

2

metodologías
de análisis
del film

Javier Marzal Felici
Francisco Javier Gómez Tarín
(editores)

a



x

Imagen fija en imágenes en movimiento. La maldición lanzada contra la mujer de Lot

Agustín Gómez Gómez
Nekane Parejo Jiménez
Universidad de Málaga



Una fotografía fija insertada en un film causa una sensación muy curiosa; ante todo porque el carácter temporal de las tomas en movimiento traspone a la fotografía fija, que por consiguiente resulta fantásticamente petrificada. Una fotografía corriente casi nunca llega a dar una impresión de rígida quietud porque la dimensión del movimiento no se le aplica y el tiempo que se pasa observándola no es considerado como el tiempo que transcurre mientras tiene lugar el acontecimiento que se muestra en la imagen. Pero una fotografía fija introducida en un film viene a ser algo así como la maldición lanzada contra la mujer de Lot. En *Gente en domingo* (1929) se ve un fotógrafo de playa que está trabajando. Aparecen diversas personas de las que toma fotografías, de medio cuerpo; cada una de dichas personas se mueve en el film y luego, súbitamente, se las intercala como "retratos". Así, una persona sonriente, que se mueve con naturalidad, se petrifica repentinamente, como tocada por una varita mágica y persiste durante segundos enteros con una opresiva inmovilidad (Arnheim, 1986: 88).

De esta manera tan elocuente se expresaba Rudolf Arnheim para señalar el efecto de introducir una fotografía en un filme, consecuencia de la unión de dos formas expresivas diferentes. Tal y como él lo expresa, la inserción de una fotografía en una película cinematográfica tiene lógica si apareciese como una fotografía para que esta imagen fija no tenga una rigidez absoluta.

Nosotros queremos traer a colación un análisis de dos casos cinematográficos en los que se producen diferentes relaciones entre la imagen fija (concretamente la pintura y la fotografía) y su inserción en el cine, es decir, la presencia deliberada de un texto con un lenguaje propio, dentro de otro texto con otro léxico. Tomamos como punto de partida la conocida escena de la cena de los mendigos en *Viridiana* (1961) de Luis Buñuel y específicamente la congelación de la imagen para convertirla en una imagen fija que, además, remite a una obra pictórica, *La última cena* de

Leonardo da Vinci. Posteriormente saltamos en el tiempo y analizamos la escena del partido de fútbol entre sacerdotes y niños estudiantes en *La mala educación* (2004) de Pedro Almodóvar, escena que igualmente congela la imagen en movimiento para convertirla en imagen fija, y que también nos remite a otra obra, en este caso una fotografía de Ramón Masats.

A partir de las dos escenas mencionadas en ambas películas, no cabe duda de que estamos ante un proceso de intertextualidad, en el sentido clásico de la transtextualidad propuesta por Genette en 1982 en *Palimpsestes*. Incluso siguiendo este esquema podríamos señalar que en el caso de *Viridiana* Buñuel realiza una alusión, mientras que Almodóvar en *La mala educación*, realiza una cita, aunque no se inserte de manera exacta el referente al que se refiere, es decir, construye una fotografía a partir de la copia de otra fotografía, la de Masats. Cabe igualmente mencionar que en ninguno de los dos casos nos encontramos frente a un apropiacionismo en el sentido de inserción. Ambos directores construyen a partir de, y dejando claro cuál es la fuente de la que parten. En *Viridiana* el espectador se enfrenta a la escena sabiendo de antemano cuál es el referente que se utiliza, más que nada por su universalismo, y en el caso de *La mala educación* nos lleva a través de una recreación. Estos dos modelos, a pesar de su aparente semejanza en la utilización de la intertextualidad, nos permitirán establecer dos tipos de lectura diferentes en los que los conceptos de referencialidad y verosimilitud se alejan entre sí. Nuestro modelo pasa por el análisis del contexto de las dos secuencias, para desde el análisis sintagmático llegar al contexto paradigmático.

La primera dificultad a tener en cuenta es la frágil frontera que delimita la exploración de los dos lenguajes que aquí se plantean. Más aún, la imagen fija resultante de la congelación de la imagen en movimiento difiere en muchos aspectos de la imagen fija ajena a la pantalla por la lógica de la contextualización espacio temporal que el film tiene. Partiendo de un lugar común que sitúa a ambos lenguajes artísticos en un medio de representación analógico, la imagen fija carece de fotogenia, tal y como explica Deleuze: "Cuando Delluc, Germaine Dulac o Epstein hablan de "fotogenia" es evidente que no se trata de la calidad de la foto sino, por el contrario, de definir la imagen cinematográfica por su diferencia con la fotografía. La fotogenia es la imagen en tanto que "revalorizada" por el movimiento" (Monegal, 1993: 80). Epstein, con quien Buñuel trabajó como asistente en su primera experiencia profesional en el cine, va más allá descartando como concepto de movilidad aquel que desarrolla el propio objeto. Contraviniendo algunos de los planteamientos cinematográficos que más tarde veremos en Buñuel las imágenes fijas insertas en *Viridiana*, para Epstein carecerían de un tratamiento consecuente para ser cine, dado que "no son estrictamente cinematográficos por no sacar partido de su movilidad" (Monegal, 1993: 81).

Un aspecto que no se debe olvidar a la hora de determinar las conexiones entre imágenes fijas y cine es que la presencia de las primeras se podría definir como anecdótica dentro del transcurso del film, uno o dos congelados a lo sumo se cuelan entre los miles de fotogramas que conforman el texto cinematográfico. Esta nimiedad no va relacionada con la carencia de relevancia dentro de la obra y más, como corresponde a algunos de los casos que aquí se tratarán, cuando se transforman en cita y alusión a obras elaboradas con anterioridad. La preexistencia de un valor intrínseco y reconocido en la imagen de *La última cena* de Leonardo da Vinci o la fotografía de Ramón Masats es innegable. Al subvertir el principio cinematográfico del movimiento, lo fijo toma una relevancia que de otra manera no tendría o pasaría más inadvertido. Si esta subversión además hace que lo acentuado nos remita directamente a otra obra, estaremos entonces obligados a detenernos en la lectura de esa cuidada elaboración textual. En los casos pro-

puestos nos encontramos ante dos situaciones opuestas. Por un lado, el director cinematográfico que se adueña y reproduce una imagen conocida y elaborada *a priori* por alguien ajeno a la producción de su película, y por otro aquel que construye fotografías a partir de un texto cinematográfico confeccionado por él. Evidentemente ni las motivaciones, ni las intenciones, ni el resultado final de estas inserciones corren caminos paralelos.

En los supuestos que el director se apropia de una obra preexistente cabría plantearnos un asunto tan manido en otros ámbitos de la adaptación como es la fidelidad con respecto al referente utilizado.

El episodio más obvio de este tipo lo encontramos en la película *Viridiana*. La escena que vamos a tratar es conocida. Los mendigos se reúnen en torno a una mesa para cenar aprovechando la ausencia de *Viridiana*. En el transcurso de ésta, en un momento dado, se colocan conformando una puesta en escena que imita al cuadro de Leonardo da Vinci, *La última cena* y esto provocó una polémica a la que el director siempre trató de minimizar: "La indignación no la comprendo. Los mendigos están cenando y casualmente forman una composición como el cuadro de Leonardo"¹. Sabemos que Luis Buñuel era aficionado a realizar algunos cambios en el rodaje² y que esta escena responde a una improvisación. Si bien en el guión está prevista la cena, no está lo que luego se denominó la blasfemia que incluye el momento de la fotografía y la congelación de la imagen. El director reconoce en sus escritos "Pensé que me gustaría ver a estos mendigos en un comedor en una mesa con mantel bordado y velas. De pronto tomó forma en mi cabeza la idea de que ellos se colocarían como un cuadro y la pintura de Leonardo da Vinci entró en mi mente" (Pérez-De la Colina, 1993: 122). Pero faltaban cuatro personajes y así se lo narra a Max Aub: "Yo no había previsto esa escena que se ha hecho tan famosa de la reproducción de la Cena según Leonardo da Vinci. Pero cuando llegué al set y vi la mesa y el mantel blanco y la disposición de los mendigos, pensé en ello. Y entonces mandé buscar cuatro extras más. Porque si tú ves, en la película no hay más que nueve mendigos y en la mesa son trece. Si lo hubiera pensado antes, no me hubiese costado nada poner trece en la película en vez de nueve" (Aub, 1985: 67). También lo justificó apelando a su condición de mendigos españoles y borrachos, que aunque creen, se relajan en cuestiones religiosas cuando se divierten. Por su parte Vicente Sánchez Biosca va más allá y relaciona la congelación de esta escena no sólo con el cuadro de Leonardo da Vinci sino también con una serie de grabados populares "Cualquiera que haya vivido en los hogares españoles, especialmente con posterioridad a la guerra civil, sabe que esta representación es familiar en este país, no tanto directamente por el cuadro de Leonardo, cuanto por una serie de grabados seriados de sabor algo kitsch que lucían en la mayor parte de los comedores o salones" (Sánchez biosca, 1999: 66). Curiosamente, a modo de gag, Buñuel sí había previsto que Lola Gaos se levantase la falda, pero en ningún caso lo había relacionado con una toma fotográfica hasta el momento del rodaje. "Es una broma infantil española. Si alguien se coloca en una postura en la que destaca mucho su trasero, se le grita: "¡Me estás fotografiando!" La mendiga repite esa broma, que es inocente, de niños" (Pérez -De la Colina, 1993: 66).

En cualquier caso y rodada la película, Buñuel no engaña al espectador pues desde el primer momento está claro que los mendigos van a ser retratados con una máquina de fotos, aunque ésta se encuentre debajo de la falda de Lola Gaos. La imagen estática es anunciada por uno de los mendigos. El Poca, que segundos antes y con un claro gesto de complicidad pregunta a Enequina (personaje que encarna Lola Gaos) "¿Si?" A lo que ella responde afirmativamente. Este es el punto de partida para que el anuncio sea una confirmación "Enequina nos va a sacar un retra-

to a todos como recuerdo". Don Amalio el ciego cuestiona la acción "¿Y con qué cámara?" a lo que inmediatamente Enedina responde "con una que me regalaron mis papás". Tras este escueto diálogo la mendiga comienza a organizar a los comensales pidiéndoles un estatismo difícil de conseguir en un clima de juerga aparentemente incontrolada. "Si no os estáis quietos no os retrato", "Tú Refugio, recógete esas greñas que no se te ve la cara" son la combinación de una amenaza y una orden que preceden a una broma de El Poca que hace estallar en una ruidosa carcajada a todos, como si del tradicional "patata" se tratara. Enedina vuelve a poner orden y esta vez sí consigue lo impensable dada la situación y lo apropiado para realizar el retrato, un silencio y un letargo definitivo que desembocan en el congelado cinematográfico.³

La subversión de los principios de la imagen en movimiento tiene unas características formales similares pero su utilización nos conduce por parámetros diferentes en las películas de Buñuel y Almodóvar. No resulta novedoso afirmar que Almodóvar es un director absolutamente contemporáneo si estudiamos sus películas en relación con las incursiones en el mundo del arte que en ellas se visualizan. Almodóvar "ha ido reflejando de un modo o de otro todos los *ismos* del siglo XX. Base y fuente de inspiración a la vanguardia, que van desde el abstracto, al sincretismo más absoluto son parte de su obra" (Holguin, 1994: 149). Reproducciones y versiones de la obra de Andy Warhol, Picasso, Miguel Ángel, Edward Hopper, Van Eyck, Delaunay, Linchstein y Mondrian, entre otros, son moneda corriente de unas películas en las que lo pictórico se extiende hasta conformar todo un mundo de personajes y espacios reconocibles como la marca de este autor. Si las alusiones a la pintura, cómic o cine negro se hacen cotidianas, las referencias a la fotografía son más escasas pero *La mala educación* no es la pionera en mostrarlas, ya que *Laberinto de Pasiones* se había rodado en la casa del fotógrafo Pablo Pérez Mínguez y como se percibe en el desarrollo del film "esta circunstancia hizo que su obra quedase como testimonio y manifiesto del movimiento cultural que vivía Madrid en la época de la llamada movida madrileña" (Holguin, 1994: 152). Con *La mala educación* Almodóvar se sitúa más lejos porque no inserta la fotografía como elemento estético como ocurría en *Laberinto de Pasiones* por muchas referencias que éstas hagan y sirvan para contextualizar su obra, sino que reproduce el momento, ralentiza el movimiento y posteriormente lo detiene para convertirlo en la fotografía en la que se inspira la escena.

Las concomitancias entre *Viridiana* y *La mala Educación* las encontramos en el marcado carácter religioso, que va más allá de la imagen detenida y discurre por todo el film. Mientras Buñuel siempre argumentó que la película era esencialmente devota, "porque en todas las escenas subyace un sentimiento de pecado (Baxter, 1996: 310) Almodóvar se mantiene al margen de cualquier consideración al respecto. Buñuel construye su relato basándose en una lectura entre líneas donde a través de objetos religiosos se percibe una ironía siempre llevada a cabo por los mendigos. En Almodóvar la crítica es más directa y ya desde casi el inicio de *La mala educación* el espectador es consciente de un ataque frontal al clero. La bondad de *Viridiana* contrasta con la pederastia del padre Manolo, que marca a su alumno preferido, Ignacio.

La diferencia entre el cine/cuadro de Buñuel y el cine/fotografía de Almodóvar, reside también en que el primero representa un momento imaginado, mientras la imagen de Masats recrea un instante estrechamente relacionado con el realismo testimonial,⁴ y esa circunstancia es precisamente la que utiliza Almodóvar para dotar de verosimilitud a la narración de *La mala educación*. Como afirma J. M. Caballero Bonald, refiriéndose a la forma de trabajar de Masats, "Me imagino de pronto a Masats, provisto de los habituales poderes de su arte y su oficio, esperando sin ninguna prisa

el instante en que se produzca la conjunción de elementos exactos para que tenga sentido una determinada fotografía. Pero también me lo imagino registrando con su cámara, como de paso, unos episodios de la vida cotidiana aparentemente anodina” (Caballero, 1999: 12).

Este punto nos lleva a situarnos directamente en el estudio de la puesta en escena en ambas citas. Almodóvar respeta la idea original del fotógrafo aunque emplea un plano más abierto que incluye la portería como subencuadre y congela la imagen un instante antes que Masats si tenemos en cuenta la posición ligeramente más elevada del guardameta. Buñuel logra ubicar a los comensales en posiciones similares para que la cita sea perfectamente reconocible, pero transforma la imagen en una parodia religiosa debido a la actitud de los supuestos Apóstoles. La imagen en Buñuel no se ralentiza, directamente se congela deviniendo en imagen fija vista a través de la imagen en movimiento de la cámara fotográfica, pero contamos con todas las claves para saber que el acto fotográfico se va a producir. Almodóvar, en cambio, avisa mediante la ralentización de la imagen, pero el espectador carece de elementos para intuir que el desplazamiento de la cámara se convertirá en una imagen fija. Imagen que en *Viridiana* conecta con el acto fotográfico (foto de Lola Gaos) que deviene en una fotografía y en *La mala educación* con esta última propiamente dicha. Imagen que en *Viridiana* pertenece al ámbito de lo meramente estático, mientras la foto de Masats aún siendo imagen fija está dotada de un fuerte carácter cinético, lo que en palabras de Jorge Rueda “La agilidad presente en sus imágenes le ha hecho bordear continuamente esa raya sinuosa que separa la fotografía del cine. Es el fotógrafo español que mejor imprime movimiento a los sujetos, con la sensación de paso por la escena, con cinética. Aunque aparezcan congelados en el aire o arrastrados fuera de la foto. Movidos por una fuerza natural y lógica, que los sitúa en el cuadro, donde no pueden estar más que un instante imposible, para ser captados” (López Mondejar, 1999: 31).

En *Viridiana* la foto se organiza y planifica de cara al espectador. El acto fotográfico es un hecho, aunque curiosamente en ningún momento se recoge en el encuadre a la cámara fotográfica, la cual se sitúa en el campo de la intuición, o como señala Santos Zunzunegui refiriéndose a la manera de rodar de Buñuel, a la altura del subconsciente (Zunzunegui, 1994). Vemos sus intenciones, como pasa de un plano en solitario de Don Amalio a un plano general en el que se enmarca a todos los mendigos que se van agrupando seis a cada lado de éste, para terminar en la simulación del cuadro de Leonardo. En la película de Almodóvar, en cambio el momento fotográfico es inesperado porque no hay puesta en escena previa. De un balón que corretea entre los pies de los jugadores de fútbol interpretados por niños y curas se pasa a un plano de la parte trasera de una portería en la que un sacerdote se registra y congela en el aire, repitiendo así, el mismo movimiento que en 1960 en Madrid, retrató Ramón Masats. Se produce por tanto, en este caso una parálisis doble por un lado, la de Masats como fotógrafo y por otro, la de Almodóvar en su filme. Masats detiene el quehacer cotidiano del motivo fotografiado, en definitiva detiene la historia en un instante y Almodóvar reproduce la misma acción años después inmovilizando el transcurso de su película.

Otro aspecto divergente es la forma de ensamblar la imagen fija en la imagen en movimiento. En *Viridiana* se produce una ruptura entre el ambiente irreverente que emanan las tomas hasta el instante en el que el protocolo fotográfico obliga a que los comensales detengan parcialmente sus acciones. Aun así, el encuadre de Buñuel no se ajusta a la seriedad del cuadro de Leonardo da Vinci, ni a su ritual. Sin embargo, en *La mala educación* la sucesión es lineal, no existe quebrantamiento en la actitud de los personajes que siguen su partido de fútbol como si nada

hubiera pasado y es que efectivamente ellos no son conscientes, ni participan de las futuras transformaciones que el director realizará en postproducción. En definitiva, Almodóvar intenta ajustar su obra cinematográfica a la cita fotográfica sin sobresaltos y con una actitud por parte de los protagonistas que no difiere de la imagen estática, mientras Buñuel realiza una versión de la referencia pictórica que carece de pretensiones próximas a una posible adaptación, si exceptuamos la organización de los personajes en la imagen.

No cabe duda que en ambos casos, la conversión en imagen fija pretende aportar una "lectura" unívoca de la imagen, aunque siga estando cargada de polisemia. Buñuel retrocede en el tiempo y nos conduce directamente a algo ya conocido, a Leonardo da Vinci y su *Última Cena*. Al espectador no le cabe la menor duda de que su cena es trasunto de la última cena del pintor toscano, y desde ahí se establece la inevitable comparación que es la que dota de significado trasgresor a la escena. Incluso si nos detenemos en el análisis de la congelación de la imagen veremos como se imitan los gestos de los apóstoles, su agrupación en torno a cuatro grupos de tres miembros cada uno, e incluso en algunos elementos iconográficos como el dedo de san Juan. Si nos detenemos en ese detalle se verá que su aparición en la obra pictórica está en la lógica de identificar al apóstol tal y como la iconografía cristiana ha establecido, mientras que el presunto san Juan buñuelista que levanta el dedo carece de los valores iconológicos que se presentan. Lo mismo podemos decir de la copa-cáliz que se registra en la parte inferior central de un encuadre que devendrá en un plano general del que Don Amalio, el ciego, ocupa el centro de la imagen. La comparación resulta irrespetuosa debido a la personalidad del ocupante que no logra agradar ni a sus compañeros, ni a Viridiana y su entorno. Lujurioso, chivato, lascivo e irascible son algunas de las peculiaridades más destacadas de aquel que ocupa el lugar de Jesucristo.

En la película de Almodóvar el referente es menos universal. La fotografía de Ramón Masats no trasciende las amplias fronteras de espacio y tiempo por las que el cuadro de Leonardo se extiende. Almodóvar utiliza un referente más cercano en el tiempo, una fotografía realizada en la época en la que transcurre la acción fílmica. Estaríamos tentados a señalar que con ello realiza el "típico homenaje" al fotógrafo, pero todo parece indicar que en realidad su intención está más vinculada a aportar verosimilitud y contextualizar su narración fílmica.



A modo de conclusión podemos señalar que Buñuel, dentro de lo que es recurrente en su filmografía, en *Viridiana* ofrece un corolario de motivos iconográficos preexistentes que dotan a la imagen de una mayor contundencia, al tiempo que son en buena medida las que conforman su estilo. La secuencia de la cena se integra en el contexto general del filme, contextualización sintagmática que no difiere del contexto paradigmático en el que a modo de bricolage, según acertada expresión de Santos Zunzuegui, se yuxtaponen una serie de motivos susceptibles de entrar en la historia narrada y desarrollar al mismo tiempo un doble juego de recurrencias y transformaciones (Zunzuegui, 1994, 122-124). Almodóvar recurre a Masats como una referencialidad que aporta verosimilitud al filme. Ante el riesgo de que la historia narrada en tiempos del franquismo quedase vista como un ajuste de cuentas o un exceso, en este caso da igual que sea real o irreal, el director manchego utiliza diferentes motivos de anclaje, de los que la fotografía de Masats es uno de ellos, que sitúan al espectador ante un tiempo real.

Bibliografía

- ALDECOA, IGNACIO Y MASATS, RAMÓN, (1962): *Neutral Corner*, Barcelona, Lumen.
- AUB, Max, (1985): *Conversaciones con Buñuel*, Madrid, Aguilar.
- BAXTER, John, (1996) *Luis Buñuel. Una biografía*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.
- BUÑUEL, DREYER, WELLES, (1999) edición a cargo de Cristina Vizcaíno, Madrid, Fundamentos.
- BUÑUEL, LUIS (2000): *Escritos de Luis Buñuel*, Madrid, edición de Manuel López Villegas.
- CABALLERO BONALD, J.M. (1999): "Un inventario de la vida", Ramón Masats. Fotografía. Barcelona, Lunewerg Editores, 9-12.
- HOLGUIN, Antonio (1994): *Pedro Almodóvar*. Madrid, Cátedra.
- LÓPEZ MONDEJAR, Publio (1999): "Ramón Masats: el don de la mirada", Ramón Masats. Fotografía. Barcelona, Lunewerg Editores, 19-32.
- MONEGAL, Antonio (1993): *Luis Buñuel de la literatura al cine. Una poética del objeto*. Barcelona, Anthropos.
- ORTIZ, Áurea y PIQUERAS, María Jesús, (1995), *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*, Barcelona, Paidós.
- PÉREZ TURRENT, Tomas y J. DE LA COLINA (1993): *Buñuel por Buñuel*. Madrid, Plot ediciones.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (1999): *Luis Buñuel. Viridiana*, Barcelona, Ediciones Paidós.
- WILLIAM EVANS, Peter (1998): *Las películas de Luis Buñuel*, Barcelona, Paidós.
- ZUNZUEGUI, Santos (1994): "Abierto a cal y canto. El teatro de los ojos libres de Luis Buñuel", en *Paisajes de la forma*, Madrid, Cátedra. 118-138.

Notas

- ¹ Pérez Turrent, Tomas y de la Colina, José, *Buñuel por Buñuel*. Madrid, Plot ediciones, 1993, p.122.
- ² Otros instantes que tampoco están sobre el papel pertenecen a la apertura de la camisa de Viridiana por parte de don Jaime o cuando éste se coloca el zapato de su primera mujer en un acto puramente fetichista o la mirada de Ramona hacia la cama en la que Viridiana ha permanecido mientras estaba drogada.... Mención a parte requieren los cambios efectuados por la censura, de los cuáles el más conocido es el cambio del final, que transforma la película en un *menage a trois*.
- ³ Haciendo un poco de historia se debe recordar que con este film se hacen patentes las fisuras de la censura española. Tras 22 años de Dictadura se inicia un aperturismo marcado por la presencia del turismo y por la emigración a Europa de muchos españoles como mano de obra. Las informaciones de unos y otros dan cuenta de una clara situación de aislamiento por parte de España con respecto a Europa y esto conlleva a una necesidad por parte del gobierno de ofrecer de cara al exterior una imagen menos totalitaria. El retorno de Buñuel ayuda a potenciar una España más actual y tolerante. En 1961 se rodará *Viridiana* con un guión autorizado por la censura que también dará su aprobación a una copia sin sonido y sobre la cuál se han efectuado algunos cambios que se comentarán más adelante. Los problemas surgen cuando la película es premiada en el Festival de Cannes con la Palma de Oro y el Vaticano la tacha de blasfema. "Un padre dominico, hermano de un banquero muy conocido, que estaba como corresponsal de L'Osservatore Romano en el festival, escribió que Viridiana blasfemaba sobre los santos óleos" PÉREZ TURRENT, Tomas y DE LA COLINA, José, *Buñuel por Buñuel*, Madrid, Plot ediciones, 1993, p.123. Inmediatamente la exhibición del film es prohibida, así como su mención en los medios. Esto no supuso ningún problema para que se realizaran copias de un segundo negativo que se hallaba en París. Este incidente supone, además, una serie de cambios políticos que darán lugar a una renovación de la censura. En España esta película no se presentó en público hasta 1977, pero para esas fechas Buñuel ya había obtenido las disculpas del dominico que ocasionó en un primer momento la polémica en torno a Viridiana: "Buñuel tuvo finalmente su postrera satisfacción cuando un dominicano de avanzada edad se le acercó cuando estaba filmando *Ese oscuro objeto de deseo*. Se presentó como el padre Fierro, el que había iniciado el furor anti-*Viridiana* y le pidió perdón. Buñuel lo expulsó del estudio". BAXTER, John, *Luis Buñuel. Una biografía*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1996, p. 310.
- ⁴ No debemos olvidar que la obra de Ramón Masats se encuadra en el género de la fotografía documental. No deja de ser una curiosidad el que durante el rodaje de *Viridiana* Masats hiciera un reportaje sobre Luis Buñuel, aunque cuarenta años más tarde sea Almodóvar quién utilice una de sus fotos.