

Jannine Montauban y Eduardo Chirinos

“Por lo que nos reúne alrededor de esta mesa”. Los rituales de la cena en *Él*, *El ángel exterminador* y *Viridiana* de Luis Buñuel¹

El nutrido catálogo de temas que articula la crítica sobre Luis Buñuel —el surrealismo, la revolución política, las herejías religiosas, las perversiones sexuales— encuentra asiento en una actividad altamente ritualizada que, por reiterativa y común, corre el riesgo de pasar desapercibida: la cena. En efecto, la cena (y sus formas afines, que van del *cocktail party* de la *Edad de oro* a la comunión de *Él*) es un vehículo tan eficaz como los rituales fetichistas, sexuales y religiosos para transmitir sus obsesiones personales. No es extraño que la cena esté presente

1 Una versión abreviada de este trabajo fue leída por Jannine Montauban en el Congreso Internacional de Ficción y Cine Hispano (Cine-Lit VIII), en Portland (Oregon), el 24 de febrero del 2011.

en casi todas sus películas y que funcione no solo como espacio socializador (y jerarquizador) de sus personajes, sino también como un palimpsesto de antiguas costumbres y modales en la mesa que han sobrevivido a lo largo del tiempo.

Pertenecientes a una sociedad donde la cena prácticamente ha desaparecido como costumbre, nos cuesta trabajo imaginar la enorme carga ritual de la que estaba investida en el pasado. No es necesario hacer un recorrido que nos lleve hasta los trabajos de Freud en *Tótem y tabú* (1912)² o de Lévi-Strauss en *El origen de las maneras en la mesa* (1968) para descubrir que los distintos elementos que conforman la cena se comportan simbólicamente y están sometidos a una regulación que debe ser escrupulosamente observada³. En *El Banquete platónico*, los invitados a celebrar el triunfo del poeta Agatón —todos reconocibles y pertenecientes a una misma jerarquía— se ponen de acuerdo para rechazar a la flautista que acompaña convencionalmente las libaciones. A cambio, organizan una ronda en la que cada uno de los comensales expone el modo en el que debe ser alabado Eros. El último en tomar la

2 Siguiendo las investigaciones de William Robertson Smith, Freud propone que el sacrificio ritual no tenía en sus comienzos un carácter de ofrenda hecha a la divinidad, sino (y aquí cita a Robertson) “*un acto de camaradería (fellowship) social entre la divinidad y sus adoradores*”. Freud resume esta idea explicando que la comida ritual es “un acto de comunión de los fieles con su dios” (1995: 174).

3 Esta regulación incluye, naturalmente, la conducta y los modales en la mesa. Lévi Strauss explica que en los llamados pueblos primitivos, las maneras de la mesa constituyen una especie de código libre “cuyos términos sabían combinar para transmitir mensajes distintos” (maneras diferentes de masticar, hacer o no ruido al comer determinados alimentos), mientras que en Occidente ese código ha dejado de ser libre: “nos quedamos con algunas [conductas], proscribimos las demás y nos conformamos a las primeras para transmitir un *mensaje obligado* (1992: 435).

palabra es Sócrates, y lo hace inmediatamente después de su joven anfitrión. Siglos más tarde, Dante Alighieri se acoge a esa idea para redactar *El Convite*, un banquete espiritual cuyo alimento lo constituyen las canciones, y el pan los comentarios: “El alimento de este convite será repartido de catorce maneras, es decir, catorce canciones tan sustanciosas de amor como de virtud, las cuales sin este pan estaban como sombreadas con tal oscuridad, que a muchos les será más agradable su belleza que su bondad” (1980: 572). No es ninguna casualidad que Dante invoque el recuerdo del diálogo platónico con un lenguaje tomado de la Última Cena, un convite en el que Jesucristo actúa como anfitrión y sacrificado al mismo tiempo. El mandamiento cristiano que ordena al poderoso “hacerse como el que sirve” tuvo su escenario en dicha cena, donde Cristo dijo a sus apóstoles: “Pues ¿quién es más importante, el que se sienta a la mesa a comer o el que sirve? ¿Acaso no lo es el que se sienta a la mesa? En cambio yo estoy entre ustedes como el que sirve” (Biblia 1979: 125). Con estas palabras, Cristo inicia una renovación radical en los rituales de la cena, otorgándole el sentido religioso del que siempre ha gozado en la tradición cristiana. El carácter arquetípico de la Eucaristía (palabra griega derivada de *kharizomai* que significa “yo complazco, me hago agradable”)⁴ le ha hecho afirmar a Walker Bynum que esa cena “parece rondar en el fondo de todo banquete” (3).⁵ Tal vez

4 Según Corominas, la palabra griega *eucaristía* (que significa propiamente “reconocimiento”, “acción de gracias”) deriva de *eukháristos* (“agradecidos”), y esta de *kharizomai*, virtud que Jesucristo reclamaba para sus apóstoles cuando instituyó el sacramento en la última cena. (Corominas 261)

5 De acuerdo con Walker Bynum, en la Edad Media tardía, comer no era solamente una actividad que marcaba el estatus social, sino también una fuente de placer tan intensa que su privación (el ayuno) constituía el

por pertenecer a una generación que ha visto desaparecer la institución de la cena, podemos reconstruir arqueológicamente a qué estrato corresponde cada uno de sus componentes, ninguno de los cuales está signado por la arbitrariedad. En efecto, ni la distribución de los cubiertos, ni el lugar que ocupan los comensales, ni los temas de conversación obedecen a una voluntad inspirada, sino a un proceso regulatorio de siglos. Este proceso ha sido historiado por autoras como Barbara Ketcham Wheaton en *Savoring the past* (1993) con relación a la cocina francesa entre los siglos XIV y XVIII, y por Margaret Visser en *The rituals of dinner* (1992), un exhaustivo y brillante compendio de las costumbres en la mesa que ha sido esencial para nuestra lectura de las películas de Buñuel.

Podría parecer absurdo vincular un ritual tan consagrado como la cena con la obra de un aragonés surrealista despreocupado por las formalidades. Pero fue precisamente una cena la que legitimó a Buñuel como director entre sus pares: a su vuelta a Los Ángeles en 1972, George Cukor organizó en su honor una cena que Buñuel calificó en sus memorias como “extraordinaria”. A ella asistieron, entre otros, Alfred Hitchcock, William Wyler, Billy Wilder, Georges Stevens, Ruben Mamoulian y John Ford. Lo “extraordinario” de esa cena es que Buñuel estuvo sentado al lado de directores con los que nunca había coincidido y que, para su sorpresa, lo admiraban, pues hasta ese momento “creía que ignoraba[n] hasta [su] existencia” (1985: 190). Al final de la cena, Georges Stevens alzó su copa y propuso un brindis “por lo que, pese a nuestras

centro del mundo religioso. El banquete era “una ocasión para la unión con los compañeros y con dios, una comensalidad que tenía particular intensidad por la comida prototípica, la Eucaristía, que parecía rondar en el fondo de todo banquete” (3). En adelante, todas las citas en inglés han sido traducidas por los autores.

diferencias de origen y de creencias, nos reúne alrededor de esta mesa” (1985: 191). Fiel a su carácter, Buñuel comenta sus dudas acerca de la “solidaridad cultural” sin percatarse (o sin querer reconocer) de que era él quien había logrado reunirlos alrededor de esa mesa. Ahora bien, ¿por qué precisamente una cena pudo reunir a directores tan dispares como Hitchcock y Ford y disponerlos en una solidaria comunidad? Tal vez Visser esté en mejores condiciones de explicarlo que el sorprendido Buñuel. Comer, explica Visser, es agresivo por naturaleza, y los implementos requeridos pueden rápidamente transformarse en armas (especialmente los cuchillos, que deben estar dispuestos en la mesa con la hoja hacia adentro). Si a esa idea añadimos que se trata de “la más animal de nuestras necesidades” (1992: 93) entenderemos que el sistema de tabúes que regula la cena está diseñado para minimizar cualquier asomo de violencia. Si el acto de comer juntos (lo que Visser llama “comensalidad”) ayuda a dar por terminadas las peleas, se entiende que pueda expresar ritualmente el cese de las hostilidades. Plutarco decía, con otras palabras, lo que Stevens celebraba en su brindis: “nosotros no invitamos a comer y a beber, sino a comer y beber juntos” (Visser 1992: 88). El punto es que las personas de una fiesta son más importantes que la comida, y que comer juntos implica no solamente una selectividad, sino también un reconocimiento. No había razón alguna para que Buñuel no se sintiera halagado.

Esta anécdota es útil como punto de partida. No es difícil percibir que el disimulado orgullo de Buñuel por haber sido el invitado de honor se encuentra acompañado, en un nivel más simbólico, por el sentido de exclusividad y pertenencia que solo puede expresarse en la cena en tanto ritual. Este aspecto se hace patente en las numerosas películas en las que Buñuel privilegia la cena hasta el punto de convertirla en un espacio dispensador de signos frente a los cuales conviene estar aten-

tos. Estos signos movilizan presupuestos filosóficos (la cena de *Él* invita a reflexionar sobre el amor como ocurre en *El Banquete* platónico), antropológicos (en *El ángel exterminador* observamos la ruptura del tabú que ve en los modales un acuerdo social que evita la violencia), religiosos (en *Viridiana* asistimos a una parodia esperpéntica de la última cena), sociales (las cenas de *El discreto encanto de la burguesía* se ven frustradas porque suponen la violación a una regla que no se debe transgredir), e incluso biológicos (la humorística y chocante ruptura de la secuencia ingestión/excreción en *El fantasma de la libertad*). No se trata, naturalmente, de presupuestos que actúan por separado, sino de un amplio corpus donde resulta casi imposible deslindar la proliferación de signos culturales que se producen en cada cena. Por esa razón vamos a concentrarnos en tres películas que consideramos claves: *Él* (1953), *El ángel exterminador* (1962) y *Viridiana* (1961).⁶

***Él* o la traición a la comensalidad**

En la película *Él*, la cena principal es un episodio breve pero decisivo, ya que en ella Francisco Galván de Montemayor seduce y conquista a Gloria, la joven prometida de su amigo Raúl. ¿Por qué en una cena? El mismo Francisco se lo confiesa abiertamente a Gloria: porque no le quedaba más remedio, ya que —dadas las circunstancias— cualquier cita privada era impropia. Hombre soltero, tradicional y socialmente bien considerado, Francisco se acoge a los rituales de la cena para in-

6 Para efectos expositivos no seguimos el orden estrictamente cronológico. Dejaremos para un próximo trabajo *El discreto encanto de la burguesía* (1972) y *El fantasma de la libertad* (1974).

troducir en su casa a Raúl y a su futura esposa.⁷ Este recurso es hábilmente manipulado, ya que al permitir que los once invitados ingresen a su espacio más íntimo y vulnerable, los obliga ritualmente a “[...] hacer todo lo posible para asegurar a sus anfitriones que no llevan nada más que buena voluntad y la determinación de subordinarse a ellos mientras estén bajo su techo” (Visser 1992: 110). Esta obligación pone en primer plano la hospitalidad, una prestigiosa y vieja virtud que no debe ser traicionada por los invitados.⁸ Eso explica que el crimen arquetípico de un huésped contra un anfitrión sea el de huir con su esposa, tal como ocurrió con Paris cuando raptó a Helena, esposa de Menelao (Visser 1992: 97). Esta mención a *La Ilíada* no es anecdótica: más de un lector habrá notado que esta película de Buñuel propone exactamente lo contrario: es Francisco quien, aprovechándose de su poder como anfitrión, le “roba” la novia a un huésped que, además, era su amigo. Que se trate de una inversión del crimen arquetípico, no exo-

7 Acevedo-Muñoz ve en la rivalidad entre Francisco y Raúl una oposición entre los hombres mexicanos de la vieja guardia y los jóvenes modernos. En esta oposición (que también aparece en películas como *Susana, El río y la muerte* y *Ensayo de un crimen*) los hombres de la vieja guardia son propensos a la idealización del pasado, mientras que los modernos se dedican a “ocupaciones implícitamente progresistas, como agronomía, mecánica e ingeniería” (2003: 134). Raúl Conde es arquitecto y trabaja en la construcción de una represa.

8 En *La rama dorada*, Frazer ha observado que las obligaciones morales de hospitalidad, honor y buena fe se encuentran reforzadas “por el miedo supersticioso a la magia que pueda obrar sobre un hombre por intermedio de los restos y sobras de su alimentación” (1982: 243). Más adelante, explicita la santidad de ese contrato: “Ésta es la idea que conduce a la sociedad primitiva a santificar el lazo que se adquiere por comer juntos, participando del mismo alimento, dos hombres son, en cierto modo, rehenes de su buena voluntad y conducta” (1982: 244).

nera a Francisco de culpabilidad. Por el contrario, la agrava, ya que —como se ha visto— el sistema ritual le exige a Raúl (y también a Gloria) mostrar en todo momento “su buena voluntad y su determinación de subordinarse” a Francisco mientras estén bajo su techo.

Esta cena sigue escrupulosamente la secuencia normativa del ritual tal como la resume Visser: recepción de los invitados en el umbral de la casa; breve ceremonia de apertura donde se ofrece el aperitivo que establece la sociabilidad; anuncio del mayordomo de que la cena está servida; y, por último, entrada de los invitados al comedor en una procesión que ensaya, en su orden, la jerarquía de los invitados y su disposición en la mesa (Visser 1992: 118). Una vez dispuestos, se hace evidente para los espectadores que es Gloria y no Raúl el verdadero motivo que reúne a los comensales. Gloria empieza a sentirse mortificada por la trampa tendida por Francisco, pero a la vez se siente halagada y deseosa de saber más acerca de sus intenciones. Ignorante de esta estrategia seductora, Raúl no deja de notar la preocupación de su novia y se lo pregunta discretamente. “¿Yo? no, al contrario”, dice Gloria. “Al contrario, ¿qué?” pregunta el padre Velasco, quien ha escuchado al vuelo la respuesta. Siempre discreto, Raúl le dice con una sonrisa: “No pregunte, padre. Son secretos de enamorados”. A partir de ese momento, la cena se convierte en un espacio de conversación cuyo tema girará alrededor del amor, en particular del amor tal como lo entiende Francisco. La madre de Gloria (quien probablemente ha percibido el malestar y la confusión de su hija) le pide al anfitrión que ilustre su “concepto bastante personal del amor” que le ha impedido encontrar una pareja amorosa. Esta petición le otorga a Francisco la excusa perfecta para completar su plan sin que parezca forzado: “No creo en el amor preparado, en ese que —según dicen— nace con el trato. El amor surge de improviso, bruscamente, cuando un hombre y una mujer

se encuentran y comprenden que ya no podrán separarse”. Un comensal distraído califica esta definición de “flechazo” (“el amor que hiere como el rayo”) sin percatarse de que el propósito de Francisco es, precisamente, anticipar esa herida, por lo demás sancionada por el saber común. La astucia de Francisco le permite sacar provecho de esa incómoda metáfora:

El rayo no nace de la nada, sino de nubes que tardan mucho tiempo en acumularse. Ese tipo de amor se está formando desde la infancia: un hombre pasa al lado de miles de mujeres y de pronto encuentra una que su instinto le dice que es la única. En realidad en esa mujer cristalizan sus sueños, sus ilusiones, los deseos de la vida anterior de ese hombre.

En una involuntaria parodia de los diálogos platónicos, el padre Velasco replica la tesis formulada por Francisco: “Bueno, hijo, pero el amor no siempre es recíproco, ¿y si ella no te quisiera?”. La lógica de esta réplica no solamente contempla por primera vez el punto de vista del objeto amado, sino que introduce sutilmente a Francisco como sujeto amante. Esta interpe-lación tan directa (que el cura propone sin dejar de masticar el pavo) es respondida por Francisco de un modo sorprendentemente autoritario: “¡Tendría que quererme!”. La evocación de *El Banquete* platónico (que parece comportarse como subtexto de esta escena) sería más pertinente si cada uno de los comensales fuera invitado a opinar, pero en este caso es el anfitrión el único en ofrecer un concepto del amor basado en hacerle creer a su objeto amoroso que era necesario porque ya existía en sus deseos y en sus sueños. Huelga decir que esta idea no aparece en ninguna de las expresadas por los personajes del *Banquete*, y que solo el comentario amistoso de Raúl (“Vaya, no te creía tan romántico”) da en el blanco: las ideas de Francisco sobre el amor responden a una anticuada asimilación de

ideas románticas tendientes a impresionar a un público cautivo y, en particular, a Gloria.⁹

Muchos comentaristas han preferido señalar la paradoja de que un burgués conservador y católico como Francisco elabore una defensa tan apasionada de *l'amour fou* tal como la profesaban los surrealistas. Pero que Buñuel haya sido surrealista no significa necesariamente que todos sus personajes lo sean. Muy por el contrario, lo que sorprende y admira en Francisco es su capacidad para extremar el concepto de *l'amour fou* hasta la denotación pura: es fervorosamente apasionado a la hora de definirlo y clínicamente loco a la hora de llevarlo a la práctica. El crítico Michel Pérez ha hecho notar que el amor de Francisco Galván es, más que una actitud liberadora, una “asombrosa metamorfosis del *amour fou* consumido por el fuego latino”.¹⁰ Bien mirado, su “concepto bastante personal” del amor no es más que un lugar común barnizado por el apasionamiento y, lo que es más importante para sus propósitos, una embozada declaración de amor a Gloria.

La secuencia normativa del ritual de la cena, que Francisco maneja tan perfectamente, se convierte en un síntoma de su obsesión y paranoia, tan oculto como el desorden y la suciedad que disimula en los cuartos adyacentes, donde el mayordomo le saca el polvo a una mesa de juego. Además de servirse de

9 Al final de la cena, cuando los comensales juegan cartas y beben café, se escucha una interpretación de piano. La pieza es ilustrativa de las intenciones de Francisco, pero también de su fracaso final. Se trata de “Chiarina”, una de las secciones del *Carnaval* del romántico Robert Schumann. “Chiarina” está dedicada a Clara Wieck, la adolescente que más tarde se convertiría en su esposa.

10 Citado por Paranaguá (2002: 135). El artículo de Pérez, titulado “Él de Luis Buñuel: Le mystère de l'inmaculée possession”, fue publicado originalmente en *Le Matin*, el 30 junio de 1984.

la cena para iniciar su hostilidad hacia su amigo Raúl, a quien traiciona arrebatándole a su prometida, Francisco traiciona otro principio básico de la comensalidad: no invita a los demás a dar su opinión sobre el amor o, mejor dicho, permite que la secuencia (que la normativa del *Banquete* estatuye de izquierda a derecha) se detenga en el Padre Velasco, quien opina del amor “que este pavo está muy bueno”. Esta doble traición revela por anticipado su verdadero carácter. La relativa brevedad de la cena es engañosa, pues su valor simbólico se proyecta al resto de la película, demostrando que, del mismo modo que Francisco se aprovecha de los rituales en la mesa para utilizarlos en su propio beneficio, se aprovecha de los rituales sociales y religiosos para encauzar su conducta paranoica y destruir a su objeto amoroso. La habilidad de Francisco para encubrirse en la complejidad de estos códigos lo construye como un “perfecto caballero” ante los ojos de sus pares institucionales, especialmente del padre Velasco (la Iglesia) y de la madre de Gloria (la familia) que son, precisamente, a quienes toma del brazo en la procesión que se dirige a la mesa.

***El ángel exterminador* o la alteración del orden natural**

Si en *Él*, la cena se comporta como un síntoma del paranoico Francisco Galván, en *El ángel exterminador* asistimos a su prolongación interminable. Lo que propone esta película es una suposición inquietante: ¿qué pasaría si en una cena los huéspedes no pudieran (o no quisieran) irse? La imposibilidad de esta situación le otorga a esta película un carácter alegórico que Buñuel se cuida en desentrañar, así que nos concentraremos en el modo en que los rituales en la mesa son observados por los huéspedes y puestos a prueba en su misterioso encierro. Visser enumera las distintas maneras en que la convención ri-

tual enfrenta aquello que *El ángel exterminador* hiperboliza. En Alemania, por ejemplo, un invitado sabe que debe retirarse si el anfitrión deja de llenarle la copa; en Francia, en cambio, lo sabe si le ofrece jugo de frutas; mientras que en Rumania, el anfitrión vuelve a encorchar la botella de vino (1992: 292). Estas convenciones cuentan con equivalentes en todas las culturas, lo que demuestra que no irse o quedarse hasta muy tarde es una tendencia tan socialmente sancionable como la contraria, esto es, retirarse de una cena antes de tiempo. A pesar de ser casi las cuatro de la mañana, ninguno de los invitados a la cena ofrecida por Edmundo y Lucía Nóbile hace el menor gesto de salir del salón de la residencia. Tan extraña e inexplicable situación produce malestar en los anfitriones quienes, haciendo honor a su apellido, los invitan a quedarse a dormir invocando el “viejo espíritu de la improvisación”.

Tal vez ninguna película de Buñuel ponga en escena una superposición tan variada de rituales en la mesa que han sobrevivido a lo largo del tiempo. Visser hace hincapié en la universalidad del rito que supone cruzar, como invitado, el umbral de una casa:

[...] el acto humilde y ordinario de cruzar la frontera que demarca el interior de una casa del exterior es usado para dramatizar muchas de las grandes oposiciones en las que se basan categorías sociales y físicas; diferencia, por ejemplo, conceptos como público y privado, claridad (luz solar) y oscuridad (sombra), masculino (que trabaja fuera del hogar) y femenino (cuyo espacio es el hogar), profano (frente a, *pro*; el templo, *fanum*) y sagrado (dentro de los muros del templo) (1992: 109-110).

A esta lista de oposiciones, *El ángel exterminador* añade otra que le sustrae al rito su cualidad de ordinario: lo real y lo fantástico. Ninguno de los dieciocho invitados sabe que al

cruzar el umbral de la residencia de los Nóbile está ingresando a un espacio que se revelará poco más tarde como fantástico. Pero esto tampoco lo saben los anfitriones, quienes ingresan a su propia casa al mismo tiempo que sus huéspedes (recordemos que llegan directamente de una función teatral). Este ingreso a lo fantástico es enfatizado por Buñuel con un mecanismo sorprendente por inesperado: los Nóbile y el grupo ingresan dos veces a la misma residencia. No se trata de una simple duplicación (los dos ingresos están filmados en ángulos distintos), sino de un modo de subrayar que la entrada a lo fantástico puede producirse al fortalecer el carácter reiterativo que caracteriza el ritual. “El ritual —explica Visser— es una acción repetida con frecuencia en una forma ya establecida de antemano, [y] tiene el propósito de asegurar que esas acciones sean ejecutadas correctamente” (1992: 18). Esa es exactamente la idea que moviliza Buñuel para introducirnos en un mundo donde la crítica a los rituales no asume la forma de una negación, sino —por el contrario— de una afirmación llevada al límite en su forma más exasperada.¹¹ Estas acciones repetidas terminan con el llamado de Edmundo Nóbile a su mayordomo Lucas para que reciba los sombreros y abrigos de los huéspedes. Pero Lucas —como la mayoría de criados— ha huido de la residencia, por lo que Edmundo invita a sus huéspedes a subir al comedor, donde serán recibidos sus abrigos y sombreros. Los espectadores no vemos en ningún momento la entrega de estas ropas a ningún criado. ¿Qué consecuencias tiene la supresión de esta escena en la economía de las convenciones

11 La afirmación de ritual por su repetición conduce a considerar *El ángel exterminador* como una película metafilmica: el encierro en la residencia de los Nóbile reproduce simbólicamente el encierro en un set de filmación con sus eternas repeticiones de tomas, pruebas y sesiones de ensayo.

rituales? Lejos de ser una simple muestra de cortesía, la costumbre de desprenderse de abrigos, sombreros, bastones (y, en algunas culturas, zapatos) es una muestra de sometimiento temporal al poder del anfitrión: un vestigio del desprendimiento del casco, la espada y las botas como señal de desarme y de nivelación con el dueño de casa (Visser 1992: 111). A pesar de ser una escena suprimida, en *El ángel exterminador* podemos comprobar que los comensales, efectivamente, carecen de sus “armas” en el momento de la cena. Solo cuando se encuentran encerrados en el salón se verán en la necesidad de reemplazarlas por otras (ya sea materiales o psicológicas) para garantizar su sobrevivencia.

El anuncio del menú por parte de Lucía Nóbile es otro rezago de viejas prácticas que tienen su origen en la teatralidad, ya que supone la oralización de un libreto en el que todos deben ser partícipes. La palabra *menú* está emparentada etimológicamente con *minuta*: ambas ofrecen los detalles de un banquete o de una reunión, pero mientras la minuta se da como resultado de un evento ya ocurrido, el menú anuncia “proféticamente” aquello que va a ocurrir. Esta cualidad profética está presente en la película, aunque de un modo bastante sutil. Dice Lucía Nóbile: “Me van a perdonar *si altero un poco el orden natural* del menú. Vamos a comenzar con un guiso maltés que, según costumbre en la isla, se sirve como *Hors d’œuvre*. Parece que abre el apetito: hígado, miel, almendras y con una salsa muy especiada” (el énfasis es nuestro).

¿Cómo no ver en la disculpa de la anfitriona una profecía de la “alteración del orden natural” que va a ocurrir y que, en cierto modo, ya está ocurriendo? La rareza y exquisitez del plato es alabada por el director de orquesta, quien dice haberlo probado en Capri hace ya mucho tiempo, cuando hizo un concierto *allá*. La lejanía y la indeterminación del adverbio es aprovechada por la anfitriona, para establecer un pasaje

temporal y anunciar teatralmente la llegada del mayordomo con el guiso: “como en el teatro, precisamente *abí* llega”. Pero el mayordomo, en cuyos movimientos están puestos los ojos de todos los comensales, inexplicablemente se tropieza y cae con la bandeja al suelo. Más inexplicablemente, los comensales se ríen y celebran el tropiezo como una broma original de la anfitriona. ¿Surrealismo?, ¿crítica a la indiferencia burguesa? Tal vez ambas cosas a la vez. Pero conviene observar en ese tropiezo el vestigio de una vieja costumbre medieval que consiste en ofrecer espectáculos durante las comidas e, incluso, de convertir la comida misma en espectáculo. La relación entre comida y teatralidad aún se mantiene en nuestro lenguaje, pues la palabra *entremés* designa tanto a “cualquiera de los alimentos [...] que se ponen en las mesas para picar de ellos mientras se sirven los platos”, como a la “pieza dramática jocosa y de un solo acto. Solía representarse entre una y otra jornada de la comedia...” (Real Academia Española 1994: 853). Visser menciona espectáculos bastante más sorprendentes (y en apariencia más “surrealistas”) que los preparados por los Nóbile para amenizar su cena,¹² como el escenificado por el canciller y *gourmand* Cambacères en una cena ofrecida al zar. En esta cena, un conjunto de músicos vestidos de cocineros, cuatro lacayos portando antorchas, dos asistentes de cocina y el mozo principal encabezando la procesión exhibieron ante los sorprendidos comensales un esturión de 162 libras. Al llevarlo a la mesita donde el esturión debía ser cortado, uno de los mozos dio un paso en falso y se cayó al suelo junto con el pescado. Ante los comentarios de los horrorizados huéspe-

12 Como el de Olivier de La Marche, *maître* de Carlos el Temerario, quien entró al comedor principal con una túnica blanca montado sobre un elefante conducido por un gigante disfrazado de sarraceno (Visser 1992: 200).

des que intentaban dar sugerencias para salvar la situación, Cambacéres dijo con toda tranquilidad “que sirvan el otro”: un esturión de 187 libras adornado más espléndidamente que el primero. No podemos saber si Buñuel adaptó esta legendaria anécdota a la cena de los Nóbile, pero si en la anécdota los invitados se estremecen ante lo irreparable de la pérdida, en la película se ríen reconociendo inmediatamente la exquisitez de la broma. Pero en ambos casos el accidente intencional tenía como propósito magnificar teatralmente el poder del anfitrión (Visser 1992: 225). Esta reminiscencia es subrayada delicadamente por Lucía Nóbile quien, ante la reprobación de Sergio Russell (el único invitado que no festeja la broma), se dirige a la cocina para detener los siguientes “entremeses” en los que participarían un oso y un grupo de corderos.

Del mismo modo que la entrega ritual de abrigos y sombreros, la escena del banquete propiamente dicho también se encuentra elidida. En efecto, no vemos comer a los huéspedes, tampoco vemos los platos que comen; asistimos al preámbulo de la cena (el recitado del menú, la broma, el brindis, algunas conversaciones) y a su epílogo: la movilización grupal a la salita del café y luego al salón donde Silvia interpreta en el piano una sonata de Pietro Domenico Paradisi. Hasta aquí los ritos de la cena han seguido un orden convencional, la “alteración del orden natural” empieza luego de la interpretación de Silvia, cuando los invitados deciden retirarse pero, por razones que ellos mismos no pueden explicar, les es imposible salir del salón. Más que volver a contar lo que ocurre en ese encierro, nos interesa observar el modo en que pone a prueba las reglas de sociabilidad impuestas por el ritual de la cena. El primero de ellos se encuentra vinculado con el poder conferido a los anfitriones. Este poder (que, como hemos visto, es acatado por los huéspedes una vez que atraviesan el umbral) se encuentra regulado por los ritos de bienvenida y, sobre todo, por la dura-

ción de la cena: todo invitado es potencialmente peligroso, una “polución temporal” que debe ser incorporada dentro de la casa (Visser 1992: 110). En este sentido, se espera que el anfitrión se comporte como un líder en relación con sus invitados. Se trata de un pacto no escrito cuyas condiciones se terminan una vez que se da por finalizada la cena.¹³ Al comprobar que los invitados no piensan (ni pueden) retirarse, Edmundo y Lucía se sienten obligados a asumir decorosamente su función ritual, es decir a complacer y a hacerse agradables ante sus huéspedes. La antigua noción de *kharizomai* (de la que, no lo olvidemos, proviene la palabra *Eucaristía*) se encarna en los Nóbile quienes, a pesar de todo, continúan comportándose como anfitriones con los riesgos que esto significa: cargar con la culpa de lo que está ocurriendo y cumplir con las expectativas de liderazgo que los demás huéspedes les exigen, en especial al atribulado Edmundo. La falta de agua y comida sumada a la convivencia forzada en un espacio reducido (son un total de veintiún personas si contamos a los Nóbile y al mayordomo) modifica dramáticamente la conducta de estos personajes y los devuelve a una suerte de barbarie signada por el “sálvese quien pueda”. La animalidad esencial, que tan sabiamente regula los rituales de la cena, reaparece en la medida en que se pierde el principio de autoridad facilitando el advenimiento del caos: la violencia contenida surge en un caldo de cultivo sazonado por el hambre, la sed, los olores corporales (que incluyen el hedor del cadáver de Russell y de los amantes suicidas), el deterioro del espacio y las alucinaciones. En una entrevista realizada muchos años después, la actriz Silvia Pinal sugiere medio en broma que se trata del primer *reality show* (lo que, bien mira-

13 Como jefe de la nación, George Washington no aceptaba invitaciones para no ser subordinado de nadie (Visser 1992: 123).

do, tiene algo de cierto), y añade un comentario donde afirma que para ella, Edmundo Nóbile es un símbolo de Cristo. No es una idea descabellada. Además de ser el único personaje con barba (lo que ayuda rápidamente a identificarlo) y de ser traicionado (su mejor amigo es amante de Lucía), Edmundo carga con la culpabilidad del encierro y es capaz de no violentarse, incluso cuando es amenazado de muerte y hasta agredido por un grupo de invitados. Esa agresión es consecuente con las expectativas del grupo disconforme con su líder, quien al no ofrecer una solución inmediata y radical se convierte en una víctima propicia. Siguiendo a Buñuel, muchos críticos han sugerido que la solución dada por la Walkyria (en el momento de mayor caos ella descubre que los invitados ocupaban el mismo lugar de la primera noche) fue lo que impidió que se rompiera el tabú del canibalismo. Esto es cierto en la secuencia narrativa, pero en el plano simbólico es el mismo Nóbile quien, al asumir su papel de víctima, propicia los desplazamientos necesarios para romper la circularidad en la que estaban atrapados. Este razonamiento podría extremarse hasta el punto de proponer que la fidelidad de Nóbile a su condición de anfitrión lo lleva a entregarse para ser comido simbólicamente en la carne de los corderos. Este “sacrificio” (incomprendido por la mayoría de sus huéspedes) no solo garantiza la supervivencia, sino también el restablecimiento de un mínimo de civilidad. La sorprendente escena final subraya este simbolismo y la amenaza que se cierne cuando se rompen las reglas básicas de la comensalidad: la iglesia (que es, no lo olvidemos, la casa de Cristo) donde se celebra el tedeum se convierte en el siguiente espacio de encierro donde serán necesarias más víctimas propiciatorias, como lo insinúa la manada de corderos que se dirige hacia ella. La lección que se desprende de este final se vincula con la naturaleza esencialmente repetitiva de los rituales. Es la repetición lo que hace predecible el comportamiento

de las personas involucradas, liberándolas de la necesidad de evaluar e improvisar cada momento, privándolas del placer de la seguridad que otorga la repetición. Como anota Visser:

Cuando todos sabemos “lo que hay que hacer” en una ocasión dada —por ejemplo en una boda o en un funeral— somos capaces de interrelacionarnos por medio de la convención, es decir, podemos seguir nuestros roles asignados precisamente cuando tomar decisiones o pensar en posibilidades sería extremadamente difícil y agotador (1992: 21).

Ese “saber hacer” solo es posible con la práctica que da la repetición y con el enorme poder correctivo del ritual, que obliga a que las acciones se lleven a cabo correctamente. Para salir del encierro en el salón de los Nóbile (y más tarde de la iglesia) era necesario descubrir qué aspecto del ritual necesitaba ser corregido para que la cena pudiera desarrollarse sin contratiempos y finalizar tal como lo establecen las reglas.

***Viridiana* o la ruptura negligente**

Si en *El ángel exterminador* asistimos al desconcierto que produce la alteración del orden natural en huéspedes debidamente entrenados en los rituales de la cena, en *Viridiana* asistimos a una circunstancia todavía más radical (y, por lo mismo, más desconcertante): ¿qué pasaría si un grupo de personas no entrenadas en estos rituales se propusiera organizar un banquete teniendo como único referente su propia intuición? La respuesta está de algún modo anticipada: tendrían que recurrir a la evaluación e improvisación de cada circunstancia, privándose del placer de la seguridad que otorga la repetición. Pero, a cambio, accederían al placer de transgredir aquellas normas frente a las cuales no se sienten en absoluto endeudados. No

es difícil imaginar que el esfuerzo invertido en improvisar cada uno de los aspectos que conforman el ritual conduciría, al poco tiempo, al caos más absoluto. Esto es lo que ocurre en la segunda cena de *Viridiana*, tal vez la más famosa y perturbadora de la historia del cine.

Luego de haber sufrido un intento de violación por parte de su tío don Jaime (quien termina colgándose de un árbol), la joven Viridiana decide no volver al convento y seguir su propio camino a la santidad. Beneficiada por el testamento de su tío —quien le deja la casona y la finca compartida con Jorge, su hijo natural— Viridiana lleva a cabo su plan de organizar una comunidad de pobres en la vieja casona de don Jaime. El malestar (la “polución”) que Viridiana introduce en esa casona tiene que ver con el modo en que entiende la caridad cristiana: el que haya millones de mendigos en el mundo no es razón para negarse a acoger a algunos de ellos y ofrecerles protección.¹⁴ “El camino que le traza el señor”, al que se refiere Viridiana cuando justifica ante la madre superiora su decisión de no volver al convento, está vinculado con la culpa que siente por el suicidio de don Jaime y por la certeza de que en adelante deberá cumplir sola sus propósitos. Al igual que el padre Nazarín, Viridiana es un personaje que vive directamente su cristianismo porque carece de la distancia cínica que exige la ideología oficial. Es esta falta de distancia (y no, como pudiera

14 En las entrevistas hechas por Tomás Pérez Turrent y José de la Colina, Buñuel responde de este modo a la pregunta “¿La película trata de la inutilidad de la caridad cristiana...?”: “Más bien de su carácter contra-productivo, porque produce catástrofes: el estropicio de la casa por los mendigos, riña entre éstos, la posible violación de Viridiana. Sin embargo, no se trata de una película anticaridad, ni antinada. No creo que criticar la caridad cristiana sea un asunto importante de nuestros tiempos. Sería un poco ridículo” (2002: 119-120).

creerse, su desacato o rebeldía) lo que la convierte en un personaje incómodo y peligroso, incluso para la Iglesia católica. Con Viridiana ocurre lo mismo que con la crítica de Buñuel a los rituales: su actitud ante el cristianismo no asume la forma de una negación, sino —por el contrario— de una afirmación llevada al límite en su forma más exasperada.

Luego de reunir a un grupo de mendigos del pueblo, Viridiana se los lleva a vivir a la casona, justo en el momento en el que Jorge llega con su amante Lucía con la intención de modernizar la hacienda. A partir de ese momento, la antigua y descuidada casona se convierte en escenario del conflicto entre dos proyectos que solo en apariencia parecen contradictorios: el monástico hospitalario de Viridiana, y el renovador progresista de Jorge. Esta tensión no se resuelve fácilmente, pues Jorge se siente atraído por Viridiana tal vez porque ve en ella a alguien capaz de tomarse *en serio* sus creencias mientras él hace gala de una distancia cínica respecto de las suyas. Sin embargo, su ostentosa condición de “moderno” tiene un oscuro correlato con la condición “misionera” de Viridiana, pues él también es víctima del desconcierto de haber recibido semejante herencia de un padre que nunca lo reconoció en vida, y de la certeza de que debe cumplir solo sus propósitos. Pero ese conflicto está decidido de antemano a favor de Jorge, porque desde el primer momento el espectador entiende que los mendigos también están poseídos por la distancia cínica que los convierte en objetos de caridad cristiana. Ellos aceptan la oferta de Viridiana porque es una oportunidad de ponerse a prueba como merecedores de caridad sin apelar a la compasión que resulta de exhibir sus taras y llagas en lugares públicos. Lo que ellos quieren, en última instancia, es comer sin tomarse el trabajo de mendigar. Por esa razón, el proyecto de Viridiana sorprende a los mendigos tanto como al emprendedor y ambicioso Jorge: cuando Refugio, conmovida por la buena voluntad de Viridiana exclama “¡Esta señorita es

más buena que el pan!”, Enedina le contesta con brutal realismo: “Muy buena, pero un poco chalada”.

Es significativo que la estadía de los mendigos en la casa de don Jaime se encuentre enmarcada por dos cenas: la primera está situada a la mitad de la película, y la segunda ocupa casi la totalidad de la segunda parte. Cuando llegan todos juntos a la casona, Viridiana les advierte: “Los hombres dormirán en un sitio y las mujeres en otro; pero en las comidas estaremos juntos”. La vida planeada por Viridiana para el grupo es de un evidente carácter monástico: separación estricta durante la noche, trabajo en diferentes ocupaciones durante el día, oración a las horas indicadas, reunión en las comidas. La desprendida generosidad que sustenta este proyecto tiene un inconveniente: al limitar la sociabilidad a la hora de las comidas, recorta peligrosamente el instinto libre y a la vez gregario de estos mendigos. Si a esto añadimos que las comidas deberán ser en silencio (y probablemente acompañadas de oraciones como en los refectorios monásticos), se entiende que para los mendigos la comida se convierta en un espacio donde es posible transgredir las imposiciones de Viridiana. El único mendigo que se niega a participar de este proyecto es el que ve detrás de los buenos sentimientos de Viridiana el deseo de sustraerle a la mendicidad el goce de hallarse fuera de las reglas y convenciones. En el camino a la casona, luego de pelearse con el mayordomo Moncho y el ciego don Amalio, este mendigo de nombre Pelón recibe la dulce (y por eso mismo perversa) reconvencción de Viridiana: “Pues si quiere quedarse tendrá que soportar cierta disciplina. Eso y tener más humildad con todos”. Pelón se encoge de hombros y le replica: “Para eso es mejor que me vaya”. Viridiana no pudo ser más clara: si los que ella llama “sus pobres” quieren ser sus invitados, tendrán que ser capaces de soportar los nuevos rituales que a partir de entonces regirán sus vidas.

La primera cena transcurre la primera noche que pasan los mendigos en la casona. A pesar de comer ávidamente y de lanzarse la comida de un lado al otro de la mesa, esta cena transcurre con una extraña mezcla de tensión y tranquilidad: todavía están dominados por el desconcierto de hallarse en un espacio diseñado no solo para comer, sino para hacer gala de complejas convenciones rituales que ellos son capaces de intuir.¹⁵ Por esa razón es inútil buscar en esta cena la secuencia ritual tal como aparece, por ejemplo, en *Él* o en *El ángel exterminador*. Sabedora del conflicto que supone para los mendigos el no haber sido formalmente “invitados” a su casa, Viridiana se atribuye el liderazgo absoluto; los mendigos, en cambio, se convierten en “prisioneros voluntarios” de la comunidad soñada (y, no lo olvidemos, reglamentada) por su anfitriona. Es tentador proponer una analogía con los comensales encerrados en la mansión de los Nóbile, solo que en este caso los mendigos aceptan su “encierro” porque confían en su capacidad de darle la vuelta a la disciplina de su benefactora. A diferencia de Pelón, los demás mendigos están dispuestos a dejarse encerrar, pero no a renunciar tan fácilmente a sus prerrogativas.¹⁶

Los espectadores no presenciamos esa primera cena en detalle, pero los fragmentos nos permiten imaginar que no se encuentra regida por los rituales de una cena formal. Viridiana

15 Cuando Viridiana les pregunta, por cortesía, “¿Han comido bien, les ha gustado?”, don Zequiél le responde: “Sin menosprecio para la santa señorita que tanto nos favorece, me permito decir que estas judías están acedas”. La sinceridad de don Zequiél es inmediatamente reprobada por Refugio (“No haga caso señora que están de rechupete”), quien alcanza a comprender que la sinceridad no siempre calza con las reglas de cortesía, sino que muchas veces arruina el pacto ritual.

16 En una nota a la exposición de Sócrates en *El Banquete*, Juan Bautista Bergua sostiene que el hecho de que Amor sea hijo de Poros (el “Ingenio”) y Penia (la “Necesidad”) explica que “la pobreza, desde entonces,

no está presente, y eso les permite disfrutar de la comida con relativa libertad y conversar sin cuidar demasiado su lenguaje. La conversación sobre el pasado del ciego don Amalio como criador de cerdos (que forma parte de las fantasías de origen, típicas de la picaresca) es interrumpida por la llegada de Viridiana, quien da vueltas alrededor de la mesa y les pregunta si les ha gustado la comida. Esta actitud, en apariencia tan noble, encubre el sentimiento de poder que le confiere el ofrecer comida a estos mendigos. De un modo espontáneo, Viridiana se inscribe en la tradición medieval de aquellas santas como Isabel de Hungría y su contemporánea Santa Viridiana (s. XII-XIII) que practicaban la caridad dando de comer a los pobres y enfermos.¹⁷ Pero, al mismo tiempo, se comporta como aquellos anfitriones que exhiben su superioridad alimentando a sus huéspedes sin tomar parte de la comida (Visser 1992: 275). Mientras da vueltas alrededor de la mesa, Viridiana conmina a los mendigos a aceptar a dos nuevos miembros en la mesa (la Cancionera y el Leproso) y les informa con entusiasmo de sus planes de trabajo para el día siguiente. Los mendigos reaccionan horrorizados, pero disimulan convenientemente. Cada uno de ellos escoge o es informado de su nueva ocupación: Enedina estará encargada de guisar, el Cojo pintará retablos, Jardinera se encargará de las

suele tener por compañero y ayuda al ingenio, que, acuciado por la necesidad, es fértil en toda suerte de tretas y recursos; es decir, en toda clase de expedientes útiles para salir del paso y procurarse aquello que necesita” (Platón 2010: 104-105).

- 17 Nacida en Castelflorentino el año 1182, Santa Viridiana era, al igual que su homónima en la película, proveniente de una familia noble en decadencia. Se cuenta que un rico pariente la nombró administradora de sus bienes, ella aceptó ese cargo como la posibilidad de practicar la caridad (Amo s/f). En *Mi último suspiro*, Buñuel confiesa que llamó Viridiana a su personaje “en recuerdo de una santa poco conocida de la que antaño me habían hablado en el colegio de Zaragoza” (1985: 227).

plantas, la Enana ayudará a llevar las cuentas. Sin proponérselo, Viridiana redefine mediante el trabajo la identidad de estos personajes significados socialmente por una tara (el Cojo, la Enana, el Ciego, el Leproso) y asigna las jerarquías necesarias para imponer orden en una mesa que hasta ese momento se comportaba como *tabula rasa* social. Es paradójico que sea el Leproso y no Viridiana quien consiga insinuar un asomo de jerarquía: cuando extiende el brazo para cortar el pan, los mendigos se asquean al verle las llagas. Si, de acuerdo con Visser, todo invitado es potencialmente peligroso, una “polución temporal” que debe ser incorporada dentro de la casa (1992: 110), el Leproso se convierte en una “polución” en segundo grado que es mejor eliminar. Una vez que Viridiana se retira, el Cojo lo amenaza con un cuchillo y lo obliga a marcharse (“Si no te largas te hago un ojal en la barriga”). Lejos de la actitud compasiva recomendada por Viridiana, quien les pidió que lo trataran “como a un hermano enfermo”, los demás apoyan al Cojo incitándolo a la violencia (Enedina) o llamándolo “basura” (la Cancionera). La única reacción prudente es la del ciego don Amalio, el único en enunciar claramente la conveniencia de seguirle la cuerda a Viridiana y beneficiarse con todo lo que ella les pueda dar: “Calma, compañeros, calma. ¡Si se les ocurre algo nos van a poner de patas en la calle!”. El uso de la palabra *compañeros* (que significaba originalmente “persona con la que compartimos el pan”)¹⁸ presupone por parte de don Amalio una comensalidad que forzosamente excluye al Leproso, quien en la segunda cena figura sentado solo en otra mesa.

18 En su *Tesoro de la lengua castellana*, dice Covarrubias: “[...] algunos quieren que compañero se haya dicho de con y pan, porque entre amigos no ha de haber pan partido, sino comer de un mismo pan” (1995: 339).

Si en la primera cena los mendigos se encuentran atrapados entre la obligación de obedecer reglas que sienten ajenas y la libertad que les otorga ignorarlas, en la segunda —que podríamos calificar de banquete, es decir, “como la contraparte secular de la eucaristía” —¹⁹ este conflicto estalla haciendo saltar en pedazos el proyecto de Viridiana. Debido a una cita con el notario, Viridiana y Jorge deben ausentarse por una noche con Ramona (el ama de llaves) y su pequeña hija Rita. Por primera vez los mendigos se quedan solos, es decir sin ninguna mirada ante quien representar su papel de mercedores de la caridad cristiana.²⁰ ¿Era consciente Viridiana del peligro que significaba dejar solos a los mendigos por una noche? Difícil saberlo. Tal vez confiaba en que su trabajo había sido lo suficientemente eficaz como para haber sembrado en ellos cierto nivel de autodisciplina, tal vez confiaba en que la autoridad de don Zequiél (a quien dejó como responsable por ser “el de más respeto”) era más que suficiente. Ninguna de estas posibilidades se cumple. Una vez idos los señores, los mendigos dejan de actuar el papel asignado por las expectativas de Viridiana, y don Zequiél se muestra incapaz de oponerse a los planes de los otros.

19 “Así como los sacramentos de la iglesia estaban enriquecidos con música, espectáculos visuales y rituales, también el banquete —la contraparte secular de la Eucaristía— tomaba lugar en el centro de una multitud de actividades relacionadas: espectáculos de disfraces, tapices y materiales preciosos, y representaciones de danza, música y teatro” (Ketcham 1983: 2).

20 Esta situación empieza a ser evidente cuando la Cancionera reprende a Refugio por esmerarse tanto recogiendo leña seca: “¡Ya no te afanes Refugio! ¿No ves que estamos solas?” Cuando sorprendida, Refugio le dice: “¿Y eso que tiene?”, la Cancionera le responde con otra pregunta: “¿Que pa’ qué vas a trabajar?”

La salida en coche de Viridiana es observada por el Cojo, quien propone a los demás hornear dos corderitos. El ciego don Amalio le toma la palabra y ordena a Enedina preparar natillas para el postre. Con asombrosa eficacia la maquinaria transgresora se pone en funcionamiento, demostrando que —a pesar de sus frecuentes rencillas y peleas— estos mendigos forman un grupo homogéneo. La Enana y la Jardinera logran ingresar a la casona e invitan a los demás a que vean las cosas preciosas que se guardan allí dentro. No deja de llamar la atención que el primer grupo de mendigos (conformado por la Enana, la Cancionera, Refugio, Jardinera y don Zequiél) se congregue en el umbral antes de entrar a la casona: el pacto ritual ya estaba roto de antemano (no fueron formalmente invitados por la anfitriona y la Enana entró primero por la ventana de atrás), pero ellos cruzan el umbral dramatizando hasta la profanación las oposiciones enumeradas por Visser: lo público y lo privado, la claridad y la oscuridad, lo masculino y lo femenino, lo profano y lo sagrado (1992: 109-110). Si *El ángel exterminador* añade a estas oposiciones lo real y lo fantástico, la segunda cena de *Viridiana* añade otra aún más subversiva: el pasado y el futuro. Ninguno de los mendigos sabe que al cruzar el umbral de la casa está ingresando a un espacio que los conducirá no solamente a otro escenario social, sino también a los fantasmas del pasado. Solo que, a diferencia de *Viridiana* y de Jorge, ese pasado no les resulta tan opresivo.

Los espectadores presenciamos la entrada del primer grupo de mendigos a través de un doble juego de miradas: las de doña Elvira y don Jaime contemplándolos desde sus respectivos retratos, y las de los mendigos contemplando aquellas miradas fantasmales y adustas. El hecho de que la cámara se concentre en las miradas de los antiguos dueños nos sitúa, como espectadores, en el lugar escópico de los mendigos, invitándonos a una no solicitada identificación: nuestra mirada

atraviesa junto a la de ellos el umbral y nos adentra en un pasado lúgubre, sacralizado y misterioso. Este recurso es importante porque vicia desde el origen nuestro juicio sobre las atrocidades que van a cometer estos mendigos. La cámara borra ilusoriamente la distancia que separa a los mendigos de los espectadores (ambos ven exactamente lo mismo) pero, al mismo tiempo, mantiene la distancia que separa sus universos mentales. La lección que enuncia la cámara es que el rechazo y el escándalo que produce esta transgresión solo puede afectar a aquellos para quienes lo transgredido tiene un valor que merece conservarse. En este punto, es imposible no establecer un correlato entre la transgresión de los mendigos y la que lleva a cabo Jorge con su ejército de trabajadores abocados en tumbar muros, remover tierras, cortar árboles, instalar electricidad. Si la segunda transgresión no produce escándalo es porque los espectadores no se hallan excluidos del universo mental que representa Jorge, aunque en ningún momento la cámara haya tenido la necesidad de identificar sus miradas.

“Esta señora, que se parece a nuestra señorita Viridiana, era la mujer de ése que se colgó”. Con esta frase de la Cancionera se rompe el hechizo, y todo aquello que podría reemplazar la mirada vigilante de Viridiana desaparece para dar paso a esa actitud de “negligencia” con la que Giorgio Agamben define la oposición a la *religio* de las normas (2005: 99).²¹ Esta “negligencia” está sustentada por su condición misma de men-

21 Agamben recuerda que *religio* “[...] no es lo que une a los hombres y a los dioses, sino lo que vela para mantenerlos separados, distintos unos de otros”. Más adelante especifica: “Lo que se opone a la *religio* no es la incredulidad ni la indiferencia, “sino la ‘negligencia’, es decir una actitud libre y distraída —esto es, desligada de la *religio* de las normas— frente a las cosas y a su uso, a las formas de la separación y a su sentido” (2005: 99).

digos: al hallarse fuera de un sistema ritual diseñado a través de los siglos, no solamente desconocen sus reglas, sino que tampoco sienten ninguna atadura que los ligue a ellas.²² Esto, por supuesto, no quiere decir que los mendigos no intuyan el valor de lo que transgreden, ni que ignoren por completo la existencia de reglas. Todo lo contrario: para que el goce sea posible, los mendigos deben convenir en un pacto no escrito, y ese pacto no es otro que el de situarse en una instancia intermedia entre la sujeción a una normativa imaginada (la de “los señores”) y la libertad que les otorga el ser los eternos excluidos del sistema. De este modo, le sustraen a los rituales de la mesa todo lo que tienen de normativo y consagrado, y los convierten en un juego en el que ya no importa perder: “¡Mira que morirme sin comer en manteles tan galanes!” exclama Refugio una vez que ha dispuesto la mesa con ayuda de las otras mujeres. Es como si fueran conscientes de que nada de lo que vayan a hacer en la cena tendrá un castigo mayor que volver a la vieja mendicidad, salvo que —por lo menos— habrán disfrutado la libertad de gozar sin normas ni restricciones un placer que jamás volverá a repetirse. Ahora bien, el disfrute de esa libertad sólo es posible en la medida en que se lo permite su “negligencia”, mientras que la capacidad de escándalo de los espectadores (y de muchos críticos) solo es posible en la medida en que se lo permite su familiaridad y entrenamiento en las normas y convenciones que los mendigos transgreden.

Un plano de acercamiento a la mano temblorosa de don Zequiel dejando caer sobre la mesa una copa de vino, nos hace notar que entre la frase de Refugio y la borrachera de don

22 En este sentido las omnipresentes cuerdas con las que juega Rita y se ahorca don Jaime tienen un inestimable valor simbólico. Esas cuerdas reaparecen en la escena de la casi violación de Viridiana como cinturón del Cojo.

Zequiél ha habido un corte de por lo menos cuatro horas (las que tardan en hornearse los corderitos) y nos sitúa en el centro mismo de la cena: sentados en la mesa adornada con manteles de encaje y candelabros, estos trece mendigos comen sin respetar la más mínima noción de urbanidad.²³ El efecto del corte es el de permitirnos imaginar cómo los mendigos pudieron llegar hasta ese estado salvaje en el que se escarban los dientes con las uñas, se limpian la boca con la manga y gesticulan con trozos de cordero en la mano. Esta “negligencia” ante las normas que exige el espacio que invaden no es alarmante por ser irrespetuosa, sino porque pasa de largo ante el control que las normas ejercen sobre el acto de comer. Si recordamos con Visser de que se trata de “la más animal de nuestras necesidades” (1992: 93) y que el sistema de tabúes que rodea la cena está diseñado para minimizar cualquier asomo de violencia, entendemos rápidamente que gestos tan inocuos como comer con las manos y hablar sin orden ni concierto pueden conducir —como efectivamente conducen— a la ruptura de los tabúes más elementales de convivencia. La pelea a golpes entre Refugio y Enedina, el encuentro sexual de Paco con Enedina detrás del sofá, la violencia irracional del ciego don Amalio, el baile del Leproso con el vestido de novia pueden producirse porque el sistema de tabúes se ha roto, y con él toda posibilidad de control.²⁴ Sin embargo, calificar esta cena de orgiástica, profanadora o *Sabbath* diabólico, probablemente haría sonreír a es-

23 Este irrespeto no va acompañado necesariamente de desconocimiento. Los mendigos *saben* que hay normas, solo que no están entrenados en ellas: cuando el ciego don Amalio reprende a Enedina por pelearse con Refugio apela irónicamente a la urbanidad que él mismo transgrede: “¡Quieta, Enedina, esa no merece ni que la mires! La educación ante todo”.

24 El baile promovido por la Cancionera con su guitarra y luego por el Leproso con el disco del *Aleluya* de Haendel estaban anunciados en

tos mendigos que solo querían liberarse por un momento de la mirada modeladora y vigilante de Viridiana. El mismo Buñuel, quizás hastiado de las numerosas interpretaciones propuestas, ha declarado tal vez con ánimo de sembrar más desconcierto:

Son mendigos españoles, son creyentes pero al mismo tiempo se toman libertades con la religión. Eso es muy español, no tienen mala intención. Además están borrachos, se divierten. Viridiana los ha tenido rezando y trabajando todo el tiempo. Esa orgía nocturna es para ellos una liberación (Pérez y De la Colina 2002: 123).

Lo más notable de este episodio es que no se limita a registrar la escalada de desastres que ocasionan los mendigos, sino que ofrece dos mensajes contradictorios: el de presentar esta escalada como una fuerza ciega y brutal que se escapa de cualquier forma de control y, al mismo tiempo, situarla en un sistema de referentes culturales reconocibles por un espectador medianamente cultivado. De este modo, el logro mayor de esta película no es solamente inscribirse en una tradición que se remonta a la picaresca, los *Caprichos* de Goya, los *esperpentos* de Valle Inclán y la narrativa de Galdós, sino dejar solos por

el diálogo en el que Viridiana le encomienda el grupo a don Zequiél. Cuando le pregunta si no quiere algo más del pueblo, don Zequiél le responde: “Hágame la merced de traer una flauta, que me gustaría aprender música”. En el *Banquete* de Platón se menciona a la tocadora de flauta que hacía su aparición en el momento en que los comensales se disponían a beber. Esta alusión implica la aceptación convencional de la borrachera como epílogo del ritual, tal como iba a ocurrir en el *Banquete* antes de que Eriximaco propusiera despedir a la tocadora de flauta para conversar sobre las alabanzas de Eros (2010: 73). En el banquete de los mendigos, la tocadora de flauta es efectivamente reemplazada por la Cancionera y, más grotescamente, por el Leproso.

un momento a aquellos héroes pictóricos o literarios que, sin saberlo, han nutrido desde la periferia el arte en Occidente. La comentada parodia a la *Última Cena* de Leonardo —la representación más famosa de lo que Visser ha definido como “la cena ritual más cargada de significado jamás ideada” (1992: 36)— ilustra mejor que ninguna otra esta idea, pues lo que esta escena pone en juego es la intuición que tienen estos mendigos de que pueden convertirse en sujetos productores de arte y en objetos de representación artística.

Ese momento mágico dura lo que dura el *flash* (es decir, el obsceno levantamiento de faldas de Enedina), pues Buñuel les otorga el deseo de convertir el órgano sexual femenino en el dispositivo que permite la magia reproductora de la imagen. Cuando don Amalio pregunta con qué máquina los retratará a todos para el recuerdo, Enedina le contesta “con una que me regalaron mis papás”, subrayando burlescamente la condición natural y no adquirida de su sexo. No sin astucia, Buñuel ha declarado que esta escena reproduce una inocente y típica broma de niños españoles.²⁵ Como suele suceder con los comentarios de autor, Buñuel juega a restarle importancia a las interpretaciones ofreciendo veladamente una clave que merece ser profundizada: al igual que los niños, cuya poderosa imaginación les permite crear su propio universo sin necesidad alguna de herramientas, estos mendigos cuentan con su imaginación y su cuerpo para volver a crear imágenes consagradas por la cultura cuya importancia probablemente desconocen. Del mismo modo que Francisco Galván fue capaz de extremar el concepto de *l'amour fou* hasta la denotación pura, estos

25 “Es una vieja broma infantil española. Si alguien se coloca con una postura en que destaca mucho su trasero, se le grita. ‘¡Me estás fotografando!’ La mendiga repite la broma, que es inocente, de niños” (Pérez y De la Colina 2002: 123).

mendigos le sustraen a la “La última cena” todo el universo de connotaciones religiosas, culturales y artísticas acumuladas a través de los siglos para devolverle su significado denotativo y primigenio: para ellos se trata, literalmente, de la última cena que tendrán en la vieja casona de don Jaime. Al no sentirse endeudados con las normas que acaban de transgredir, todos ellos retornarán a la mendicidad callejera sin necesidad alguna de expiación y, probablemente, sin recibir ninguna demanda judicial. Quien paga el precio de esta transgresión es la propia Viridiana. Traumatizada por el desastre ocasionado por “sus pobres” (al que se suma la casi violación por el Cojo) queda a merced de su primo Jorge y su proyecto modernizador. La escena final no transcurre en una cena, pero tiene lugar en un salón: luego de soltarse el pelo, limpiarse las lágrimas y mirarse en un espejo desportillado, Viridiana decide buscar a su primo. Jorge la invita a pasar al salón con estas palabras: “Hola, prima, estábamos jugando a las cartas. ¿Sabe usted jugar? ¿Cómo que no sabe? Coja las cartas, yo le enseño, ya verá cómo lo hace maravillosamente bien. ¿Sabe, prima? Cuando la vi por primera vez me dije: Mi prima Viridiana acabará por jugar al tute conmigo”. Viridiana, Ramona y Jorge terminan sentados en la misma mesa jugando al tute mientras escuchan *Shake Your Cares Away*, una canción de *rockabilly* cuyo ritmo disuena en la casona casi tanto como la fiesta de los mendigos. Como es bien sabido, este final reemplaza al de Viridiana introduciéndose en la alcoba de Jorge, quien le pide a su amante Ramona que por favor se marche. Siguiendo a Buñuel, la mayoría de críticos coincide en interpretar el final aceptado por la censura como el inicio de un escandaloso *ménage-à-trois*. La naturaleza de este popular juego de naipes permite que el argot popular lo asocie con encuentros sexuales entre más de dos personas. No puede dejarse de notar, sin embargo, que el espacio metonímico que permite esta interpretación es una mesa. La misma que Jorge

ha decidido convertir en una *tabula rasa* donde se aplanan las jerarquías y pueden jugar y comer juntos la exnovicia, el ama de llaves y el futuro amo de la casa.

Bibliografía

Acevedo-Muñoz, Ernesto (2003). *Buñuel and Mexico. The crisis of National Cinema*. Berkeley: University of California Press.

Agamben, Giorgio (2005). *Profanaciones*. Traducción de Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Alighieri, Dante (1980). *Obras completas*. Traducción de José Luis Gutiérrez García. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

Amo, Ángel (s/f). “Santa Viridiana, Virgen y reclusa”.
<<http://es.catholic.net/articulo.php?id=5141>>.

Biblia, la. Dios habla hoy. (1979). Puebla: Sociedades Bíblicas Unidas.

Buñuel, Luis (1985). *Mi último suspiro (Memorias)*. Barcelona: Plaza & Janes.

———. (dir.) (1961). *Viridiana*. Largometraje. Actuación: Silvia Pinal, Fernando Rey y Francisco Rabal. Gustavo Alatriste/Uninci-Films 59. México/España. Criterion, 2006. DVD.

———. (dir.) (1962). *El ángel exterminador*. Largometraje. Actuación: Silvia Pinal, Jacqueline Andere,

- Claudio Brooks y Enrique Rambal. Gustavo Alariste prod. México. Criterion, 2009. DVD.
- . (dir.) (1953). *Él*. Largometraje. Actuación: Arturo de Córdova, Delia Garcés y Luis Beristáin. Oscar Dancigers, Producciones Tepeyac. Zima, s/f. México. DVD.
- Corominas, Joan (1983). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de (1995). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Felipe Maldonado (ed.). Madrid: Castalia.
- Frazer, James (1982). *La rama dorada*. Traducción de Elizabeth y Tadeo Campuzano. México: Fondo de Cultura Económica.
- Freud, Sigmund (1995). *Tótem y tabú*. Traducción de Luis López-Ballesteros. Madrid: Alianza Editorial.
- Fuentes, Víctor (2000). *Los mundos de Buñuel*. Madrid: Akal.
- Ketcham Wheaton, Barbara (1983). *Savoring the past. The French kitchen and table from 1300 to 1789*. Filadelfia: The University of Pennsylvania Press.
- Lévi-Strauss, Claude (1992). *El origen de las maneras en la mesa. Mitológicas III*. Traducción de Juan Almeida. México: Siglo XXI.
- Paranaguá, Paulo Antonio (2002). *Luis Buñuel. Él*. Barcelona: Paidós.

- Pérez Turrent Tomás y José de la Colina (2002). *Buñuel por Buñuel. Entrevistas y conversaciones*. Madrid: Plot.
- Platón (2010). *El Banquete*. Traducción y prólogo de Juan Bautista García Bergua. Madrid: Ediciones Ibéricas.
- Real Academia Española (1994). *Diccionario de la lengua española*. Madrid.
- Visser, Margaret (1992). *Rituals of dinner. The origins, evolution, eccentricities and meaning of table manners*. Nueva York: Penguin Books.
- Walker Bynum, Caroline (1987). *Holy feast and holy fast. The religious significance of food to medieval woman*. Berkeley: University of California Press.