lo erótico está inmerso en la religión, “precisamente en virtud de aquella elevación vital que la incita externa e internamente y llega fértilmente al estado de conciencia”⁶¹. En la religión la fuerza unificadora, “el sublime goce por la vida, por el anhelo, se ha visto cuajar en una compacta dicha corporal o espiritual”.

Así lo sexual y el fenómeno religioso se encuentran vinculados por el aspecto creativo de su “proceso bien primitivamente”, en la misma generación corporal, hace su acto de presencia para atribuir al “puro paroxismo corporal su carácter de común trascendencia: algo así como una predisposición a la espiritualidad”. Andreas-Salomé dice que en los afectos sexuales el espíritu presta sus estímulos cerebrales, así en “todo fervor religioso, al igual que en cualquier

⁵⁹ *Ibidem*, p. 97.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 100.

⁶¹ *Ibidem*, p. 106.

actividad psíquica fuerte, actúan los tonificantes estímulos del cuerpo; y entre ambos polos se contiene toda la evolución humana...”⁶²

Flavia Puppo, compiladora argentina, en su libro *Mercado de deseos*, cita a diversos autores respecto al tema de lo erótico. Por una parte Jesús González Requena, semiólogo, nos dice:

...el erotismo, está del lado del velo, del juego con una demora en la que un símbolo –estructurado en el juego de la presencia y de la ausencia- se invoca. El velo del que hablamos puede, sin duda, tener la forma de un vestido, pero no es ello, en todo caso, lo importante: el erotismo permanece aún cuando cae todo vestido si el cuerpo se mantiene velado, si sigue habitado por un cierto misterio...⁶³

Con Flavia Puppo encontramos a Enrique Gil Calvo, profesor de Sociología, quien nos habla del fetichismo machista que podemos encontrar en nuestra cultura, desde la moda y el arte, pasando por la publicidad y los sueños, hasta la filosofía y la literatura.

El erotismo de la explotación visual, según Gil Calvo, lo encontramos por todas partes. Nos dice que las mujeres pasan a constituirse como objetos visuales libremente ofrecidos a todas las miradas y es aquí donde encontramos una objetivación; es decir, el cuerpo femenino, más sus “prótesis culturales extracorpóreas”, como lo es el vestido, el calzado, el maquillaje, perfume y más accesorios de la mujer, y que esto es contemplado como “un espacio articulado que, como tal, puede descomponerse en sus distintos elementos parciales, para recombinarlos a voluntad con completa independencia de los sujetos personales que los soportan o manifiestan”⁶⁴, que serían los glúteos, la postura, los pezones, transparencias, etc, vistos como unidades independientes, “separables de sus

⁶² *Ibidem*, p. 107.

⁶³ Flavia Puppo. *Mercado de deseos. Una introducción en los géneros del sexo*. Bueno Aires, Argentina. Colección cuadernillos de géneros, 1998, p. 22.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 28.

portadoras, y recombinables en imágenes eróticas producidas a voluntad del espectador”.

Gil Calvo compara al machista mirón con un cineasta: “artífice del *découpage* que corta la realidad femenina en planos parciales y luego los monta (o edita) con arreglo a un escenario argumental de provocación del deseo..”

Es así como al ser cortado cada elemento y estar aislado de los demás, se analiza cada unidad sexual. Con esto, según Gil, se llega al potencial valor erótico de los distintos elementos. Con base a lo anterior, nos dice:

el voyeur* fetichista** es un cirujano imaginario, que mentalmente amputa órganos y miembros femeninos para poder contemplarlos en toda su erótica funcionalidad. Por eso el sexismo visual es cortante, fragmentario y descuartizador: sus elementos sintácticos (cintas, tirantes, pulseras, costuras, cadenas, hendiduras y demás discontinuidades o aperturas) son suturas que cosen y descosen las diferentes piezas en que el tejido femenino se descompone (aquí un tobillo que corta el pie, allí una media que corta la pierna, allá el escote que corta el pecho, más allá la transparencia o el relieve que corta un pezón, etc). Son cortes que, al valorar eróticamente las partículas unitarias así recortadas, expropian a la persona portadora de su posesión corporal.⁶⁵

Después de la objetivación, viene la significación, donde Gil Calvo nos habla de que los fetiches objetivados como signos sexuales, componen una sexénetica, es decir, materia significativa y por ende se les atribuye un significado contenido, “cuya función de conmutación articula el fetichismo como un lenguaje significativo de signos eróticos”.

De todo lo anterior, queremos decir, que los fetiches visuales actúan y funcionan al modo de “tatuajes o inscripciones” que recubren, marcan y señalan el

* persona que disfruta contemplar actitudes íntimas o eróticas de otras personas.

** en sexología, voz que designa el comportamiento sexual en el que el interés erótico se centra de modo predominante en una parte del cuerpo o en la vestimenta u objetos de uso personal.

⁶⁵ *Idem.*

cuerpo de mujeres para que pueda ser leído e interpretado como un mensaje retórico, sexualmente movilizador.

En este sentido, la ropa interior de lencería fina, las medias de mallas con costura, las uñas rojas y los tacones altos, no menos que el peinado, el perfume y el maquillaje, son fetiches que más explícitamente representan esta función retórica de inscripción y lenguaje.

El fetichismo no es un lenguaje abstracto, sino que precisa cuerpo e imagen, relieve y volumen, forma y figura. El fetiche, además de un signo erótico, debe ser una estructura espacial, visualmente perceptible...⁶⁶

Así mismo, Enrique Gil Calvo nos explica sobre algo interesante que el mirón fetichista encuentra en el cuerpo femenino, percibido como una figura en relieve y una forma con volumen:

de ahí el fácil expediente de reducirlo a pechos, caderas y nalgas. Y la mejor ilustración la ofrecen los pies y las piernas, donde se concentra y resume el juego, espacial y geométrico de la concavidad y la convexidad, con oquedades y redondeces o angulosidades y hendiduras, desde las salientes rodillas y los elevados empeines al hueco de las plantas o de las aberturas entre los dedos de los pies. De ahí la anatómica disciplina de los tacones altos, que obligan a las articulaciones a forzar su flexión hasta el punto de doblarla y abrirla, descubriendo su desnudez: acentuando la concavidad de la planta, profundizando los huecos entre los dedos y extremando la convexidad del empeine.⁶⁷

Finaliza diciéndonos que las medias tatúan las piernas, las bruñen, las broncean, agudizan el efecto visual de su volumen y recortan la silueta del

⁶⁶ *Ibidem*, p. 29.

⁶⁷ *Ibidem*, pp. 29 y 30.

contorno de su forma, y que al quitarlas, las medias desnudan la piel de las piernas, “dejándolas en carne viva... provocando el claroscuro del bajorrelieve con su juego de luces y sombras que acentúan la orografía anatómica del volumen y sus formas”.

2.2 El arte erótico

Existe en el arte un género definido, por su temática, como erótico: literatura erótica, la pintura y escultura erótica, fotografías eróticas, cine erótico, y más.

Bossi nos dice que en general, suele nombrarse como arte erótico aquel que provoca un placer que involucra al cuerpo.

Aunque no debemos olvidar que también entra en consideración que el erotismo tiene además una dimensión subjetiva y cada quien podrá encontrarlo en un lugar diferente e insólito, y que el enigma del erotismo podría estar en cualquier detalle que inquiete nuestros sentidos.

Es difícil separar el placer en “espiritual” y “físico”, y el intento de entender el erotismo consiste –continúa Bossi- en la búsqueda relacionada con el aspecto estético.

Frente a una obra de arte que nos conmueve y emociona, “uno siente algo parecido al deseo físico: deseamos poseer de algún modo ese cuadro, la música, la obra de arte”.

En una obra de arte, el deseo de “poseer” el “secreto” por habernos conmovido profundamente, nos crea un misterio, según Bossi, podríamos decir que uno realmente se enamora de las obras, desea contemplarlas desde todos los puntos de vista posibles, lamentamos tener que irnos al final de un concierto y tratamos de prolongar su recuerdo en la memoria, lo mismo sucede con una obra

de teatro que disfrutamos y llega a su fin, o cuando leemos un libro y al terminar, buscamos ciertos fragmentos para releerlos.

Si definimos a un arte como erótico porque hace mayor referencia directa y claramente a aspectos sexuales, no tenemos en cuenta que el erotismo se define más por lo que oculta que por lo que muestra y es mucho más eficaz cuanto más oscuro. El erotismo es un arte de control y no de desenfreno.⁶⁸

Elena Bossi nos explica que para que hayamos podido conocer la belleza, tenemos que ser conscientes de su fugacidad, que la belleza no es para siempre. Aquí radica lo que nos fascina: la conciencia del instante que huye, porque deseamos aquello que muere, “el saber que moriremos nos lleva a la búsqueda de la belleza con la ansiedad de quien se sabe finito”. Y así es como el erotismo se “impone como un ejercicio de la voluntad para prolongar el placer que nos causa la belleza. Prolongar el placer es ir en contra de la muerte. Lo inacabado de las obras de arte, aquel elemento que permite la interpretación, que atrae sobre sí el discurso de la crítica, es su defensa contra la muerte. De allí que lo definamos como erótico.”

Al hablar exclusivamente del cuerpo, Octavio Paz, nos dice que el “arte revela, celebra o consagra la imagen del cuerpo que cada civilización inventa. Mejor dicho, la imagen del cuerpo no se inventa: brota...”⁶⁹ Cada civilización ha visto al cuerpo de formas diferentes porque ha tenido distintas ideas del mundo.

Por ello es posible encontrar en la escultura de un cuerpo desnudo, ya sea femenino o masculino, un erotismo profundo. Para Germano Celant, crítico de arte, el atractivo erótico y sensual de August Rodin y Robert Mapplethorpe radica en las formas y la sensualidad de sus modelos para presentar su “experiencia plásticamente, hacerla visible y expresarla con personalidad. Utilizan el erotismo

⁶⁸ <http://www.archivo-semiotica.com.ar>. Por Elena Bossi, *El erotismo en el arte*, Diciembre 2006.

⁶⁹ Flavia Puppo. *Ob.cit*, p. 69.

de las formas para superar y romper los tabúes de sus tiempos, y alcanzar un corte y a la vez una renovación de sus artes, la escultura y la fotografía.”⁷⁰

Celant explica que el engrandecimiento del momento erótico de un cuerpo, desnudo o vestido, forma parte de la tradición del arte y que ésto confirma que el discurso actual todavía tiene dificultades con la glorificación del erotismo desenmascarado.

La transición del pasado al presente no es sólo de naturaleza formal, ya que la represión temporaria de las cosas sensuales y sexuales desde Miguel Ángel y Rodin hasta Mapplethorpe no ha posibilitado ninguna separación entre lo corporal y no corporal, lo erótico y lo pornográfico, lo bello y lo verdadero, lo homosexual y lo heterosexual. Y justo aquí, en la superación de estos opuestos es que los artistas alcanzan en el arte de la pintura y de la escultura, el dibujo y la fotografía una liberación de sus instintos imaginarios y ocultos.⁷¹

En el séptimo arte, como mirada objetiva que trata de reproducir la realidad, crea un propio estilo.

Uno de los temas más importantes en el cine es el erotismo; cómo se ha expresado y cómo se ha reflejado la moral imperante de la sociedad en el fenómeno cinematográfico.

La evolución cultural de las relaciones sociales es la que hace “aparecer diversas distinciones: pornografía, erotismo, obscenidad, libertinaje”⁷². En el cine esto se ha reflejado de distintas maneras, pues depende tanto de la época como del director.

⁷⁰ *Ibidem*, pp. 70 y 71.

⁷¹ *Ibidem*, p. 72.

⁷² Gabriel Carega, *Ob. cit*, p. 107.

2.3 Erotismo en el cine

La historia del cine erótico, para Douglas Keeseey y Paul Duncan arrancó cuando, en la película *Kiss* (1896), Jhon C. Rice se “atusó los bigotes y junto labios (y, con cierta torpeza, narices) con una dignísima May Irwin. Con todo, este besito de cuarentones”⁷³ resultó escandaloso porque se originó en la gran pantalla. A partir de esto, el primer instante erótico del cine, trajo consigo las primeras demandas de censura.

Según Pascal Brukner y Alain Finkielkraut, filósofos franceses, el cine tradicional sugería el orgasmo con un prolongado y lánguido beso o una caricia sensual.

El lenguaje del film extrae su verosimilitud de los hábitos y de las obligaciones que ordenan la existencia erótica de sus clientes.

Al tratamiento semiológico del cuerpo por la imagen responde, en la vida, un erotismo disciplinario. En el espectáculo, el beso puede acceder a la dignidad de equivalente orgástico... la caricia es un preámbulo; esto es lo que la hace significante.⁷⁴

Según el filósofo George Bataille: “El erotismo supone siempre la ruptura de patrones establecidos, de (los tabúes definidos por) el orden establecido... El erotismo se enmarca en la transgresión de los tabúes... El vicio puede proporcionar sensación de transgresión en la propia carne”⁷⁵

Y al hablar de cine, como es un medio audiovisual, no sorprende que una de las primeras transgresiones del cine erótico sea la mirada prohibida, como la de la cámara que filma a una mujer semidesnuda. Y más aún, “al estar la imagen de

⁷³ Douglas Keeseey, Paul Duncan. *Cine erótico*. Barcelona, Taschen, 2005, p. 27.

⁷⁴ Flavia Puppo. *Ob. cit.*, pp. 66 y 67.

⁷⁵ Douglas Kessey, *Ob. cit.*, p. 10.

la mujer joven asociada a los conceptos de virginidad, modestia y espiritualidad, la invasión de su privacidad para espiar sus carnes desnudas resulta estimulante.”⁷⁶

Para algunos espectadores, “las escenas de mayor carga erótica son aquellas que combinan un deseo ardiente con la ausencia de culminación”. El director Elia Kazan lo expresaba así:

A mi me parece erótica la porfía amorosa. Mostrar el acto en sí no es erótico. Lo erótico es no saber si él consigue a la chica o no, o si ella se hace o no con el chico. El despertar del deseo es erótico, y también la presencia del deseo antes de verse satisfecho.⁷⁷

Según Marylin Yalom en su obra *Historia del pecho*, hay distintas zonas erógenas que un filme muestra según su ubicación geográfica, para la cultura occidental las principales zonas son: los cabellos, los pechos y las piernas, mientras que en la oriental poseen sus propios fetiches, como los pies pequeños en China, la nuca en Japón, y los glúteos en África y el Caribe.⁷⁸

Hay espectadores que se dejan seducir por las piernas, los pies o los zapatos. El cabello es otra parte del cuerpo de gran carga erótica, “y la mayor parte del cabello público (el de la cabeza) puede poseer las connotaciones más privadas (público).”

Por otro lado, el corsé también es un poderoso fetiche que llama la atención por lo que oculta, e “incita al mismo tiempo que frustra el deseo”.⁷⁹

En muchas películas no se muestra el sexo directamente: escenas de penetración, cuerpos desnudos o coito, son suficientes para censurar una película o prohibirla en muchas salas, para muchos, el sexo implícito es considerado

⁷⁶ *Idem.*

⁷⁷ *Ibidem*, p. 33.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 117.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 122.

pornográfico. Y justamente porque el sexo no se puede mostrar, todo lo que lo rodea se erotiza. “Sea lo que sea si está relacionado con el sexo, roza lo prohibido. Una de las formas de aprovechar esta tensión erótica en el cine son los diálogos sugerentes”⁸⁰. Y es así como las palabras también pueden ser buenos fetiches.

Después de haber revisado a diversos autores que nos hablan sobre el tema del erotismo, en el siguiente capítulo señalaremos algunos elementos eróticos que podemos encontrar en el filme *Viridiana* (1961) del director Luis Buñuel.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 163

3. UNA INTENSA MIRADA A VIRIDIANA

En 1960 Luis Buñuel solicitó un visado al consulado español en París y consiguió garantías del gobierno franquista quien iniciaba, en ese entonces, una etapa de apertura y recuperación de sus grandes artistas y científicos exiliados después de la contienda civil, gracias a esto Buñuel pudo permanecer unas semanas en España.

Cuando Buñuel estuvo en Madrid, Francisco Rabal, actor y amigo del cineasta, le presentó a Gustavo Alatríste, hombre mexicano de negocios que se convirtió en productor de tres filmes del cineasta aragonés. Por aquella época Silvia Pinal era la pareja sentimental de Alatríste y animado por ella decidió producirle a Buñuel lo que quisiera. *Viridiana* fue la primera película, después vendrían *El ángel exterminador* y *Simón del desierto*.

Buñuel le pidió a Julio Alejandro de Castro, amigo y cineasta, que lo ayudará a desarrollar una vieja fantasía erótica. En diciembre de 1960 se fueron a Toledo y escribieron el guión de *Viridiana*, lo terminaron seis meses después, justo a tiempo para proyectarlo al final del Festival de Cannes.

La historia surgió por un recuerdo de la infancia. Buñuel tenía una atracción hacia la reina de España, Victoria Eugenia, “que era una rubia preciosa”⁸¹. Soñó que entraba a la recámara donde dormía la reina y echaba un narcótico en su vaso de leche, la reina lo bebía, se desnudaba y se acostaba. Buñuel esperaba a que se durmiera profundamente, se acercaba, se introducía en su cama y la tomaba entre sus brazos.

“Lo absurdo y lo estupendo era la diferencia social, la edad, él un chico zaragozano y ella reina inglesa.”⁸² En *Viridiana* las similitudes se dan en la edad, ella joven y novicia, y su tío mayor, aunque la diferencia de clases no existe, se crean grandes obstáculos que alimentan el deseo.

⁸¹ José de la Colina y Tomás Pérez Turrent. *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*. México, Joaquín Mortiz / Planeta, 1986. p. 137.

⁸² *Ibidem*.

3.1 Sinopsis. Ficha artística

Sinopsis.

La novicia Viridiana (Silvia Pinal), a punto de tomar los hábitos, debe abandonar el convento para visitar a su tío Don Jaime (Fernando Rey), quien le ha pagado los estudios y ha vivido aislado desde que su esposa murió en la noche de bodas.

Al llegar Viridiana a la Hacienda conoce a Ramona (Margarita Lozano), criada de la casa y a su hija Rita (Teresa Rabal), a la que Don Jaime disfruta ver saltar la cuerda. Viridiana y su tío charlan mientras caminan por los campos de la casa, él le comenta el gran parecido que encuentra en ella con su difunta esposa en la forma de hablar y hasta de caminar.

La mañana siguiente de su estancia en la hacienda, Viridiana conoce a Moncho, criado de la casa que intenta ayudarla a ordeñar una vaca pero ella desiste ante el pudor de tomar la ubre en su mano. Don Jaime y Viridiana tienen una plática sobre un hijo que abandonó él, muchos años antes de casarse, a quien no reconoció por miedo a que su tía lo abandonará.

Ese mismo día por la noche, Don Jaime en su cuarto revisa un baúl de donde saca la zapatilla de novia y un corsé de su difunta esposa, se los prueba mientras suena el *Réquiem* de Mozart en el fonógrafo. Viridiana sufre un ataque de sonambulismo y lo interrumpe cruzando la puerta, trae en las manos una canasta y se dirige a la chimenea donde arroja unas madejas al fuego y recoge ceniza del suelo, se dirige a la cama de Don Jaime y arroja las cenizas en ella.

Por la mañana siguiente Don Jaime habla con Ramona para que convenza a Viridiana de quedarse más días en la casa. En el desayuno, tío y sobrina hablan sobre lo que sucedió la noche anterior, y ella le comenta que la ceniza significa penitencia y muerte. Don Jaime le pide a Viridiana algo “inocente pero que le importa mucho”.

La noche anterior de su partida al convento, Viridiana accede al capricho del viejo Don Jaime, ponerse el vestido de novia de su difunta tía. Su tío le da las

gracias por haberlo consentido, y le explica que su tía murió del corazón la noche de bodas en sus brazos con ese vestido.

Don Jaime intenta convencerla de que se quede a vivir con él, pero ella no accede. Ramona al ver que el viejo no se atreve a decirle la verdad, le explica a Viridiana que su tío quiere casarse con ella, la joven horrorizada por lo que acaba de escuchar quiere retirarse a su cuarto, pero la retienen, escuchan música sacra y Ramona le da un café para que se calme, le echa un somnífero y Viridiana se queda dormida.

Don Jaime lleva a Viridiana entre sus brazos a la recámara y casi la viola, pero su conciencia lo detiene. Rita, hija de la criada observa todo desde una ventana.

Al día siguiente, desolado por la marcha de su sobrina, el tío se ahorca y deja la mitad de su propiedad a Viridiana y la otra mitad a Jorge (Francisco Rabal), su hijo ilegítimo.

Mientras Viridiana espera el camión en el pueblo para irse al convento la policía la detiene y la llevan al lugar del suicidio.

Viridiana decide quedarse en la casa, a pesar de que la monja superiora va en busca de ella, renuncia a ser monja y transforma la hacienda en un albergue de mendigos. Jorge llega a la hacienda con una amiga llamada Lucía (Victoria Zinny).

Al pasar los días Ramona se enamora del joven Jorge y Lucía se va de la hacienda al ver que Jorge muestra interés por su prima Viridiana.

Mientras el propósito de Viridiana es cristianizar y reformar el comportamiento de los mendigos, Jorge lleva al campo a unos trabajadores para que pongan en marcha las tierras y vuelvan a poner el edificio en condiciones.

Al principio los mendigos acceden a someterse al régimen de trabajo y oración, pero cuando los amos y criados de la casa se van un día a la ciudad, hacen un banquete, se emborrachan y tienen una noche de desenfreno. Cuando de forma inesperada los amos regresan a la casa, dos de los mendigos tratan de violar a Viridiana y Jorge evita que lo logren.

La noche siguiente, Viridiana entra al dormitorio de su primo y se encuentra a la criada Ramona, su amante, con él. Jorge invita a su prima a jugar al *tute* con ellos, con música de *rock* sonando de fondo. FIN

Viridiana (1961)

México / España

Blanco y Negro

Una producción de: Gustavo Alatriste (México); UNINCI Films 59 (España)

Género: Drama psicológico

Duración: 90 min.

Sonido: Monoaural

Dirección: Luis Buñuel

Asistentes de Dirección: Juan Luis Buñuel y J. Puyol

Producción: Gustavo Alatriste y Pedro Portabella

Productores ejecutivos: Pedro Portabella y Ricardo Muñoz Suay

Productor delegado: Ricardo Muñoz Suay

Jefe de producción: Gustavo Quintana

Guión: Luis Buñuel y Julio Alejandro de Castro

Fotografía: José Fernández Aguayo

Escenografía: Francisco Canet

Montaje: Pedro del Rey

Sonido: A. García Tijera

Música: *Mesías* de Andel, *Réquiem* de Mozart y *Novena Sinfonía* de Beethoven., obras seleccionadas por Gustavo Pittaluga.

Reparto.

Silvia Pinal Viridiana

Francisco Rabal Jorge

Fernando Rey Don Jaime
Margarita Lozano Ramona
Victoria Zinny Lucía
Teresa Rabal Rita
José Calvo Don Amalio
Joaquín Roa Don Ezequiel
Juan García Tienda..... José, el leproso
Luis Heredia el Poca
Sergio Mendizábal el Pelón
José Manuel Matín el Cojo
Lola Gaos Enedina
Milagros Tomás Refugio
Maruja Isbert la compositora
Alicia Jorge Barriaga la enana
Joaquín Mayol Paco
Palmira Guerra la jardinera.

3.2 El discreto encanto del erotismo: *Viridiana*

Viridiana es el primer largometraje de Buñuel rodado en España, después de casi 30 años de haberse ido de su país natal, con ayuda en coproducción de UNINCI, una productora en la que trabajaban Bardem y Muñoz Suay, amigos de él. Con su apoyo logró filmar esta cinta que según José de la Colina fue el rencuentro con España.

El nombre de *Viridiana* viene del latín *viridium*: sitio verde. Luis Buñuel recordaba que cuando estudiaba con los jesuitas había una revista llamada *La hormiga de Oro*, y en un número contaba la vida de Santa Viridiana, que al parecer era una Santa Italiana, y que más tarde en el Museo de la Ciudad de México vio un retrato de ella: “está con una cruz, una corona de espinas y unos clavos (esos objetos aparecen en la película).”⁸³

Buñuel concentra en *Viridiana* la mayor parte de sus obsesiones personales, logrando engarzarlas perfectamente con otras obsesiones que siempre fueron constantes hispánicas: la represión y el erotismo, el fanatismo religioso, la ensoñación desenfadada, la ironía, que llega a veces a la crueldad... *Viridiana* es otro ser que... intenta un bien que sólo produce calamidades.⁸⁴

Para varios autores, entre ellos Vicente Sánchez-Biosca, la película se divide en dos películas o bien en dos historias, la primera parte: cuando *Viridiana*, joven novicia que está a punto de tomar el hábito, tiene que salir del convento (forzada por una de las monjas) para ir a la hacienda de su tío y darle las gracias, ya que él ha pagado los estudios y ha vivido aislado desde que su esposa murió en la noche de bodas.

⁸³ José de la Colina y Tomás Pérez Turrent. *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*. México, Joaquín Mortiz/Planeta, 1986, p. 136.

⁸⁴ Carlos Barbachano. *Ob. cit.* p. 168.

La segunda noche en la que Viridiana está en la hacienda, “sufre un ataque de sonambulismo e interrumpe el pasatiempo favorito de Don Jaime: probarse el vestido de novia de su esposa, mientras suena el *Réquiem* de Mozart en el fonógrafo.”⁸⁵

La siguiente noche vemos a Viridiana cambiarse la ropa por su pijama, Ramona, sirvienta de la casa, la mira por la cerradura y le comunica a Don Jaime que la tela que lleva puesta ha de rasgar su piel tan fina, esa noche Viridiana realiza un ritual propio con una cruz, una corona de espinas, un martillo y unos clavos.



Viridiana y sus objetos de devoción.*

Una noche antes de que Viridiana parta al convento, Don Jaime la convence de que se ponga el viejo vestido de novia de su tía, ya que le encuentra

⁸⁵ Bill Khron y Paul Duncan. *Ob. cit.* p. 122.

* Todas las imágenes de éste trabajo fueron seleccionadas del libro de Khron Bill / Duncan Paul (Ed). *Luis Buñuel. Filmografía completa*. Barcelona, Taschen, 2005.

gran parecido con ella, hasta en el modo de caminar, Viridiana accede. Esa noche su tío manda a Ramona que le eche un somnífero en el café, al quedarse dormida, su tío la lleva en brazos a la recámara, Viridiana narcotizada, Don Jaime casi la viola, pero su conciencia lo detiene.

Al día siguiente, Viridiana sabe lo que su tío intentó hacer y se marcha lo más pronto posible de la hacienda, decepcionada y avergonzada, pero el tío se ahorca dejando la mitad de su propiedad a ella y la otra mitad a su hijo ilegítimo Jorge.

La segunda parte o la segunda historia de *Viridiana*, comienza cuando decide no volver al convento, y pone un refugio en la hacienda, recoge mendigos y trata que hagan buenas tareas cristianas. Llega Jorge (Francisco Rabal) y quiere poner a trabajar las tierras de la vieja hacienda.

Los mendigos de Viridiana a un principio hacen caso al régimen de trabajo y oración, pero cuando un día se van todos a la ciudad (Viridiana, Jorge y Ramona con Rita, su hija), los mendigos hacen un banquete, se emborrachan y destrozan la casa. Al regreso de los patrones, dos mendigos tratan de violar a Viridiana, como pago por su caridad, pero Jorge lo evita.

La noche siguiente Viridiana toca al dormitorio de su primo Jorge, quien se encuentra con Ramona, que ya para entonces es su amante. Jorge la invita a pasar y juegan al *tute* los tres juntos, con una música de *rock* sonando de fondo.

A lo largo de toda la historia podemos ver distintos toques buñuelianos, uno de ellos con mayor importancia y elemento de transgresiones: el ambiente religioso; por la música, por las acciones de los personajes, el arte del mismo filme como la escenografía, el vestuario, los objetos, y que algunos de estos son muy interesantes por llevar una connotación sexual, uno de los ejemplos es la secuencia* 21, a la mitad del metraje, en la segunda historia, cuando Viridiana pone a los mendigos a rezar el *Ángelus* al mediodía, y se sabe que el *Ángelus* festeja la "Anunciación del arcángel a la Virgen que concebirá en su seno al hijo

* trabajaremos con las secuencias como las clasifica Vicente Sánchez-Biosca en su estudio crítico *Luis Buñuel. Viridiana*.

de Dios.” Con esto “ya nos hace sospechar el anclaje entre sexualidad y religión que Buñuel pretende introducir aquí”.⁸⁶ (ver foto A)



Foto A. Secuencia 21. *El Ángelus*.

Cuando sucede esta escena de la oración, en paralelo tenemos a los trabajadores y la maquinaria de Jorge en el campo. Se podría deducir que más adelante estos personajes tendrán un encuentro más íntimo y muy distinto a lo que cada uno aporta en la finca.

Vicente Sánchez-Biosca nos dice que en *El perro andaluz*, Buñuel y Dalí ya se habían referido al cuadro del pintor Jean-Francois Millet, “el mito trágico del *Ángelus*”, en la escena de los dos protagonistas cuando llega la primavera y están sepultados hasta medio cuerpo en la tierra, posición similar a la del cuadro y en aquella ocasión la referencia al *Ángelus* si cerraba un sentido sexual y mortal de una historia de amor “concebida en clave de escritura automática”. Por lo tanto, no será extraño que Buñuel retome ese sentido en esta escena de *Viridiana*.

⁸⁶ Vicente Sánchez-Biosca, *Luis Buñuel. Viridiana*. Barcelona, Paidós, 1999, p.71.

Otra referencia sexual-religiosa muy interesante se encuentra en la secuencia 25, donde después de haber tenido un gran banquete en el comedor principal de la casa y una riña entre dos de las mujeres, se deja ver como los mendigos se han entregado a distintos pecados capitales, como la gula, la ira, la envidia, la lujuria, etc. Lo que viene es mucho más claro, Enedina acomoda a los mendigos tras la mesa para tomarles una foto con “una máquina que le regalaron sus papas”, se alza la falda y simula tomar la foto con su vagina, todos ríen. La escena hace referencia al cuadro de Leonardo Da Vinci, *La última cena*.

Cada personaje encarna una figura alegórica de la desgracia, el ciego, el cojo, la enana, el leproso, etc. Si en el cuadro es el “misterio de la transustanciación y la comunión”, en la escena de Buñuel era una exhibición de pecados, desenfreno y goce por parte de los mendigos. Además en la escena se da un silencio y se escucha el canto del gallo, la cámara en *travelling* se acerca al centro donde está don Amalio, con esto se da una explícita alusión a la triple negación de san Pedro, como en el Nuevo Testamento, ya que éste antes de tomarse la foto estaba contándoles una historia donde él era el soplón por echar de cabeza a un amigo.

Por otra parte, en esta misma escena en la parte inferior del encuadre hay un vaso de vino, “alusión explícita y perversa”, dice Sánchez-Biosca, al cáliz de Cristo.

... esta última cita alude a la caridad de Viridiana y anuncia la traición de que está siendo objeto por parte de aquellos a quienes generosamente ha auxiliado, pero además pone en relación al soplón de don Amalio con el negador apóstol Pedro. Hay algo más: el objeto que sustituye la mano del pintor no podía ser más carnal y obscuro, pues no se trata en realidad de una moderna máquina, sino de un instrumento más primitivo: la “fotografía” se levanta las faldas al aire y realiza el simulacro de disparar con su propio sexo, consumando con ellos la máxima perversión de la cita.

La sencillez de la escena se muestra con sólo siete planos en tomas frontales y en plano/contraplano, dos de los cuáles están repetidos, el montaje

hace que la secuencia confirme lo anterior, “elaboradísima perversión de la cita religiosa”.⁸⁷

A continuación haremos un estudio de sólo unas secuencias de la película *Viridiana* donde podemos señalar algunos elementos eróticos que se encuentran en ellas, basándonos en los conceptos que en el anterior capítulo se habló: el erotismo según distintos autores.

3.3 Análisis de los elementos eróticos en el filme

En la película *Viridiana* podemos encontrar algunas escenas, que al ser revisadas con detalle, nos muestran distintas formas de referirse al erotismo, tanto en las acciones de los personajes, expresión corporal, diálogos, vestimenta, como en los encuadres de la toma.

Las secuencias con las que trabajaremos están basadas, como ya se mencionó anteriormente, en el libro de *Luis Buñuel. Viridiana. Estudio crítico* de Vicente Sánchez-Biosca.

Es importante mencionar que Luis Buñuel tenía muchas obsesiones en sus películas, entre ellas, mostrar las piernas, los pechos, los pies, los zapatos, así como la relación entre mujeres jóvenes con hombres mayores, la religión, los defectos físicos en los personajes, y otras más. En *Viridiana* encontramos muchas de estas obsesiones.

“Buñuel pensaba que el fetichismo del pie constituía un ejemplo fascinante de la perversidad humana.”⁸⁸ Así que no es extraño ver en la película muchos planos a los pies tanto de Don Jaime, como de Viridiana y la hija de Ramona, Rita, con ésta última muestra una “imagen de la inocencia infantil, asociada al deseo sexual de los adultos”.⁸⁹

⁸⁷ *idem.*

⁸⁸ Bill Krohn y Paul Duncan. *Ob. cit.* p. 12.

⁸⁹ Roman Gubern. *Cine español en el exilio 1936-1939*. Barcelona, Lumen, 1976. p. 142.

Hablamos de fetichismo en sentido amplio donde el concepto puede extenderse a cualquier especial atracción por todo lo que fuere capaz de suscitar la emoción erótica.⁹⁰

Al parecer, encontramos en la primera parte de la película el mayor peso erótico, por lo general es mostrado por parte de Don Jaime, con su fetichismo, sus perversiones, sus deseos, sus acciones y su relación fantasmal–erótica–religiosa.

Una de las primera escenas donde encontramos el fetichismo de los pies es al comienzo de la película:

Secuencia 2. En la finca de Don Jaime. Rita, pequeña como de 8 años, hija de Ramona la criada, salta la cuerda bajo un árbol. *Médium shot* piernas de Rita brincando la cuerda. Sus calcetas viejas descubren su pierna derecha, entra a escena Don Jaime, tío de Viridiana que la observa, de nuevo regresa la cámara a piernas de Rita, Don Jaime le dice que es suficiente por ese día y le pregunta que si le gusta la cuerda que le ha regalado, la manda a jugar a otro lado. Aquí podemos percibir como Don Jaime se deleita al observar a la niña brincar, el elemento no es precisamente erótico, pero si lleva una carga sexual que nos deja conocer la perversión del personaje, su mirada, elemento importante que entra en juego con la seducción, junto con las tomas son la clave para llegar a la interpretación. Aunque la película es en blanco y negro, se puede ver que la iluminación da más peso a las piernas de la niña, mientras que Don Jaime está en oscuros.

Secuencia 4. *Close up* a pies de Don Jaime que toca en el órgano música sacra, con *tilt up* llegamos a *close up* de manos que tocan las teclas. Corte a Viridiana en *full shot* en su cuarto haciendo su cama en el suelo, se para y en *médium shot* se acerca al espejo a quitarse la red de la cabeza, al verse en el espejo responde como si pecara por mirarse y liberarse la cabellera, se retira enseguida y se acerca a la cama para sentarse y desabrocharse el vestido, en *médium close up* y con un *tilt down* se quita el zapato del pie derecho, se sube el

⁹⁰ Obra completa de Camilo José Cela. *Ob. cit.* p. 713.

vestido para quitarse la media y podemos ver su blanca pierna, lo mismo hace con el pie izquierdo y deja a la vista sus dos piernas. (ver foto B) En paralelo Don Jaime toca el órgano y en su cara los ojos permanecen cerrados y con una leve sonrisa, pareciera hasta cierto punto un gesto de deseo, por la forma en como se mueve a la par de lo que toca y más si venimos de una toma donde Viridiana nos dejó ver parte de su cuerpo semidesnudo. Ramona observa a Viridiana por la mirilla de la puerta y le comunica a Don Jaime que “su camisa de dormir es de lino muy baja, le debe arañar la piel... una piel tan fina”. Don Jaime le dice que se retire.



Foto B. Secuencia 4. Quitándose las medias con lentitud, mientras su tío interpreta a Bach con un rostro de éxtasis de devoción dudosa.

Ésta escena se me hace importante ya que siendo Viridiana una mujer que profesa para ser monja, tiene gran peso, al ver sus manos bajando las medias para dejarnos ver sus piernas desnudas, tal como Enrique Gil Calvo lo menciona, el fetiche de las piernas y accesorios de la mujer, en este caso las medias, nos dan los primeros tintes eróticos. Más cuando hace unos momentos su gesto ante el espejo fue sumiso, es aquí donde encontramos sutilmente el primer acercamiento con el erotismo. El diálogo de Ramona con Don Jaime hace la relación erótica del tío hacia la sobrina. Y acompañado con la música sacra, hace referencia a las transgresiones: ella casi monja y su relación directa con la religión,

aparte de ser su sobrina; el tío y su deseo por el parecido de ella con su esposa muerta, Ramona y su mirada voyeurista.

Secuencia 5. Por la mañana Viridiana en el establo pide al criado un vaso de leche. Viridiana trata de ordeñar una vaca, sus manos toman temerosas y con pudor las ubres de la vaca y desiste al intento de aprender. Rita se encuentra en escena en *médium shot* toma leche en un jarrito y luego vacía éste líquido en la cabeza de una vaca. Rita le menciona que la vio sin camisa cuando se vestía, Viridiana le dice que es malo andar espiando.

Aquí podríamos dilucidar la similitud que tiene una ubre con el miembro masculino, el pudor de Viridiana al ordeñar al animal y el que Rita deje caer la leche sobre la vaca, se puede interpretar como el fluido seminal del órgano sexual masculino. Otra vez el elemento, “el voyeur” fetichista del que nos habla Gil Calvo, cuando Rita dice que la vio sin camisa.

Secuencia 6. Plano secuencia. *Panning* de la chimenea a un reloj que marca las dos de la mañana, y termina en la entrada del cuarto de Don Jaime en su habitación. Él se prueba una zapatilla de bodas de su difunta que saca de un baúl donde esta la ropa de novia, (ver foto C) *insert* del tocadiscos, *close up* de Don Jaime frente a un espejo probándose el corsé, con fondo de la *Misa en si menor* de Bach, entra Viridiana a la recámara con ojos abiertos pero pareciera dormida, trae una canasta, *american shot* Viridiana atraviesa la estancia y llega a la chimenea, *médium shot* se sienta en una silla cerca de la chimenea, *tilt down* se sube el camisón, descubre sus piernas y llega a sus pies, (ver foto D) corte a Don Jaime que la observa y hay un acercamiento a su cara, en el que podemos ver claramente como goza al ver las piernas de su sobrina y hasta retrocede muy levemente, Viridiana hace todo un rito de sonambulismo, sus pies están descubiertos y la cámara los sigue hasta su salida del plano.

Aquí llaman la atención los *close up* a Don Jaime, ya que siempre son después de haber visto las piernas de Viridiana y en su cara se nota la expresión de deseo, pero a la vez un leve arrepentimiento. Como podemos ver, la mirada

juega un papel importante ya que es a través de ella como nos podemos dar cuenta de la perversión del tío hacia su sobrina. Y los elementos eróticos de los que nos hablan Alberoni y Havelock Ellis, los encontramos en el “travestismo fetichista, no homosexualismo”, como dijo Luis Buñuel en sus Memorias, de Don Jaime cuando es interrumpido por Viridiana, y se disponía a usar los objetos de su difunta; el corsé, las zapatillas.



Foto C. Secuencia 6. Fetichismo de Don Jaime.



Foto D. Secuencia 6. Mirada de Don Jaime siempre a piernas de Viridiana.

Secuencia 9. Por la noche, en la sala, Don Jaime espera a Viridiana, ella entra vestida de novia y él le da las gracias por haber accedido a su capricho. Don Jaime le platica que su tía murió en sus brazos la noche de bodas con ese vestido puesto y que Viridiana se le parecía mucho.

Don Jaime le pide que se casen, ella se asusta y avergonzada pide retirarse, el tío la convence de tomar café y oír música con él (de fondo música sacra), para calmar la situación, Ramona le da un café al que le echa un somnífero. En paralelo Rita va con Moncho a su cuarto y le dice que tiene miedo, Moncho le da un terrón de azúcar y la manda a su cuarto.

En la sala Viridiana se ha quedado dormida, su tío la carga para llevarla al cuarto. Rita los observa cuando se dirigen al cuarto y los sigue.

Plano secuencia, en el cuarto Ramona en *médium close up* prende unas velas y Don Jaime le pide que se retire, paneo de Don Jaime en *american shot* de la puerta a la cama donde Viridiana duerme con el vestido blanco de novia, le quita el velo de la cara y le acomoda el tocado de flores, le pone las manos en posición de muerto y le acomoda el vestido en la parte de las piernas, Viridiana en escorzo. Sólo vemos las manos de él, al llegar a los pies los acaricia, se sienta a un lado de la cama, *tilt up* y la observa.

(Ver foto E)



Foto E. Secuencia 9. Don Jaime y su obsesión erótica-religiosa.

Corte a Viridiana acostada en la cama en posición de muerto, la ilumina una luz muy fuerte y lo demás está a oscuras, *travelling* hacia ella. Corte a picada de Rita que observa desde afuera, contrapicada de Rita por atrás que está debajo de la ventana del cuarto de Viridiana, paneo que sigue a Rita, *tilt up* y se sube a un árbol. *Médium close up* Viridiana en su cama, Don Jaime sentado en la cama cerca de ella, con gesto de arrepentimiento, se para y se dirige a la puerta, voltea

y ve a su sobrina, *travelling* se acerca a ella y la coge por los hombros, la besa, se arrepiente y hecha para atrás su cabeza, corte a Rita *close up* que mira desde la ventana la escena, picada Don Jaime desabrocha el vestido de Viridiana, se ven sus senos y los besa, una luz fuerte ilumina a Viridiana, aquí hay gran contraste ya que el tío trae traje negro y ella esta totalmente de blanco, vestido virginal que muestra la pureza, la moral contra la perversión, lo inmoral.

(Ver foto F)



Foto F. Secuencia 9. Intento de posesión por parte de Don Jaime.

Don Jaime la vuelve a besar en los labios, reacciona ante su perversión, se separa y le tapa el pecho, *médium shot* se levanta de la cama sin dejar de mirarla, en paralelo Rita por la ventana se retira, Don Jaime toma el candelabro y se retira del cuarto. Rita baja del árbol, se encuentra con su mamá le platica lo que vio, Ramona justifica que lo hizo porque es su sobrina, su hija le cuenta que entró un toro negro a su cuarto, Ramona la calla y la lleva a dormir.

Esta escena es la de mayor peso erótico en la película, es interesante lo que el tío hace con su sobrina, imaginar el cuerpo amado jamás poseído, ponerla en la posición como murió su esposa y que a través de Viridiana querer terminar la noche de bodas, el besarle los senos y la boca, querer poseerla porque nunca se consumó el acto sexual con su difunta. Rita hace el papel de voyeurista una vez más, al ser partícipe de la escena erótica-religiosa que Don Jaime tuvo con su sobrina.

Aquí hacen presencia diferentes elementos: la mirada (De Rita y de Don Jaime), la piel, los objetos femeninos, descubrir sólo una parte del cuerpo para hacer presencia del deseo, las transgresiones como lo prohibido, igual tenemos la dimensión autoerótica, el objeto soñado, el objeto fantasmado, (ver p.p. 23 y 24 Guillermo Pozo), incluyendo fenómenos mentales de los que David Barrios nos habla, como los recuerdos. Tenemos aquí un ejemplo erótico masculino del que nos habla Havelock Ellis: los senos, y podríamos hasta mencionar la sensibilidad de la mujer ante el ritmo, el sonido, la música sacra en todo momento como fondo y obvio la relación con la religión.

Recordemos a Alberoni “...basta... dejar entrever los senos, basta con apretarse contra el hombre..” para que el erotismo haga presencia, la debilidad del tío ante la sobrina. También encontramos el rechazo de ella hacia él, ese rechazo que alza el deseo, provocación que hace que el hombre se excite más y desee poseerla.

Por lo regular en las escenas donde algún personaje se destapa un poco el cuerpo, o hay relación afectuosa como besos o caricias, Buñuel introduce un personaje más para espiarlos: “voyeur fetichista” del que habla Gil Calvo.

Revisar el diálogo que tiene Rita con Moncho, precisamente cuando Don Jaime se lleva a su sobrina a la recámara, es interesante:

Moncho: ¿Por qué lloras?

Rita: ¡Tengo miedo!

M: ¡No hagas teatro vete a dormir!...

R: ¡Un toro negro ha venido!

M: Un toro negro...

R: ¡Está muy grandote!

M: ¿Mucho, mucho?

R: ¡Sí, mucho muy grande!

M: No cabrá por la puerta... ¿entonces por dónde entró tonta?

R: ¡Entró por la alacena!...

M: Mentirosa déjame en paz

R: Tengo miedo

M: Toma (le da un dulce) y llama a tu madre si tienes malos sueños, ¡vete, vete y no molestes!

Que Rita cuente que entró a su cuarto un toro negro, nos da información sobre el acto que Don Jaime está a punto de cometer con su sobrina, pues éste animal tiene un sentido simbólico oscuro, de virilidad en “la tradición poética inmediata”⁹¹, y al mismo tiempo se dan las acciones de Don Jaime, que arrastrado por su instinto, está llevando a cabo su plan de posesión de Viridiana narcotizada. Rita es la única que descubre, tal vez no entiende, pero percibe el extraño beso y el desvestimiento que el tío realiza de su sobrina, sin llegar, a lo explícito. Según Sánchez-Biosca:

...el papel de Rita está envuelto por partida doble en las perversiones que se viven en la casa y precisamente la función del personaje en este sentido es tanto más relevante cuanto que su comprensión de los hechos es insuficiente o tal vez nula. Buñuel se apoya, pues, de forma escandalosa en una niña para sostener el voyeurismo y la necrofilia.⁹²

Secuencia 10. A la mañana siguiente, en el cuarto de Viridiana, Ramona la atiende pues tiene dolor de cabeza y está cansada, llega Don Jaime y le dice que la ha poseído, aunque después lo desmiente, horrorizada Viridiana decide irse de la casa. Ramona duda de lo que dice Don Jaime y revisa la cama para saber si el acto sexual ocurrió o no.

Después vemos al tío en su escritorio redactando algo, suelta una sonrisa.

Lo interesante de esta secuencia es el diálogo entre el tío y Viridiana cuando entra él a su recámara:

⁹¹ Lorca en particular. Vicente Sánchez-Biosca. *Ob. cit.*, p. 42.

⁹² *Idem.*

Don Jaime: Déjanos Ramona

Viridiana: No te vayas (a Ramona)

D.J: ¡Vete!

V: Márchese tío por favor, quiero levantarme, tengo que irme... (se cubre con las sábanas de la cama)

D.J: No, ya no puedes irte

V: Anoche me prometió no volver a hablar más de esto, déjeme por favor

D.J: ¿Qué cosas pueden estar más lejos una de otra que un viejo como yo apartado del mundo y una muchacha como tú dedicada a Dios?

V: No hable más, no quiero oírlo, no entiende que quiero vestirme...

D.J: Por ti lo he olvidado todo, hasta la pasión que me sostuvo tantos años (se sienta en la cama cerca de ella)

V: ¡Váyase, levántese!

D.J: He estado como loco, creí que aceptarías casarte conmigo, pero tú naturalmente te negaste, por fin llegó el día de tu partida, tuve que forzar tu voluntad, sólo así he podido tenerte entre mis brazos (se acerca al rostro de ella)

V: Me esta usted mintiendo...

D.J: No, es cierto, esta noche mientras dormías has sido mía, ya no podrás volver al convento, ya no eres la misma que salió de allí, tendrás que quedarte a vivir conmigo para siempre, pero todo lo que tengo será tuyo y si no quieres casarte conmigo, si prefieres vivir como hasta ahora, con tal de que te quedes a mi lado, me conformaré, piénsalo, no te precipites...

V: ¡Déjeme, váyase!

Viridiana llora y hace su maleta. Don Jaime habla con Ramona sobre su mentira y le pide que le aclare a ella las cosas:

Ramona: ¿Pero qué le digo?

D.J: ¡Dile la verdad!, que le he mentado, que no la ofendí, lo intenté Ramona, pero me di cuenta a tiempo de lo que iba hacer. Después pase toda la noche, pensando, pensando y se me ocurrió mentirle para que no se atreviera a volver allá, díselo así, anda...

El diálogo tal vez no es sensual, pero es un diálogo sugerente, o bien, explícitamente nos esta mostrando el acto sexual (no consumado) del tío hacia su sobrina, roza lo prohibido, y seguimos teniendo el rechazo de ella por el tío. Nos muestra la dualidad interesante entre novicia y novia.

Como se podrá notar la primera parte de la película está dotada de una sensación “de intemporalidad a la que contribuyen personajes, decorado y clima erótico-espiritual”⁹³. Tío y sobrina, ajenos a su tiempo, él un perverso que hace crecer su fetichismo con música sacra y “se regodea en el travestismo en plena oscuridad de la noche”, y Viridiana, una pudorosa joven novicia que nada sabe de ese mundo, ni de placeres y tentaciones.

Es importante mencionar un objeto que crea curiosidad en la película: la cuerda de saltar. Ya mencionamos que Don Jaime se deleitaba observando a Rita saltar la cuerda, la cámara siempre empezaba mostrándonos sus piernas, hacía un *tilt-up* y la toma se abría. Pues bien, con ésta misma cuerda es con la que lleva acabo su muerte Don Jaime, se cuelga justamente de ella y bajo el árbol donde pasaba ratos viendo a la pequeña saltar. La cámara hace el mismo movimiento, de abajo hacia arriba. Más adelante la cuerda llegará a manos de uno de los mendigos que trató de violar a Viridiana y daremos su interpretación.

También algo que debemos mencionar, es el plan que Don Jaime elabora para asegurarse de que Viridiana tenga un encuentro con otro hombre más carnal

⁹³ *Ibidem.* p, 34.

y no tan espiritual como él, su hijo ilegítimo. De aquí en adelante, veremos el cambio que da el personaje principal femenino, en sus acciones y convicciones.

Hacemos una *elipsis* y nos acercamos a lo que sería la segunda parte de la historia.

Los elementos a revisar en su mayoría se encontrarán en los diálogos sugeridos, y por otro lado en las acciones de los personajes.

Secuencia 15, Lucía y Jorge se disponen a comer después de haber discutido sobre el poco interés que su prima tiene por él y a Ramona, por estar observándolo se le cae la sopa.

En esta escena Buñuel nos muestra lo enamorada que está Ramona de Jorge, a través de la mirada, que en el cine es un factor importante para mostrar sentimientos, deseos, frustraciones y mucho más, el significado lo encontramos en el montaje, depende que imagen siga después, o bien antes de ver la mirada del personaje. Tan sutil y sencillo.

Buñuel en una entrevista con José de la Colina le explicaba que utilizaba estas fijaciones eróticas después de haber visto un filme de Stroheim, al parecer *La viuda alegre*.

Un teatro, el escenario, una bailarina. La cámara se centra en tres personajes del público: un hombre mayor, severo y digno; otro tipo deforme y lascivo; un joven con aire de soñador. Los tres ven diferentes partes del cuerpo de la bailarina. El hombre mayor le ve las piernas o el busto. El hombre lujurioso y sádico, le ve los piecitos. El joven, el enamorado puro, le ve el rostro... usar diversos encuadres, para mostrar diversas psicologías.⁹⁴

⁹⁴ José de la Colina y Tomás Pérez Turrent. *Ob. cit.*, p. 141.

Secuencia 17. Jorge entra a la habitación de Viridiana, hablan sobre los cambios que quiere hacer en la finca y le reclama la poca comunicación que hay entre ellos. Pero en su diálogo podemos darnos cuenta de cómo es el personaje.

Viridiana: Yo no soy como usted, que tiene su esposa

Jorge: ¡No es mi esposa! (la mira por detrás), para vivir con una mujer, no hace falta que nadie me bendiga... ya veo con usted... bueno será mejor que me vaya...

En este corto diálogo está dicho que Jorge es un hombre que utiliza a la mujer sólo para sus placeres, aparte de la gran diferencia que hay entre ellos, sobre la religión. La forma cómo mira Jorge a su prima y no acabar su diálogo nos sugiere un interés por ella.

Secuencia 20. Jorge revisa los objetos que dejó su padre, se los enseña a Lucía y discuten una vez más por el interés de él hacia su prima, Lucía le reprocha que le guste su prima:

Jorge: ¿Qué te parece? (le muestra un objeto)

Lucía: ¡Qué a ti te gusta tu prima!

J: No es mi prima...

L: Lo que sea, pero te gusta, por algo no quería venir yo a ésta casa...a lo mejor tengo que irme y muy pronto...

J: Bueno, bueno, ya hablaremos de eso en otra ocasión, ¿por dónde diablos se le dará cuerda a este reloj?

Lucía: Creo que lo mejor sería que me fuera mañana mismo...

J: No digas tonterías, para que adelantarte a lo que pudiera no ocurrir...

L: Ves como si te gusta

J: La vida es así, a unos los junta y a otros los separa, qué puede hacer uno si es la que manda.... Lucía no llores, vamos no llores mujer...

Una vez más podemos saber con éste diálogo que habrá un encuentro entre ambos personajes, y que el interés de Jorge por las mujeres es momentáneo, pues no le importa perder a Lucía porque tendrá a Viridiana.

Después viene la secuencia 21 que ya fue revisada anteriormente (revisar p. 43), pero el diálogo entre Lucía y Jorge nos induce a lo que pasará después entre los personajes y así mismo la secuencia nos permite entender un poco más la relación que llevarán a lo largo de la historia y más precisamente su final.

En esta secuencia hay otro diálogo interesante entre los primos al terminar cada uno, ella su oración con sus mendigos y él con los trabajadores del campo:

Jorge: ¿Piensa usted seguir mucho tiempo en la corrediza?

Viridiana: Sí ¿por qué?

J: Pues porque si quiere, usted puede volver habitar en la casa grande, como estoy solo puedo acomodarme en cualquier parte..

V: (baja la mirada y titubea) Y...¿ su amiga?

J: Se fue

V: ¿Pero volverá?

J: No (Viridiana lo ve a la cara y vuelve a bajar la cabeza)

V: ¿Por qué?

J: ¿Por qué se separa un hombre de una mujer? (Viridiana, aún con la mirada baja, hace gesto de no saber)

J: Pues si no lo sabe, no se lo quiero explicar, una beata sin sangre en las venas como usted podría asustarse

(suelta risa y se va, Viridiana lo mira con disgusto y se acomoda el cabello)

Con este diálogo, se reitera la posición de Jorge, estar con una mujer en lo carnal y cuando se le antoja dejarla ir, tiene sentido práctico, librepensador, ambicioso. Y Viridiana, por su parte, muestra el interés de saber porqué se ha ido su amiga, empieza el cambio en su personaje y los indicios de sus primeros acercamientos hacia él.

Secuencia 22. Desván de la casa, Jorge y Ramona inspeccionan el lugar. *Contrapicada* al techo donde hay un daño en la madera, entra Jorge a escena y menciona que los muebles están en mal estado aunque unos podrían ser de utilidad, entra Ramona a escena y mira a su alrededor, la iluminación es oscura y muy leves rayos entran, da una sensación de inestabilidad, por la posición de la cámara podemos ver las ventanas en el techo triangular, la madera descompuesta y roída, *paneo* (derecha a izquierda) Jorge revisa muebles viejos, *insert* de un gato merodeando el lugar, *american shot* Jorge pregunta a Ramona si su papá le hablo de él, *travelling* Jorge revisando las cosas y hay un *dolly in* a cara de Ramona donde vemos su expresión de deseo hacia el joven Jorge como hipnotizada por su encanto, sigue Jorge inspeccionando el lugar, corte a *two shot* Ramona no deja de admirarlo, *over shoulder* sobre él y le pregunta que qué le sucede:

Jorge: ¿Por qué me miras así? (Ramona baja la mirada), ¿sabes una cosa Ramona? Si te arreglases un poco estarías hasta guapa, dientes pequeños, labios carnosos, ¿para qué más?

La besa, Ramona se queda anonadada y él le pide que se sienten un minuto, *paneo* a las cosas viejas que están en el desván, y aquí el sonido ambiental es importante ya que mientras está el *paneo* se escuchan ruidos de cosas caer, como simulando las caricias y el encuentro carnal entre ellos, corte a

un ratón sobre un almohadón blanco *dolly out* y cae sobre él el gato, que anteriormente vimos, atrapándolo. Esto se podría interpretar como el acto carnal que están consumando Ramona y Jorge, así como el ratón se somete a los placeres del gato, al ser devorado o simplemente sometido por un animal más grande, lo mismo Ramona satisface los placeres sexuales de Jorge.

Buñuel no muestra el acto sexual directo, sino que a través de la imagen con animales nos lo hace imaginar, intuir.

La secuencia 25 también fue revisada anteriormente, pero aquí revisaremos el final de ella. Llegan los amos a la casa y los mendigos se van borrachos dando las gracias, pero quedan dos: el leproso llamado José, y Paco, el cojo que uso la cuerda de Rita como cinturón, están en el cuarto buscando cosas de valor, Jorge los reprende y éstos lo golpean y lo amarran, Viridiana trata de ayudar a Jorge, y Paco la trata de violar, Viridiana trata de alejarlo pero su fuerza es poca, lo sujeta por la cuerda y en seguida se desmaya.

Aquí regresamos a la cuerda, objeto extraño en el filme, primero fue el regalo de Don Jaime a Rita y con el que gozaba mirarle saltar, “signo de inocencia y de la pureza de una infancia juguetona y descuidada, se torna sospechoso a causa de la mirada del anciano Don Jaime, personaje inclinado, como sabemos, a prácticas fetichistas”⁹⁵. Luego éste la utiliza para llevar a cabo el suicidio debajo del árbol donde se deleitaba viéndola. Rita la siguió usando para saltar en alguna ocasión más hasta que llega a manos del mendigo que la usa como cinturón.

Este instrumento pasa de las manos inocentes de Rita, al cuello perverso de Don Jaime, y aún así, después de haber sido cómplice de una muerte, llega de nuevo a las manos de la niña, y por último a la cintura de uno de los mendigos, que finalmente deseaba violar a su protectora: Viridiana, y que ella al forzarse para soltarse lleva sus manos al mango de la cuerda, mostrándose el objeto como sumamente fálico.

La cuerda nos muestra distintas partes del cuerpo, los pies de Rita, el cuello de don Jaime, la cintura del mendigo y finalmente las manos de Viridiana, y cada

⁹⁵ *Ibidem*. p. 56.

una de éstas, carga al objeto de connotaciones de inocencia, muerte y obscenidad. Objeto de fuerte valor simbólico que sería bueno analizar con más detalle en otra ocasión, aparentemente un objeto sin importancia en la narración fílmica, pero con base en él podría ser un elemento de unión estructural en el filme.

Al finalizar el filme podemos ver el giro que hay en el personaje de Viridiana.

Secuencia 27. Viridiana se encuentra en su habitación y lleva un vestido distinto a la demás ropa que le hemos visto; más colorido. Se limpia las lágrimas y se mira en un espejo, se arregla el cabello, se humedece los labios con un leve toque sensual, actos que antes no hacía y se ruborizaba sólo de verse ante el espejo. Sale del cuarto.



Secuencia 28. Es de noche y Rita está en el jardín junto a una fogata, sostiene en sus manos la corona de espinas, se pincha un dedo y se lo lleva a la boca al mismo tiempo que avienta la corona a las llamas, como muestra de que la Viridiana de antes ha quedado atrás, de fondo música alegre (*rock*).

Ramona y Jorge están en el cuarto, ella le extiende una toalla para secarse las manos al mismo tiempo que él le acaricia la cara y ella le muerde la mano mimosamente. Llega Viridiana y toca la puerta, con la mirada le comunica a Jorge que desea entrar, al ver a Ramona se miran extrañadas y hasta con pena, pero Jorge les dice que no deben sentirse incomodas y menciona “de noche todos los gatos son pardos”, podría interpretarse como: por la noche todas las mujeres son iguales y sirven para lo mismo, de fondo la música de moda y movida continúa se disponen a jugar cartas y Jorge termina la película con la siguiente frase:

Jorge: “desde que llegué a esta casa me dije, mi prima Viridiana terminará jugando al *tute* conmigo”.

(Ver foto G)

En *travelling* la cámara sale del cuarto y desde la sala vemos el marco de la recámara donde quedan como cuadro ellos tres, en la mesa, jugando cartas. FIN



Foto G. Secuencia 28. Triunfo definitivo de Jorge. “De noche todos los gatos son pardos”. Jugar al *tute* como referencia de “*ménage á trois*”. Juego de cartas que lleva una expresión doble que significa “realizar el acto sexual”. Ambos son juegos que admiten tres jugadores.

Jorge nos demuestra, una vez más, que trata el sexo y la compañía femenina a su antojo, “cuyos objetivos en la vida están del lado del triunfo y el placer, en lugar del lado de la privacidad y el dolor”. Por un lado despertó la pasión

en Ramona, por otra parte, desencadenó el interés sensual de Viridiana, que tal vez, sumisa, deberá acatar la ley sexual de su primo⁹⁶.

Por último, jugar al *tute* entre los tres sugiere un *ménage á trois*, ya que jugar “al *tute*” es una expresión de argot que se refiere al acto sexual.⁹⁷

Ya que hemos señalado los elementos eróticos encontrados en la película trataremos de sintetizar dos acciones importantes. La historia muestra dos posibles violaciones hacia el personaje Viridiana, uno por parte de Don Jaime, que bajo su imaginación crea una fantasmática escenografía: cadáver y amante, esposa y sobrina, ceremonial religioso y acto sexual. Y una más, casi al final del filme, por el Cojo que si bien, con Don Jaime no se concluyó la acción, con el Cojo tampoco, y todo ello se convirtió en “sórdida manifestación de la carne”, nada de somnífero, nada fantasmal, sólo veía en ella una mujer para saciar su apetito sexual. Si el primer acto “repugna moralmente”, al grado que incluso el tío desiste, el segundo se impide sólo con la muerte del agresor.

Y bajo estas dos acciones que sufre el personaje, está el resultado de su transformación, en la película, tanto psicológica como física. Si con el primer intento de violación Viridiana decide dejar los hábitos y se entrega al mundo con fines caritativos, con el segundo intento resulta algo aún más escandaloso, su aparición en el mundo como sujeto de deseo o en “una mujer en el sentido convencional de los roles sexuales”. Si la virginidad era lo único que la distinguía de las demás mujeres (al menos las de la casa) después de su primer trauma, al superar el segundo, mirarse frente a un espejo y tocar la puerta de su primo es el inicio de una relación que dejará atrás su casticidad.

... donde había un cuerpo plegado a fantasías ajenas, a mitos de expiación heredados de la tradición cristiana o un sexo dispuesto a ser gozado por otros,

⁹⁶ *Ibidem*, p. 45.

⁹⁷ Bill Krohn y Paul Duncan. *Ob. cit.* p. 123.

surge un sujeto y, por consiguiente, un deseo, aunque éste, en última instancia, esté moldeado por una mirada y una concepción masculinas, pues es ésta la postura la que fantasea la evolución psicológica del personaje femenino. Por si fuera poco, la ironía de Buñuel quiere que Viridiana deba atravesar por la vía rápida dos fases en la imposición de su deseo, pues habrá de resignarse por el momento con un Jorge compartido con otra mujer.⁹⁸

Y así es como la transformación narrativa y psicológica del personaje, entre novicia devota y mujer deseante, esta determinada por dos intentos de violación.

Sobra mencionar todo el clima religioso que alude el film como una más de las transgresiones. Para Buñuel si no había religión, no existía el erotismo.

⁹⁸ Vicente Sánchez-Biosca. *Ob. cit.*, p. 61.

3.4 Ejes Temáticos

TEMA	SEC.	COMENTARIO
Religión	6, 9, 21	<p>En las secuencias señaladas podemos encontrar la religión como constante de equilibrio en el ser humano, así como el doble sentido que el montaje yuxtapuesto nos permite descifrar: Jorge y los trabajadores vs Viridiana y mendigos al rezar el <i>Ángelus</i> es una confrontación entre piedad y progreso e igualmente la relación que se dará entre ambos personajes.</p> <p>Otro elemento importante es la música sacra en todo momento y más explícitamente cuando Viridiana trae puesto el vestido de novia y posteriormente se da el intento de posesión que incluye el "<i>Cum sanctis in eternum, quia pius es</i>" que significa "Con tus santos para siempre, porque eres misericordioso", <i>Requiem</i> de Mozart. Obsesión erótico-religiosa por parte de Don Jaime.</p> <p>El erotismo como polo punsional de la vida y su estrecha relación con la religión. Camilo José Cela.</p> <p>Fenómenos mentales asociados al erotismo: ideaciones, recuerdos, fantasías. David Barrios.</p>
Fetiches: pies, mirada, piel, piernas, ropa, cuerpo femenino.	2, 4, 6, 9	<p>Enrique Gil Calvo nos habla sobre la mirada como explotación visual hacia la mujer como objeto visual, así como el <i>voyeur</i> fetichista que es parecido al cineasta que corta la realidad femenina (distintas partes del cuerpo) para editarlos y provocar el deseo.</p> <p>El fetichismo como signo erótico. Los pies y las piernas como parte preferida del cuerpo para un mirón fetichista. Guillermo Pozo por su parte nos habla de la dimensión autoerótica con el objeto fantasmado, Don Jaime y el travestismo, por otro lado la mirada como fetiche al cuerpo deseado.</p> <p>Francesco Alberoni y Pozo con las transgresiones de determinadas prohibiciones que buscan la voluptuosidad de la gran escena erótica-religiosa. La mirada y el montaje (enamoramiento de Ramona) avisan el encuentro entre personajes.</p>
Diálogo	4, 5, 9, 10, 17, 21, 22, 28	<p>Douglas Kessey comenta sobre los diálogos sugeridos como tensión erótica y hasta como fetiches. Ramona y su comentario a Don Jaime, "su camisa de dormir es de un lino muy baja...".</p> <p>Interpretación de la leche en la vaca (por parte de Rita) como fluido seminal, así como las ubres con un miembro masculino.</p> <p>Revisar diálogo sugerente de Rita "te vi sin camisa" y "un toro negro entró a mi cuarto" cuando esta con Moncho.</p> <p>David Barrios que nos habla sobre los recuerdos como fenómenos mentales que ayudan al alzar el deseo, los diálogos rozan lo prohibido. Y el rechazo por parte de Viridiana hacia su tío hace crecer el deseo del que Alberoni nos comenta.</p> <p>Lo que no se dice pero se intuye, como el interés de Jorge por su prima.</p> <p>Frase de Jorge: "de noche todos los gatos son pardos". Los diálogos son parte importante para descubrir el doble significado de algunas escenas o la relación entre personajes.</p>
Encuadre y planos.	21, 22, 28	<p>Planos en yuxtaposición cuando están en la oración los mendigos y los trabajadores de Jorge, planos largos para la oración y planos cortos y concretos con ruidos de maquinas y obreros.</p> <p>Escena del desván, interpretamos que sucede un acto sexual mas no lo vemos explícitamente, el entorno se erotiza.</p> <p>Significado de jugar al <i>tute</i> y el encuadre "<i>Ménage á trois</i>" y la música de fondo como aparente liberación del personaje.</p>

3.4 El premio y la censura

La película *Viridiana* apareció en España en un contexto decisivo para el cine español, ya que detonó un “pequeño drama” que mostró los límites de la reforma política en el seno del franquismo hacia 1960, “así como las fisuras de la censura española en los conflictivos años en los que el gobierno español pugnaba por fraguarse una imagen política de mayor liberalismo y tolerancia, ampliando su permisividad en prensa, radio y cine.”⁹⁹ En ese entonces eran los años del desarrollo industrial, el comienzo del turismo y la emigración de muchos trabajadores a Europa.

El retorno del exiliado Buñuel a España se dio con la ayuda de J.A Bardem y Ricardo Muñoz Suay, amigos de Buñuel. La producción estuvo a cargo de Pedro Portabella, con UNINCI y Films 59 planificaron y realizaron el filme, incluyendo las negociaciones de censura, aun cuando la contribución económica fundamental fue de Gustavo Alatríste.

El 9 de abril de 1961 el guión fue sometido a censura y tuvieron que aplicarle algunos cambios, en especial en la secuencia final, donde *Viridiana* tocaba a la puerta de su primo iniciando así una relación carnal con él. Juzgaron *Viridiana* demasiado “osada desde el punto de vista moral al tratarse de una ex novicia”. Se arregló el final y la Junta de Censura la aprobó.

Viridiana fue enviada al Festival de Cannes como representación oficial española. Se proyectó en la sesión de clausura y obtuvo la Palma de Oro (por primera vez para España). El premio fue recogido por el Director General de Cinematografía y Teatro, José Muñoz Fontán. Sin embargo, una crítica publicada al día siguiente por el órgano Vaticano *L'Osservatore Romano*, la denunció por contener un carácter blasfemo y anticristiano. Muñoz Fontán fue destituido y prohibieron toda mención de *Viridiana* tanto en radio como en prensa.

Infringieron la normativa de censura en ese entonces vigente y la exhibición de la película quedó absolutamente prohibida, así como la exportación, sin nuevo

⁹⁹ Vicente Sánchez-Biosca. *Ob. cit.* p, 20.

visionado de la misma por la junta de clasificación y censura. *Viridiana* fue vetada y se dio por inexistente. Pero clandestinamente sacaron la película de España, y llegó a París, donde Alatriste distribuyó varias copias para todo el mundo, excluyendo a España obviamente. Este problema provocó el derrumbamiento de UNINCI.

En ese periodo tampoco se podía ver nada de su obra mexicana en su país de origen, es hasta el invierno y la primavera de 1984, cuando la Segunda Cadena de Televisión Española programó un ciclo completo de su obra mexicana debido a su reciente fallecimiento.

Es por esto que “es una obra cumbre de la historia del cine y en la trayectoria de su realizador, *Viridiana* posee un valor singular y emblemático en el transcurso de la historia española, en particular, de su cine...”¹⁰⁰

La decisión de que se rodará *Viridiana* en España, provocó que criticaran fuertemente a Buñuel los republicanos españoles en el exilio. “Ante los ojos de muchos de sus compatriotas, el cineasta había claudicado ante el poder del régimen franquista.”¹⁰¹

Viridiana violaba sutilmente varios tabúes religiosos de la censura española.

El primero era la perspectiva en que se mostraba las prácticas de caridad de la protagonista, contempladas como ridículas, inútiles y hasta socialmente contraproducentes por Buñuel. El segundo era la imagen blasfema de la orgía de mendigos, en un encuadre compuesto como *La santa cena* de Leonardo Da Vinci, con el ciego ocupando el lugar de Jesucristo. Y, por último, el final modificado por la censura se convirtió en un triángulo erótico entre Jorge, Viridiana y Ramona, mostrado metafóricamente mediante una partida de naipes de los tres.¹⁰²

¹⁰⁰ *Ibidem.* p, 23.

¹⁰¹ <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/buñuel.html>, 13 de septiembre 2006.

¹⁰² Roman Gubern, *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Barcelona, Península, 1981, p. 167.

Viridiana es un film violentamente perturbador, algunos autores mencionan que algunos diálogos llevan una alusión al plano político, como la de don Jaime cuando dice: “Desde hace veinte años, las hierbas se han apoderado de todo”, así como antirreligioso. Mostrando como eje central la inutilidad cristiana para resolver problemas sociales y para modificar “positivamente la naturaleza humana”

La película hace una declaración más acerca de “la dificultad de ser un buen samaritano”,¹⁰³ como ya anteriormente lo había mostrado Luis Buñuel con *Nazarín*.

¹⁰³ Roman Gubern. *Cine español en el exilio 1936-1939*. Barcelona, Lumen, 1976, p.144.

CONCLUSIONES

Viridiana tanto en la forma como en el fondo es indudablemente, para mí, una gran obra maestra.

Buñuel reúne en ella muchas de sus adicciones, la religiosidad y el erotismo, que como dice Manuel Alcalá, se mezclan en una crítica brutal y agresiva del catolicismo burgués español.

Nos muestra que la religión de su tiempo, era una religión mal entendida, era como una fuente de represión del ser humano, de su desarrollo como persona, del progreso y de la vida misma, usando dos grandes obsesiones: el eros y el tánatos, el sexo y la muerte.

Jean-Claude Carrière comenta que Buñuel rechazaba constantemente las imágenes demasiado elaboradas o arrogantes, él buscaba una imagen neutra, huía de lo invisible en beneficio de lo secreto, desconfiaba de lo bello, sin embargo pensaba que existía una especie de inexplicable fascinación en la inestabilidad de los bordes del encuadre, en el movimiento de la cámara casi imperceptible. Característica de muchos de sus filmes.

En esta película de Buñuel, *Viridiana*, y no dudo que en muchas más, funciona lo que Carrière dice: Todo lo que los cineastas introducen en sus películas pero que no se ve. Todo lo que no introducen, en cambio, aparece. Es por lo que en éste trabajo logramos encontrar los elementos eróticos que se muestran en subtexto, en ese sentido oculto, que llamó nuestra atención para descifrar a lo largo de la historia ese erotismo que nos sedujo a través de la imagen y en algunas palabras.

Luis Buñuel y su educación católica clásica está reflejada en este filme, critica sin piedad a la opresión que la religión ejercía, y la muestra de diversas formas en cada personaje, y justamente esta religión es de ayuda para sugerirnos un sentimiento, podría decirse morboso, muy ligado con el erotismo.

La lucha entre el instinto y la convención da como resultado el deseo y la frustración, donde se pone en duda lo verdadero con lo falso, lo racional y lo

irracional, el individuo y la sociedad, así como la cultura y la libertad, el sentimiento de amor o de cualquier otro, como el religioso.

Tal vez Buñuel no pretendía que en sus películas se encontraran dobles significados, en los encuadres, en los movimientos de cámara o los diálogos entre personajes, es decir, todo lo estudiado en el presente trabajo, pero es ahí donde radica lo grande de la obra de arte del realizador aragonés, que su obra admite muchas y diferentes lecturas.

Cada espectador al estar frente a una pantalla grande asimilará la historia según sus deseos y su estado de ánimo.

El cine como expresión artística es un instrumento maravilloso para expresar el mundo de los sueños, del instinto, de las emociones.

Quedo satisfecha al haber logrado mi objetivo general, señalar los elementos eróticos a los que Buñuel recurre en *Viridiana*, así como satisfacer mi curiosidad sobre la forma de plasmar el erotismo en un filme, sabemos que *Viridiana* no es completamente una seductora sensual y súper erótica, ni que la película como tal lo es, pero sí sugiere esos tintes eróticos que nos interesaban desde un principio, y que para encontrar lo erótico no debemos llegar al acto sexual al natural, sino de forma sugerida, casi con elegancia y con profunda estética se manifiesta y hace presencia.

Descubrir el erotismo es diferente en cada ser humano así como las sensaciones que produce, eso es lo realmente interesante (profundo), una vez encontrado el sentimiento es maravilloso.

El cine de Buñuel está lleno de sueños, por lo tanto de libertad y como dijo Pérez Turrent “la manifestación suprema de su libertad, demostró que había alcanzado ese claro objeto del deseo que es la libertad”.

Para finalizar, el seminario me enseñó nuevas formas de comprender el cine, de disfrutarlo y de analizarlo con una visión más abierta, más profunda y con gran sentido. Descubrir a Buñuel y su obra, encontrar el “discreto encanto del erotismo”, y realizar este trabajo fue una satisfacción total y una gran experiencia.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberoni, Francesco. *El erotismo*. Ed. Gedisa. 1994
- Alsina Thevenet, Homero. *El libro de la censura cinematográfica*. Barcelona, Lumen, 1977.
- Andreas Salomé-Lou. *El erotismo*. Barcelona, J.J de Oloñeta, 1998.
- Barbachano, Carlos. *Buñuel*. Barcelona, Salvat Editores, 1986.
- Barrios Martínez, David. *En las alas del placer*. Editorial Pax México, 2005.
- Bastin, Georges. *Diccionario de psicología sexual*. Barcelona, Editorial Herder, 1979.
- Buñuel, Luis. *Mi último suspiro*. Plaza & Janés, 1985.
- Careaga, Gabriel. *Erotismo, violencia y política en el cine*. México, Joaquín Mortíz S. A, 1981.
- Carmona, Ramón. *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid, Cátedra, 2002.
- Carrière Jean-Claude. *La película que no se ve*. Barcelona. Paidós. 1994.
- Cassetti, Francesco. *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós, 2003.
- Cela, Camilo José. *Obra completa de Camilo José Cela XV. Enciclopedia del erotismo 2*. Barcelona, Ediciones Destino, 1982.
- De la Colina, José y Tomás Pérez Turrent. *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*. México. Editorial Joaquín Mortiz / Planeta, 1996.
- Gubern, Roman. *Cine español en el exilio 1936-1939*. Barcelona, Lumen, 1976.
- _____, *La censura: Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo 1936-1975*. Barcelona, Península, 1981.
- Keeseey Douglas, Paul Duncan. *Cine erótico*. Barcelona, Taschen, 2005.
- Krohn Bill / Paul Duncan (Ed.). *Luis Buñuel. Filmografía completa*. Barcelona, Taschen, 2005.
- López Alcaraz, María de Lourdes y Graciela Martínez-Zalce. *Manual para investigaciones literarias*. México, UNAM – Acatlán, 2000.
- Pérez Turrent Tomás. “Las leyes del deseo y la frustración”. *Pantalla*, 1988, no. 9. pp. 11-13.

Puppo, Flavia. *Mercado de deseos. Una introducción en los géneros del sexo.*

Buenos Aires, La Marca, 1998.

Sánchez-Biosca, Vicente. *Viridiana / Luis Buñuel.* Barcelona, Paidós, 1999.

Zubiaur Carreño, Francisco Javier. *Historia del cine y otros medios audiovisuales.*

Pamplona, Universidad de Navarra, 1999.

Filmografía

Un perro andaluz. Dir. Luis Buñuel, 1929

La edad de oro. Dir. Luis Buñuel, 1930

El gran calavera. Dir. Luis Buñuel, 1949

Los olvidados. Dir. Luis Buñel, 1950

Susana (Carne y demonio). Luis Buñuel, 1951

Subida al cielo. Luis Buñuel, 1951

Él. Luis Buñuel, 1953

La ilusión viaja en tranvía. Luis Buñuel, 1953

Ensayo de un crimen. Luis Buñuel, 1955

Nazarín. Luis Buñuel, 1958

Viridiana. Dir. Luis Buñuel, 1961

El ángel exterminador. Luis Buñuel, 1962

Bella de día. Luis Buñuel, 1966

El discreto encanto de la burguesía. Luis Buñuel, 1972

Ese oscuro objeto del deseo. Luis Buñuel, 1977

A propósito de Buñuel. Dir. José Luis López Linares y Javier Rojo, 1999

Fuentes electrónicas.

www.enciclopedia-aragonesa.com

www.imdb.com

www.temakel.com

www.cinemexicano.com

Discografía.

Los Titanes de Nuevo León. *Corrido de Luis Buñuel* de Juan Antonio de la Riva. 4'16". *Música Original de las Películas de Juan Antonio de la Riva*. Filmoteca de la Universidad Juárez del Estado de Durango. Octubre 2001.