



BUÑUEL: ÉL Y LA DIOSA
Jesús González Requena

¿Quién es "Él"?

Él. O más exactamente: "Él" pues así, entre comillas, es como se escribe el título del film en el momento mismo de su comienzo. Nunca antes, ni después, ha conocido la historia del cine título tan insólito: tan sólo el pronombre personal de tercera persona, dotado de un suplemento de extrañeza por obra de esas comillas que lo ciñen.

Una pregunta, por eso, asalta de inmediato al espectador en seguida. ¿Quién es "Él"?

Dios: ley inflexible

En la tradición cultural de Occidente, Él, escrito así, con mayúsculas y sin más referencias, es Dios: es decir, el Dios monoteísta de las tres religiones.

Y bien, ¿Es de Él de quien se trata? La respuesta no es sencilla, desde luego, pero es al menos evidente que la cuestión no puede ser descartada, pues Él, Dios, no sólo constituye una referencia constante a lo largo de la filmografía buñuelesca, sino que se hace presente -o ausente- de manera expresa unas cuantas veces a lo largo del film:

Francisco: *Ahí tienes a tu gente.
Desde aquí se ve claramente lo que son.*



Francisco: *Gusanos arrastrándose por el suelo.*





Francisco: *Dan ganas de aplastarlos con el pie.*



¡Qué cosas dices, Francisco! Eso es egoísmo puro.



Francisco: *¿Y qué?*

Francisco: *El egoísmo es la esencia de un alma noble.*



Francisco: *Yo desprecio a los hombres, ¿entiendes? Si fuera Dios no los perdonaría nunca.*

Yo desprecio a los hombres, ¿entiendes? Si fuera Dios no los perdonaría nunca. Tal es el insólito enunciado que Francisco dirige a su esposa desde lo alto del campanario, instantes antes de intentar estrangularla en un ataque de celos.

Parece evidente que, como por lo demás se dirá más de una vez a lo largo del film, este hombre se ha vuelto loco. Y por lo demás, la mirada de la mujer, mientras trata de huir, lo manifiesta de manera evidente.



Pero ello no obvia la cuestión: en la locura de ese hombre, propiamente paranoica, Dios ocupa un lugar prominente: constituye, después de todo, la referencia última de su discurso psicótico, como encarnación de la ley inflexible sobre la que pivota su delirio.

¿Y acaso no estaba escrita ya esa sugerencia en el comienzo mismo del film, donde la palabra Él aparecía inscrita sobre la gran campana central de ese mismo campanario?



La gran campana cristiana, en lo alto del campanario, constituye sin duda, desde tiempos inmemoriales, una referencia plástica y sonora a la palabra, a la llamada de Dios.

Pero Dios se hace igualmente presente por su ausencia en el comienzo del film, aún cuando ello no sea percibido de manera expresa por el espectador, cuya mirada es intensamente absorbida por el intenso aroma fetichista que impregna a la escena de la ceremonia del lavatorio.





En un momento dado, comparece esta imagen de un gran púlpito, intensamente iluminado y palpablemente vacío, rodeado por la multitud que asiste a la ceremonia.

Y es precisamente cuando este vacío es anotado -y subrayado por esa acentuada luz que lo perfila- cuando la mirada del hombre se desplaza del pie desnudo del adolescente que el sacerdote besa



en busca de otros pies susceptibles de focalizar su deseo. La panorámica que traduce su mirada



retrocede en un momento dado para centrar en su campo visual los pies de una mujer y, desde allí, ascender verticalmente hasta su rostro:



Cristaliza así, pues, su deseo, sobredeterminado tanto por la sensualidad de la ceremonia católica como por el poder irradiante de ese púlpito vacío que esconde la secuencia.

La verdad

Y en la estela de ese vacío de Dios puede situarse la sospecha que constantemente asalta a aquello que nombra la palabra más repetida del film:

Gloria: *Y yo a ti, Francisco. Vamos a ser muy felices, ¿verdad?*
[...]





Francisco: *Dime **la verdad**. ¿En quién piensas?*
[...]



Gloria, *Dime **la verdad**. La duda amargaría mi vida.*



Gloria: *¿**De verdad** te gusta?*
[...]



Francisco: ***Ya puestos a decir la verdad**, dime, ¿qué es lo que menos te gusta de mí?*



Francisco: *¡**La verdad** la puede oír todo el mundo!*



Madre: ***La verdad**. Ha reconocido sus faltas.*

Gloria: *¿Y cree usted que a mí no me avergüenzan también? Pero son verdad.*



Sacerdote: *¿Verdad? Seguramente deformada por tu imaginación.*



Francisco: *Me odias, ¿verdad?*
[...]



Francisco: *Ya ves que hasta te perdoné lo que me hiciste el otro día. Estoy seguro que me dijiste la verdad.*



Gloria: *No te he mentado nunca.*

Francisco: *Te sentías sola, desamparada, necesitabas confiarte a alguien, ¿verdad?*



La verdad y Dios: he aquí la densa encrucijada conceptual que el film localiza en el interior mismo de la psicosis paranoica que padece su protagonista.

Ahora bien, ¿de qué se trata cuando se suscita el problema de la verdad en el film?

El pleito. La demanda sobre el origen

Hay, en primer lugar, un pleito, una demanda judicial por la que el protagonista trata de recuperar las que considera propiedades de sus antepasados:



Licenciado: *Trate usted de comprender. Se trata de un pleito de muchos millones y la parte contraria no está dispuesta a perder.*



Francisco: *¿Y a mí qué me importa la parte contraria?*



Francisco: *Esos terrenos me pertenecen. Los edificios, y hasta algunas calles de Guanajuato son mías.*

Francisco: *Usted tiene los documentos necesarios para probarlo.*

Un juicio pendiente en el que don *Francisco* ve puesta en cuestión su identidad: ese origen, del que depende la confirmación de las propiedades que reclama. Pero sucede que su abogado se lo advierte: su causa es, cuando menos, dudosa.



Licenciado: *Sí, actas de propiedad, concesiones, pero...*

Francisco: *¿Pero qué?*



Licenciado: *Que se trata de documentos muy antiguos, los últimos datan de principios del XIX. Creo que sería disparatado seguir peleando.*

La verdad del deseo de ella

Pero la cuestión de la verdad es igualmente suscitada con respecto al deseo de ella, su joven esposa, en su misma noche de bodas, en el tren en el que han comenzado el viaje de novios.

Francisco: *¡Qué hermosa eres, Gloria! Y cuánto he deseado este momento. Te quiero desesperadamente.*

Gloria: *Y yo a ti, Francisco. Vamos a ser muy felices, ¿verdad?*
Francisco: *Sí, mi vida.*



El cambio de plano que entonces tiene lugar no es neutro: por el contrario, enfatiza el corte que se produce con ese beso que anuncia la primera relación sexual -pues no hay duda de que, dado el carácter del personaje -más tarde lo confirmará su confesor: Él es un hombre puro, que no conoció mujer alguna hasta que te tuvo a ti -se trata de la primera vez.



Emerge, entonces, en el momento de ese primer contacto, la sospecha:



Francisco: *Gloria, ¿en qué piensas?*



Gloria: *En ti.*

Y es entonces cuando él invoca a la verdad -y, en esa misma medida, afirma que ella miente:



Francisco: *Dime la verdad. ¿En quién piensas?*

Dime la verdad. ¿En quién piensas? Pregunta -o más bien exige- *Francisco* a su esposa en su noche de bodas.

La cuestión de la verdad, será convocada, una y otra vez, a lo largo del relato. Y, sin duda, la exigencia de la verdad, de una verdad absoluta y definitiva, constituye la demanda incesante del paranoico.

Y por cierto que ahora **Él** parece localizar a ese tercero, esta vez no divino sino humano, que forma parte sustantiva del delirio de celos.



Gloria: *¿Cómo en quién? En ti, Francisco.*



Francisco: *No me mientas.*

Gloria: *¿Por qué te voy a mentir? ¿En quién quieres que piense?*



Francisco: *En Raúl.*



He aquí, por tanto, una segunda respuesta a nuestra pregunta del comienzo: ¿quién es Él?

Él se nos descubre ahora como esa figura imprescindible del delirio de celos paranoico: ese tercero al que ella, la mujer amada, desea.

Gloria: *¿Estás loco?*



Sin duda: es la locura lo que está en juego, con todo su tejido de delirios:

Gloria: *¿Por qué te imaginas esas cosas?*

Francisco: *Porque es natural, era tu novio, estabas enamorada. Ibas a casarte pronto.*



Gloria: *Pero... ¿cómo puedes decir eso si lo dejé por tí?*

Francisco: *Porque te deslumbré de momento. Pero él es más joven.*





Francisco: *Imagino que te habrá acariciado y aún besado muchas veces.*

Para contener la proliferación de ese delirio, la mujer, *Gloria* - una *Gloria*, después de todo, nunca alcanzada-, invocará el nombre de Dios.



Gloria: *¡Por Dios, Francisco!*

Francisco: *No sólo él. Te habrán besado otros.*

Francisco: *No tratarás de hacerme creer que Raúl fue el primero.*



Gloria: *Me estás ofendiendo. Cállate, por favor.*



Francisco: *Gloria, Dime la verdad. La duda amargaría mi vida.*

Algo impide, en el universo del film, que es también el de la locura de su protagonista, que los compromisos cuajen -tanto los jurídicos como los amorosos-, que puedan ser vividos como verdaderos. Y por cierto que desde ahora mismo ambos temas se manifiestan atravesados entre sí: pues para su luna de miel don *Francisco* ha escogido Guanajuato, precisamente la ciudad donde se encuentran las propiedades en litigio.

De manera que, desde este momento, el problema de la verdad de la identidad -del origen- del hombre, cifrado en sus propiedades de Guanajuato, se encuentra directamente conectado con el problema de la verdad del deseo de ella, la mujer.

La justicia

Por lo demás, esa conexión se hará explícita poco más tarde:

Francisco: *¡Qué linda eres, Gloria!*

Francisco: *Me encanta tu pelo así, tan corto. Y esos pequeños rizos tan sedosos.*



Gloria: *¿De verdad te gusta?*

Francisco: *Mucho. ¿quieres que te diga lo que más me atrae en ti, lo que siempre me ha gustado más?*



Gloria: *Sí. Dímelo.*

Francisco: *Tu dulzura.*



Francisco: *Esa especie de aura de bondad, de resignación.*



Gloria: *¿Ah sí?*





Gloria: *Pues mi madre me decía a veces lo contrario. Es curioso.*



Gloria: *Ahora, ¿quieres que te diga lo que más me gusta de ti?*



Francisco: *¿Qué?*

Gloria: *Pues tu aire de dominio, de seguridad, que me atrajo desde el primer momento.*

Francisco: *Muy fiero me pintas.*



Francisco: *Ya puestos a decir la verdad, dime, ¿qué es lo que menos te gusta de mí?*

Puestos a decir la verdad... Como jugando, la mención a la verdad anuncia la irrupción de una nueva escena de celos.



Gloria: *No hay nada que no me guste.*

Francisco: *Algo habrá, nadie es perfecto.*



Gloria: *Pues sí, una cosa. A veces eres algo injusto.*

(Francisco tose: se ha atragantado.)



Francisco: *Que disparate. Acepto cualquier defecto menos ese.*



Francisco: *Precisamente creo que hay pocos que tengan el sentido de la justicia que tengo yo.*



Así se concibe a sí mismo don *Francisco*: hay pocos -seguramente ninguno- que tengan el sentido de la justicia que tengo yo.

La verdad del discurso del paranoico

Y porque es el abanderado de la justicia, no duda en proclamar bien alto su verdad:

Francisco: *¡La verdad la puede oír todo el mundo!*



Ahora bien, ¿cuál es esa verdad que puede -y debe- oír todo el mundo?

Francisco: *¡Dame un beso!*





Gloria: ¡Francisco, por Dios, contrólate...! ¡Déjame!

Y las escenas de celos prosiguen, una tras otra, inflexiblemente, encadenando los tres términos puestos sobre la mesa: Él, Dios, la Verdad.



Francisco: ¿Por qué? Prefieres al abogado, ¿verdad?



Gloria: ¿Qué dices?
Francisco: ¿Crees que no tengo ojos? ¿Qué no vi cómo te insinuaste con él?
Gloria: ¿Cómo puedes decir eso?
Francisco: Porque es cierto.



Francisco: Te portaste como una cualquiera.
Gloria: ¡Mentira! Tú me pediste que fuera amable con él.



Francisco: ¿Llamas amabilidad a comértelo con los ojos y a bailar de una manera escandalosa?



Francisco: ¿Te mandé yo que te perdieras con él por los rincones oscuros del jardín?
Gloria: ¡Cállate, por Dios!

Gloria: *¿No ves que no estamos solos?*

Francisco: *¡Pablo!*

Francisco: *¡No te vayas!*

Francisco: *¡La verdad la puede oír todo el mundo!*



Esa verdad que todo el mundo puede oír es la verdad del delirio, en el que Él desempeña su papel obligado. Pero el Dios al que ella apela para contenerlo de nada sirve. En su ausencia, la convicción con la que el paranoico habla se impone como una verdad inconfundible. Esa es, entonces, la verdad que él proclama. Y esa es también la verdad que él impone, con esa solidez sin fisuras que caracteriza al discurso del paranoico, hasta el punto de anular cualquier otra verdad:

Sacerdote: *Hija mía, me has contado cosas que harían ruborizarse a una esposa cristiana sólo de pensarlas.*





Gloria: *¿Y cree usted que a mí no me avergüenzan también? Pero son verdad.*



Sacerdote: *¿Verdad? Seguramente deformada por tu imaginación.*

Por cierto que Cristo, aunque está en medio, permanece de espaldas.

Tal es, entonces, la verdad que él proclama, y de la que es capaz de convencer, incluso, a la propia madre de su esposa:



Madre: *Francisco me ha contado todos los incidentes que han tenido casi desde que se casaron.*

Madre: *Me ha abierto su corazón.*

Gloria: *¿Y qué?*



Que debes ser más comprensiva, más cariñosa con él.

Gloria: *Pero mamá, ¿cómo es posible? ¿Qué te ha dicho?*



Madre: *La verdad. Ha reconocido sus faltas.*

Madre: *Pero él también tiene quejas de ti.*

Madre: *Me las ha explicado tan razonablemente que me ha convencido.*

Gloria: *Pero, ¿y los insultos? ¿Y las vejaciones?*

Gloria: *¿Y esto?*

Madre: *Francisco está celoso, hija. Cree que tu conducta no es muy correcta.*

Madre: *Él reconoce que precisamente por lo mucho que te quiere, a veces se ciega.*

Y bien: esa es la verdad que debe ser proclamada: que ella no le desea a él, que desea a otro, que le desea a Él.

Y por cierto que tres personajes aparecen ocupando sucesivamente ese lugar: *Raúl*, el primer novio ingeniero, luego el compañero de viaje que encuentran en Guanajuato y finalmente el abogado.

La otra verdad que debe ser llamada: la impotencia

Y bien, ésta es la verdad que debe ser proclamada -pues en ello se nucleiza el goce del personaje: que ella desea a otro, que no me desea a mí, que le desea a Él.

Pero hay también en el film, a la vez, otra verdad que debe ser llamada:





Francisco: *Ah, algo que te alegrará. He ido personalmente a reiterar la invitación para esta noche a tu mamá.*

Gloria: *¿De verdad?*



Francisco: *Claro, mujer. Si yo no la quiero mal. Lo que pasa es que no me gusta que nadie pueda sonsacarte cosas relativas a nuestra vida íntima. ¿No tengo razón?*

Nuestra vida íntima: tal es el territorio de una verdad impronunciable que constituye la otra cara de esa verdad que debe ser proclamada delante de todos.

A ello se alude también reiteradamente -hasta cuatro veces- en el film:



Francisco: *Gloria.*



Francisco: *Con que fuiste a quejarte al padre Velasco.*

Francisco: *Pues para que no vuelvas a contarle a nadie nuestros asuntos privados.*



[suenan tres disparos]



Francisco: *Es natural. Afortunadamente Raúl es un hombre honrado y comprensivo. De todas maneras, sería muy violento y humillante para ti tener que contarle nuestra vida a un extraño.*



Gloria: *Mucho. Pero necesitaba hablar, desahogarme...*

Francisco: *Te creía capaz de todo, menos de que llegaras a vender nuestra intimidad a un extraño.*



Eso es, pues, lo que no puede decirse, la cara B, oculta, de la cara A, la verdad proclamada.

¿Qué? Sencillamente que ahí, en la intimidad de esa pareja, no sucede nada. Pues esto es lo que late en el discurso del delirio de celos paranoico: si ella le desea a él, es porque no me desea a mí: y no me desea porque no puede desearme, pues

no soy deseable.

Ese es el saber más íntimo que habita al paranoico: que ella no puede desearle a él porque es impotente.



Francisco: *Gloria, sufro mucho. ¿Sabes? Van a dictar sentencia en mi pleito. Estoy perdido.*



Francisco: *Mis abogados me abandonan, todos están en contra de mí.*



Francisco: *Ven, necesito sentirte a mi lado.*



Francisco: *No sé lo que me pasa hoy, Gloria. Noto la cabeza pesada.*



Francisco: *Me distraigo, las ideas se me van. Y es necesario que escriba hoy mismo la instancia al presidente para que me haga justicia. Pero... no puedo escribir.*

No puede escribir.

Pues es la suya una impotencia cifrada en el origen, en la misma medida en que ese origen es una impostura.

Y así, ante la inminencia del juicio, ante la confrontación con el Juez que aguarda, el delirio se desencadena.

(otra tos anónima)



Anciana: Ja, ja, ja.



(Toses y risas varias)



(Todos tosen y ríen)



Francisco: ¡Dios mío! Lo saben todo. Lo saben todo. Se están burlando de mí.



Todos lo saben: ya lo saben todo.

Una impotencia, pues, que lo impregna todo: su origen, su identidad, su deseo.

La Virgen del fetichista

Ahora bien, ¿cuál es el origen de ese deseo y de esa impotencia que constituye su correlato?

Volvamos al comienzo.



¿Qué es lo que provoca en don *Francisco* tal turbación, tan intenso deseo?

Conviene anotar que nos encontramos en Jueves Santo y que por eso las imágenes sagradas están tapadas.



Ahora bien, ¿Cuál es la imagen tapada que preside ese altar?
¿Cuál es esa imagen que, aunque tapada, sigue estando ahí,
contrastando con el púlpito vacío?

Tampoco será posible distinguirla más tarde, cuando don
Francisco retorne a esa misma iglesia en busca de la mujer
de la que ha quedado prendado.



La amplitud de la escala del plano impide distinguir ante qué
imagen se halla arrodillada la mujer que le fascina -y que le
fascina, precisamente, por estar arrodillada ante esa imagen.
Sin embargo, podríamos deducirlo de esa misma fascinación:
¿Qué imagen podría ser sino la de la Virgen misma, dado que
es el aura de bondad, de resignación virginal de esa mujer lo
que -él mismo lo dijo- le cautiva?

En cualquier caso, el final del film nos permitirá confirmarlo,
pues sólo entonces, cuando *Francisco* se abalance sobre el
padre *Velasco* para intentar estrangularlo, podremos reco-
nocer la estatua de la virgen que preside el altar.



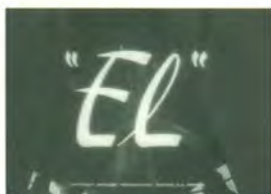
Su fetichismo encuentra ahí su sentido:



Tiene que ver con un amor total, absoluto: amor no por una mujer, sino por una diosa completa e invulnerable. Pues tal es la índole perversa del deseo de *Francisco*: una diosa a la que adorar, no una mujer a la que poseer.

Él puede ser también el cineasta

Pero existe todavía una tercera respuesta para nuestra pregunta inicial: Él puede ser, también, el propio cineasta. Y por cierto que es ésta una interpretación literal, que emerge con sólo poner en contacto el primero y el último de los títulos de crédito del film:



Pues su nombre, su firma, ocupa el lugar mismo, sobre la campana, donde viéramos escrito el título.

Para confirmar esta sugerencia es posible aducir uno de los sueños que **Luis Buñuel** cuenta en su autobiografía:

"Vi de pronto a la Virgen Santísima inundada de luz que me tendía dulcemente las manos. Presencia fuerte, indiscutible. Ella me hablaba, a mí, siniestro descreído, con toda la ternura del mundo, con un fondo de música de Schubert que yo oía claramente.

"En La Vía Láctea traté de reconstruir esta imagen, pero allí no tiene la fuerza de convicción inmediata que poseía en mi sueño. Me arrodillé, se me llenaron los ojos de lágrimas y me sentí de pronto inundado de fe, una fe vibrante e invencible. Cuando desperté, tardé dos o tres minutos en tranquilizarme. Medio dormido, repetía: ¡Sí, sí, Santísima Virgen María, creo!

El corazón me latía con fuerza.

"Añadiré que este sueño presentaba un cierto carácter erótico. Por supuesto, el erotismo permanecía dentro de los castos límites del amor platónico. Pero tal vez, si el sueño se hubiera prolongado, aquella castidad habría desaparecido para dejar paso a un verdadero deseo. No sé. Yo me sentía, sencillamente, prendado, conmovido, extasiado. Sensación que he experimentado en numerosas ocasiones a lo largo de mi vida, y no sólo en sueños."

Pero el mismo texto nos ofrece otra prueba no menos concluyente. Se encuentra en el momento en que *Francisco* recibe en su fiesta a *Gloria* cuando esta es todavía la novia del ingeniero.

Raúl: *Aquí nos tienes, Francisco.*

Francisco: *Cuánto me alegro que hayan venido.*



Raúl: *Y a toda velocidad. Porque sé que te gusta...*



En contraplano de *Francisco* que sigue al gran primer plano de *Gloria*, el delirio del hombre se escribe de una manera que sin embargo escapa a la percepción consciente del espectador: en escorzo, la cabeza de la mujer -contra toda previsibilidad- se muestra tocado por el velo negro que llevara en el ceremonia del lavatorio.

Raúl: *...que tus amistades sean puntuales.*





Raúl: *Voy a presentarte.*

Los dos altares

É es una película configurada sobre dos espacios centrales: la iglesia y la casa del protagonista.



La iglesia, como acabamos de constatar, está presidida por la figura de la Virgen, en el lugar central del altar.

Y, por lo que se refiere a la casa, ¿acaso no nos ofrece una escenografía central que recuerda, en cierto modo, a un altar? Nos referimos, sin duda, a la gran escalera que reaparece tantas veces a lo largo del film y que, desde su introducción, es explícitamente tematizada:



Raúl: *Cada vez que veo este salón...*

Raúl: *Me pregunto cómo a un arquitecto pudiesen ocurrírsele esas extrañas ideas.*



Raúl: *Nada parece guiado por la razón, sino por el sentimiento, la emoción...*



Raúl: *El instinto.*

Señora Villalta: *Sí, realmente es muy extraña.*

Padre Velasco: *Esta casa fue construida por el padre de Francisco a su regreso de París, después de la Exposición de 1900.*



Padre Velasco: *Él no era arquitecto, pero fue quien inspiró y planeó la casa con el ingeniero.*



Señora Villalta: *Pues debió ser un hombre muy original y caprichoso.*



Padre Velasco: *Todo lo contrario de Francisco, que es perfectamente normal y sensato.*



¿Obra de un padre loco? Es, en cualquier caso, cuando de la casa se habla, la escalera lo que imanta la mirada de todos. Diríase que, frente a ella, como frente al altar de la iglesia, se encuentra, respetuosa, la estatua de un antiguo caballero.

Ahora bien, ¿qué es lo que ese caballero venera?



Una Diosa que todo lo preside

Parece obligado prestar atención a cierta divinidad femenina que, como la Virgen de la iglesia, se encuentra en el centro mismo de este otro altar que la escalera constituye, aún cuando no se hace visible desde el primer momento. Pues, en la primera ocasión en que la escalera nos es mostrada, un gran jarrón parece ubicado para ocultarla -como tapada se encontraba la talla de la Virgen en la primera escena del film:



Sin embargo más tarde, cuando la fiesta ha terminado, se hace presente en el centro mismo de la escalera. Se trata de una imagen femenina:



Justo donde acaba el tramo central de las escaleras, centrado sobre ella, tras los barrotes del pasamanos, se encuentra un cuadro que presenta a una figura femenina, morena, de

cabello negro y rostro redondeado, con sus manos juntas sobre su regazo.



Las diagonales de los pasamanos laterales la focalizan, bien centrada en la mitad superior de la pantalla.



Sorprendente centralidad la de esta imagen, que por lo demás contrasta en una casa loca en la que predominan las curvas abiertas y lánguidas, femeninas, del modernismo:

y sin embargo, en ese altar central que la escalera constituye, excepcionalmente, se imponen las rectas.

¿Por qué sino para señalar la relevancia de ese centro absoluto que el cuadro de esa mujer ocupa?



Pues las diagonales centrales que rigen la composición de la imagen se encuentran en la cabeza de esa diosa, pero también, advirtámoslo desde ahora, luego volveremos a ello, en sus manos juntas sobre su regazo.

Pues bien, diríase que, ante esa diosa, nada pudiera quedar oculto: así, contempla las huellas del asalto sexual del mayor-domo a la doncella:



Francisco: *¿Qué le ocurre, Marta?*



Francisco: *Bueno, ¿qué ha pasado? ¡Responda!*
(Marta gimotea.)



Francisco: *Pregúnteselo el señor a Pablo.*

Y más tarde es testigo mudo de cómo la madre de la protagonista es obligada a esperar a la pareja cuando ha regresado del viaje de novios.



Madre: *¿Qué pasa, Pablo? ¿Por qué tardan tanto los señores?*



Y por cierto que, con respecto a ésta, parece ubicada a su mismo rasero, a su mismo nivel, como si también ella fuera una madre.

Mayordomo: *Don Francisco le suplica que los dispense, pero a la señora le dolía un poco la cabeza y se ha acostado.*



Madre: *¿Que se ha acostado?*

Mayordomo: *Sí señora.*

Madre: *No es posible.*



Madre: *Voy a verla.*



Mayordomo: *Perdón señora.*



El señor me ha recomendado que no se les moleste.





Y es ella, en todo caso, la que dicta la exclusión; la imagen deniega el enunciado del mayordomo: es ella la que impone su expulsión y no el señor de la casa.

¿Y no es acaso ante su altar donde la esposa es sacrificada? A la imagen que ya anteriormente presentáramos, de las doncellas recogiendo la alfombra de la fiesta



sigue, sin solución de continuidad, la de *Gloria*, aguardando en su dormitorio a su marido, con su mejor y más blanco salto de cama:



Sin embargo, él, en vez de acudir a la cita, permanecerá esa noche encerrado en su despacho. Pero en una noche posterior, los gritos de *Gloria*, mientras es golpeada por su marido, resonarán sobre la imagen nocturna de la gran escalera.



[Gritos de gloria en off.]

La Diosa que preside y rige los ritmos de la locura

Pero no sólo eso: pues la Dama del Cuadro preside -y diríase que rige- los ritmos de la locura del protagonista (*Francisco* acaba de sincerarse con su mayordomo: Mi mujer me engaña, lo sé, estoy seguro. No sabes cuánto la quiero, es la primera y la última mujer de mi vida. Estoy destrozado.)



Francisco asciende la ancha escalera caminando en zig-zag para luego sentarse en uno de los escalones y golpear los barrotes del pasamanos con una de las varillas metálicas que sujetan la alfombra.



En la oscuridad de la noche, como bañada por una imposible luz lunar, resplandece la Dama del Cuadro junto a la cabeza -después de todo ante ella inclinada- de *Francisco*, como si

fuera ella la que le dictara las palabras, los gestos y los actos de su locura.

Diríase que fuera ella la que reclama la violencia justiciera contra la otra: contra la perra.

Pero lo más notable, lo realmente sorprendente, es que su presencia no se conforma con esto. Pues la Dama del Cuadro, es la diosa que reina desde el altar central de la escalera, contra toda verosimilitud, se hace presente en otros momentos y lugares del film.



Ya hemos anotado cómo la problemática de la verdad -de la imposible verdad, añadámoslo ahora- que el film nos presenta asocia el deseo de la mujer con el litigio sobre el origen. Pues bien, allí donde, en el comienzo del relato, esa cuestión sobre el origen se hizo por primera vez presente, allí se encontraba ya el retrato de la diosa, presidiendo el fondo del despacho, justo frente a la mesa de trabajo de Francisco, cuando éste recibía al abogado.



Licenciado: *¿Cómo está usted, don Francisco?*

Francisco: *Esperándolo. Debo confesarle que comenzaba a estar impaciente por su tardanza y que iba a llamarle por teléfono.*

Licenciado: *Perdóneme usted, pero debido a las fiestas de Semana Santa no han abierto los archivos hasta esta mañana.*

Francisco: *Está usted perdonado.*

Francisco: *Haga el favor de sentarse.*
Licenciado: *Gracias.*



De manera que la Dama del Cuadro se encuentra también ahí, en el despacho del protagonista, en el extremo opuesto a su escritorio; es decir: en un lugar que constituye necesariamente el centro de su campo visual cuando se encuentra sentado en su mesa de trabajo.

Y ahí permanece cuando concluye bruscamente la entrevista.

Licenciado: *Crea usted que yo hice cuanto pude por...*



Francisco: *Basta.*



Pero no sólo eso. Pues cuando, ya en la parte final del film, volvamos a ese mismo despacho, descubriremos -pero sólo si observamos muy atentamente: de hecho la conciencia del espectador no lo percibirá nunca, aun cuando su inconsciente, necesariamente, deba acusarlo-, que ese mismo cuadro se encuentra también en la pared opuesta a ésta, es decir, tras el escritorio de *Francisco*:



Suena la música de la locura: el juicio va a tener lugar y el personaje se descubre impotente para escribir su alegación ante el juez.



Cuando se levanta, decidido a pedir ayuda a su esposa, descubrimos la presencia del cuadro junto a su mesa de trabajo.



De manera que la Dama del Cuadro -en ello se certifica su cualidad de diosa- posee el don de la ubicuidad: no sólo rige los designios locos de la casa, sino que rodea totalmente ese despacho de *Francisco* en el que éste se encierra una y otra vez atormentado, sucesivamente, por los dos elementos nucleares de su delirio: los celos hacia *Gloria* y sus orígenes en Guanajuato. Apiadada por la angustia de su marido, *Gloria* se ofrece a ayudarle.



Francisco: Explícale al presidente la injusticia que quieren cometer conmigo.

Francisco: *Si la cosa es muy fácil, muy clara, pero yo no estoy despejado.*





Pero, aceptando esa ayuda, se siente humillado. Lo intenta de nuevo.



Francisco: *Déjame Gloria, Es muy denigrante para mí que tengas que hacerme un trabajo tan insignificante como este.*



Francisco: *Lo haré yo, pase lo que pase.*



Francisco: *Cierra la puerta con llave. Que nadie nos moleste.*



Francisco: *Gloria...*
Francisco: *Siéntate aquí.*



Francisco: *No quiero que te muevas de mi lado.*



Y de nuevo se desmorona.

Gloria: *Francisco...*



Francisco: *No puedo. No puedo...*
[llora].



Gloria: *Francisco, cálmate un momento, vamos a hacerlo entre los dos. Nos va a salir muy bien, ya verás. Francisco*



¿Y ella? ¿No ocupa ahora ante él una posición materna?
Como decíamos, es la inminencia del juicio, la necesidad de presentarse ante el juez que va a dictaminar sobre la verdad de su origen, lo que desencadena el brote psicótico final del personaje.

Pero observemos cómo ello se construye escenográficamente.



Francisco: *Gloria, deja eso, ven.*
Gloria: *¿Qué quieres ahora?*



Francisco: *Estar junto a ti.*
Gloria: *Espera que termine.*
Francisco: *No, déjalo.*

Todo parece indicar que es la locura que emana de esa diosa que lo preside todo en el film: *Francisco* se encuentra ahora rodeado por las dos mujeres, la Dama del Cuadro y *Gloria*.



Y bien, la instalación definitiva del personaje en su delirio tiene lugar en el momento en que ambas mujeres se funden.

Francisco: *Me odias, ¿verdad?*

Francisco: *Me aborreces. Sí, eres muy desgraciada conmigo, no me lo niegues.*

Francisco: *Ten lástima de mí. Nadie más desgraciado que yo.*

Francisco: *Estoy solo. Únicamente te tengo a ti...*

Francisco: *...y me odias.*

Gloria: *No te odio, Francisco, Sé que no tienes la culpa de lo que haces y que sufres más que yo.*

Y también: en el momento en que él ocupa, con respecto a *Gloria*, el lugar de ese regazo de la diosa del cuadro que sus manos señalan.





Francisco: *No me abandones, Gloria, aún podemos ser felices.*

Gloria: *¿Por qué no ves a un médico?, Francisco, estás enfermo. Es seguro que te pondrás bien. Entonces podríamos...*

El cambio de plano refuerza la fusión entre *Gloria* y la divinidad del cuadro. Retorna entonces la cuestión de la verdad.



Francisco: *Sí, haré lo que tú quieras, lo que tú mandes. Pero no me abandones.*

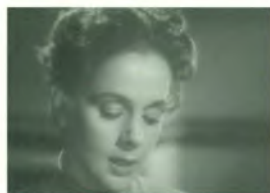


Francisco: *Ya ves que hasta te perdoné lo que me hiciste el otro día. Estoy seguro que me dijiste la verdad.*

Gloria: *No te he mentado nunca.*



Francisco: *Te sentías sola, desamparada, necesitabas confiarte a alguien, ¿verdad?*



Gloria: *Así fue. Aquel día estaba tan abatida, no sé.*



Francisco: *Es natural. Afortunadamente Raúl es un hombre honrado y comprensivo. De todas maneras, sería muy violento y humillante para ti tener que contarle nuestra vida a un extraño.*



Así, necesariamente, es la víspera del encuentro con el juez cuando, retornando desesperado e impotente al regazo de la gran diosa materna, cristaliza el delirio de *Francisco*.

Gloria: *Mucho. Pero necesitaba hablar, desahogarme...*



Francisco: *Te creía capaz de todo, menos de que llegaras a vender nuestra intimidad a un extraño.*



Esto es lo que él dice: que ella es una traidora. O también, que su deseo, el deseo de ella, le aniquila.



Y por cierto que ahora, por un instante, los dos rostros femeninos presentan la misma angulación y la misma iluminación.

La solución final

¿Qué queda entonces?

Anular el foco de ese deseo, negar el desgarró de la mujer cuya interpelación sexual aniquila al personaje: tal será lo que intente en la ceremonia final.



A las doce de la noche. A la hora del acto, por decirlo así. Los elementos de la ceremonia que sigue son bien precisos, no conceden lugar alguno a la duda; se dispone a coserla: a eliminar su déficit, que es también la marca de ese deseo de mujer que le resulta intolerable.





Se dispone, pues, a restaurarla, a devolverle el estatuto de divinidad adorable, virgen.



La cuerda forma parte necesaria de la ceremonia: no sólo para atarla. También para anudar definitivamente lo que ha permanecido desanudado.

Descubrimos ahora, inesperadamente, la razón de ser de los dibujos decorativos de las paredes de esa casa loca. Manifiestan la presencia de algo desanudado en el mundo -en la realidad psíquica- del personaje, que él va a intentar anudar definitivamente .

Y porque lo que llega pretende ser la escena definitiva, el personaje avanza sobre el eje mismo de cámara. El personaje, la cámara y el cineasta se funden así, definitivamente, en uno, en el momento en que va a culminar la realización de la escena fantasmática.



¿Por qué esa áspera y brutal cuerda? La respuesta nos la ofrece su extraña rima con la alianza que brilla en la mano de la mujer:



Dos anillos después de todo. Diríase que porque el primero, la alianza, el anillo que simboliza la fidelidad -el compromiso en la palabra- carece de fuerza, fuera necesario ese otro anillo, brutal, con el que atrapar y amordazar a la mujer.

Y eso es precisamente: porque ha fallado la estructura simbólica capaz de fundar la realidad psíquica del personaje, la locura arrasa su universo.



Adorarla, restaurarla, aniquilarla

Podríamos decirlo, también, de otra manera: porque el hombre se vive impotente ante la diosa, solo puede adorarla,





restaurarla,



e intentar, desesperadamente, aniquilarla.



Francisco: *Gloria.*



Gloria: *¿Qué?*



Francisco: *¿Te das cuenta de que estamos solos?*



Francisco: *¿De que nadie podría impedirme que te castigase?*

Francisco: *¿Qué dirías si te agarrara por el cuello...*



Francisco: *... y te arrojase...*



Francisco: *...al vacío?*
Gloria: *¡Ah!*



Francisco: *¡No grites!*
Gloria: *¡Ah!*
Francisco: *¡No grites!*



Francisco: *¡Podría arrojarte a la calle para ver como te estrellabas contra el suelo!*



Intentar desesperadamente, decimos, ocupar el lugar de ese Dios que, al menos para él, no existe.

Coda

También es posible leer así la deriva del cine europeo en el siglo XX: porque se ha derrumbado la función paterna -¿pero no era eso lo que comenzó con el decreto de la muerte de Dios?- un malestar radical se instala en la cultura: uno de una índole nueva, que afecta al ser del deseo en su vibración más íntima.

Y, en su lugar, la cultura que ha deconstruido al Dios patriarcal, sin confesarlo, se entrega al culto silencioso de otra divinidad: una diosa materna que rige, desde entonces, los tiempos del delirio.

El acto al que todo apunta en el vértice del fantasma de *Francisco* -coser el sexo de la mujer- constituye, propiamente, la solución final: anular eso que él solo puede vivir como un incandescente foco de pánico : la abertura devoradora de la diosa que ninguna divinidad masculina -patriarcal- contiene.

Es, propiamente, la solución final, y no sólo de *Francisco*, pues lo es también la de una civilización, la occidental, a la que el pánico hacia lo que en el sexo se juega ha conducido al límite de su extinción: el cese de la procreación. Y a la vez, simultáneamente, a un crecimiento incontenible de la violencia contra la mujer.



Retrato de la familia de Luis Buñuel, en el centro, justo detrás de su madre.

El y la Diosa (Buñuel, 1952), en Juan Zapater (Ed.): **El camino del cine europeo. Siete miradas**, Gobierno de Navarra y Ocho y Medio, Pamplona, 2004.

www.gonzalezrequena.com