

VIRIDIANA

Es conocida la anécdota que ha relatado a menudo el veterano director de cine Carlos Saura. En ella se rememora como otro conocido realizador español, Juan Antonio Bardem, apareció de pronto en la reunión, furibundo, agitando el guión de *Viridiana* en sus manos y arrojándolo con fuerza a la mesa en torno a la cual estaban congregados en informal compañía algunos colegas y amigos del séptimo arte.

Mira lo que ha escrito el anarquista de Buñuel –clamó Bardem– a lo que han podido llegar sus ideas surrealistas...

Es evidente que Buñuel, ni por idiosincrasia personal ni por el contenido de su obra puede, en modo alguno, ser considerado bajo la etiqueta arrojadiza de anarquista. Tampoco puede inscribirse una película como *Viridiana* dentro del círculo mágico de las construcciones surrealistas, a no ser que se entienda por surrealismo cualquier concepción estética que se aparte decididamente del arte oficial... Pero de esta contraposición entre arte oficial y creación libre, a la vez comprometida y fructífera, entendía mucho Saura, pues gran parte de su producción se había fraguado dentro de estas coordenadas...

La obra tiene dos partes, claramente separadas por el punto de inflexión que constituye el imprevisto suicidio del tío de Viridiana. Aunque un rígido empirismo recorre la presentación y el desarrollo psicológico de los personajes, la desnuda descripción de la realidad alcanza su mayor perfección en la exposición del mundo de los desheredados, del inefable grupo de mendigos y pícaros de la segunda parte del film. Desde su presencia en la mansión que les acoge, se suceden diversos intentos de modificar su conducta habitual: primero están interesados por salvar las apariencias del decoro en su nueva residencia (la anterior era simplemente la calle, la aventura diaria por sobrevivir, la anomia y la marginación); después, forzados por una convivencia que está fundado en normas, horarios y valores religio-

sos, tratan en vano de sacar lo mejor de sí mismos, la pars sana desconocida, que los acerque al ideal religioso de su protectora; por último, sucumben al mecanismo inexorable de sus bajos instintos, a su terrible educación sentimental y a toda la maldad que la infelicidad enseña y transmite.

Los tres momentos de la evolución social de los mendigos en la mansión -la máscara, la búsqueda y la caída- obedecen a una fenomenología de la conducta rígidamente determinista. Desde el momento mismo en que aparecen con pasos vacilantes en los alrededores de la finca, empujados por el hambre y la enfermedad, simplemente ocurre lo que tiene que ocurrir. No hay, por tanto, un planteamiento moral en el centro de *Viridiana*, aunque sí un trasfondo de carácter religioso, ya que, en el fondo, asistimos horrorizados a una mera sucesión de catástrofes naturales.

El sobrepeso de las valoraciones morales lo desplaza Buñuel al personaje del tío de *Viridiana*, en una de las más memorables interpretaciones de Fernando Rey. En este caso, el efecto dramático es contrario, y consiste en la dirección que toma el film hacia un denso universo de valores morales. Este planteamiento proviene de la espesa ambivalencia y las contradicciones insalvables de la figura del tío. Por un lado, su entramado afectivo, convencional, lleno de buenos deseos, necesidades sentimentales y generosas ofertas. Por otro, el turbio mundo de las impenetrables soledades, los recuerdos corrompidos, el desamor, las desviaciones sexuales y finalmente el suicidio.

Se ha dicho, en ocasiones que no hay un pronunciamiento negativo de Buñuel en torno a la religión, de lo cual, al menos en este caso, discrepo abiertamente. Toda la película es una parábola de la inconsistencia del universo cristiano. Asistimos a una mordaz crítica y a una radical inversión de los principios religiosos relativos a la vida, la familia, el prójimo y la vida social... todo ello celebrado por la broma simbólica del retrato final de la orgía, remedo de *La Sagrada familia* de Leonardo. La doble secuencia de la paloma, bandera de tantos

ideales, símbolo del espíritu, atrapada por el famélico mendigo y convertida en un amasijo de plumas flotando en el aire, significa el triunfo del más primitivo principio de placer y de los instintos más elementales... Esta es la auténtica naturaleza humana.

Asimismo el personaje femenino de Viridiana, interpretado por Silvia Pinal siempre de la mano maestra de Buñuel, se construye sobre esta idea. En este caso, el despliegue consiste en la pérdida escalonada, en ocasiones imperceptible, de las múltiples capas de su aura religiosa, desde su inminente profesión de fe mediante los votos, su caritativa salida del convento para visitar a su tío, su severa adaptación a los diversos usos de la vida civil, la verdad traumática de las oscuras intenciones de su tío, la presencia perturbadora de su primo y su compañera sentimental, las consecuencias últimas de sus relaciones con el grupo de indigentes y pícaros, y, por último, en la secuencia final de la película, la evolución inexorable del amor sacro en sensual amor profano.

El hijo ilegítimo del tío de Viridiana, Francisco Rabal, representa la antítesis del cristianismo católico entendido como antinaturaleza, incluso como negación de la idea de progreso material y moral. Por un lado, su salud vital, su concepción serena, no sublimada ni crepuscular del amor, la aceptación sin dramaturgia del carácter fugaz de las pasiones o la alegría sin culpa de una renovada pasión amorosa. Son también patentes sus ideas laicas de transformación, de mejora de la hacienda, de la puesta en marcha de las fuerzas productivas, del aprovechamiento de los beneficios materiales del suelo, del aprecio por los bienes terrenales...