

Quo tendas anagogia:
Viridiana o la historia de un inconsciente

Quo tendas anagogia:
Viridiana, or the Story of a Thoughtless Man

RESUMEN

El presente trabajo aborda una nueva lectura de la película *Viridiana*, de Luis Buñuel, bajo una perspectiva feminista, tratando de añadir a las capas de lectura existentes una más. Habitualmente, las lecturas hechas acerca de esta película han sido planteadas en torno a la alegoría de una construcción nacional española durante la década desarrollista de los sesenta así como a una nueva *heterotopía* de la experiencia del deseo como proceso de subjetivación. Se considera que tales interpretaciones son correctas, pero no suficientes. El artículo señala la necesidad de enriquecerlas y discutir las contra un trasfondo formado por múltiples niveles hermenéuticos, cuyo nivel final se sitúa en el llamado «inconsciente político», tal como lo ha acuñado Jameson. La apuesta de este trabajo consiste en proponer que el discurso cinematográfico satírico de Buñuel en esta obra guarda una relación ambivalente de subversión y sumisión con la gran narrativa religiosa que lo alberga, considerando que tal narrativa subyacente al artefacto textual subversivo tiene, en realidad, un carácter patriarcal.

Palabras clave: Feminismo, filosofía, hermenéutica, ideología, cine.

ABSTRACT

This article tackles a new reading of Buñuel's film *Viridiana*, both by adopting a feminist approach and by trying to enhance the layers of reading of this work. The most usual interpretations on *Viridiana* have been posited in terms of an allegory of national construction of Spain during the sixties as well as a new *heterotopy* of the experience of desire as a subject-formation process. All these readings are considered basically right, yet they are not enough. The article points out that they need to be both enriched and discussed against the background of multiple hermeneutic levels, which would eventually amount to the so-called «political unconscious», as it was formulated by Jameson. What is at stake here is that Buñuel's cinematic satirical discourse bears an ambivalent relationship to the religious-based master narrative it both subverts and submit to. This narrative lying behind *Viridiana's* subversive artifact would be, in this light, an essentially patriarchal one.

Key words: Feminism, philosophy, hermeneutics, ideology, cinema.

¹ Johns Hopkins University (EE. UU.).

SUMARIO:

— Introducción: una construcción alternativa al «ser pasivo». — Los niveles de sentido como cauce hermenéutico. — La crítica como «mala fe»: de la alegoría como hábito de lectura a la anagogía como ideología. — Matriz ideológica: los efectos de estructura como causalidad textual. — La casa tomada de la alegoría del régimen franquista. — Cronopolíticas, Tanatopolíticas y Desarrollo Cosmético franquistas. — El discurso ventrílocuo de *Viridiana* como presa de un inconsciente político de tipo patriarcal.

Para Barbara Zecchi, por correr la voz de que *Si te atan, no te quieren*.
 Para Meri Torras, por considerar insulto la definición unívoca del ser... mujer.
 Baltimore, 2005.

*Tes amusements équivoques ne sont pas à ma portée, et j'en serais
 probablement la première victime.*

Lautreaumont, *Les Chants de Maldoror*, Chant II.

Ignoro si quien lee conoce una extraña verdad sobre las vírgenes dolorosas. Esas que se exhiben en solemne procesión durante la Semana Santa de Andalucía, el tiempo perfumado en el que florecen los azahares, que se hincharán poco a poco en redondas naranjas del invierno. En realidad, consisten en un liviano armazón de madera, cuyas únicas partes visibles son, en efecto, lo único humanoide en ellas: sólo rostros y manos. La verdad es que las santas vírgenes, debajo de su manto, no son sino hueco y armazón: no tienen cuerpo, ni piernas. Tal vez sea cierto aquello de que el ser se dice de muchas maneras: para las santas vírgenes sobre todo se dice en voz pasiva. Tal vez por eso son paseadas, son exhibidas, son adoradas. ¿Son?

A continuación voy a hacer unas cuantas observaciones en torno al texto fílmico *Viridiana*, de Luis Buñuel. Se pueden decir muchas cosas sobre una película como ésta pero aquí voy a perseguir, en principio, el rastro de un emblema, de algo que se ve una sola vez en la película, pero que condensa en mi mente la representación de lo que, a su vez, la película de Buñuel representa para mí: sé que suena raro, pero *Viridiana* es la historia de una santa con piernas.

Aproximadamente hacia el principio de la película, el personaje de *Viridiana* se desviste en la intimidad de la alcoba-celda monacal, en una escena minuciosamente mostrada por la cámara, en la que sólo vemos la aparición fantasmal, sin rostro, apenas sin cuerpo, sin manos, de dos blancas, refulgentes y bien torneadas extremidades inferiores: dos bonitas piernas. Que sirvan a la portadora para correr o simplemente—de nuevo el *ser* que se dice en voz pasiva—

para ser abiertas con violencia por alguien, es historia que pertenece a la fábula, pero que aquí, por ser lectoras y lectores, o sea, gente que *lee* y que gusta de insertar las fábulas en la historia, es historia que tendremos que *encarnar* también en otros personajes, tal vez no de carne y hueso, si es que puede aplicarse tal atributo a la noción de personaje. Y es que quizás se trate también de la historia de un personaje aún más fantasmal que Viridiana: eso que también se dice de muchas maneras, España, la casa, la «casa tomada». ¿Por quién? ¿Cuándo?

¿Es España para Buñuel en *Viridiana* un país con piernas? ¿Hay encriptada en *Viridiana* un intento de representación de una construcción nacional, una construcción alternativa a la representación hegemónica del ser franquista por antonomasia, o sea, el *ser pasivo*? ¿Hay, a la vez, una fábula sombría sobre el armazón hueco de la virtud, de esa santidad consistente en una mutilación, en mostrar rostros y manos flotantes, desmembrados, hermosos, extáticos y, sobre todo, *autárquicos*? ¿Y qué más podemos ver, por *el ojo de la cerradura*, como esa *niña mala* que observa en todo momento a Viridiana?

No es ésta una cadena fácil de desentrañar, pero en efecto, la temática de la película exige la desestratificación de diferentes niveles de lectura y su puesta en relación con un marco de lectura consciente de sí, a fin de poder rescribir el texto buñueliano en perspectiva, concretamente en perspectiva de género. El marco —histórico— en el que se escriben los textos es un hecho de la conciencia, pero también es un hecho la conciencia del marco. Y esto, a veces, hasta es una cuestión de conciencia.

En mi opinión, la película se mueve fundamentalmente en dos simples niveles de significación, que podemos agrupar *grosso modo*, en «literal» y «figurado» y que a partir de esa simplicidad va desarrollando poco a poco una complejidad capaz de encriptar toda esa vertiginosa profundidad y polisemia que hace grande el cine de Buñuel. Que forma parte, incluso, de la historia de los avatares mismos de la película como producto cultural en sus circuitos de distribución² de la época en la que se rodó.

Estos niveles, literal y figurado, quedan suturados en un salto interpretativo parecido al salto de fe anagógico en la hermenéutica patristica, solo que en nuestro caso, a estas alturas de la historia, no puede sino ser un genuino acto de

2 Como es sabido, la película fue un juego de máscaras magistralmente jugado en el interior mismo del régimen, lo cual no es de extrañar puesto que este tipo de florecimiento del perspectivismo de tahúres es propio de situaciones históricas de censura explícitamente normativizada. *Viridiana*, obra rodada por Buñuel en España en un polémico regreso que fue tomado por muchos como una deposición de armas ante el franquismo, fue elegida con un «me place» del régimen para representar a España en el festival de Cannes, donde llegó a ganar la Palma de Oro. Sólo cuando el periódico de la Santa Sede puso el grito en el cielo por el carácter «blasfemo» y «venenoso» de la obra, el gobierno franquista —no caracterizado por su sutileza hermenéutica— reparó horrorizado en la polisemia de la obra, retirando su apoyo a la nefanda película, hasta literalmente hacer como si no hubiera existido.

mala fe, que también se dice de muchas maneras. Un acto de *mala fe* y de *ruminatio* del sentido.

Me voy a sostener, para ello, en un autor cuya propuesta es, a la par, carente de fe religiosa alguna —marxista, desde luego— y dotada del único salto de fe lícito en el marxista, la fe en el salto, en este caso de la interpretación, en el salto hacia un nivel exterior de lectura-reescritura de un texto. El objetivo es el de remontar lo que el mismo autor ha llamado «la prisión del lenguaje» y poder efectuar un historicismo bien entendido, que no sólo nos permita añadir relecturas y reescrituras de los textos en el tiempo, sino cobrar conciencia de nuestros marcos o hábitos de interpretación, ensanchándolos, dando cabida a la aparición de nuevas problemáticas que estaban silenciadas en el cauce de los hábitos interpretativos anteriores, en nuestro caso concretamente en la recepción de *Viridiana*. El autor es Fredrick Jameson y el instrumental analítico en el que voy a apoyarme está fundamentalmente desarrollado como teoría de la interpretación o lectura de artefactos culturales literarios en su conocido *The political unconscious*.

Mi propuesta es que en el marco de la historia de la recepción de la *Viridiana* de Buñuel, esta obra ha venido siendo leída, creo que razonablemente, como alegoría del régimen franquista y los procesos de subjetivación que tienen lugar en un contexto semejante, ascendiendo desde la fábula que acontece a los personajes de la historia de la casa, hasta lo que llamaríamos la *alegoría* del régimen y de los sujetos y economías libidinales a los que éste da lugar y produce. Hasta aquí todo correcto.

Pero no se detiene ahí la posible actividad crítica. Propongo como necesario remontar, en un proceso de Alegoresis, hacia otros niveles de lectura más allá de las citadas alegorías del régimen, de sus «sujetos problemáticos» y de sus nuevas cartografías del placer. ¿Por qué? Porque, como explicaré más adelante, este cauce interpretativo parece ir por el camino de convertirse él mismo en «alegoría» en jamesiano, esto es, en hábito de lectura. Y cualquier hábito de lectura ha de ser, como tal, cuestionado. El ensanchamiento hermenéutico propuesto me parece un punto reivindicable en la medida en que lo considero necesario para afrontar, sin pelos en la lengua, un cierto valor de caso de esta película: el hecho de mostrar cómo está presa de un «inconsciente político» Un inconsciente que es algo más y nada menos que una violencia sexista y que resulta revelada en la actividad crítica —no como *revelación* sino como fotografía, o sea, imagen revelada a partir de su negativo. Aquello que aparece como otra *Viridiana*, tras la operación de lectura-reescritura de la obra contra el trasfondo ideológico emergido al trabajarla interpretativamente desde una propuesta feminista.

Desarrollemos un poco más esta cuestión empezando por el primer conjunto de problemas, el de la articulación de esos diferentes niveles de lectura que

se proponen como posibles. Se trata de una cuestión compleja que sólo podemos esbozar a grandes rasgos en el contexto limitado de este espacio textual.

Jameson se fundamenta en la hermenéutica patristica para proponer un modelo de actividad hermenéutica crítica que permita poner en relación los órdenes heterogéneos de existencia del fenómeno de la significación, o sea, los textos en sus diferentes estratos internos al propio discurso y en su relación con sus contextos —políticos—, poniendo de manifiesto así, lo que en la teoría de la lectura althusseriana se llaman los «efectos de estructura» y que se desarrollan como modelos hermenéuticos destinados a superar modelos clásicos de mediación. La llamada, a falta de mejor denominación, *estructura* en Jameson —que a su vez lee a Althusser/que a su vez lee a Marx/que a su vez lee a Adam Smith/— es un último nivel referencial del texto, aunque es un objeto filosófico surgido de la propia epistemología crítica que se desarrolla mediante una cierta metodología de lectura. Es esta epistemología la que nos permite reconstruir y reinscribir los textos como productos de «estructuras funcionando», estructuras ideológicas. Estas estructuras someten a los textos a su causalidad, los dominan haciéndolos sus «casos», pero esta causalidad no debe ser confundida con una causalidad teleológica —que tendría mucho también de teológica— sino como causalidad que revela a los textos como efectos mismos de su forma, tratándose, como ya se ha dicho, de «estructuras funcionando», que no tienen una preexistencia cronológica sino lógica respecto a los productos que surgen de su actividad estructurante. Que se encuentran implicadas en ellas. Su referencia es interna al discurso que actúa como estructura, pero esta estructura se activa como realidad en sí misma.

Según la actividad interpretativa de los textos sagrados que practicaron los Padres de la Iglesia y que reelabora Jameson, se pueden distinguir dos sentidos de la Escritura: el sentido literal y el sentido espiritual; este último se subdivide en sentido alegórico, moral y anagógico. La concordancia profunda de los cuatro sentidos activa el lugar de la Escritura como algo *vivo* en el Cuerpo de la Iglesia. El sentido literal viene significado por las palabras de la Escritura y descubierto por la exégesis que sigue las reglas de la justa interpretación. «Omnes sensus (sc. sacrae Scripturae) fundentur super litteralem». («Todos los sentidos de la Sagrada Escritura se fundan sobre el sentido literal»)

Ahora bien, el sentido espiritual indica que el sentido de la Escritura no se agota en la dimensión literal del texto ni en una visión inmanente del mismo, sino que lo que se considera por las «realidades» y acontecimientos de los que habla literalmente el texto, pueden ser también signos a su vez, transcodificables en otro nivel de sentido. Con lo cual se abre paso a una Alegoresis o cadena de efectos de sentido. En sentido alegórico se intenta así adquirir una comprensión más profunda de los acontecimientos, reconociendo su significa-

ción *en* Cristo; así, por ejemplo, el paso del Mar Rojo es un signo de la victoria de Cristo, etc. Esto es lo que Jameson relaciona con el estudio de la puesta en funcionamiento de claves alegóricas o códigos interpretativos particulares como método hermenéutico.

El sentido moral indica que los acontecimientos narrados en la Escritura deben conducirnos a un determinado tipo de conducta —acorde con la ley de Dios— porque fueron escritos para *instruir*. Esta concordancia entre sentido ético y sentido literal no es posible sino en una coherencia en la que la pluralidad interpretativa quede cuidadosamente embridada por las reglas de la justa interpretación. O sea, su reino no es de este mundo del capitalismo de consumo y su deriva del signo.

Finalmente, llegamos al sentido anagógico. En él se plantea la posibilidad de ver realidades y acontecimientos en su significación eterna, que nos conduce (de ahí el término griego: «anagoge») hacia el cielo, Dios, etc. La cadena de la Alegoresis se revela al final como efectos de estructura pues la estructura es la forma misma del sentido y su contenido último, pero mediante su articulación lo que está en juego es tratar de poner en contacto órdenes heterogéneos de existencia.

Es decir, en diversos pasos desde la lectura literal la anagogía tiende hacia lo que Jameson señala como un límite interpretativo, un límite, un horizonte en su sentido. Pero conviene entender el término límite no tan solo como limitación sino también como forma. Así, la Iglesia terrenal es signo de la ciudad celeste, para los santos padres. En definitiva, todo queda explicado por y a través de esa estructura en la medida en que está sumido en ella. Pero ella, paradójicamente, sólo puede quedar atestiguada en estos signos. Llegamos de este modo al célebre dístico de *Littera Gesta Docet*, que lo une todo: «Littera gesta docet, quid credas allegoria, moralis quid agas, quo tendas anagogia». (La letra enseña los hechos, la alegoría lo que has de creer, el sentido moral lo que has de hacer, y la anagogia a dónde has de tender) Hacia dónde ha de tender el texto es hacia lo que le da forma y lo que le permite «ver», eso sí, en la manera en la que los textos «ven» También, por lo mismo, emerge lo que «no le permite ver» Y la misma forma emergemos nosotros en lo que nos permite «verlos viendo» a estos textos y a los lectores curiosos que vengan tras de nosotros «vernlos —a nosotros— viéndolos ver»... ad infinitum. O casi.

Por un lado, pues, regresando a *Viridiana* tenemos el nivel de la fábula del microcosmos de la casa de la santa y por otro el nivel histórico y semiótico de la España franquista de la que sale Buñuel para emponzoñar sus cerbatanas visuales, su particular protesta escandalosa: ¡que la santa tiene piernas!

Entre el primer nivel de interpretación y el segundo nivel de interpretación propongo como conectivo el tratamiento del tiempo en la narración, no solamente en el plano de la diégesis sino en el de la historia como acción

colectiva y práctica discursiva e, incluso, en el de la ontoteología, como diría un antagonista de la propuesta de Jameson, Derrida. Qué significa la vivencia de la temporalidad para esos personajes atormentados es un aspecto crucial de la obra analizada, que nos revela poco a poco las estructuras teológicas en las que se ancla.

La película de Buñuel contraponen dos *tiempos* precisamente para desmontar hábilmente la contraposición misma y declararla en el nivel alegórico como una cronopolítica del régimen franquista. Esto se hace posible al revelar estos tiempos que se contraponen en la casa como tiempos en realidad híbridos, mezclados, contaminados uno por el otro. Tiempos que han sido artificialmente separados, artificialmente desgajados en una metafísica que se traduce en política y en autoritarismo, porque no hay dos ciudades de dios, o dos mundos, sino uno sólo, eso sí, *visto* desde diferentes lugares.

Este desgajamiento supuestamente natural de los dos tiempos, de los dos mundos, de la metafísica religiosa que encierra, es presentado como base de la desdicha de los protagonistas, así como el alimento de su particular castigo. Pues la película, a la par que subvierte, hace uso —aunque sea paródico— del universo conceptual de la culpa y la redención cristianas, para codificar las desgracias de sus protagonistas en términos de pecados: pecado de soberbia e hipocresía, en el caso de Viridiana. Hablando de Viridiana la obra habla, *litera gesta docet, quid credas alegoria*, del país donde tales pecados son denunciados por Buñuel como sus pecados capitales: España. Se efectúa pues una reescritura ideológica usando códigos distintos a los que se hace colisionar dentro de la obra, generando un poderoso efecto de subversión de uno de ellos, el religioso, al contraponerlo con el código profano por excelencia: el de la carne —por ejemplo, en la escena del nocturno Simposio en la que la cámara que fotografía tal santa cena es en realidad un sexo, el del personaje representado por Lola Gaos.

Pero esta subversión no sería posible sin la conservación, al menos en un nivel superficial, del código parodiado. Y la sospecha que planea sobre estas líneas es que este código no sólo se conserva en el nivel superficial sino que *conforma* —hace forma y hace conformarse, somete— al texto mismo que se presenta como artefacto sacrílego.

España, para Buñuel, es un país cuya operación ideológica favorita es desgarrar tiempos profanos, tiempos de la vida, para hacer una burbuja melancólica y autocomplaciente. Atrapada en la repetición hechizada de los mismos rituales que la conservan y justifican en su ser autoconstituido, en la forma en la que se piensa a sí misma, la casa-España aparece bajo un maleficio.

Como se sabe, la estrategia de todo régimen es la ordenación de la heterogeneidad. Cuanto más, entonces, cuando se trata de la estrategia de un régimen político, concretamente de la creación de un tiempo histórico mítico congelado

que subsuma todos los estratos del tiempo. La historia, en este sentido, se presenta en una especie de *stand-still* tallado en el tiempo, en cuya posición de poder aquel que escucha el mito se siente filiado y afiliado a una prosapia de la que la situación actual no puede sino ser el ineluctable producto final. Una causalidad perfectamente construida. Es el hechizo en el que ha caído la «casa».

Por esta razón, una estrategia favorita de Buñuel en *Viridiana* es jugar con esas repeticiones y con los hábitos de interpretación asociados a su práctica. A menudo se ha puesto de manifiesto la alegoría como tropo omnipresente en la forma que Buñuel tiene de construir sus secuencias (Kuiper, J. B. 1963). El sentido emerge de la relación de las partes con el tema o unidad o armonía y este tema emerge como algo mayor que las actitudes mentales concretas establecidas por cada plano subjetivo, por cada perspectiva. El punto de vista es así un punto de vista errabundo, en liza por ser apropiado por diferentes instancias, tal como ha señalado Kinder, como «luchas por apropiarse de la mirada». Un punto de vista multiplicado y perspectivista.

La riqueza de significado, expresada en el constante recurso a esos «sentidos asociativos» contruidos por la cámara, reside así, cinematográficamente, en las posibilidades de extender la connotación hasta la dimensión alegórica de manera que tengamos un ojo al servicio de la mente, «eye as the servant of mind» precisamente como en las alegorías medievales.

Críticos como Bazin o Durnat (1990), interesados en el cine de Buñuel desde el punto de vista epistemológico, señalan que de este modo se facilita una psicología no identificadora, por el recurso a planos subjetivos que en su pluralidad facilitan una participación activa y no una definición del ver, en este caso una película, en términos de un aparato ideológico mecánico que *cose* —la célebre «sutura»— al espectador a la pantalla. Buñuel saca, en este nivel de significación alegórico, a los espectadores de sus asunciones a través de nuevos hábitos de visión «viewing habits», que inhiben, en su discontinuidad narrativa, la adopción de una posición clásica de espectador. Porque un espectador es, *pequeña trampa lingüística*, «alguien expectante, que espera», y precisamente expectativa viene del latín *expect?tum*, que significa «mirado», «visto». El espectador en el cine tal vez sea, pues, el que se figura o prefigura que *aparezca algo*, sobre la base de una causalidad apoyada en una concepción teleológica de la temporalidad y de ciertas formas de representación asociadas a la misma.

Así mediante dos procesos, primero, de *adición* de sentido —que va remontando niveles de lectura desde el literal ya señalado— y, segundo, de *disrupción* del sentido, de lo esperable, se genera una fecunda ambigüedad de interpretación. Los «errores de continuidad» o de expectativas, sacan así a los espectadores de sus posiciones y hábitos de visualización. El error se convierte, por una vez, en virtud.

Volvamos a nuestra casa-*Viridiana*, en la que se separan así el tiempo sagrado de Dios y del Mito como contrapuesto al tiempo secular de los hombres, de sus trabajos y sus días. En realidad, lo que quiere revelar Buñuel es a *quién sirve ese Grial*, ese sacrificio, esta dicotomía. Y para ello nada mejor que contaminar el tiempo sagrado, que mostrar que nunca, sino en la imaginación enfermiza de sus protagonistas, estuvo a salvo del contagio, de las llagas, del deseo y, en definitiva, de la irrupción de lo real.

Llamaré al primer nivel de interpretación, según hemos anunciado antes, la Letra, la Fábula. La Fábula cuenta, a mi juicio, la contraposición de estos dos tiempos, tiempo de dios y tiempo de los hombres, en el microcosmos de la casa de Viridiana, que es, desde luego, por tomarle la expresión a Cortázar, perito en espectralidades, una *casa tomada*, una casa tomada por fantasmas. En permanente estado de construcción y destrucción. La casa de Viridiana es una casa que termina siendo objeto de una *disrupción* —del tiempo mítico, de las expectativas del espectador— y de una *irrupción* —de un primo bastardo, de una secularización, pero también de un desarrollismo heterodirigido.

El primer fantasma es la propia Viridiana, *revenant* de su tía en la perturbada memoria melancólica, fúnebre y fetichista de su tío. Así se representa en la escena en la que Viridiana acepta el capricho de éste: que se ponga el traje de novia de su difunta esposa. La aparición nocturna de Viridiana en pantalla, imagen sobreexpuesta, como una novia fantasmagórica caminando a la luz de los candelabros, vestida con el traje nupcial en el que su virginal tía murió en brazos de su tío, la noche misma de bodas, nos la presenta bajo la mirada del deseo masculino, *tal como la ve* su tío, tan parecida a *ella*, a la novia muerta, *tan doppelgänger*.

Es ésta una localización fundamental del carácter espectral de los personajes. Pero, a su vez, Viridiana está hechizada, *tal como la muestra* Buñuel, por sus fantasmas religiosos privados y, concretamente, sus dos fantasmas particulares, los dos pecados que la atenazan: la soberbia y, dependiente de ella, la lujuria. Viridiana, *tal como la muestra* Buñuel, deja de ser una santa para irse convirtiendo poco a poco en una *bruja* y hasta en una puta. El célebre tandem santa-puta. Y ¿por qué? Porque no quiere entregarse a ningún hombre *en el tiempo de los hombres*. Pero esto no quiere decir que no tenga su placer, solo que lo tiene en el *tiempo de dios*, en el tiempo del retardo y la promesa. Lo que no quiere es compartir abiertamente su placer con nadie. No quiere una gratificación inmediata. No quiere compartir, al principio, su placer sexual con su tío, aunque acaba jugando a esos juegos de retardo con él, ni luego quiere compartir el placer estético-ético-¿sexual? que le producen sus andanzas con los pobres. Viridiana no quiere compartir con la monja superiora el placer que ha aprendido a gozar sola, esto es, su goce de ser la benefactora de «sus» pobres [atención al posesivo que el personaje emplea, que nos recuerda al *Plácido* de

Berlanga y a la célebre *caridad* anterior a la Seguridad Social].

La casa es el *espacio-tiempo* poroso donde se confrontan estos tiempos y también donde se llevan a cabo hechizos, sortilegios, maleficios. También donde aparece el *martillo de brujas* que es la mirada masculina bajo la que se rueda la película. Porque Viridiana no sólo hechiza sino que, como hemos dicho, es hechizada, es castigada por ejercer esa *fascinatio* que ejerce sobre su santo-diablo-tío. Esa fascinación tan propia de las brujas, de las anti-santas... Ahora bien, si ella es una *revenant* que, *tal como la muestran*, gusta de torturar con sus mensajes contradictorios al tío —todo sea dicho, para el placer de él, por ejemplo, cuando este le reprocha con delicia negarse primero y aceptar después darle su ración de placer fetichista poniéndose el vestido de novia—, no es menos cierto que, a su manera, los dos se implican hasta el punto de que acaban devorándose mutuamente, convirtiéndose el uno en otro, en los dos cuernos de una bipolaridad que desemboca en un mismo círculo de fuego que los atrapa. Un círculo hechizado, por cierto, que el diablo-tío nunca puede, sin embargo, cruzar para tocar a la niña, Rita, el angelillo-demonio de las piernas ágiles que salta a la comba una y otra vez, pequeño ritual placentero *in nuce*, esa comba maldita con la que se cuelga el tío. El angelillo que mira cuánto sucede en la casa. El tío-diablo nunca puede tocar a sus objetos de deseo porque es presentado, precisamente, como impotente, como alguien que no puede, *nunca puede*.

Mediante su suicidio, no obstante, el tío toma venganza y le hechiza a ella, a la fascinadora, devolviéndole la jugada, haciéndose él mismo *revenant*, fantasma que retorna de no se sabe dónde. El nuevo, el *revenant*, se llama Jorge. Es el hijo de su tío, al que se sabe con claridad *bastardo*, sólo muy recientemente *reconocido, filiado*. Se lo presenta, pues, en paralelismo con el mundo de valores seculares y económicos que representa, que él trata de activar para romper el hechizo de la casa, no porque sea un *maleficio* sino precisamente porque *no le beneficia a él* o para sumirla él mismo en otro hechizo más poderoso: el dinero. El bebedizo, el veneno. Esta figura masculina no está fascinada por la bruja-santa Viridiana sino por el dinero. Este personaje ya no es ningún «novio de la muerte» sino un vivo, muy vivo. Su xenofilia es amor por esa nación americana. Nación tan enferma de falta de origen, de posibilidad de filiación... tan bastarda a ojos de la vieja España. Este *aparecido* viene para perturbar el orden sagrado de la «casa», para irrumpir, para aventar el polvo, para desordenar ordenadamente. Es el desarrollismo alegorizado, el tecnócrata que sólo busca lo que se ha llamado en historia económica española, «desarrollo cosmético». Aquí no hay proyecto de rehistorización, aquí lo que hay es, simplemente, ganas de hacer como si nada hubiera existido. Cambiar todo para que nada cambie, como declaraba el personaje de Lampedusa.

El segundo *revenant* es así el que le devolverá la moneda a la muerta. Pero

no a la muerte *de verdad*, sino la *muerte en vida*—probablemente un óbolo para ponérselo en la boca, como una buena difunta. Una buena muerte es una muerte muda, una «buena mujer» es una buena muda, a la que se le cierra la boca introduciéndole algo. ¿Qué destino más conservador se le puede dar al hueco sino ser llenado? Mucho hay de denuncia del armazón hueco en esta película, pero también de masculino *horror vacui*, de sanción negativa de que lo que ha de ser, *por naturaleza*, llenado, se resista a serlo, se lo ponga difícil.

La muerte es un tema que se representa y se pone en efecto durante toda la película, *Viridiana* problematiza y denuncia una verdadera fascinación y cultura de la muerte en la España franquista. Una tanatopolítica. El tío se aferra a la reproducción incesante de un mismo esquema fragmentado de la realidad, de una ontología propia en la que sólo existe lo que se ajusta a esas zonas de descripción parciales de la realidad. A esas obsesiones.

Los retornos de «aparecidos» parecen, así, interrumpir en algún punto una marcha teleológica del tiempo y de la historia apresando en circularidades o bucles melancólicos la temporalidad del microcosmos de la «casa». Nada se va definitivamente, pero tampoco nada se consigue o se consume jamás, porque todo queda hechizado en un eterno diferir propio del trastorno de la temporalidad que caracteriza la figura de la melancolía cuando se aplica como narrativa personal e histórica.

En cambio, este personaje, Jorge, representa el antiangel desmemoriado, que no observa ni registra como el angelillo-demonio-niña, sino que navega viento en popa con el vendaval del progreso a sus espaldas. Y no como el de ángel de Benjamin, sino precisamente sin mirar atrás. Aprovechando el vendaval que irrumpe poniéndolo todo patas arriba, dejando tras de sí ruinas, pero no ruinas de la historia, sino escombros de construcción. Escombros de rascacielos turísticos al borde del mar, por ejemplo.

El primo escucha música extranjera, vive «amancebado», cree en no creer nada más que en el dinero que le procurará la casa etc. Es una proverbial figura del diablo viril y autoritario, del gran macho cabrío lascivo capitalista, sometiendo a las hembras de la historia que se necesitan ser redimidas a golpe de dinero y... Y en este punto la historia contada, la Fábula, y tal vez la Historia con mayúsculas hace uso de metáforas narrativas sumamente falogocéntrica: la fuerza del progreso, del movimiento, es siempre violenta, violadora, fundante a través de la sangre, de la conservación-renovación de la sangre, de la desvirgación de las flores fúnebres de las santas con piernas. A esto nos conduce el camino, la anagógé, pero no adelantemos acontecimientos y juguemos un rato más con las expectativas del lector.

Una santa es, ante todo, contemplada y ¿qué mejor lugar para articular no sólo la contemplación sino un discurso sobre la contemplación que la pantalla cinematográfica?

Volvamos a la contraposición entre tiempo de dios y tiempo de los hombres. La representación irónica del tiempo de dios que quiere imponer como eternidad extática el personaje de Viridiana se realiza en la película de una manera asombrosa. Viridiana quiere ser la protagonista de su particular historia de éxtasis religioso, de su erotomanía y para ello ha de construirse una escena. La cámara articula, monta, como ya se ha dicho, un punto de vista metadiscursivo, un punto de vista sobre el propio punto de vista de Viridiana. La muestra construyéndose su propio retablo vivo. Ella, Santa entre pobres, *sus* pobres.

Pero, afortunadamente, la cámara es un instrumento infiel, tiene vida propia y muestra más de lo que los personajes ven o quisieran enseñar, muestra y construye al mostrarlo un punto de vista, una nueva realidad. Es una realidad perspectivista, una ontología posible gracias a la conciencia de que hay una operación: la operación de decir que se está mostrando la realidad, eso sí, bajo diferentes puntos de vista. Por eso, el *retablo* viviente que se construye para su disfrute la virgen Viridiana es invertido satíricamente por el punto de vista de la cámara, como en la célebre cena pantagruélico-rabelesiana de los pobres que parodia a la última cena de Leonardo Da Vinci, a la que ya nos hemos referido antes.

Atención en este punto: sólo un artefacto visual puede, *en un medio visual*, realizar este tipo de subversiones satíricas de la iconografía sacra: el retablo que Viridiana tiene en la cabeza es burlado visualmente por la cámara, que coloca en las mismas posiciones —funciones— de cuadros sacros a elementos diferentes, personajes que representan la profanidad más desatada. Se burla, desacraliza, hasta el límite mismo de lo representable: la cámara como un sexo, un ojo que ve y guiña cómplice a sus burlescos compadres.

De la misma manera, el montaje dialéctico es capaz, en su carácter fotográfico, de contraponer visualmente los dos tiempos, el divino y el profano, tal como sucede en la escena del rosario entre los olivos. En ella, el grupo extático-estático representado por Viridiana y *sus* pobres-pobres, entre los sacros olivos, mediante un enérgico montaje en paralelo es contrapuesto al tráfago de trabajos del primo, que ha trocado los sagrados olivos por profanos y útiles leños para construir, para destruir el estatismo. Virtud, virgen, Viridiana. Retablos extáticos y estáticos frente al sonido de un país en obras.

Toda la abundante tópica de ciegos, cojos, llagas...propia del repertorio temático de los textos sagrados, es aquello de lo que rodea, se arroja, voluntariamente Viridiana, que quiere sobre todo ser *contemplada*, contemplada como una santa en su retablo, con toda su parafernalia al servicio de ese placer en *ser vista*, y sobre todo, *vista como* buena. Curiosamente siempre está negando y denegando a otros este placer ético y estético, en un constante ejercicio de ocultamiento de la soberbia de la que, en un momento de la verdad —de esa noción de verdad que sólo funciona *por momentos*— es certeramente acusada

por su superiora —precisamente porque la superiora es el dedo acusador que acierta en tanto sabe el *mal* como nadie, porque *disfruta* con el mismo pecado. Además del de la curiosidad mezquinamente pormenorizada, tan propia de la idiosincrasia acusadora. El pecado de Viridiana es un pecado imperdonable en el mundo de los claustros conventuales de cualquier tipo. Hagamos aparecer al Santo Padre Casiano, que habitó en el año 331 en Roma, al hablar de la tristeza como factor de segregación del alma respecto a su natural destino, el cuerpo de la iglesia:

Dios, creador de todas las cosas y médico de las almas, Él, que es el único que conoce con precisión las heridas del alma, no nos manda abandonar nuestras relaciones con los hombres, sino que eliminemos en nosotros mismos las causas de la malicia y reconozcamos que la salud del alma no se practica por la separación nuestra de los hombres, sino cuando vivimos y nos ejercitamos junto a los virtuosos

Viridiana informa a su superiora «*muy humildemente*», pero lo dice bien claro: el camino de la virtud «*lo quiero recorrer sola*». Viridiana no quiere jugar en equipo la ascensión al cielo, tampoco quiere compartir el juego del placer que le produce ser vista y particularmente, ser vista como una virtuosa santa. Con piernas, pero bien escondidas.

Es, una vez más, el genio maligno de esa cámara traviesa el que enseña más de lo que querrían enseñar los personajes —piernas, pecados, placeres.

Como ya se ha dicho, la recreación de estos dos tiempos, el sagrado y el profano, que se realiza en la película no sirve sólo para mostrarlos confrontados sino para desmontar la oposición misma y su metafísica implícita. En síntesis, si el «tiempo de dios» es ese éxtasis hipócrita y autocomplaciente que trata de construir Viridiana —o el régimen franquista y sus cultos y cultivos religiosos— entonces, parece querer decir la película, «ese “tiempo de dios” es una patraña y no hay más tiempo que el tiempo de los hombres».

Para mostrarlo en práctica, nada mejor que el perspectivismo constante de la película y la inversión carnavalesca final de la cena: la última cena de los pobres en la casa es convertida, ya se ha dicho, en una *Última cena*. Cuando el gato no está para comerse a los ratones —como en la elipsis de la primera relación sexual entre el primo y la criada Ramona— o para dominarlos —como cree hacer Viridiana con sus pobres— entonces los ratones juegan, se divierten, conspiran. Aquí la película debe mucho al género celestinesco y sobre todo al papel de los «apartes», esas palabras pronunciadas por lo bajo o en espacios al margen de la influencia del poder, en los que florecen por igual la rebelión y el cinismo.

Son espacios de indefinida libertad en los que la verdad muestra otra de sus

muchas caras, otro de sus momentos. Los pobres de Viridiana no quieren ser «unos *pobres* pobres» no quieren ser los extras que pongan realismo en las escenas de placer del parque temático de sus amos, los pastorcitos del Belén. Pero en la película de Buñuel, que es también una amarguísima sátira sombría sobre la acción colectiva, no se produce un heroico estallido revolucionario sino una ciega explosión de violencia —incluyendo dos violaciones en una misma noche— que está precedida por un cínico juego de rol, en el que cada uno ha venido haciendo su papel en el retablo porque le interesaba. La hipocresía aquí, como la danza de la muerte, iguala a pobres y ricos. Los pobres, porque comen a costa de la beata Santa. La Santa Beata porque obtiene su placer de ser representada como santa, aunque sea de mentira. Sólo uno de los pobres se individualiza, al principio de la película. Solo uno hace oír una voz discordante en el corifeo lisonjero del grupo, denunciando, en un esperpéntico discurso que remeda a su manera, una vez más, el discurso renacentista sobre la dignidad humana, la hipocresía. Este no es un *pobre* pobre sino un pobre no quiere que le traten de modo paternalista, que le hagan comparsa del retablo. Que le dejen en paz, que le den algo para ir por su cuenta. Porque ese ir por su cuenta es muy distinto al que puede disfrutar gente como Viridiana: lejos de construirse su escenario para el placer, el del pobre es un ir por su cuenta que necesita que le den una moneda para echar a andar por los marcos contruidos por los otros. Pero es un *pícaro* que tal vez contará *su propia historia*, antes de que se la cuenten otros —o bien porque la cuentan otros, porque siempre es un *otro* el que escribe.

Volvemos, pues, al nivel de la alegoría. En el momento histórico en el que se concibe y se rueda *Viridiana*, en un paréntesis del exilio, en un momento de la verdad, lo que se pone en juego en esta película es una lucha verdaderamente existente de fuerzas sociales que esculpen, como el viento en los desiertos, la realidad social española del momento: movilidad social, desarrollismo, modernización, secularización, inserción de nuevas prácticas de consumo, etc. Pero los pecados capitales del país que la cámara muestra siguen siendo los de la Fábula: la soberbia, *autárquica* y la lujuria, siempre *censurada*.

Al final, la santa, que según dice con sorna el primo «es muy sencilla», se sienta a comer, a ritmo de rock and roll, la sopa boba de la modernización desarrollista, en la misma mesa que las clases subalternas —suprema ironía del diablo-primo xenófilo y torva ironía del director, que junta a las dos mujeres de la película al mismo banquete masculino, donde ellas parecen ser lo que se juega, en vez de las que juegan.

La santa, vencida por el intento de violación, *lúcidamente desengañada*, ya no tiene piernas para correr sino más bien para abrirlas al diablo-primo o para mostrarlas, probablemente, en bikini. La santa se *destapar*á en las playas de Benidorm en las próximas décadas. Pero eso es otra historia. La historia de

cómo los políticos tecnócratas van a emprender la cuadratura del círculo procurando la integración internacional de España en el nuevo orden internacional, a partir de lo que no puede sino ser una desintegración intranacional. Y no me refiero a la cuestión nacionalista, sino a la base sobre la que se crea esa inserción, a los mitos que pone en funcionamiento y a las luchas que desencadena. Lo que vamos a ver —en el cine y fuera del cine— a partir de ese momento es, como bien dice Marsha Kinder, una negociación de la problemática unidad de la nación en la articulación de la diferencia cultural en un mismo país. Luchas de legitimación de lo que es válido como «representativo» de la propia cultura y como representación en el extranjero.

No olvidemos, tampoco, que la integración de España en el nuevo orden internacional del consumo es una integración a partir de una desmembración previa. Las costuras que cosían ese Frankenstein de la España una, grande y nada libre, encubren la desmembración o desgarró que la fundó: la guerra civil. Aquí tal vez sea mejor un acto ventrílocuo por el que se haga resonar una voz que advirtió como pocos el carácter público del escenario privado de la traumática sentimentalidad española:

Dentro de cien años, cuando España sea un atolón, cuando las tierras del centro hayan sido enviadas a la Luna para el desarrollo de la agricultura espacial y los mares hayan ocupado el espacio vacío para duplicar el número de las costas; dentro de cien años, cuando los centros de Formación Profesional Acelerada produzcan a un ritmo mensual de cien camareros, cinco flamencos de litoral y cincuenta profesionales playeros varios; dentro de cien años, cuando la arqueología submarina busque y rebusque bajo el mar interior español el monumento al pastor de Avila, al maestro nacional, a la mujer gallega, a Sancho Panza y el burro manchego; dentro de cien años, cuando los presentadores de televisión inicien el programa diciendo: *Hello, people. How are you?* Y a continuación traduzcan para las clases pasivas: *Hola, señores y señoras. A conservarse*; dentro de cien años, cuando en Venus, Marte, Vulcano comiencen a aparecer ciudades de plástico llamada Nueva Galicia, Nueva Cuenca, Nueva Reus; dentro de cien años, cuando la URSS y USA lleguen a un acuerdo para dejar de encañonar la tierra desde el espacio todos los días festivos y en otras jornadas de especial significación; dentro de cien años, cuando entre las ruinas arqueológicas del Rastro los hispanistas norteamericanos de la Universidad de Columbia se sonrían ante la precaria supervivencia del cancionero popular iniciado por la canción: *Tres cosas hay en la vida/salud, dinero y amor/y el que tenga estas tres cosas/ que le dé gracias a Dios*; dentro de cien años, cuando Robert John Kennedy III, el Benevolente, decida un empadronamiento total de los ciudadanos de su imperio para conmemo-

rar la era de la paz instaurada, y en los jardines de la Casa Blanca *er niño de Belmez* estrene la primera versión del *Valverde*, ¡ay mi *Valverde!*, quien *estuviera en Valverde*, en correcto americano de St. Louis; dentro de cien años, cuando según el New York Times se aprecien evidentes síntomas de distensión entre Cuba y Estados Unidos; dentro de cien años se habrá llegado a la evidencia de que no hay que luchar por lo que es evidente y de que aquel verso de canción popular: *Recuérdeme que recordar es volver a vivir*, no era otra cosa que un signo más de la ley de la incongruencia lógica que presidió la vida de la humanidad hasta poco después del año 2000. Y tal vez la sección de la Universidad de Yale, especializada en «Historia Bioquímica de España», descubra que el germen de los nuevos tiempos dentro de la antigua área de España sea el plan de Estabilización de 1958.

Vázquez Montalbán, M. *Crónica sentimental de España*. 1971.

El primo Jorge, desde luego, es un espectador satisfecho, o sea, un espectador-espectador: porque ya contaba con ese final. Se lo dice a Viridiana, delante de la Criada, que es otra encarnación de la construida subalternidad femenina, solo que ya en el nivel clases pasivas, como diría Vázquez Montalbán: «Yo ya lo sabía desde el principio... que mi prima Viridiana tiene pinta de querer jugar a las cartas».

Y nosotros, ¿qué clase de espectadores somos?, ¿qué clase de gente que espera? Es una buena pregunta para comenzar a andar la última parte de este camino argumentativo.

Voy a concluir este tránsito, esta anagogé, con un final esperado en este texto, pero que no cuadre tal vez igual de bien en la historia de la recepción crítica o hábitos interpretativos de cómo se ha venido leyendo *Viridiana*.

A mi juicio, y hasta donde yo sé, me da la sensación de que parte de la bibliografía buñuelesca se viene escorando hacia un tipo de escritura, de *grafía*, que más que de grafía, tiene ya mucho de hagiografía. Un tipo de escritura al estilo «eventista» de los funcionarios de cultura o al estilo hispanismo extraterrestre. No es ya tanto una cuestión de santas, como de santos, o mejor dicho, de antisantos convertidos en santones. No creo que esta hagiografía o hábito de lectura —o lectura en hábitos— que hace incondicionalmente de Buñuel una especie de santón de la subversión en las formas de representación del deseo, que más bien lo capitaliza como nombre propio de una representación de la cultura española como imagen de marca, contribuya, a la larga, a una apreciación ponderada de la indiscutible grandeza del cine de Buñuel. Creo más bien que lo que hace es esclerotizar la travesía del signo que lanza la figura de Buñuel, la admirable ambigüedad interpretativa que suscitan sus películas y

que contiene la que probablemente sea la mejor de las cualidades de una obra de arte: poner en marcha el pensamiento. La catarata de bibliografía que se centra el carácter subversivo de la obra del director aragonés, y más concretamente, sobre esta película —tomada en su valor de «caso»— y que no osa casi nunca emitir una crítica ideológica en el sentido de Jameson, corre el riesgo de acabar siendo tediosa y dócil, si se eterniza en el buñuelismo como fórmula, en lugar de empezar también a remontar el río de la lectura, a emitir una crítica ideológica en el sentido de Jameson, a explorar aquellas zonas ciegas del discurso buñueliano, los huecos donde ese discurso también se pliega a otras formas de dominación, que persisten más allá de los niveles donde cree estar combatiendo la misma. A enriquecer, en definitiva, las películas de Buñuel con nuevas capas de crítica, con nuevas escrituras. Hacer que corra el aire debajo del manto del santo.

Lo voy a decir en castizo: «Buñuel era el tío más machista del mundo». Lamento el truco: tampoco esta vez la voz es mía. Se trata de otro ventrilocuismo más de este texto: el que habla es el productor de *Viridiana*, nada menos que Bardem, en una entrevista aparecida en la página web, nada menos que del centenario de Buñuel en el Instituto Cervantes.³

Traigo a colación esta frase para presentar una serie de problemas que se detectan en el discurso de *Viridiana*, en relación con lo que, bajo una perspectiva feminista, se puede añadir a la vida de esta película y una tentativa de explicar por qué y cómo pienso que se pueden detectar y que merece la pena hacerlo.

El problema planteado por la alegoría, según lo que venimos diciendo, reside fundamentalmente en su carácter de hábito interpretativo. En otras palabras, lo que cuenta la alegoría es la historia, pero *no es toda la historia*. Por esta razón, la alegoría no debe darse por sentada como producto textual, sino analizar sus condiciones de producción. La alegoría contenida en *Viridiana* es problemática como alegoría. Así, respecto a la cuestión de la economía libidinal de los sujetos producidos bajo la educación sentimental del franquismo, la categoría central en la que se centran como metodología de trabajo muchas lecturas de *Viridiana* —algunas excelentes— es el *proceso de sexualización*, lo cual, como ya se ha dicho, es parte de la historia, pero no toda.

La forma de vivir el deseo que tiene *Viridiana-Viridiana* es propuesta en la película como espacio de problematización de la hipocresía moralizante con respecto a la experiencia del deseo y codificación de la misma. Pero esta misma propuesta de hacer de la experiencia de *Viridiana* —una figura femenina— un espacio de problematización en esos términos, como hipocresía, desencadena

³ Ver <http://cvc.cervantes.es/actcult/bunuel/entrevistas/bardem.htm>. En esa misma entrevista, Bardem califica la figura de Buñuel en unos términos que tal vez nos resulten aun más divertidos: «Por entonces, en la España franquista de la época, Buñuel era el diablo con cuernos y rabo».

una pregunta, ¿por qué? Es decir, una pregunta por el marco mismo en el que es constituida la *producción de un problema y de un sujeto*,⁴ en nuestro caso femenino, el marco en el que es construida una *imagen* de la experiencia de una mujer. Discutir esta tematización es dialogar sobre la manera de construir ese marco, que en mi opinión está fundamentalmente elaborado a partir de categorías que construyen el problema en términos masculinos heterosexuales de tipo sexista.

Detectar los efectos de estructura o anagogía de los textos implica la emergencia de nuevas posibilidades de intervención interpretativa sobre los mismos.

Por eso, la noción de una clausura ideológica —que traza *lo pensable* por el texto y, con ello, *lo no pensado*— es un poderoso instrumento epistemológico, aunque haya de ser empleado con cautela y con *sutilitas applicandi*, para no errar el tiro. Lo que un texto puede pensar en cierto modo *lo encierra*, pero también es algo plenamente historizable y resulta, por lo tanto, compatible con un pensamiento dialéctico, lo hace moverse. La idea es que podamos señalar los puntos ciegos del texto a fin de activar un movimiento del mismo fuera de sí, una ruptura de lo que se podría convertir en un círculo vicioso hechizado por un bucle autorreferencial del lenguaje. El único modo de ser conscientes de que la ideología misma tiene historia.

Esto es posible gracias a lo que Jameson destaca como el carácter relacional de los conceptos de análisis, propuesto como premisa metodológica interpretativa. Para ello, ofrece como ejemplo el concepto marxista de clase social en el sentido de que los valores de una clase social están activados *dentro* de una situación, concretamente una situación de referencia a la otra clase. La legitimación o subversión son las estrategias que adoptan las dos agentes implicados en la estructura, a fin de mantenerse o minar la estructura de valores y poder que les aliena o les favorece.

Esto no significa que unos y otros se «necesiten» a secas o que se impliquen mutuamente de manera necesaria. La idea es otra. Se trata de que la existencia misma de estos agentes y sus estrategias está señalando en una dirección, está apuntando el camino hacia algún sitio más allá de ella. Semejante existencia tiene lugar en el seno de una determinada situación social⁵ que coloca, articula,

4 V. el excelente trabajo de Yarza, A. y Lillo, G (2003)

5 Goffman (1974) , en su *Frame Analysis* habla precisamente de la competencia por el establecimiento de los marcos como forma de intervención sobre la situación: «Presumably, a "definition of the situation" is almost always to be found, but those who are in the situation ordinarily do not *create* this definition, even though their society often can be said to do so ordinarily, all they do is to assess correctly what the situation ought to be for them and they act accordingly», siendo, continúa más adelante, un marco un principio de individuación y una operación epistemológica caracterizada por «rendering what would be otherwise a meaningless aspect of the scene into something that is meaningful». Además, Goffman ironiza con socarronería sobre las visiones tremendistas del mundo como escenario: incluso si pones un teatro, necesitas un aparcamiento para que el público deje los coches.

estos agentes en tales posiciones respecto a ella —y los subjetiviza, los hace sujetos, en su interior. Por eso, dentro de este universo conceptual que construye esa situación de referencia, los textos individuales y los artefactos culturales se caracterizan por ser esencialmente dialógicos, habitados, al menos, por dos voces distintas. Son escenario de tensiones y luchas por la operación de reappropriación y modificación polémica de textos. Se entiende así que el ideograma no *se encuentra*, se construye. Es una responsabilidad crítica esencial que implica una relación activa con los textos, que en efecto los re-active.

Las categorías de trabajo crítico en la perspectiva de Jameson se obtienen a partir del curso de procesos diacrónicos. Su origen tiene lugar en un marco diacrónico, pero se hacen utilizables sólo cuando estos marcos son *anulados*, puestos en entredicho y trabajados dentro de una organización sincrónica que describa la dinámica del sistema ideológico, que reconstruya su estructura sincrónicamente.

Los distintos modos del *objeto* textual que le interesan a Jameson son el acto simbólico en el primer nivel de lectura, el literal. Luego, el ideograma u organización dialógica del discurso de clase en el segundo nivel de lectura, el nivel alegórico. Finalmente se revela el tercero, que no sería propiamente un objeto sino la forma que une a objetos y sujetos o *ideología de la forma*.

El horizonte final de inteligibilidad del texto individual o del artefacto cultural alegórico es, pues, la *ideología de la forma*, esto es, el marco final en el que los anteriores objetos textuales son reescritos en campos de fuerza. En ellos, los regímenes de signos de diversos modos de producción son comprendidos como estructuras estructuradas en esa *forma*, a la vez que estructurantes de la misma.

Por esta razón, se pueden detectar dinámicas que serían aparentemente anómalas en teorías sociales consensuales pero no en teorías sensibles a la dimensión conflictual de la vida social. Estas supuestas anomalías consistirían en la contradicción interna en los textos funcionando en diferentes niveles de sentido, una contradicción manifestada en el momento en el que mensajes específicos, emitidos por los diversos sistemas de signos que coexisten en un determinado proceso artístico así como en su formación social correspondiente, entran en contradicción, no forman un conjunto armónico, gozan de cierta autonomía. Este hecho no es un error del modelo; es, por el contrario, su virtud. Asimismo, este nivel estructural se comprende así no sólo como algo externo al texto sino también como *contenido* del texto mismo, en la medida en que el texto es reescrito gracias a él. Por eso es una ideología de la forma. Tales dinámicas que visualizan la *ideología de la forma* se refieren pues a la tercera forma de causalidad althusseriana, es decir, la que emana de la estructura o matriz ideológica en la que el texto surge y con la que despliega relaciones ambivalentes de subversión y sumisión. Polisemia y ambigüedad interpretativa.

Lo anterior se vincula de manera especial a lo que vamos a decir de Viridia-na, y de modo más general, con las relaciones entre marxismo y feminismo como formas de crítica textual. La noción de «superposición de modos de producción» muestra que el sexismo y la ideología patriarcal pueden comprenderse como sedimentación y remanente de formas de alineación, estructuras arcaicas de la misma, propias del modo de producción más antiguo de la humanidad, el patriarcal, con su división del trabajo entre mujeres y hombres así como su división de poder entre viejos y jóvenes.

Los análisis de la ideología de la forma ponen de manifiesto que estas estructuras arcaicas de alienación y los sistemas de signos que los acompañan se solapan con otros modos más recientes de alienación —que se han hecho más conspicuos— coexistiendo estructuralmente con ellos. Por esta razón señala Jameson que «the affirmation of radical feminism, therefore, that to annul the patriarchal is the most *radical* political» se comprende como un proceso perfectamente integrable en un proyecto de izquierda.

Un valor incuestionable de la obra de Buñuel, no sólo de esta película, es el mostrar en su contexto histórico nuevas formas de entender el placer, hacer visibles nuevos mapas cognitivos que señalan *heterotopías* del placer. Se trata, desde luego, de un gesto vanguardista, pero el carácter vanguardista no es un cheque en blanco ni tampoco debe serlo la apelación a la sexualidad como elemento central de la economía de la psiquis y de la actividad simbólica. También, a su manera, el argumento fascista apela a la sublimidad sexual. El impulso vanguardista es como un tren a toda velocidad que dependiera de un guardaagujas imprevisible: puede tomar la vía del empuje emancipador o la vía fascista. O ninguna de las dos. Conviene, en suma, no confiar ciega e incondicionalmente en la vanguardia como cheque en blanco, como si la primera vía estuviera siempre asegurada por el impulso de contestación de lo existente sino esperar a ver qué es lo que traía en la maleta, entenderlo contra su matriz ideológica.⁶

Un mismo texto puede estar sirviendo, en el nivel de lectura alegórico, a una propuesta emancipadora y, al mismo tiempo, en el nivel del inconsciente político, no. Por eso la actividad crítica, que pone de manifiesto, que construye, estos fenómenos, contribuye a la vida de los textos, a evitar hacer de la relación con ellos una tanatopolítica. No creo que los cuerpos de Buñuel sean sólo «cuerpos subversivos» sino que me parece más significativo como marco señalarlos como cuerpos magullados y castigados. El cuerpo se presenta como lugar mutilado y a menudo, tras la mutilación, espacio de apertura a nuevas formas del deseo. Pero no es menos cierto que la mutilación, el dolor, se inserta en la narrativa de un ciclo de *pecado y expiación*, en la que, por lo tanto, funcionan la

6 El concepto se lo debo a la lectura, siempre provechosa, de los libros de J. C. Rodríguez.

denuncia y lo denunciado con la misma eficacia, con lo cual el texto trata de resolver un problema que él mismo crea. Y lo hace en una narrativa a la que tiene la intención de estar subvirtiendo en uno de sus niveles. El cuerpo, especialmente el femenino en *Viridiana*, se aprecia como lugar de inscripción social de mecanismos de control y, consecuentemente, de definición del mismo como propiedad privada de la comunidad. El cuerpo individual es propiedad del cuerpo social, de su mística material. La tensión entre el control y la pérdida del mismo es central en los discursos patriarcales, especialmente en lo que se refiere al cuerpo de la mujer como espacio de luchas por su gerencia y uso. Si hay un pecado poco evidente pero que está funcionando de modo omnipresente en *Viridiana* es que ésta quiere hurtar su cuerpo al mercado masculino y explorar otras formas de placer solipsistas. Pero se trata de un pecado que no está codificado religiosamente de manera manifiesta en el repertorio conceptual que maneja Buñuel. Buñuel no es consciente de él. Es un pecado que no aparece parodiado en la película. Pero que sin embargo actúa como su motor inmóvil, como su hueco, como su secreto.

Aquí se detectan los efectos de estructura que mueven los hilos de los fantasmas de la *Viridiana* alegórica. *Viridiana* combate la violencia en una de sus especies, el franquismo y su hipocresía. La problematiza como trampa saducea, como dilema capcioso que obliga a elegir, sin salida, entre una política desarrollista cosmética y una arcaísmo social mortuorio y melancólico, que forman un doble vínculo. Un doble vínculo que asfixia con una comba a los sujetos ceñidos por ella. Pero esto sucede en uno de los niveles de lectura posibles, en un nivel alegórico en el que la alegoría es obligada a funcionar como interpretación privilegiada en el conflicto de interpretaciones y, por tanto, como verdad.

En otro nivel, en cambio, el inconsciente político de la obra actúa como trasfondo contra el cual hacer una lectura más de la misma. Se detecta entonces una propuesta declinada en letras patriarcales, en la medida en que la construcción del problema se deja leer en términos de posesión y control del cuerpo femenino, es una cuestión de propiedad, expropiación y apropiación. Venid y comed todos de él porque este es mi cuerpo, diría la santa. Sangre de la alianza vieja y eterna. Sangre del grial a quien sirve la ideología de la forma en *Viridiana*. Sangre de la fundación.

Cabe preguntarse, pues, por qué el avance en la acción o la formación del carácter de los personajes en películas como *Viridiana* o *Tristana* tiene lugar a partir de un acto de violencia, de un acto de derramamiento de sangre — mutilación, desvirgación — que las subjetiviza, las hace sujetos. Por qué se elige como tropo un avance de la historia/Historia que tiene lugar a partir de un acto de violencia fundacional, como diría Benjamin, aunque se mantenga luego como violencia conservadora con la propia colaboración de los personajes

femeninos. ¿Por qué este origen? ¿Por qué se hace surgir al sujeto femenino de una traumatización, que la ata, que la hace ser sujeto siempre *por oposición* — aunque, a la postre, subversiva— pero *en referencia* a la ideología patriarcal? ¿Por qué se *produce el sujeto femenino* en las mismas estructuras a las que se trata de poner en cuestión en otros niveles de la obra a través de una ontología de lo visual abierta por el uso crítico de la cámara o la alegoría subversiva? Preguntas pertinentes e impertinentes, sobre la autonomía relativa de las partes desmembradas de la santa.

La cuestión es que Viridiana no quiere compartir su placer, hurtándolo a la ley patriarcal, a su tío —la vieja alianza— o al mercado, a su primo —la nueva alianza. O lo vende caro y por eso va pasando poco a poco de santa a puta. A mujer que tiene cara de que en realidad siempre se ha muerto por jugar a las cartas. En cualquier caso, es una «mala mujer» y por eso merece ser castigada. Debe tomar su lugar en el orden natural de las cosas, en *la gran cadena del ser*. Porque en el fondo, desde el primer hombre y la primera mujer, en caso de duda ya se sabe el final del gran relato: la mujer es culpable de antemano. Por si acaso.

Ese y no otro es el peligro de las alegorías, poderosísimos instrumentos al servicio de la función interpretativa, cuando se congelan y se hechizan olvidando su origen humano, cuando se reifican. Que apelan a la anulación de lo particular en un fantasma de lo universal, a la subsunción de lo contingente en lo escrito desde siempre y para siempre. *Per secula seculorum*. [...]

BIBLIOGRAFÍA

- DURGNAT, R. (1990): «Theory of theory: And Buñuel and the Joker», *Film Quarterly*. Vol. 44, N° 1, autumm.
- EVANS P.A. (1995): *The Films of Luis Buñuel: Subjectivity and Desire*, Clarendon Press, Oxford; Oxford University Press, New York.
- GOFFMAN, E. (1974): *Frame Analysis: an essay on the organization of the experience* New York: Harper.
- GUTIERREZ-Albilla, J.D. (2004): «Between the Phobic Object and the dissident subject: abjection and vampirism in Luis Buñuel's *Viridiana*». En: S. Marsh & P. Nair (eds.): *Gender and Spanish Cinema*. Oxford-New York: Berg.
- JAMESON, F. (1981): *The political unconscious*. New York, Cornell University Press.
- KAPLAN, E. A. (1983): «Is the gaze male?». En: A. Snitow *et al* (eds): *Powers of Desire*. New York: Monthly Review Press.
- KINDER, M. (1991): «The Spanish Oedipal Narrative from Raza to Bilbao», *Quarterly Review of Film & Video*. Vol. 13.
- (1993) *Blood Cinema the Reconstruction of National Identity in Spain*, Berkeley: University of California Press.

- KUIPER John B. (1963): «Eisenstein's "Strike": A Study of Cinematic Allegory" *The Journal of the Society of Cinematologists*. Vol. 3., pp. 7-15.
- LILLO, G. & YARZA, A. (2003): «El Demonio, el Mundo y la Carne». En: Gastón Lillo (ed.), *Buñuel: el imaginario transcultural/L'imaginaire transculturel/The Transcultural Imaginary*, University of Ottawa: Ottawa.
- MULVEY, L. (1988): Visual pleasure and narrative cinema. In: C. Penley (ed.): *Feminism and film theory*. New York: Routledge.
- TOBIAS, J.(1998-1999): «Buñuel's Net Work: Performative Doubles in the Impossible Narrative of the Phantom of Liberty». Vol. 52, N° 2, winter.
- WILLIAMS, L. (1990): «Films Bodies: Gender, Genre and Excess», *Film Quarterly*. Vol. 44, N° 1, autumn.
- YARZA, A. & LILLO, G. (2003): «El Demonio, el Mundo y la Carne». En: Gastón Lillo (ed.): *Buñuel: el imaginario transcultural/L'imaginaire transculturel/The Transcultural Imaginary*, University of Ottawa: Ottawa.

Recibido el 30 de noviembre del 2005

Aceptado el 30 de diciembre del 2005

BIBLID [1132-8231(2005)16: 71-93]