

# Viridiana

Isabel Escudero

**El siguiente artículo de la poeta y pensadora Isabel Escudero fue originalmente publicado en la revista *Cinema 2002* Nº 28. Madrid, 1977. Recogido en el libro «Digo yo. Ensayos y cavilaciones». (Escudero, Isabel. Huerga y Fierro Editores. Madrid, 1997).**

El empeño fundamental en *Viridiana* consiste en dar cuerpo a una quimera, a la mujer, para devolverle lo que ni siquiera puede ser «suyo», su inagotable ‘cuerpo’, su infinitud.

El origen, pues, de *Viridiana* surgió de una imagen. Buñuel imaginó un hombre viejo que sostenía entre sus brazos a una mujer joven «narcotizada». De esta forma «la mujer quedaba a merced de un ser que en otras circunstancias jamás hubiera podido poseerla». Esta escena, más que una alegoría simbólica, es una materialización extrema de algo que está ahí siempre enfrentando ‘hombre’ - ‘mujer’. Atrapar estas dos realidades distintas en el momento inasible del deseo es una imagen que, indudablemente, provoca ya la creación de una obra. *Viridiana* es, así, el interminable deseo del hombre por llegar a *poseer* «la naturaleza femenina» abandonada de su «personalidad». Quitarle las ásperas tocas del convento, desnudarla de su carga moral, de su necesidad de ‘*ser*’ para los otros; es decir, que *desposeerla de sí misma* sin matarla, adormeciéndola, es algo que se presentaba a Buñuel como la necesidad voraz de sentir la vida misma. ¡Cuántas veces en la obra de Buñuel se repite esta misma imagen! La mujer muerta o dormida vestida de novia, es decir, para el amor, para la imposible entrega de su cuerpo, ante el amante fascinado de tanta plenitud. Contemplar tan estricta pureza, tan pura luz, sentir esta no-resistencia -en cuya dejadez está todo su poder-, acercarse a esa pura contradicción, no puede conducir sino a la muerte masculina. Don Jaime muere ahorcándose en el árbol, fuerza ciega que tampoco «sabe nada», *árbol-pájaro-ojo* donde la niña se encarama para contemplar el *deseo*. Muerte por la garganta, con la cuerda del saltador que le había regalado a Rita, *piecitos* alados que tampoco «saben nada». Don Jaime toma conciencia de su miseria, de su *insignificancia*, ante ese cuerpo que había querido reducir a la «impotencia» -imposibilidad manifiesta, pues, como dice el poeta, «sólo los potentes impotentes pueden ser»- y que así sometido se ha cargado, paradójicamente, de todo su *poderío*, se ha *recuperado* a sí mismo. ¿Azar o necesidad de que cualquier «violación» vaya habitualmente seguida de la muerte?

Buñuel no pretende dar soluciones ni esclarecer enigmas; deja las cosas donde debe dejarlas, en la aventura, en el *perdersse en el misterio vivo*; inicia solamente, provoca, agita. ¿Para qué preguntarse qué es lo que Buñuel ha querido decir en cada escena?, lo cierto es que lo dijo. Buñuel, como buen surrealista, se deja guiar por ese dictado mágico, conduciéndonos por el camino del fetichismo sonámbulo a la gran iluminación que, sin duda, desprende la inteligencia del pánico. Porque en Buñuel es la experiencia-pánico la que conduce al conocimiento y no viceversa. El genio del contrasentido y de la desidealización que inunda la obra de Buñuel no persigue otra cosa que hacer aflorar de la ‘realidad’ esa aparente antinomia feroz, entre la razón y los sentidos, dándole vida -o sea visión a la contradicción-.

El uso que de los objetos en cuanto símbolos (teta de la vaca-mango del saltador...) hace Buñuel puede admitir a primera vista una fácil lectura freudiana. No olvidaremos el gran auge del psicoanálisis y su autoridad sobre los surrealistas. Pero si a mí me gusta algo verdaderamente de Buñuel no es precisamente ese uso convencional de los símbolos como alimento espiritual para la progresía surrealista de la época, sino algo más hondo, sentido, que podría aproximarse a una teoría de las emociones a través de los objetos y su uso en el instante, su *utilidad instantánea y terrorista*. Buñuel selecciona unos objetos con rebelión propia, objetos que *se sublevan* (la cruz es un árbol con una sola hoja, la de la navaja; la teta de la vaca en la mano de Viridiana es la animalidad que rechaza si no es ofrecida en la *continencia* del vaso; el saltador tiene un mango que «tocar quisieran las manos de los peregrinos»). Buñuel elige el arte como un medio más de desesperación o de *exterminio*. Buñuel deja de lado, como todo buen surrealista, todo lo que no es susceptible de tara. ¡Cómo no ocuparse de la mujer, cuyo reiterado poder de fracaso la vuelve triunfante! El prodigio es para Buñuel el desastre cotidiano. Él es el desastre cotidiano. Toda secuencia suya parece decirnos: «cuanto puede *existir* destruye a cada paso lo viviente». Buñuel abstrae de la realidad aquello «*oculto*» que desfallece o está a punto de nacer y que «percibiríamos si no estuviéramos sometidos a una especie de *mímica mental* que nos impide profundizar en nada y nos hace considerar con hostilidad lo más querido». (A. Breton.)

El bien y el mal llegan a ser para Buñuel dos concepciones igualmente castrantes y mentirosas no sólo en las personas, sino en los objetos. Buñuel rompe de una vez con el maniqueísmo de los objetos (el crucifijo-navaja automática, resumen de la *coincidencia de los opuestos* es un objeto de uso cotidiano que se vende habitualmente en las cuchillerías de Albacete).

¿Cómo fue fabricado este objeto? ¿Con una actitud iconoclasta o una actitud devota? Y en todo caso, ¿es eso lo importante, o cómo ese objeto se transforma en blasfemo, malicioso, es decir, sustrae y exhibe su surrealismo al ser fotografiado, es decir, parado en la imagen? ¿Es el contexto en que aparece el objeto lo que le da esta dimensión blasfema que tanto irritó a los católicos, o es que los objetos fijados por la imagen se descargan de su función y eficacia para convertirse en armas representativas, en lenguaje? Hay una dinámica interna en la imagen fotografiada que carga de significaciones nuevas al objeto. No sería importante este razonamiento si no fuera Viridiana ella misma una acumulación de estos objetos cargados de significación perturbadora entre objetos utilitarios, entre los pucheros -como decía de Dios Santa Teresa- o quizá más propiamente *dentro* del puchero. Y más aún cuando se trata de entender por qué Viridiana ha sido y es una película tan perseguida por la moral oficial, católica; y, sin embargo, se diría que en ligeros momentos, ¡paradojas de Buñuel!, todo ese terrorismo imaginario es un canto a la caridad, a la piedad.

Contradicciones de Buñuel, como es su conocido y recalcitrante anticlericalismo y, al mismo tiempo, su obsesión por disfrazarse de cura en los personajes secundarios de sus filmes. Es decir, asumir a su enemigo para poseerlo. *Vestirse* de él, devorarlo. Cuando decimos que se nos aparece como un canto a la caridad nos referimos más bien a eso de «que no sepa tu mano derecha lo que hace tu izquierda», y no a la intencionalidad reparadora de la Caridad cristiana como modelo teórico de reconstrucción social. En este sentido, el mensaje de Buñuel en Viridiana, como en Nazarín, es prácticamente anticristiano. La inutilidad del gesto individual, si no se sigue de tantos gestos como injusticias pueden

darse. De nada vale redimir a un perro de ser arrastrado lastimosamente por un carro, si al instante pasa otro perro en las mismas circunstancias. De nada valdrá la caridad como solución «mientras haya un sistema psico-social que *favorezca* la esclavitud de los perros y las almas» (E Buache: *Sobre Luis Buñuel*). Buñuel no negaría esta caridad si no se presentase históricamente como el desplazamiento sublimado de la imposible justicia social. Es humano ese ocuparse del otro, sólo que es socialmente inútil si no está acompañado de una destrucción a todos los niveles del Sistema que hace posible la injusticia. Para que Jorge pueda redimir ese perro es necesario que lo compre, es decir, que tenga dinero, una determinada riqueza, con lo cual la caridad sólo es posible gracias a que hay *pobres y ricos*. Además, esta caridad indiscriminada que propone Viridiana se encontrará con el otro obstáculo: la resistencia del objeto redimido. El perro «salvado» gruñirá desconsolado, porque sus afectos y sus reflejos condicionados tienden a seguir al carro que, desde años, le arrastraba, y al hombre que le torturaba, pero que le había enseñado *a ser el que es*, cumplidor en la caza a cambio de la comida.

Viridiana también será agredida por sus mendigos en la SANTA ES-CENA por múltiples razones que nos harían remontar aquí a problemas metodológicos sobre la toma de Poder dentro de la lucha de clases, pero que no nos interesa analizar en este momento. Múltiples lecturas pueden hacerse de los factores irracionales que intervienen en este acto supuestamente vandálico, y digo supuestamente porque sólo lo es *desde* la moral burguesa. Todo empieza como un juego, una curiosidad infantil por hurgar en el armario cerrado que prohíbe la autoridad de mamá. De la travesura se derivan mil desperfectos, no sólo imputables a la naturaleza anárquica del niño, sino también por reacción contra la soberbia de los que monopolizan el mundo de las cosas hermosas.

Pero toda intencionalidad, toda finalidad de Buñuel se ve súbitamente desbordada por la dinámica interna de la dialéctica entre '*lo imaginario*' y '*lo real*', y es así como la SANTA ES-CENA se convierte en una orgía implacable donde todo se desparrama, donde todo se vierte, (se *sub/vierte*) porque *ya nada puede ser contenido*. Más que tirar la piedra y esconder la mano, Buñuel, diríamos, que «*tira la mano y esconde la piedra*». Suelta el pájaro de la mano por los cien que están volando y cada instante podría detenerse como «La última Cena» de Leonardo da Vinci, «El triunfo de la muerte», «Los ciegos» de Brueghel, o «Los aquelarres» de Goya. Cuando Lola Gaos dice algo así como «¡arreguntaos, que os voy a tirar una foto con la máquina que me dejó mi madre!», y se levanta las faldas para fotografiar con su sexo, está, como Buñuel, soltando el pájaro, *filmando con el coño*, con el ojo *rasgado*, allí donde son posibles las grandes heridas (*El perro andaluz*).

Otra secuencia clave de la película, que presenta de una manera especialmente plástica las dos concepciones, *idealista* y *materialista* del mundo, es la secuencia del Angelus. Viridiana, con sus mendigos rezando sobre un fondo de cielos y almendros, alternando planos de nubes con la fuerza de la producción material, «el trabajo como fuente de riqueza y bienestar para todos», cumpliendo devotamente eso de «*A Dios rogando y con el mazo dando*». El hijo natural de don Jaime, Jorge, viene a introducir en aquel «campo» una concepción materialista del mundo. Niño abandonado materialmente por su padre desde muy pequeño, ha utilizado el trabajo como fuente de subsistencia y valor de cambio. El encuentro con su prima Viridiana, idealista y usufructuadora de los privilegios de la clase burguesa, es el encuentro de dos mundos irreconciliables. No hay posible conciliación.

Aunque ambos parecen buscar *lo mismo*.

¿Quién está más cerca del pueblo, Viridiana vendando a sus leprosos o Jorge haciendo el amor con Ramona, la criada? Cada uno está dando al «otro» *lo que el otro está pidiendo*. ¿Viene una tercera clase, decidida y funcional, tecnócrata, ejecutiva, a asimilar o a acortar las distancias entre el proletariado y la burguesía? «Desde que te vi la primera vez dije: ‘Mi primita Viridiana acabará jugando al tute conmigo’», dice Jorge. Las cartas están encima de la mesa, como los cuerpos pudieran haber estado (si no interviene la censura), encima de las camas jugando; este «*menage a trois*» histórico (proletariado-burguesía-tercera clase), este tute repetido posteriormente en alguno de sus otros filmes (El fantasma de la libertad) deja las cosas en manos del *azar*. Buñuel deja la pelota en el tejado. *Inquietar* es lo suyo: que vengan los sociólogos o los políticos con sus recetas e interpretaciones.

En esta *parábola de la agitación* que es Viridiana, Buñuel acentúa algunos de sus vicios. Le apasiona jugar a las estampitas. Muchos de sus planos son estampas de aquellas que de niños nos transportaban, embelesados con las mórbidas carnes blancas de las santas, con las espinas clavándose en la seda de las sienes, o los estigmas sangrantes de los pies de los beatos. Viridiana es una estampa de una santa franciscana de la Edad Media que contempla, arrobada, los «atributos de la Pasión». Viridiana, entre sus telas «voluntariamente turbias», es como una yedra blanca capaz de arrancar las piedras de los muros. La fuerza contenida de sus muslos blancos, escena clave que iniciará el despegue *in crescendo* del filme, calcinará toda mansedumbre, proponiendo ya ese aire aturdido, extraviado, de Viridiana sonámbula. Viridiana sonámbula, arrojando al fuego el interminable ovillo de sus labores femeninas; Viridiana misteriosa, *arrojando ceniza sobre el tálamo* nupcial. Piececitos desnudos de Viridiana ausente, tesoro que don Jaime necesita poseer. Como en casi todas sus películas, Buñuel corre a la llamada de los pies, la aturdida, maquinal y misteriosa movilidad de los pies, la definitiva quietud de los pies: toda la muerte desnuda en los pies de los muertos. Pies-raíces de los viejos, pies-polvo de los caminantes, pies-tallos que crecen hacia el cuerpo en pos de la flor oculta del sexo. Piececitos de niña bordando bодоques de fuerza y de muerte en los ojos del viejo. Ojos de viejo lobo que sólo salen al campo para verlos bailar. Pies alados de la niña Rita volando tras el diábolo, remontándose en la increíble cintura del *diábolo-clepsidra*. Pie de don Jaime en el extremo de la pierna peluda, enfundado en el zapato de la novia «muerta», zapato blanco de satén que fue perdido la dramática noche de bodas. Zapato de la novia inmoribunda, viva en Viridiana, ‘esencia/presencia’ de la potencia que no tiene fin. Don Jaime incorpora a su vejez toda la vida contenida en los objetos fetiche. Don Jaime, apretando la curva de su infelicidad con la faja de la novia, ante el espejo que le devuelve su pen-samiento. «Veinte zarzas de espino blanco han hecho este corselete encantador...» (Breton).

El aire litúrgico, subrayado por el Aleluya de Haendel, en la orgía de los mendigos, y el Requiem de Mozart, contribuye a reforzar el con-trapunto de catedral-burdel, estampa-caricatura, ascesis-desmesura, posesión-desvalijamiento constante de la escena, que el lujo exterminador de Buñuel convierte en teorema de la picaresca, y picaresca del teorema.

‘Viridiana’ se nos presenta así, como una de las obras cumbres del Cinematógrafo. En nuestra opinión, es la esplendorosa antesala del ‘Ángel exterminador’, el regusto aún de la impía piedad de ‘Los olvidados’, y también el retomar de la espiral obsesiva de su magnífico ‘Él’. Es una de estas obras que el paso del tiempo no deteriora porque ella misma es ojo y

*palabra en el tiempo*, y como esa «*potencia femenina*» de que nos habla Buñuel, se carga de sí misma y renace sin fin.

Para qué hablar del largo camino de *Viridiana* desde 1961 hasta 1977, en que ha sido proyectada, en medio de mil impedimentos, al público de España. Cómo explicar las ironías del destino de *Viridiana*, sus acogidas clamorosas por los públicos de todo el mundo, las rabieta condenatorias de los bienpensantes (el miedo de la naciente tecnocracia opusdeísta española que ve en esta obra un ataque «al Progreso»); el empeño en encontrar maldad en una de las películas más bondadosas de Buñuel. No hay otra malicia que la que brota de la inteligencia en el mirar, de ese *des/velo*. ¿Qué puede esperar una paloma en la mano de un leproso hambriento? ¿Quién ha hablado de complacencia en una deformación negra de la realidad? La película de Buñuel es tan pura como *Viridiana*, pero también sonámbula, fetichista, luminosa y misteriosa como ella. Buñuel es en *Viridiana* un altivo revolucionario, pero también un enamorado, un terrorista moral, un niño terrible y siempre vivo.



CRAVAN EDITORES

<http://www.contranatura.org>