

UNIVERSIDAD DE SEVILLA
FACULTAD DE COMUNICACIÓN



El cine crítico de Luis Buñuel a la Iglesia en la época tardofranquista
(1959-1975):

Viridiana (1961), *La Vía Láctea* (1969) y *El fantasma de la libertad* (1974)

Trabajo Fin de Grado (TFG)

Antonio Carlos Solís Monge

Tutor: Prof. Dr. Fernando Contreras Medina

Grado en Periodismo

Departamento de Periodismo I

Curso 2020-2021

Índice

1. Resumen	3
2. Palabras claves	3
3. Introducción	4
4. Objetivos	9
5. Marco teórico	10
6. Metodología	15
7. Breve biografía del cineasta Luis Buñuel	18
8. Contexto sociopolítico de la época	21
8.1. El cine en el segundo franquismo o tardofranquismo (1959-1975)	21
8.2. El papel de la Iglesia en el segundo franquismo o tardofranquismo (1959-1975)	24
8.3. La influencia de la obra literaria del Marqués de Sade en la filmografía de Buñuel	28
8.4. La obra buñueliana: censura gubernamental y crítica cinematográfica en la prensa nacional e internacional de la época.....	30
9. Análisis estético de la crítica a la Iglesia católica en los casos de estudio: Viridiana (1961), La Vía Láctea (1969), El fantasma de la libertad (1974)	33
9.1. Viridiana (1961): La última cena	34
9.2. La Vía Láctea (1969): Sacerdote y policía discutiendo sobre el fenómeno de la transubstanciación	40
9.3. El fantasma de la libertad (1974): Monjes jugando con abnegación al póker	47
10. Conclusiones	52
11. Bibliografía	56

Anexo

Fichas técnicas de las películas de estudio

1. Resumen

Luis Buñuel Portolés, Luis Buñuel, o simplemente, Buñuel, es uno de los cineastas más importantes del mundo, conocido tanto a nivel nacional como internacional. Como precursor del movimiento cultural del siglo XX conocido como surrealismo e integrante de la generación del 27, se caracteriza por realizar un cine social crítico, a través del uso del humor, y con especial atención a la religión y al papel de la Iglesia, sembrando la cultura de la etapa tardofranquista española en el exilio (1959-1975).

El presente trabajo de revisión bibliográfica consiste; en primer lugar, dar a conocer su figura como cineasta, así como su pensamiento crítico de la religión y, explícitamente, de la institución que la respalda, la Iglesia, envuelto en un determinado contexto sociopolítico. Todo ello, bajo la denominación de numerosas teorías que explican el fenómeno crítico en el cine: ¿es o no arte? Así como otras que respaldan el obligatorio –o no– sentimiento de fe en el oficio. En segundo lugar, el estudio y análisis estético de tres característicos filmes –particularmente, algunas escenas– como muestra de la crítica que realiza hacia la religión cristiana y a la entidad eclesial: *Viridiana* (1961), *La Vía Láctea* (1969) y *El fantasma de la libertad* (1974).

2. Palabras claves

Luis Buñuel, cine, crítica, religión, Iglesia, tardofranquismo.

Abstract: *Luis Buñuel Portolés, Luis Buñuel, or simply, Buñuel, is one of the most important filmmakers in the world, known both nationally and internationally. As a precursor of the 20th century cultural movement known as Surrealism and a member of the generation of 27th, he is characterized by making a critical social cinema, through humor, and with special attention to religion and the role of the Church, sowing the culture of the late Franco-Spanish period in exile (1959-1975).*

*The present bibliographic review work consists of; first, to make known his figure as a filmmaker, as well as his critical thinking of religion and, explicitly, of the institution that supports it, the Church, involved in a certain socio-political context. All this, under the name of numerous theories that explain the critical phenomenon in cinema: is it art or not? As well as others that support the obligatory -or not - feeling of faith in the profession. Secondly, the study and aesthetic analysis of three characteristic films –particularly some scenes– as a sample of the criticism he makes towards the Christian religion and the ecclesial entity: *Viridiana* (1961), *La Vía Láctea* (1969) and *El fantasma de la libertad* (1974).*

Keywords: *Luis Buñuel, cinema, criticism, religion, Church, late Francoism.*

3. Introducción

Antes de comenzar a relatar la introducción de nuestro trabajo de revisión bibliográfica, gustaría empezar definiendo, según expone la Real Academia Española (RAE), tres conceptos que resultan claves para el entendimiento de lo expuesto a continuación, en las siguientes páginas. Los términos son: *religión*, *cristianismo* y *fe*.

Se denomina *religión* al “conjunto de creencias y preceptos que constituyen la religión de Cristo”. *Cristianismo*, al “conjunto de creencias o dogmas acerca de la divinidad, de sentimientos de veneración y temor hacia ella, de normas morales para la conducta individual y social y de prácticas rituales, principalmente la oración y el sacrificio para darle culto”. Por tanto, podemos afirmar que el cristianismo es una tipología religiosa. Hablamos de *religión católica*: “confesión cristiana regida por el papa de Roma”. Por último, el concepto de *Fe*, en relación al *cristianismo*, se define como la “virtud teologal que consiste en el asentamiento a la revelación de Dios, propuesta por la Iglesia”.

Una vez definidos y aclarados los conceptos más importantes para el entendimiento de esta obra, pasamos a desarrollar nuestro punto introductorio de la temática de estudio: el cine crítico de Luis Buñuel a la religión, concretamente a la institución que la sostiene, la Iglesia. Según Fernando Rey (F.R.), actor español que trabajó con el cineasta en numerosas ocasiones, como respuesta a lo que Max Aub¹ (M.A.), reconocido escritor del siglo XX, le pregunta en una entrevista que se incluye en su obra *Buñuel: todas las Conversaciones*, afirma: “M.A.: [...] ¿Cuál es tu idea de la posición actual de Luis frente a la religión? F.R.: Pues no lo sé; es una pregunta difícil, de difícilísima contestación. A Luis en ese aspecto no lo he descubierto bien [...]” (Xifra (ed.), 2020, Volumen 2, p.773).

Estas palabras de Rey asientan una de las temáticas más estudiadas a lo largo de los últimos años en la cinematografía buñueliana: la religión. Y con ella, su controvertida mirada. Numerosos periodistas, escritores y biógrafos, como, por ejemplo, Max Aub, indagaron y escribieron acerca de ella. El escritor Aarón Rodríguez Serrano, tras la reedición de la obra el pasado 2020 por parte de Jordi Xifra, director del Centro Buñuel de Calanda, expone:

Todas las conversaciones es mucho más que un libro de Historia del Cine o un libro de teoría fílmica. Es, en cierta medida, una colección de fotografías bien hilvanadas en las que comparece toda una España, todo un mundo, todo un uso del lenguaje, del arte (Rodríguez, 2020).

¹ La obra *Buñuel: todas las Conversaciones* se encuentra ordenada en dos tomos, con un total de mil páginas, e incluye: todas las conversaciones que el escritor mantuvo sobre cuestiones vitales –y no tan vitales– con el cineasta.

Si por algo se caracteriza Luis Buñuel, o mejor dicho, el cine de Buñuel, es por dar voz a la acallada sociedad de la época –España franquista– a través de la crítica. Por ello, resulta de especial afecto el estudio de su cinematografía con el objetivo de redescubrir el mundo ideal del cineasta, así como la aportación de nuevas sendas a futuras investigaciones. Expone Herranz Jiménez (2014) en su tesis doctoral *Buñuel: cine de mentalidades* que “su obra, compleja y llena de contradicciones, de elementos recurrentes, sigue despertando la curiosidad de críticos e investigadores, que siempre encuentran un enfoque de análisis en ella” (p. 16). Este hecho sigue patente a fecha de hoy, junio de 2021.

La Iglesia –hablamos en todo momento de la Iglesia católica– como congregación e institución sirvió de apoyo al régimen de la época. La interacción constante con el Gobierno del general Francisco Franco produjo su propia interpretación de los hechos, sin objeción. El fuerte arraigo desembocó en una gran inundación de contradicciones; gritaban a viva voz la persecución de unos valores cristianos y, posteriormente, la tarea que realizaba resultaba ser contraria a lo establecido. Esta premisa sostiene el pensamiento que Buñuel manifestó en su obra y que será estudiada en forma de análisis estético en los casos de estudios planteados.

[...] la Iglesia va a la zaga. En vez de ir a la cabeza, va a la zaga. Y cuando ve que los descubrimientos científicos, el estado del espíritu del siglo, lo que sea va hacia delante, pues rápidamente intenta adaptarse a eso, ¿verdad?; pero siempre se queda un poco a la zaga. [...] Por eso no veo la universalidad o la eternidad de la Iglesia [...]. Y ahora es un momento más de renovación, pero en tres años se quedará otra vez a la zaga. O treinta (Xifra (ed.), 2020, Volumen 2, p.753).

Así pues, retomando la reflexión de Rey, se pone de manifiesto la complicada situación a la que se enfrenta un estudioso cuando decide investigar y analizar esta vertiente de Buñuel. Según el Padre Julián Pablo, ante la misma cuestión –que realiza Aub a Rey–, recalca:

La fe de Luis Buñuel. Le diré qué, como hombre racional ya metido en una cultura, en una época, ya liberado, ya dado el salto de la juventud, sí le considero un hombre estrictamente ateo. Por cuestiones ideológicas y, sobre todo, marcado por el ateísmo de Sade desde su primera obra hasta la última, *Tristana*. A nivel personal, subconsciente o afectivo, Buñuel es un hombre estrictamente religioso y estrictamente cristiano. De ahí uno de los temas que yo he encontrado en Buñuel, el tema místico. Considero a Buñuel, en ciertos momentos, entre los grandes místicos (Xifra (ed.), 2020, Volumen 2, p.790).

He aquí el *quid* de la cuestión. Antes de estudiar e indagar sobre la figura del cineasta y, por tanto, de su visión acerca de la religión católica y de la Iglesia, es necesario diferenciar su lado personal del profesional, solo en este sentido. A pesar de que ambos pareceres se nutren sistemáticamente, resulta de mayor importancia en la formación de sus ideales cinematográficos –expuestos en sus *films*– lo personal. Sin embargo, se tratará de dar a conocer su criterio relativo al marco profesional, es decir, su juicio ateo,

proyectado concretamente en los filmes anteriormente mencionados. Sánchez Hernández (2017) expone que el punto de partida de estos análisis está en las notas y apuntes de la vida del cineasta responsable, es decir, en el hecho de que cada uno está formado en una tradición religiosa concreta (p. 54).

El contexto histórico y cultural que marcó la trayectoria profesional –y personal– de Buñuel no pasa desapercibido y cobra vital importancia para el entendimiento de sus ideales y, por tanto, de sus películas. Afirmamos, pues, que el mismo marco social influyó francamente en la creación de sus *films*. Sobre este inciso hace referencia Federico Américo, uno de los numerosos productores cinematográficos del director:

Bueno, yo creo que Luis Buñuel es un producto de español neto. Es decir, conocedor perfecto del catolicismo español, de la religión española, de la tradición de la Iglesia española. Es un hombre que ve la hipocresía que hay entre la conducta más que nada de la Iglesia católica en España y los principios religiosos [...] (Xifra (ed.), 2020, Volumen 2, pág. 772).

El marco sociopolítico al que se hace referencia –también Américo– y que mantuvo a España en vilo es la Guerra Civil española (1936-1939) y, posteriormente, el asentamiento del movimiento político-ideológico liderado por el general Francisco Franco: el Franquismo (1939-1975). Buñuel, abiertamente republicano, marchó durante la explosión de este conflicto, en 1950, a la ciudad de México. No obstante, volvió pasada la guerra y decidió filmar nuevamente en su país de origen aunque con ciertas represalias –entrados ya en la segunda época del franquismo: el tardofranquismo (1972-1975). Estos acontecimientos, bajo las bases teológicas del cristianismo –con una defensa a ultranza por parte del régimen–, marcaron una época clave en la historia de nuestro país. Creemos necesario enmarcar a Buñuel en esta parte de la historia de España siendo *Viridiana* (1961), *La Vía Láctea* (1969) y *El fantasma de la libertad* (1974), obras de estudio realizadas durante este periodo.

Es que, en España, que es lo romántico, puedes decir quien no es católico, ¿verdad? (Rie). Porque realmente, en el fondo, toda nuestra educación ha sido profundamente católica y son cosas que no se eliminan fácilmente. Es decir, que, si uno se deja llevar así, casi oníricamente, saldría todo ese fondo constante. (Alberti, 1985, como se citó en Xifra (ed.), 2020, Volumen 2, p. 765).

Sus vivencias resultaron fundamentales en la construcción de sus películas. Volviendo a esta idea, y en especial, al ámbito religioso: su estancia en la escuela jesuita resultó determinante. Según relata el propio Buñuel:

A los diecisiete años, yo ya no creía nada. Primero fue una duda, una subyacente desconfianza hacia la existencia del infierno. Los jesuitas insistían mucho sobre el infierno. Acerca de los castigos eternos debidos a los pecados que sobre todo tuvieran que ver con el sexo (Xifra (ed.), 2020, Volumen 2, p. 770).

La pérdida de la fe reciente en Buñuel y su profunda admiración al ensayista, escritor y filósofo francés, el Marqués de Sade –sobre todo por su obra *Los 120 días de Sodoma*–, fijaron su crítica al cristianismo y a la Iglesia desde sus primeros *films*; desde *Las Hurdes* (1933) hasta *Ese oscuro objeto de deseo* (1977). No podemos olvidar el movimiento artístico en el que se encontraba inmerso nuestro creador, incluso cabe afirmar –a nuestro juicio– que resulta ser la antítesis del cristianismo: el surrealismo. En palabras de Max Aub: “Se puede decir que el surrealismo fue antirreligioso y ateo, materialista y anticlerical” (Xifra (ed.), 2020, Volumen 2, p. 781). El famoso pintor Salvador Dalí, el escritor André Breton o el poeta Federico García Lorca influyeron entusiasmadamente sobre su vida y obra. Según cuenta José Peña:

Y, sobre todo, hay que guardar en mente que Buñuel está anclado en la cultura española, en la cultura del pasado; que nadie como él ha continuado la tradición pintoresca española, por ejemplo. Buñuel está arraigado en una cultura, lo que desafortunadamente no es el caso de los jóvenes cineastas españoles. Pero nada pueden hacer ellos para remediarlo: las actuales condiciones sociales y políticas han creado esa ruptura. Es porqué Buñuel ha vivido en esa cultura y la trae dentro de sí, que él es el único cineasta español; no importa dónde trabaje. No se puede realmente entender a Luis Buñuel si no se toma en cuenta que Buñuel es español y anclado profundamente en todo lo que es la cultura española (Xifra (ed.), 2020, Volumen 1, p. 485).

Por tanto: ¿Qué quiso contar Buñuel con sus películas acerca de la religión? ¿Y sobre la Iglesia? ¿De qué forma lo hace? Para entender esta cuestión con profundidad resulta relevante conocer cuál fue la verdadera tarea del cineasta y qué propósitos u objetivos quería trasladar a la cultura española de la época –también actual–. Nos encontramos en el capítulo *Pérdida de la fe*, de la obra *Buñuel: todas las conversaciones* y se da comienzo de esta manera:

M.A.: ¿Crees de verdad que vida y muerte, creencia y ateísmo, la verdad y lo imaginario se oponen?

L.B.: No, no se oponen.

M.A.: Para un ateo como tú ¿qué es Dios?

L.B.: La materia

M.A.: ¿Y la materia?

L.B.: El misterio.

M.A.: Crees en una región misteriosa del espíritu que te pone en relación con los demás. Pero, ¿cómo resuelves las contradicciones?

L.B.: Por el humor.

(Xifra (ed.), 2020, Volumen 2, p.770).

Esta es la síntesis perfecta de la obra buñueliana. Este trabajo de revisión bibliográfica trata de estudiar la crítica a la Iglesia mediante un concreto análisis estético de los *films*: *Viridiana* (1961), *La Vía Láctea* (1969) y *El fantasma de la libertad* (1974). En ellos, impera el humor, uno de los aspectos fundamentales para su entendimiento. A modo de conclusión, y para la comprensión de lo expuesto en las próximas páginas, estudiaremos la figura de Buñuel, profesionalmente, como cineasta. Su anticristianismo; el reflejo de este en sus escenas más míticas. El papel de la Iglesia. Todo ello, bajo un exhaustivo contexto sociopolítico, el franquismo, y más concretamente, el segundo franquismo. Además, la cultura de la época que acaparó a toda una base religiosa, dónde, según expone Max Aub: “Hemos sido una generación para quien el humor, la ironía, el ingenio, la broma han contado mucho” (Xifra (ed.), 2020, Volumen 2, p.770).

La evidencia de sesgo crítico en el cine de Buñuel hacia la Iglesia, en particular, y a la religión, en general, sigue siendo objeto de estudio en la actualidad. Partiendo de esta base, nuestro deseo de clarificar este acontecimiento a través de diversas teorías que apelan al concepto de crítica como una muestra de arte, como, por ejemplo, la ética kantiana. También, a través del ideal de fe contenido –o no– en una obra de arte. El afán por entender y estudiar la crítica como seña de profesionalidad y rigor en el ámbito de la investigación.

Tal y como titula Luis Buñuel a uno de sus capítulos de su propia obra, *Mi último suspiro*, y convirtiendo a la misma en una de sus frases más célebres, a modo de síntesis para esta cuestión: “SOY ATEO GRACIAS A DIOS” (Buñuel, 1983/2018, p. 211).

4. Objetivos

General

- I. Estudiar y mostrar el cine crítico de Luis Buñuel a la Iglesia en un contexto sociopolítico y cultural determinado.

Específicos

- II. Examinar y dar a conocer el marco político que envuelve a la obra de Luis Buñuel.
- III. Examinar y mostrar el contexto religioso, y más concretamente, eclesial, que delimita a la obra de Luis Buñuel.
- IV. Estudiar y dar a conocer la influencia del escritor Marqués de Sade hacia la obra buñueliana.
- V. Estudiar y reflexionar sobre la repercusión mediática que supuso la filmografía de Luis Buñuel.
- VI. Estudiar y mostrar de qué forma se expone el cristianismo en la filmografía de Buñuel.
- VII. Analizar algunas de las escenas que muestran una crítica a los valores difundidos por la Iglesia en las películas de estudio: *Viridiana* (1961), *La Vía Láctea* (1969) y *El fantasma de la libertad* (1974).

5. Marco teórico

El presente trabajo de revisión bibliográfica lleva por título: *El cine crítico de Luis Buñuel a la Iglesia en la época tardofranquista (1959-1975): Viridiana (1961), La Vía Láctea (1969) y El fantasma de la libertad (1974)*. Al lector le surgirá la duda de por qué estudiar; en primer lugar, a Luis Buñuel, seguidamente; su visión sobre el fenómeno de la religión a través de la entidad eclesiástica, y por último; la forma de exposición que emplea para ello; la burla y/o crítica.

Tal y como hemos comentado con anterioridad, el contexto sociopolítico y cultural cobra especial importancia en nuestro trabajo. El cine, sujeto a unos valores determinados dentro de un marco social imperante, así como a las medidas gubernamentales del Gobierno, resulta ser objeto de una tipología u otra, por lo que la enseñanza que nos pueda llegar a transmitir –el *film*– varía. Así pues, haciendo referencia a nuestro propio contexto; Guerra Civil española (1936-1939), y posterior asentamiento del régimen franquista (1939-1975) –cobra atracción el segundo franquismo o el tardofranquismo (1969-1975)–, se considera relevante el estudio de una de las figuras más rompedoras del panorama cultural de la época: el cineasta Luis Buñuel.

Luis Buñuel era un director interesado en el análisis y la crítica de la sociedad. Utilizaba sus películas como medio para diseccionar la realidad y sacar a la luz los problemas que, a su juicio, la humanidad tenía con el fin de poder solucionarlos [...] (Herranz Jiménez, 2014, p. 133).

Estas declaraciones de Herranz Jiménez (2014), al unísono de las pronunciadas por el cineasta en la conferencia que él mismo realizó en la Universidad de México y que, posteriormente, se publicaron en la revista de la institución –vol. XII, nº 4 de diciembre de 1958–, sentencia su posición como cineasta. Uno de los aspectos críticos que abarcó fue la religión, y más concretamente, la figura y el rol que desempeñó las diversas instituciones eclesiásticas de la época, principalmente la Iglesia. Esta idea es clave en el desarrollo de nuestra investigación.

Los principales elementos sociales con los que es crítico son dos, por un lado, la Iglesia, a la que ataca como institución [...], pero sobre todo lo que le interesa es revisar la función social de la misma; puesto que, según lo que de su cine se desprende, dista mucho la teoría que la Iglesia promulga de la práctica que mantiene [...] (Herranz Jiménez, 2014, p. 135).

Por ello, tiene como base de apoyo al estudio el análisis de tres de las películas que realizaría Buñuel una vez comenzado el segundo franquismo o tardofranquismo (1969-1975): *Viridiana* (1961), *La Vía Láctea* (1969) y *El fantasma de la libertad* (1974). Particularmente, a través de una exhaustiva descomposición estética, o lo que es lo mismo, el estudio de las escenas más representativas que acompañan al cómputo total de la producción, esclarecedoras y entendibles, relacionadas con la religión católica y que, por tanto, difunden esa crítica social eclesiástica a la que hacemos referencia, siempre y

cuando se haya escrito y reflexionado –bibliográficamente– a partir de diversas teorías. “En efecto, él (Sade) había atacado todas las religiones, sin limitarse, como yo, solamente al cristianismo” (Buñuel, 1983/2018, p. 267).

Numerosas investigaciones han sido las realizadas por los estudiosos del cine, y también de Luis Buñuel, que han sentado cátedra sobre algunas de las teorías que se circunscriben en torno a este asunto expuesto, incluso en la actualidad, y que se pasan a detallar según la teoría.

La concepción crítica, es decir, el sentido de crítica, vista como forma de manifestación artística, ha sido constantemente juzgada. Si esta premisa se asocia al cine social crítico que desarrolló el cineasta Luis Buñuel; mostrar la realidad de la sociedad en un momento determinado de la época, a modo de queja, “no debería ser considerado arte”, según exponen diversos teóricos de este ámbito –cabe recordar que al cine se le conoce como *séptimo arte*–. El filósofo Immanuel Kant estableció en su obra *Crítica del juicio* a modo de síntesis que el arte no poseía ningún tipo de finalidad. Esta afirmación “corrompería” la obra buñueliana. Para Kant, cuando en una obra de arte aparece la crítica social, es ese mismo detalle quien aniquila la estética de la obra, y por tanto, deja de ser considerada arte. Llamaba arte a todo aquello que le permitía generar sensaciones de belleza o bondad en el ser humano. En una obra de arte, no caben, pues, discursos políticos.

“La obra de arte ideal” es, pues, aquel objeto que no remite a nada distinto de sí, pues no tiene contenido, o, si se quiere, su contenido es su propia forma; el eventual placer que la representación de un objeto tal suscite será entonces independiente de motivos distintos a la mera reflexión sobre su forma (Parra, 1989, p. 46).

Parra (1989) continúa meditando sobre este aspecto en su discurso *La obra de arte en la teoría estética de Kant* y establece que no se trata de convertir a la obra de arte en un discurso moral, o al mismo tiempo, reemplazarlo solo como ello (p. 51). Por tanto, podemos afirmar que Parra, en referencia a lo expuesto por Kant, establece que una obra de arte es mucho más que un mero contenido social.

En base a dichas afirmaciones, el también filósofo Theodor Adorno realiza en su obra *Teoría Estética* (1970) una severa crítica al arte socialmente comprometido, de tal forma que sentencia, a modo de cierre, que mejor no hacer nada de arte antes que realismo correspondido con la sociedad (p. 78). Al apoyo de dicha aserción se unirían los estudios de otros investigadores de índole kantiana.

El arte se vuelve social por su contraposición a la sociedad, y esa posición no la adopta hasta que es autónomo al cristalizar como algo propio en vez de complacer a las normas sociales existentes y de acreditarse como «socialmente útil», el arte critica a la sociedad mediante su mera existencia, que los puritanos de todas las tendencias reprueban (Adorno, 1970, p. 370).

Además, en cuanto a lo que se considera social y asocial dentro del ámbito artístico, o mejor dicho, en una obra de arte, Adorno (1970) expone que “Lo asocial del arte es la negación determinada de la sociedad determinada”. Y explica: “Por supuesto, el arte autónomo se ofrece mediante su repudio de la sociedad, que equivale a la sublimación mediante la ley formal, también como vehículo de la ideología: en la distancia deja intacta a la sociedad que le horroriza” (Adorno, 1970, p. 371).

En cuanto a lo social, Adorno (1970) manifiesta que “en el arte es su movimiento inmanente contra la sociedad, no su toma de posición manifiesta” (p. 372). Es decir, según expone el filósofo, las obras de arte no deben poseer un servicio social. “Su gesto histórico expone a la realidad empírica, a la que las obras de arte pertenecen en tanto que cosas. Si se puede atribuir a las obras de arte una función social, es su falta de función” (p. 372).

Aplicando *Teoría estética* de Theodor Adorno a nuestro ámbito de estudio, podemos afirmar que Luis Buñuel no realiza ningún tipo de obra artística puesto que se compromete fielmente a ser un altavoz social. Incluso, ideológico. La Iglesia, en la época tardofranquista, seguía manteniendo ciertos vínculos de poder con el Gobierno del general Francisco Franco.

Sin embargo, otros filósofos y críticos de arte –también contemporáneos– exponen su aversión a la teoría de Adorno. Walter Benjamin estableció una nueva concepción del arte en contraposición a las posturas de Kant, Hegel o Adorno. En su libro *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1935) expone en relación al cine social crítico:

Entre las funciones sociales del arte, la más importante es la de establecer un equilibrio entre el hombre y el sistema de aparatos. El cine resuelve esta tarea no solo con la manera en que el hombre se representa ante el sistema de aparatos de filmación, sino con la manera en que, con la ayuda de este, se hace una representación del mundo circundante (Benjamin, 1935, como se citó en Huesca, 2003, p. 84).

Huesca (2003), a raíz de esta obra, recapacita en su artículo *Walter Benjamin: Hacia un nuevo concepto de arte* y extrapola las conclusiones del filósofo y crítico literario: “La tarea crítica de la obra de arte es esencial. En ello radica esta nueva “fundamentación en la política” a la que se llama en las páginas de Benjamin” (p. 98).

El sentido crítico del cine también se ha convertido en objeto de debate por los especialistas. Como método de “desahogo”, en contraposición a las ideas difundidas por un gobierno determinado, se concibe el cine de Luis Buñuel, así como al cine que predominó en la etapa tardofranquista española. Su crítica al papel de la Iglesia se basa en su ateísmo profesional. A modo de síntesis, se puede afirmar, pues, que su “presunta” mala praxis y el “aparente” engaño que dicha orden eclesiástica transmitía hacia los fieles resultan de especial atención para el calandino.

Rival, S., y Choi, D. (2010) exponen su mirada con respecto a la relación mantenida entre una obra artística y la sociedad:

El devenir de la historia ha hecho evidente la impotencia de la esfera cultural para el cambio social. Esta impotencia tiene un aspecto paradójico: la separación del arte con respecto a la esfera cultural y social, por un lado posibilita un posicionamiento crítico, aunque por otro relega a esta fuerza crítica a un espacio frío y frivolidado. En esto consiste la ambigüedad del arte y de su fuerza crítica (Rival, S., & Choi, D., 2010, p. 4).

Esta aclaración pone de manifiesto la teoría sobre la adecuación de incluir –o no– en un *film* ciertas críticas a la sociedad del momento, siendo a su vez intermediaria con la esfera cultural que le rodea. Desde este punto de vista, resulta interesante el estudio de la repercusión mediática que ocasionó las obras de Buñuel. Sobre todo, la causada por la Iglesia.

M.A.: Así que le pregunto -porque se me quiere usted escapar de lo que le pregunto- si lo que a usted le parece mal es la crítica que hace Luis a la organización social a través de la Iglesia y de los militares.

A.L.: Sí, sí. Él siempre contra la sociedad; eso sí.

M.A.: ¿Usted está de acuerdo?

A.L.: Estoy de acuerdo en que tiene algo de razón, claro que sí. Algo de razón tiene Buñuel.

M.A.: ¿Algo?

A.L.: Es lo que me encanta a mí, que veo ahí una crítica incluso de mi persona como eclesiástico, sobre todo la Iglesia. Francamente, aquí hay algo que corregir. Hay algo que no va bien. (Lusuviaga, 1985, cómo se citó en Xifra (ed.), 2020, Volumen 2, p. 756)²

Desde otro ámbito teórico, el presente trabajo de revisión bibliográfica tiene como objetivo fomentar el género crítico, es decir, dar cabida a la propia interpretación del estudioso tras un amplio proceso de recopilación de información, textual y visual, que evidencie –sin sesgos– aquello que resulta objeto de comentario. Según determinan Rival, S., y Choi, D. (2010): “La confianza en el cine para la transformación de la sociedad necesitaba de una crítica que apuntara a ver la base de la sociedad y sus contradicciones en los laberintos de las operaciones filmicas” (p. 3). Por tanto, el género de la crítica liga a la perfección con el cine –también crítico–. “En este sentido, cine y discurso crítico se acercan bastante” (p. 3).

Por último, y para finalizar con el ámbito teórico de nuestra propuesta, Sánchez Hernández (2017) menciona al escritor John R. May para hacer referencia a su propuesta de una serie de autores como Getlein, Gardiner y Schialli que consideran que para que

² Conversación incluida en *Buñuel: todas las conversaciones* entre el Padre Artela Lusuviaga, íntimo de Buñuel, y Max Aub.

una obra de arte sea denominada como tal, debe encontrarse al servicio de la religión y, por consiguiente, de la fe (p. 57). Andrew Greleey, excatólico estadounidense, también es citado por R. May al afirmar que “todas las historias, implícitamente, tratan de asignar significado, incluso cuando afirman que no hay significado o que el significado es un engaño” (p. 67). En este sentido, la obra buñueliana también es considerada arte a pesar de atentar contra los valores de la religión.

Tal y como ya hemos comentado, una de las partes fundamentales de nuestro estudio es redescubrir el papel de la Iglesia en la obra cinematográfica de Buñuel. Para ello, el análisis estético es primordial puesto que asienta el soporte de este. Federico Di Chio y Francesco Casetti coescriben la obra *Cómo analizar un film* (1991) proclamando las bases por excelencia de cómo hay que descifrar –técnica y estéticamente– una película. “El análisis se plantea como un verdadero *recorrido*: se parte de un objeto dotado de presencia y de concreción, se fragmenta y se vuelve a componer, volviendo así al objeto del principio, pero ya explícito en su configuración y su mecánica” (Casetti y Di Chio, 2010, p. 17). También, Macchione (2007) comenta sobre esta teoría:

La descripción y el análisis temático serán claves también en este nuevo modelo de estudio al que se podría denominar: análisis crítico, en el que se vuelven todos los aspectos necesarios para ubicar a la película a medio camino entre el cuerpo creador y el público, pero acompañado del aparato estético y político-social de la crítica periodística, género principal del periodismo cultural (Macchione, 2007, p. 6).

Zavala (2010) recalca las variedades de esta tipología en esta distinción: “El análisis como interpretación puede ser de naturaleza estética o semiótica. En el primer caso, el análisis centra su interés en el espectador implícito y su experiencia estética, lo cual exige aproximaciones trasdisciplinarias” (p. 65).

El análisis cinematográfico, con todas y cada una de sus características, ha sido estudiado teóricamente en múltiples investigaciones. Por tanto, dar a conocer lo publicado sobre estas escenas críticas con la Iglesia en los tres casos de estudio, y empleando la hermenéutica, es nuestra principal tarea. Sin embargo, resultaría interesante la realización de un estudio que posibilitara conocer cuál es el actual papel de la entidad en el cine contemporáneo, delimitado por los diferentes movimientos sociales que se han ido desarrollando, así como saber si se sigue dando –o no– dicha crítica.

6. Metodología

El presente Trabajo Final de Grado (TFG) posee un exhaustivo proceso metodológico con el objetivo de extraer una serie de convincentes conclusiones y resultados, a partir de lo analizado sobre nuestra temática, que doten al mismo de una validez total. El cine crítico de Luis Buñuel a la Iglesia en la época tardofranquista (1959-1975). Casos de estudios: *Viridiana* (1961), *La Vía Láctea* (1969) y *El fantasma de la libertad* (1974) se ha basado, en términos de metodología; en primer lugar, en una amplia revisión bibliográfica, a partir de fuentes secundarias, para resolver la problemática expuesta y, en segundo lugar, en la observación directa por parte del investigador, autor del proyecto, con sentido crítico³, con el fin de analizar estéticamente las obras de estudio anteriormente mencionadas.

Primeramente, se llevó a cabo una serie de búsquedas a través de diversas plataformas especializadas en contenido bibliográfico; *Google Académico* y *MyNews*, entre otros. El objetivo; leer sobre la materia y familiarizarnos con ella. Posteriormente, realizamos otras indagaciones en el portal web de la biblioteca de la Universidad de Sevilla para adquirir diversas obras literarias que, de igual modo que ocurriría con los artículos, nos harían adquirir una mayor confianza con el objeto de estudio planteado. También, por los portales en línea de otras Universidades Españolas (Universidad de Córdoba, Universidad del País Vasco, Universidad de La Rioja...). Conocíamos la amplia bibliografía de nuestro material a investigar, por tanto, decidimos abrir nuevas fronteras con el exterior, llevándose a cabo una reiterada búsqueda de archivos académicos, así como de obras literarias sobre el cineasta en cuestión, Luis Buñuel, en una de las Universidades de Estados Unidos (California State University, Los Ángeles), y en las de Francia y México.

El material extraído asienta la base de nuestra investigación. Tal y como se ha comentado, el director de cine es conocido mundialmente, por lo que la información recibida y recogida fue amplia. Tras un largo periodo de lectura, se llevó a cabo un proceso de selección. Numerosos escritores, filósofos y críticos cinematográficos de la época han redactado sobre la vida y obra de Luis Buñuel. Entre ellos, uno de mayor prestigio ya que convivió en la misma época, el escritor Max Aub, posibilitando inéditos caminos de investigación tras la publicación de su obra *Buñuel: todas las conversaciones*; una serie de 45 entrevistas con diversos y característicos personajes de la era que asientan y validan un rico testimonio de fuentes bibliográficas. En el pasado año 2020 tuvo lugar su reedición por parte de Jordi Xifra, catedrático de la Universidad Pompeu Fabra (Barcelona) y director del Centro Buñuel Calanda (CBC).

³ El crítico de cine francés, Serge Daney, expone en su obra *Cine, arte del presente* (2004) que la crítica es una forma de re-ver los films, una instancia que hace que algo de lo visto vuelva de otro modo (Rival, S., & Choi, D, 2010, p. 2).

En base a nuestro concreto y delimitado objeto de estudio, la crítica social de Buñuel, a la religión y a su institución por excelencia, la Iglesia, versan numerosas investigaciones publicadas en revistas académicas, así como tesis doctorales de años pasados, entre otras: *La moral religiosa y el cine español de la Transición (1973-1982)* de D. Manuel Jesús González Enrique (Universidad de Granada, 2003), *Cristianismo, surrealismo y sociedad en el cine de Luis Buñuel, un acercamiento* de D^a. Ilse Edith Rodarte Camacho (Universidad Nacional Autónoma de México, 2013) o *El cine: lo santo y lo violento. De la historia a la hermenéutica*, de D. Ignacio Sánchez Hernández (Universidad Complutense de Madrid, 2017).

Toda esta revisión bibliográfica ha servido para cumplimentar la primera parte de nuestra investigación, la relacionada con el contexto histórico; el segundo franquismo o tardofranquismo (1959-1975). También, el desarrollo de sus epígrafes; el cine de la época, la religión cristiana y sus valores, el rol desempeñado por la Iglesia y la cobertura mediática de la obra buñueliana.

La información bibliográfica de nuestro trabajo exige cierta refutación entre los diversos investigadores de la temática. Desde el marco teórico de la crítica vista como manifestación artística, citando, entre otros, a Kant o Adorno, se abrió un campo de investigación que sirviera de soporte –teórico, tal y como se indica– a nuestro trabajo. También, sobre el sentimiento de fe –o no– que posee una obra de arte, a través del marco de la crítica social que incluye el cine. Este hecho posibilitó asociar el contexto con el marco teórico.

En segundo lugar, no podemos estudiar el papel que juega la Iglesia en la obra fílmica de Luis Buñuel sin la visualización de su filmografía, con el fin de constatar este hecho. Para ello, se optó por el análisis estético de aquellas icónicas escenas en las que el cineasta se burla de la Iglesia. Así pues, se llevaron a cabo nuevas búsquedas de artículos académicos. Estos debían contar, a nivel bibliográfico, la temática del *film* así como algunos detalles de especial interés sobre estas escenas más promulgadas, convirtiéndose incluso en símbolos cinematográficos del movimiento antirreligioso. Entre los artículos, hay que destacar *El intertexto religioso en Viridiana (Luis Buñuel)* de Vicente Sánchez-Biosca (Universidad de Valencia, 1998) o *El Espectador. La Vía Láctea* de Carlos Fuentes (EP Cultura 23, 2007).

El siguiente paso sería la visualización, una primera toma de contacto, con las obras seleccionadas: *Viridiana* (1961), *La Vía Láctea* (1969) y *El fantasma de la libertad* (1974). Con la ayuda de diversas obras literarias-cinematográficas, destacando, por encima de cualquier otra, *Como analizar un film* de Federico Di Chio y Francesco Casetti, se pasó a realizar una segunda consulta de las películas, deteniéndonos con ímpetu en

aquellas escenas que requerían de un riguroso estudio, comenzando a señalar los pormenores con respecto a nuestra temática de estudio, la religión y la Iglesia⁴:

- *Viridiana* (1961): *La última cena*
- *La Vía Láctea* (1969): *Sacerdote y policía debatiendo sobre el fenómeno de la transubstanciación*
- *El fantasma de la libertad* (1974): *Monjes jugando con abnegación al póker*

Así pues, con la información bibliográfica detallada, se pasará a la propia interpretación autoral de estas obras, basada en la hermenéutica y en la intuición, siendo esta también contrastada con indicios y pistas. El objetivo no es más que la aportación, desde una postura crítica, de nuestra propia visión de los acontecimientos que el cineasta determina sobre la Iglesia.

Este proceso de recopilación bibliográfica; fuentes secundarias y observación directa de *films*, ha servido para asentar y confirmar nuestro objeto de estudio con el fin de dar una respuesta a nuestra investigación. Además, el intento de reabrir nuevas sendas hacia futuras investigaciones que hoy en día se desconocen. Nuestro motivo de estudio es el siguiente: el interés personal por la investigación de la religión cristiana y, en concreto, de la Iglesia católica. Compartiendo inquietudes con el mismo cineasta, Luis Buñuel, muchos de sus fieles seguidores se han preguntado constantemente el porqué de dicho *fetiché* con la entidad.

Me refiero a que toda su producción -sobre todo por la crítica internacional cinematográfica- es hablar del ateísmo, de los problemas de Luis frente a la religión, su anticatolicismo, etc. Sin embargo, siempre, en todas sus películas hay un poso católico. (Suay, 1985, como se citó en Xifra (ed.), 2020, Volumen 2, p. 805).

⁴ Los casos de estudios seleccionados; *Viridiana* (1961), *La Vía Láctea* (1969) y *El fantasma de la libertad* (1974), están provistos de sus respectivas *fichas técnicas*.

7. Breve biografía del cineasta Luis Buñuel



Ilustración 1 Retrato de Luis Buñuel, obra de Salvador Dalí (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, 1988)

Nació en Calanda, Aragón (1900) pero murió en Ciudad de México (1983). El director de cine español más reconocido a nivel internacional, con más de una treintena de películas a sus espaldas, es también considerado como uno de los máximos exponentes de la cultura francesa y mexicana. Asimismo, el director de cine David Trueba, en su prólogo dedicado a la obra que Buñuel escribiera en 1983, *Mi último suspiro*, expone:

Si se hubiera quedado en España habría existido una herencia palpable, firme. Pero no pudo ser y las mejores películas de Luis Buñuel fueron mexicanas, país en el que demostró una capacidad de adaptación que contradice a quienes lo definen como alguien pétreo o insensible (Buñuel, 1983/ 2018, p. 9)

Es el mayor de siete hermanos. Esposo de Jeanne Rucar, actriz y gimnasta profesional, y padre de sus dos hijos: Rafael y Juan Luis Buñuel. Sobre su personalidad, recalca Trueba: “Buñuel fue un hombre libre, condicionado por su cabezonería y su personalidad, pero que no dejó nunca de probar, de abandonarse a la fe surrealista en lo incontrolable, en lo inexplicable” (Ibídem, p. 12).

Según las propias palabras del calandino, se encontraba inmerso en una sociedad “aislada e inmóvil, en la que las diferencias de clases estaban bien marcadas” (p. 24). Así pues, el contexto social le influyó notablemente a la hora de realizar sus películas, destacando sobre todo su educación religiosa:

El respeto y la subordinación del pueblo trabajador a los grandes señores, a los terratenientes, profundamente arraigados en las antiguas costumbres, parecían inmutables. La vida se desarrollaba, horizontal y monótona, definitivamente ordenada y dirigida por las campanas de la iglesia del Pilar (Buñuel, 2018, p. 24).

Pertenciente a la conocida generación del 27; Ortega y Gasset, Valle Inclán, Benito Pérez Galdós o Federico García Lorca, entre otros, luchó duramente por la defensa de sus ideales:

Contra las desigualdades sociales, la explotación del hombre por el hombre, la influencia embrutecedora de la religión, el militarismo burdo y materialista, vieron durante mucho tiempo en el escándalo el revelador y potente, capaz de hacer aparecer los resortes y odiosos del sistema que había que derribar (Ibídem, p. 132).

No obstante, su representación de la realidad no pareció cuajar entre las gentes. “Sin embargo, el verdadero objetivo del surrealismo no era el de crear un movimiento literario, plástico, ni siquiera filosófico nuevo, sino el de hacer estallar la sociedad, cambiar la vida” (Ibídem, p. 132).

Sobre sus películas, el triunfante documental de *Un chie andalou* (*Un perro andaluz*, 1929), coescrito junto a uno de sus máximos referentes, el pintor Salvador Dalí, lo catapultó a la fama. Hasta hoy. Incluso sus últimos *films* –*El fantasma de la libertad* o *Ese oscuro objeto del deseo*– poseen ese sabor autoral que caracterizó a la leyenda. A pesar de triunfar en los prestigiosos festivales de cine, entre ellos, el Festival de Cannes, desde la primera hasta la última de sus películas sufrió lo de “hay que prohibir esa película obscena y cruel” (Ibídem, p. 133), dicta Buñuel, sembrándose así el ideario del comienzo del rechazo. No obstante, algunos de los cineastas contemporáneos más trascendentales han admitido sentir una especial devoción por el cine de Buñuel e incluso numerosos críticos cinematográficos, como, por ejemplo, W. Martin Hamdorf, afirman que “El cine de Buñuel no tiene herederos” (Hamdorf, 2008, como se citó en Bolívar, 2008).

Acerca de la religión y de la Iglesia, pesquisa fundamental en esta nuestra investigación, determina, por escrito, que “la muerte y la fe hacían sentir constantemente su presencia y formaba parte de la vida [...]. Nosotros, profundamente anclados en el catolicismo romano, no podíamos poner en duda ni un instante ninguno de sus dogmas” (Ibídem, p. 28). “La religión era omnipresente, se manifestaba en todos los detalles de la vida [...]” recalca (Ibídem, p. 28). El escritor mexicano Carlos Fuentes expone en el documental *La memoria fértil – Luis Buñuel*, a raíz de este asunto, que “Buñuel sentía que la religión era parte de la cultura, pero que al mismo tiempo se había convertido en un obstáculo para la cultura y para la humanidad”. Sin embargo, pese a su fe sincera, nada calmaba en él una curiosidad sexual impaciente y un deseo permanente, obsesivo. “Para alguien tan abiertamente ateo como Buñuel, uno de los mayores atractivos del catolicismo seguía siendo el sentimiento de pecado que acompaña al sexo” (Downey y Montauban, 2016, p. 6).

Aparte el conflicto entre religiosidad y ateísmo en la obra buñueliana encontramos que ambos extremos forman una misma realidad, pues hasta cierto punto son dos bandos de un conflicto irresoluble. En la lucha religiosa ocurrida en España era imposible marginar por completo a alguno de los dos bandos, pues ambos eran parte integral de España. En la historia de la religión

es igualmente imposible suprimir las herejías y el ateísmo, ambas arraigadas en el devenir del mundo católico (Torres Zapata y Villegas Gómez, 2008, p. 200).

Todas y cada una de sus obras cinematográficas han sido objeto de estudio, con una estética propia y muy concreta. Así pues, se han diferenciado una serie de etapas para reordenar su filmografía en un contexto determinado; etapa surrealista, donde se encuentran *films* tales como *Un chie andalou* (*Un perro andaluz*, 1929) o *L'Age D'Or* (*La edad de oro*, 1930), etapa republicana (asociada a la Segunda República española) con *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933), etapa mexicana –del exilio de la Guerra Civil– donde destacan obras tales como *Los olvidados* (1950), *Él* (1952), *Ensayo de un crimen* (1955), *Viridiana* (1961) o *El ángel exterminador* (1962). Y, por último, la etapa francesa; destacables *Belle de jour* (*Bella de día*, 1967) y *Le charme discret de la bourgeoisie* (*El discreto encanto de la burguesía*, 1972), siendo esta última película quién elevó a los cielos de Hollywood al cineasta⁵.

De todas ellas, la que más marcó y definió al cineasta, así como la más característica, fue la etapa surrealista. Pero, ¿en qué medida nutrió el sentir surrealista al pensamiento religioso de Buñuel? El pensador francés George Bataille expone que “el surrealismo ciertamente se opone a lo que podemos denominar religión” (p. 46). Y añade a su afirmación que dicha oposición se hace “en el sentido preciso de que el valor de la pasión a la que dio relevancia nunca le fue impuesto por el afán de durar ni por el de asegurar los intereses materiales de los hombres que lo asumían” (p. 46). Buñuel, por tanto, recoge en su filmografía esta idea.

En la actitud surrealista hay algo perfectamente radical que, desde el comienzo, lo opone a las formas religiosas más elevadas que, en una atmósfera comprometida, mantenían el equívoco entre el cuidado de una vida apasionada, entre el cuidado de una vida afectiva llevada a la incandescencia, y el cuidado del interés personal, es decir de la duración. Esto desaparece en el surrealismo bajo la simple forma del escándalo (Bataille, 2008, p. 46).

Precisamente, el movimiento surrealista pretende evocar un sentimiento de rebeldía en la población. Luis Buñuel lo refleja en su crítica eclesial, es decir, dicho sentir se justifica por los valores que promulga la Iglesia. Así pues, este hecho provocará disputas en la sociedad de la época. García Ballester (2015-2016) relaciona esta idea con la represión mediática que obtuvo una de sus obras más peculiares, *La edad de oro* (1930). “Este escándalo [*La edad de oro*], fue derivado por la indignación de que algunas escenas resultaban burlas a la religión católica, ya que hay constantes referencias a la iglesia a modo de crítica en la película” (p. 25).

⁵ Año 1972. Luis Buñuel se convierte en el primer director de cine español en conseguir un premio Óscar por su obra *El discreto encanto de la burguesía* (1972), en la categoría de Mejor Película Extranjera.

Por consiguiente, Buñuel persiste en esta idea a lo largo de toda su filmografía. El afecto hacia el escándalo supone el enfrentamiento con las entidades gubernamentales de la época, así como con las eclesiásticas. No obstante, este acontecimiento impone la originalidad de la obra del calandino al asentar un nuevo tipo de cine que, posteriormente, será denominado como realismo social. La influencia surrealista y, por tanto, buñueliana, se plasma en los actuales directores de cine, sobre todo en las creaciones del ámbito internacional. Cabría conocer cuál es el papel que hoy en día juega el surrealismo en el cine contemporáneo, trascendental.

Actualmente sigue vigente el uso de estética y teoría propia del movimiento surrealista en el cine. Durante la segunda mitad del siglo XX y los primeros años del XXI, la crítica cinematográfica ha calificado a algunos cineastas como surrealistas, autores que en su mayoría se encuentran dentro del denominado cine de autor. Muchos de ellos son directores tan reconocidos como David Lynch, Alejandro Jodorowsky o David Cronenberg (García Ballester, 2015-2016, p. 26).

8. Contexto sociopolítico de la época

Poderosas corrientes de derecha y de extrema derecha atormentaban ya a la joven República española. La agitación era cada vez más violenta. Miembros de Falange -fundada por Primo de Rivera- disparaban contra los vendedores de Mundo Obrero. Era fácil adivinar que se acercaba una época sangrienta (Buñuel, 1983/2018, p. 171).

8.1. El cine en el segundo franquismo o tardofranquismo (1959-1975)

Tras la llegada de la Guerra Civil española (1936-1939), el panorama cultural de la época se vio frustrado. Numerosos artistas –muchos de ellos de la generación del 27– estuvieron en el punto de mira gubernamental, siendo expuestos al panorama político con el fin de que tomaran una decisión y un asentamiento ideológico en relación a algunas de las corrientes imperantes; nacionalista o republicana. Cabe recordar que, nuestro protagonista, el cineasta Luis Buñuel, se exilió a la ciudad de México durante dicho conflicto. Durante este periodo, se mantendría al margen. No obstante, estuvo continuamente informado de los hechos acaecidos, viéndose reflejado posteriormente de forma crítica en sus respectivas obras. La finalización de la guerra española trajo consigo las cenizas de un cine completamente dañado. Volvería a su país de origen, España, cuando decide filmar *Viridiana* (1961), una vez equilibrada la segunda etapa del régimen franquista.

Montes Fernández (2011) incide sobre los inicios cinematográficos durante la primera etapa franquista (1939-1959). Esta primera etapa marcará el rumbo de lo que más tarde devendrá en la segunda etapa:

Franco no tardó en emprender una campaña propagandística de altos vuelos. [...]. El cine español pronto sometido al proteccionismo estatal que, no

contento con tal remedio, se esforzaba por atraer la atención del espectador medio, que se dejaba seducir más fácilmente por las estrellas de Hollywood que por las propias. [...]. El doblaje al castellano de películas extranjeras constituía un arma de doble filo, porque si bien permitía a las autoridades franquistas alterar caprichosamente el contenido de una película, aquel alentó el consumo masivo de producciones de otros países y, en especial, de Estados Unidos (Montes Fernández, 2011, p. 609).

Hablamos, pues, de la hegemonía de un cine católico que difundía las bases del cristianismo. La Iglesia, como brazo ejecutor. Así, Colmenero Martínez (2014) reafirma que “la historiografía ha definido a la sociedad española del franquismo como culturalmente católica, un hecho que no sólo se debe limitar al culto o el ritual, sino también a las diferentes prácticas de la vida cotidiana [...]” (p. 143). Este acontecimiento pone de manifiesto la incidencia de la religión en el mundo del cine. “Entre ellas estaría una supuesta industria del cine dirigida a los católicos” (p. 143).

No será hasta la década de los cincuenta cuando se comience a fraguar en las mentes críticas de los cineastas de la época el deseo constante de realizar un tipo de cine ajeno a las órdenes del general Franco: “No obstante la popularidad que éste llegó a alcanzar [el cine histórico], empezó a gestarse en la clandestinidad un cine dotado de sensibilidad social, cuyos autores eran poco menos que “enemigos de la patria” (Ibídem, p. 610). El cine social crítico surgiría en contraposición a los valores (ideológicos, políticos, sociales...) difundidos por el régimen. Encontramos aquí el cine de Luis Buñuel y, más concretamente, las obras de estudio seleccionadas.

Los máximos representantes de lo que se ha dado en llamar “cine social de mensaje” fueron, sin ningún género de dudas, Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem. Ambos supieron aprovechar, aunque no sin dificultades, los resquicios de la censura. [...] empezaron pronto a desenmascarar las sombras del régimen (Ibídem, p. 611)⁶.

Uno de los acontecimientos más trascendentales en relación al futuro del cine español fue las I Conversaciones Cinematográficas de Salamanca (1955). Montes Fernández (2011) expone que este acto “simbolizó la disidencia contracultural de una nueva generación de realizadores cinematográficos, que, como muestra de su activismo político-ideológico, no tardará en rodar películas con un claro contenido crítico” (p. 614). España se encontraba a la cola de esta tipología cinematográfica.

El cine español vive aislado. Aislado no sólo del mundo sino de nuestra propia realidad. Cuando el cine de todos los países concentra su interés en los problemas que la realidad plantea cada día, sirviendo así a una esencial misión de testimonio, el cine español continúa cultivando tópicos conocidos y que en nada responden a nuestra personalidad nacional. El cine español sigue

⁶ Cabe destacar que, en otros artículos revisados sobre la historia del cine español, el cineasta Luis Buñuel también es considerado y, por tanto, forma parte junto a ambos cineastas –Berlanga y Bardem– del denominado “cine social de mensaje”. Suponemos su no inclusión debido a su estancia en México.

siendo un cine de muñecas pintadas (Martín Patino, 1955, cómo se citó en Montes Fernández, 2010, p. 614)⁷.

Berzosa Camacho (2016) expone que “durante el tardofranquismo y la [posterior] transición aumentó sobremanera la actividad de la resistencia al régimen y con ella se produjo la radicalización del movimiento obrero” (p. 11). Al unísono, Montes Fernández (2011), una vez asentado el “cine social de mensaje”, bien entrada la época de los sesenta, declara:

Ahora más que nunca, los realizadores formados [...] desafían al mismo régimen que les sostiene económicamente. Muchas de sus reivindicaciones se filtran en sus filmes que, a pesar de despertar ocasionalmente el encono de las autoridades, se exhiben en certámenes extranjeros porque contribuyen a reforzar en el exterior la imagen aperturista de los sucesivos gobiernos franquistas, sobre todo, entre las décadas de los sesenta y setenta. Surgen diferentes escuelas que confieren cierto aire de modernidad técnico-formal al cine español (Montes Fernández, 2011, p. 615).

Por consiguiente, con el denominado Plan de Estabilización de la década de los sesenta, se produjo un boom de la exposición artística. “Así, Buñuel, Berlanga o Bardem fueron algunos de los más grandes realizadores de su época” (Ibidem, p. 615). Será en esta nueva perspectiva cinematográfica cuando Luis Buñuel regrese a España para rodar *Viridiana* (1961).

Con Fraga Iribarne como Ministro de Información y Turismo (1962-1969) y José M^a. García Escudero como Director General de Cinematografía y Teatro (1962-1967), se produce una liberalización más aparente que real. Por primera vez, se establecen las Normas de Censura Cinematográfica y se modifican las subvenciones, abandonando la clasificación de las películas según categorías. Se crea, además, el “interés especial” para estimular a los jóvenes directores. Y surge, por último, el “Nuevo Cine Español” (NCE) (Ibidem, p. 616).

El plan de García Escudero durante su segundo mandato, según establece Montes Fernández (2010), “se orientó, sobre todo [...] a la defensa de un cine español de calidad. [...]. Mejoró la distribución de la producción cinematográfica (nacional e internacional) y estimuló la formación de nuevos realizadores [...]. Bajo su amparo, surgió una generación de cineastas [...] (p. 616).

Sin embargo, recién entrada la década de los setenta, el panorama cinematográfico sufrió la pérdida de García Escudero como Director General de Cinematografía y Teatro⁸. Tras la elección de un nuevo sucesor, Carlos Robles Piquer, la situación se vio sometida a nuevos cambios paradigmáticos, al parecer, con el fin de su mejora; una mayor libertad

⁷ Palabras publicadas en la revista *Cinema Universitario* por parte del cineasta Basilio Martín Patino, quien convocase las I Conversaciones Cinematográficas de Salamanca.

⁸ Esto se debe al consentimiento de la licencia española a *Viridiana*, triunfadora con la Palma de Oro en el Festival de Cine de Cannes, y removiendo a los altos cargos políticos –incluido el general Franco– y eclesiásticos –la Iglesia–, debido a la severa crítica social que realizaba.

de expresión –sin censura–, la libre expresión lingüística, la aceptación por parte del régimen de las salas de arte y ensayo y la eliminación del Noticiario Cinematográfico Español (NO-DO), entre otros (Ibídem, p. 617).

Posteriormente, en plena etapa tardofranquista surge lo que se conoce actualmente como “cine comercial”. “José Luis Dibildos fue el impulsor de esta “tercera vía”, un cine comercial con ciertas pretensiones críticas y sociales, al que se recurrió como remedio para burlar la censura franquista” (Ibídem, p. 618).

Colmenero Martínez (2014) clarifica que una vez sumergidos en el nuevo cine comercial, “si que perdió fuerza ante las nuevas propuestas que el cine de los sesenta [y también setenta] ofrecían tanto a los cinéfilos sedientos de un cine intelectual para minorías como para aquellos que en las comedias y en el landismo⁹ encontraron su medio de entretenimiento favorito” (p. 151).

Finalmente, tras la muerte del dictador Francisco Franco, el cine español queda liberado. “El Gobierno, más preocupado por incipientes problemas de Estado, como la militarización de ETA o las sucesivas revueltas sociales, descuidó la protección de la industria del cine” (Montes Fernández, 2011, p. 618). Con la implantación de la Constitución de 1978, se dice adiós a la censura del régimen franquista. A partir de este hecho, se explotará –surge a comienzos del 70– lo que se conoce como “época del destape”, o lo que es lo mismo, el despertar sexual que atrajo a un nuevo público hacia las salas. Destacará, fielmente, el cine realizado por el aragonés Carlos Saura.

8.2. El papel de la Iglesia en el segundo franquismo o tardofranquismo (1959-1975)

Toda mi vida me ha impresionado enormemente la famosa fotografía en la que, ante la catedral de Santiago de Compostela, se ve a unos dignatarios eclesiásticos, revestidos con sus ornamentos sacerdotales, haciendo el saludo fascista junto a varios oficiales. Dios y la patria están allí codo con codo. No nos traían más que represión y sangre (Buñuel, 1983/2018, p. 209).

Colmenero Martínez (2014) delimita un breve contexto para el entendimiento del rol que la entidad eclesiástica mantuvo en esta época, estableciendo, en primer lugar, que la Iglesia española era un representante más en la problemática que envolvía al cine (p. 144). “Incluso se puede afirmar que sus peculiaridades comenzarán a ser más notables en un periodo tardío del franquismo, un momento en el que la Iglesia comience a dar cabida a

⁹ Se define “landismo” al género cinematográfico que se dio en los años setenta del siglo XX., cuyo nombre proviene del actor Alfredo Landa. El fenómeno se caracterizó por aunar la comedia y el erotismo. <https://dle.rae.es/landismo>

un cine de valores humanos que solamente tenía espacio en España dentro del reducido circuito de festivales y salas de arte y ensayo” (p. 144).

La religión católica jugó un papel fundamental en el franquismo. La Iglesia, como entidad que sostiene y da voz a los valores que defiende el cristianismo, estaba completamente maniatada a las órdenes del gobierno, incluidos los sacerdotes, quiénes se encargan de conducir la ceremonia.

La censura tuvo un impacto decisivo en la población a pesar de su progresivo desgaste y críticas a posteriori. Es cierto que las encuestas a finales del régimen franquista señalaban que la gente no quería censura en el cine, pero también es necesario recordar como en las salas cinematográficas había un miedo y respeto ante lo prohibido, aquello que la Iglesia Católica había condenado en el púlpito (Ibídem, p. 147).

Luis Buñuel, desde su mirada antirreligiosa, criticó duramente este hecho: “Por lo tanto, existió una necesidad de censura creada desde “arriba” y justificada por el Estado y la Iglesia, instituciones que impregnaron un sustrato moral que permeabilizó en parte de la sociedad española” (Ibídem, p. 147). Sin embargo, este acontecimiento cambiaría con el paso de los años. Recién entrados en los años sesenta y setenta, “la censura eclesiástica durante el franquismo no supo hacer frente a la oleada secularizadora que el segundo franquismo sufrió, un movimiento silencioso y arraigado en las nuevas generaciones de españoles” (Ibídem, p. 147). No obstante, dicho movimiento secularizador todavía producía ataduras –al régimen– en la mirada de estos jóvenes cineastas españoles (Ibídem p. 147).

La Iglesia durante la etapa tardofranquista, en palabras de la historiadora Moreno-Seco (2002), “ha sido muy poco estudiada pero como toda época de cambio resulta muy sugerente” (p. 253). Así pues, durante el periodo comprendido entre 1960 y 1975, Colmenero Martínez (2014) habla de una etapa de declive, sobresaliendo otras materias y dejando apartado lo católico como atestado principal. Se trata de una fase contemporánea a los años del Concilio Vaticano II y en desacuerdo al régimen de Franco en un importante sector eclesiástico (p. 148). Luego, la influencia que poseía la Iglesia sobre la sociedad varía negativamente:

El público buscado [en esta segunda etapa franquista] ya es distinto al del franquismo, que a través de la censura y el apoyo crediticio estatal provocó que en las primeras películas hubiera una clara intencionalidad de adoptar y readaptar a los disidentes que pudieron quedarse en España (Ibídem, p. 151).

El escritor Aurelio Oresanz realiza en 1974 un atrayente análisis sociológico de los tres modelos de religiosidad que a su juicio atraviesan el tramo histórico comprendido entre 1939 y 1975: Religiosidad “total” en la postguerra, religiosidad personal – simbolizada en los cursillos de cristiandad– en los años sesenta y religiosidad del compromiso en ésta y la siguiente década (p. 37-47).

En el primer franquismo, “la dictadura instrumentalizó el aparato religioso para la socialización y la sumisión política. [...] La estrategia religiosa se basó en la utilización del poder político para la socialización religiosa” (Moreno-Seco, 2002, p. 256). Así pues, esta historiadora realiza una clasificación de los principios fundamentales en torno a los cuales gira el discurso eclesiástico-político desde 1939 hasta 1959, citando a Jiménez Campos, Urbina y Tello Lázaro en su respectiva obra *Ideología y política. La Iglesia católica española (1936-1959)*¹⁰: 1. Mito de la “Cruzada” como símbolo de la defensa del cristianismo; el régimen está asociado al pensamiento conservador español por el cual España es una nación elegida por Dios, 2. Francisco Franco, líder representante de la voluntad divina y defensor de la civilización, 3. El modelo de religiosidad está basado en los conceptos de pecado, infierno y muerte para su continuación, 4. La religión, miembro autoritario del sistema económico del país y 5. El catolicismo como sostén familiar y de la sociedad patriarcal (p. 245-253).

En el segundo franquismo, Moreno-Seco (2002), citando al historiador Font Agullo¹¹, determina que el papel eclesiástico se basa en la reconstrucción de ideales con el fin de incidir nuevamente en la sociedad. “La intensa campaña de recristianización alentada por la Iglesia católica con el apoyo del Estado en estos años obtuvo resultados poco consistentes, aunque con grandes diferencias regionales” (p. 253). En los años sesenta y setenta, “cobra un gran protagonismo la secularización social, entendida como reducción del ámbito privado de la religión y como desacralización de la cosmovisión del mundo” (p. 253). Nuevamente, se establecen una serie de principios basados en la religión que caracterizan el tardofranquismo: 1. Desaparición de la idea fija del pecado, la culpa y la muerte. Dios es sustituido por Cristo. 2. Crítica al sistema económico y oposición a la dictadura. 3. Multitud de pensamientos religiosos (p. 253-258).

Carnero Abad (2002) sintetiza la idea de esta segunda etapa franquista exponiendo que “la plasmación de esta recatolización supone, por un lado, destruir el conjunto de normas y prácticas laicistas o secularizadoras republicanas y, por otra parte, decretar la entrada en vigor del viejo orden clerical que tradicionalmente había imbricado estado-Iglesia católica” (p. 173). Además, Núñez de Prado (2014) sentencia que, a pesar de la secularización y, por tanto, de la separación de este binomio estado-Iglesia, esta última entidad seguiría recibiendo financiación estatal durante un largo periodo de tiempo para mantener los valores religiosos, así como sus instituciones que la respaldan (clero, sacerdotes, monjes...) (p. 103).

¹⁰ TELLO LÁZARO, José Ángel, *Ideología y política. La Iglesia católica española (1936-1959)*, Zaragoza, 1984 (Citado en Moreno-Seco, 2002, p. 271).

¹¹ La recristianización parcial en ámbito rural del Empordà ha sido tratada en FONT AGULLÓ, Jordi, “‘Aspiramos a transformar totalmente la vida en España’. Actitudes de la población ante la implantación del Nuevo Estado: la política como religión y la religión como política”, en *Tiempos de silencio...*, pp. 333-343 (Citado en Moreno-Seco, 2002, p. 275).

Resulta de especial interés para nuestra investigación incidir en el apartado 2. *Crítica al sistema económico y a la oposición de la dictadura*. En breves palabras, se puede afirmar que Buñuel muestra esta pesquisa en las presentes obras cinematográficas objetos de estudio. Incidiendo, Moreno-Seco (2002) expone que “se abandonan valores como la resignación, la concepción jerarquizada y orgánica de la sociedad, por una visión más igualitaria de la misma” (p. 256). Y prosigue: “Estos principios conducen a un compromiso eclesial, social y político [...] un mayor papel del laico en la Iglesia y una creciente autonomía en sus iniciativas sociales [...], que lleva a la deslegitimación del régimen” (p. 256). Podemos concluir que, en cierto modo, Buñuel realizó una precursora tarea con el fin de que la sociedad española de la época se percatase de este asunto.

No podemos cerrar este apartado sin dejar de mencionar el rol del sacerdote como cara visible de la Iglesia católica. Colmenero Martínez (2014) otorga importancia a su persona dentro de la entidad –sin olvidar la época en la que nos encontramos inmersos–: “Dentro de la vida de la Iglesia fue también importante la recepción que los sacerdotes tenían del cine y su transmisión a la feligresía cada domingo” (p. 147). Además, Moreno-Seco (2002) expone que “en la década de los sesenta y setenta tuvo lugar una profunda renovación y una posterior crisis de la figura del sacerdote ante la novedosa doctrina conciliar y la secularización” (p. 259). También, del clero. “La crisis del clero en los sesenta y setenta provocó la involución de algunos sectores sacerdotales, que se agruparon en torno a asociaciones de espiritualidad [...]” (p. 261).

Moreno-Seco (2002) acentúa, con respecto al papel que jugó la Iglesia en la etapa del tardofranquismo (1959-1975), que “todavía requiere de un estudio más detallado” (p. 265). Además, recoge las reflexiones de Cruz (1993)¹² y sentencia:

Los comportamientos anticlericales perviven en la mentalidad colectiva española, pero es en los últimos años del régimen cuanto tiene lugar “la crisis del anticlericalismo como conflicto social, gracias a la desactivación de la cultura política que lo había configurado en épocas anteriores”, por la integración de sectores católicos progresistas en la lucha antifranquista (Ibidem, p. 265).

En conclusión, podemos afirmar que existe una clara diferenciación del rol que desempeñó la Iglesia durante la primera y la segunda etapa del franquismo (1936/1939-1975). En referencia a esta última fase, la Iglesia, a pesar de querer restablecer los valores de la religión católica en la sociedad española no lo consigue. Por tanto, el nivel de liberación resulta “algo” mayor. No obstante, Buñuel continúa reflejando en sus obras dicha aversión al ente. Los cambios históricos se suceden de forma pausada y el cineasta trata de mostrar de forma reiterada su denuncia. Aún así, estudiaremos cómo el cineasta

¹² CRUZ, Rafael, “Sofía Loren, sí; Montini, no...”, p. 217. Un estudio que muestra la permanencia del anticlericalismo es el de MONTESINOS SÁNCHEZ, Nieves, “Il vilipendio della religione e della Chiesa nella Spagna franchista. Ipotesi per un approccio giuridico allo studio dell’anticlericalismo”, en MOLA, Aldo A. (a cura di), *Stato, Chiesa e società in Italia, Francia, Belgio e Spagna nei secoli XIX-XX*, Foggia, 1993, pp. 331-341 (Citado en Moreno-Seco, 2002, p. 283).

contribuyó a que este hecho fuera posible, a través de su propia crítica y, por tanto, del ámbito cultural, en una época donde las circunstancias parecían mejorar. Él era consciente de este hecho, pero aún así, quiso mantener expresando su temática por excelencia; la religión. “Vuelvo a la religión, es lo único...” (Buñuel, 1985, como se citó en Xifra (ed.), Volumen 1, p. 482).

8.3. La influencia de la obra literaria del Marqués de Sade en la filmografía de Buñuel

“Para Buñuel, el hombre ante todo y en todo, es instinto y racionalidad; total revuelta y contradicción. No es libre. Y esto lo aprendió de Sade” (Padre Julián Pablo, 1985, como se cita en Xifra (ed.), 2020, Volumen 2, p.791).

Las principales influencias literarias de las que bebe el cine de Luis Buñuel son dos. Por un lado, encontramos las obras que escribiese el novelista Benito Pérez Galdós, que sirvieron de inspiración para la realización de algún que otro *film* del calandino; la más conocida, *Tristana* (1970). Por otro lado, la literatura del escritor, ensayista y filósofo francés, el Marqués de Sade. Con respecto a este último, centraremos dicho apartado debido a la amplia información que se posee. Por tanto, la influencia resulta abundante.

Herranz Jiménez (2014) manifiesta con respecto a esta cuestión que Sade no solo influyó a Buñuel en la temática religiosa o burguesa sino en todo un universo imaginativo dónde cabían múltiples juicios de valor. El cineasta aprovecharía para plasmar todo ello en su filmografía (p. 23).

Por muy complicado que lo pongamos, no consiste en las seiscientas formas de hacer el amor de Los 120 días de Sodoma, sino que Buñuel puede tomar el acto más simple y hacerlo el acto más terriblemente erótico. ¿Por qué? Porque mezcla, en ese momento, algo trascendente al acto erótico, al acto sexual o a la manía sexual, que es lo religioso. La trascendencia de ese Dios, sea para blasfemar o no blasfemar (Padre Julián Pablo, 1985, como se cita en Xifra, 2020, Volumen 2, p.793).

Rodarte Camacho (2013) afirma que lo que hace Luis Buñuel en sus películas nos aproxima a Sade en términos de perversión¹³. En definitiva, de desenfreno, de *fetiché*. “La perversión solo puede tener valor transgresivo en el seno de una sociedad que la rechaza y condena: son las propias instituciones las que fabrican las perversiones” (p. 79). Por ello, el cineasta la justifica a raíz de la actitud deplorable de la entidad. “Las perversiones denuncian aquello que se oculta en los valores sociales como mecanismo de defensa de la colectividad. La insubordinación de las funciones del vivir” (p. 79).

¹³ “Entendiendo perversión como aquella desviación de lo “normal” en el acto sexual”, expone Rodarte Camacho (2013).

Así pues, se palpa la influencia sadista en las diversas temáticas del cine de Buñuel. No obstante, se percibe con profundidad en la religiosa: “Las obras de Buñuel y Sade convergen en su interés por la religión, puesto que ambos llevan a cabo en ellas una profunda revisión de la religión” (Herranz Jiménez, 2014, p. 89). Y prosigue estableciendo que “para Sade, la religión también se convirtió en una obsesión” (Ibídem, p. 90).

Numerosos críticos cinematográficos, así como grandes literarios observan en la filmografía del cineasta esta gran influencia. Expone Padre Julián Pablo: “[Su persona] no ha encontrado en Buñuel un argumento en contra de la existencia de Dios que no esté al nivel de esa dialéctica, de esa argumentación de Sade o del surrealismo” (Xifra (ed.), 2020, Volumen 2, p. 800). Como soporte a su teoría, establece el ejemplo que encuentra en la película *El ángel exterminador*: “En esa película, Buñuel muestra una providencia cerrada, por tanto, atea, estrictamente en la misma línea que el marqués de Sade” (Ibídem, p. 800). Además, la visión que ambos poseían sobre la figura de Dios es similar: “[...] Buñuel, al igual que Sade, tiene el concepto de un Dios injusto que en vez de evitar que el mal se produzca, lo permite y lo premia” (Herranz Jiménez, 2014, p. 98). También, se observan similitudes en otras temáticas; lo erótico y lo sexual.

Otro de los puntos de fricción que podrían existir entre Sade y los surrealistas era la apología del crimen sexual que se desprendía de la obra de Sade, puesto que los surrealistas tenían un alto concepto del amor. Pero lo cierto es que los personajes de Sade nunca se presentan como modelos, sino que los usa para hablar de la descomposición de la sociedad (Ibídem, p. 27).

Romero Onofre (2019) afirma, basándose en la temática sexual que Sade incluye en su obra, y que tal y como se expone ha influenciado a Buñuel, que el filme *El ángel exterminador* (1962) es la cinta que abarca ampliamente esta idea y muestra un ejemplo: “Es decir, del Castillo de Selliny [una localización de la obra] salen los personajes de la novela de Sade Las 120 jornadas de Sodoma, que vienen de una orgía. Por consiguiente, es inevitable relacionar estos elementos con el tópico del erotismo” (p. 115).

Así pues, podemos confirmar a través de las referencias bibliográficas comentadas que la influencia de Sade en Buñuel es creciente. Además, en diversos objetos de estudio; desde la religión hasta lo erótico y sexual. Ambos son *fetiches* del calandino y lo muestra en las obras que realiza a lo largo de su vida. Es más, observamos indicios surrealistas ya en la mirada de Sade. Buñuel, junto al resto de sus compatriotas, termina por dar forma a dicho movimiento. La mirada crítica que desarrolló, en gran medida, se debe a él; sobre el hombre, sobre Dios, sobre Cristo y, por tanto, sobre la Iglesia.

8.4. La obra buñueliana: censura gubernamental y crítica cinematográfica en la prensa nacional e internacional de la época

“Horror a comprender. Felicidad de recibir lo inesperado” (Buñuel, 1985, como se cita en Xifra (ed.), 2020, Volumen 2, p. 216).

El cine de Luis Buñuel se encuentra en constante objeto de estudio. Esto es posible debido a su índole crítica, personal y profesional, y a su influencia –también en la actualidad– sobre los artistas de la época. Inmersos en un contexto muy delimitado, el tardofranquismo (1969-1975), resultó de gran valor y admiración que numerosos creadores en contraposición al régimen difundiesen valores que poco, o mejor dicho nada, tenían que ver con lo establecido –sobre todo de la generación del 27–. Aún conociendo la repercusión que este acto podía causar; la censura por parte del Gobierno. Este hecho tuvo lugar ya que la mayor parte de la cultura española de la época fue desarrollada en el exterior, principalmente en Francia. “Por ello, gran parte de la cultura española durante el franquismo se realizó en el exilio: arte (Picasso y Miró), literatura (Juan Ramón Jiménez, Ramón J. Sender, Pedro Salinas, Rafael Alberti...), cine (Buñuel), [...]” (p. 22)¹⁴. A pesar de ello, y en referencia a la cinematografía, Buñuel asumió dicho riesgo, no dejando ser influenciado por los más afines al régimen y realizando películas que luchaban por hacer ver a la sociedad la crueldad de la época. Hablamos, pues, de un cine calificado como “realismo crítico”.

[El realismo crítico] conecta la realidad nacional, la cultura autóctona con el cine moderno de Europa, las nuevas tendencias cinematográficas, y la influencia externa de Europa. Los cineastas españoles comienzan a desprenderse del academicismo y crean, a contracorriente, un discurso de apertura que servirá de fundamento al futuro cine español (Martínez-Salanova Sánchez, 2020).

Aunque resulte paradójico es de esperar que su “cine realista crítico” o “cine social de mensaje” recibiese críticas –en prensa– por parte de diversos sectores. Es innegable todo lo que supuso el cine de Buñuel, trayendo consigo el enfrentamiento mediático que abarcó. Recordemos, pues, que el régimen franquista mantenía un as bajo la manga; el control férreo del poder mediático de la época. Por ello, desde la primera hasta la última de sus películas, la represión en prensa y la censura se hizo notar, suponiendo las miradas hostiles entre el Gobierno y Buñuel, y en general, con el grupo surrealista de la época.

A pesar de no haber un amplio material que de mayor salida a este hecho, ha sido posible establecerlo a través de su documental *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933). Esta

¹⁴(htt1)

https://www.setandgo.org/moodle22/pluginfile.php/892/mod_resource/content/0/15.%20La%20Espan%C%83a%20franquista.pdf

obra de Buñuel, de las más recientes en su filmografía española, causó un gran revuelo mediático y conllevó que numerosos periodistas y críticos, a favor y en contra del régimen, escribiesen reseñas críticas sobre ella. Incluso la prensa internacional se hacía eco de lo que ocurría en España con la película de Buñuel:

LUMIERE (París), 2 enero 1937

La Lumière sur L'Ecran. Femmes en revolte. Le Cirque. Terre sans pain (Germaine Decaris)

“Este documental se proyecta actualmente en la misma sala que Femmes en révolte. El cine, cuyo papel es tanto mayor cuanto más consigue ser un testimonio, no ha podido ser nunca, excepción hecha de Borinage de Joris Ivens, mejor y punzante ilustración de la miseria”.

(Citado en Herrera Navarro, 2000, p. 78).

POURQUOI PAS (Bruselas), 23 de abril de 1937

Terre sans pain. Le plus grand documentaire sur L'Espagne [Hoja de propaganda de la distribuidora Flora Films, de Bruselas. Recopilación de reseñas aparecidas en la prensa belga]

“Esta acumulación de insoportables sufrimientos crean una angustia tal que dan ganas de gritar: ¡Basta! Piedad fecunda, no obstante, y que arroja una singular claridad sobre problemas aún irresueltos”.

(Citado en Herrera Navarro, 2000, p. 84).

Tal y como se puede comprobar, el cine de Luis Buñuel fue aceptado y apoyado internacionalmente. Periódicos de todas partes del mundo como Francia, Inglaterra o Bélgica, entre otros países, alabaron la fortaleza del cineasta expuesta en *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933). Sin embargo, ese apoyo no fue recibido en España. De hecho, solo lo obtuvo de sectores muy diferenciados, destacando, entre otros, el de su propia generación y el de periodistas y críticos afines a la Segunda República española.

Se llevó en este sentido un control bastante certero, que llevaba a la revisión de todo lo que se publicaba, por lo que resulta aún más curioso que no existieran unas directrices específicas, más allá de las generalidades de este régimen, sobre lo que se debía o no censurar, lo que hacía que, en muchos casos, se filtraran obras u artículos críticos mientras otros quedaban en agua de borraja por nimiedades como mostrar un desnudo o describir algo que no encajara con la moral cristiana (Pinos Fernández, 2016, p. 71).

Pinos Fernández (2016) centra su reflexión en el caso de Luis Buñuel y en la sociedad en la que se encontraba inmerso, reflejo de sus obras: pocas libertades, sujetas a un control férreo por parte del Gobierno, dónde lo publicable pasaba por un estricto control con el objetivo de no ser expuesto y sin difundir algo que atentase contra los valores del régimen:

Se dieron así mismo situaciones contradictorias, como las vistan con [...] Buñuel, prueba de que en gran parte esta España nuestra escudaba su desconocimiento (por no decir total ignorancia) de la cultura más o menos elevada en preceptos arcaico apoyados en una religiosidad y un artificio más propios de siglos (muy) pasados (p. 71).

Gubern (2003) afirma que la censura fue un suceso de importancia en la figura del calandino (p. 279). Obras como *L'Age D'Or* (*La edad de oro*, 1930) o *Viridiana* (1961)¹⁵ sufrieron consecuencias con respecto a este hecho. Su exhaustivo discurso en contra de la religión y la Iglesia dio paso al alboroto. “Algunos comandos provocaron destrozos en la sala de exhibición [tras proyectarse la película], y el escándalo resultante, orquestado por una campaña de prensa, hizo que la película fuese prohibida por el prefecto de policía de París en diciembre de 1930” (p. 274).

Así pues, Pino Fernández (2016) recapitula y extrae, a modo de conclusión, en relación a la crítica cinematográfica y a la censura de la época que “la historia de la prensa durante el franquismo es la historia de la censura y, por tanto, de la apropiación y ocupación de los medios, que se convertían en una de tantas herramientas para el poder [...]” (p. 71). No obstante, a raíz de los esfuerzos de la sociedad para que el régimen abriera camino hacia la libertad, se estableció el plan “Apertura”: “[...] se limitó a un conjunto de cambios legislativos insuficientes con los que, de nuevo, se trataba de dar una falsa apariencia de estado democrático y social a semejanza de los estados del bienestar occidentales pero manteniendo su esencia dictatorial” (p. 11)¹⁶. Una de las leyes más significativas fue la denominada Ley de Prensa (1966).

La ley supuso la desaparición de la censura previa y una mayor permisividad en las publicaciones y espectáculo. Aunque no garantizaba la libertad de expresión, al establecer una censura posterior que podía llevar a aplicar sanciones (multas o suspensiones), permitió una mayor libertad y la aparición de medios de comunicación críticos con el sistema (Ibidem, p. 11).

¹⁵ Hemos de destacar que *Viridiana* (1961), al ser objeto de estudio del presente trabajo, desarrollará en las páginas siguientes este hecho con mayor profundidad.

¹⁶ (htt2)

https://www.setandgo.org/moodle22/pluginfile.php/892/mod_resource/content/0/15.%20La%20Espan%C3%83a%20franquista.pdf

9. Análisis estético de la crítica a la Iglesia católica en los casos de estudio: *Viridiana* (1961), *La Vía Láctea* (1969), *El fantasma de la libertad* (1974)

“El ateísmo -por lo menos el mío- conduce necesariamente a aceptar lo inexplicable. Todo nuestro Universo es Misterio” (Buñuel, 1983/2018, p. 214).

Tal y como se ha expuesto con anterioridad, y a modo de síntesis, podemos afirmar que el cine de Luis Buñuel resulta ser un buen señalizador de la temática religiosa, difundiendo unos valores en contraposición. Por ello, la recoge en su amplia filmografía y la muestra en determinadas escenas que, en su día, fueron un reflejo de la sociedad de la época; de la burguesía, por ejemplo, así como de la actitud mantenida por la Iglesia –a nuestro mayor interés–. Pero, ¿por qué Buñuel se obsesiona constantemente con este asunto? ¿De qué forma lo extrapola en sus *films*?

Cabe recordar que, a pesar de ser considerado un “ser religioso” por la mayoría de los artistas de la época¹⁷ que convivieron con él, en relación al ámbito profesional desarrolló toda una contraria puesta en escena. La crítica social es evidente: Buñuel, cansado de la actitud vanagloriosa que muestra la Iglesia, opta por derrumbar las “falacias” que la Iglesia ofrece a la muchedumbre. Por ello, su filmografía sirve como portavoz oficial.

Las escenas críticas, con ciertas dosis de humor, a la posición de la entidad eclesiástica resultan ser abundantes. No obstante, se decidió establecer una concreción cuya relación contextual fuese coherente. Por tanto, siendo coincidente con la época tardofranquista en España (1959-1975), se opta por el estudio de tres de sus películas: *Viridiana* (1961), *La Vía Láctea* (1969) y *El fantasma de la libertad* (1974). Todas ellas poseen, en menor o en mayor medida, tintes religiosos. Luego, se estudiarán tres míticas escenas, consistentes y esclarecedoras (una escena por cada filme), como resultado de nuestra temática de estudio.

La primera obra que tratar es *Viridiana* (1961), concretamente, la icónica escena que recuerda a *La última cena* (1498) de Leonardo Da Vinci y que simboliza a la que Jesús mantuvo con sus doce apóstoles. Según los historiadores, esta resulta ser la crítica social más determinante a la Iglesia realizada por el cineasta. En segundo lugar, *La Vía Láctea* (1969), con especial atención a la escena en la cual un sacerdote y un policía discuten sobre el fenómeno de la *transubstanciación*. Por último, la penúltima de su filmografía, *El fantasma de la libertad* (1974), siendo relevante el acto secuencia de *Monjes jugando con abnegación al póquer*. Por tanto, estas tres escenas sirven de apoyo para fundamentar nuestra investigación.

¹⁷ (véase *Buñuel: todas las conversaciones*, edición de Xifra).

La crítica a este valor contingente de la religión, a la aplicación práctica del cristianismo por parte de ciertos individuos o grupos humanos, quizás sea más clara, o aparece de forma más regular, en la obra de Buñuel o de Pasolini, cineastas muy comprometidos políticamente con su tiempo. Abundan en sus películas personajes religiosos que son la antítesis de todo aquello que se supone defiendes y promueven como seguidores de la doctrina de Cristo (Sánchez Hernández, 2017, p. 270).

9.1. *Viridiana* (1961): *La última cena*

R.A.: Es verdad. [...]. Pero indudablemente, es la escena que ha sorprendido más a la gente, la que le ha parecido a la gente más una profanación, porque realmente era la Cena de Leonardo o algo así, ¿no?

M.A.: Es la Cena de Leonardo...

(Alberti y Aub, 1985, como se citó en Xifra (ed.), 2020, Volumen 1, p. 475).

Viridiana es la vigesimotercera película del cineasta Luis Buñuel. Rodada en 1961 y basada en una de las novelas de Benito Pérez Galdós, *Halma*, está protagonizada por los actores Silvia Pinal, Francisco Rabal y Fernando Rey. Así pues, su realización supuso el retorno del artífice a su país de origen, España, tras la repentina Guerra Civil. No obstante, está reconocida como película hispanomexicana.

La obra cinematográfica relata la vida de Viridiana (Silvia Pinal) que, antes de marchar como religiosa, visita a su tío y tutor don Jaime (Fernando Rey), con el objetivo de despedirse de él. Don Jaime, viudo y solitario, encuentra en el rostro de la novicia el vivo retrato de su esposa. A partir de ahí, obliga a la chica a vestirse de novia para declararle su amor. Luego, Viridiana no le corresponderá y lo rechazará (Fotogramas, 2008).

En palabras de su creador, *Viridiana* es una de sus películas estrellas. “Es la película que continúa más estrechamente mi trayectoria de cineasta desde que rodé *La edad de oro*. De toda mi obra, estas dos películas son las que he dirigido con mayor libertad” (Buñuel, 1983/2018, p. 211). Resulta curioso que el artífice realice la apreciación “con mayor libertad” en un contexto no muy adecuado. No obstante, su valentía demostró lo contrario. Nos encontramos en el año 1961 y la dictadura franquista ya había calado tras 2 años, 8 meses y 15 días de duros enfrentamientos con el bando republicano. Luis Buñuel, en dicho *film*, muestra y refleja críticamente aquellos temas que habían sido acallados; el sexo, la lujuria, el misterio o la religión, entre otros. Con ella, da voz —una vez más— a su particular forma de creación, de libertad, eliminando los prejuicios de la sociedad de la época, en contraposición a las entidades gubernamentales más importantes, como, por ejemplo, la Iglesia.

Que ‘Viridiana’ (1961) llegara a existir, de la forma en que existe, es un milagro en sí mismo, prueba suprema de que si existe Dios también permite

que el Diablo obre alguna acción divertida, de cuando en cuando. La historia de su creación es tan apasionante, retorcida e ingeniosa como la propia película, y que se filmase en nuestro país tres lustros antes de la muerte del Generalísimo da para otra película (Massanet, 2011).

Uno de los principales asuntos que se trata en *Viridiana* es la religión. “Viridiana se encuentra impregnada hasta la médula por un intertexto religioso” (Sánchez-Biosca, 1998, p. 135). Particularmente, hace uso de aquellos elementos relacionados con la liturgia y el culto religioso, también, de la recreación de diversas secuencias de la vida y obra de Jesucristo, difundidas y ejercitadas por la Iglesia.

Si recorremos con cuidado sus imágenes, no dejaremos de hallar por doquier y de manera incluso opresiva, pequeñas o grandes referencias a ceremoniales de la liturgia católica, palabras o frases que evocan momentos más o menos diáfanos del culto. La educación religiosa de Buñuel ha dejado huellas indelebles y deliberadamente éste las incorpora al juego, ya con objeto de pervertirlas, ya como guiño a un espectador latino formado en la misma tradición. Y esto sucede aun a pesar de la convicción atea del director [...]. Los signos del cristianismo están sabiamente desviados, pervertidos, pero constituyen una condición de goce muy particular para la imaginería de la película (Ibídem, p. 135).

Según los investigadores, coexisten tres escenas en *Viridiana* que aluden al papel crítico de la Iglesia, desarrolladas a la perfección por Luis Buñuel; en primer lugar, la mención a un cuadro que representa a Santa Viridiana, en segundo lugar, la recreación de la pintura *La Santa Cena* (1495-1498) que realizaría el polímata florentino Leonardo Da Vinci y, por último, la obra *El Angelus* del pintor francés Jean-François Millet. Así pues, nos centraremos en el análisis de la segunda obra, *La última cena* (Ibídem, p. 136).

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 (Montauban y Chirinos, 2011, p. 59-60).

Sánchez-Biosca (1998) desglosa la escena de forma impecable; *La última cena*. El escenario resulta ser de fácil comprensión: una orgía llevada a cabo por los mendigos. “Esta cita se convirtió en motivo de escándalo, pues se vio en ella blasfemia e irreverencia para con tan sagrada escena del cristianismo, interpretándose exclusivamente como una parodia litúrgica” (p. 138). Así pues, el catedrático de comunicación audiovisual realiza una segregación de dicha burla en torno a los diversos acontecimientos que se desarrollan en la escena de estudio.

La sencillez de la idea, su cotidianidad, no resta fuerza a la parodia, más si le confiere una ingenuidad y espontaneidad que aleja a este Buñuel de ese otro Buñuel, más intelectualista que produjo sus películas en Francia durante los años sesenta y setenta (Ibídem, p. 138).



Ilustración 2 Escena 1 Representación de La última cena en Viridiana (Xifra, 2014)

En primer lugar, Buñuel expone en la escena el derroche de algunos pecados capitales con un sentido “divulgativo”; la lujuria, la envidia o la ira, entre otros. La Iglesia, como portavoz oficial del producto de inspiración divina y testigo de la relación entre Dios y la humanidad, la Biblia, condena los siete pecados capitales: lujuria, ira, soberbia, envidia, avaricia, pereza y gula. Se observa, pues, un primer motivo de burla contra dicha entidad. También, de crítica. Nos viene a decir eso de “nadie cumple con lo que se expone en el libro de Dios”. Todo ello viene recogido y demostrado cuando los mendigos, en medio de la orgía, se abalanzan sobre el postre, las natillas fabricadas por Enedina¹⁸.

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 (Montauban y Chirinos, 2011, p. 71).

Es a partir de este momento cuando se comienza a faltar a la palabra divina, formándose la representación de la obra de los doce apóstoles de Da Vinci (Sánchez-Biosca, 1998, p. 138). “[...] la incrustación de esta escena se percibe claramente como algo burlesco y, por tanto, no hay esfuerzo alguno por ocultarlo. Quizás ello haga la cita más llamativa” (Ibídem, p. 139).

Silencio y movilidad son los requisitos necesarios para asimilarse a una pintura y, por demás, los doce mendigos, seis a cada lado de don Amalio, se organizan en grupos de tres, como en el cuadro de Leonardo, imitando sus respectivas posiciones. El centro de la imagen, lugar de Jesucristo en el cuadro de Leonardo, está ocupado por el ciego y lascivo don Amalio. Desde luego, esta asimilación es irreverente y prosigue algo que el propio Buñuel emprendió muchos años antes, cuando rodara *L’âge d’or*, presentando la

¹⁸ Personaje de la trama.

figura de Jesucristo bajo la identidad del depravado duque de Blangis, tomando del Sade de Los 120 días de Sodoma (Ibídem, p. 139).

En segundo lugar, esta representación caricaturesca de Jesucristo también nada a contracorriente de lo comulgado por la entidad eclesiástica. Para la religión católica y, por tanto, para la Iglesia, Cristo es “[...] su único hijo, nuestro señor” (Santa Sede Francesco, s.f.). Así pues, la comparativa con don Amalio resulta objeto de burla en la mirada buñueliana. Jesucristo es uno más en esta sociedad, sin poder. “Bastaría recordar las características de Amalio para concluir que Jesucristo no sale precisamente bien parado [...] (ciego, lujurioso, soplón y iracundo)” (Ibídem, p. 139).

Por contra [al cristianismo], en la escena de Buñuel, ceremonial de exhibición de pecados, goce y desenfreno de los mendigos (recuérdese que cada uno de ellos encarna a una figura alegórica de la desgracia: la enana, el ciego, el cojo, el leproso, etc.) (Ibídem, p. 139).

De este mismo modo ocurre con la figura de Enedina, la mujer con la que Amalio mantiene un vínculo sexual. “Quien se coloca frente a ellos y se dispone a ‘tomarles una foto’, con una ‘máquina que le regalaron sus papás” (Ibídem, p. 139). Este suceso tampoco resulta indiferente. La Iglesia católica resultó ser atacada durante los años sesenta por rechazar a María Magdalena y adjudicarle el título de “mujer pecadora”. Luego, siguiendo esta premisa, Enedina es considerada mujer culpable, es decir, penitente, pecadora. En este sentido, Buñuel también difiere de Da Vinci. “El lugar del pintor está, pues, ocupado por una mujer (y lo femenino es, por descontado, impensable en la escena religiosa de Leonardo)” (Ibídem, p. 139). Se establece, por tanto, una crítica a los cánones pictóricos del genio italiano¹⁹.

Orquestando una foto de la mesa y los invitados, que se parece exactamente a *La última cena* de Leonardo, el flash de la culminación no viene de una cámara, sino de los genitales desnudos de la mujer que saca la foto imaginaria. La vulgaridad de este hecho aumenta el simbolismo de la mesa del comedor, que, puesto como para los dueños, sirve para recuperar no solo de las estructuras de clase, sino también de las reglas de la religión [...] (Yearsley, s.f., p. 2).

Otro de los aspectos interesantes de esta escena es el momento de irrupción del canto del gallo. “El cáliz de la comunión se le derrama al mendigo en el centro del imagen y el gallo grita como presagio de travesura” (Ibídem, p. 3). Así pues, este suceso hace alusión a uno de los pasajes bíblicos más rememorados de la vida de Cristo; la negación de San Pedro. “Pedro sería –a pesar de sus negaciones– la roca sobre la que se asentará la Iglesia de Cristo hasta el final de los tiempos”, expone la Diócesis.

¹⁹ Según relata Luis Buñuel a Max Aub, él no había pensado en conmemorar dicha escena. Simplemente, llegó al set de rodaje y comenzó a observar hasta que contempló la disposición en la que se encontraban los mendigos y la composición del plano electo. Así surgió la idea (Buñuel, 1985, como se citó en Xifra (ed.), Volumen 2, 2020, p. 67).

También, aquí Buñuel cuele la cita religiosa de tapadillo, pues el canto del gallo contiene en realidad una explícita alusión a la triple negación de San Pedro antes de la medianoche, tal y como subraya el Nuevo Testamento el día del prendimiento de Cristo y como de hecho profetiza amargamente él mismo en esa misma cena. Por si faltara algo, en la parte inferior del encuadre figura un vaso de vino, alusión explícita y perversa al cáliz de Cristo, en el mismo instante en que se instituye el sacramento de la comunión (Sánchez-Biosca, 1998, p. 140).

Luego, el escenario de burla preparado –una vez más– a la Iglesia católica se deduce. Este hecho pone de manifiesto lo que se comentaba con anterioridad; la íntima relación que el calandino posee con las situaciones de perversión. A través de un tono farsesco y provocador intenta incomodar a la entidad eclesiástica. “Entronca con la cultura popular, con el carnaval y su antecedente, las saturnalias romanas, donde se celebraba el mundo al revés y los esclavos se regodeaban en la mesa y en la cama de sus amos” (Fuentes, 2000, p. 158). Por ello, no se puede estudiar la filmografía de Buñuel sin tener en cuenta el trasfondo político de la época.

Sin duda, esta última cita alude a la caridad de Viridiana y anuncia la traición de que está siendo objeto por parte de aquellos a quienes tan generosamente ha auxiliado, pero además pone en relación al soplón de don Amalio con el negador apóstol Pedro (Sánchez-Biosca, 1998, p. 140).

Además, tal y como se puede comprobar, el director no solo realiza una sátira religiosa. También, pictórica. En un principio, no resulta consciente de la recreación de esta escena. Una vez que lo es, decide optar por rehacerla de forma personal, a lo buñueliano, sin “cumplir” con las bases pictóricas del Cinquecento italiano, periodo artístico de máximo esplendor del siglo XVI, cumbre del Renacimiento.

No sólo cabe ver una parodia de la liturgia, sino también una ironía respecto a la fuente pictórica, es decir, a la concepción escénica de la famosa perspectiva aérea del Quinecento pictórico italiano de la que Leonardo fue el maestro indiscutible y que, por demás, informan y corrigen el modelo escénico de la perspectiva artificialis del Quattrocento heredado por la imagen cinematográfica (Ibídem, p. 138).

Por consiguiente, una vez estudiada la crítica religiosa de la escena, resulta de gran interés, siguiendo la normativa del análisis cinematográfico delimitado por Francesco Casetti y Federico di Chio en su obra *Cómo analizar un film* (1991), detenernos en la composición estética de la escena. El gran uso de la cámara, mediante un *travelling*, le permite deslumbrarnos con dicha representación.

En efecto, a todas luces se trata de una imagen incrustada en su inmovilidad en el interior de otra escena en permanente movimiento. Resulta por ello tanto más curioso que Buñuel haga a los personajes detener su ritmo orgiástico para inmortalizarse plásticamente, tanto más cuanto que tal signo de respeto no corresponde ni a su talante ni a su estado de embriaguez (Ibídem, p. 138).

En consecuencia, se trata de una de las escenas más características no solo de *Viridiana* sino del conjunto de la filmografía de Luis Buñuel. “Apenas siete planos (dos de los cuales están repetidos) y en su mayoría elaborados con tomas frontales y en plano/contraplano le bastan para organizar esta por otra parte elaboradísima perversión de la cita religiosa” (Ibídem, p. 140). El uso del humor negro, a través de sus diversos y alocados personajes, mediante una trama que evoca al surrealismo, con el fin de realizar una caricatura de la entidad eclesiástica, y en definitiva, una crítica al régimen establecido, supuso que se alzara, en 1961, con la valiosa Palma de Oro del Festival de Cine de Cannes²⁰. No obstante, a pesar del esfuerzo del calandino por volver a rodar en su tierra natal, el recibimiento del *film* no fue de lo más caluroso.

No se trata aquí de reivindicar ningún mérito por una producción que, para muchos, era muy discutible desde un punto de vista ideológico. Durante el Festival de Cannes, donde fue premiada, se consideró seriamente la posibilidad para *Viridiana* de un premio de la Oficina del Cine Católico. Se trata solamente de establecer cómo y en qué circunstancias se realizó una película con todas las bendiciones oficiales pero que, al final, vino a resultar como una blasfemia, y esto, al decir de *L'Osservatore Romano* y su crítico circunstancial, el padre Fierro, y al hacer de las autoridades españolas en la materia (Dominguín, 1985, como se citó en Xifra (ed.), 2020, Volumen 1, p. 464)²¹.

Viridiana supuso todo un escándalo puesto que iba en contra de los convencionalismos sociales, hasta tal punto que cesaron -el régimen franquista- al director general de Cinematografía y Teatro español, José María García Escudero. Por ello, se comenzará a proyectar como película mexicana, no siendo hasta 1977 cuando tras la muerte del dictador, España levante el veto a la película.

Regresamos a París y el enviado de *L'Osservatore Romano* -el periódico ese italiano-, que era un pobre cretino, un tarado, dijo que la película era blasfema, antirreligiosa y una bola de pendejas dignas de un puto. Inmediatamente la película había aparecido en España, en todos los periódicos: <<España, Palma de Oro>>. Pero cuando el *L'Osservatore Romano*, cuando el periodicucho ese dijo tal cosa, la prensa española calló totalmente. Y Domingo González [...] se presentó conmigo para decirme que la situación era muy difícil en España, que no se podía estrenar la película (Ibídem, p. 473).

A modo de síntesis, podemos decir que, sin lugar a duda, se trata de una escena en contraposición a los valores difundidos por la Iglesia católica. El novelista y crítico de arte, Pablo Baler (s.f.), en base a las informaciones del cineasta Ado Kyrou sobre la obra de Buñuel, recalca que “en *Viridiana*, lo extraño es confrontado con la lógica implacable que sostiene a la narración en su totalidad” (p. 7). El cineasta extrae de su mente creativa el deseo de poner en crisis a la entidad eclesiástica y, en definitiva, a la sociedad, y lo realiza a la perfección, criticando y burlándose de ella. Según expone Fuentes (2000) es

²⁰ El pasado 17 de mayo de 2021 se cumplieron 60 años de esta efeméride.

²¹ Domingo Dominguín fue un torero español, amigo de Luis Buñuel, quién le ayudó a levantar la película en España.

“la apoteosis del imaginario del Buñuel ateo cristiano, que funde en las mismas imágenes lo divino y lo diabólico” (p. 158).

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 (Montauban y Chirinos, 2011, p. 61).

9.2. *La Vía Láctea* (1969): Sacerdote y policía discutiendo sobre el fenómeno de la transubstanciación

M.A.: *En La Vía Láctea únicamente te refieres, o muy principalmente, a la religión.*

L.B.: La religión, dogmas y herejías.

(Xifra (ed.), 2020, Volumen 1, p. 482).

La Vía Láctea es una de las grandes películas de temática religiosa realizada por el cineasta. La obra data de 1969 y está protagonizada por los actores Paul Frankeur, Laurent Terzieff y Alain Cuny, entre otros. La cinta está considerada como película francesa pues, tras el escándalo que supuso *Viridiana*, decidió retornar a Francia y rodar su nueva película allí. La crítica cinematográfica de este país había alabado la obra que, a diferencia de España, realizó un ejercicio de rechazo. Este hecho supuso su prohibición y veto en su país de origen. No obstante, Buñuel continúa criticando y burlándose de la Iglesia en una etapa tardofranquista donde se comenzaban a notar ciertos cambios —de mejora— con respecto a este asunto.

La película relata las hazañas de dos trotamundos que deciden realizar el Camino de Santiago desde la capital francesa, París, envueltos en cuestiones religiosas, y utilizando el humor negro, rasgo característico de las obras buñuelianas. Luego, la base de esta historia serán los diálogos de los personajes, principalmente, sobre el fenómeno de las herejías²². “Y como la obsesión de Buñuel es la obsesión, siempre habrá que recurrir, para comprender mejor sus obras de madurez, a la ley del eterno retorno” (Baler y Kyrou, s.f., p. 9). Se vuelve, pues, a la religión.

Dos peregrinos contemporáneos parten, como lo han hecho desde la Edad Media, de la Rue St. Jacques en París rumbo a Santiago de Compostela en Galicia. El formato es el de la tradicional narración picaresca en la que una pareja de desposeídos sobreviven a lo largo de un camino. Es, asimismo, la narrativa aun más tradicional del caballero andante y su escudero en busca de la fe y del honor (Fuentes, 2007, p. 16).

²² En relación con una doctrina religiosa, error sostenido con pertinencia.
<https://dle.rae.es/herej%C3%ADa>

La Bula Gratia Divina, en 1656, definió la herejía como “la creencia, la enseñanza, o la defensa de opiniones, dogmas, propuestas o ideas contrarias a las enseñanzas de la Santa Biblia, los Santos Evangelios, la tradición y el magisterio”. Así pues, Buñuel trata de exponerlas de un más modo personal. “Pero hubo también falsos profetas entre el pueblo, como habrá entre vosotros falsos maestros, que introducirán encubiertamente herejías destructoras, y aun negarán al Señor que los rescató, atrayendo sobre sí mismos destrucción repentina.” (Reina Valera, 1960, 2 Pedro 2:1)

Luis Buñuel también había introducido una figura de Cristo en la colección de herejías que es *La Vía Láctea*, un Jesús hippie y cómico que, devolviendo la vista a un par de ciegos les incapacitaba para desenvolverse en el mundo, pues éste, de sus oídos a sus ojos, había pasado a ser radicalmente distinto (Sánchez Hernández, 2017, p. 275).

La Vía Láctea supone un revisionismo de la religión. Particularmente, sobre aquello que la Iglesia católica había condenado; se expone al hereje a duras penas canónicas, como, por ejemplo, a la Inquisición, es decir, a la pena de muerte, o en otros casos, a batallar en Cruzada. Por tanto, Buñuel reflexiona constantemente sobre estas “ilícitas” ideas religiosas. Resulta de interés, pues, que el cineasta expone a través del *film* una serie de creencias existentes, contrarias a las determinadas por la Iglesia, las fundamentadas en la Biblia, y que también forman parte de un pequeño porcentaje de la sociedad cultural de la época. No obstante, estas nociones no estaban aprobadas para mostrar y, aún así, el artífice realiza toda una obra surrealista dando a conocer las herejías, sabiendo lo que esta creación podría suponer. El mero hecho de poner en duda los valores del cristianismo estaba penado. Sin embargo, algunos críticos, entre ellos, Max Aub, determinan que “sí [las herejías], pero no estás ni en pro ni en contra de ellas” –dice a Buñuel (Xifra (ed.), 2020, Volumen 1, p. 481).

Las herejías nacen de los misterios. Hay seis grandes misterios. Los unos son del dogma mismo; los otros, de las dificultades, de las contradicciones. En la película trato de seis herejías. Tres grandes: la del misterio de la eucaristía (la transubstanciación), la de la doble naturaleza de Cristo y la de la Trinidad. Las tres menores son la de la aparición del mal (maniqueísmo), la de la libertad de la gracia y la que engloba todos los misterios de María. No es poco. Y claro está, que los trato a mi modo. Ya sabes que Cristo no me merece ninguna simpatía y que, en cambio, tengo toda clase de respetos hacia la Virgen María (Buñuel, 1985, como se citó en Xifra (ed.), 2020, Volumen 1, p. 481).

Cabe destacar que estudiaremos una de las grandes herejías expuestas en la obra de Buñuel. Se trata de la transubstanciación²³. La Iglesia católica subyace que “mediante la conversión del pan y del vino en su Cuerpo y Sangre, Cristo se hace presente en este sacramento” (Buela, 2021). Y apunta: “Los Padres de la Iglesia afirmaron con fuerza la

²³ En la doctrina católica, conversión de las sustancias del pan y del vino en el cuerpo y sangre de Jesucristo. <https://dle.rae.es/transustanciacion%C3%B3n>

fe de la Iglesia en la eficacia de la Palabra de Cristo y de la acción del Espíritu Santo para obrar esta conversión” (Ibídem, 2021). Así pues, Buñuel refleja dicha herejía en una particular escena: el sacerdote y el policía, también el hostelero, cuestionan a modo de discusión cómo es posible que el mismo Jesucristo esté presente en el pan y el vino. Buñuel, con esta acción, declara pues que se trata de un pensamiento puramente surrealista. Además, resulta relevante la disposición de la escena. “Buñuel le da realidad visual a estas abstracciones teológicas mediante los vastos recursos del ingenio y del humor” (Fuentes, 2007, p. 16).

En esta primera parte de la secuencia se observa a un cura y a un policía conversando mientras toman un ligero aperitivo. Por el ambiente regenerado, se puede deducir que se encuentran en una hospedería, pues uno de los hosteleros formará parte posteriormente de la segunda conversación que mantengan. El policía, interesado, pregunta al cura:

—¿Cree usted que los milagros de Cristo son en realidad milagrosos?
¿No crees que son casualidades? —recalca.

—Sí, a veces —dice el sacerdote.

—Hoy en día, la ciencia lo explica todo —añadió el policía—. Los milagros son fenómenos naturales. ¿No está de acuerdo conmigo?
—reitera.

—Si quiere que le de mi opinión, creo que hoy la ciencia está de acuerdo con las escrituras. Por eso casi todos son católicos —añade el cura.

(...)



Ilustración 3 Escena 1: El policía (izq.) y el sacerdote (der.) conversan sobre las herejías (Filmin, 2021)

En este mismo escenario, también se pone en cuestionamiento el fenómeno del milagro. Según expone la Iglesia católica, “el milagro es un hecho producido por una intervención especial de Dios, que escapa al orden de las causas naturales por Él establecidas y destinado a un fin espiritual” (Catholic.net, 2021). Y prosigue: “En efecto, los milagros de Jesús son, ante todo, signos, señales, tanto de Quién es Él, como de cuál es la misión que ha recibido de Dios” (Ibídem, 2021). No obstante, Buñuel refleja su propio pensamiento en este diálogo mantenido. Realiza un pregunta-respuesta, cómo si él mismo hubiese mantenido esa conversación con su yo interior. Por tanto, se hace presente el tono crítico. Cuestiona, pues, el milagro. “Jesucristo hizo abundantes milagros”, declara la Iglesia. Sin embargo, es en la segunda parte de la secuencia dónde se ve acrecentada la burla.

La cuestión curiosa es que persiste en él el problema religioso como cosa fundamental, y aun en todas sus películas últimas, y más en la última que ha hecho, *La Vía Láctea*, donde ha hecho lo que ha querido. Explica un viaje a Santiago, es todo el Camino de Santiago a través del catolicismo y de todas las herejías habidas y por haber [...] (Xifra (ed.), 2020, Volumen 2, p. 773).

En ella –esta segunda parte de la secuencia–, los dos mendigos llegan y acceden a la taberna donde se encuentran el cura, el policía y el hostelero. Es en ese preciso instante donde se puede observar, en cierto modo, los apoyos sociales de la época, es decir, los diversos estamentos que componen la sociedad.

—Lo siento señor cura, pero nunca logrará usted hacerme creer que este trozo de pan es el cuerpo de Cristo —afirma el policía girándose levemente y mirando al cura con una ligera sonrisa.

—Comprendo que usted no crea... que el cuerpo de Cristo está en ese pan. Pero por medio de la eucaristía la hostia se convierte por transubstanciación en el cuerpo de Cristo. Es muy simple —expone el eclesiástico.

—Puede que tenga razón, pero confieso que no lo comprendo —añade el policía—. No me convence —reitera.

—La hostia, es el cuerpo de Cristo. Eso es todo. Nadie debe creer que es únicamente un símbolo o algo que identifica al cuerpo de nuestro Señor. Los albigenses²⁴ y los calvinistas²⁵ lo creyeron, y también otros, pero estaban en un error —sentencia el cura.

(...)

²⁴ Seguidor de una fracción de los cátaros que tuvo su principal asiento en la ciudad de Albi durante los siglos XII y XIII. <https://dle.rae.es/albigense>

²⁵ Seguidor del calvinismo. <https://dle.rae.es/calvinista?m=form>

Así pues, en este breve pero interesante diálogo entre los personajes (el policía y el sacerdote), se establece un resquicio sobre la cuestión planteada: la transubstanciación. Tal y como se puede comprobar, Buñuel muestra las dos posturas pertinentes con respecto a esta temática: o bien crees en ella, o bien no crees. Sin embargo, el cineasta va más allá. A pesar de que el simple cuestionamiento incita a la desviación personal de los cánones eclesiásticos añade al diálogo a un tercer personaje, el hostelero, con tintes humorísticos, de regocijo:

—Yo desde luego estoy convencido de que Cristo está en la hostia como la liebre en este paté —afirma el hostelero.

—¿Cómo? [...] Veo que no han entendido nada. Hablan como los patelianos, aquellos herejes del siglo XVII. No, no, no —expone de forma furiosa el cura.

(...)

Asimismo, el culmen satírico lo agranda uno de los dos mendigos que, interesado en la conversación, se apresura y pregunta al cura. Su intervención provoca risa a su compañero y una cierta molestia al policía:

—Señor cura; ¿me permite? —pregunta el mendigo.

—Sí —asienta el cura.

—¿En qué se convierte Cristo en el estómago? —dudoso.

(...)



Ilustración 4 Escena 2: Los dos trotamundos pendientes de la conversación del policía y el cura (Filmin, 2021)

Luego, resulta de provecho la situación dada en esta escena. Tal y como se puede deducir, Buñuel establece como personajes a dos entidades gubernamentales: la Policía (figura del agente) y la Iglesia (figura del sacerdote). En ellos, se observan las vicisitudes de pensamiento. Aún así, dialogan con cierta naturalidad. No obstante, la entrada del cuarto protagonista a la escena (figura de uno de los trotamundos) se deduce chocante. Es decir, el diálogo entre ambos protagonistas (el policía y el cura) es apetecible, pero cuando se sumerge el cuarto personaje (el mendigo) todo cambia. Incluso el ropaje y la verborrea empleada por cada uno de ellos resultan características y diferenciadoras. Así pues, el cineasta expone de esta forma la problemática religiosa. A pesar de hacerlo con “aparentes” rasgos de imparcialidad, se interpone con facilidad la crítica a la entidad eclesial.

Y bien sea que Dios exista o que Dios no exista, en *La Vía Láctea*, para un cristiano, nos muestra cómo también los movimientos de Dios son más difíciles, aun los más pequeños movimientos de Dios por medio de la fe, son más difíciles que lo que nos podemos imaginar; a pesar de que la fe o la religión ha causado más muertes que muchas guerras políticas, como dice Buñuel [...]. Hay un movimiento interior, y lo muestra en *La Vía Láctea*. Hay un movimiento interior, un misterio interior que no podemos adivinar, que es el problema de Dios (Padre Julián Pablo, 1985, como se citó en Xifra (ed.), 2020, Volumen 2, p. 798).

Por tanto, Buñuel consolida una severa sátira a la religión católica por medio de *La Vía Láctea*. Su aversión a la Iglesia se demuestra en múltiples escenas poniendo en entredicho los intereses de la entidad. Como ya hemos comentado, el simple hecho de ponerlos en duda resulta castigado. Que el cineasta plantee a la sociedad el revisionismo del fenómeno del milagro o de la transubstanciación no resulta favorable a la Iglesia. Tampoco al régimen de la época. Es más, lo único que realiza el creador en este *film* es discutir sobre la entera palabra de Dios, dejando abierta la posibilidad de que existan otros pensamientos diferentes, válidos, en cuanto a la temática religiosa. Podemos decir, pues, que Buñuel “prepara” a la Iglesia para su posterior secularización.

Y cuando se trata de decir: <<¡Viva Jesús!>>, no sabe si dicen: <<¡Viva!>> O <<¡Muera!>>, o sea, se despista. Creo que a Buñuel le molesta mucho esta palabrería nuestra, esta verborrea eclesial para explicar las cosas, lo cual ridiculiza más en *La Vía Láctea*. Ese antagonismo entre dogma y herejía, y entre fe y blasfemia, que tanto le gusta a él. Lo que empezó en *Nazarín*, continúa en *Simón del desierto* y, sobre todo, en *La Vía Láctea*, donde ahí sí que está la sátira brutal contra la Iglesia oficial. Ahí sí es brutal (Lusuviaga, 1985, como se citó en Xifra (ed.), 2020, Volumen 2, p. 761).

Por último, para mayor entendimiento de lo expuesto, cabe destacar una efímera y a la vez relevante escena, más ilustrativa, que pone nuevamente en entredicho el pensamiento de la Iglesia. *La Vía Láctea* posee como contexto propio la revolución de Mayo del 68, aquella cadena de protestas estudiantiles que se desarrollaron durante los meses de mayo y junio en la Francia de 1968. Así pues, Buñuel refleja la ira de esas revueltas en una escena del *film*. Mediante el sueño que mantiene uno de los protagonistas

(del mendigo), se observa a un grupo de estudiantes, a paso acelerado y con cierto nerviosismo, intentando localizar al Papa. En ella, se hace visible el pelotón de guerrilleros, frente por frente del Pontífice, con mirada firme y apuntándolo para ser fusilado. No cabe duda, pues, que Buñuel muestra su deseo de acabar con el estamento eclesiástico. No obstante, la Iglesia entendió este ficticio suceso de forma desigual, mostrando su poca certeza de lo acontecido, así como su falta de coherencia.



Ilustración 5 Escena 3 Fusilamiento del Pontífice en *La Vía Láctea* (Filmin, 2021)

He visto que la Iglesia y los católicos de no sé dónde hacen la gran defensa de *La Vía Láctea*²⁶. Porque dicen que no se fusila al papa, que es un sueño. Lo justifican para no condenar la película de los católicos más católicos (Alberti, 1985, como se citó en Xifra (ed.), 2020, Volumen 2, p. 763).

En definitiva, *La Vía Láctea* resulta ser un claro ejemplo para mostrar el punto de vista religioso del creador. También, de sentar cátedra con respecto al tema de las herejías y milagros, especialidades que Buñuel retomará –en menor o en mayor medida– en sus siguientes *films*. Además, es interesante que el propio cineasta se cuestione constantemente su fe, sus contradicciones, y lo exponga en sus obras, puesto que de ese hecho emana la concienciación social y, por tanto, el revisionismo que la Iglesia tomará en el tardofranquismo. No obstante, tal y como hemos comentado, Buñuel lo hace de forma “objetiva”, haciendo patente tanto la cara A (valores religiosos) como la cara B

²⁶ La película *La Vía Láctea* (1969) está considerada por la crítica, y también por una parte de la Iglesia católica, como “blasfema”. No obstante, tras el escándalo que supuso *Viridiana* (1961), y para sorpresa del sector cinematográfico español, la otra parte del sector eclesiástico se sintió representado con las reflexiones que el cineasta ponía en boca de sus protagonistas. De ahí que se llevasen a cabo una serie de movimientos para ser considerada una película “católica”. Este suceso coincide con una España abierta a nuevos modelos de vida y de pensamiento, que darán paso a la posterior Transición (1975).

(herejías y milagros) de la religión. Aún así, este hecho no significa que no realice una crítica a la entidad eclesiástica.

Sólo un artista del calibre de Buñuel podía reunir todos estos significados en un solo continuo, sin ruptura, respetando el misterio de la ortodoxia tanto como el de la herejía y denunciando las certidumbres dogmáticas de ambas (Fuentes, 2007, p.16).

9.3. *El fantasma de la libertad* (1974): *Monjes jugando con abnegación al póker*

La casualidad es la gran maestra de todas las cosas. La necesidad viene luego. No tiene la misma pureza. Si entre todas mis películas siento una especial ternura hacia *El fantasma de la libertad*, es, quizá, porque aborda este difícil tema [Ateo gracias a Dios] (Buñuel, 1983/2018, p. 211).

Le fantôme de la liberté (*El fantasma de la libertad*) se trata de la penúltima película que realizase el cineasta aragonés Luis Buñuel. Data de 1974 y está protagonizada por más de 60 actores: Adriana Asti, Julien Bertheau, Jean-Claude Brialy, Adolfo Celi y Anne Marie Deschott, entre otros/as. El *film*, cuya producción pertenece a Francia e Italia, se compone de una serie de viñetas (14) enlazadas entre sí; o bien a través de los personajes o bien por la situación dada. Por ello, es una película que aborda la temática del sueño, los fantasmas, es decir, los diversos pensamientos que han perseguido al autor durante su vida, donde retoma las habituales cuestiones existenciales que se reflejan a lo largo de su trayectoria cinematográfica. “Con ese instinto que lo lleva a propiciar la emergencia del punto conciliador de lo onírico y lo real [...], se trata aquí de un retorno a la libertad surrealista de *L’Age d’Or*” (Baler y Kyrou, s.f., p. 8).

La cinta resulta especial por su amplia variedad de cuestiones, pero, sobre todo, por su forma de ser contada, por su narración. Ahondando en ellas, podemos encontrar escenas que recurren a la búsqueda de la verdad, otras a las convenciones sociales, también a la moral personal, e incluso al misterio de las cosas, de lo que nos rodea. No obstante, no falta su especial apreciación a los valores de la religión católica. El crítico Albelda (2013) expone: “Lo que sí hay es una inversión deliberada de las convenciones sociales, que son cuestionadas inmisericordemente por el autor. Pero es bien sabido que esa fue la obsesión —y gran paradoja— de toda la obra de Luis Buñuel”.

Sin embargo, existen escenas más llamativas que otras, que hablan por sí solas, y que reflejan a la perfección el sentir surrealista de su autor. “Creo que es un ejemplo perfecto del surrealismo en el cine: que las cosas usualmente contradictorias ya no lo son [...]”, relata Carrière (2004), coguionista del *film*.

De todas sus imágenes, absolutamente memorables son las historias nocturnas que se entrelazan en la secuencia de la posada rural: monjes disolutos que juegan con abnegación al póker e imposibles parejas de amantes que viajan a ninguna parte; impagable, por otra parte, es la historia de los padres que

acuden al inspector de policía para que les encuentre a su hija pequeña —¡que en realidad está delante de ellos todo el tiempo!—, e inolvidables, por ser ya parte de la iconografía social más reconocible de Buñuel, la escena de aquellos invitados que, sentados sobre inodoros, conversan tranquilamente en el salón acerca de los detritus que genera al año la raza humana (Albelda, 2020).

Luego, con respecto a lo que atañe a la religión católica y al papel de la Iglesia, se estudia la primera escena mencionada por Albelda (2013): Monjes disolutos que juegan con abnegación al póker. Se trata, pues, de una secuencia en la que Buñuel, como de costumbre, se regocija de esta entidad.

La secuencia se puede dividir, a su vez, en dos escenas; en primer lugar, el padre Gabriel accede a la habitación de la señora —se encuentran en un hostel—, acompañado de un San Antonio, con el objetivo de realizar una oración por el padre de esta, que se encuentra en estado grave e irá a visitar en los próximos días. Posteriormente, se unen el resto de los frailes. En segundo lugar, resultando esta escena la más representativa de lo expuesto, se observa al grupo de monjes, junto a la señora, jugando al póker, rodeado de vicios, y manteniendo una conversación cuanto menos interesante. Por tanto, nos centraremos en esta última.



Ilustración 6 Escena 1: El padre Gabriel (izq.) junto a la señora (der.) durante la partida de póker (Filmin, 2021)

—Las vírgenes valen diez y el Sagrado Corazón veinticinco, ¿verdad?

—pregunta la señora durante el comienzo de la partida.

—Sí, y cincuenta los escapularios —responde el padre Gabriel, dispuesto a la derecha de la señora.

—Abro [la partida] con una Virgen —comenta uno de los monjes.

(...)

Durante el comienzo de esta segunda escena, tiene lugar dicha conversación entre la señora y el padre Gabriel, además de la intromisión en el diálogo de uno de los frailes. Así pues, se observan varios detalles de interés: por un lado, vemos como el padre Gabriel, junto al resto de los monjes, fuman un cigarrillo. También, durante la partida, el dueño de la posada merodea rellenando los vasos de los jugadores, es decir, de los monjes, con una hilada de una botella de whisky. Buñuel identifica ambos pormenores y se los adjudica a la figura del eclesiástico, a la representación de la Iglesia católica.

Según la entidad, estando su juicio delimitado y basado en varios versículos de la Biblia, el cuerpo es templo del Espíritu Santo (Reina Valera, 1960, 1 Corintios 6:19). “Todas las cosas me son ilícitas, pero no todas son de provecho. Todas las cosas me son ilícitas, pero yo no me dejaré dominar por ninguna” (Reina Valera, 1960, 1 Corintios 6:12). Es decir, el cineasta permite que la Iglesia, personificada en los frailes, se sientan atraídos por el acto de fumar y beber. “La libertad no es para que pequemos”, se añade en la Biblia (Dios habla hoy, s.f., 1 Corintios 6:12). “¿Se puede decir que el fumar verdaderamente “glorifica a Dios con tu cuerpo”?” (Dios habla hoy, s.f., 1 Corintios 6:20). Así, Buñuel expone: ¿Poseen los frailes esta prerrogativa? Los hace culpables, sujetos a su propia religión. No son libres. “Si confesamos nuestros pecados, él es fiel y justo para perdonar nuestros pecados, y limpiarnos de toda maldad.” (Reina Valera, 1960, 1 Juan 1:9).

Además, se observa dado el fenómeno del pecado de la avaricia (uno de los siete que conforman los denominados pecados capitales), condenado por la Iglesia católica. Por ello, resulta identificable en el comentario que realiza uno de los frailes durante el diálogo establecido con anterioridad: —*Abro [la partida] con la Virgen*. Su comportamiento le delata al comprobarse cierto nerviosismo con el fin de obtener el mayor beneficio de la partida. Sin embargo, se trata de conseguir obsequios religiosos; estampitas, relicarios, etc. El cineasta, pues, entremezcla el estar de acuerdo y en contraposición de los valores de la religión cristiana, católica, dirigiéndose a su particular terreno artístico, casi rozando el absurdo. Una sátira más del creador.

De la misma forma que en *La vía láctea* había opuesto dialécticamente ortodoxia y heterodoxia, aquí utiliza los contrarios para subvertir una visión del mundo contemporáneo: los monjes juegan al póker, fuman y beben, aumentan las apuestas con medallas, medallones, rosarios y escapularios [...] (Oms, 1985, p. 176).

Por consiguiente, la escena sigue su desarrollo. Durante la partida de póquer se prolonga la conversación, con especial ímpetu, por parte del padre Gabriel y la señora. Mientras tanto, el resto de los frailes observan a la vez que juegan. Además, resulta llamativa la disposición de la imagen obtenida, siendo la señora objeto de miradas “persuasivas” por parte de los monjes.



Ilustración 7 Escena 2: El grupo de monjes junto a la huésped durante el juego (Filmin, 2021)

—¡Era realmente bonita! —comenta el padre Gabriel a la señora mientras esboza una leve sonrisa y eleva su mirada al horizonte.

—¿Quién? —pregunta la señora.

—Una dama muy piadosa que venía a vernos. Su marido era militar — responde el padre con tono sensacionalista.

—¿Y qué? —añade la señora.

—¡Nada, nada! —responde.

—¡Padre Gabriel! —resalta enfurecido uno de los monjes.

—¡No he dicho nada extraordinario! —responde.

(...)

Así pues, de esta escena también se desprende cierta burla. Igualmente, una crítica a la entidad eclesiástica. A raíz de lo expuesto, Buñuel añade de nuevo esa mezcla de creencias. En primer lugar, dota al personaje del padre Gabriel de ciertos rasgos deshonestos, no aprobados por la Iglesia católica. Hablamos, pues, de la lujuria. El fraile, y por tanto, la entidad, como propia pecadora de sus bases (teológicas) impuestas. Resulta clarividente su contradicción. “Pero yo os digo que cualquiera que mira a una mujer para codiciarla, ya adulteró con ella en su corazón” (Reina Valero, 1960, Mateo 5:28). Y es eso lo que precisamente otorga Buñuel al padre Gabriel, hecho que hace brotar a otro de los monjes. Únicamente hay que observar cómo el protagonista de la escena mira con cierto deseo y fervor a la señora, recalando que, hacía tiempo, una mujer (casada) solía acudir a visitarlos. Este suceso fija al monje como pecador y, por tanto, a la Iglesia. Sus

gestos no pasan desapercibidos; cuando, por ejemplo, decide pasar su mano, con suavidad, por el hombro de la señora. “Lo que Dios quiere es que ustedes vivan consagrados a Él, que nadie cometa inmoralidades sexuales...”, recalca la Biblia (Dios habla hoy, s.f., 1 Tesalonicenses 4:3-5). Es más, el propio cineasta adjudica de forma contundente la vestimenta a cada uno de ellos, siendo la de mayor atracción la de la joven.

“La libertad, como concesión del orden público, como manifestación de la lógica por excelencia —la lógica de la armonía y el bien social de los textos cartesianos— es desafiada por Buñuel asustando al ciudadano con sus propios fantasmas: los fantasmas de su contradicción” (Ramírez, 1975).

De esta forma, consigue realizar un retrato perfecto de sus pensamientos, de su mentalidad, dotando a cada una de las tramas desarrolladas una temática muy concreta, las que para él resultan de interés. En cuanto a su visión de la religión, y ya declarándose cómo ateo, se observa cómo hace uso de las diversas cuestiones que se plantean (aún en el presente) en este debate; el rol de la Iglesia, así como sus valores, en constante contradicción. Por ello, no es de difícil comprensión que, durante la escena estudiada, realice una perfecta paradoja. No obstante, muestra, desde su posición como creador y humano, una crítica a la entidad eclesiástica evidente al reflejar en la figura de los monjes, especialmente en la del padre Gabriel, a un ser pecador: fumador, bebedor y con tintes de perversión. O lo que es lo mismo, un individuo que lleva consigo el pecado de la adicción, la avaricia o la lujuria. Se trata, pues, de ese fantasma del monje, de la Iglesia, de esa libertad, que brilla por su ausencia. “En el caso del fantasma se trata de una imagen que, sin cuerpo, circula por una ranura infinita. El fantasma es irreal: el observador y el mundo son reales [...]”, expone Sustaita (2008).

Asimismo, no debe caer en el olvido que en 1974, fecha de creación de la obra, Buñuel aún se mantiene como víctima del régimen franquista tras su exilio a México²⁷. Luego, arraigado a ese contexto sociopolítico de su país, España, continúa exaltando lo que, a su juicio, parecía tener cabida en la sociedad, y que tras la llegada de una nueva concepción política, será aprobada. Luis Buñuel como referente del pueblo crítico y como productor cultural de su época.

Porque no se trata sólo de una invención gratuita de alteraciones y sacramentos de quicio, sino de todo un aparato imaginativo, poderosamente inventivo, puesto bajo las directrices de una línea de pensamiento crítico. El verdadero Buñuel está, pues, en el vértice de esas dos expresiones, sus imágenes y su pensamiento. Desde la *Vía Láctea*, no había cumplido quizás otra zaga tan dinámica como ésta del *Fantasma de la libertad* para tratar de explicarse, y explicar lo que es un joven creador a los 75 años. Radical, republicano, burlón, mordaz. Explosivo (Ramírez, 1975).

²⁷ No será hasta el año 1977 cuando en España se levante el veto a su obra *Viridiana*. No obstante, bien entrada la etapa conocida como Transición (1975), su última película *Cet obscur objet du désir* (Ese objeto oscuro del deseo), realizada en el 77, fue alabada en su país de origen, convirtiéndose incluso en la ganadora de la Concha de Oro del Festival de San Sebastián ese mismo año. España, por fin, reconocía el prestigio de este creador.

10. Conclusiones

El movimiento surrealista supone un antes y un después en el modo de vida europeo del siglo XX. Apreciado en diversas manifestaciones artísticas, es en la pintura, de la mano del catalán Salvador Dalí, y en la cinematografía, con el aragonés Luis Buñuel, donde España pudo palpar esta nueva estética, elevando su influencia internacional gracias a ambas personalidades. Ni que decir tiene que, el surrealismo, desmarca a un gran número de intelectuales de la esfera nacional, suponiendo, pues, una enorme pérdida de maestría e ingenio.

Luego, en lo que repercute a nuestro cineasta Luis Buñuel, dicho pronunciamiento cultural conlleva la creación de un cine ajeno a las comunes cintas de la época. Sin olvidar nuestro contexto de estudio, pues, siendo así, no se comprende ni personal ni profesionalmente al autor, establece las bases de una nueva cinematografía, basada en la crítica social, en la alteración de lo conocido, en la creación de sentimientos y, cómo no, en la inquietud vital.

Por ello, su filmografía sirve como base precursora de lo que deparará a la España de la transición (1975) y, sin ir más lejos, a la actual. La sociedad, la composición familiar, y con ella sus desajustes, la política, la burguesía o la religión, son las temáticas por excelencia, explotadas, por el creador. Con ellas, su sentimiento de rebelión, de cambio, a través del humor, con el uso burlesco, satírico, con el fin de corromper el sistema ideado tras la Guerra Civil española (1936-1939), fruto del movimiento surrealista. No obstante, es la persecución del sentir religioso quien otorga al mismo su afán inconformista, cuyo fin es la comprensión de esta preocupación.

El cine, delimitado en nuestra época del tardofranquismo (1959-1975), resulta ser predominantemente católico, bajo las órdenes del régimen franquista. Sin embargo, cabe apreciar su sentimiento de mutación, de transformación, hacía una sociedad que, del mismo modo, permuta. El cine es utilizado como canal de transmisión de ideas, especialmente franquistas, quedando a la baja, es decir, a la cola, del internacional. Luis Buñuel, pues, establece una nueva forma de contemplar el cine, criticando lo expuesto y sacrificando su posición, ascendiendo hacía un cine de festivales.

Su ímpetu por descifrar las banalidades de la Iglesia supone la realización de *films* que incluyen en su totalidad a la temática. Incluso en aquellos donde aparentemente no cobra especial importancia, la introduce, y altera el sentir del mismo. La Iglesia se encuentra asociada al ámbito político, al régimen de la época, con la inclusión de altos cargos religiosos en la esfera de poder. Resulta ser una entidad a las órdenes de otra. El cristianismo se inyecta de manera fulminante en las personalidades, casi de forma intrínseca, con el fin de difundir la palabra divina. No obstante, el cineasta se hace eco de este hecho realizando películas que resultan ser críticas con la corporación, dando comienzo a la desunión con el Gobierno. La ola secularizadora de la época es determinante. Además, es clave en el cineasta la influencia literaria recibida del Marqués

de Sade, pues es él quien le hace interesarse por el devenir sexual que discurre por su mente. El *fetichismo* como base esencial de su cinematografía.

A pesar de que nuestro cineasta sufriera el exilio —a México— tras la llegada del conflicto español, se apoya en las máximas del mismo para la realización de sus futuras películas. Por ello, no es de extrañar que siga incluyendo en ellas el juicio religioso. Es decir, su lucha todavía se encuentra inmersa en sus filmes. De hecho, aunque las películas realizadas durante la etapa tardofranquista (1959-1975) son realizadas en Francia o México, no se entienden sin la contemplación de la guerra española, así como de la sociedad cultural y de su propio pensamiento. Cabe recordar que Luis Buñuel afirma en sus memorias ser plenamente republicano. Por tanto, desde la perspectiva cinematográfica, es Buñuel quien asienta la cultura de la época tardofranquista, labrada casi en su totalidad en el exilio.

Sin embargo, continúa sufriendo la censura gubernamental de la época. España no aprecia su cine crítico, de mensaje social, y prohíbe la proyección de sus películas. Aún así, el aragonés sigue reprobando a la corporación eclesiástica, desmantelando sus creencias, inyectando cierta dosis de humor. Francia o México exaltan la figura del cineasta.

A raíz del estudio de las obras *Viridiana* (1961), *La Vía Láctea* (1969) y *El fantasma de la libertad* (1974), donde se incluye el asunto religioso a través del papel de la Iglesia, y a modo de recapitulación, se confirma:

- 1) Luis Buñuel, como cineasta, forja la cultura de la etapa tardofranquista en el exilio (1959-1975). Envuelto en un contexto político basado en la represión, en la censura, donde predomina un cine atado a los intereses del régimen y ligado a la religión, forja un nuevo tipo de cine conocido como *cine social crítico*, influenciado por el movimiento surrealista.
- 2) La Iglesia está sometida al poder político. Sin embargo, tras la secularización, surgen nuevas olas de pensamiento que debilitan el sentir religioso. No obstante, sigue manteniendo poder y recibiendo beneficios por parte del Gobierno con el objetivo de reimplantar los valores cristianos en una época destinada al progreso social.
- 3) El surrealismo como sostén de su cinematografía. La lucha por derribar el sistema impuesto y cambiar la vida por medio del escándalo público es un fiel reflejo de sus *films*. Este afecto es remitido críticamente a los diferentes estamentos que conforman la sociedad, con especial ímpetu a la figura de la Iglesia.
- 4) El escritor francés Marqués de Sade influye notablemente en el espíritu *fetichista* del cineasta. Su obra *Los 120 días de Sodoma* sirve como base a las cuestiones

que Buñuel impone y reflexiona en sus obras: la curiosidad y el deseo sexual constante.

- 5) La censura gubernamental ejercida por el régimen tardofranquista marca el recorrido español de su filmografía. Sin embargo, países tales como Francia, Bélgica o México exaltan su obra abriendo camino a nuevos pareceres en la sociedad de la época. Este acontecimiento produce la decisión del cineasta a continuar desarrollando su profesión en los mencionados países.
- 6) Luis Buñuel, a través de su *cine social crítico*, realiza una crítica sin precedentes al papel de la Iglesia. Para ello, inyecta el humor; un tono burlesco y satírico. El juicio es mostrado principalmente a través de diversos personajes que, de un modo u otro, mantienen relación con la entidad: los mendigos, los sacerdotes, los monjes, etc.
- 7) La temática religiosa en su filmografía resulta amplia puesto que narra, en la mayoría de sus cintas, al menos un parecer y/o pensamiento de la doctrina eclesial; desde la recreación burlesca de escenas típicamente religiosas (*La última cena* en *Viridiana*), el replanteamiento de fenómenos dados en la vida de Jesucristo, con el estudio de las herejías (*La transubstanciación* en *La Vía Láctea*), hasta la asignación a personajes conocidos de la corporación de rasgos frecuentes de un individuo sometido al “fracaso”, tal y como expone la Iglesia (*Monjes jugando con abnegación al póquer* en *El fantasma de la libertad*).
- 8) El cineasta, a través de dichas escenas, se mofa de la Iglesia sin ningún tipo de reparo. El humor cobra especial importancia en su cinematografía. Nuevamente, este hecho viene producido por su especial vinculación al sentir surrealista. El escándalo, una de las premisas fundamentales de dicho movimiento, se hace patente mediante la crítica eclesial.
- 9) La entidad eclesiástica, la Iglesia, apoyada en la fundamentación conceptual de la Biblia, condena y rechaza todos y cada uno de los actos y/o pareceres que Buñuel expone de forma contraria en su filmografía: se tratan, en su totalidad, de pecados capitales; la gula, la avaricia, la ira y la lujuria, entre otros. El cineasta considera que la Iglesia posee contradicciones y miente a la sociedad. La verborrea no coincide con su práctica. Incluye en su obra el sentimiento de fe que, posteriormente, será enjuiciado.
- 10) El análisis del rol que posee la Iglesia en la cinematografía de la etapa tardofranquista (1959-1975) ha sido muy poco estudiado. Así pues, tampoco se ha profundizado por parte de críticos y expertos en la materia del análisis estético cinematográfico en el personaje que desempeña la entidad eclesial en el cine de Luis Buñuel.

Finalmente, podemos establecer que Luis Buñuel hace un cine de autor, propio, sin igual, ya que hace suya cada una de sus películas y, además, condena en ellas un aspecto concreto de la religión, juzgando los propios actos que ejerce la entidad católica. ¿Resultan o no contradictorios? Se trata, pues, de una problemática constante, abriendo el debate de si resulta útil o no la difusión de los valores de la religión cristiana.

Actualmente, la Iglesia se mantiene distanciada de la división política puesto que nos encontramos inmersos en un estado aconfesional. No obstante, impera la religión católica. A la anterior cuestión se suma que, para complementar nuestra investigación en un futuro, habría que estudiar, pues, si el cine actual, en su complejidad, continúa exponiendo dicha crítica a la entidad –o no– tras los cambios dados, así como observar si emana de la obra buñueliana.

11. Bibliografía

BUÑUEL, L., TRUEBA, D. (2018). *Luis Buñuel: mi último suspiro*. (A.M. de la Fuente Suárez, Trad.). Taurus. (Obra original publicada en 1983).

CASETTI, F., & DI CHIO, F. (2010). *Cómo analizar un film* (5a. impr.). Paidós.

CASTILLO, L. & ESPADA, J. (2004). *Conversaciones con Jean-Claude Carrière*. Ayuntamiento de Zaragoza.

OMS, M. (1985). *Don Luis Buñuel*. Les Editions du Cerf.

XIFRA, J. (Ed.), BUÑUEL, L., AUB, M. (2020). *Buñuel: todas las conversaciones*. Prensas Universitarias de Zaragoza.

Webgrafía

ADORNO, T. W. (1970). Teoría estética, tr. J. Navarro Pérez. Madrid: Akal, *Obra Completa*, 7. Recuperado de
<https://monoskop.org/images/0/0a/Adorno_Theodor_W_Teoria_estetica_ES.pdf>

ALBELDA, J. M. (3 de junio de 2013). *El fantasma de la libertad (o la razón del sueño)*. Jóvenes Realizadores. Recuperado el día 2 de junio de 2020.
<<https://www.jovenesrealizadores.com/criticas-de-cine/cinemateca/critica-el-fantasma-de-la-libertad-bunuel>>

BALER, P., & KYROU, A. (s.f.). *Del perro andaluz al fantasma de la libertad*. Recuperado de
<https://www.academia.edu/31062244/Bu%C3%B1uel_Del_perro_andaluz_al_fantasma_de_la_libertad>

BATAILLE, G. (2008). La religión surrealista. Conferencias 1947-1948. Recuperado de
<http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH01e5/8f52be0c.dir/r96_46n_ota.pdf>

BERZOSA CAMACHO, A. (2016). Aproximación a un cine proletario español durante el tardofranquismo y la transición. *Historia, trabajo y sociedad*, (7), 11-34. Recuperado de <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5669894>>

BOLÍVAR, L. (29 de julio de 2008). “El cine de Buñuel no tiene herederos”. Made for minds. Recuperado de
<<https://www.dw.com/es/el-cine-de-bu%C3%B1uel-no-tiene-herederos/a-3521790>>

BUELA, C. M. (2021). *¿Qué es la transubstanciación?* Catholic.net. Recuperado el día 20 de mayo de 2021. <<https://es.catholic.net/op/articulos/9787/cat/123/que-es-la-transubstanciacion.html#modal>>

CARNERO ABAD, T. (2002). “El lento avance de la democracia” en *El siglo XX. Historiografía e Historia*, Valencia, PUV, 2002. 173. Recuperado de
<<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=287269>>

CATHOLIC.NET. (2021). XXI. *¿Qué son los milagros?* Catholic.net. Recuperado el día 21 de junio de 2020. <<http://es.catholic.net/op/articulos/14181/xxi-qu-son-los-milagros.html#modal>>

COLMENERO MARTÍNEZ, R. (2014). Iglesia católica y cine en el franquismo: tres perspectivas para un proyecto. *Historia Actual Online*, (35), 143-151. Recuperado de <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5015818>>

DE PRADO, S. N. (2014). El papel de la Iglesia en la configuración del franquismo. *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura*, (1), 97-114. Recuperado de <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5133941>>

DIÓCESIS DE CANARIAS. (2021). *Meditación para el Lunes Santo: Las negaciones de San Pedro*. Diócesis de Canarias. Recuperado del día 25 de mayo de 2021. <<https://diocesisdecanarias.net/lunespedro/>>

DIOS HABLA HOY (s.f.). <<https://www.biblia.es/biblia-buscar-pasajes.php>>

DOWNEY, M., & MONTAUBAN, J. (2016). Del Edén a México: sexo y religión en el cine de Luis Buñuel. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 347-373. Recuperado de <<https://www.jstor.org/stable/44474346>>

FUENTES, C. (23 de julio de 2007). *El espectador. La Vía Láctea*. EP Cultura 23. Recuperado de <https://archivo.estepais.com/inicio/historicos/197/21_cultura6_el%20espectador_fuentes.pdf>

FUENTES, V. (2000). “Viridiana: una orgía diabólica/divina,” *Los mundos de Buñuel*. Akal ediciones, pp. 152-159.

GARCÍA BALLESTER, A. M^a. (2015-2016). *El cine surrealista. Desde las Vanguardias hasta Michel Gondry*. [Tesis predoctoral, Universitat de les Illes Balears]. Universitat de les Illes Balears. Recuperado de <<https://dspace.uib.es>>

GUBERN, R. (2003). Luis Buñuel: la voz de la protesta. *Ars Medica*, 2, 273–282. Recuperado de <https://www.dendramedica.es/revista/v2n2/Luis_Bunuel_la_voz_de_la_protesta.pdf>

“HEREJÍA”. En: *Significados.com*. Recuperado el día 7 de junio de 2021. <<https://www.significados.com/heresia/>>

HERRANZ JIMÉNEZ, B. C. (2014). *Buñuel, cine de mentalidades*. [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Repositorio de tesis de la Universidad Complutense de Madrid. <<https://eprints.ucm.es/id/eprint/25337/>>

HERRERA NAVARRO, J. (2000). *Recepción crítica de Las Hurdes de Buñuel en Europa durante la Guerra Civil Española*. Recuperado de <https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/3862/26634_6.pdf?sequence=1>

HUESCA, F. (2003). *Walter Benjamin: hacia un nuevo concepto de arte*. Revista Graffylia, (16-17). Recuperado de <http://emas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/filosofia/resources/PDFContent/896/008.pdf>

MACCHIONE, P. D. (2007). Cómo analizar una película: a propósito de La Historia Oficial. *Área abierta*, (18), 1. Recuperado de <<https://www.proquest.com/openview/6551efe4d7cb02606884b6fca3e0a982/1?pq-origsite=gscholar&cbl=54893>>

MARTÍNEZ-SALANOVA SÁNCHEZ, E. (2020). *Los realismos*. Portal de la Educomunicación. Recuperado el 25 de mayo de 2021. <<https://educomunicacion.es/cineyeducacion/realismos.htm>>

MASSANET, A. (18 de mayo de 2011). '*Viridiana*': blasfemia, sacrilegio... cine libre y hermoso. Espinof. Recuperado el día 20 de mayo de 2021. <<https://www.espinof.com/criticas/viridiana-blasfemia-sacrilegio-cine-libre-y-hermoso>>

MONTAUBAN, J., & CHINIROS, E. (2011). "Por lo que nos reúne alrededor de esta mesa". Los rituales de la cena en *Él*, *El ángel exterminador* y *Viridiana* de Luis Buñuel. *Lienzo*, (032), 41-76. Recuperado el día 25 de mayo de 2021. <<https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/lienzo/article/view/1035/0>>

MONTES FERNÁNDEZ, F. J. (2011). Recordando la historia del cine español. *Anuario jurídico y económico escurialense*, (44), 597-622. Recuperado de <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3625523>>

MORENO-SECO, M. (2002). Creencias religiosas y política en la dictadura franquista. *Pasado y memoria*, n° 1, 2002; pp. 111-130. Recuperado de <<http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/701>>

ORENSANZ, A. L. (1974). *Religiosidad popular española: 1940 - 1965*. Madrid: Ed. Nacional. <<https://ixtheo.de/Record/1137135344>>

ORTIZ, M. (2018-2021). *Luis Buñuel: principales películas y etapas*. Cultura Genial. Recuperado el día 3 de mayo de 2021. <<https://www.culturagenial.com/es/luis-bunuel-principales-peliculas-y-etapas/>>

PARRA, L. (1989). *La obra de arte en la teoría estética de Kant*. Ideas y Valores, 38 (81), 39-56. Repositorio de la Universidad Nacional de Colombia. <<https://revistas.unal.edu.co/index.php/idval/article/view/21780>>

PINOS FERNÁNDEZ, J. J. (2016). LUCES Y SOMBRAS EN EL FRANQUISMO: relaciones entre arte y prensa [Tesis de pregrado]. Universidad de Zaragoza. Zaragoza, España. Recuperado de <<https://core.ac.uk/download/pdf/289984153.pdf>>

RAMÍREZ, S. (1975). *Buñuel, el fantasma de la libertad*. Biblioteca Virtual Cervantes. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/bunuel-el-fantasma-de-la-libertad/html/117fa820-806c-4b78-aadf-0f8088934f70_2.html>

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.4 en línea]. <<https://dle.rae.es/>> [20 de mayo de 2021].

REDACCIÓN FOTOGRAMAS. (29 de mayo de 2008). *Viridiana*. Fotogramas. Recuperado el día 20 de mayo de 2021. <<https://www.fotogramas.es/peliculas-criticas/a851/viridiana/>>

REINA VALERA (1960) <<https://www.biblia.es/biblia-buscar-pasajes.php>>

RIVAL, S., & CHOI, D. (2010). Lo incierto. Un estado del cine y del discurso crítico. *Revista Figuraciones*. Repositorio de la Universidad Nacional de las Artes. <<http://repositorio.una.edu.ar/handle/56777/699>>

RODARTE CAMACHO, I. E. (2013). Cristianismo, surrealismo y sociedad en el cine de Luis Buñuel, un acercamiento. [Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México]. Universidad Nacional Autónoma de México. Repositorio Institucional de la UNAM. <<http://132.248.9.195/ptd2013/diciembre/0706983/0706983.pdf>>

RODRÍGUEZ, A. (20 de octubre de 2020). *El libro/Mundo*. <<Max Aub/Buñuel: Todas las conversaciones>> Edición de Jordi Xifra). El antepenúltimo mohicano. Recuperado el día 25 de mayo de 2021. <<https://www.elantepenultimomohicano.com/2020/10/max-aub-bunuel-todas-las-conversaciones.html>>

ROMERO ONOFRE, A. A. (2019). “¿Surrealismo en la película de Luis Buñuel ‘El ángel exterminador’ (1962)?”. [Tesis doctoral, Universidad Autónoma del Estado de México]. Toluca, Estado de México. Repositorio Institucional de la UAEM. <<http://ri.uaemex.mx/bitstream/handle/20.500.11799/100208/TESIS.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>

SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, I. (2017). *El cine: lo santo y lo violento. De la historia a la hermenéutica*. [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Repositorio de tesis de la Universidad Complutense de Madrid. <<https://eprints.ucm.es/id/eprint/42224/>>

SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1998). El Intertexto religioso en “Viridiana” (Luis Buñuel). In *Intertextualitat i recepció* (pp. 135-144). Servei de Comunicació i Publicacions. Recuperado de <[https://books.google.es/books?id=BOKEXkiOnYoC&lpg=PA135&ots=lgj_25cZjh&dq=S%C3%81NCHEZ-BIOSCA%2C%20V.%20\(1998\).%20E1%20Intertexto%20religioso%20en%20%20%20%20%9D%20&lr&hl=es&pg=PA135#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books?id=BOKEXkiOnYoC&lpg=PA135&ots=lgj_25cZjh&dq=S%C3%81NCHEZ-BIOSCA%2C%20V.%20(1998).%20E1%20Intertexto%20religioso%20en%20%20%20%20%9D%20&lr&hl=es&pg=PA135#v=onepage&q&f=false)>

SANTA SEDE FRANCESCO. (s.f.). *Catecismo de la Iglesia Católica*. <https://www.vatican.va/archive/catechism_sp/p1s2c2a2_sp.html>

SUSTAITA, A. (2008). Fantasma inverso: el cuerpo desaparecido en La casa que arde de noche (Ricardo Garibay, novela) y El fantasma de la libertad (Luis Buñuel, filme). *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, (38), 23. Recuperado de <<https://biblioteca.org.ar/libros/151301.pdf>>

YEARSLEY, L. (s.f.). Prof. Faber HISP 447 5.16. 20 Derramando alegoría: el bacanal grotesco en *Viridiana* y *La ciénaga*. Recuperado de <https://sebastianfaber.com/wp-content/uploads/2020/05/Yearsley_Liz.pdf>

ZAPATA, J. W. T., & GÓMEZ, G. A. V. Luis Buñuel: reflexiones sobre las vanguardias, las instituciones cristianas y el exilio en su obra. *Historia y Sociedad* No. 15, Medellín, Colombia, pp. 192-210. Recuperado de <<http://bibliotecadigital.udea.edu.co/handle/10495/4011>>

ZAVALA, L. (2010). El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica. *Revista Casa del tiempo*, 3 (5). Recuperado de <http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/30_iv_abr_2010/casa_del_tiempo_eIV_num30_65_69.pdf>

Contenido multimedia

BUÑUEL, L. (Director) & ALATRISTE, G; MUÑOZ, R; PORTABELLA, P. (Productores). (1961). *Viridiana* [Película]. Coproducción España-México; Films 59, Uninci. Recuperado de <<https://flixole.com/>>

BUÑUEL, L. (Director) & SILBERMAN, S. (Productor). (1969). *La Vía Láctea* [Película]. Francia: Greenwich Film Productions, Paris-Fraia Film. Recuperado de <<https://www.filmin.es/director/luis-bunuel>>

BUÑUEL, L. (Director) & SILBERMAN, S. (Productor). (1974). *El fantasma de la libertad*. [Película]. Coproducción Francia-Italia; Eurointer, Greenwich Film Productions. Recuperado de <<https://www.filmin.es/director/luis-bunuel>>

RTVE (Directores y Productores). (1986). *La memoria fértil – Luis Buñuel, constructor de infiernos (1986)*. [Documental]. Madrid: RTVE. Recuperado de <<https://www.rtve.es/alacarta/videos/la-memoria-fertil/memoria-fertil-luis-bunuel-constructor-infiernos-1986/1938700/>>

Imágenes (por orden de aparición)

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. (1988). *Retrato de Luis Buñuel*. [Imagen]. Recuperado de <<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/retrato-luis-bunuel>>

XIFRA, J. (2014). *Escena 1: Representación de La última cena en Viridiana*. [Imagen]. Recuperado el día 25 de mayo de 2021. <<https://lbunuel.blogspot.com/2014/09/la-secuencia-de-la-ultima-cena-de.html>>

FILMIN. (2021). *Escena 1: El policía (izq.) y el cura (der.) conversan sobre las herejías*. [Imagen]. Recuperado de <<https://www.filmin.es/director/luis-bunuel>>

FILMIN. (2021). *Escena 2: Los dos trotamundos pendientes de la conversación del policía y el cura*. [Imagen]. Recuperado de <<https://www.filmin.es/director/luis-bunuel>>

FILMIN. (2021). *Escena 3: Fusilamiento del Pontífice en La Vía Láctea*. [Imagen]. Recuperado de <<https://twitter.com/arteyanarquia/status/1056319777847889920>>

FILMIN. (2021). *Escena 1: El padre Gabriel (izq.) junto a la señora (der.) durante la partida de póker*. [Imagen]. Recuperado de <<https://www.filmin.es/director/luis-bunuel>>

FILMIN. (2021). *Escena 2: El grupo de monjes junto a la huésped durante el juego*. [Imagen]. Recuperado de <<https://www.filmin.es/director/luis-bunuel>>

ANEXO

Fichas técnicas²⁸ de películas analizadas

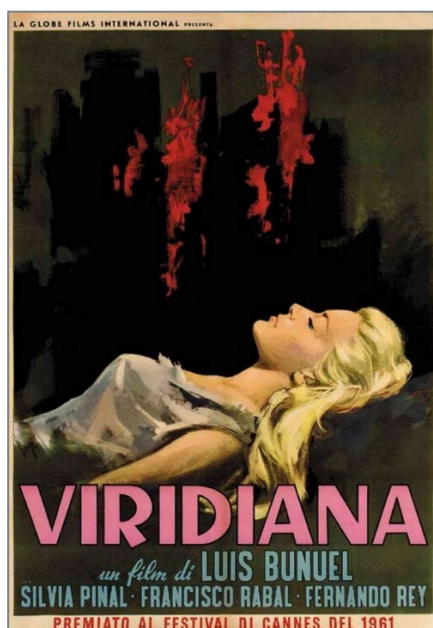


Ilustración 8 Uno de los carteles promocionales de la obra *Viridiana*
(<https://www.ecartelera.com/peliculas/viridiana/cartel/2605/>)

Título original: *Viridiana*

Año: 1961

Duración: 90 min.

País: España

Dirección: Luis Buñuel

Guion: Luis Buñuel, Julio Alejandro. Novela: Benito Pérez Galdós

Música: Gustavo Pitaluga

Fotografía: José Fernández Aguayo (B&W)

Reparto: Silvia Pinal, Fernando Rey, Francisco Rabal, Margarita Lozano, José Calvo, Teresa Rabal, Luis Heredia, Victoria Zinny, Joaquín Roa, José Manuel Martín, Lola Gaos, Juan García Tienda, Sergio Mendizábal, María Isbert

Productora: Coproducción España-México; Films 59, Uninci

Género: Drama | Religión. Película de culto

Grupos: Adaptaciones de Benito Pérez Galdós

Sinopsis: Don Jaime (Fernando Rey), un viejo hidalgo español, vive retirado y solitario en su hacienda desde la muerte de su esposa, ocurrida el mismo día de la boda. Un día recibe la visita de su sobrina Viridiana (Silvia Pinal), novicia en un convento, que tiene un gran parecido con su mujer. Basada libremente en la novela *Halma*, de Benito Pérez Galdós.

²⁸ La información recabada se encuentra disponible en *Filmaffinity España*:
<https://www.filmaffinity.com/es/film123112.html>

Premios: 1961: Festival de Cannes: Palma de Oro (ex-aequo²⁹)

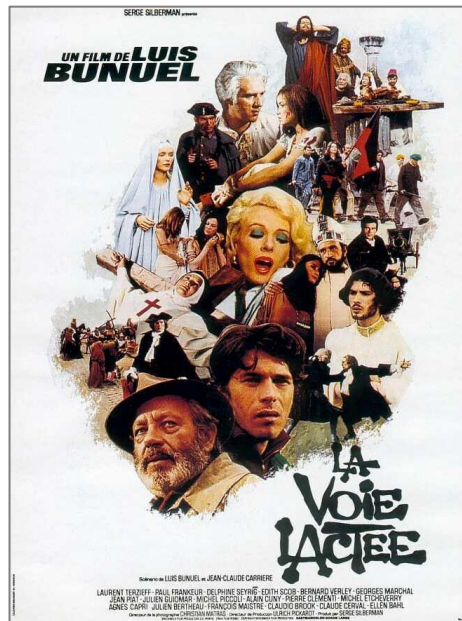


Ilustración 9 Cartel oficial de la obra (<https://auladefilosofia.net/2009/11/24/luis-bunuel-la-via-lactea-1969/>)

Título original: La Voie lactée (La Vía Láctea)

Año: 1969

Duración: 98 min.

País: Francia

Dirección: Luis Buñuel

Guion: Luis Buñuel, Jean-Claude Carrière

Fotografía: Christian Matras

Reparto: Paul Frankeur, Laurent Terzieff, Alain Cuny, Edith Scob, Bernard Verley, Michel Piccoli, Pierre Clémenti, Delphine Seyrig

Productora: Greenwich Film Productions, Paris-Fraia Film

Género: Comedia | Religión. Surrealismo. Sátira

Sinopsis: Dos trotamundos franceses que, desde las afueras de París, deciden ir de peregrinaje a Santiago de Compostela, conocen numerosos personajes y viven situaciones estrechamente vinculadas a las creencias religiosas.

Premios: 1969: Festival de Berlín: Premio Interfilm

²⁹ En una competición o en un concurso, en pie de igualdad para compartir un premio o una posición.
<https://dle.rae.es/ex%20aequo>

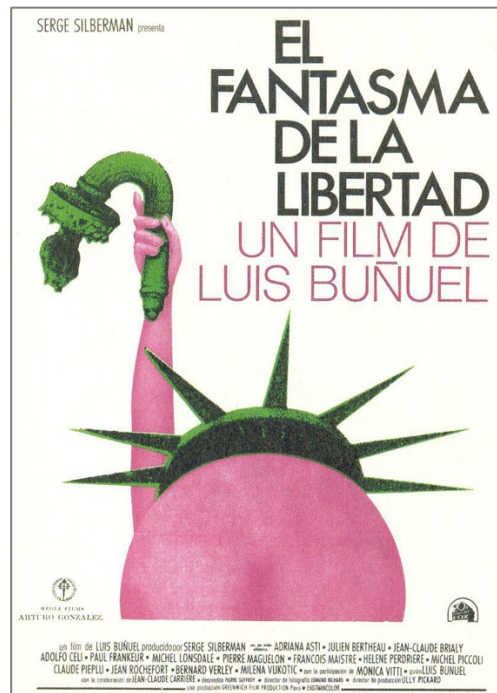


Ilustración 10 Cartel promocional español del film (<https://www.ecartelera.com/peliculas/el-fantasma-de-la-libertad/cartel/15336/>)

Título original: *Le Fantôme de la liberté* (El fantasma de la libertad)

Año: 1974

Duración: 104 min.

País: Francia

Dirección: Luis Buñuel

Guion: Luis Buñuel, Jean-Claude Carrière

Fotografía: Edmond Richard

Reparto: Michel Piccoli, Jean Rochefort, Michael Lonsdale, Monica Vitti, Adriana Asti, Julien Bertheau, Jean-Claude Brialy, Adolfo Celi, Paul Frankeur, Pierre Maguelon, François Maistre, Hélène Perdrière, Claude Piéplu, Bernard Verley, Milena Vukotic, Marie-France Pisier

Productora: Coproducción Francia-Italia; Eurointer, Greenwich Film Productions

Género: Drama. Comedia | Surrealismo. Película de episodios

Sinopsis: Serie de viñetas entrelazadas por un personaje o una situación que conecta una historia con la siguiente. Unos soldados franceses entran a la catedral de Toledo durante la invasión napoleónica. Un capitán besa la estatua de una mujer y destruye la de un hombre. En la época actual, un matrimonio se escandaliza con unas postales que muestran monumentos de París. Un hombre ve pasar unos animales por su cuarto. En una escuela de policías, un gendarme dicta una lección sobre las distintas costumbres antropológicas. Un asesino es dejado en libertad después de matar a 18 personas. Una multitud furiosa asalta un zoológico gritando lemas de la resistencia anti-napoleónica, mientras un avestruz mira directamente al espectador.

Premios: 1974: National Board of Review: Mejores diez películas extranjera