

# Banda aparte. Formas de ver

## (Ediciones de la Mirada)

Título:

Cuerpo fantasmático, cuerpo religioso, cuerpo corrupto: Viridiana, un discurso de los límites

Autor/es:

Sánchez-Biosca, Vicente

Citar como:

Sánchez-Biosca, V. (1998). Cuerpo fantasmático, cuerpo religioso, cuerpo corrupto: Viridiana, un discurso de los límites. Banda aparte. (11):79-84.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/43152>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



# CUERPO FANTASMÁTICO, CUERPO RELIGIOSO, CUERPO CORRUPTO: VIRIDIANA, UN DISCURSO DE LOS LÍMITES

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA

El propósito de este trabajo no consiste en analizar exhaustivamente el filme *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961), pues ello rebasaría con mucho las dimensiones impuestas a este texto. Pretendemos tan sólo interrogar las funciones que el cuerpo asume en dicha película, así como los discursos que en el interior del filme dan cuenta de él. Entiéndasenos bien: no los discursos que pueden hablar de la película (múltiples sin duda), sino los diversos tratamientos del cuerpo que la película emprende. Y es que *Viridiana* presenta cuerpos sometidos a diferentes metamorfosis, muchas de las cuales casan mal juntas: cuerpos que se deslizan en los límites de lo masculino y lo femenino, intercambiando sus papeles; cuerpos sagrados, intocados y virginales que contrastan rabiosamente con otros mancillados, en su sentido literal y metafórico; cuerpos que recrean ardentemente un goce por la carne sacrificada de la pasión de Cristo y otros que apelan a la carne gozada en su materialidad de desenfreno en el ritual pagano del Carnaval. En esta red de cuerpos, pueden advertirse otras tantas perversiones, pues todas estas 'lecturas' se encabalgan y solapan, pese a reconocerse contradictorias. Y, por si fuera poco, la mirada del espectador está llamada a abrochar sus múltiples sentidos, pues ésta es invocada en su polimorfismo perverso.

En este sentido, *Viridiana* es un texto en el cual los márgenes se sitúan en el centro mismo. Y para dar cuenta de ella, también los discursos teóricos parecen, por su pureza y rigidez, insuficientes. El recurso a la sociocrítica, la semiología, el psicoanálisis o la antropología es sumamente enriquecedor si se quiere dar cuenta de esta condición fronteriza del texto. En cambio, si se desea obtener las metamorfosis aludidas, cual-



quiera de estos discursos conquistará una ansiada unidad y ofrecerá una imagen confortable del filme. En palabras más claras, ¿cómo casar la Pasión de Cristo y la vida monástica con el esperpento y el carnaval? ¿Cómo articular el cuerpo fantasmático con el exceso carnal de cuerpos en descomposición por enfermedades como la lepra? Nuestra opción (reconocemos la legitimidad de otras muchas) es preguntarnos por el itinerario de los cuerpos, sutiles, etéreos o materiales, alusivos o reales, exhibitivos o deseantes en el interior de *Viridiana*, como una manera de abordar y describir los márgenes por los que circula una película tan resistente a la clasificación<sup>1</sup>.

1. El carácter fronterizo de *Viridiana* afecta igualmente a su condición pragmática: producción a medio camino entre México y España, se realizó con el capital de Gustavo Alatríste, aunque era producida aparentemente por UNINCI. Además, representó a España en el Festival de Cannes, obteniendo la Palma de Oro. Esto motivó, como es bien conocido, un pequeño escándalo nacional que acabó con la fulminante destitución del Director General de Cinematografía y Teatro, José Muñoz Fontán, tras la queja vaticana.

**El día encadena al cuerpo, la noche desata el deseo .**

La primera parte de *Viridiana*, desde la llegada de la novicia a la mansión de su tío Don Jaime (Fernando Rey), está puntuada por las noches: tres noches en las cuales suceden los acontecimientos centrales. Diríase que la noche se presenta como el tiempo idóneo para lo clandestino e indeclarable; en ella, se desencadenan los deseos y los ceremoniales se guardan celosamente para esas horas en las que nadie observa a los personajes. Las noches —podría afirmarse con una pequeña dosis de exageración— están cercenadas de los días, como las pulsiones lo están de la razón. Es más: las tres noches transcurridas en la mansión deciden los destinos de los personajes y del relato mismo, se articulan entre sí en una perfecta progresión, en donde se advierten las mudas y transformaciones de los cuerpos imaginarios, referidos, invocados y sufridos. Las tres noches representan escenas en su doble sentido, teatral y psíquico. Seguiremos su transcurso e intentaremos describir su complejidad al tiempo que definir el tipo de corporeidad que construyen.

**Primera noche: cuerpo supliciado, cuerpo virginal, cuerpo deseado**

La cámara enfoca en picado unos pies masculinos, los de Don Jaime, que accionan los pedales de un órgano que interpreta música sacra, y asciende hasta unas manos que accionan las teclas. Un primer cuerpo —masculino— aparece, pues, aludido metonímicamente por estos dos extremos, los pies y las manos; el resto, se halla imbuido en la música que interpreta, místicamente perdido. En otras palabras, este cuerpo aparece

denegado en su condición sexual, pues incluso sus ojos aparecen (enseguida lo veremos) cerrados en un ensimismamiento que lo extrae del entorno terrenal. Un corte nos sitúa en otra habitación de la casa, sin duda tras una puerta cerrada. Los acordes se dejan oír al fondo, mientras otro cuerpo aparece en proceso de metamorfosis: la novicia Viridiana (Silvia Pinal) se mira en el espejo, se suelta sus rubios cabellos con coqueto gesto (tal vez inadvertido incluso por ella misma), se deshace del corsé y de las medias mostrando sus blancas piernas a la mirada indiscreta del espectador que posee el privilegio de penetrar en un lugar vedado al paso de todos los personajes de la ficción. En pocas palabras, es la mujer la que nace desde el interior de la recatada novicia y la mirada se deleita asistiendo a la escena que sucede en la más secreta intimidad. Ahora bien, ¿quién osaría mirar con indiscreción ese cuerpo entregado a Dios que se desnuda y contempla, con un asomo de coquetería? Cualquiera que sea el móvil, esta mirada es claramente perversa.

La cámara regresa junto a Don Jaime. Su castidad y desprendimiento de lo terreno contrasta con el cuerpo femenino en transformación que acabamos de contemplar; sus ojos cerrados chocan también con la mirada de la enunciación (y del espectador) que se paseaba por la anatomía semidesnuda de Viridiana. Disparidad de objetos, separación en el espacio, distinta actitud hacia sus cuerpos, nada parece relacionarlos hasta que Ramona (Margarita Lozano) inicia un sospechoso intercambio entre este cuerpo masculino que niega cualquier deseo, descorporeizándose en la música etérea que interpreta, y ese otro femenino que despunta desde el interior del púdico uniforme de monja. A través de la cerradura que da a la habitación de Viridiana, Ramona ejerce su voyeurismo en una sorprendente operación usualmente conferida al sexo masculino, contradiciendo el carácter inequívocamente masculino de la mirada inmediatamente anterior. Ramona aparta la vista, pero la cámara, animada por su actitud, penetra de nuevo en el interior de la estancia. Es entonces cuando asistimos a la minuciosa construcción de una escena: Viridiana, vestida con una camisa de lino blanco, extrae de su maleta objetos bien reconocibles que remiten al martirio de Cristo. Un nuevo cuerpo es aludido, aun cuando no se encuentre presente sino a través de sus metonimias: la novicia se postra ante los signos que definen el cuerpo supliciado de Cristo y, con esta actitud, provoca un inmediato cortocircuito en el erotismo nacido por la contemplación del cuerpo femenino<sup>2</sup>.

Ahora bien, si la relación entre el personaje masculino y el femenino es inexistente Ramona se encarga de traducir lo apenas observado al extasiado Don



2. Como tendremos ocasión de señalar, la noción cristiana de pecado es condición de goce en toda esta parte del filme, no ya para los personajes en cuestión, sino para la misma enunciación.

Jaime: la cama en el suelo, las espinas, la camisa de-lino basto que —deduce la criada— debe arañar la fina piel de la muchacha... Estas palabras remiten, sin duda, a la penitencia de Viridiana, pero no sólo la describen, sino que insisten dolorosamente en lo inerte de su cuerpo sacrificado por mimetismo con el cuerpo suplicado de Jesús. Don Jaime, sin necesidad de ver, asiste al relato y pide a su criada que se retire, tal vez perturbado en su concentración, tal vez porque las palabras que escucha despiertan en él algo adormecido.

Entonces accedemos por última vez a la habitación de Viridiana. En ella, la escena ha sido completada: la cámara subraya en primer plano los utensilios, los fetiches parciales, que nombran la Pasión, a saber, la cruz, la corona de espinas, el martillo y los clavos. Todo alude a instantes bien conocidos por la tradición cristiana en los que un cuerpo (el de Dios hecho carne) fue profanado, maltrecho y, por último, crucificado. La cámara retrocede para mostrar, a Viridiana arrodillada en actitud de adoración. La música sacra del órgano de Don Jaime sigue escuchándose. He aquí el cierre de la secuencia: el cuerpo que emergía, el de la mujer, incontenible en el interior del hábito ha sido domado por la voluntad de penitencia, asimilándose a ese otro cuerpo que aparece sólo aludido por sus metonimias (el de Cristo) y que anuncia una escena ausente, pero vertebradora de la que se encuentra ante nuestros ojos. En suma, el contacto entre Don Jaime y Viridiana está mediado e interrumpido a un mismo tiempo: mediado, pues Ramona intenta conectarlo, abriendo un canal a la mirada y fatalmente al deseo; interrumpido, pues cada uno de esos cuerpos, el masculino y el femenino, viven presos de escenas ausentes que, pese a todo, articulan su fe. La primera es algo menos explícita, pero inspira el misticismo del hombre; la segunda, es mucho más evidente y alimenta todo tipo de contrastes: cuerpo emergente de mujer frente a cuerpo dominado de novicia; cuerpo suplicado de Cristo frente a cuerpo penitente; cuerpo deseable frente a cuerpo denegado.

Por último, si bien esta escena parece cerrarse con la virginalidad de un cuerpo femenino intocable, trascendido, como parece sugerir la piadosa imagen de la muchacha arrodillada ante los objetos de la Pasión, el fundido en negro se abre sobre un plano de una escandalosa carnalidad y énfasis sexual: las tetillas de una vaca son ordeñadas por una diestra mano que les extrae la leche. A nadie escapa que este comienzo de secuencia reconduce el final de la anterior, anuncia, además, el destino del filme, es decir, la voluntad de conducir lo místico hacia lo carnal.

### Segunda noche: cuerpo fantasmático y cuerpo fantasmal

La segunda noche se abre de forma todavía más íntima. El reloj marca las dos de la madrugada. El silencio domina la mansión, mientras un *travelling* se desliza por las paredes hasta mostrarnos, a través del umbral de una puerta, la habitación de Don Jaime. Entonces, la música comienza a sonar. Se trata del **Et incarnatus est**, perteneciente a la **Misa en Si menor** de Johann Sebastian Bach. En la estancia, poderosamente iluminada, Don Jaime se encuentra tan ensimismado como la noche

anterior. Ahora, en cambio, el sentido varía sustancialmente: un arcón está abierto y el hombre se calza un zapato de tacón femenino. Es un zapato blanco, de boda. Junto a él, otros objetos del traje de novia. Don Jaime desecha el ramillete de flores y se aproxima a un espejo (curiosa rima con la escena anterior) y se lo prueba en su cuerpo. La escena es bien elocuente: travestismo. Escena íntima y realizada en solitario. Conviene, no obstante, preguntarse por la identidad que aquí está en juego. El vestido de boda perteneció a la esposa de Don Jaime, al parecer (como luego sabremos), muerta prematuramente en los brazos de su esposo la misma noche de bodas, es decir, antes de consumar el acto sexual. Este dato ayuda a percibir el verdadero sentido del travestismo: el cuerpo femenino desaparecido es reconstruido en el masculino. Mediante este comportamiento, Don Jaime logra resucitar imaginariamente el cuerpo amado y deseado, para lo cual debe cumplir la condición de transformar su propia condición sexual. Por así decir, adoptando la posición femenina con ayuda de los fetiches de la boda, Don Jaime recupera imaginaria y fugazmente a su amada perdida para siempre. Pero —claro está—, Don Jaime debe ser claramente consciente de los riesgos perversos que esto entraña, al tiempo que no deja de conocer la irreversibilidad (y, por tanto, la inutilidad última) de su comportamiento. En otras palabras, no se trata de un sueño ni de la locura, sino de una operación, quizá enigmática en algún punto, pero en nada inconsciente.

He aquí una descripción sorprendentemente ajustada de lo que el psicoanálisis denomina 'fantasma' y Freud denominó fantasía: "*guión imaginario en el que se halla presente el sujeto y que representa, en forma más o menos deformada por los procesos defensivos, la realización de un deseo y, en último término, de un deseo inconsciente*" (Laplanche & Pontalis 1981, 138). Es, con todo, necesario matizar algo más, pues el fantasma parece desgajado de la vida psíquica (Brousse 1988), a diferencia de lo que Freud llamaba 'formaciones del inconsciente' (síntomas, sueños y actos fallidos). En efecto, si el médico vienés comenzó denominando a estas escenas 'sueños diurnos' fue para oponerlos a los sueños, ya que percibía claramente que el fantasma no era una formación del inconsciente. Jacques Lacan y sus seguidores insistirían en la función de la escena en cuestión: el sujeto se encuentra ante el fantasma como ante su bien más íntimo,preciado y satisfactorio. Nada en él parece, en principio, encerrar ningún enigma, aun cuando el fantasma está a menudo reñido con los valores morales del sujeto. Jacques-Alain Miller lo formuló con ayuda de un concepto claramente lacaniano, el goce: "*el fantasma es como una máquina para transformar el goce, pues por su propio movimiento el goce no se dirige hacia el placer sino hacia el displacer*" (1983, 20)<sup>3</sup>.

En efecto, no nos sería difícil desde este punto de vista comprender la situación recién descrita: Don Jaime se reencontra con aquello que perdió para siempre (su esposa y su posesión sexual), pero para consumar este encuentro debe suspender una realidad sofocante (su condición de cadáver) y otorgarle su propio cuerpo masculino, metamorfoseándolo hasta hacerle encarnar una posición femenina<sup>4</sup>. Ahora bien, esta posi-

3. Repárese en el hecho de que esta noción de goce constituye la interrogación fundamental de uno de los más enigmáticos textos freudianos: **Más allá del principio del placer** (1920), pues este más allá, esta fuerza pulsional que quiere el mal del sujeto, no es otra que el goce, es decir, en términos freudianos, la pulsión de muerte. Así puede entenderse cómo el fantasma ejerce una función domesticadora del goce y también cómo ante un desfallecimiento de la cobertura fantasmática surge la angustia. El comportamiento de Don Jaime, como en seguida veremos, es ejemplar a este respecto.

ción femenina es complementaria del mantenimiento de lo masculino, pues él mismo contempla, como hombre, su transformación.

Hablábamos de travestismo. Sin embargo, la intimidad celosa de la escena parece reproducir algo que no es singular y único, sino más bien constante. El cuerpo de la amada es reconstruido a través de nuevas metonimias, pero éstas remiten a un instante muy preciso: la noche de bodas y, por tanto, la muerte. Curioso instante de fractura entre lo sagrado del rito religioso (explícito en los utensilios del vestido blanco virginal) y la inminencia de lo sexual (extraviada para siempre), este cuerpo es un ausente que alude, transformándola, a otra escena. Algo de ese cuerpo femenino reaparece en el masculino. Ahora se entiende la alusión del **Et incarnatus est** de la misa de Bach, así como su perversión: lo que se encarna por medio del travestimiento no es el Verbo divino en el cuerpo de Cristo, sino más bien el cuerpo amado y deseado de la mujer en el masculino que se le ofrece en préstamo. Ésta es, pues, la economía del fantasma: con él el sujeto se preserva del dolor insoportable de la pérdida, tal y como si resucitara (desde luego, imperfectamente) el objeto del deseo. Pero la escena concluye aquí.

En efecto, la ritual monotonía del fantasma se quiebra por un repentino ruido. La vergüenza se adueña de Don Jaime que esconde el corsé. Una mujer, Viridiana, entra en la habitación, pero lo hace en estado de ausencia. El sonambulismo confiere a sus actos un poder especialmente simbólico. Con su camisón blanco y un cesto en sus manos, como si de un bebé se tratara, se aproxima a la chimenea donde crepita el fuego, se arrodilla dejando ver sus blancos muslos y arroja diversos ovillos de lana a la hoguera. La mirada de Don Jaime, quien apenas sale de su asombro, es ahora impune: un *voyeur* que está dentro de la escena y, sin embargo, no puede ser descubierto. Posición ideal y envidiable para cualquier mirón. El cuerpo femenino que con tanto esfuerzo él reconstruía en su fantasma aparece como duplicado por el de Viridiana, cuyo parecido con la mujer muerta es de creer a Don Jaime, sorprendente. Una vez **Et incarnatus est**: el cuerpo femenino se hace carne, el momentáneo extravío de su mente no impide la carnalidad de su exhibición. En otros términos, el cuerpo fantasmal de Viridiana atrae las miradas de quien no tenía por deseo sino un cuerpo desaparecido. Y, así, el cuerpo fantasmático recreado por Don Jaime da paso al cuerpo fantasmal de la sonámbula Viridiana, quien realiza un críptico ritual en el que purifica y se desembaraza al mismo tiempo de utensilios asimilados tradicionalmente a la condición femenina; condición ésta que, como sabemos, pretende abandonar para siempre en breve al pronunciar sus votos. Acto seguido, Viridiana recoge cenizas de la lumbre, las amontona en su cesto ya vacío y las transporta a la cama límpida y sin ninguna arruga de Don Jaime (con toda probabilidad el lecho nupcial), expiando el pecado que allí pudo cometerse, en deseo o en acto<sup>5</sup>. Pero cabe también otra lectura: ¿es el peligro del sexo para sí misma lo que exorciza Viridiana con su gesto? La película no ofrece respuestas inequívocas. De ahí su riqueza inextricable.

Ante el estupor de Don Jaime, la novicia se aleja. Ahora sus pies parecen públicamente rozados por la túnica que viste.

Son los pies del Nazareno, no ya los de una mujer deseable<sup>6</sup>. En suma, los cuerpos se desdoblan: el masculino, denegado, de Don Jaime; el evocado de la esposa muerta; la mirada masculina de Don Jaime sobre el cuerpo deseable de Viridiana, el cuerpo de madre negado por ella misma; el cuerpo sacralizado por la referencia al Nazareno; el cuerpo evanescente de la muchacha... Los cuerpos (¿habrá que insistir en ello?) pueblan estas escenas nocturnas hasta hacerlas casi estallar, pese a la contención mágica que las preserva todavía.

### Tercera noche: la imposible sustitución del cuerpo amado

Don Jaime, viendo pronta la partida de Viridiana, solicita una representación que resulta a todas luces inevitable como corolario de lo anterior: Viridiana deberá encarnar, como gesto de despedida, a su tía, vistiendo el traje de novia. La interrupción del fantasma la noche anterior y, en particular, la oferta tácita y, por supuesto, inconsciente de sustituto hará en adelante impracticable para Don Jaime la comodidad (dolorosa, sin duda) del fantasma y su repetición. La promesa de su encarnación ha surgido en esa intrincada noche y la solicitud de Don Jaime, aunque rechazada como farsesca por su sobrina, acaba por ser concedida. El cuerpo de Viridiana, novicia desde cuyo interior veíamos surgir una mujer, va a dar un paso más, al representar una mujer presta al sexo, es decir, en su noche de bodas. Sin saberlo o, al menos, considerándose protegida por el clima de representación que Don Jaime le ha garantizado, la novicia es percibida por los ojos del espectador como algo diametralmente opuesto a la monja que ha renunciado a los placeres de la carne; antes bien, su vestido de novia, el candelabro y su peinado en nada recuerdan ya a la púdica novicia que vimos apenas diez minutos antes.

Así pues, Viridiana ofrece su cuerpo a una representación en vivo del fantasma, ya desmoronado, de Don Jaime. La primera oferta de matrimonio por parte de Don Jaime fracasa y, entonces, la estrategia de éste varía: le administra un somnífero e intenta violarla. Retengamos de todo esto una imagen: el cuerpo de Viridiana es conducido al lecho de Don Jaime. Al son del '*Cum Sanctis Tuis*' procedente del *Requiem* de Mozart, el hombre la extiende sobre la cama, cruzando sus manos sobre el vientre. Un cuerpo anfibológico, pues apunta en una doble dirección: por una parte, recuerda (a Don Jaime) el cuerpo de la amada antes de ser desnudada para realizar el acto sexual; por otra, también alude al cadáver de la esposa que, según el relato del marido, falleció aquella fatídica noche perdida en el pasado. Con el cuerpo fantasmático hecho carne, Don Jaime persigue su segunda oportunidad, a saber, realizar el acto que, al parecer, le fue imposible el día de su boda. Intenta, pues, forzar el cuerpo dormido y sin voluntad de Viridiana. Pero la estabilidad de su fantasma se tambalea: la máquina compleja que transformaba su tragedia en un acto perverso de placer no puede quedar incólume ante la mera posibilidad de realizar en lo real el acto sobre cuya falta se constituyó la escena imaginaria. Don Jaime debe desistir de su empeño. Y es que un fantasma se construye a menudo en contradicción con los valores morales del sujeto, siendo su carácter íntimo y prácticamente

4. El fantasma, como se deduce de esto, posee un componente siempre perverso.

5. Pensamiento, palabra, obra u omisión son las cuatro formas de pecar que reconoce el cristianismo y Buñuel es minuciosamente fiel a esta idea.

6. Esta idea me fue sugerida con sagacidad por Catherine Poupeney-Hart en el seminario de estudios superiores del Département de Langues et de Littératures Modernes de la Université de Montréal durante el semestre de invierno de 1995.

incomunicable lo que garantiza su estabilidad. Hacerlo público o realizarlo equivale a quebrarlo. Pero además, su asentamiento imaginario se desmonta al emerger un cuerpo real que permite lo imposible para siempre (volver atrás el tiempo, recuperar aquella escena de la boda) y, por esta razón, hará para siempre ya ineficaz el trabajo psíquico de domesticación del dolor. En suma, el trabajo psíquico del fantasma ha sido inutilizado por la intromisión de Viridiana y por la posibilidad de hacerse real.

Una vuelta de tuerca añade Buñuel a esta escena: todo ella es contemplada por unos ojos femeninos, retornando al voyeurismo que poco antes había protagonizado Ramona. Empero, en esta ocasión quien ejerce tal función es la niña Rita (Teresita Rabal). Torcedura de la perversión: la escena en la que se tambalea el fantasma masculino y en la que se ensaya una violación no consumada será observada por Rita, quien apunta con una hipérbole sexual a un *'toro muy grande que no cabe por la puerta y que quiere entrar en la casa'*<sup>7</sup>.



#### Último movimiento: del cuerpo fantasmático a la explosión carnal

El suicidio de Don Jaime desencadena el nacimiento de otra película, de la cual el universo psíquico tan minuciosamente elaborado hasta el momento se encuentra ausente. La misma Viridiana siente que algo ha cambiado sustancialmente, cuando su culpabilidad le lleva a colgar los hábitos y ejercer su labor de caridad desde su condición femenina. Tan sólo hay una renuncia en su actitud futura: el sexo. Y para ello será igualmente necesaria la denegación del presente. Su proyecto es intemporal y parece modelado sobre una escena mítica cristiana: ejercer la expiación por medio de la caridad hacia los desvalidos de la sociedad. En contraste, el hijo ilegítimo de Don Jaime, Jorge (Paco Rabal), apunta otro destino para la finca, a saber: la productividad y la modernización de las tierras. El descaro de este último personaje en lo que a la vida sexual se refiere (su libertinaje, si así se prefiere) opone como en un diagrama a ambos, mujer y hombre. Ejemplar en este sentido es la secuencia montada en paralelo entre los trabajos de modernización de la finca por parte de los obreros y la oración del Angelus del mediodía por los mendigos en torno a Viridiana.

Pero lo más relevante, desde el punto de vista que nos anima en estas breves páginas, es el abandono de toda sutileza psíquica y el paso a la desbordante carnalidad de los mendigos: mugrientos, de sexualidad desprejuiciada o, incluso, animal, dando muestras de una crueldad sin límites hacia uno de

sus compañeros que tal vez padezca la lepra, esta corte de desdichados anuncia un universo demasiado real donde ninguna fantasía confortable puede actuar. Si, aun así, Viridiana aplica sobre ellos una disciplina no exenta de caridad, su castigo será tanto más descarnado. Detengámonos para describir este giro en tres momentos que tienen lugar cuando los mendigos toman la mansión: la profanación de los objetos sociales y fantasmáticos, la perversión de la cita apostólica y la violación de la benefactora Viridiana.

Así pues, y en primer lugar, en ausencia de los dueños de la casa, los mendigos deciden gozar de los lujosos objetos que la pueblan: manteles, copas, cubertería, candelabros, etc. Vestidos con sus harapos y exhibiendo su vulgar lenguaje y formas, organizan una perversión en toda regla de los fetiches burgueses. No hay que llamarse a engaño por el mero hecho de que utilicemos el término 'perversión', pues éste adquiere aquí un matiz social y no psíquico. Ahora bien, la ocupación de los signos burgueses por parte de los mendigos acaba pronto en un desenfreno marcado por el caos: destrucción de los objetos de lujo, violencia entre los mismos compañeros, burlas sexuales... Buñuel, sin embargo, no parece olvidar que esta misma habitación fue, poco tiempo antes, escenario de una riqueza imaginaria sin precedentes. Y, así, practica una descomposición (desconstrucción, si se prefiere) de la primera parte de la película: acompasado por el *Alleluia* de Händel, el leproso sale de la habitación de Don Jaime vistiendo los sagrados objetos de la fantasía del difunto: el corpiño y el velo que sirvieran antaño para reconstruir perversamente

7. El fenómeno es harto oscuro, tanto lo es la relación que une a Rita con Don Jaime. Las piernas sucias de la niña son contempladas con delectación por el maduro viudo cuando salta a la cuerda. Con esa misma cuerda, consumará Don Jaime su suicidio, en una rama del mismo árbol a cuya sombra Rita saltaba. Y, poco después, la niña con indiferencia hacia los hechos acaecidos o con una perversa inocencia, volverá a utilizar esta cuerda en el mismo fatídico lugar. Alusiones todas éstas que no pueden encajarse en una explicación unidireccional, pero que distan mucho de carecer de sentido.

el cuerpo perdido de la esposa son ahora pasto de este cuerpo en descomposición, ulcerado, llagado y maltrecho, que causa asco incluso de los hampones. Destinos de la carne: no se puede ser más rotundo en la profanación de los fetiches, como tampoco ir más lejos en el desmantelamiento del fantasma. En otras palabras, una carne etérea, puro espejo de contemplación (la recreación de la muerta jamás poseída), pasa ahora a manos de un cuerpo corrupto, de contundente realidad y ninguna concesión imaginaria. El carnaval, con su carne rebosante y —esto es cosecha de Buñuel— putrefacta, ha dado el golpe de gracia a la sofisticación del fantasma.

En segundo lugar, ha sido subrayada por la crítica y la historiografía la importancia de la cita de *La última cena*, de Leonardo da Vinci, en el momento crucial de la fiesta. Pero tal vez no han sido desentrañados suficientemente los variados sentidos de esta evidente referencia. En efecto, los mendigos posan alrededor de la mesa como si se tratara de los doce apóstoles; el centro, lugar de Cristo, lo ocupa el ciego y lascivo Don Amalio (José Calvo). Enedina (Lola Gaos) se coloca frente a ellos y se dispone a 'tomarles una foto'. La imagen se congela momentáneamente, como para inmortalizar a estos desenfrenados salvajes. El lugar del pintor está ocupado por una mujer; la materia también varía: la pintura, rodeada de aura, frente a la máquina fotográfica moderna. Y, en el momento propicio, el canto del gallo, explícita alusión a la traición, tal y como subraya el Nuevo Testamento respecto a Pedro, al recordar que ha negado a Jesucristo por tres veces. Sin duda, esta cita remite a la caridad de Viridiana y apunta la traición de que es objeto. Pero hay algo más: el objeto que sustituye la mano del pintor no podía ser más carnal: la 'fotógrafa' se levanta las faldas y realiza el simulacro de disparar con su propio sexo; grado máximo de la perversión de la cita. También aquí lo etéreo de la referencia<sup>8</sup> es resuelto de la forma más obscena posible.

En tercer lugar, esta escena concluirá con un segundo intento de violación de Viridiana, que rima con la primera tentativa llevada a cabo por Don Jaime. La sutileza, si se nos permite la expresión, de aquella fantasmática escenografía se convierte aquí en sórdida manifestación de la carne. Ya no hay cuerpos imaginarios intermedios, Viridiana ya no encarna a otra mujer por su semejanza. No, para el mendigo violador, ella no es sino una hembra capaz de saciar su apetito animal. Lo curioso es que Buñuel hace que esta escena se realice en el mismo decorado e incluso en idéntico lecho que la primera. Bajo la mirada de un Jorge maniatado y la del leproso (quien aspira a violar a su benefactora cuando haya acabado el otro), Viridiana es apresada y forzada. La soga con la que saltaba Rita, con la que se ahorcó Don Jaime y que sirvió más tarde para sostener los pantalones del mendigo es ahora el signo denso que Viridiana aprieta en su mano como último intento de resistirse a la violación<sup>9</sup>.

Asesinado el violador, la película se abre a la última de las metamorfosis sufridas por la antigua novicia. Si el primer intento de violación hizo caer el peso de una incierta culpa sobre ella y substituyó la pureza del convento por una más arriesgada

obra social, marcada por la utópica caridad cristiana, Viridiana sobrevive a la segunda de una forma sorprendente: lo que nace en el lugar de ese cuerpo privado de los placeres es algo sustancialmente distinto: una mujer deseante. Por decirlo en términos psicoanalíticos: donde había un cuerpo plegado a fantasías ajenas o a mitos de expiación propios, surge un sujeto y, por consiguiente, el deseo. El final del filme presenta a Viridiana, tras una coqueta mirada a un espejito de mano, llamando a la puerta de la habitación de Jorge; hecho harto elocuente de esa última muda sufrida por la mujer. La ironía de Buñuel quiere, sin embargo, que deba atravesar por la vía rápida dos fases concentradas, pues ha de conformarse con un Jorge compartido con Ramona<sup>10</sup>.

En suma, *Viridiana* condensa un itinerario inusual, no ya por su rigor, sino sobre todo por su heterogeneidad: lo que comienza interpellando al espectador por su incorporación a un fantasma sufre, en la segunda parte, un cambio de registro donde una carnalidad rebosante y carnalesca impone un clima de materialidad en el que ninguna concesión es hecha a la psicología. Sólo un cuerpo circula por estos márgenes, desafiando a los discursos tanto como a las fantasías que intentan apresarlos: el cuerpo —o, mejor, los cuerpos— de Viridiana, novicia, objeto de deseo y mujer.

#### Referencias bibliográficas

- Brousse Marie-Hélène. "La fórmula del fantasma A  $\diamond$  a". in Miller, Gérard, ed. *Presentación de Jacques Lacan*. Buenos Aires: Manantial, 1988, p.93-107.
- Buñuel, Luis. *Viridiana. Découpage et dialogues bilingues*. L'avant-scène du cinéma. 428 (1994).
- Freud, Sigmund. *Obras Completas*, tres volúmenes, Madrid: Biblioteca Nueva, 4ª ed., 1981.
  - "El poeta y los sueños diurnos" (1907), vol. II, p.1343-1348.
  - "La novela familiar del neurótico" (1908), vol. II, p.1361-1363.
  - "Pegan a un niño. Aportaciones al conocimiento de la génesis de las perversiones sexuales" (1919), vol. III, p.2465-2480.
- Laplanche, Jean & Pontalis, Jean-Bertrand. *Diccionario de psicoanálisis*. Madrid, Labor, 3ª ed. corregida, 1981.
- Miller, Jacques-Alain. "Dos dimensiones clínicas: síntoma y fantasma". *Analytica*. Buenos Aires: Navarin, 1983, p.9-69.

8. Recuérdese la perspectiva aérea del fondo del cuadro de Leonardo, característica del Quincecento italiano.

9. Véase en ello un rasgo demostrativo de la densidad formal de la película: escasez de objetos, decorados y lugares, pero multiplicidad de sentidos. Esto determina también las zonas de sombra de *Viridiana* que el análisis no puede aspirar a despejar, aunque sí a recorrer.

10. Es de sobras conocida la anécdota de final original, que sugería una doble relación sexual de Jorge, que fue suprimido por la censura y substituido incomprensiblemente por este todavía más escandaloso *ménage à trois*.