

Liz Yearsley
Prof. Faber
HISP 447
5.16.20

Derramando alegoría: el bacanal grotesco en *Viridiana* y *La ciénaga*

La cámara atraviesa la mesa elegante, sin inmutarse ante las figuras improbables que rodean el banquete. Cuando tropieza con una silueta que grita “pasa la bota,” la cámara hace una breve pausa, como si quisiera comprobar si el hombre ciego que está sentado en el lado opuesto de la mesa le concederá el deseo. Registrar la discordancia entre marco y reparto no se le ocurre a la cámara; sigue su curso, documentando lo que ocurre como un sirviente de los invitados no invitados. Esta escena se considera el clímax de *Viridiana* (1961), la película de Luis Buñuel que detalla el deterioro de una monja, la hacienda amplia de su tío rico, y la prosperidad socioeconómica de su ambiente. Consiste de que los mendigos, que ha decidido Viridiana, la protagonista, a proteger en un hecho de caridad cristiana, llevan a cabo una cena lujosa y prohibida dentro de la casa de los dueños de la hacienda.

La presentación del reverso dramático de los papeles sociales alrededor de la mesa del comedor, que ocurre en esta escena, permite una comparación reveladora con la 2001 película argentina de Lucrecia Martel, *La ciénaga*, que trata de una familia en apuros, en todos los sentidos, en su casa de veraneo. En esta obra opera otra especie de subversión de la normalidad, que expone las debilidades de las figuras y la familia que retrata, sus ideas sobre la clase, la raza, y la mirada del observador. Usaré este ensayo para primero examinar la escena famosa de *Viridiana*, implementando la teoría del “carnavalesco” de Mikhael Bakhtin para argüir que Buñuel monta una usurpación del orden social y visual por medio de los actores y su uso de lo folklórico. Luego, aplicaré el “carnavalesco” para interpretar *La ciénaga*, y para comparar las tácticas insurgentes de ambas escenas y directores. Mantengo que los códigos y las reglas, las

convenciones y los hábitos que gobiernan el ambiente de la cena, además de los cuentos y relatos que surgen allí, proporcionan una oportunidad visual y cultural para montar una imagen de resistencia contra las normas de alegoría e interpretación, con una sutileza ingeniosa.

El banquete de *Viridiana* comienza con la caída de un vaso, que inicia la jornada extendida de la cámara a lo largo de la mesa. Los mendigos, un grupo transitorio que ha casi adoptado *Viridiana*, la protagonista de la película, han infiltrado la casa para experimentar lo que imaginan que sea la vida de los ricos, cuando los dueños de la casa no están. Se han preparado un festín y lo disfrutan con gusto, usando los manteles más finos y los vidrios de cristal frágil. Pero la apariencia de los que se congregan alrededor de la mesa no ha cambiado, a pesar de su ambiente nuevo; tienen una apariencia grotesca a causa del contraste entre sus aspectos sucios y el contexto lujoso, lo que el crítico Víctor Fuentes describe así: “su miseria es tan descarnada y alienante que convierte sus rostros en máscaras” (Fuentes, 157). Como una de las pinturas negras de Goya, los sujetos de la cámara de Buñuel adoptan una apariencia distorsionada y exagerada, como si fueran actores en una obra teatral, usando la mesa como escenario. Luego, la toma inicial de la mesa “da paso al más descarnado carnaval con visos apocalípticos” (157). Con caos que crece cada vez más, Buñuel “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” (158). Lo performativo se intensifica con la broma prolongada que luego le gastan dos de los mendigos al resto del grupo, después de haber comido. 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; según Fuentes, es “la apoteosis del imaginario del Buñuel ateo cristiano, que funde en las mismas imágenes lo divino y lo diabólico” (158). El cáliz de la comunión se le derrama al mendigo en el centro del imagen y el gallo grita como presagio de travesura.

El banquete reversa el orden jerárquico de poder la casa, pero hay un elemento de transgresión visual también: el movimiento de la cámara, el modo en que acecha detrás del perímetro de la mesa, imita la posición de un sirviente, y pone al espectador y al director en una posición de sumisión a los que presiden las festividades. Restrungida detrás de los dorsos de los invitados, y un poco tambaleante, como una bandeja pesada, la toma larga (e ininterrumpido) no sale de esta posición hasta que cambie el enfoque de la escena al diálogo entre algunos de los invitados. En este sentido, es una inversión de la relación entre espectador, director y actor también, no sólo un reverso simple del binario entre los ricos y los mendigos.

Este bacanal es una subversión más complicada, un reverso ingenuo que critica la caracterización del espectáculo del reverso mismo. En las palabras de Mikhael Bakhtin, el carnaval, o la destrucción temporal de los papeles que gobiernan las jerarquías sociales, permite un “complete withdrawal from the present order” (Bakhtin, 275). Es decir, el bacanal grotesco de Buñuel ejemplifica un rechazo, no solo un reverso, de este orden. Por no sólo revertir las estructuras sociales, sino también complicarlas, Bakhtin, según Lachmann, identifica “an anticipation of another, utopian world in which anti-hierarchism, relativity of values, questioning of authority, openness, joyous anarchy, and the ridiculing of all dogmas hold sway” (118). Aunque Bakhtin habla de obras en las que existen carnavales reales o escenificados, esto pasa también en las obras de Buñuel. En este sentido, lo carnavalesco proporciona una oportunidad de imaginar y especular sobre un mundo diferente, y luego experimentarla y representarla. El

banquete de *Viridiana* es “a world in which syncretism and a myriad of differing perspectives are permitted” (Lachmann, 118), por medio no sólo de los eventos de la trama, sino también a causa de la posición en la que pone al espectador. *Viridiana* lleva lo carnavalesco teorizado por Bakhtin a un nivel aún más allá.

El fondo político de *Viridiana*, y las acciones polémicas de su director notorio, también se pueden conectar con el impulso carnavalesco de volcar y especular. Según Alejandro Yarza, *Viridiana* sirve como “an allegorical attempt to upend Francoist ideology from within” (180). La escena del banquete es un microcosmo de la alegoría general de la película, y su clímax, en que “the repressed -- represented by the beggars’ intrusion into the mansion to enjoy themselves and scatter their filth on their masters’ white tablecloths” culmina en que los mendigos “contaminate ... Don Jaime’s refined space representing the melancholy sublimation of Francoism’s repressive brand of *Nacional-catolicismo*” (Yarza 184). La broma de la foto también opera desde un impulso carnaval, porque es “obscenely “taken” from the point of view of the beggar’s sex,” así que “Leonardo’s sublime representation of Christ and his disciples comes face-to-face with its repressed other, the female sexuality which both traditional Christianity and Francoism took pains to repress” (183). El hecho de entrar en la casa, comer en la mesa, y confrontar lo vulgar con lo político y lo divino constituye una subversión inicial y obvia de lo normativo.

Pero al aplicar la teoría del carnavalesco al bacanal de Buñuel, podemos inferir que la interpretación de esta escena como reverso del orden social y religioso no es suficiente para comprender su significado más profundo. El carnavalesco, según Bakhtin, no es solo un reverso, sino un “complete withdrawal” (Bakhtin 275) del orden. Es más, la relación entre los sujetos de esta escena y sus supuestamente superiores no es binaria; no son sirvientes ni dueños, porque en realidad no tienen ningún tipo de afiliación con la casa ni obligación a la familia a pesar de que

Viridiana los ha acogido. Yarza identifica en esta faceta de la película una “critique of charity, which was one of the main vehicles of moral redemption sought by the Francoist upper classes” (Yarza 195). Aunque sería fácil interpretar esta escena como defensa de los derechos de los marginalizados, la realidad es que “the film criticizes the validity of charity as a futile endeavor that makes its narcissistic practitioners feel temporarily better” (Yarza 196). El reverso carnavalesco de esta escena desempeña un papel central en el matiz de este argumento contra la caridad: Buñuel no defiende ni ilumina la benevolencia ni el mérito de este grupo, porque eso constituiría un hecho hipócrita de apropiarlos como “vehicle of moral redemption” (195). En vez de eso, les proporciona un escenario y las herramientas de retratarles a sí mismo, incluso la cámara y los disfraces (en forma de los artículos que están en la casa lujosa). En este sentido se puede leer la escena como crítica de la mirada caritativa además de la mirada etnográfica.

La relación entre la estrategia política y el sujeto en esta escena también se prestan a una investigación de lo folklórico. Mantengo que “the cathartic liberation of repressed instincts, symbolized by the beggars” (185) que implementa Buñuel depende de su crítica del uso de imágenes de lo folklórico. *Viridiana* fue la primera película grabada por Buñuel después de su regreso a España, en 1960. “Promised total creative control” del gobierno franquista, “Buñuel came to Spain after twenty-two years in exile to shoot the film, a welcome decision by the Francoist government” (179). Sin embargo, después de la primera proyección y una condena desde el Vaticano, el régimen “withdrew its support and emphatically banned” la película, llamándola “blasphemous, profane. Cruel and contemptuous of the poor” (179). Yarza interpreta esta reacción como emblemática de la alegoría crítica del gobierno que subyace la película, pero yo creo que una parte de la polémica de Buñuel y la siguiente reacción a esta película tiene que ver con el uso del mismo tipo de imagen como los de que el régimen franquista se apropiaba.

Según Carmen Ortiz, lo folklórico fue “a domain from which the regime, specially in its initial Falangist and National Catholic stages, selected, twisted, and made use of elements, concepts, and events for functions such as legitimizing the regime and creating an aesthetics of its own” (Ortiz 482). El trasfondo político de la película revela que Buñuel estaba trabajando dentro de las restricciones del régimen, así que usaba este retrato del grupo de mendigos como crítica implícita. Si Buñuel usara lo folklórico solo para glorificarlo, sería cayendo víctima a otra apropiación de un símbolo de la pobreza.

El uso insurgente del banquete grotesco en *Viridiana* proporciona un punto de comparación con *La ciénaga*, a causa de la tensión que crean por su uso de lo alegórico, y el ambiente en lo que ocurre: la cena. En su película, Martel detalla los eventos de un verano que Mecha, la madre alcohólica de mediana edad pasa con su familia de la clase media alta en su hacienda, llamada “La Mandrágora.” Estancada y húmeda, la película continúa en su vuelta atrapada, dependiéndose de una narración cíclica en lugar de una trama concreta. Aunque el marco de *La ciénaga* tiene mucho en común con el de *Viridiana* (ambas películas tienen lugar en una hacienda que se deteriora) el crítica que se concentra en el papel de la alegoría es lo que usaré para investigar los aspectos insurgentes de la película. Como lo describe Deborah Martin, la directora Lucrecia Martel implementa imágenes del cuerpo para representar su país, Argentina, como “an encoding of the country’s recent history” (Martin, 35). Examina “its wounded and fragmented bodies as carrying the imprint of state terrorism as ‘speaking’ that which cannot be spoken in the country’s past” (35). Es más, se puede identificar “the sense of decay and decline of the middle-class family, with its once-grand but now crumbling *finca* and failing pepper business,” como sugerencia “the economic fortunes of Argentina in the late twentieth and early twenty-first centuries” (36), y la falta de su éxito “under the new neo-liberal

model” (36). Otros aspectos, como “the foregrounding of blindness... the ‘superficial and unequal prosperity derived from the years of financial speculation and privatisation” representan “a divided nation” por medio de so “focus on a dysfunctional family” (35-36). Yo argüiré que el microcosmo de la cena nos puede proporcionar una oportunidad para investigar las maneras en la que Martel resiste las convenciones de espectador y las incongruencias de alegoría, de una manera parecida a la que opera en *Viridiana*. Más allá de la representación de los problemas de una nación, Martel investiga las crisis del espectador, el público, y la narración.

El espacio de la cena es un ambiente apropiado para examinar las relevancias y las partidas de la alegoría, porque es un lugar separado del mundo más allá, pero lleno de simbolismo y relaciones interpersonales intensificadas. Aunque la totalidad de *La ciénaga* detalla las particularidades de la vida mundana, la única escena en la que comen personas ocurre cerca del fin, cuando Mecha ha recuperado de su accidente casi-fatal que inicia los eventos de la película. Llegando tarde a la cena, Mecha se tambalea cuando entra en el cuarto (58:21). Su cuerpo está enmarcado por la puerta, y lleva un salto de cama largo; se alza en una posición casi prominente hasta que se sienta. En lugar del interior elegante que esperaríamos a causa de la posición social de la familia, el comedor está abarrotado de vasos y platos, y nuestra visión está bloqueada por botellas de plástico que están en la mesa, alrededor de la que se agrupan el resto de la familia. A causa de estos factores, la cámara bloquea más que revela, revoloteando detrás de los invitados. Aunque habría oportunidades para interpretar algo alegórico, como el simbolismo de los vasos vacíos, el vino rojo, o la manera en la que los personajes están sentados, la cámara inestable no nos da la oportunidad. Como el resto de la película, la escena distrae de la tarea de interpretación con los sonidos incongruentes que acompañan lo que se ve; ruidos del bosque o del agua que fluye agobian el sentido de percepción. La escena existe débil y estancada,

paradójicamente llena e insustancial a la vez. Haciendo eco de la figura del ciego que ocupa la posición de Jesús en la Última Cena de Buñuel, Mecha aquí lleva gafas para proteger sus ojos resacosos, que invitan y bloquean cualquier tipo de simpatía. Sus hijos, Perro y Luchi, también exhiben visión discapacitada, como si hubieran heredado esta genealogía perversa. Para los que ven la película, esta caracterización del hecho de ver es una especie de alegoría carnavalesca, que prohíbe lo que invite. No podemos ver a los actores, ni hemos conseguido acceso a la alegoría tentadora que Martel provoca a la misma vez que la rechaza.

El diálogo que surge alrededor de la mesa ilumina otra conexión con la obra de Buñuel, es decir el uso de lo folklórico. La conversación entre los miembros de la familia oscila entre una discusión de la plomería de la casa, de que hablan los adultos, y una fábula sobre un perro mágico y que tiene los dientes de un ratón, que discuten los niños. Es una historia oral solo parcialmente comprensible desde la perspectiva del espectador, a la que no prestan ningún tipo de atención los adultos, pero que vuelve a ser significativa para la estructura dramática de la película más tarde. De una manera, el uso de lo folklórico en la obra de Martel está integrada en la obra misma. Aunque mucha crítica de la película gira sobre la estructura narrativa postmodernista y la falta de reglas concretas, Joanna Page interpreta el “use of folktales, popular beliefs and the structures of oral narration, together with her understanding of fabulation as both an artistic and a political act” como “alternative form of political cinema” (71) que puede “reconfigure the relationship between the elite and the popular, the intellectual and the people” (71-72). Las conversaciones alrededor de la mesa presentan una alternativa y un reverso de los tropos de la historia. Por comprender lo folklórico como proceso de creación, Page identifica algo carnavalesco en este proceso de contar y representar una historia. Los que observan el proceso de crear una historia, y los que participen en este proceso son reversados.

En el caso de la cena de *La ciénaga*, la manera en la que representa la cámara a sus sujetos se acerca a la distancia crítica de *Viridiana*. Después de la toma de la cena, la cámara gira al pasillo, donde Isabel, la criada indígena, trabaja para limpiar la cocina. Esta estrategia narrativa de Martel abre un modo de interpretación que depende de los marcos y las instancias de enmarcarse a sí mismo; a lo largo de la película “working-class or indigenous characters are often viewed through a screen, such as a window or door frame” (Martin, 38). Por medio de esta manera indirecta, “rather than trying to represent them directly, or suggesting that the film’s representation of them is unmediated, Martelian ethics make visible the position of the oppressed” al presentarlos como “occluded, silenced or marginalised through their positioning at the edges of, or on the far side of, the frame” (38). Se parece a las estructuras de agencia y representación en el autorretrato de los mendigos de *Viridiana*. La distancia que implementa Martel entre espectador y actor causa una crisis carnalesca de representación, en que la partida del orden tradicional depende del hecho de ver. Entonces, en tanto *La ciénaga* como *Viridiana* existe una conexión entre el hecho de crear, la subversión, y el uso de lo folklórico.

En las representaciones de la cena de ambos directores, se puede identificar una crisis de alegoría, llena de momentos en los que las convenciones del cine y la interpretación no bastan. Lucrecia Martel inunda al espectador con imágenes, sonidos, y aún sentidos de humedad, así invirtiendo nuestras capacidades de ver, hasta la manera en la que retrata a sus sujetos. Una comprensión Buñueliana del proyecto de Martel fija la raíz de la desestabilización en el hecho de contar. Ambos interrogan la subjetividad para comprender las interacciones entre cámara y director, y para buscar lo que sirve como recurso cuando la alegoría y la apropiación de imágenes y cuentos flaquea.

Bibliografía

Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and his World*. Cambridge, Mass. MIT Press, 1968.

Fuentes, Victor. "Viridiana: una orgía diabólica/divina," *Los mundos de Buñuel*. Akal ediciones, 2000. pp. 152-159.

La ciénaga. Dir. Lucrecia Martel. Cuatro Cabezas Films, 2001. Film.

Lachmann, Renate. "Bakhtin and Carnival: Culture as Counter-Culture," *Cultural Critique*. No. 11 (Winter, 1988-1989). pp 115-152.

Martin, Deborah. "La ciénaga: distancing and embodiment," *The cinema of Lucrecia Martel*. Manchester UP, 2016. pp. 30-54.

Ortiz, Carmen Ortiz. "The Uses of Folklore by the Franco Regime," *The Journal of American Folklore*. 112:446 (Autumn, 1999). pp. 479-496.

Page, Joanna. "Folktales and Fabulation in Lucrecia Martel's Films," *Latin American Popular Culture: Politics, Media, Affect*. Kantaris, Geoffrey, and Rory O'Bryen, editors. Boydell & Brewer, 2013. pp. 71-88.

Viridiana. Dir. Luis Buñuel. Films sans frontières, 1961. Film.

Yarza, Alejandro. "Viridiana: The World, the Flesh, and the Devil," *The Making and Unmaking of Francoist Kitsch Cinema: From Raza to Pan's Labyrinth*. Edinburgh, Edinburgh UP, 2018. 179-202.