



Comunicación y Hombre

ISSN: 1885-365X

j.conde@ufv.es

Universidad Francisco de Vitoria

España

Sánchez Rodríguez, Gabriel

Viridiana: la perversión de la miseria

Comunicación y Hombre, núm. 12, junio, 2016, pp. 191-207

Universidad Francisco de Vitoria

Pozuelo de Alarcón, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=129446703015>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Viridiana: la perversión de la miseria

Viridiana: perversion of poverty

La película *Viridiana*, dirigida por Luis Buñuel en 1961 otorga un papel protagonista a un grupo de mendigos, con unas características sociales y de comportamiento radicalmente distintas a las que la sociedad estaba acostumbrada a apreciar en este colectivo de marginados. A través del lenguaje, el director quiere demostrar la crueldad de algunos de los protagonistas, quienes se comportan de forma cínica para conseguir sus perversas intenciones, llegando incluso a la consecución de delitos tan graves como el crimen o el intento de violación. Buñuel desenmascara a los marginados para despojarles del papel dócil y sumiso que tenían hasta entonces.

PALABRAS CLAVE: *Viridiana*, Buñuel, mendigos, marginados, violencia, delincuencia.

The film *Viridiana*, directed by Luis Buñuel in 1961 gives a role protagonist to a group of beggars, with social characteristics and behavior radically different to that society was used to appreciate in this group of outcasts. Through language, the director wants to show the cruelty of some of the protagonists, who behave cynically to achieve their evil intentions, even reaching the achievement of crimes as serious as the crime or the attempted rape. Buñuel unmasks the marginalized to strip them of the docile and submissive role that had up to then.

KEY WORDS: *Viridiana*, Buñuel, beggars, marginalized, violence, delinquency.

1. Introducción

Luis Buñuel firmó en el año 1961 *Viridiana*, una de las películas más polémicas de la filmografía española del siglo XX y galardonada en el Festival Internacional de Cannes. El film está estructurado en dos partes bien diferenciadas, definidas tanto en el guion original como por las iniciativas tomadas durante el rodaje, con escenas y diálogos improvisados sobre la marcha.

Cuando Buñuel hace desaparecer de forma dramática al protagonista de la primera parte de la narración, entran en escena una serie de personajes que acaparan la atención del espectador y que decidirán con sus actitudes insolentes el final de la historia trágica.

El narrador trata de ofrecer dos versiones bien distintas del concepto de moralidad ante

situaciones aparentemente semejantes y en un escenario común. Dos mundos contrapuestos, dos maneras bien distintas de entender la vida, dos sociedades superpuestas con roles bien diferenciados: desde la jerga para comunicarse hasta la forma de vestir o el valor que se le concede a determinados comportamientos sociales, con la fatalidad y la desdicha como desenlace final en las dos historias. Convergencia de situaciones, disimilitud en la responsabilidad, la actitud y las consecuencias.

La irrupción del elenco que protagoniza la segunda parte de la película modifica por completo el esquema inicial de la obra. La percepción que los personajes tienen de la propiedad, el respeto por los bienes ajenos, la caridad como actitud solidaria para con los desfavorecidos, la concepción moral de los valores como referente del ser humano, la humildad y cuantos comportamientos éticos definen al hombre, rueda por los suelo, en un afán por demostrar que los marginados sociales, portadores de todos los pecados capitales, son intrínsecamente perversos y no admiten reglas ni normas que les subyuguen. Autoexclusión e inadaptación como respuesta a un orden moral establecido que ellos detestan y que tratan a todas luces de socavar.

Este trabajo tiene como objeto analizar el comportamiento de los personajes objeto de estudio que protagonizan la segunda parte de *Viridiana*, y demostrar la perversión consciente de sus actitudes, su irracional comportamiento y su firme decisión de automarginarse, vulnerando toda norma de conducta moral, respeto al prójimo y comportamiento ético.

2. Metodología

A través de la descripción física y su conducta ética ante situaciones que reclaman decencia y honestidad en el proceder, el estudio pretende mostrar la imagen que el director de cine quiso dar al papel de los mendigos en la sociedad de la época, un rol que dista mucho del concepto tradicional que se tenía sobre la figura del pícaro como recurso literario, un personaje que aparece con papel protagonista en la literatura del Siglo de Oro, recrea dramas del romanticismo, es expuesto en pinturas durante el siglo XIX, tiene voz en el teatro del esperpento y llega hasta nuestros días impreso en los fotogramas del celuloide.

El arquetipo de mendigo tradicional provoca, por un lado compasión y, por otro, hilariidad. El pícaro, ya sea ejerciendo su oficio al servicio de señores de determinada condición o simplemente rebajándose a vivir de la caridad, urde las más disparatadas tretas que le permitan la supervivencia agónica porque carece de los medios necesarios para la vida desahogada. Pero no le pervierte la maldad ni la depravación. No es perverso en sí, y las situaciones por las que atravesia, provocadas por la necesidad imperiosa de subsistir, provocan en el receptor de sus andanzas desde commiseración a risa. Se le compadece y comprende porque, en el fondo, tiene el alma limpia.

Usa este personaje una jerga muy particular para comunicarse con los de su misma condición y sus germanías chocan con el modo de hablar de los de condición superior. Su vestimenta también es estrafalaria, sin duda, por la falta de recursos. Tiene que acudir al descuido o a la caridad para poder vestir. Es también éste otro de los rasgos característicos de su personalidad.

Y, aunque no muestra su alma, se la considera noble. Arrastra la desgracia de la enfermedad, la pobreza, la miseria, la falta de recursos, la marginación social y las buenas gentes terminan por compadecerle. A cambio, él agradece tales gestos solidarios y responde a ellos con respeto y sumisión. A veces, sólo a veces, es tentado de transgredir las normas legales y sociales, por puro instinto de supervivencia.

Buñuel desbarata este concepto y muestra a los protagonistas de *Viridiana* como verdaderos delincuentes, carentes de toda decencia, inmorales, para los que normas, costumbres, leyes incluso vidas, tienen un valor ínfimo.

Y lo hace creando situaciones comprometidas en las que los mendigos muestran una doble personalidad: dóciles y humildes con los que se apiadan de su condición, iracundos, perversos, malvados, canallas y envidiosos entre sí, en un auténtico ejercicio de cinismo e hipocresía, atributos que Buñuel quiere destacar sobremanera.

Este trabajo analizará esa doble condición de los protagonistas de la segunda parte de *Viridiana*. A través de sus actitudes y lenguaje se quiere demostrar que la troupe de andrajosos es perversa por naturaleza, rechaza toda norma moral y ética y practican el delito como norma básica de supervivencia.

3. Una idea original de Pérez Galdós

Luis Buñuel se puso a trabajar en el guion de *Viridiana* en el verano de 1960 en México, y lo finalizó en las navidades de ese mismo año en Madrid, en colaboración con Julio Alejandro, un dramaturgo español, exiliado en el país americano, con el que había trabajado en películas anteriores. El film fue una coproducción hispano mexicana, en la que colaboraron UNINC y FILM 59. Costó siete millones de pesetas y el rodaje se realizó en España, una idea que, desde el principio, ilusionó a Buñuel, quien no se había puesto detrás de una cámara en su país desde *Las Hurdes, tierra sin pan*, rodada en 1932.

Pero la idea rondaba la cabeza del director español desde hacía tiempo. Buñuel era un gran admirador de Benito Pérez Galdós, a quien comparaba con Dostoievski. En 1959 había rodado *Nazarín*, basada en la novela homónima de Galdós y galardonada con el Gran Premio Internacional de Cannes. Y había leído la continuación de la novela del cura pobre que decide echarse a los caminos para vivir en su propia carne el Evangelio. *Halma*, la novela que Galdós escribió en 1895 y en la que también da un protagonismo relativo a Nazario

Zaharín, tiene como argumento la atribulada vida de Catalina de Artal, condesa de Halma-Lautenberg, quien después de enviudar y recogerse en vida casi de clausura, decide abrir un albergue en una heredad de la localidad de Pedralba (próxima a Madrid), destinado a dar cobijo a pobres, desvalidos, enfermos, ancianos y demás menesterosos que requieren de la caridad humana bien concebida. Hasta aquí la idea que Galdós brinda a Buñuel, pues no la desarrolla en fondo y forma, ya que el argumento camina por otros derroteros y el núcleo central de la obra trata de la personalidad de la Condesa de Halma y de sus caritativas ideas para con los más necesitados, sin que haya protagonismo por parte de éstos en ningún momento. El director de cine da un paso más comprometido y eleva a la categoría suprema de protagonistas a la *troupe* de astros, en torno a los cuales girará gran parte de la obra.

El guion de *Viridiana* está influenciado por distintas corrientes de la época que tuvieron amplia repercusión tanto en Europa como en América Latina. Y esos movimientos y experiencias fueron absorbidos por Buñuel en su doble condición de director europeo afincado en México. El Neorrealismo Italiano y el Nuevo Cine Latinoamericano de mitad del siglo XX son una voluntad de autenticidad de los directores de cine de salir a la calle, lo que el teórico brasileño Glauber Rocha denomina la estética del hambre, según la cual “el cine tenía que ser un instrumento de agitación social que denunciara la miseria y las desigualdades sociales” (Millán, 2000-2002: 226).

4. Obseso de la marginación

Luis Buñuel consiguió un elenco de zarrapastrosos a raíz de obras literarias de finales del siglo XIX y principios del XX. En concreto, de *Misericordia*, escrita por Pérez Galdós en 1897 y de *Divinas Palabras*, una de las obras más representativas del teatro del esperpento de Valle Inclán, publicada en 1919 (Cfr. Sánchez-Bosca, 1999: 12). Autores y géneros característicos de cada uno de ellos suscitaban la admiración del director de cine aragonés. Basándose en la peculiaridad de los personajes y en las descripciones que de ellos hacen sus autores, Buñuel reunió a once pordioseros. Entre ellos, una enana y un ciego.

El cineasta sentía especial predilección por los enanos. Utiliza al actor mexicano Jesús Fernández en *Nazarín* y posteriormente en *Simón del Desierto*. En *Los olvidados* nos muestra a un discapacitado al que le faltan las dos piernas, moviéndose en una plataforma con ruedas de la que sólo sobresale la cabeza y el tronco. “Me gustan los enanos –confiesa Buñuel–. Admiro su seguridad en sí mismos. Los encuentro simpáticos, inteligentes y me gusta trabajar con ellos. La mayoría están bien como están” (Buñuel, 1982: 223).

También especial atracción por los ciegos, recurrentes personajes a las puertas de las iglesias, vendiendo su desgracia a cambio de algunas monedas. Hay ciegos en *Misericordia*, *Almudena*, uno de los protagonistas, y en *Divinas Palabras*: el ciego de Gondar, a quién Valle

Inclán describe como uno de los pedigüeños más espabilados y cínicos de cuantos frecuentan ferias y mercados de la Galicia rural que describe en su obra.

Buñuel no podía prescindir de los ciegos en sus guiones. Hay un ciego en *Los Olvidados*, Don Carmelo, uno de los personajes más lujuriosos y avarientos de la película; otro en *La Edad de Oro* y otro en *La Vía Láctea*. ¿Qué pensaba el director de cine de los ciegos? Hay que reconocer que no los tenía en gran estima. Tal vez por ello al personaje de Viridiana le encarga las más perversas de las actuaciones:

No me gustan mucho los ciegos, como a la mayoría de los sordos¹. Todavía me pregunto si, como se dice, los ciegos son más felices que los sordos. No lo creo (...). No puedo pensar en los ciegos sin recordar una frase de Benjamín Péret: “¿Verdad que la mortadela está fabricada por ciegos?”. Para mí, esta afirmación en forma de pregunta es tan verdadera como una verdad del Evangelio. Por supuesto, algunos pueden encontrar absurda la relación entre los ciegos y la mortadela. Para mí, es el ejemplo mágico de una frase totalmente irracional que queda brusca y misteriosamente bañada por el destello de la verdad (Buñuel, 1982: 215).

Buñuel intenta justificar la personalidad de mendigos y marginados en sus películas, y en *Viridiana* especialmente, alegando que son así desde siempre. Se lo confesaba al crítico francés Georges Sadoul en una entrevista publicada en la revista *Les lettres françaises* en junio de 1961: “En cuanto a los mendigos, yo no soy responsable Son así desde hace siglos. Yo no soy el que los ha inventado. Los muestro tal como son. Claro que mi ciego es malvado. Pero todos los ciegos son malvados” (Sadoul, 1963: 34).

4.1. Elección del cuadro de actores

Con sus atavismos a cuestas, Buñuel comenzó la selección de los personajes que iban a componer la *troupe* de mendigos de *Viridiana*. El director había concebido la película en dos partes compatibles entre sí, aunque de naturaleza completamente distinta. Existen similitudes entre la primera parte de la cinta y el desenlace final. Es más: la trayectoria de algunos personajes, figuras clave al principio, provocan la conclusión. Pero una vez acabada la presencia de los protagonistas que construyen el principio de la narración, el director tiene que resolver. Se lo confesaba a Max Aub: “Ya te dije que para mí se acaba con la muerte del viejo. Entonces ¿qué hace Viridiana? ¿Recoger prostitutas? Ya está muy visto. Se ha hecho otras veces. ¿Recoger mendigos? Me decidí por eso. Y así fue saliendo la película. Todo va surgiendo poco a poco” (Aub, 1985: 46). A pesar de esta duda que parece transmitirle al no-

1/ Buñuel padecía una severa sordera desde edad adulta, deficiencia que reconocía con total naturalidad.

velista español, Buñuel había albergado la idea de dar protagonismo a los mendigos desde que leyera la obra de Pérez Galdós antes mencionada.

Una vez instalado en Madrid y con el guion finalizado, comenzó la búsqueda de los personajes que compondrían la columna vertebral de la mitad de la película. Testigo de excepción de aquel particular *casting* fue la profesora francesa Monique Roumette, quien protagonizó en el año 2011 el documental *Regreso a Viridiana*, producido por Domingo Corral, y dirigido por Pedro González Bermúdez, con guion de Juan Zavala. El trabajo obtuvo el premio Goya 2012 al mejor corto documental. Roumette había obtenido una beca para trabajar durante nueve meses en España con el fin de realizar sus prácticas universitarias. A través de un contacto, fue destinada a la productora UNINCI, donde tuvo la oportunidad de participar en el rodaje de *Viridiana*:

Primero se contrataron los actores de cine y teatro que Buñuel eligió. Muchos de ellos rodaban de día y de noche actuaban en los escenarios del teatro. Para los mendigos no le bastaba a Buñuel los actores de profesión. Durante dos semanas vinieron a la oficina, procedentes de los barrios que rodean la ciudad unas 200 personas. Se tomaba una fotografía de los mendigos que quería Buñuel y más tarde se convocabía a los que había elegido. Añado para la leyenda de Buñuel que, según se decía en la productora, se desesperaba porque decía que Madrid carecía de los enanos y monstruos que tanto abundaban en México (Roumette, 2011).

El director de cine viajó de México a Madrid acompañado por su hermana Conchita, quien se encargaría de las funciones de secretaria durante el rodaje del film. Es precisamente la hermana quien toma la palabra en el libro de memorias escrito por el cineasta para narrar la experiencia de la búsqueda del elenco: “Los <vestidos> de la película son auténticos. Para encontrarlos, hubo que recorrer los suburbios y los arcos de los puentes y dar a los pobres y los vagabundos ropa nueva a cambio de sus harapos. Estos fueron desinfectados pero no lavados, a fin de que los actores sintieran realmente la miseria” (Buñuel, 1982; 228).

Las dos mujeres coinciden en señalar que el único mendigo verdadero era Juan García Tiendra, el actor que interpreta el papel del José, el Leproso. Alicia Jorge Barriga, la enana, tampoco era actriz profesional, pero no vivía de la mendicidad.²

2/ La productora discriminó salarialmente a Juan García Tiendra, precisamente porque no era actor profesional. Cuando Buñuel se enteró, exigió que se le hiciera un contrato y se le abonara el salario en las mismas condiciones que al resto de los actores

5. El lenguaje como vehículo de perversión

5.1. Insultos, mote y jerga

En total, la comitiva de mendigos está compuesta por doce desarrapados, siete hombres y cinco mujeres. A saber: Don Amilio, el Cojo, Poca (también llamado Sebastián y Manuel en el guion original), el señor Zequiel, José, Paco, Pelón, Enedina, la Cancionera, la Enana, la Jardinera y Refugio.³ En el plano 91 del rodaje, correspondiente al 118 del guion original, uno de los mendigos es eliminado. Se trata de Pelón, quien ve en la argucia que se está fraguando una cierta dosis de cinismo, falsa caridad y un componente disciplinario y de respeto que él, desde su anárquica vida de pedigüeño errante, no está dispuesto a soportar. Pide limosna a Viridiana y se desentiende del grupo, abandonando la hacienda.

Todos son personajes nuevos, salidos de estratos sociales que distan mucho de la condición social de los protagonistas que los espectadores de la película han conocido hasta el momento: un hacendado rico y culto, una sirvienta fiel, una joven agraciada, educada en un convento, a punto de profesar... Todos desaparecen, al menos en su condición inicial, para dar paso a los nuevos personajes, entre los que encontramos enfermos, ladrones, prostitutas, pícaros de mala entraña, cuyo comportamiento difiere del que desarrollaban los personajes creados por los autores del Siglo de Oro, se prolonga con el barroco pictórico, son retratados por Goya en sus pinturas negras y se suben a los escenarios vanguardistas de Valle Inclán. Vicente Sánchez-Biosca considera que Buñuel describe

Un mosaico del hampa, que entra en litigio con algunos otros personajes, en particular con Viridiana. E idénticamente varía el lenguaje, el vestuario y la trama fundamental. Y así se da paso al naturalismo de los comportamientos (relaciones carnales incontroladas, lenguaje popular y auténtico, crueldad de los mendigos entre sí y para con los demás, suciedad y enfermedades de la carne) (Sánchez-Biosca, 1999: 34).

5.2 Cinismo, hipocresía, violencia

Una de las escenas más representativas y que mejor define a los personajes objeto de este análisis es la de la cena en una estancia alejada de la casa principal –refectorio de los mendigos, según consta en el guion original–. Por primera vez todos se sientan en la misma mesa para compartir unas judías y el elenco queda completo, pues a los necesitados que han llegado andando desde el pueblo se incorporan la Enana, la Jardinera y Paco, y Viridiana acude a la cita acompañada de la Cancionera y el Leproso. Cuando la bienintencionada benefactora les anuncia que todos van a trabajar, los aludidos aceptan el reto con falsa su-

3/ Nombres de los personajes, tal y como aparecen en el guion original de la película.

misión, aunque algunos objetan invalidez para intentar zafarse de lo que para ellos supone un castigo: trabajar. Es el caso de Paco, quien confiesa que sabe tejer esparto “pero como tengo reuma en los dedos...”. O de la Jardinera, quien reconoce que para las plantas tiene buena mano. Y añade: “Que lo diga el señor cura...”. Tal vez la manifestación más cínica de todas es la del Cojo, quien reconoce que “sé pintar retablos para milagros”. Será el mismo Cojo quien, despojado de su manto puritano, y una vez que Viridiana ha abandonado el comedor, amenace al Leproso con una navaja. El lacerado se ha denunciado a sí mismo cuando ha alargado el brazo para coger un trozo de pan de la mesa. La Jardinera, la misma que hacía un minuto había puesto como testigo de su buen hacer nada menos que al señor cura, da la voz de alarma al ver las secuelas de la lepra con esta vejatoria expresión: “¡Mirad que asquerosidad!”. Después de empujarle hacia la puerta a bastonazos para que abandone el comedor, el Cojo le advierte navaja en mano: “Si no te largas te hago un ojal en la barriga”. Es el plano 102 del guion. En la misma escena, dos mujeres azuzan al Cojo a que saque por la fuerza al mendigo enfermo. Enedina le espeta: “¡Rájalo, si no se va...! y la Cancionera sigue con la provocación: “¡Echar fuera a esa basura!”. Así de cativos se muestran cuando están en soledad, cuando florece la verdadera personalidad que Buñuel quiere reflejar a través de los diálogos. Hasta ese momento no se había escuchado un lenguaje tan áspero y vejatorio, no se habían definido los personajes de forma tan sincera. Vicios y pecados convergen en la soledad de los personajes, un colectivo social con rasgos inconfundibles.

Y uno de los más característicos, el que es capaz de unirles a todos es el lenguaje que Buñuel recoge y refleja en el guion. Es lo que para Israel Castro y Adela Morín, de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, se denomina la sociolingüística: “el estudio de la correlación entre aspectos lingüísticos y sociales, es decir la relación entre lenguaje y sociedad” (Castro, Morín, 2008: 45). Esta disciplina se aplica a textos literarios –en este caso a un guion cinematográfico– no tanto desde la perspectiva lingüística sino como un método para definir a los personajes que construyen una obra.

5.3. El pícaro convertido en delator

Si todos los personajes objeto de este estudio se caracterizan por su exacerbado cinismo y falta de pudor, el papel que el director reserva a uno de los principales protagonistas de la farsa es especialmente significativo. Se trata de Poca que, como ya se ha dicho anteriormente, en el guion se identifica también como Sebastián y Manuel.

El personaje –encarnado por Luis Heredia– tiene reminiscencias clásicas. Puede comparársele con el gracioso que aparece en las obras teatrales del Siglo de Oro. En esta ocasión el submundo en el que le ha introducido el guion provoca que su principal virtud no sea precisamente la de generar simpatía por sus acciones inocentes y divertidas, sino todo lo contrario. Si en los textos clásicos el bufón se codeaba con poderosos, a quienes mostraba

sinceridad, envuelta en sus graciosas ocurrencias y gozaba de la confianza del entorno en el que se movía, pues todo en él era natural, inocente y noble, el personaje que nos presenta Buñuel carece de cualquier virtud. Poco juega el papel de correvidile, chismoso, denunciante y acusador. Delata las imperfecciones de sus compañeros de miseria, pensando que así se ganará la confianza de la persona a quien confiesa los defectos de los demás, sin caer en la cuenta de que, en realidad, está jugando el papel de sórdido chivato. Lo demuestra casi desde el principio de su participación en el drama. Cuando los mendigos realizan distintas labores al aire libre nada más llegar a la finca, Viridiana se interesa por el estado de gestación de una de las convocadas al proyecto. Se trata de una joven greñuda que no puede ocultar su preñez. Es Refugio, y confiesa sincera que desconoce el tiempo que falta para el parto. En un plano medio, registrado como el 108 del rodaje (137 del guion original) interviene Poca con evidente insolencia hacia la embarazada: "Tampoco sabe quién es el padre. Dice que era de noche y ni la cara le vio...". La maledicencia aflora de la boca del avieso personaje, lo que provoca la ira de la embarazada que ha quedado en evidencia ante la bienhechora: "¡Cállate!, que no te lo he contao pa' que lo vayas publicando" (Buñuel, 1963: 97).

Una de las pocas anotaciones que el guion tiene y que no se refiere a indicaciones directas del rodaje o a la personalidad de los protagonistas de la obra, la encontramos al final de esta escena. Es un apunte que Buñuel deja escrito con fría intencionalidad y que no puede tener materialización en secuencia alguna. La nota incluida en el guion está escrita de la siguiente manera: "[Viridiana se ha levantado y arregla a su vez las ropas de Refugio]. Está impresionada: no podía imaginar que existieran en el mundo tales seres. Su contacto con estos ejemplares de la decadencia social la seduce y horroriza a la vez" (Buñuel, 1963: 97).

En el plano 124 de rodaje (153 del original), Viridiana intenta curar al leproso de las heridas que sufre en uno de sus brazos. Poca escucha la conversación escondido entre unos arbustos de los que sale cuando oye las explicaciones para denunciar al miserable íngrimo: "¡No le haga usted caso, señorita, que ese es de lo pior! Lo que él quisiera, es pegarle el mal a usted también. En la iglesia, mete el brazo en la pila Santísima y dicen que dice "ojalá se le pase lo mío a todas las vetarrucas mujeres". El señor cura no le deja ni entrar".

Pero quizá el papel más decisivo que tiene este viejo bocazas, ladino, mentiroso y pendienciero es el que el director le asigna en la parte más mezquina de la obra: la cena de los mendigos en la casa señorial. Sentados todos en la lujosa mesa, adornada con manteles tan galanes, degustando un cordero que ha asado Enedina y a la espera de las natillas que también ha preparado la cocinera, Poca, en connivencia con la anabolena, anuncia que ésta les va a hacer un "retrato". El vino ha desatado la titiritaina de los comensales que bailan, ríen, se intercambian chanzas y empellones, hasta que el fodolí denuncia ante los oídos del ciego: "Don Amalio: la Enedina y el Paco, que andan buscando setas detrás del sofá" (Plano 170 de rodaje, correspondiente al 199 del guion original). La delación enfurece al ciego, quien se considera dueño de la carne de la compañera de fatigas, actitud ésta que

se deja entrever de forma larvada a lo largo de la narración. Don Amilio pierde el orate y la emprende a bastonazos, destrozando cuanto el garrote encuentra a su paso, dejando todo el vidriado hecho añicos.

5.4. Apariencia de intelectual

Ezequiel, a quien Buñuel ha apoculado el nombre y le ha dado cierto barniz de alcurnia que obliga a todos a tratarle de “señor”, podría haber sido un funcionario público diligente o maestro de escuela. Barba poblada muy blanca, lo que le proporciona cierto aire de notoria autoridad, sombrero tipo fedora en buen estado, abrigo de paño, un zurrón que cuelga en bandolera de su hombro izquierdo y, sobre todo, un gran don de palabra, con un discurso siempre ampuloso y grandilocuente. En la jerarquía del grupo ostenta un lugar destacado por sus supuestas dotes que le hacen ser un personaje que sabe autocontrolarse y guardar la compostura. Todas estas características ocultan su cinismo que, si bien no aflora abiertamente como en sus compañeros de partida, no está ausente de su personalidad. El señor Zequiel está siempre en medio del batiburrillo, intentando poner orden desde una aparente sinceridad. Quiere mostrarse como una buena persona, actúa con cierta naturalidad entre los miembros de la comparsa y no aparenta dobleces. Su franqueza al final le traicionará. Buñuel le dibuja como si fuera un intelectual frustrado a quien la vida me mandó por camino erróneo y terminó en la corte de semejantes desgraciados, eso sí, con dosis de dignidad que demuestra, por ejemplo, cuando Viridiana entra en el refectorio y él la saluda, de pie, con un respetuoso: “¡Benedictus!”. En el guion original que da paso al plano de conjunto 109 de rodaje, se puede leer: “Llega en ese momento Don Zequiel, el patriarca barbado....” (Buñuel, 1963: 97). Se dispone a ir al pueblo a por provisiones. El viejo se dirige a la matriarca para que autorice su marcha, de nuevo con otra frase verdaderamente cautivadora: “Con el permiso de Dios y de usted”. Tal vez por su carácter diligente y educado, su sentido de la responsabilidad y la autoridad que parece emanar de su aspecto externo, Viridiana le pone al mando de sus compañeros cuando ella y el resto de los habitantes de la casa señorial se ausentan, con esta frase: “A usted, que es el de más respeto, se lo recomiendo todo. Mire que se porten bien”. Antes de producirse el verdadero zafarrancho, la responsabilidad del mendigo parece sincera y en varias ocasiones, cuando sus correligionarios pergeñan fechorías moviendo enseres de un lado a otro, sacando ajuares y mostrando admiración por tanta “riqueza de lujo” (Buñuel, 1963: 116) intenta zanjar la fechoría en la medida de lo posible. “¡Pero no vayáis a tocar nada!”, “¡No mováis nada!”, “¡Dejarlo ya, no lo vayamos a amolar!”. De nada le sirven las advertencias, pues los mendigos, uno tras otro, van penetrando en la casa prohibida. Y es precisamente el que intenta poner orden al tiborio, el primer en succumbir a la voracidad de la fiesta. Adormecido a consecuencia del exceso de vino, el viejo tiende su cabeza sobre la mesa en actitud de dormir la papalina y ya sólo se le escuchan

dos frases tan sinceras como las que acostumbrada a proferir a la concurrencia. El efecto etílico no ha hecho mella en su personalidad. En el plano 150 del guion (184 en el original), "El viejo Don Zequiel, medio caído sobre la mesa, entiende en medio de sus nubes el relato del ciego. Murmura entre dientes «¡eres un soplón... te hubiera llamado yo...!». Se refiere a una denuncia que Don Amilio había hecho a la autoridad, entregando a un compañero de mendicidad". En el plano 166, correspondiente al 196 del original, la Jardinera se dirige al señor Zequiel, haciéndole partícipe del falso adulterio protagonizado por Enedina y Paco detrás del sofá: "Mire, señor Zequiel, qué poca vergüenza!". Según consta en el guion, "Don Zequiel da un vigoroso puñetazo en la mesa" (Buñuel, 1963: 125), al tiempo que exclama con voz completamente ebria: "¡Déjalos que pequen! Eso es bueno, para mejor arrepentirse después". La frase es toda una declaración de intenciones sobre lo que el viejo vagabundo piensa de la libertad y del pecado.

5.5. Cinismo supremo

Ha quedado constancia, transcribiendo sus propias palabras, de la idea que Luis Buñuel tenía sobre los ciegos y el poco aprecio que les deparaba. En la película objeto de este estudio, el ciego Amilio aparece como un líder. Por eso Buñuel le trata de Don, como a los capos de las organizaciones mafiosas que reúnen en torno a sí a una familia de maleantes a quienes controlan desde su privilegiado puesto jerárquico. Aprovechándose de su defecto físico –los morales son otra cosa–, el ciego intenta suscitar compasión a base de letanías. Su primera aparición en la película es para salmodiar una de ellas. Es en el plano 78, 106 en el guion original. Sentado en los escalones de piedra del atrio de una iglesia, se dirige a dos mujeres que pasan a su lado: "Almas caritativas, acuérdense del pobrecito ciego... Una limosna para el pobrecito ciego que no lo puede ganar... Por caridad, denme una limosna". Esta hipócrita postura, sólo hecha pública cuando hay terceros delante, contrasta con su verdadera personalidad: Don Amilio es lujurioso, chivato, soplón, iracundo, farsante, cínico y no soporta que se le cuestione su liderazgo...

Estos rasgos de la personalidad del ciego los encontramos, por ejemplo, en una escena que se desarrolla en el comedor en el que han sido alojados después de que tanto Viridiana como el leproso hayan abandonado el recinto, y sea Don Amilio quien vuelve a liderar el grupo. Dirigiéndose a Enedina le propone compartir lecho, a lo que la mujer se niega alegando que debe dormir con las niñas. Descontento con la excusa para no sucumbir a sus deseos sexuales la previene para el día siguiente, utilizando un verbo de profundo significado posesivo: "Entonces te agarro mañana en el campo...". El diálogo se encuentra en el plano 102, que corresponde al 109 del guion original. En las escenas que se desarrollan posteriormente y que tienen como protagonista a este camastrón, hay una que no debe pasar desapercibida por lo que en ella se escucha: toda una declaración de intenciones, una

manifestación espontánea sobre el sentido de sus vidas. Buñuel recoge el pensamiento de los desgraciados en el plano 137, que corresponde al 167 del guion original y se desarrolla en cuchitril habilitado para cocina: "Enedina arrulla en sus brazos a una de sus chiquillas que grita.

DON AMALIO: ¡Cállate! ¡Los críos no sirven más que de estorbo!

La cámara, al retroceder, nos descubre a los interlocutores. [Poca está allí, así como Paco].

ENEDINA: No querrás que las mate.

POCA: Con la vida que les espera.

PACO: Más valía que se fueran al cielo.

La siguiente aparición del ciego Amilio es en la cena fatal que se desarrolla en el comedor principal de la casa señorial. La autoridad la ejerce sin ambages pidiendo silencio para contar sus particulares cuitas, que le van a definir como un auténtico charrán. El plano 144, que en el guion original está numerado con el 178 muestra a Don Amilio dirigiéndose al auditorio que apenas le escucha entre tanta bulla: "¡Silencio! Entonces nos juntamos para pedir en los atrios, pero en las iglesias ricas no más... Pasaba una gachí con un olor tan perfumado, que sentía como si la tuviera yo dentro, debajo...". El pecado capital de la luxuria es utilizado aquí también para zaherir la personalidad del ciego, a través de esta narración tosca, que precede a otra en la que Buñuel hace un homenaje a uno de los ciegos más ilustres de la picardía española: el protagonista de uno de los episodios de la novela Lázaro de Tormes, a quien el personaje que da título a la obra sirve de guía. Don Amilio narra un suceso que le desenmascara como delator de sus compañeros de trapacerías: "El sordo empezó a sanguinar los cepillos de la iglesia con la hoja de una navaja". Y a las preguntas de la Cancionera ("¿Cómo supo usted eso?"), el ciego continua su relato en tono ufano: "Pues por los reales que le sonaban en la bolsa. Aquel día no habíamos cogido ninguna limosna. ¿Pues saben lo que hice? ¡Lo denuncié a la policía!". Pero tal vez el momento de mayor cinismo que pretende Buñuel reflejar en la personalidad del pérvido Don Amilio se produce al final de la cena, a raíz de la feroz respuesta del ciego al engaño del que ha sido objeto por parte de Enedina y Paco. Al grito de "¿dónde estás perro, que te voy a descalabrar? ¡Llévame enfrente que lo quiero matar!", Buñuel describe la escena con estas palabras: "Loco de cólera, el ciego empuña entonces su bastón y, ante la mesa del banquete, empieza a dar golpes. Sus molinetes masacran todo lo que hay sobre la mesa, platos, copas, botellas. Vinos, salsas y natillas se desparraman. El bello mantel bordado pronto no es más que un campo de batalla cubierto de despojos" (Buñuel, 1963: 126).

El encuentro entre Don Jorge y el ciego es otra muestra de hipocresía por parte de Don Amilio. Sale del comedor con los pies enredados en el velo nupcial de la difunta dueña de la casa, que ha sido arrastrado por tierra, después de haber servido de ridícula máscara al Leproso, a quien el vino le puso zumbón. Cuando se cruzan en el pasillo, Don Amilio, tal

vez en una de las escenas más cínicas de toda la película salmodia, como es su costumbre: “¡Benditos sean los santos señores que acogieron en esta casa decente a un pobre ciego indefenso! ¡Que Dios se lo pague!” El encuentro se produce en la escena 178, correspondiente a la 205 del guion original.

5.6. Violadores y asesinos

Otro de los protagonistas con doble personalidad, falsa frente a Viridiana, auténtica en su ausencia, es el Cojo, papel encarnado en la película por el actor José Manuel Martín. En ningún momento de la narración se alude a él por su nombre de pila ni consta en el guion original referencia alguna. Ya se le ha visto actuar en el refectorio frente a las pretensiones de José el Leproso, azuzado por parte de la cohorte mendicante, esgrimiendo una navaja. Sin embargo, en los momentos en los que la bienhechora está presente, el rol del indigente cambia y se adorna con zalamerías idóneas para ser escuchadas por oídos concretos. En el plano 107, que se corresponde con el 136 del original, el Cojo pinta un cuadro sobre una hojalata. Es la escena de un milagro: una enferma postrada en cama, a cuyo lado se distingue a la Virgen, acompañada de dos ángeles: “Pa’ la Virgen le tengo que pedir a la señorita que se ponga... Así la Virgen estará más guapa”. Le está pidiendo a Viridiana que pose para su cuadro.

EL COJO: Es un ratito namás. Este retrato es pa’ la que se curó de tercianas, la Virgen de los Desamparados le hizo este favor.

VIRIDIANA: Muy devoto parece de la Virgen.

EL COJO: Yo no soy beato, pero uno tiene sus creencias. Además, con tanta miseria y esta calamidad, si uno no tuviera fe...

El siniestro pintor de vírgenes milagreras protagoniza las escenas finales con un despiadado apetito carnal hacia su benefactora. Después de que Don Jorge queda noqueado por un botellazo, el Cojo agarra a Viridiana por un brazo. En el plano 179, que corresponde con el 206 del original, el director trata de mostrar la verdadera personalidad del mendigo, quien abrazando y aplastando sus labios contra la mejilla de Viridiana le dice: “¿No va a darme un beso? ¡Si ha perdido un hombre, otro encontrará que la consuele!”. Y añade más adelante: ¡Mejor que se deje! Al cabo alguna vez la tiene que pasar”.

La escena es contemplada con algarabía y sin estupor por José el Leproso, quien ha encontrado en Viridiana la mano amiga, amable y sanadora, tanto del cuerpo como del alma. En el plano 123, correspondiente al 152 del original, Viridiana cura la herida de José en pleno campo, y él se lo agradece con estas palabras: “Usted es la primera mujer santa que he visto”. Actitud tan dócil y halagadora se torna cómplice con el Cojo cuando intenta abusar sexualmente de la joven, pensando que después se beneficiaría él de la misma prebenda:

Pero nunca hubiera pensado el pobre lacerado que sobre él iba a caer una grave responsabilidad: alinearse con el violador o apoyar a Don Jorge para liberar a la bienhechora. Y decide convertirse en un asesino:

JORGE: Si me ayudas te hago rico. En esta casa hay dinero, mucho dinero.

La propuesta de Don Jorge hace reflexionar al Leproso, quien parece haberse decidido ya por una opción. Es en el plano 184, que corresponde al 211 del original:

EL LEPROSO: ¿Dónde están las perras?

JORGE: ¡Mátalo y te lo diré! ¡Son miles de pesetas! ¡Mátalo idiota!

La venganza adquiere la forma de atizador de chimenea y el Leproso asesta un golpe sordo sobre la cabeza del violador, al tiempo que justifica su acción con estas palabras: "¡Pa' que aprendas a no meterte conmigo, desgraciado...!"

5.7. Dualidad con distintas respuestas

Ya se ha dicho que *Viridiana* son dos películas en una, o una película con dos partes bien diferenciadas. Hasta la muerte de Don Jaime, los personajes son fácilmente reconocibles, amables, educados, valoran cuanto tienen y tratan de respetarse mutuamente, a pesar de sus notables diferencias y particulares rasgos de personalidad. Con la entrada en escena de los marginados, todo cambia. Sin embargo hay escenas, símbolos, rasgos que se duplcan y se producen en momentos distintos y bajo una forma diferenciada. Es en un claro intento por parte del autor de definir a los personajes ante una misma situación.

El ejemplo más significativo está constituido por el intento de violación de Viridiana, a manos, en la primera parte de Don Jaime, y, casi al final de la cinta, por el Cojo. En el primer caso, el tío organiza toda una imaginería en torno al intento: café narcotizado, traje de novia, bonitas palabras, recuerdo de la amada muerta o incluso la resurrección de la amada. Al final, el propio acto repugna moralmente al verdugo, hasta tal punto que la razón le lleva a desistir. Del arrebato lujurioso y criminal momentáneo, producto de su tristeza, su melancolía y la soledad conyugal, a la cordura y el arrepentimiento. Conducta moral reprobable. Perversión, sólo de pensamiento por un instante.

La actitud del Cojo es bien distinta: un beso brutal mientras pronuncia frases hirientes, sujeción del cuerpo por la fuerza, obligándola a tumbarse en la cama hasta producir su desmayo y la visión que el mendigo tiene de la víctima, susceptible de saciar su instinto animal. "Si el primer acto repugna moralmente incluso a aquel que lo realiza hasta el punto de que la razón le lleva a desistir, el segundo sólo podrá ser impedido mediante el asesinato del agresor"

(Sánchez-Biosca, 1999: 60). Paradójicamente, el director utiliza el mismo decorado –el dormitorio matrimonial– para filmar las dos escenas, en un intento claro de crear simetrías entre ambas, con el fin de demostrar la diferencia entre los dos personajes ante un mismo hecho.

5.8. El mensaje final, suprimido

En el guion original consta un plano medio, cuyo número es el 214, que fue suprimido durante el montaje de la película por decisión del director. En él, Buñuel pretendía transmitir el mensaje que ha quedado larvado durante toda la obra: la perversión de los mendigos. Según el texto escrito por Buñuel y Julio Alejandro, Ramona, la sirvienta, ofrece una taza de té a Viridiana que está sentada junto a la chimenea, reponiéndose de la desagradable experiencia vivida “la otra noche” (sic), al tiempo que le dice: “Están ahora todos en prisión. El alcalde ha dicho que el Cojo ha hecho ya muchas cosas demasiado conocidas. Ahora ve usted qué malas gentes eran”.

6. Conclusiones

1. Mendigos y pícaros son personajes recurrentes en las manifestaciones artísticas desde el Siglo de Oro.
2. Literatura, teatro, pintura reflejan a estos marginados sociales como víctimas del desarraigo.
3. En las obras en las que aparecen asumen su condición social con dosis de sumisión.
4. A través de los personajes que representan este rol, el cine, como vehículo cultural y de conciencia, denuncia los desequilibrios sociales, presentando a los pobres como desvalidos e inadaptados.
5. Luis Buñuel cambia en Viridiana este concepto y dibuja la personalidad del indigente como ser perverso, cínico, impertinente, que vive apartado del entorno social por propia voluntad y por inadaptación con las normas morales que rigen en toda acción recta.
6. Para Buñuel, el mendigo es un personaje irresponsable y mezquino, que trata de hacer el mal en su propio provecho y está dispuesto a delinuir si es necesario.
7. El lenguaje es elemento fundamental en Viridiana para expresar este sentimiento.
8. Los diálogos están construidos con expresiones propias de la jerga popular, cargados de violencia, saña, envidia y malintencionadas ideas. C

GLOSARIO DE LA JERGA DE LOS MENDIGOS:

Amolar: Fastidiar, molestar con pertinacia. Queja de los mendigos ante las exigencias del capataz de la finca.

Chalada: Alelada, falta de seso o juicio (RAE). Adjetivo que las mujeres de *la troupe* de mendigos le atribuyen a Viridiana.

Cholar: El término no existe. La acepción es acholar, amilanarse, avergonzarse (RAE). El Cojo le recrimina con esta palabra a Don Amilio la denuncia que hizo contra sus compañeros.

Chotista: Esta palabra no existe en lengua castellana. El Leproso tilda de mentirosos a Poca con este adjetivo.

Entumida: Esta palabra no existe con la acepción que Buñuel le quiere dar. Provoca que la Cancionera la pronuncie mal cuando está posando para el pintor. El término correcto es entumecida: Impedir, entorpecer el movimiento o acción de un miembro o nervio (RAE).

Manducar: Coloquialmente comer (RAE). El Cojo la expresa cuando pide que se asen unos corderitos.

Mañanada: No existe en castellano. Se refiere a las primeras horas de la mañana. El Leproso pide un poco de pan para desayunar al amanecer.

Monises: Coloquialmente monedas, dinero. Se usa para estimar el precio del mantel y posteriormente el Leproso la usa para recibir el premio en metálico por matar al Cojo.

Montonero: Hombre que, no teniendo valor para sostener una lucha cuerpo a cuerpo, la provoca cuando está rodeado de sus partidarios (RAE). El Leproso trata de zafarse de los que le persiguen por el campo utilizando este adjetivo como insulto.

Mugroso: Mugriente, que tiene mugre. El capataz de la finca se dirige a los mendigos con este adjetivo despectivo.

Pechugo: Esta palabra no aparece en el diccionario de la RAE. La Cancionera la emplea para definir la belleza del mantel.

Piojoso: Miserable, mezquino, sucio, harapiento (RAE). Adjetivo que le dedica Pelón a Moncho, el capataz.

Rezadera: Mujer que reza mucho. Se lo atribuyen a Viridiana.

Velar: Claro. Se usa para indicar resignación o indiferencia (RAE).

Ventarrón: Viento que sopla con mucha fuerza (RAE). El Leproso usa el término para describir la noche en la que contrajo la enfermedad.

Vetarruca: De vetarra. En México, mujer vieja (RAE). Poca define así a las mujeres que van a misa. La palabra no se usa en España.

Bibliografía / Bibliography

- AUB, Max. *Conversaciones con Buñuel*. Madrid: Aguilar, 1985.
- BUÑUEL, Luis. *Viridiana*. México: Era, 1963.
- BUÑUEL, Luis. *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza y Janés, 1982.
- BUÑUEL, Luis. *Viridiana*. Madrid-México: Uninci-Film 59, 1961.
- CASTRO ROBAINA, I. y MORÍN RODRIGUEZ, A. "La metodología sociolingüística como recurso de aula en el análisis de las obras literarias". *El Guiniguada*. 2008, nº 17, pp. 45-60. Las Palmas de Gran Canarias.
- GONZÁLEZ BERMÚDEZ, Pedro (director) y CORRAL, Domingo (productor). *Regreso a Viridiana*. (Cortometraje documental). Madrid, 2011.
- MILLAN, Francisco Javier. "Las huellas de Buñuel. La influencia de su obra cinematográfica en el cine latinoamericano", *Teruel*. 2000-2002, nº 88-89, pp. 223-236. Teruel.
- PÉREZ GALDOS, Benito. *Halma*. Biblioteca virtual, 2003.
- PÉREZ GALDOS, Benito. *Misericordia*. Madrid: Cátedra, 2007.
- SADOU, Georges. "Prólogo" en *Viridiana*. México: Era, 1963.
- SANCHO-BIOSCA, Vicente. *Viridiana*. Barcelona: Paidós, 1999.
- VALLE INCLÁN, Ramón María. *Divinas palabras*. Madrid: Austral, 2011.