

Viridiana

España-México, 1961 (90 min.)

Dirección: Luis Buñuel

Ayudantes de dirección: Juan Luis Buñuel y José Puyol

Producción: Uninci, Films 59 y Gustavo Alatriste P. C.

Encargado de producción: R. Muñoz Suay

Guión: Luis Buñuel y Julio Alejandro

Fotografía: José F. Aguado

Música: “El Mesías” de Händel y “Requiem” de Mozart

Montaje: Pedro del Rey

Interpretes: Silvia Pinal (Viridiana), Fernando Rey (Don Jaime), Francisco Rabal (Jorge, su hijo), Margarita Lozano (Ramona), Victoria Zinny (Lucía), Teresa Rabal (Rita), José Calvo (Don Amalio), Luis Heredia (el Poca), Joaquín Roa (Don Zequiél), Jose Manuel Martín (el Cojo), Juan García Tienda (José el leproso)

Viridiana, cuerpo de santa, de mujer y de fantasma

El descenso místico desde los cielos

Todas las cosas tenían sus opuestos, cada decisión una razón en contra, cada animal otro animal que lo destruye... Nada puede existir sin su opuesto estrechamente ligado... Cada uno era lo que el otro había elegido no ser, el yo rechazado que creía que odiaba pero que quizás en realidad amaba... era esa dualidad la que permeaba la naturaleza... dos personas en cada individuo.

Patricia Highsmith, *Extraños en un tren*

La mirada más convulsiva de la historia

La dogmática Viridiana y su ir y venir del padre (don Jaime) al hijo (Jorge) en el año 1961 es el resultado de un ir y venir en Buñuel desde lo autobiográfico a lo contextual, desde lo real a lo fantástico, desde la tradición a la vanguardia y a la modernidad, desde el paso de una condición política a otra, ambas extremas entre sí (de la República a una dictadura), y por último, el viaje -ahora literalmente, y pasando por un exilio de EEUU a México- desde la más férrea dictadura, al franquismo más aperturista, en un intento de que la imagen fascista del país desapareciera frente a EEUU y las Naciones Unidas. Aunque ya se vio lo falso de tal apertura cuando *Viridiana* fue sometida a una doble censura, primero en el guión, con la modificación que tuvo que hacer Buñuel de la escena final, y después en su exhibición. Habrían de pasar 16 años para poder verla en las pantallas españolas. Aunque también se prohibió su exhibición en México hasta el año sesenta y cinco.

Viridiana, una coproducción mexicano-española, se veía de repente indefensa ante el abandono de los dos países que le dieron origen y que, por sus posturas reaccionarias, quedaron en evidencia ante los ojos del extranjero. Muchos han dicho que Buñuel se guardaba un amargo

*regalo*¹ de regreso para el franquismo, envuelto en el personaje de una beata puritana. Fuese o no un filme conscientemente provocador -como sí lo fue *Un Perro Andaluz-*, *Viridiana* no podía ser de otra forma que provocadora. En Buñuel siempre ha habido un deseo constante de perturbar y despertar conciencias de una forma directa -como en su primer filme en colaboración con Dalí, en un trabajo sin cortapisas ni tapujos, con un montaje incoherente, súbito, con imágenes que no responden a lógica alguna sino a una asociación combinatoria-, hasta su cine ya maduro -y aquí se sitúa *Viridiana-* con una forma que se aleja de la mera provocación y que está sólidamente edificada con una estructura lineal, un aire realista y un discurso bien argumentado, sobre un trasfondo que subyace, no ya en una imagen sorpresiva y subversiva, como aquella primera, incómoda, surreal y percibida en una estética del *collage*, sino en un profundo análisis de las contradicciones de la conciencia humana a través de una mirada mucho más pausada que aquella primera mirada surrealista, pero más incómoda porque lleva el peso de lo real.

Y es que si hay algo que caracteriza a su cine, más que la constante relación fetichismo-erotismo-iglesia-muerte-burguesía-etc., es una forma de mirar con la cámara que no habría desaparecido ni aunque el mismo Buñuel hubiera quedado ciego en lugar de sordo. Se trata de una forma de mirar que indaga en lo más convulsivo de la conciencia humana en su puesta en relación -y en contradicción- con la conciencia social. Y esta forma de mirar (que a veces se esconde en la sutileza de la caricia de una cámara que filma tomas largas y en movimiento casi imperceptiblemente) cuenta lo que cuenta, es provocadora en sí misma, porque se introduce justo en aquella zona fronteriza entre la responsabilidad, el orden y la razón, y el sueño, lo irracional y lo prohibido. Y cruzar en voz alta -cuando muchos de sus contemporáneos lo hacen en sueños o para sí mismos- las fronteras entre ambos terrenos (que en definitiva son el social y el íntimo) es ya una gran provocación.

Pero el director va aún más lejos, la provocación está también en “el Buñuel después del filme”, por su labor constante de desmitificar de su propia obra. Ya en los inicios no se declaraba surrealista, pero más tarde tampoco compartiría algunas ideas sobre el significado simbólico de muchos elementos de su cine, que para él eran una consecuencia de todo lo irracional que surgía en cada rodaje (quizás lo negaba todo con ironía para reírse de los críticos, como lo hacía de aquellos jóvenes franceses intelectuales que escribían en *Cahiers*). Tampoco reconoció a sus más de 60 años de edad que *Viridiana* fuera un filme antireligioso, ni anticaridad, pese a la crítica que lleva

1A propósito de los tres cuadros del caricaturista Alberto Isaac, en los cuales aparecía Buñuel dejando un paquete de regalo al régimen del Generalísimo. Según Victor Fuentes en *Buñuel en México*, Ed. Instituto de Estudios Toledanos, Teruel, 1993, *hay en esta película, por parte de Buñuel, un secreto ajuste de cuentas con la represiva sociedad franquista*. El director ha dicho al respecto que *sabía que Viridiana no era una película del gusto del régimen franquista, pero tampoco pensó que fuera una “bomba” cinematográfica, como en la caricatura de Isaac, ni que llegaría a estar tanto tiempo prohibida en España. El dominico, que fue el primero en tocar las campanas a escándalo, fue el que hizo de Viridiana una película maldita y le procuró una publicidad que no hubiera podido pagarse ni con millones de pesetas.*

implícita la obra. *No se trata de una película anticaridad, ni antinada. No creo que criticar la caridad cristiana sea un asunto importante en nuestros tiempos. Sería un poco ridículo*²

Un recuerdo en cada rincón estancado

Viridiana, galardonada con la Palma de Oro del Festival de Cannes, es consecuencia del regreso de un largo exilio en México que supone para el director un puente entre América y su tierra patria (aunque ni siquiera conservara ya la nacionalidad española), una síntesis de lo que se viene recogiendo en toda su obra -sobre todo de su obra mexicana- con aquellos orígenes de juventud. Un filme que parte de un guión que escribió junto a otro español exiliado, Julio Alejandro, y del impulso de amigos como Saura y Portabella, quienes lo animaron a realizar una película que fuese conjuntamente producida por el productor mexicano Alatríste y por las sociedades Uninci y Films 95 (la primera de éstas, comenzó sus actividades con *Bienvenido Mr Marshall* -también galardonada en Cannes en 1953- y la segunda, Films 95, produjo *Los golfos*, el primer filme de su amigo Carlos Saura que supuso el encuentro de ambos en Cannes).

Tras filmar *Nazarín*, que es considerada la película preámbulo de *Viridiana*³, Alatríste insistió al director de la necesidad de rodar en España. A partir de ese momento *empezó para mí el conflicto: ¿Debía ir a trabajar a España? Finalmente me dije: si la película es honesta, ¿por qué no hacerla?*⁴ Y fue entonces cuando Buñuel regreso a un país del que no desconocía la situación política y que le haría recordar mil sensaciones y recuerdos en cada uno de sus rincones. El director cuenta cómo paseaba llorando por las calles de su país a su vuelta en 1960.

Mientras el director se hallaba en ese largo exilio hasta la fecha citada, en España los directores Luis G. Berlanga y Juan Antonio Bardem gozaban de cierto favor internacional. Consiguieron que el cine español se alejara de los musicales y melodramas estereotipados que venían realizándose en los estudios de Madrid. Los años 50 constituyeron una época de transición para el cine nacional; frente a las comedias costumbristas del cine más comercial, varios fueron los intentos de competir contra la tónica imperante y se crearon productoras para tal finalidad como Altamira S. L. (creada por Bardem, Berlanga y Muñoz Suay entre otros), Atenea Films, la propia Uninci y otras pequeñas productoras que apoyaron proyectos que no tuvieron mucho éxito comercial pero que gozaron de buenas críticas de aquellos sectores que se movían en torno a los cineclubs. Y un cineclub en concreto, el *Cine Club de Salamanca*, organizó unas *conversaciones* de las que se conservan una serie de textos con los que hoy podemos entender qué sensación tenían los

²Según el propio Luis Buñuel en *Buñuel por Buñuel*, de Tomás Pérez Turrent y José de la Colina, Plot Ediciones, S.A., Madrid, 1993.

³*Nazarín* cuenta la historia del desengaño religioso del padre Nazario, que también practica la caridad y llega a dudar de si realmente ésta es o no un bien. Es el fracaso de la ideología de un hombre de buena fe que culmina dos años después con la monja Viridiana.

⁴Como aparece en *Buñuel por Buñuel*, de Tomás Pérez Turrent y José de la Colina, Plot Ediciones, S.A., Madrid, 1993.

nuevos directores de la cinematografía española. Bardem dirá sin ningún pudor que *El cine español actual es políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico*⁵, y junto con Basilio Martín Patino escribirá que *el cine español vive asilado; aislado no sólo del mundo sino de nuestra propia realidad. Cuando el cine de todos los países concentra su interés en los problemas que la realidad plantea cada día, sirviendo así a una esencial misión de testimonio, el cine español continúa cultivando tópicos conocidos*⁶.

Buñuel fue, sin duda, uno de los inspiradores de una generación de cineastas que intentaron crear un nuevo cine en la década de los 60. Pero no sólo de la nueva generación española, también de la mexicana, puesto que su figura es una cima del cine español -en su mayoría desde el exilio⁷- y del cine mexicano. Aunque precisamente en ninguno de los dos sitios pudo gozar de una libertad absoluta en su trabajo, en España por la censura franquista y en México por no contar con el respaldo de la Institución Cinematográfica, teniéndose que ceñir a una estructura comercial de producción que buscaba la promoción de las estrellas mexicanas, que contaba con unos medios precarios, donde se imponían guiones y actores, y además, se afrontaban películas de encargo.

Sin embargo, tales limitaciones, como las limitaciones de la censura, no dificultan la marca de una impronta personal que no tardó en configurar un sólido universo de constantes temáticas y obsesiones personales. Buñuel es uno de esos autores que ha sabido dar lo mejor de sí, precisamente desde la limitación impuesta. De hecho se ha considerado al Buñuel mexicano más auténtico que al que pudo rodar después en Francia con toda la libertad concedida a una de las figuras clave del *cine de autor*.

El fantasma de la libertad

A pesar de esa constante exaltación que hace Buñuel en su cine de la libertad y de la liberación (ya sea de la moral católica burguesa, de la represión sexual, etc.) su vida y obra están marcadas por la represión y la limitación de la misma, quizás por ello sus filmes están sellados con la visión más pesimista que él mismo sintetizó con una frase: *La imaginación es libre, el hombre no*⁸. Esta visión fantasmagórica de la libertad, es la visión buñueliana de la vida, y a través de ella reconstruye una realidad ante la cámara con el fin de retratar a un hombre y a una sociedad sin libertades absolutas ya sea por represión externa (el gobierno, la iglesia, etc.) o interna (el sentimiento de culpa y pecado, la moral burguesa, etc.) y que sólo a través de la imaginación puede explorar terrenos imposibles y totalmente libres, ya sea violar a la Virgen María o a la reina Victoria Eugenia (dicen que estas fantasías dieron origen a *Viridiana* y a la escena en la que Don

5AAVV: *Historia del cine español*, Editorial Cátedra, Signo e imagen, Madrid, 2000.

6Ibídem

7Son más de una veintena de filmes los rodados en México entre 1946 y 1964. La producción mexicana es la más extensa de toda su obra.

Jaime la duerme con narcóticas para poseerla)⁹, o para hacer que dos clérigos lleven a sus espaldas el peso de dos burros putrefactos.

Precisamente es este entrar en contacto con la fantasía interior lo que remite al entorno del que procede el autor. A pesar de que la forma estética y el discurso surrealistas fueron el inicio de su trayectoria cinematográfica, aquello sólo fueron ejercicios de ingenio para lo que vendría después. Ya alejado de una estética surreal, de un discurso lleno de combinaciones incongruentes en una forma de aparente espontaneidad (como en otros experimentos surrealistas, dadaístas, etc. que enmarcaron a Buñuel -aunque él sólo se demacrara después- dentro de las corrientes de los llamados “ismos” y de una ideología de izquierdas, casi anarquista), Buñuel consigue mantener en un cine, ahora más comprometido con la representación de lo real (*Viridiana* es un claro ejemplo), lo subyacente del surrealismo.

Este movimiento vanguardista -si nos alejamos ahora de toda su faceta más práctico-artística-tiene como lema la frase de Rimbaud: *Changer la vie* (transformar la vida). Y en este sentido será un encuentro entre los pensamientos de Freud y Marx. Así, propugnan los surrealistas una liberación total del hombre: 1) liberación de los impulsos reprimidos en el subconsciente por una razón sumisa a las convenciones morales y sociales (Freud) y 2) liberación de la esclavitud que impone al hombre la sociedad burguesa (Marx). Entendían que lo que llamaban “vida”, no era sino la cara más gris de la realidad; había que conquistar una verdadera vida (*vraie vie*), acceder a una realidad más alta, una super-realidad (*sur-réalité*) que se halla amordazada en lo más hondo de las conciencias. Todo este fundamento teórico que educó al Buñuel más intelectual¹⁰, sintetiza su posición ante la vida y el cine en relación con aquella otra educación jesuita de juventud.

Quizás esa conquista de la verdadera vida no es si quiera la intención de Buñuel, cuyo cine no avanza de una forma totalmente positiva en cuanto a esa liberación, ¿es la liberación del yugo religioso en *Viridiana* totalmente positivo?, ¿lleva la liberación de la sexualidad de la esposa en *Belle de Jour* a una verdadera libertad? ¿la ensoñación erótica de don Jaime lo lleva a la liberación o su moral le reprime el deseo de aprovecharse del cuerpo de una joven indefensa? Ese puente de liberación desde la realidad al deseo factible es reprimido moralmente en su trayectoria y no lleva a

8Fuentes, Victor: *Buñuel en México*, Ed. Instituto de Estudios Toledanos, Teruel, 1993

9La fantasía la describe Buñuel de este modo: *Yo sentía gran atracción por la reina de España [...] Una de las cosas que imaginaba en torno a ella era que me introducía furtivamente en su recámara, donde la reina dormía aparte del rey, y echaba un narcótico en su vaso de leche. La reina tomaba la leche, se desnudaba y se acostaba. Yo esperaba a que se durmiera profundamente, me acercaba y la tomaba en mis brazos...* (Ibídem). Hay más alusiones a fantasías o actos de la infancia en *Viridiana*; al director le gustaba, de niño, ponerse las ropas de su madre, y a veces las combinaba con las de su padre (como hará don Jaime). Buñuel ha insistido en que aquello no era un acto de travestismo homosexual, sino de travestismo fetichista.

10Aunque con los años Buñuel odiará su espíritu de juventud como reconoce en una entrevista en la que le preguntan que qué hubiera pasado si en Madrid se encontraran el Luis de 20 años y el de 60, y a la que responde *que el primero le habría dado una paliza a bastonazos al segundo. O tal vez al revés. Porque odio mis veinte años. No idealizo mi juventud* (De la Colina, José y Pérez Turrent, Tomás: *Buñuel por Buñuel*, Plot Ediciones, S.A., Madrid, 1993).

los personajes buñuelianos a la *sur-realité*. Cada uno de ellos es un retrato de la condición contradictoria de Buñuel como burgués católico adinerado que odia la moral burguesa y los dogmas religiosos (porque ha perdido la fe, a pesar de la original fascinación que sintió por la imágenaría y la liturgia religiosa), pero que no puede despojarse libremente ni de ellos ni de la educación que ha recibido. Todos sus personajes son burgueses, como él, en un intento de retratar *un nuevo mal de siglo* (como lo denominó Alberti). La guerra no se gana en su cine con obreros concienciados, sino con burgueses que se sienten culpables de serlo. Aunque Michael Schwarzze ha comentado que *Buñuel se propone decirnos que una sociedad brutal e injusta no se puede transformar desde dentro; hay que rebelarse frontalmente contra ella*¹¹.

Alegoría del placer divino y el carnal

De toda esa educación católica-burguesa, que recibió Buñuel, proceden todos los elementos cinematográficos que pasan a un primer plano en su filmes (en *Viridiana* son una multitud: la corona de espigas, las cenizas, la navaja-crucifijo, la cuerda de saltar a la comba, los zapatos de mujer, etc.) y que demuestran la importancia de cada elemento individualmente y en su conjunto. Elementos, en su mayoría objetos o detalles de cuerpos, que definen, mediante un proceso metonímico, a los personajes y sus mundos, y que forman parte de la realidad. Pero que en su significado verdadero (el que impone la fuerza de estas imágenes, haciendo revivir toda un época, incluso al que no la ha vivido) forman parte de una *sur-realité* liberada y liberalizadora que está sólo en la imaginación, único universo de mundos posibles, que dota al cine de Buñuel de ese carácter surrealista en lo subyacente (no en la estética ni en el discurso), donde todo lo que apareció de una forma soterrada y contenida en el global del filme (por ejemplo, aquellos planos de caridad con la abeja y el perro, que casi pasan desapercibidos¹²) resulta de un espíritu transgresor inigualable, para poner en crisis los dogmas y la inutilidad o el carácter contraproducente de los mismos, con un discurso que siempre coherente y fiel a tal postura, argumenta desde su comienzo el por qué de la inutilidad y estancamiento de dicha moral. Y si no, véase -no sólo en *Viridiana*, sino en casi todo su cine- cómo el desengaño es casi siempre el final trágico de la parodia burguesa. Desengaño que él mismo denomina como *quijotiano: casi todos mis personajes sufren un desengaño y luego cambian, sea para bien o para mal [...] Viridiana vuelve a la realidad, acepta el mundo como es. Un sueño de locura y finalmente de retorno a la razón. También don Quijote volvía a la realidad y aceptaba sólo ser Alonso Quijano*¹³.

La historia de *Viridiana* es un recorrido que parte 1) desde la razón casi mística de una

11Schwarzze, Michael: *Luis Buñuel*, Plaza & Janés Editores, S.A., 1998.

12Tres son los actos de caridad del filme, el más evidente es el de *Viridiana* con sus mendigos, y después, otros dos que tienen lugar mediante la compasión de los dos hombres, no ya hacia la condición humana, sino animal (abeja y perro) que reforzaran luego el discurso sobre lo contraproducente de la benevolencia y caridad religiosa.

beata, que acaba convirtiéndose en una fantasía irracional cuando sale del contexto del convento que le es propio e intenta ser no ya monja, sino santa, casi un Dios, reuniendo finalmente a los más misericordiosos en su mesa, como si fuera Jesucristo (en definitiva tan irracional es la fe como la fantasía erótica de don Jaime), y 2) desde el recuerdo lógico de una esposa muerta hacia su reconstrucción fantástica mediante la joven Viridiana y las ropas de boda.

Se ha comentado mucho acerca del parecido de esta parte del filme con aquel otro donde un personaje interpretado por James Stewart reconstruye a la mujer muerta vistiendo a otra (que es la misma) con las ropas de aquella primera¹⁴. Don Jaime reconstruye a la difunta colocándole el traje de novia a Viridiana, pero lo interesante es que tal reconstrucción opera desde la llegada de la joven al caserón en el nivel de la mente, mediante la imaginación de su tío. Imaginación en la que no podemos adentrarnos directamente, pero que Buñuel se encarga de hacer explícita mediante una planificación para nada inconsciente, aunque él se empeñara en no admitir lo calculado que tenía cada movimiento de cámara antes de comenzar un rodaje lleno de precisiones.

El máximo ejemplo está en la escena en la que vemos a don Jaime ensimismado mientras toca el piano en una exaltación de gozo, mientras toca las teclas (véase como fragmenta Buñuel al personaje -o a su deseo- mediante dos planos significativos de sus pies y sus manos) y que el espectador asimila como gozo de una fantasía sexual que está ocurriendo en la mente del personaje, gracias a que todos acabamos de ver, menos don Jaime, a Viridiana descubriéndose las piernas en un plano cargado de erotismo (se desnuda para la contemplación). Esta fantasía es otra forma de misticismo, aunque ahora no tan celestial, sino más carnal.

Así, con esta primera parte del filme tenemos a Viridiana como 1) imaginería de la religión católica y 2) como mito erótico. Dos formas de placer en la posesión, por un lado de la divinidad, y por otro del cuerpo femenino. Aunque este último placer queda reprimido cuando la fantasía que podría haber cruzado la frontera del deseo a lo real (posible porque la joven está inconsciente por los narcóticos), no llega a consumarse fuera de la mente de don Jaime. No “peca” en actos, porque la moral le hace sentir el peso de la culpabilidad, sin embargo, lo hará en la imaginación -¿no lo ha hecho desde el principio?- y eso, o le basta para darlo todo por terminado (ya no necesita seguir vivo porque ha consumado el deseo mentalmente) o, en otra lectura, le hace sentir la culpa sobre su conciencia y no sus actos (El castigo siempre inherente al placer en la cultura católica ¿Aquel tormento no le permite seguir viviendo?), o, por último -y más convincente-, ha comprobado definitivamente, en un desengaño (como el que sufrirá más tarde su sobrina), en palabras de Buñuel, *el abismo que puede haber entre una idea del mundo* (una fantasía) y *lo que el mundo*

13De la Colina, José y Pérez Turrent, Tomás: *Buñuel por Buñuel*, Plot Ediciones, S.A., Madrid, 1993.

14Cierta y evidente es también la similitud de Silvia Pinal caminando sonámbula con la actriz Kim Novak poseída por el espíritu de Carlota Valdés.

*realmente es*¹⁵ (la realidad).

Pero también aquello produce un conflicto en la monja que se siente violada en todos los sentidos y que ya no podrá ser la misma. La sonrisa de su tío al escribir la carta ha sido interpretada por muchos como un augurio, como si don Jaime pudiera intuir y transmitir al espectador que ha transformada los acontecimientos de una forma ya inevitable para su sobrina. Sin embargo, Buñuel ha admitido que, a pesar de que ese es el resultado final, la sonrisa de Fernando Rey fue sólo *un matiz de actuación que se me ocurrió mientras filmábamos. No quise caer en el tópico de esos casos: un rostro angustiado y sudoroso, una música angustiosa. La sonrisa en ese momento desarregla la convención, introduce una contradicción que es más interesante. ¿Qué sabemos de lo que piensa un hombre que se suicida? Confieso que además me gusta observar una sorpresa del público. Lo ven escribir sonriendo y luego aparece ahorcado: la sorpresa en mayor y quizá la emoción*¹⁶ Pero son tantas las lecturas posibles de esta sonrisa; quizás se trata sólo de una ironía más del director, de un guiño. Ha comentado el propio Buñuel, además, que don Jaime podía reírse de sí mismo también, *piense usted en otra posibilidad: que don Jaime se ríe porque piensa a su vez algo como esto: “que viejo ridículo soy, que tonterías he hecho”*. Pero si tantas interpretaciones hay para una sonrisa, también muchas hay para el porque de un suicidio (ya lo apuntamos antes), sin embargo, mejor quedarnos con la explicación del directo: Don Jaime se suicida porque *Viridiana lo abandona [...] Ya no puede vivir en el presente, porque le avergüenza; ni en el pasado, porque Viridiaba ya no “reencarnará” a su esposa muerta*¹⁷.

La metamorfosis del cuerpo

La relación tío-sobrino en *Viridiana* ha dado a la historia del cine un relato de múltiples niveles de significación sugeridos sólo por la imagen (esta primera parte del filme es mucho más silenciosa que la posterior) y sintetiza la idea buñueliana de erotismo estrechamente relacionado con su represión y con el sentimiento de culpa.

El acercamiento de estos dos personajes en un nivel nuevo, que no es el de la relación familiar, sino carnal o de deseo, es narrado mediante intermediarios. Entre los dos (en el nivel del deseo) no existe discurso narrativo alguno, simplemente la conexión de ambos en la mente del espectador a través del montaje. La narración aquí está en manos de un intermediario: el *voyeurismo*. Ramona reconstruye al tío lo que el espectador ya ha visto: la cámara ha subrayado los elementos fetiches (de forma parcial o fragmentada) de *La Pasión de Cristo*, cuando la primera noche la monja abre su maleta y saca su corona, su crucifijo, etc. (los elementos fetiches de don Jaime serán las ropas de novia). Estos fetiches -aunque no hay presencia todavía del cuerpo de

15Ibídem

16Ibídem

Viridiana- aluden en forma metonímica a un cuerpo que será en un doble sentido, representación erótica (relacionada con la contemplación. Aunque sea una mujer la que la observa, don Jaime, con los hecho que le narra Ramona, la contempla en su imaginación) y a la vez -por su carácter secreto, sesgado, prohibido, virginal- será representante de la represión. Es un cuerpo divino, por eso intocable, pero además, termina siendo inaccesible por dos cuestiones fundamentales: 1) por voluntad propia, dentro de la realidad de la historia narrada, es decir, Viridiana se niega a aceptar casarse con su tío; y 2) por la noción cristiana de pecado, don Jaime no puede aprovecharse de la joven porque el tormento de los actos sería mayor que el placer de consumir el deseo.

Según Buñuel, esta represión es la que hace que el erotismo del inicio del filme supere al de las escenas con el primo, puesto que el director entiende que *erotismo sin catolicismo es un erotismo a medias, porque le falta el sentimiento de pecado*, como ha dicho en una entrevista para *Cinema Nuovo* realizada por Adelio Ferrero y Muños Suay. Por eso, en la segunda parte del filme, las cargas eróticas se desinflan y se convierten en cargas sexuales más evidentes sin tanta sutileza erótica (la carga sexual pierde su fuerza sin la carga erótica), puesto que el sentimiento católico va desestabilizándose poco a poco. La noción cristiana de pecado es condición de goce en todo el inicio de la historia, y no ya para los personajes en cuestión, sino para la misma enunciación.

El cuerpo del deseo y el pecado de la primera noche, pasa a ser en la segunda noche todavía más significativo, y a la relación tío-sobrino y a la relación objeto-deseo, ahora se le une una relación nueva que opera en distintos niveles y que se anuncia con el cuerpo sonámbulo de la monja que tira cenizas a la cama. Cenizas, que como ya comentaremos al hablar de significados simbólicos, son una premonición de muerte, pero además son la evocación a la historia íntima de don Jaime, hombre en el presente que edifica su vida sobre las cenizas del pasado. Esta relación nueva de evocación-fantasma del pasado (Viridiana es la viva imagen de su difunta esposa) enriquece aquel relato primero del deseo. Ahora no se trata de un simple deseo carnal de un viejo verde por una joven atractiva, sino de un deseo que reprime el peso de una vida anclada en una sexualidad evocada, un deseo en el que subyace el sentimiento de un hombre al que se le arrebató el deseo el mismo día de su boda. Han pasado muchos años y aun se dedica don Jaime a reconstruir a su esposa mediante fetiches. Comprendemos, entonces, la densidad del tormento interior que ha padecido el viejo. El cuerpo femenino ha desaparecido y ha sido reconstruido en el masculino (dimensión ésta mucho más profunda que la de un travestismo homosexual cuando don Jaime se calza el zapato de mujer), pero ahora hay otra oportunidad nueva, que de ser fallida, agotará las esperanzas del viejo: reconstruir de nuevo el cuerpo de la mujer en otro que se le asemeja. Y el cuerpo de Viridiana se convierte entonces, además de un cuerpo de deseo carnal (que lo ha sido desde su llegada a la casa), en un cuerpo objeto (ahora de reconversión) y espiritual, puesto que

17Ibidem.

evoca el recuerdo de una muerta.

Apenas ha comenzado la película y la historia goza ya de toda esta dimensión. Pero lo sorprendente es que el giro que da la historia con el suicidio del tío, abandona un discurso (que nunca desaparece) para introducir otro nuevo, el de un cambio de época, que no sólo realza al primero al contextualizar las obsesiones de dos extraños personajes en un contexto político determinado, como veremos, sino que lo pone en contradicción y lo enriquece con toda una serie de niveles de significación nuevos.

Desengaño y pérdida de fe

El desengaño que conlleva comprobar que la realidad no es como uno la desea, es lo que une a los personajes tío-sobrino. Ambos viven alejados de lo real, en un mundo de evocación a Dios o al recuerdo del pasado, y ambos viven en la soledad del caserón o del convento, retirados del mundo, frente a los personajes verdaderamente anclados en la realidad que aparecerán en la segunda parte de la historia. Y además, el deseo del tío se traspa a Viridiana, cuando ésta, luego, deseará tener sexo con su primo (aunque eso sólo se sugiere), así como le traspasará igualmente el desengaño, que lleva a la joven, no al suicidio, sino a la liberación. Sin embargo, la sensación de liberación es contradictoria, como la cara de confusión que tiene Viridiana en la última escena ¿Pesa más la atrocidad del desengaño que le hace aceptar definitivamente la inutilidad de la beneficencia religiosa y las características de la condición del ser humano (y no del ser santo o divino), o pesa más la liberación del yugo religioso del que se desprende al convertirse en una nueva Viridiana carnal? Ambas sensaciones quedan enfrentadas en la joven y en el espectador, lo que nos hace pensar que Buñuel no es cruel detractor de nada, como muchos piensan por el carácter provocador que le caracteriza, sino constructor de argumentos de desdogmatización.

La historia de Viridiana no parte del más feroz ateísmo¹⁸, sino de la fe, y la trayectoria del filme es una lucha por creer (en la fantasía sexual o en la eficacia de la religión) que se desmorona trágicamente, y a la vez, paródicamente. Todos los actos de los personajes son argumentaciones coherentes con sus ideologías (Ramona es sumisa, Moncho abandona el caserón, los mendigos son rebeldes, etc.). La sensación última de “desengaño + liberación” (es el desengaño lo que lleva a la liberación de Viridiana) se une a la de “patetismo + desazón”. El filme no es un retrato moralizante pese a la crítica implícita. Son tantas las morales que se entrecruzan en el filme, que al final a la sensación anterior se une otra nueva que muy bien se puede describir con el título de otro filme suyo: *El fantasma de la libertad*, puesto que la libertad es un fantasma, un sueño, o quizás el grado de libertad que puede llegar a alcanzar el hombre no es más que una sombra de lo que podría

¹⁸Carlos Saura ha apuntado, además, que Buñuel no se atrevía a utilizar tal palabra para definirse y que prefería decir que era un agnóstico.

ser, en un sentido casi platónico.

Sin embargo, Buñuel ha liberado a Viridiana, en una liberación relativa, puesto que ella aun no se ha liberado por completo, aunque no tardará, eso lo intuimos al final del filme donde gana la moral de la modernidad (partida de cartas presidida por uno de los personajes más amoraes del filme y música de fondo que contrasta con los sonidos clásicos y celestiales de la música anterior, certificando que ha desaparecido por completo un tiempo del que Viridiana era un vestigio y que ha enmohecido las paredes del caserón durante demasiado tiempo) y que resultó al director *todavía más inmoral*¹⁹ que el final censurado en el que se fundía a negro cuando Jorge abría la puerta y encontraba tras ella a su prima, para que el espectador imaginara por si sólo. Cuando le preguntaron a Buñuel en un entrevista que si el final significaba que ella acudía allí para acostarse con su primo, el respondió *¿Para qué, si no?*²⁰

La misma sensación de desazón comentada dejan también los mendigos, ¿se puede combatir la pobreza desde la religión? ¿Y desde la compasión? Para Buñuel no. Pero es que ¿sería posible combatirla desde el marxismo que inspiró sus ideas de juventud? Seguro que de haber realizado Buñuel un filme como éste pero con la acción de un marxista en vez de una religiosa, el resultado hubiese sido igual de desolador. Le molestaba tanto el marxismo como la religión.

La pobreza de los mendigos es descrita por Buñuel de una forma paradójica en una construcción de personajes que oscila desde una descripción hiperrealista (incluso hay un mendigo real que no es actor, el leproso) a otra esperpéntica, triste, y a la vez cómica, natural y al mismo tiempo grotesca. Los mendigos se aprovechan de la caridad y demuestran que ésta es contraproducente cuando al final destrozan el salón burgués y el vestigio del pasado (el traje de novia y la virginidad de la santa). La represión (aunque sea inocente y por caridad) llevará a la revolución (aunque no sea contra Viridian, sino por la autoliberación). Se trata de una misteriosa posición revolucionaria (e irónica) frente a una religión que aceptan sin tener verdadera fe en ella, para asegurarse así comida y techo gratis. Una religión que les tiene reprimidos con rezos, comportamientos correctos (la santa siempre les está corrigiendo los modales), etc. La fiesta-orgía-carnaval de la *última cena davinciana* es una liberación²¹. Véase como estos personajes, que no deben rendir cuentas a nadie por sus actos, son lo únicos capaces de liberarse en todo el filme. Pues aunque al final se sugiere la liberación de Viridiana, su liberación está en los actos -si es que acaba en la cama con su primo- pero no en la conciencia, que aun está reprimida por el sentimiento de culpa, por eso su cara no expresa una liberación interior, por muy desmelenada y muy de noche que entre en el cuarto de Jorge.

19De la Colina, José y Pérez Turrent, Tomás: *Buñuel por Buñuel*, Plot Ediciones, S.A., Madrid, 1993.

20Ibidem.

21Buñuel ha dicho que *son mendigos españoles, son creyentes pero al mismo tiempo se toman libertades con la religión. Eso es muy español. No tienen mala intención. Además están borrachos, se divierten. Viridiana los ha*

Todos estos mendigos forman una masa homogénea, aunque evidente es que cada uno tiene su individualidad, algo que se hace destacable por el uso de un lenguaje concreto y, quizás, en una forma visual de esquema esperpéntico: un cojo, un ciego, una enana, un leproso, etc.²² Sanchez-Biosca afirma que *cada uno aporta su particular granito de arena al microcosmos que forman figuras de vicios, encarnación de defectos físicos y pecados, y cada cual maneja un lenguaje distinto a los demás, una gestualidad singular y unos rasgos inconfundibles*²³.

Se ha comentado mucho sobre la red de intertextos literarios y pictóricos que inspiró a Buñuel en el retrato de los mendigos, y se ha mencionado al respecto a Galdós, a Goya, a Quevedo, a Rembrandt, a la picaresca, a la tradición carnavalesca, y a un largo etcétera. Buñuel comenta sobre este supuesto “retrato intertextual de la pobreza” que hace en su cine, que *he leído la novela picaresca y mucho de ella se me habrá quedado en la memoria. Pero en España, por lo menos en tiempos de mi juventud, usted podía encontrar mendigos como los que salen en la película*²⁴.

Una moral vieja, un tiempo nuevo

Las dos partes del filme tienen elementos muy característicos para los dos discursos distintos que se dan en ellas. En la primera parte, el territorio de la escena se invade de fantasía (tormento vs ensoñación, sonambulismo, ceremonias rituales y universo de elementos de significados fetichistas) y en la segunda parte, la escena se invade de realidad, pero en un doble sentido: 1) una realidad racional, con Jorge y su puesta en rentabilización de la tierras del caserón; y 2) una realidad irracional, con los mendigos y todo el desorden y la inestabilidad que provocan en el caserón y en la vida de la monja, que ya nunca volverá al convento.

Por otro lado, frente al sexo no consumado y sugerido en la fantasía del inicio del filme, en la segunda parte tenemos su contraposición, el sexo real y carnal que ahora no es sugerido, sino narrado (aunque no exhibido por razones de censura): sexo entre Jorge y su compañera, sexo entre Jorge y Ramona, sexo entre los mendigos, sexo en la violación, y sexo, por último, entre Viridiana y su primo (según la intención del director, aunque sea un final abierto a interpretaciones). El sexo real ha vencido, invadiendo una sexualidad construida en el inicio mediante el fetichismo y el *voyeurismo*. El ruido, el lenguaje vivo y popular invade también la escena frente a ese comienzo pausado de silencios y susurros. Y además, la penumbra de la primera parte (recordemos lo tenebrista de aquellas escenas nocturnas del interior del caserón, que recuerdan al *tenebrismo*

tenido rezando y trabajando todo el tiempo. Esa orgía nocturna es para ellos una liberación. Ibídem.

22Buñuel repite en toda su obra a una serie de personajes “tarados”. El ciego y el cojo están también en *Los olvidados*, la figura del enano (en este caso enana) aparece también en *Nazarín* y *Simón el desierto*, la ceguera -o la visión mutilada- está presente en *Un perro andaluz*, etc. Igualmente aborda la situación general de los pobres en repetidas ocasiones, véanse *Los olvidados* o *Las Hurdes*.

23Angulo, Jesús: *Viridiana. El manantial*, Libros Dirigido, S.L., Barcelona, 2003.

24De la Colina, José y Pérez Turrent, Tomás: *Buñuel por Buñuel*, Plot Ediciones, S.A., Madrid, 1993.

pictórico) es invadida igualmente, en la segunda parte, por la luz y la electricidad que llega de la mano de la modernidad.

Esta película es un regreso al pasado, no ya porque realmente significó el regreso del director a su pasado español, sino porque, como ocurre también en *Tristana* -otra película de la época franquista-, el director decide situarse en el pasado, cronológicamente en este último caso, y mediante la evocación al recuerdo en *Viridiana* (con la figura de don Jaime). Buñuel recupera un pasado desde un presente cuyo lastre son los recuerdos obsesivos de un exilio. El choque que supone su regreso y reencuentro con el pasado, está interiorizado en él y en el trasfondo de su filme. Por eso ha dicho Carlos Saura que esta película es el *Novecento* español²⁵.

La primera parte del filme (relación sobrina-tío, relación realidad-deseo en un doble misticismo) supone, pues, un regreso al pasado inmediato de una país cuyos pilares fueron la aristocracia (representada en don Jaime y su caserón) y la religión (representada en Viridiana y el primer espacio donde se ubica el filme, el convento). Y bajo tales pilares se hilvana un discurso casi clandestino por su sutileza y, al mismo tiempo, invasor de la historia por su fuerza psicológica: el deseo. Deseo que se representa en todas sus formas mediante un espectáculo de cuerpos que discurre por todo el filme: cuerpos masculinos y femeninos, infantiles, travestidos (don Jaime colocándose los zapatos de novia o el leproso el traje y el velo), sagrados (cuando el cuerpo femenino de la monja -que antes de monja es mujer- se convierte, por la incorporación de iconos como el crucifijo y la corona de espigas, en un cuerpo mucho más celestial que terrenal), fantásticos (la evocación del cuerpo ausente de la esposa muerta), sonámbulos (en esa relación con lo espiritual y la fascinación del acervo de leyendas religiosas), virginales y luego casi violados y mancillados, con “taras” (el cojo, el ciego, etc.) o con enfermedad (el caso del leproso), esperpénticos, orgiásticos, etc. Es un viaje de ida de lo corpóreo a lo etéreo (primera parte del filme) con regreso, de nuevo, hacia la corporeidad (segunda parte, con la llegada del segundo personaje masculino con fuerza, que es interpretado por Paco Rabal).

El viaje hacia lo etéreo juega con la contradicción de cuerpos (y su deseo) materiales o divinos; cuerpos presentes, reales (*Viridiana*) y alusivos, fantásticos (esposa muerta); cuerpos intocables y deseados; exhibidos y sugeridos. Y el viaje de vuelta desde lo etéreo o místico hacia lo corpóreo de nuevo (santa que volverá a ser mujer), ahora encarnado por la nueva relación Viridiana-Jorge y Viridiana-mendigos, y que abre la segunda parte del filme, es un viaje paralelo al anterior (también tiene aquí lugar la violación de la joven, ahora por uno de los mendigos con los que practicaba su caridad), pero a la inversa.

Viridiana está construida con una forma pura y casi transparente en contraposición con un fondo enmarañado de deseos y represiones. La película, de un evidente realismo tanto en su

historia, temática y puesta en escena (a pesar del surrealismo de los elementos y objetos metonímicos y del trasfondo de fantasías subyacentes ya comentados) es un viaje, en su propia historia, hacia lo real (como el viaje de don Quijote), en ese descenso místico de santa a mujer (a la inversa del proceso de mujer a religiosa, en un origen que suponemos, puesto que el filme comienza cuando ya es monja), que ahora visitará a su primo con la melena suelta.

Si en la primera parte Viridiana era un elemento de extrañamiento con toda su parafernalia religiosa debido a ese proceso de su propia descontextualización, ahora tal proceso llega a su máximo cuando quien rodea a la joven no es un viejo aristócrata y su universo fantasmagórico, sino un conjunto de mendigos preocupados en satisfacer sus necesidades básicas y no en la santidad de los actos que impulsa a la monja a darles alojamiento y comida, y además, un hombre de los nuevos tiempos, su primo, que por ser hijo “bastardo” (para la época) está liberado del yugo de la moral fustigadora de la libertad de conciencia y pensamiento. El cine de Buñuel, aunque presente los actos concretos de los personajes, ahonda en la libertad de conciencia, que está más allá y siempre por delante de cualquier libertad de actuación. Mientras que en la represión existente de esta última libertad recae la crítica más directa hacia un régimen político concreto, en la represión de la otra libertad, la de la conciencia, la crítica recae hacia otro peso mayor, el de la moral, puesto que aunque un régimen político desaparezca, la moral prevalece por más tiempo.

El deseo, el sexo y la muerte viajan juntos

Por eso en este filme son los propios personajes los que se torturan, porque han interiorizado una moral que choca con sus deseos. Por eso este filme, enmarcado en el contexto del aperturismo, es un puente entre la España franquista y sus dogmas y recatamientos (don Jaime) y los nuevos aires de la modernidad y sus libertades (Jorge). Ahora no es necesario recurrir al deseo en la imaginación, puesto que ya no es del todo necesario el recatamiento y la sutileza de sugerir el deseo mediante el montaje de planos -como en la primera parte. Ahora puede hacerse en continuidad, porque el discurso de los aires modernos no necesita ser tan soterrado, es más explícito: la relación entre los mendigos es más deshinibida, su lenguaje más descortés, la violación no consumada por don Jaime con la joven inconsciente, ahora llega más lejos con la escena del mendigo, ya que la joven está despierta, sufriendo en la realidad, mientras que en el caso de su tío, ella sufría en la ignorancia y en la fantasía; si no le hubiera desmentido su tío el engaño, habría reconstruido en su mente el acto con el que mancillaron su pureza virginal. Y además, el caserón, espacio de la tradición (la sequedad del terreno es la sequedad de una época estancada para el país) será mancillado también (según la moral tradicional) o liberado (según la moral moderna) con la incorporación de la máquina, en un montaje paralelo (rezos-máquina) que hace colisionar el peso de

25En una entrevista realizada en Versión Española (programa de TVE 2 emitido el viernes 7 de mayo de 2004)

ambas morales.

En medio, el único personaje malparado es Viridiana, que ubicada en la moral tradicional choca, al salir de su reclusión divina, con la modernidad que desestabiliza sus dogmas (algo que no le habría ocurrido de haberse quedado en el convento ajena a la realidad, las dudas suelen surgir cuando uno se aleja de su contexto). Su contextualización en un entorno nuevo la introduce en un contexto de mayor significación donde la música sacra (la mayoría de las veces no es banda sonora, sino que proviene del interior de la escena, ya sea del piano o del gramófono) ayuda a la integración de Viridiana en el universo nuevo y cerrado de su tío (aunque al mismo tiempo acentúa el anacronismo del personaje de don Jaime)²⁶, y el proceso de descontextualización funciona como elemento irónico del filme, al exponerla a las incidencias de un mundo sin centros morales. Lo grotesco de las escenas con los mendigos no es que éstos se disfrazen en una situación carnavalesca, sino que en torno a ese ambiente de jolgorio y desorden haya un elemento nuevo, una santa, como ellos la llaman. Además, es que los propios mendigos están descontextualizados, al trasladarse de las calles a un nuevo escenario, el caserón burgués. Este proceso de descontextualización que funciona en lo global (como los planos de unos pies aparentemente sacados del contexto habitual -son para caminar- para contextualizarlos en un universo nuevo -son *el oscuro objeto del deseo*) es una constante en el cine de Buñuel. Y algo tiene que ver todo esto con la técnica surrealista de aquellos inicios cinematográficos de los *collages* de elementos sacados de contextos (burros en un salón, una mano con hormigas en medio de la carretera, cuerpos medio enterrados en la arena, etc.). Las sacudidas más hondas de sus películas se originan en el extrañamiento de personajes, objetos y situaciones de su origen primigenio (mediante la mutilación) para recomponerlos, gracias al montaje, en una nueva identidad que ha prescindido de su ubicación jerárquica primitiva. Y esto es lo que permite hacer aflorar en la pantalla el lado oculto de la mente, provocándonos preguntas sobre el secreto de como se nos ha conducido mediante la racionalidad de una historia a la irracionalidad de unas mentes torturadas y torturadoras.

El propio Buñuel ha dicho que su pensamiento proviene de una idea de Engels: el artista describe las relaciones sociales auténticas con el objeto de destruir las ideas convencionales de esas relaciones, poner en crisis el optimismo del mundo burgués y obligar al público a dudar de la perennidad del orden establecido. Con esto se explica por qué Buñuel se empeña en hacer extrañas las cosas cotidianas y cotidianas las extrañas, con una rara habilidad para convertir lo obvio en raro y lo raro en obvio. Esta es su principal marca de fábrica, su lenguaje cinematográfico.

Y en todo este recorrido de Viridiana entre dos mundos opuestos a los que no pertenece, un elemento metafórico (la cuerda de Rita de saltar la comba) es el conducto de los tres bloques

²⁶Más tarde, esta música sacra aparecerá en el banquete de los mendigos y con ella se acentuará, en un efecto de contraposición discurso visual-discurso musical, el carácter sacrílego de tal evento. De hecho los mendigos profanan

temáticos enlazados (en relación a la estructura dramática del filme): deseo (don Jaime siente placer al ver a la niña saltando a la comba, por eso se la compró él mismo), muerte (suicidio con la cuerda) y sexo (cinturón del violador, del que tirará Viridiana antes de perder sus fuerzas). Buñuel insiste en lo subconsciente de este hilo conductor metafórico del filme. *Detrás de esta serie de relaciones [...] hay una línea subconsciente relacionada con el deseo. Don Jaime se ha fijado en la cuerda cuando observa a la niña saltar. Luego, cuando va a suicidarse, inconscientemente lo primero que toma es esa cuerda. El mendigo encuentra la cuerda por azar y la usa como cinturón*²⁷. Esta elección de tomar la cuerda es subconsciente en los personajes, pero desde luego no en el director, quien la eligió como elemento con el que unir mediante su repetición el lado más perverso de todos los deseos, incluso podemos ir más allá en cuanto a pura interpretación y pensar que la forma fálica del final de la cuerda agarrada por Viridiana -al igual que ya agarró las ubres de la vaca- es una exposición inconsciente de deseo sexual reprimido de la joven. Por otro lado, esta cuerda pertenece al universo infantil que representa Rita y que aun no está contaminada por la moral y las convenciones; ella será el personaje más subconsciente de todos, con su sueño del *toro negro* y su condición de auténtica *voyeur* (espía a Viridiana desvestiéndose y luego a su tío besándola).

Son más los elementos simbólicos en el filme, aunque la interpretación de éstos debería configurarse en el sentido de qué aportan a la historia de Viridiana y no tanto del por qué de sus elecciones (por muy evidente que sean las alusiones a obsesiones autobiográficas). Como Buñuel dijo *si quieren ustedes una respuesta concreta, psicoanalicen ustedes a Viridiana, y no a mí*²⁸. Todo ese conjunto de corona de espigas, crucifijo, cenizas, etc. remiten al universo religioso en el que se educó el director obviamente, sin embargo, no nos remitiremos tanto ahora a lo autobiográfico (aunque no lo psicoalicemos a él es evidente el peso de la personal e íntimo en cada imagen de su obra) sino a lo que significan dichos elementos en la enunciación. Es decir, el crucifijo, la corona, etc. son los elementos metafóricos de la imaginería católica que realzan a la beata en su condición de mística. Las cenizas significan “muerte” en la religión católica. Lo dice don Jaime, y luego observamos que hay muerte en el filme, y que este elemento no es sólo indicio biográfico sino un elemento que hacen avanzar la historia. Las cenizas, la atención de la cámara en la cuerda de saltar, la aparición de un *toro negro* en el sueño de Rita, etc. son elementos de anticipación y premonición. Los animales, la abeja a la que salva don Jaime y el perro al que libera después Jorge suponen el avance de la acción de Viridiana: será benévola con los mendigos (como su tío lo fue con la abeja) y será ineficaz en su caridad (como lo fue su primo que tanto la crítico. Puesto que liberar al perro no sirvió de nada, ya que hay mil perros más que deberían ser liberados). Son formas de caridad más o menos conscientes que contribuyen a preparar al espectador a otra

el lugar sagrado de Viridiana, y finalmente, con la violación, profanan su propia condición de santa y virgen.
27De la Colina, José y Pérez Turrent, Tomás: *Buñuel por Buñuel*, Plot Ediciones, S.A., Madrid, 1993.

futuro desengaño sobre la utopía humana (y de la religión, o del marxismo, etc.) de poder cambiar las circunstancias.

Estos bloques (deseo, muerte y sexo)²⁹ son los que avanzan en una estructura del relato aparentemente tradicional³⁰, con dos puntos en los que paralelamente se consuman deseo-sexo-muerte en un diálogo inconcluso entre tentación y pasividad. El primer punto consiste en la supuesta violación y suicidio de don Jaime, y el segundo, cuando el deseo del mendigo se hace explícito en la violación que le da muerte (si es que muere, sólo vemos cómo recibe unos fuertes golpes por parte del leproso).

Ambos momentos de la historia, insertados en la linealidad de un discurso con planteamiento y desenlace -todos los hechos tienen sus consecuencias- contribuyen a dar dos giros fundamentales en *Viridiana*: el abandono del convento (aunque no el abandono de querer ser santa. Un primer paso: el abandono de la institución pero sin abandono de la fe) y por último el abandono de la caridad, de sus hábitos, de su fe, de su virginidad (aunque sólo sea sugerido en un final abierto que intenta torear a la censura, pero que realmente está cerrado para el director y para el espectador que así lo entienda) para ser mujer. El itinerario moral de la novicia (primero monja convencida en el convento, que entra más tarde en crisis, ya en el caserón, por la relación tortuosa con su tío; después recupera el deseo de ser una santidad a partir del servicio de caridad que presta a los mendigos, y vuelve a entrar en crisis -ya definitiva- tras comprobar lo contraproducente de su

28De la Colina, José y Pérez Turrent, Tomás: *Buñuel por Buñuel*, Plot Ediciones, S.A., Madrid, 1993.

29Véase la relación de estos tres elementos con la obra del Marqués de Sade cuya figura fue reivindicada por todos los surrealistas. Buñuel fue el primero en traer a la pantalla cinematográfica la intersexualidad con la obra *sadiana*. Buñuel y Sade están emparentados por una idea: el erotismo se asocia siempre a las ideas de muerte y destrucción. Los personajes característicos de la narrativa *sadiana*, aquellos a los que se les puede definir como sádicos, tienen como rasgo definitorio más acentuado la crueldad. La lista de personajes *buñuelianos marcados por la crueldad sería interminable si comenzamos uno a uno desde Batcheff en Un perro andaluz, pasando por Modot, Archivaldo, los pistoleros de Del río y la muerte, Susana, Conchita, etc.* Pero son muchas más las constantes en Sade acogidas también en la obra de Buñuel. De esta lista innumerable destacan las obsesiones por la perversión, la pasión sexual, el incesto, la necrofilia, el adulterio, las pasiones inocentes, la zoofilia, las torturas, las orgías, los asesinatos, el odio, el ateísmo, el placer del sacrilegio, el deseo, los vicios, etc. El descubrimiento de la obra del Marqués fue fundamental en la vertebración de su mundo personal. El propio Buñuel ha comentado que *¿Cómo, pues, podía yo ignorar la existencia de este libro extraordinario, que examinaba la sociedad desde todos los puntos de vista, magistral, sistemáticamente, y proponía una tabla rasa cultural?*. López Villegas, Manuel: *Sade y Buñuel*, Colección Luis Buñuel. Gobierno de Aragón, Zaragoza, 1998.

30Podemos dividirlo en las tres partes de un relato tradicional: planteamiento, nudo y desenlace. Sin embargo, curioso es que en la primera parte del filme muera uno de los personajes que lleva el peso fuerte. Podemos comprobar más tarde que la ausencia de ese peso queda contrarrestado cuando llega otro personaje “pesado” (su hijo heredero). De esta forma, se ponen en dialéctica dos universos contrapuestos entre padre e hijo que no coinciden espacio-temporalmente en el caso de los personajes, pero sí en el caso de lo que representan (dos épocas que se suceden) y que dota al filme de una significación plena. Además ambos son *dos presencias fetiches del universo buñueliano: Fernando Rey es un caballero perverso con ecos de arquetipo surrealista de los años 20 y Paco Rabal -el ya piadoso Nazarín- derribará todas las herencias morales cuando le dice a Viridiana “Una beata sin sangre en las venas como usted, podría asustarse”*. Comentario del director y guionista Ray Loriga en una entrevista realizada en Versión Española (programa de TVE 2 emitido el viernes 7 de mayo de 2004)

beneficencia) es el hilo conductor del discurso, y en la segunda parte del filme la patética situación de una pobre monja que no se da cuenta de nada y que tiene una bondad e inocencia infinitas, cuestiona los mitos cristiano-burgueses de la caridad como liberación espiritual (una caridad que a pesar de su bondad tiene unas reglas, como aquello de compartir labores en una especie de sociedad anarquista de posesión común, que resulta utópica al final).

El realismo se vuelve entonces tan revelador de la condición humana que al final resulta de una naturalismo tenebroso, por un lado, y de un realismo esperpéntico, por otro lado, con toda la sátira de escenas tan irónicas como el gato atrapando al ratón (escena en la que Ramona se deja seducir por Jorge), las conversaciones de los mendigos y su danza de final de banquete, o la escena final con la partida de cartas presidida por el sarcástico primo. Esta escena final nos presenta a una santa que se quiere convertir en mujer mediante su feminidad (se suelta la melena) y su sexualidad (llama a la puerta del dormitorio de su primo para consumir su deseo sexual).

*Buñuel cree firmemente que el cuerpo es el gran objeto del deseo que un día perdió su unidad por culpa de la moral cristiana y la ideología burguesa para, a continuación, mostrarse únicamente en trozos, en fragmentos que recuerdan lo que pudo ser y no fue*³¹. Ese objeto de deseo que es Viridiana ahora rendida en la puerta de su primo, aparecía al principio del filme fragmentado en una serie de planos de pies (Viridiana, descalzándose, o Rita saltando a la comba o don Jaime poniéndose los zapatos de su mujer). El fetichismo y el sexo implícitos en Buñuel parecen estar relacionados aquí con la fragmentación. La visión del cuerpo de la mujer hecho pedazos (quizás consecuencia directa de torear a la censura en la exhibición de los cuerpos desnudos) recuerda a esa fascinación sádica comentada más arriba. Ese poseer un cuerpo mediante la fragmentación de su visionado tiene mucho que ver con el mundo de la fantasía. Se accede de una forma indirecta al cuerpo mediante la reconstrucción de fragmentos, pero rápidamente la cámara se aparta y descubrimos que la reconstrucción sólo es posible en la imaginación, el deseo queda reprimido de nuevo en el nivel de lo real y la represión engorda aun más el deseo. Este proceso hace que el personaje de don Jaime se mueva en una vaivén de patetismo, deseo y dignidad.

Esos fragmentos visuales de elementos que rodean a don Jaime demuestran que Buñuel es un fetichista de los pies a la cabeza. Pero, sin embargo si pensamos sólo en el Buñuel fetichista, o provocador, o anticatólico, o antiburgués, o antinada, o todo a la vez, limitamos nuestro discurso a una serie de tópicos de análisis. El cine de Buñuel no es sólo fetichista, o surrealista, o provocador. Los planteamientos críticos para acercarse a su extensa obra participan de los prejuicios de buscar pervivencias surrealistas y transgresoras a toda costa, que si bien las hay en casi todos los casos, su exaltación por encima de otros elementos reducen su personal, fértil y densa imaginería a la simple catalogación del director a una escuela determinada. Olvidándose de que su mayor logro está en su

capacidad de retratar racionalmente (olvidemos ahora sus inicios puramente surrealistas) y minuciosamente (con un cine elaborado y planificado al detalle) la parte más irracional del ser humano, que es el universo íntimo de la conciencia, de lo irracional, de la mente, de los deseos, de las fantasías, de lo subconsciente, de la libertad.

Celia Rico Clavellino

31Angulo, Jesús: *Viridiana. El manantial*, Libros Dirigido, S.L., Barcelona, 2003.