

Viridiana: VIDA Y MILAGROS

MARTI ROM

Cuando el período autárquico (1945-51) de la España de la posguerra deja paso a una progresiva normalización de las relaciones exteriores y, consecuentemente, a un tímido despegue económico, se crea por decreto-ley, el 19 de julio de 1951, el Ministerio de Información y Turismo, al frente del cual se coloca a Gabriel Arias Salgado, el cual, anteriormente, había sido vicesecretario de Educación Popular y delegado nacional de Prensa y Propaganda.

Se inicia un período (1951-57) en el que se establecerán los acuerdos con U. S. A. y el Vaticano (capitalismo e Iglesia), se producirán las primeras inversiones del capital extranjero y se «travestirá» la clase política franquista de «azul» a «tecnocrática-opusdeísta». El Plan de Estabilización del 59 conducirá a los Planes de Desarrollo de los años 60. Se está intentando dar una nueva imagen de la España franquista y, a la vez, se produce una alteración importante de las costumbres tradicionales con la invasión turística iniciada en 1960 (paralelamente se inicia la emigración del lumpen-proletariado español a Europa). Esta política está orientada tan sólo al exterior; en Barcelona, durante la visita de Franco y en un concierto del Orfeo Catalá en el Palau de la Música Catalana, al que asisten cuatro ministros, el público entona el prohibido «Cant de la Senyera» (himno de Catalunya junto a «Els Segadors»), produciéndose posteriormente la consiguiente represión.

Es, pues, en este contexto, en el que se pretende dar una nueva imagen al exterior cara a magnificar esos próximos «veinticinco años de paz», cuando el aparato cinematográfico estatal ve con buenos ojos que Luis Buñuel (uno de los tres pilares antifranquistas de la cultura española junto a Picasso y Pau Casals) retorne para realizar una película.

Anotación acerca de los protagonistas oficiales de la política cinematográfica

El Ministerio de Información y Turismo era un organismo un tanto especial que «funciona como dos Ministerios que se contradicen: el uno, en su momento, prohíbe que sacásemos el dos piezas en la pantalla, y el otro fomentaba el turismo

que tenía el dos piezas» (1), al frente del cual estaba ese «antimarxista militante» (2) de Arias Salgado.

Arias Salgado es un supercatólico que, junto a Carrero Blanco y Julio Rodríguez, conforman la trinidad **integrísta** de los ministros franquistas (3). Gustaba definirse como un «teólogo de la información» que «parte de Santo Tomás, que dejó sentado para siempre que la libertad es la opción entre los bienes posibles, pero excluido siempre el mal» (4), y que definía la **opinión pública** como: «la manifestación orgánica de los estados de opinión rectamente elaborados y formados por los hombres más caracterizados de los órganos naturales que integran la sociedad, es decir, los elementos más representativos y solventes de la comunidad de familias, de los municipios, de los sindicatos, de las profesiones, de la Iglesia y de otras instituciones fundamentales en la vida de la nación, entre las cuales se cuenta la institución social de la información» (5). Es decir, para Arias Salgado la **opinión pública** era la de la clase dominante (franquista).

En sus once años al frente del Ministerio tuvo a cinco directores generales de Cinematografía y Teatro, lo cual da un promedio de algo más de dos años cada uno. El primero fue J. M. García Escudero (1951-52), teniente fiscal del Consejo Supremo de Justicia Militar; su caída fue debida al incidente ocurrido en torno a «**Surcos**», del falangista-hedillista Nieves Conde, film «socializante» y «gravemente peligroso» (según la censura eclesiástica); posteriormente y bajo el ministerio de Fraga Iribarne impulsará ese ente etiquetado como «Nuevo Cine Español» (1962-67). Le sucederá J. Argamasilla (1952-55), un burócrata del aparato cinematográfico de 1943-45; su paso en falso fue autorizar la coproducción con Inglaterra de «**La princesa de Eboli**», realizada por Terence Young (sobre el reinado de Felipe II), de la que se estaba realizando una doble versión para el mercado exterior. Las consecuencias políticas de las

(1) Julio Coll en «El cine español en el banquillo», de A. Castro.

(2) Enciclopedia Espasa.

(3) Según Amando de Miguel en «Sociología del franquismo».

(4) «Mis almuerzos con gente importante», de J. M. Pemán (el cual lo definía en su libro como «uno de los hombres más ferocemente buenos que he conocido»).

(5) Discurso en Mallorca (13 de mayo de 1957), extraído del libro de Amando de Miguel.

«Conversaciones de Salamanca» (1955) determinarán el fin de la (corta) etapa de M. Torres López (1955-56). Le sucedió el abogado del Estado y asesor jurídico del



Ministerio de Información y Turismo, J. Muñoz Fontán (1956-61), durante el cual se produciría el «affaire Viridiana». Concluirá con el falangista Jesús Suevos (1961-62), esos ojos cruzados e inquietantes que desde la mágica televisión de los 60 nos intentaba convencer de lo corompidas que estaban las democracias occidentales.

El «affaire» «Viridiana». Capítulo primero

En 1959, Carlos Saura y Pere Portabella (FILMS 59) realizan y producen su primer film, «Los golfos». En Cannes de 1960, adonde va seleccionado el film, conectan con Buñuel, el cual había presentado «La joven». En este encuentro se hablará de la posibilidad de su retorno para la realización de un film.

Desde Méjico, Buñuel escribe proponiendo «una historia muy blanca» cuyo título provisional era «La belleza del cuerpo».

Vuelve en noviembre del 60 y realiza



un viaje sentimental por Toledo, Zaragoza, Las Hurdes, la Mancha y Alicante. Reúne en la finca de los Dominguín a un grupo de gente ligada a los dos grupos con postulados «progresistas» cinematográficos UNINCI y FILMS 59. Aquí nacerá definitivamente la idea de realizar Buñuel un film en la España franquista.

UNINCI provenía del espíritu de Salamanca y se agrupaban en ella gente como Ricardo Muñoz Suay, Bardem, Isidoro Ducay, Domingo Dominguín... Había producido hasta entonces: «Bienvenido, Mr. Marshall» (1952), de Berlanga; «Sonatas» (1960) y «A las cinco de la tarde» (1960), de Bardem. Y paralelamente a «Viridiana», «La mano en la trampa» (1961), de L. Torre Nilsson.

FILMS 59 (Pere Portabella) había producido: «Los golfos» (1959), de Saura, y «El cochecito» (1960), de Marco Ferreri. Ambas productoras iniciaban un cine que rompía con el «folklorismo»-fascismo del anterior «cine español».

El título y el mínimo esquema argumental de lo que será «Viridiana», surgirán de algunos recuerdos extraídos de la infancia y de la etapa escolar de Buñuel. «Viridiana es una santa muy poco conocida de la época de San Francisco de Asís. Me llamó la atención su nombre hace ya muchos años, y durante mi estancia en Méjico pensé en el argumento de la película que me surgió de una imagen que había visto. Este es mi sistema de trabajo: todo un conjunto de cosas surge a partir de una sola imagen, lo mismo que brota el agua de una fuente.» La imagen sugeridora parece ser una pintura del mejicano Chávez, en la que se presenta a la santa en trance contemplativo de los atributos de la pasión de Jesucristo: la cruz, corona, espinas, clavos, esponja...

El guión del film lo elaboró con la colaboración de Julio Alejandro, «un refugiado español; es católico; poco le ha faltado para hacerse franciscano» (Buñuel).

Con un equipo técnico proveniente, en la mayor parte, de «Los golfos» (con el cambio de J. J. Baena por J. Fernández Aguayo, pues a Buñuel no le gustaba la fotografía «demasiado moderna» del que luego sería nefasto director de la E.O.C.), se inicia el rodaje el 4 de febrero de 1961 en los estudios CEA de Madrid.

«Mi guión fue sometido a censura, que pidió varias modificaciones. Paradójicamente, me ayudó en muchos aspectos. Por ejemplo: en el desenlace, mi heroína iba a tocar a la puerta de la recámara de su primo y lo encontraba en la cama con la criada. La criada se iba y Viridiana tomaba su lugar en la recámara. La censura encontró escandaloso que un hombre tuviera, fuera del matrimonio, relaciones con dos mujeres sucesivas. Entonces imaginé sustituir este desenlace por una partida de tute con tres jugadores: el hombre, la sirvienta y Viridiana» (6).

Buñuel lo que propuso en un primer momento fue modificar el acto amoroso sucesivo por una partida de cartas, y fue entonces cuando se le sugiere que jueguen los tres a la vez, pues «nadie va a creer que Viridiana vaya en camión al cuarto de su primo para jugar a cartas». Así, pues, el «menage a trois» final es obra de la bienpensante censura a través del director general de Cinematografía.

(6) Citas sacadas del libro «Viridiana», publicado por el Cine Club Era, de Méjico.

Capítulo segundo: Cannes 1961

Buñuel, que el año 1951 con «Los olvidados» ya había obtenido un importante éxito en Cannes, había sido invitado personalmente por el Festival para que presentara «Viridiana». El primer problema surgió en que el rodaje se iba prolongando excesivamente; la Junta del Sindicato Nacional del Espectáculo visionó una copia inacabada y puso algunos problemas, pero dado que el director general, Muñoz Fontán, deseaba que el film fuera a Cannes, accedió a volver a visionarlo después de su sonorización y subtítulo en París. El propio Muñoz Fontán no puso inconvenientes a que se dijera que el film iba como «representación oficial», esperando que éste ayudara a dar una imagen de liberalización de la cultura española.

Buñuel, que había adoptado en todo momento una postura de tenerle sin cuidado si el film iba o no a Cannes, estuvo finalizando sin prisas el film en los laboratorios Eclair. El aparato estatal cinematográfico que había jugado la carta Buñuel en favor de sus propios intereses, accedió a que el film no volviera a Madrid, sino que fuera directamente a Cannes (dado que no había tiempo suficiente), y allí, el propio director general se responsabilizaba de visionarlo el día antes de su proyección.

El Festival se inició el 3 de mayo y concluía el 17. «Viridiana» estaba anunciada para el día 16; la copia «standard» no se finalizó hasta un par de días antes, llegando a Cannes el mismo día de su proyección. No había tiempo material de visionarla, ni siquiera llegado el caso de prohibir su exhibición, pues los resultados esperados con la inversión «Viridiana»-Buñuel se multiplicarían en sentido contrario.

El programa del Festival se decía: «En el panorama del cine español se destacan por sus esfuerzos hacia un cine serio y consciente, por el deseo de calidad y prestigio, a los que son fieles, las dos casas productoras UNINCI y FILMS 59, que se han unido para producir el primer film español de Luis Buñuel desde la ausencia de su país del extraordinario realizador.»

Durante la proyección suponemos que Muñoz Fontán se debía ir hundiendo poco a poco en su butaca preveyendo lo que le iba a venir encima. Lo cierto es que se encerró en su hotel a continuación de la proyección.

A la mañana siguiente, un soplo de esperanza alumbra a los productores del film al publicar el boletín «Última hora», del Festival, el siguiente comentario: «El Jurado del Festival, que había prácticamente establecido su lista de premios ayer en la tarde, se encuentra en la obligación de reconsiderar todo después de la proyección del film de Buñuel, «Viridiana», presentado por España.» Y, finalmente, se le adjudicó la Palma de Oro (ex-aequo con «Une aussi longue absence», de Henri Colpi).

Aprovechando que Buñuel estaba en París, los productores creyeron oportuno que fuera el propio Muñoz Fontán el que recogiera el diploma acreditativo y el pequeño estuche con el trofeo. Este debió pensar que volver a España con el primer gran premio conseguido por el cine español anularía los posibles problemas que sobre su argumento iba a tener e



film. Así, pues, en medio de un clima de miedo ante un posible atentado de la OAS en el «Palais» y rodeado éste por las CRS, Muñoz Fontán subió sonriente a recoger el premio (que fue muy aplaudido) de manos de Danielle Darrieux y Jean Marais.

Recordemos que el Jurado estaba compuesto por: Claude Mauriac, Eduard Molinaro, Jean Paulhan, Raoul Ploquin, Marcel Vertrés (Francia), Liselote Pulver

(Alemania), Pedro Armendariz (Méjico), Luigi Chiarini (Italia), Fred Zinneman (USA) y Serguei Yutkevich (URSS).

Capítulo tercero: el escándalo

Muñoz Fontán volvía con «un triunfo para España», pero el escándalo ya había estallado; algún periódico hablaba de «Viridiana» como de «una película sacrí-

lega». Rápidamente será defenestrado; en el inmediato Consejo de Ministros del 26 de mayo será destituido, saliendo la orden en el «B. O. E.» del 31 de mayo y nombrándose a Jesús Suevos para sustituirle. Incluso Arias Salgado se tambaleará por dicho escándalo.

El ataque principal iba a hacerlo el órgano vaticano «L'Osservatore Romano», que se extrañaba cómo de la católica España vinieran las mismas barbaridades que de la comunista Polonia («Madre Juana de los Angeles», de Kawalerowicz, sobre la historia de Urbain Grandier y los diablos de Loudun—luego Rusell haría «The Devils», se había presentado también en Cannes).

«... El balance moral es, en cambio, desconcertante: contra una insólita media de filmes de buena actitud moral o incluso edificantes se registra la insensata irrupción de actitudes antirreligiosas de tan delirante intensidad, de tan atroz crudeza blasfema que hace catalogar a las dos obras que exaltan tales actitudes —la polaca «Madre Juana de los Angeles», de... y la española «Viridiana», de Buñuel— entre las más repulsivas que se puedan imaginar y sólo concebibles como el parto de una mente delirante.

A propósito del filme «Viridiana», es conocido que un comunicado de fuentes españolas difundido después del reparto de premios dice: «Fuentes autorizadas de información tienen que precisar que el filme no ha sido presentado en absoluto oficialmente en España, como ha sido dicho y escrito. «Viridiana» ha ido a Cannes porque los dirigentes del Festival han dirigido invitación a los productores».

res del filme. En segundo lugar, el filme de Buñuel no podía ser presentado por España porque se ha acabado de rodar en los estudios franceses y los organismos oficiales en España no han tenido la posibilidad de visionar antes de la proyección en el Festival de Cannes, siendo por eso totalmente ajenos a su presentación.

El elemento desconcertante en el balance del festival de Cannes es evidente en el mismo reparto de premios: La Palma de Oro, en efecto, ha ido a parar, exaequo al filme francés «**Une aussi longue absence**», de Henri Colpi, obra de delicadísimo juego introspectivo y de nobilísima significación humana, y a «**Viridiana**», obra rechazada por las fuentes oficiales españolas, que por su violencia blasfema, por el horror que (allí) figu-



ra, por la obscenidad repugnante de que está empapada cada anotación, aunque sea marginal, ha suscitado la indignación de cuantos han asistido a su presentación en las pantallas del Palais, no previsible ciertamente en un clima de cierta e insólita integridad como el ofrecido este año por el Festival de Cannes, donde el tema predominante de la cinematografía contemporánea, el erotismo, había sido proscrito y en un lugar que, si puede ser considerado como de cierta genérica falta de prejuicios, no puede, por otro lado, ignorar los límites de la decencia.

De todos modos, dado que las dos obras incriminadas quedan como un triste fenómeno circunscrito y aislado y totalmente aberrante —que hay que excluir de cualquier polémica crítica racional— está bien observar el cuadro de conjunto ofrecido por las otras obras que se presentan carentes de esos temas audaces e inmorales que constituyeron la casi totalidad del precedente Festival de Cannes, obras más o menos válidas en el plano artístico, pero de evidente empeño en tratar casos y problemas con un punto de vista serio, algunas veces grave, siempre con intención o la ambición de contribuir, a través del medio cinematográfico, a la profundización de las cuestiones por las que se agita, se atormenta y sufre la humanidad (7).

Capítulo cuarto: la represión

Por los mismos días regresaban a Madrid los materiales mandados a París, pero la Aduana, **muy escrupulosamente**, no permitió la entrada de las nueve latas de más provinientes del contratipo («lavender») necesario para subtitular el filme. De este modo la Administración española, sin quererlo, posibilitó la reproducción posterior de «**Viridiana**» fuera de los cauces controlables por la legislación española.

(7) Texto de Giacinto Ciaccio aparecido en «L'Osservatore Romano» el 31 de mayo de 1961 (número 125, página 3).



Todo el peso de las leyes franquistas caerán sobre las productoras, expediente por los materiales que continuaban en París, denuncia al Tribunal de Delitos Monetarios por supuesta infracción, y denuncia ante el Tribunal de Contrabando y Defraudación. Finalmente, la Administración toma una decisión «genial», invalidar la autorización de rodaje del filme y considerar en adelante que éste no ha existido nunca. Incluso el Tribunal Supremo dará la razón a la Administración, basándose en que la propiedad del filme recaía en el productor mejicano Gustavo Alatraste (el cual había puesto dinero en él, y se reservaba los derechos de exhibición mundial, incluida España).

Cuando se esperaba una rápida salida del filme en Francia y Europa, debido a su éxito en Cannes, unas gestiones del subdirector general de Cinematografía ante el Gobierno francés logra neutralizar el filme, al exigir los documentos administrativos del país productor para poder autorizar su exhibición en Francia.

Un factor que interfiere en este asunto es la presión del Gobierno francés sobre el español para que no conceda el «status» de exiliados políticos a los dirigentes de la OAS que realizaron el «putsch» de Argel de abril del 61.

Mientras, Alatraste utilizará el «lavender» que había en París para hacer copias del filme, adjudicándole la nacionalidad mejicana.

Los productores españoles se pleitean con Alatraste, pero el colapso económico que impone el aparato cinematográfico español (denegación de permisos de rodaje de otros filmes a las productoras, y calificación de tercera categoría —sin derecho a protección oficial— a «**La mano en la trampa**», también presentado en Cannes) que conduce a la suspensión de pagos de las productoras, obligará a éstas a pactar con Alatraste. En este acuerdo nunca se negará la nacionalidad española del filme.

Finalmente, en el mes de diciembre se estrenó en Bruselas sin ningún tipo de escándalo, y a partir de aquí empezó su distribución mundial; estrenándose en Francia en marzo del 62.

Con la desaparición de UNINCI y FILMS 59 se castró un importante movimiento dentro del cine español.

El 11 de julio de 1962 se produce una reestructuración ministerial que afectará a Arias Salgado, quemado políticamente por el asunto «**Viridiana**»; le sucederá el (entonces) aperturista Fraga Iribarne. Ese hombre que decía que el principal objetivo de su ministerio era «conseguir almas para el cielo», muy preocupado por su destitución, murió tan sólo quince días más tarde (26 de julio) de un infarto de miocardio al salir de su casa una mañana para ir a la misa diaria (8).

Ultimo capítulo: 1977

El «affaire Viridiana» renace cuando Alatraste firma un contrato de distribución con Esteban Alenda para la exhibición del filme en España.

Bardem puntualiza «el problema que surge ahora es que la película es mejicana y a esto se niega UNINCI y contra

(8) La fuente principal de datos para elaborar este apartado concerniente al «affaire» ha sido el libro editado por el Cine Club Ingenieros, de Barcelona, dedicado a Pere Portabella.



ello luchará... UNINCI no sólo tiene derecho a las protecciones inherentes a cualquier película española (derechos que no perjudican a Gustavo Alatríste ni al distribuidor), sino que tiene derecho a que se rectifique una decisión arbitraria...» (9).

Sobre el distribuidor caerán las más variadas y extrañas peticiones del Ministerio, «con esta película me han hecho presentar papeles insólitos» (10), pero finalmente logrará estrenarse en Madrid el 9 de abril (el mismo día en que el neofranquismo legaliza al PCE).

A modo de crítica del film

El filme de Buñuel se articula en torno a tres personajes fundamentales: Don Jaime, Don Jorge y Viridiana; la actuación de los dos primeros define las dos partes (casi iguales) en que se divide claramente el filme, Don Jaime contextualizará la narración, para proseguirla Don Jorge. El personaje de Viridiana servirá de nexo entre los dos.

Don Jaime es ese viejo apartado del mundo que vive **monótonamente** de los recuerdos de un deseo truncado, su esposa se murió la noche de bodas (vistiendo aún el traje nupcial); su vida sólo se alterará ante la visita de su sobrina Viridiana, próxima a adoptar los hábitos de monja.

Don Jorge, hijo natural del anterior, es el reflejo de la posible juventud de su padre; inesperadamente se encontrará al frente de la hacienda.

Viridiana, que desea consagrarse a «servir al Señor», se despedirá del «mundo» yendo a visitar a su tío, el cual le ha pagado los estudios y la dote.

(9) Bardem en «Triunfo», núm. 741, pág. 45, entrevista realizada por Diego Galán.

(10) Esteban Alenda en «Fotogramas», número 1.480, pág. 14.

Estos tres personajes configuran en el filme la clase dominante, aunque con diferenciaciones del nivel de superioridad adoptado por cada uno de ellos, e incluso entre ellos se establece una cierta relación de subordinación. La más clara (y de raíz económica) es la que se establece entre Don Jaime y Viridiana; ésta no solamente accederá a quedarse un día más en casa del primero, sino que se pondrá el vestido de novia de su tía. Don Jaime será también el que con su testamento posibilitará la inserción de Jorge, hasta entonces desclasado forzoso al no reconocerlo su padre, en la clase social a la que de hecho pertenece (ahora Don Jorge).

Las clases subalternas vienen definidas por varios niveles de personajes: Ramona («soy Ramona, la criada de...», dice, presentándose a Viridiana), primero bajo la dominación de Don Jaime y luego de Don Jorge (subordinación de clase aceptada y no cuestionada); el viejo trabajador-capataz de la finca configura al que por su función (técnica) ha adquirido unos ciertos privilegios que le elevan del resto de trabajadores, que por cierto devienen indefinidos en el filme; y los **pobres** que recoge Viridiana, que definen un posible lumpen-proletariado, aunque con escasa (o nula) conciencia de clase.

Don Jaime, la clase dominante tradicional desentendida de su contexto (campos abandonados, sin cultivar desde hace años), tiene un sentimiento paternalista hacia sus subordinados (Ramona y Jorge): salva a una abeja que había caído en un recipiente de agua diciendo «pobrecilla, se iba a ahogar», justo después de que Viridiana, en su papel de «hacer una buena obra», le recordase su obligación hacia su hijo natural no reconocido. El mismo se reconoce diferente de cuando era joven, «lleno de ideales»; imagen que adopta Don Jorge al acceder a su puesto de **señor** de la hacienda («aquí

hay mucho que hacer, mucho, y sin que nadie me mande»), la clase dominante se transforma, se adecua a la nueva situación social; en la visión de las modificaciones a realizar en sus posesiones agrarias se adivina un incipiente proceso de industrialización del campo (de alguna manera podríamos decir que ha quedado atrás un período autárquico y se inicia una abertura al contexto exterior junto a una redefinición de los planteamientos económicos).

Este planteamiento se opone al de Viridiana, la cual adopta la postura paternalista (en su caso, además, humanitaria-cristiana) de Don Jaime, al morir éste, al recoger en la hacienda a todos los **pobres** de su entorno inmediato con el motivo fundamental de educarles cristianamente. Estas dos actuaciones vendrán opuestas a nivel de imagen en la secuencia del Angelus que rezan los **pobres** en el campo mientras unos obreros de la construcción trabajan en unas obras.

El contexto en que se desarrolla la acción viene definido muy esquemáticamente por algunas anotaciones marginales; viven en una zona eminentemente rural no demasiado próxima a una ciudad (cuando llevan a la hija de Ramona al dentista esperan hacer noche en ella y volver al día siguiente); próximos a un pueblo, en el que Don Jaime parece definir al latifundista influyente, y «hombre respetado» por las autoridades locales; el juez o alcalde (con dos guardias civiles): «no se puede usted ir porque ha ocurrido **una gran desgracia**», dicen a Viridiana cuando ésta iba a tomar el coche de línea que la conduciría de nuevo al convento. Más marginales pueden ser las apariciones de un soldado tomando el coche de línea o los dos guardias civiles que van en el carro que lleva atado al perro.

Otros datos anotan la oposición entre

ese contexto rural (tampoco definido exhaustivamente) y ese otro de la ciudad, que desconocemos, pero que parece definir estructuras de relación nuevas entre las personas, entre hombre y mujer (Jorge vive «normalmente» con Lucía, «no es mi esposa, para vivir con una mujer no hace falta que nadie me bendiga»); la oposición mayor puede venir expuesta en ese cambio (de valor) de la música definitoria en el filme de cada contexto, música sacra interpretada por Don Jaime como expresión de su frustración amorosa-sexual (muerte de su amada y bella esposa) que denota unos concretos esquemas de vida (valor de uso), y música de rock que Don Jorge escuchará de un tocadiscos que adopta una función ambiental en el encuentro con Ramona en su habitación (valor de cambio).

Es interesante analizar la diferencia de relación de subordinación en el orden sexual de la criada Ramona para con Don Jaime y Don Jorge. El primero utilizará dicha subordinación clasista como medio para conseguir satisfacer su deseo sexual («poseer» a Viridiana como reencarnación de su esposa), para ello Ramona la espiará, intentará convencer («lo que quiere es que se case usted con el señorita»), y devendrá el elemento activo que facilitará que se duerma para ofrecerla al «señor». Don Jorge, que desde un principio siente una extraña sensación por la beatería de Viridiana («la Viridiana esa ya me tiene acabada la paciencia») y que se va distanciando ante su nueva situación social de Lucía («una buena chica»), se siente atraído por Ramona; se entrecruzan miradas, y finalmente en el desván se iniciará esa relación amorosa-sexual de superioridad de él sobre ella puesta de manifiesto por las imágenes del gato expectativo que salta sobre una vacilante rata (conclusión de la secuencia del desván). Es decir, mientras que Ramona nunca podría ser objeto sexual directo para Don Jaime, sí lo es para Don Jorge. Además, Ramona ejemplariza para este último su acercamiento paternalista a las clases inferiores; elemento análogo a los pobres para Viridiana.

Viridiana es en el filme un personaje sin pasado que de pequeña la metieron en un convento donde ha padecido la dominación maternal de las monjas («cuánto has debido sufrir, criatura... como tu superiora que soy te pido que me des una explicación»); su nexa con el «mundo» es tan sólo ese tío al que ha visto muy contadas veces. El contacto con la realidad cotidiana exterior le hará despertar nuevas sensaciones, la normalidad del acto normal de ordeñar una vaca la hará intuir una sensación extraña. El suicidio de su tío ante la negativa de ella de mantener una relación amorosa será lo que la unirá definitivamente al «mundo», en cierto modo podemos decir que el acto de Don Jaime le ha hecho perder a Viridiana su inocencia, aunque no su virginidad.

Para Viridiana, los pobres no serán únicamente la redención, los receptores de su caridad cristiana, sino que, además, intentará en ellos una cierta penetración ideológica esperando su reconversión moral («los hombres dormirán en un sitio y las mujeres en otro, pero en las comidas estarán juntos»... «una buena noticia, desde mañana todos van a trabajar»). Entre los pobres también existe



una subdivisión clasista, puesta de manifiesto por el desprecio que sienten por el falso leproso y en la relación de subordinación respecto al ciego (el cual se ha erigido en jefe del grupo).

Este «lumpen» interpreta el papel que le han adjudicado, deben existir como medio de redención de la clase superior y a la vez su «moral», que remite a la establecida, será el contrapunto a anatematizar (debe existir lo malo para poder ejemplarizar lo bueno). «Con tanta miseria y calamidad, si uno no tuviera creencias...», «un castigo de Dios, porque un día de mucho ventarrón estuve con una mujer». Para ellos, cenar en casa de los «señores», aprovechando que han ido al dentista a la ciudad, representa acceder (aunque momentáneamente) a un status social al que no pertenecen; esto lo consiguen mediante la «posesión» de los objetos (platos, manteles, lujoso comedor...), que les definen como clase superior. Objetos que en el filme, algunos, adquieren una doble significación, como el crucifijo-navaja de Don Jaime, o el

de mujer desnuda en un entorno sobrio hogar soportado por dos pilares en forma y severo. La virtud y el vicio, el bien y el mal son palpables, intervienen simultáneamente para configurar un todo (la clase superior y las subalternas definen la sociedad capitalista).

Los pobres no pretenden con su cenargía alterar las relaciones de poder entre ellos y los «señores» de la casa, sino tan sólo sentir momentáneamente la posesión de sus atributos, vivir un sueño que saben irrealizable. Al salir de la casa, dejando atrás el desorden, volverán a representar el papel que tienen adjudicado: «benditos sean los santos señores que acogieron en esta casa un pobre ciego indefenso, que Dios se lo pague».

Finalmente, la caridad cristiana de Viridiana quedará a un lado al aceptar la postura «realista» de Don Jorge (la unión con las clases subalternas pasa por la criada Ramona): «no me lo va a creer, pero la primera vez que la vi dije, la prima Viridiana terminará por jugar al tute conmigo».