

University of Montana

## ScholarWorks at University of Montana

---

Graduate Student Theses, Dissertations, &  
Professional Papers

Graduate School


---

2015

# LA MANZANA MORDIDA: SEXO Y RELIGIÓN EN EL CINE DE LUIS BUÑUEL

Micaela Downey

Follow this and additional works at: <https://scholarworks.umt.edu/etd>

 Part of the [Biblical Studies Commons](#), [Catholic Studies Commons](#), [Christianity Commons](#), [Film and Media Studies Commons](#), [Latin American Languages and Societies Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Languages Commons](#), [Modern Literature Commons](#), [Other Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Spanish Literature Commons](#)

**Let us know how access to this document benefits you.**

---

### Recommended Citation

Downey, Micaela, "LA MANZANA MORDIDA: SEXO Y RELIGIÓN EN EL CINE DE LUIS BUÑUEL" (2015). *Graduate Student Theses, Dissertations, & Professional Papers*. 4485.  
<https://scholarworks.umt.edu/etd/4485>

This Professional Paper is brought to you for free and open access by the Graduate School at ScholarWorks at University of Montana. It has been accepted for inclusion in Graduate Student Theses, Dissertations, & Professional Papers by an authorized administrator of ScholarWorks at University of Montana. For more information, please contact [scholarworks@mso.umt.edu](mailto:scholarworks@mso.umt.edu).

LA MANZANA MORDIDA: SEXO Y RELIGIÓN EN EL CINE DE LUIS BUÑUEL

By

MICAELA ORIA DOWNEY

Bachelor of Arts in Spanish, Montana State University, Billings, Montana, 2008

Professional Paper

presented in partial fulfillment of the requirements  
for the degree of

Master of Arts  
in Modern Languages and Literatures, Spanish

The University of Montana  
Missoula, MT

May 2015

Approved by:

Sandy Ross, Dean of The Graduate School  
Graduate School

Jannine Montauban, Chair  
Modern and Classical Languages and Literatures

Eduardo Chirinos, member  
Modern and Classical Languages and Literatures

Casey Charles, member  
Department of English

© COPYRIGHT

by

Micaela Oria Downey

2015

All Rights Reserved

La manzana mordida: sexo y religión en el cine de Luis Buñuel

Chairperson: Jannine Montauban

La extensa y variada obra fílmica de Luis Buñuel permite observar la repetición obsesiva de motivos, imágenes y objetos que constituyen lo que podría denominarse el universo personal de Buñuel. La proliferación de zapatos, pies, cajas misteriosas y armas de fuego (sin olvidar los tambores de Calanda, los insectos y las gallinas) ha atraído la atención de la crítica convirtiéndolos en objetos detallados de análisis. Este ensayo no intenta proponer una “obsesión” más, sino reparar en un motivo que, a pesar de su recurrencia (y, por lo tanto, de su importancia) ha pasado inadvertido: la reescritura de la historia bíblica de Adán y Eva. Se trata de una reescritura en extremo sutil presentada a través de variaciones sobre el tema de una mujer y un hombre en un entorno que se pretende edénico: tanto en *Subida al cielo* como en *La joven*, *Viridiana*, *Diario de una camarera* y otras películas, este motivo se percibe a través de un gesto que se repite invariablemente y al que dedicaré el análisis: el intercambio de la manzana, donde la mujer no es siempre la dadora. La presencia de esta fruta en sus películas, condensa simbólicamente la particular visión de Buñuel acerca del sexo, el erotismo y la religión.

La extensa y variada obra fílmica de Luis Buñuel, que cubre un arco que va prácticamente de los inicios del cine hasta los años setenta, permite observar la repetición obsesiva de motivos, imágenes y objetos que constituyen lo que podría denominarse el universo personal de Buñuel. La proliferación de zapatos, pies, cajas misteriosas y armas de fuego (sin olvidar los tambores de Calanda, los insectos y las gallinas) ha atraído la atención de la crítica convirtiéndolos en objetos detallados de análisis. Este ensayo no intenta proponer una “obsesión” más, sino reparar en un motivo que, a pesar de su recurrencia (y, por lo tanto, de su importancia) ha pasado inadvertido: la reescritura de la historia bíblica de Adán y Eva. Se trata de una reescritura en extremo sutil presentada a través de variaciones sobre el tema de una mujer y un hombre en un entorno que se pretende edénico. Tanto en *Subida al cielo* (1951) como en *La joven* (1960), *Viridiana* (1961), *Diario de una camarera* (1964), *Nazarín* (1958) y otras películas, tengan o no un tema declaradamente religioso, este motivo se percibe a través de un gesto que se repite invariablemente y al que dedicaré el análisis: el intercambio de la manzana, donde la mujer no es siempre la dadora. La presencia de esta fruta en sus películas, condensa simbólicamente la particular visión de Buñuel acerca del sexo, el erotismo y la religión.

Además de la referencia bíblica, es importante señalar que la manzana ocupa un lugar privilegiado en la mitología occidental, pues aparece en contextos amorosos y se asocia generalmente a la sensualidad. Rafael García Mahiques recurre a Ovidio para hablar de esta asociación:

Se cuenta que Hipomenes quería casarse con Atalanta, pero a ésta no le atraía el matrimonio. A sus pretendientes los obligaba a rivalizar con ella en una carrera y mataba a quien conseguía dar alcance, pero con Hipomenes no

sucedió así. Según cuenta Ovidio, éste, en plena carrera, arrojó ante Atalanta tres manzanas de oro que había recibido de Afrodita, con lo cual consiguió vencer. Es por eso que la manzana es el símbolo de la pasión amorosa que siempre termina dominando. (84)

¿Por qué motivo la tradición occidental eligió precisamente la manzana en lugar de otra fruta?, ¿cuál es el origen de su vínculo con la atracción sexual? García Mahiques nos ayuda a responder la primera pregunta al señalar que se han encontrado restos arqueológicos que indican que, desde tiempos remotos, las manzanas han sido alimento del hombre. No es extraño, entonces, que la manzana sea no sólo un punto básico de referencia, sino que las demás frutas afines hayan sido consideradas variedades del *mēlon* de los griegos y el *malum* de los latinos (García Mahiques 81). El diccionario de Liddell Scott recuerda que los antiguos griegos utilizaron la denominación “manzana” como nombre genérico para referirse a una gran variedad de frutas de árbol como el membrillo, el albaricoque y hasta el limón, y que en *Lisístrata* y en *La asamblea de mujeres* Aristófanes utiliza el plural “manzanas” para aludir metafóricamente a los pechos de una joven (1127).

A esta concepción de la manzana como fruta por excelencia de la tradición occidental, se añade su valor en la iconografía cristiana. Para Udo Becker la manzana es:

Símbolo de la Tierra ... por su redondez, lo es de las tentaciones mundanas por su bello color y sabor dulce, de ahí su aparición en las figuraciones del pecado original ...; en manos de Cristo representa la redención de ese mismo pecado, y en el árbol de Navidad el retorno de la humanidad al Paraíso en virtud de dicha redención. (266)

Aunque no es difícil asociar la manzana con la redondez de la tierra y el retorno al paraíso, es más conocido su rol en la historia del Génesis. De acuerdo con la versión popular, es el fruto que Eva le ofreció a Adán y, por lo tanto, el instrumento de la Caída del hombre. Si bien en el libro del Génesis no se hace referencia a una manzana sino a un fruto, la razón por la cual se asocia la manzana con la fruta del pecado original, procede del carácter genérico que invoca su nombre latino. Robert Graves ofrece además como explicación de esta asociación, el hecho de que el manzano fuera considerado el más noble de los siete árboles del folklore europeo. Dada esta condición privilegiada , “...when the Biblical legend of Adam and Eve reached North-Western Europe, the fruit of the Tree of Knowledge of Good and Evil was understood as an apple –not as a fig, despite the fig-leaf context.” (212) Eso explica que la fruta que Eva tomó de ese árbol y le ofreció a Adán fuera traducida naturalmente como manzana.

En su ensayo acerca de la utilización de imágenes de jardines y frutas como metáfora sexual en la literatura del antiguo Cercano Oriente, Ronald Veenker observa que los órganos sexuales masculinos y femeninos son comparados repetidamente con frutas. La palabra *inbu*, por ejemplo, que significa “fruta” en acadio, aparece en reiteradas ocasiones como metáfora del pene. Asimismo, el verbo “comer” aparece con frecuencia como metáfora del acto sexual. La connotación erótica de estos términos indica que hay un elemento deliberadamente sexual en la estructura narrativa del Génesis. Esto se hace evidente cuando consideramos los hechos narrados: Adán y Eva se encontraban en un estado de inocencia sexual, comieron la fruta y de repente descubrieron su sexualidad. Esta historia no sólo nos presenta imágenes que se refieren a temas eróticos, sino que la

narrativa misma sugiere que el pecado, es decir la ingestión de la fruta, *es* el acto sexual. (Veenker 67)

De acuerdo con el relato bíblico, la fruta comida por Adán y Eva proviene del Árbol de la Ciencia del Bien y del Mal que Dios les había prohibido tocar. La interpretación más frecuente es que Adán y Eva quisieron ser semejantes a Dios y adquirir el conocimiento a través de ese árbol. Si, como lo indica Veenker, el acto de comer la manzana es una metáfora del acto sexual, no sólo es posible equiparar el acto sexual con el conocimiento carnal, sino, también, con la primera iniciativa hacia un conocimiento humano más extenso. Dios vio esa desobediencia como un atentado contra su soberanía y castigó al primer hombre y a la primera mujer por haber comido la manzana. Que todo haya sido planeado por Dios desde un principio (después de todo, cómo podía cumplirse la orden de poblar el mundo sin el contacto sexual) es un tema que queda fuera del asunto que nos interesa en este ensayo. Lo que importa resaltar aquí es que fue en la historia del Génesis donde se originó la asociación de comer una fruta con el deseo sexual y la idea de pecado.

Para alguien como Buñuel, que declaró abiertamente su ateísmo, uno de los mayores atractivos de la religión católica seguía siendo este sentimiento de pecado asociado al sexo. Tal vez la clave para entender esta contradicción la ofrezca el sacerdote jesuita Artela Luzuviaga, quien, en sus conversaciones con Max Aub, explica que “como hombre racional ya metido en una cultura, en una época, ya liberado, ya dado el salto de la juventud” Buñuel era un hombre “estrictamente ateo”; pero que “a un nivel personal, subconsciente o afectivo” era un hombre “estrictamente religioso” (Aub 469). Lo que resulta interesante de la explicación del padre Luzuviaga no es tanto la escisión entre



ateísmo racional y religiosidad subconsciente (que Buñuel compartía con una generación de españoles para la cual las relaciones sexuales sólo eran posibles en el marco del burdel o el matrimonio) sino el uso del adverbio “estrictamente”: ser estricto en las creencias elegidas y en las rechazadas da una idea del núcleo alrededor del cual gira un universo de obsesiones que distan mucho de estar resueltas. A pesar de que el laicismo fue culpable de la pérdida de la noción de lo prohibido, aquellos como Buñuel y Hitchcock que tuvieron una educación jesuita estuvieron expuestos a la pérdida de la fe, pero no a la del sentimiento de pecado.<sup>1</sup> Buñuel —quien hacia los catorce años empezó a tener dudas acerca de su fe, de la existencia del infierno, del Juicio Final y la resurrección de la carne— se preguntaba:

...como todos los jóvenes de nuestra edad en España, nos masturbábamos. ¿Cómo era posible que por algo tan insignificante tuviéramos que pasar toda la eternidad metidos en el infierno sufriendo penas inacabables? [...] Una visión de muerte continua y el sentido del pecado. ¡Figúrate, a mí! Pero no lo puedo impedir, no lo puedo separar. Para mí—instintivamente—el coito es algo infernal. (Aub 40-41)

La notoria obsesión de Buñuel por la religión y el erotismo, inherente a la educación tradicional española, se hace presente en películas claves como *Viridiana* (1961), *Nazarín* (1958), *Simón del desierto* (1965) y *La vía láctea* (1969). Lo que no resulta tan evidente es que muchas de sus películas de tema no religioso ofrecen sutiles variaciones de la historia de Adán, Eva y la manzana. Sin que nos percatemos en una primera lectura, estas películas se presentan como una reelaboración de la historia bíblica,

---

<sup>1</sup> En “Hitchcock and Buñuel: Desire and the Law”, el crítico Robert Stam repara en la educación jesuítica de ambos directores, pero mientras llama a Buñuel un “closet believer”, a Hitchcock lo considera un “repressed anti-cleric” (12)

con una mujer y un hombre inscritos en un entorno edénico donde la manzana cumple diversas funciones: como advertencia ante el pecado (*La ilusión viaja en tranvía* y *Subida al cielo*), como señal de madurez sexual (*La joven*, *Viridiana* y *Tristana*) o como símbolo del deseo sexual que puede ser transferido de un personaje a otro (*Así es la aurora* y *Diario de una camarera*).

En *La ilusión viaja en tranvía* (1953) aparece la versión más cercana a la historia del Génesis, al menos en cuanto a escenografía y personajes. La representación de la escena del pecado original en una pastorela pone de manifiesto la ingenuidad popular que interpreta la caída del hombre. Sin embargo, el carácter cómico con el que se presenta a los personajes sugiere la ironía de los hechos narrados: el diablo (cuya condición de serpiente aparece inscrita en una banda que le cruza el pecho) más que miedo genera simpatía y hasta cierta complicidad; Adán y Eva son presentados como niños inocentes que no comprenden bien lo que está ocurriendo; y Dios es un personaje intolerante, déspota y hasta podría decirse malvado. Lo interesante de esta escenificación casi literal del Génesis, es que Buñuel se sirve de ella para introducir sutilmente su postura ante la trasgresión que supone comer la manzana. La teatralidad de esta representación se encuentra anunciada en las palabras con las que una voz en off inicia la película:

México, gran ciudad como tantas otras del mundo, *es teatro* de los más variados y desconcertantes sucesos que no son sino las pulsaciones de su diario vivir. No obstante su trascendencia, millones de hombres y mujeres trenzan hora tras hora sus historias fugaces y sencillas. Sus actos y palabras se encaminan siempre a la realización de un sueño, de un deseo,

de una ilusión. Unidas, todas ellas forman el colosal enjambre de la vida  
citadina. (El énfasis es mío)

¿No es acaso parte del diario vivir, la lucha de cada hombre y cada mujer contra la  
tentación del pecado? La pastorela no sería, entonces, más que la puesta en escena de la  
otra gran representación que es el teatro de la vida citadina.

Tradicionalmente las pastorelas son representaciones teatrales en torno al  
nacimiento de Jesús que en México suelen llevarse a cabo durante la Navidad. Esta es  
precisamente la ubicación temporal de la película, ya que en una de las primeras escenas  
se menciona que el tranvía 133 (el que más tarde los protagonistas deciden conducir sin  
permiso) estaba fuera de circulación y sería repuesto el 24 de diciembre, seis días más  
tarde. Charlotte Huet explica que la pastorela mexicana, a diferencia de la española, no es  
ritual sino teatral, es decir que lo que más resalta es la puesta en escena, debido  
posiblemente a su propósito de convertir a los indígenas:

[1]o cierto es que el centro de atención se desplazó hacia lo impresionante,  
lo extravagante, lo cómico, con las apariciones de los demonios, de San  
Miguel, del ermitaño, con las peleas de los pastores ... el uso de disfraces  
y máscaras, de artilugios para hacer aparecer y desaparecer ángeles y  
demonios (227).

En *La ilusión viaja en tranvía*, sólo se nos muestra la primera parte de la pastorela, ya  
que los dos actores principales (Juan Caireles, quien representa a Dios, y Tarrajas, quien  
representa al diablo) no regresan a continuar la presentación y en consecuencia la función  
debe ser cancelada. Pero esta primera parte es suficiente para observar algunas  
desviaciones respecto de la historia original, pues Eva desea comer la manzana prohibida

aún antes de la aparición del Diablo-serpiente. Es más, al negarse Adán a ayudarla a alcanzar la fruta, Eva se la pide al Diablo. Éste se la ofrece y, luego de un brevísimo instante de duda por parte de Eva, el Diablo se la lleva detrás de un arbusto. Al ver un movimiento sospechoso, Adán decide unirse a Eva y se escabulle detrás del arbusto.

La elección del elemento sonoro para esta escena refleja perfectamente la visión de la mujer como alguien en quien no se debe confiar. La representación de una Eva que pide, insiste, duda y al final cede, va acompañada de la música de “La donna é mobile” de la ópera *Rigoletto* (1851) de Giuseppe Verdi. Aunque sólo se escucha la música, la letra de esta bien conocida canción lo dice todo: “La donna è mobile / Qual piuma al vento, / muta d'accento / e di pensiero” (“La mujer es voluble / cual pluma al viento / cambia de palabra / y pensamiento”). Otra estrofa menciona claramente el peligro de dejarse seducir por ella: “È sempre misero / chi a lei s'affida, / chi le confida / mal cauto il cuore!” (“Siempre es desgraciado / quien en ella confía / quien le entrega / incauto el corazón!”)<sup>2</sup> Sin necesidad de diálogo, la música sintetiza el papel que este pasaje bíblico le atribuye tradicionalmente a la mujer.

Cuando Dios llama a Adán y Eva, se produce primero un intercambio verbal entre Dios y Adán en el cual la asociación de las frutas con el sexo mencionada por Veenker es más que evidente:

Dios: ¿Y Eva?

Adán: Invitándome una breva.

Dios: Trae el higo.

Adán: Ya se lo comió conmigo.

---

<sup>2</sup> Información extraída de <http://iopera.es/rigoletto/>

Que el diálogo haga mención al higo y que los personajes salgan de su escondite mordiendo una manzana es una incongruencia que subraya el desplazamiento simbólico del higo a la manzana aludido por Graves. Esta representación es un elemento superstite devenido en popular de antiguos y prestigiosos mitos europeos.

Es interesante el hecho de que el deseo de Eva haya surgido sin la ayuda de un agente del mal. Después de todo, el sexo es uno de los impulsos básicos del hombre y resulta lógico que Eva no pudiera resistirse y quisiera satisfacerlo. También es lógico que Adán, debatido entre la prohibición divina y sus impulsos, termine cediendo sin la intervención de una Eva seductora. Por lo tanto no estamos aquí ante la historia típica de Eva entregando la manzana a Adán para seducirlo, sino ante una Eva y un Adán que obedecen su instinto natural. Hay, sin embargo, un breve momento en que el Diablo seduce a Eva: cuando la atrae hacia el arbusto, que no es otra cosa que una representación simbólica del infierno, el lugar escondido donde puede romperse el tabú del sexo. Esa transgresión también aparece cuando Adán y Eva se cubren con dos enormes hojas de parra que Eva ve como decoración inocente para luego comprender que su función es cubrir las partes erógenas (pecadoras) del cuerpo. Un acto que resulta de un impulso básico y natural pasa a ser pecaminoso, y por lo tanto debe ser encubierto y reprimido.

El artífice de este castigo no es otro que un Dios que no puede, o no quiere, comprender a sus criaturas. Una de las objeciones de Buñuel en cuanto a la existencia de Dios, era la idea de que fuera extremadamente vengativo y que condenara a los hombres a los peores sufrimientos por faltas tan inofensivas como la masturbación. Tal como se lo expresa a su amigo Max Aub, el Dios del que aprendió en sus años formativos, no era un Dios misericordioso:

... la cosa más tremenda ha sido que ahora dicen, según he leído en el libro de un jesuita, no me acuerdo su nombre, que la base de todo es Dios, que todo es amor. Dios es amor. Cosa que ningún católico de mi generación cree. ... Dios era entonces un ser vengador tremendo, injusto. (493)

No sorprende, entonces, que sea Dios el personaje de la pastorela que genere menos simpatía. Adán y Eva se presentan como un hombre y una mujer que siguen sus instintos de acuerdo a su naturaleza. Si fueron creados para gobernar la Tierra y, más específicamente, para poblarla, la prohibición de Dios y su consecuente castigo se revelan extremados. Sólo un Dios intolerante y vengativo podría actuar de esa forma, y ése es el que nos muestra Buñuel con el recurso de la pastorela.

Como ya hemos mencionado, la película muestra solo el primer acto de la pastorela (en el que Adán y Eva son expulsados del paraíso) ya que la desaparición de Caireles y Tarrajas obliga a suspender la función, impidiéndonos presenciar la segunda parte, que corresponde tradicionalmente a la redención de la Humanidad gracias a la Pasión de Cristo. La ausencia de conclusión en la pastorela funciona como un *mise en abyme* de la película, en la que se suceden una serie de episodios inconclusos. “Esta falta de clausura en el plano teológico se extiende a todas las historias que se incluyen en la película, incluida la historia de amor, que todavía sigue discutiéndose en el último plano largo del filme.” (Duncan & Krohn 81-83)

La no resolución de la historia de la pastorela presenta la postura de Buñuel respecto a la historia del génesis. Para él, se trata de un relato fundacional que convierte los deseos más primordiales en algo que debe ser ocultado y reprimido para poder vivir

en una sociedad civilizada. Pero, como vemos en otras de sus películas como *Subida al cielo*, aun los deseos más ocultos cuentan con insospechados mecanismos para resurgir, como es el caso de los sueños.

*Subida al cielo* (1951) es una película cuyo guión y argumento pertenecen al poeta español Manuel Altolaguirre y que fueron inspirados en los problemas que él y su esposa tuvieron que enfrentar en un viaje por las costas de Guerrero. En esta película, el protagonista Oliverio Grajales se ve obligado a embarcarse el día de su boda en un viaje para cumplir la última voluntad de su madre moribunda: dejarle su casa de ciudad de México a su nieto huérfano Chuchito para que estudie y sea alguien en la vida. Para esto, Oliverio (el hijo más apegado a su madre) debe confrontar la codicia de sus hermanos mayores y buscar al licenciado Figueroa, quien vive en Petatlán. Este argumento, tan simple en la superficie, revela en realidad dos viajes: el geográfico, que va desde San Jeronimito a Petatlán; y el simbólico que va “de la cuna a la tumba, con paradas en el primer amor, el deseo sexual, la política, el amor en el matrimonio, la infidelidad y la responsabilidad.” (Duncan & Krohn 78). En ambos casos, el autobús va adquiriendo singulares cualidades proteicas: cama donde duerme el conductor, lecho donde Raquel y Oliverio consumarán sus deseos, carro funerario, y hasta jardín edénico.

En el autobús Oliverio se encuentra con Raquel, una exuberante mujer que se ha propuesto seducirlo, pero, fiel a Albina su nueva esposa, la rechaza y se esfuerza en todo momento por evitarla. En la escena que nos interesa, los pasajeros han reanudado el viaje después de que el autobús se atascara al cruzar el vado de un río. La atractiva joven le muestra una cáscara de la manzana que está pelando y le ofrece un mordisco a Oliverio. En una reminiscencia que recuerda a Blancanieves cuando muerde la manzana hechizada

por su madrastra, Oliverio se queda dormido (o en una suerte de trance), y se ve transportado en una visión onírica en la que sucumbe a los encantos de esta “Eva”: el autobús, en el que sólo se encuentran ellos dos, se transforma en un jardín edénico, y Raquel lleva a Oliverio a la parte trasera donde ambos se recuestan abrazados. Por momentos, la visión de Raquel en el autobús-edén se alterna con la de su esposa Albina caminando por la ribera del río, como recuerdo inconsciente de la fidelidad conyugal. Pero los esfuerzos de Oliverio por mantenerse fiel a Albina ceden a la tentación desatada una vez que acepta morder la manzana. Sin embargo, en medio del abrazo apasionado, aparece una cinta que sale de la boca de Oliverio y que Raquel intenta mordisquear. Siguiendo el extremo de esta cinta (que no es otra cosa que una larga e ininterrumpida cáscara de manzana), Oliverio da con su madre, quien la está pelando sentada en lo alto de un pedestal. Una vez frente a ella, deposita a sus pies el otro cabo de la cáscara denotando la posición de superioridad materna que le recuerda su deber como hijo (lo que se evidencia en la metonimia cáscara-cordón umbilical) y como esposo (lo que se evidencia en la asociación entre la manzana tentadora y la infidelidad). Otra lectura posible es que, al dejar el cabo de la cáscara a los pies de su madre, Oliverio esté mostrando el deseo de cortar el cordón umbilical que lo ataba a su madre, permitiéndole asumir una adultez independiente con todos los riesgos que esto supone. Es necesario anotar que en este sueño alucinatorio el cumplimiento del deseo se ve interrumpido por una manada de borregos que atraviesa el pasillo del autobús. Si la manzana cumple la función de incitar el deseo sexual y, al mismo tiempo, de recordarle a Oliverio sus deberes conyugales y filiales, los borregos cumplen la función de impedirle (incluso en el ámbito permisivo del sueño) la posibilidad de pecar.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Esta incitación y rechazo al impulso sexual que operan en Oliverio son algo de lo que no tuvo que



La transgresión edípica que sugiere el sueño alucinatorio se ve subrayada por el hecho de que mientras Raquel pela una manzana *antes* del sueño, Doña Ester —la madre de Oliverio—pela otra manzana *durante* el sueño. Esta contigüidad de imágenes propone de manera bastante sutil una relación prohibida que es deseada de manera inconsciente, ya que “by swapping the agents in the dream —this time the mother is peeling the apple— an identification of mother as mistress is taking place” (Lohndorf 79-80)<sup>4</sup>. No es difícil observar en las actitudes de Oliverio un proceso de “aprendizaje” que lo conduce a reprimir sus impulsos más profundos para funcionar correctamente en una sociedad. En esto, Buñuel es doctrinariamente freudiano: la entrada en una sociedad civilizada conlleva la represión de una variedad de deseos primitivos. Sin embargo, hasta los individuos más emocionalmente equilibrados son incapaces de silenciar por completo esos deseos secretos, que resurgen a través de los sueños, la literatura y los chistes<sup>5</sup>. En *Subida al cielo*, la asociación inconsciente de la madre con el objeto de deseo, nos habla de un doble sentimiento de culpa en Oliverio: su infidelidad —aunque sea de pensamiento— tanto a la esposa como a la madre. Y es esta segunda instancia la que más lo perturba por su carácter prohibido.

“Subida al cielo” es el nombre del paso, el punto más alto al que llega el autobús en su recorrido. Es en ese punto culminante del viaje donde Oliverio accede finalmente a los avances de Raquel. Como el conductor del autobús se había detenido para asistir a la celebración del cumpleaños de su madre, Oliverio tomó prestado el autobús para llegar lo

---

preocuparse Adán: si consideramos que fue creado sin pecado y por lo tanto desconocía el mal, su aceptación de la manzana estaba ausente de toda malicia. Como observa Elaine Pagels, Adán no tuvo que resistir tentaciones: son sus descendientes quienes deben enfrentar la imposible tarea de resistir el pecado de la carne (131).

<sup>4</sup> Pasaje traducido del alemán por Reinhard Wogg.

<sup>5</sup> En el *Diccionario de psicoanálisis* de Laplanche-Pontalis leemos acerca del complejo de Edipo, que “su eficacia proviene de que hace intervenir una instancia prohibitiva (prohibición del incesto) que cierra la puerta a la satisfacción naturalmente buscada y une de modo inseparable el deseo y la ley.” (65)

más pronto posible a su destino pero Raquel insistió en acompañarlo. La escena se desarrolla, una vez más, dentro del autobús: ambos están solos, pero esta vez la armonía de un jardín edénico es reemplazada irónicamente por una noche tormentosa. Los amantes se abrazan y en el momento en que se recuestan en uno de los asientos del autobús, la cámara se aleja y se desplaza hacia abajo, hacia el fondo del precipicio. Es inevitable no leer una alusión al descenso al infierno que significa el haber pecado, a la caída de la Humanidad propiciada por el pecado de Adán y Eva.

En el final de la película, cuando Oliverio vuelve a su pueblo y ve a su madre muerta, recuerda las pala

bras que le dijo Raquel al día siguiente de la noche que pasaron juntos: “Lo que quería ya lo tuve”. Que Raquel diga estas desdeñosas palabras mientras muerde una manzana refuerza, una vez más, la asociación de la manzana con el sexo, y el deseo incestuoso hacia la madre.

Las películas posteriores de Buñuel no presentan episodios que recreen de manera directa la historia del Génesis, pero muchas de ellas ofrecen referencias que no solamente dialogan con las películas analizadas, sino que recurren a la manzana como símbolo de madurez sexual de las protagonistas, como ocurre en películas tan distintas como *La joven* (1960), *Viridiana* (1961) y *Tristana* (1970).

Basada en la obra de ficción de Peter Matthiessen, *Travelin' Man*, Buñuel y Hugo Butler conservaron en *La joven* el nombre de Traver, el personaje central del relato, pero no mucho más. Traver no es un ex-convicto sino un músico de jazz perseguido injustamente, y al guardabosque racista Miller los guionistas le añadieron un compañero llamado Jackson. Sin embargo, el cambio mayor de la historia es la creación de un

personaje femenino central que le da título a la película Evalyn: una adolescente de unos trece años, nieta del ayudante de Miller llamado Pee Wee. Estos cambios indican la voluntad de desplazar el tema básico del relato (la desigual lucha entre el hombre negro y el hombre blanco) hacia la compleja interacción que ocurre entre el guardabosque, Traver y Evalyn, que —ausente en el relato de Mathiessen— adquiere aquí un rol central.

El escenario es una isla que funciona como coto de caza donde solo viven Miller y Evalyn ya que el abuelo de la joven acaba de morir. A la isla llega Traver, un músico negro acusado de violar a una mujer blanca, que busca refugio en el coto. Se trata, entonces, de un mundo natural —la isla—, donde encontramos una mujer joven, un hombre blanco maduro, un intruso... y una manzana; aunque, como lo indica Isabel Santaolalla, los roles aparezcan cambiados ya que si bien Evalyn le ofrece la manzana a Miller, ella no es presentada como seductora, sino que permanece inocente e ignorante del deseo que despierta en Miller. Esta escena ocurre al inicio de la película y es el detonante de la acción. Muerto el abuelo, Miller ordena a Evalyn que se lave y se peine. Ella obedece y, una vez aseada, regresa a la cabaña para prepararle la cena. Cuando se acerca a la mesa con un plato de manzanas, Miller escoge la más roja y mira a Evalyn con asombro, como si la viera por primera vez, al tiempo que le dice: “Si Pee Wee hubiera aguantado un poco más, te habría visto convertida en una verdadera mujer.” Para Miller, Evalyn ya no es una niña: ahora la ve como a una mujer e intenta hacerla suya. En esta película, el deseo está asociado con un Adán culpable (Miller), que trata de ocultar su seducción de Eva (Evvie) de los visitantes que llegan a la isla, especialmente del reverendo Fleetwood. (Santaolalla 100). A diferencia de la narración bíblica, la Eva que encontramos en *La joven* (cuyo nombre está implícito en Evalyn) no tiene ninguna

intención al momento de ofrecer la manzana, ya que es totalmente ignorante del deseo que genera en Miller. Es más, Evalyn parece conservar su inocencia aun después de haber sido tomada sexualmente por el hombre.

La variación de la historia de Adán, Eva y la manzana que Buñuel introduce en esta película sugiere un aspecto más de la postura del cineasta frente al sexo y el pecado: al contrario de la manera tradicional de interpretar este pasaje bíblico, Buñuel no ve a Eva como la seductora a quien debe culparse de los males que aquejan a la humanidad; el deseo sexual es algo que atañe tanto a hombres como a mujeres, y ambos pueden ejercer el rol seductor. En esta película Adán no es presentado como la víctima inocente de la pecaminosa Eva, pero Eva tampoco es presentada como la seductora que lo induce al mal. Evalyn percibe la diferencia entre acto natural y sanción social a través de la actitud de los otros que aparecen en la isla, en particular de la del reverendo Fleetwood, que en todo momento desaprueba el acercamiento de Miller a la chica acusándolo de aprovechamiento. De la misma manera que la historia del Génesis aparece invertida, los prejuicios tradicionales también se invierten: Traver, el hombre negro, resulta ser inocente de la violación de la que se le acusa, mientras que Miller, el hombre blanco, abusa de su situación de poder para violar a una joven inocente.

A diferencia de *La joven*, *Viridiana* (1961) es un guión estrictamente original de Buñuel donde encontramos otra variante de la seductora involuntaria. Viridiana es una novicia que, antes de tomar los votos, visita a su tío don Jaime, un viudo solitario que vive en una finca junto con su criada Ramona. Al observar el parecido de Viridiana con su difunta mujer, don Jaime le pide que se vista con el traje de novia en el que murió su esposa la noche de bodas antes de que el matrimonio fuera consumado. Después de

narcotizar a Viridiana con ayuda de Ramona, don Jaime le hace creer que la violó, para luego confesarle que eso no había ocurrido. Deseando alejarse de ese lugar donde acecha el pecado, la novicia decide regresar al convento y don Jaime se suicida dejando a Viridiana y a su sobrino Jorge —un joven emprendedor sin ninguna inclinación religiosa— como únicos herederos de la finca. Mientras Jorge se dedica a modernizar la finca, Viridiana pone en marcha su plan de recoger un grupo de mendigos para ejercer la caridad cristiana.

La escena que nos interesa ocurre en la sala de la casa de don Jaime, la misma noche en la que el tío narcotizó e intentó aprovecharse de su sobrina vestida de novia. Luego de la cena, Viridiana le ofrece a su tío una manzana que ella misma ha pelado cuidadosamente. Don Jaime corta una tajada, la muerde y luego le da un trozo de esa misma tajada a su sobrina. Este intercambio, que podría considerarse un acto puramente casual, adquiere un matiz altamente erótico si se tiene en cuenta la atracción que siente don Jaime por Viridiana, quien le recuerda a su esposa muerta. Si bien no hay ninguna seducción aparente en la novicia, es evidente que el ofrecimiento de la fruta funciona como el desencadenante que anima a don Jaime a pedirle a Viridiana que le dé el gusto de vestirse con el traje de novia de la esposa. Lo pecaminoso de esta petición es aún más transgresivo, ya que el objeto de seducción es una joven que está preparándose para su vida como religiosa. La castidad impuesta a los servidores de Dios genera un sentimiento más agudo de pecado frente a la actividad sexual: no hay nada más seductor y erótico que una futura monja ofreciéndole una manzana a su viejo tío encarnado por un actor-fetichista a quien los espectadores reconocen como alter ego del director. A estas consideraciones debe añadirse que el parecido de Viridiana con su tía convierte la presunta violación en

un acto incestuoso y, a la vez, en un desplazamiento metafórico de la necrofilia. Esta combinación explosiva de perversiones potenciales en un contexto religioso (al que contribuye la banda sonora de la película) subrayan el hecho de que para Buñuel el verdadero erotismo se encuentra asociado a la transgresión de lo prohibido, al pecado:

El erotismo sin cristianismo es un erotismo a medias, porque sin él no hay sentimiento del pecado. El erotismo agnóstico es una cosa fresca y natural, en cambio, el erotismo mezclado con cristianismo crea el sentimiento del pecado. Justamente, es un conflicto ... el sentimiento del pecado en ninguna parte está, creo, tan desarrollado y tan actuante como en el cristianismo. (Aub 121)

El erotismo planteado por la escena comentada se potencia al tratarse de una manzana pelada: es la misma Viridiana quien prepara la fruta, pelándola, cortándola, y entregándosela a su tío, lista para comer. De algún modo, este refinamiento parece revelar que Viridiana intuyera (tal vez de manera inconsciente) el catálogo de perversiones que aquejan a su tío, que van desde la necrofilia y el travestismo (don Jaime acostumbraba ponerse los zapatos de novia de su mujer) hasta el fetichismo y el incesto. De todas maneras resulta irónico que el personaje que representa la religión sea justamente el que ignora la relación entre la manzana y el deseo. Sin embargo, cabe tener en cuenta que Viridiana ha vivido hasta este momento excluida del mundo sensual, y escenas como la de la manzana hablan tanto de su ignorancia como de su despertar a ese mundo. Tal vez la única escena cuyo contenido sexual figurado es percibido por Viridiana, es aquella en la que un sirviente le muestra cómo ordeñar una vaca: “the sensation of the teat in her hand and the prospect of squeezing it until the milk spurts make her feel uncomfortable

and oblige her to draw back.” (Edwards 2005, 68) Al igual que Evalyn, Viridiana es una Eva que no se propuso seducir a Adán ocasionando la expulsión del paraíso. Otra vez vemos que Adán juega un papel activo y que no es la víctima inocente de una calculadora y ambiciosa Eva. Es más, Viridiana se enfrenta por primera vez a los conceptos de sexo y seducción al ingresar en un ambiente muy distinto al de la vida encerrada y protegida del convento. Son los hombres —don Jaime, los sirvientes, los mendigos, Jorge— quienes le revelan un mundo de sensaciones hasta entonces ocultas que, si bien la atemorizan al comienzo, termina por aceptar como lo sugiere el final de la película, cuando acepta la invitación de Jorge a su cuarto para jugar a las cartas con él y Ramona en una suerte de *menage a trois*.

La inocencia de Evalyn y Viridiana contrasta con el cálculo seductor de Tristana, cálculo que le otorga la iniciativa necesaria para revertir una situación de poder. Basada en la novela homónima de Benito Pérez Galdós, *Tristana* (1970) ofrece un ejemplo de cómo Buñuel introduce la manzana con un propósito declaradamente erótico. Tristana es una joven que, al morir su madre, se ve obligada a vivir con su tutor-protector don Lope (representado también por su actor-fetiché Fernando Rey), su criada, Saturna y su hijo sordomudo Saturno. Don Lope, un hombre ya maduro, se enamora de Tristana y consigue establecer con ella una relación abusiva en la que ejercía (a cambio de casa y protección) su poder sexual. Tristana abandona a don Lope por el joven pintor Horacio pero, tras una enfermedad por la que tienen que amputarle una pierna, decide dejar a Horacio y regresar a vivir con don Lope.

En la novela de Galdós, la amistad entre Tristana y el adolescente Saturno comienza cuando ella le regala al sordomudo una naranja y una moneda. Rafael Utrera

Macías explica: “La primera suele entenderse como símbolo de pureza, castidad y generosidad; la segunda permite a Saturna instar al ahorro a quien tiene por contumaz despilfarrador.” (455) Podemos decir entonces que la relación entre ambos en la novela no tiene en apariencia ninguna connotación sexual. Por el contrario, en la película la naranja es sustituida por una manzana, anticipando el aspecto sexual de su relación. Poco después de esta escena, con la cual sugerentemente se inicia el film, ocurre la primera manifestación de la tentación que Tristana (Eva) ha ejercido sobre el adolescente. Ambos suben al campanario de la iglesia en compañía de un amigo del muchacho para observar la ciudad desde arriba y escuchar las campanadas. Mientras van subiendo por las estrechas escaleras, Saturno, a modo de juego, intenta levantar la falda de Tristana. Como lo indica Utrera Macías “[l]a relación Tristana/Saturno ha llegado, hasta este momento, a un primer estadio de intenciones sexuales en el que el “manoteo” adolescente se combina con el “voyeurismo” incipiente” (458). A partir de ese momento, Saturno comienza a pasar prolongadas estancias en el baño, sugiriendo la evidente masturbación que tanto alarma a su madre. El deseo sexual del joven por Tristana —que no llega a consumarse— se conserva latente hasta el final de la película. Y es hacia el final mismo que el “voyeurismo” incipiente del que habla Utrera Macías, alcanza su punto culminante cuando Tristana, sabiendo el deseo que genera en Saturno, se muestra desnuda desde el balcón para que el muchacho la observe plenamente. Como lo indica Gwynne Edwards, “Buñuel captures the eroticism of the moment not in a shot of Tristana’s body, which is concealed from our prying eyes, but in the astonishment written on Saturno’s face.” (1982, 245) Tristana utiliza su cuerpo para afianzar la devoción del muchacho, quien se ha convertido en su servidor. Buñuel nos presenta a Tristana no sólo como una seductora



consciente, sino además como una manipuladora. Ella ha descubierto en el joven un seguidor incondicional y juega sus partidas a fin de conservar esa fidelidad. Podría decirse que Tristana se asemeja más a la imagen de Eva maquinadora e incitadora que promueve la Iglesia, como se percibe en la escena en la que el cura Don Ambrosio intenta convencer a Tristana de que se case con Don Lope como una solución ante el inconveniente de vivir en pecado. Lo interesante es que el cura se dirige a Tristana y no a Don Lope porque, como lo ha notado Edwards, “in the eyes of the Church woman can never be dissociated from Eve, the ultimate temptress and source of original sin.” (2005, 124). Pero Tristana, a pesar de aceptar el matrimonio, nunca perdió de vista el lugar dominante que se había asignado y, armada del poder de seducción, conservó la devoción de don Lope y de Saturno hasta el final.

Aunque la fórmula bíblica está ausente, la presencia de la manzana es decisiva en dos películas de Buñuel: *Así es la aurora* (1955) y *Diario de una camarera* (1964). En ellas, la aparición de la fruta está relacionada con la violación de una niña. Pilar Pedraza ha notado que en el cine de Buñuel abunda la presencia de niñas, algunas mironas como la hija de Ramona en *Viridiana*, otras destinadas a la prostitución como la sobrina de la criada del burdel en *Belle de jour*, y, como veremos ahora, niñas violadas y asesinadas. (318)

Basada en una novela de Emmanuel Roblés, *Así es la aurora*, cuenta la historia de Valerio un joven médico idealista que trabaja en la isla de Córcega, donde está comprometido socialmente con los obreros de una fábrica. Mientras su esposa, aburrida del ambiente al que la confina la isla y el trabajo de su esposo, se marcha al continente a visitar a su familia, el doctor comienza un romance secreto con otra mujer, Clara. Cuando

uno de los obreros mata a su patrón, un opresor de los empleados llamado Gorzone, Valerio decide ocultarlo en su casa. La mujer de Valerio regresa junto con su padre y al descubrir al obrero lo delata a la policía. El obrero es perseguido y finalmente se suicida. Valerio queda triste por la imposibilidad de salvar al hombre, pero sin embargo ha podido conservar a su lado a Clara.

La escena en la que aparece la manzana en esta película de corte más bien social es muy breve, pero muy significativa. Valerio, llamado por la policía para revisar a una niña que ha sido violada por su abuelo, conoce a una bella mujer llamada Clara por quien siente una irresistible atracción. Valerio nota que la niña tiene una manzana en la mano y le promete traerle muchas más para ayudarla a sentirse mejor. Aunque la brevísima aparición de la fruta pueda parecer trivial, cabe notar que ocurre en el momento mismo en que Valerio y Clara cruzan miradas desatándose entre ellos un deseo incontrolable. En este caso, no tenemos la historia bíblica de una Eva ofreciendo una manzana a Adán, ni tampoco, como hemos visto antes, un Adán seduciendo a Eva. Aquí no hay intercambio de manzanas. Sin embargo, es con su aparición que Valerio experimenta una repentina atracción sexual hacia una mujer que no es su esposa. A su vez, Clara ha enviudado recientemente y se encuentra en Córcega a fin de arreglar los asuntos de su difunto marido. Experimentar un deseo sexual por otro hombre inmediatamente después de la viudez resulta inaceptable para la sociedad, y por lo tanto también tiene un aura de prohibido. La manzana, entonces, aunque no tenga un papel activo (no es ofrecida), puede tomarse como un instrumento pasivo (y si queremos, subliminal) que desencadena la tentación en Valerio y Clara.

Ahora bien, es importante tener en cuenta que la fruta se encuentra en las manos de una niña que ha sido víctima de un ataque sexual. Asimismo, los personajes están en una habitación y la niña está acostada en una cama: niña y cama son los únicos elementos que se interponen entre Valerio y Clara. Tenemos entonces un hombre casado y una mujer viuda que son incapaces de controlar su deseo hacia el otro y que, aunque su relación sea prohibida o mal mirada por la sociedad (o precisamente por ello), experimentan una poderosa atracción. El hecho de que la manzana esté en manos de una víctima de violación y que, además, esté acostada en una cama hace inevitable la referencia a la transgresión sexual. Valerio y Clara se conocen en una circunstancia específica: el tema que los llevó a cada uno por su cuenta a esa habitación es específicamente sexual. Hay entonces un doble mensaje inconsciente en el que la manzana actúa como generadora del deseo y la niña violada como elemento sexual implícito. A su vez, la violación de la niña a manos de su abuelo lleva una situación que ya de por sí es tomada como tabú y generalmente ocultada, a un grado más lejos: el incesto. Inconscientemente Valerio y Clara, inmersos en una situación en la que se conjugan la violencia, el sexo y lo prohibido, experimentan un deseo erótico que se ve elevado por la presencia de la niña.

En *Así es la aurora*, Buñuel da un giro total a la historia de Adán, Eva y la manzana. Aquí no hay un dador ni un receptor. No hay seductor ni seducido. La manzana actúa por sí misma, aparentemente pasiva en las manos de una niña inocente. Al incorporar el aspecto sexual en el personaje que sostiene la fruta, Buñuel añadió el ingrediente esencial para que la manzana pudiera enviar su mensaje tentador.

En *Diario de una camarera* la manzana es también generadora de deseo sexual y al mismo tiempo de violencia. Célestine es una joven parisina que llega a trabajar como camarera a una casona en la campiña francesa. Allí se relaciona con los Rabour-Monteil, una familia que lleva una vida típicamente burguesa. Esta familia está conformada por la señora Monteil, un ama rígida, tacaña y frígida; el señor Monteil, un hombre ocioso que se ocupa solamente de la caza, el juego y el acoso de las camareras; y el padre de la señora, el viejo Rabour, un fetichista inofensivo que se excita con los botines con los que hace caminar a Célestine. La nueva camarera, además, se relaciona con otros sirvientes: la tímida y apocada Marianne y, especialmente, con el cochero-jardinero Joseph, quien pertenece a la organización antisemita, nacionalista y monárquica de los Camelots de Roi, fuerza de choque de la ultraderecha. Joseph, que es el primero a quien conoce Célestine en el trayecto de la estación de trenes a la casa, se revelará más tarde como violador y asesino.

En la escena que analizamos, los sirvientes se encuentran sentados alrededor de la mesa en la cocina. Célestine se acerca a un frutero y mientras escoge una manzana, Joseph le pide que le alcance una. Célestine se niega a llevársela y, en cambio, le da una a la pequeña Claire, una niña que visita la casa frecuentemente y por la que la protagonista ha desarrollado un cariño especial. Peter Evans ve en este gesto de ofrecimiento de la manzana un símbolo de solidaridad femenina que anticipa la determinación de Célestine de encontrar al asesino de la niña, y señala a un mismo tiempo la identificación de Célestine con Claire como víctima, y su deseo de explorar sus propios impulsos sexuales. (146) Pero podría tratarse, más bien, de una asociación algo diferente: una transferencia del deseo de una persona a otra, o de un objeto sexual a otro.

Desde el comienzo de la película hemos sido testigos de la rudeza de Joseph, de sus maneras bruscas, de su prepotencia. La introducción de la fruta en esta escena crea tensión, pues al negarle la manzana a Joseph —quien aparentemente se siente atraído sexualmente por la camarera— y al entregársela a Claire, Célestine le está negando acceso a su propio cuerpo y transfiriendo la atracción de Joseph hacia la niña. Es importante recordar que Joseph ya había mostrado interés en la pequeña Claire inmediatamente antes de la fugaz discusión con Célestine acerca de la manzana. La violación y muerte de la niña a manos de Joseph tiene lugar más tarde, cuando Joseph encuentra a Claire en el bosque y le advierte, aludiendo al cuento de Caperucita roja, que no ande sola por allí porque podría venir el lobo. Unos instantes después de esa advertencia, Joseph se interna en el bosque en pos de la niña, quien se halla recogiendo caracoles y fresas (¿acaso un sustituto metafórico de la manzana?). Si bien en la agresión de Joseph hacia Claire puede observarse tanto el carácter violento del personaje como su inclinación pedófila, puede tratarse además de su imposibilidad de controlar el deseo sexual hacia Célestine, que ha transferido a la niña.

Como observa Evans, al involucrarse con Claire, Célestine resalta la estructura interna de su propia subjetividad social, su condición de sujeto y objeto del deseo sexual. (145) Al mismo tiempo que se propone encontrar al asesino de la niña, Célestine se propone descubrir su propia identidad sexual y personal, lo que se hace evidente en la combinación de repulsión y atracción que siente por Joseph. No se trata simplemente de un deseo por una relación sexual brusca, animal, representada en la figura de Joseph, sino más bien es “Celestine’s internalization of an ideology which defines the fulfillment of female desire through the quest for subservient forms of object relations.” (Evans 149)

Célestine internamente anhela ser objeto de deseo de Joseph y, al entregarle la manzana a Claire, la joven camarera se solidariza con la niña estableciendo una identificación con la inocencia de esta. En la escena anterior a la de la manzana, Joseph obligó a Claire a mirarlo a los ojos y, cuando le preguntó qué veía en ellos, la niña respondió a sí misma, a lo cual Joseph replicó que eso se debía a que ella le gustaba, que estaba en sus pensamientos. A Célestine, que siente fascinación por Joseph a pesar de su rudeza, inconscientemente le interesa una identificación con la niña y ser también parte de los pensamientos de Joseph. En su asociación con Claire, Célestine es como una niña, una hija sumisa en busca de una figura paterna dominante. Célestine desea ser objeto de deseo de Joseph, pero al transferir la manzana a las manos de la niña, transfiere también un deseo sexual (pedófilo) que hasta el momento sólo parecía latente.

En *Diario de una camarera*, la manzana representa el deseo sexual que, al ser transferido hacia un personaje inocente, adquiere la cualidad de prohibido. Asimismo, ese carácter prohibido y la consecuente violencia en la transgresión de Joseph, convierten a este personaje en un espejo de los más oscuros deseos de Célestine: “Feeling attraction as well as revulsion, she thrillingly remembers his rape and murder of the little girl Claire, adding a frisson of taboo pleasure to liven up her own seduction by Joseph.” (Evans 150) Al ofrecer la manzana a Claire, Célestine se identifica con la inocencia de la niña, a la que transfiere su condición de objeto, escenificando un deseo morboso oculto en su inconsciente.

Finalmente, cabe hacer una mención del intercambio de la manzana que tiene lugar en *Nazarín* (1958), ya que, a diferencia de las películas que hemos analizado anteriormente, aquí encontramos el surgimiento del amor más allá del aspecto sexual. La

escena con la manzana, hacia el final de la película, constituye una mezcla de deseo sexual y declaración de amor, y tiene lugar entre dos personajes marginales bien dispares: Andara, una prostituta arrepentida seguidora del padre Nazarín, y Ujo, un enano con el que se encuentran en el camino. Los papeles de Adán y Eva se encuentran invertidos, pues es Ujo quien le ofrece la manzana a Andara como prueba de amor. Siendo una mujer “pública”, los otros prisioneros se burlan de ella por conformarse con “tan poco” (con un enano). Pero Ujo, quien está obsesionado con ella le ha dicho que aunque sea fea y pública, él la quiere igual. Ambos saben que es un amor imposible, que no llegará a consumarse porque ella, seguidora del cristianismo “subversivo” de Nazarín, se unirá a la fila de presos y él no podrá seguirla, convirtiendo la manzana en un símbolo de amor puro. Es posible que esa declaración, ese sentirse deseada más allá de lo meramente sexual, es lo que genere en Andara la atracción hacia el enano. Max Aub vio en ésta, una de las pocas escenas de amor llenas de ternura de la obra de Buñuel:

El amor en Luis Buñuel—como en todo arte manierista—sólo se comprende entre contrarios, y aquí no hablo del viejo y la niña, tan frecuentes en su obra, ni del rico y el pobre, del bruto y la paloma, sino del contrahecho y la mujer pública, amor sólo roto por la imposibilidad física del enano al no poder seguir la cuerda de presos. [...] Y aquí, milagrosamente, la unión de lo irreconciliable no es ni repugnante ni perversa. Damos precisamente en el blanco en el que se unen, como quería André Breton, la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo alto y lo bajo (en todos sentidos). Desaparece la contradicción por un momento, en y por el amor. (129-130)

A lo largo de este trabajo hemos analizado un grupo de películas que, aunque dispares en cuanto a su argumento, ofrecen una reelaboración de la historia bíblica de Adán y Eva. En cada una de estas reelaboraciones, la presencia de la manzana sintetiza el tema central de cada película y las unifica a través de un catálogo de transgresiones sexuales (travestismo, pedofilia, necrofilia) de las cuales la más evidente es el incesto. En *La ilusión viaja en tranvía*, la manzana aparece en una pastorela cuyo tema es la expulsión de Adán y Eva del paraíso. La pastorela, una representación teatral dentro de la película, condensa la idea de que las múltiples historias que ocurren en el teatro de la vida citadina, no son sino variaciones de esta historia primordial. Si, dentro de la pastorela, la escena de la manzana presenta la duda constante del hombre entre seguir o controlar sus impulsos, esa misma duda se plantean los personajes a lo largo de la película. Asimismo, la consecuencia que acarrea el comer la fruta prohibida (el destierro del paraíso) queda sin posibilidad de redención al ser cancelada la función, como también quedan sin conclusión los diversos episodios que se suceden en la película, incluida la historia de amor. La variación del ofrecimiento de la manzana en *Subida al cielo* sintetiza el dilema central al que se enfrenta el protagonista a lo largo del viaje: cumplir la voluntad de su madre y mantenerse fiel a su esposa. Estos son los dos objetivos que Oliverio no está seguro de poder llevar a cabo, y que lo preocupan durante todo el viaje en que se embarca. En *La joven* y en *Viridiana* el ofrecimiento inocente de las manzanas indica el giro esencial en la narración: en la primera, el descubrimiento de Evalyn como mujer desencadena el deseo de Miller; en la segunda, da inicio a la ejecución del plan de don Jaime. En *Así es la aurora*, a partir del momento en que conoce a Clara (en la habitación de la niña con la manzana), Valerio abandona progresivamente sus deberes de esposo y



de ciudadano. En *Diario de una camarera*, la entrega y la negación de la manzana sintetizan las dos razones por las cuales Célestine decide regresar y ponerse en acción: encontrar al asesino de la niña y enfrentarse a sus deseos más oscuros.

De mayor importancia, sin embargo, es el hecho de que esta reescritura de la escena bíblica de Adán y Eva encierra de manera simbólica la visión de Buñuel en cuanto al sexo, el erotismo y la religión. La manzana bíblica es el origen de ese sentimiento de pecado frente al sexo, de la idea del tabú ligada a lo sexual. Para alguien como Luis Buñuel, que creció en un ambiente impregnado de religión, la interiorización de estos conceptos no es algo fácil, por no decir imposible, de erradicar. El cineasta dialogó con Max Aub acerca de esta obsesión:

L. B.: Para mí, toda la vida, el coito y el pecado han sido una misma cosa.

Aun cuando perdí la fe. Es curioso, pierde uno la fe, pero no el sentimiento del pecado.

M. A.: Es decir, que perdiste el sentido de todo pecado que no fuese el carnal.

L. B.: Sí.

M. A.: Es algo físico y no metafísico.

L. B.: No lo sé. Pero sí, es posible, algo físico.

M. A.: Se podría hacer un estudio de tu obra vista exclusivamente a base de ese sentimiento, la obsesión de lo sexual. (160)

Este trabajo se inscribe en la propuesta de Max Aub, pero no se detiene en aquellas películas donde el tema erótico es evidente (como sería el caso de *Belle de Jour*, o *Ese oscuro objeto del deseo*), sino en aquellas que ofrecen el motivo de la manzana para

descubrir, incluso en películas de tema no religioso ni erótico, variaciones de ese motivo cuya reescritura consideramos determinante para entender el universo fílmico de un autor como Luis Buñuel.

## Obras citadas

- Aub, Max. *Conversaciones con Buñuel*. Madrid: Aguilar Ediciones, 1985.
- Becker, Udo. *Enciclopedia de los Símbolos*. Barcelona: Ed. Swing extra, 2008.
- Duncan, Paul & Krohn, Bill, eds. *Luis Buñuel. Filmografía completa*. Köln: Taschen, 2005.
- Edwards, Gwynne. *A Companion to Luis Buñuel*. Woodbridge: Tamesis, 2005.
- \_\_\_\_\_. *The Discreet Art of Luis Buñuel*. London-New York: Marion Boyars, 1982.
- Evans, Peter W. *The Films of Luis Buñuel. Subjectivity and Desire*. New York: Oxford University Press, 1995.
- Felluga, Dino. "Modules on Freud: On Psychosexual Development." *Introductory Guide to Critical Theory*. Purdue U, Jan 31. 2011. Web. 15 Mar 2015.
- García Mahiques, Rafael. "Malum arbor El código semiológico de la manzana." *Ars longa: cuadernos de arte*, 2 (1991): 81-87. Web. 2 May 2014.
- Graves, Robert. *The White Goddess. A historical grammar of poetic myth*. New York: Creative Age Press, 1948.
- Huet, Charlotte. "Miradas cruzadas entre dos manifestaciones teatrales navideñas: la Pastorada leonesa y la Pastorela mejicana." *eHumanista*, 17 (2011): 220-229. Web. 27 Feb 2015.
- Laplanche, Jean y Jen-Bertrand Pontalis. "Complejo de Edipo". *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona: Editorial Labor, 1993.
- Liddell, Henry G. y Robert Scott. *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 1961.
- Pagels, Elaine. *Adam, Eve, and the Serpent*. New York: Random House, 1988.

- Pedraza, Pilar. "Pequeñas pasiones (Notas sobre la adolescente en el cine)." *Arbor* 174, 686 (2003): 311-326. Web. 7 Mar 2015.
- "Rigoletto." *iOpera*. Web. Apr 10 2015. <http://iopera.es/rigoletto/>
- Santaolalla, Isabel. "Domination and Appropriation in *The Young One*." Williams, Peter & Isabel Santaolalla. *Luis Buñuel. New Readings*. London: BFI, 2004.
- Stam, Robert. "Hitchcock and Buñuel: Desire and the law." *Studies in the Literary Imagination* 16.1 (1983): 7-27.
- Utrera Macías, Rafael. "Saturno: personaje de Galdós, personaje de Buñuel." *Cauce. Revista internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, 34-35 (2011-2012): 449-464. MLA. 6 May 2014.
- Veenker, Ronald A. "Forbidden Fruit: Ancient Near Eastern Sexual Metaphors." *Hebrew Union College Annual*, 70/71 (1999-2000): 57-73.