

VIRIDIANA: OTRA FORMA DE MIRAR

CRISTINA MARTÍNEZ-CARAZO
University of California, Davis

En un artículo sobre Luis Buñuel publicado en *Cahiers du Cinema* con motivo del centenario del cineasta, Alain Bergala se pregunta cuál es el secreto de la misteriosa fidelidad de Buñuel a sí mismo dentro de las heterodoxas estéticas en las que se ha inscrito su arte. La respuesta, según este crítico, está en la aprehensión de este momento mágico del que nace la obra de arte. Este momento mágico, como él lo denomina, no se limita al aspecto convencional, positivo, que da vida a toda obra de arte, sino que remite simultáneamente a una fuerza oscura, negativa, pseudo-destruccionista, también inseparable del impulso creador. Lo que se oculta, lo que sólo se insinúa, lo que se niega, lo que en apariencia es incompatible con la esencia de la obra, se teje en el entramado artístico de Buñuel. En el punto de convergencia de esta oposición se abre un espacio en el que se inscribe la riqueza semántica de su producción cinematográfica¹.

En este espacio inestable, inherente al proceso creador de Buñuel, voy a situar el tratamiento de los personajes femeninos en la pantalla y los desafíos que esta visión presenta a la imagen convencional de la mujer en el cine clásico en general y en el de Buñuel en particular. Centraré el análisis en el acto de mirar y en el carácter desestabilizador que dicho acto tiene en la narración fílmica para mostrar lo que de inaprehensible tienen los textos buñuelianos.

La teoría fílmica sitúa en general a la mujer en el nivel de la ficción y al hombre en el de la enunciación. Si esta división aceptada por numerosas estudiosas del tema (Laura Mulvey, Mary Ann Doanne, Teresa de Laurentis, etc.) domina los acercamientos al tema, resulta también limitada. El confinamiento de la mujer al ámbito del enunciado como ser pasivo, silenciado y ausente reduce la riqueza y la complejidad del texto fílmico.

¹ En este artículo titulado «Le mystère Buñuel. À la source de la liberté créatrice», publicado en *Cahiers du Cinema*, se estudia la pulsión negativa que atraviesa la obra de arte, la tentación implícita del autor de dejarla incompleta, de destruirla en el momento de su construcción.

mico. Para llegar a una visión completa, abarcadora, es necesario considerar que aún el texto más compacto tiene fisuras y que entre ellas se cue-
lan secuencias que ponen en tela de juicio la validez de esta visión unidireccional. Incluso en autores con una perspectiva tan extremadamente masculina como la de Buñuel, aparecen en la pantalla momentos que alteran este acercamiento tradicional. Estas fracturas en la trayectoria lineal del cine clásico permiten captar el sentido profundo de la postura de la mujer como espectadora y como espectáculo, dentro y fuera del texto.

Laura Mulvey en *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, uno de los estudios seminales sobre feminismo y teoría fílmica, afirma que «Woman stands in patriarchal culture as a signifier for the male other, bound by a symbolic order in which man can live out his fantasies and obsessions through linguistic command by imposing them on the silent image of woman still tied to her place as bearer, not maker of meaning» (Mulvey, 15).

Sin negar la validez de esta postura se hace necesario aceptar que el espectáculo cinematográfico exige dotar de dinamismo a esta relación dialéctica entre texto y receptor y añadir otras perspectivas a los acercamientos existentes. El placer visual (o la negación del mismo) en la espectadora no deriva exclusivamente de su «masculinización» —identificación con el héroe— (o rechazo de la misma). El personaje femenino, por su parte, raramente asume una postura fija, estática, sino que en mayor o menor grado presenta momentos de resistencia al orden establecido. Estas secuencias puntuales abren una vía de disfrute al público femenino especialmente significativa, ya que el enmascaramiento y la sutileza de estas transgresiones exigen una participación activa en la reconstrucción del texto. Se hace necesario evitar la reducción de la representación cinematográfica a la dicotomía entre el hombre como sujeto de la mirada y la mujer como objeto de la misma, ya que dicho acercamiento empobrece las relaciones entre el texto visual y el espectador y proyecta los estudios feministas de cine en una sola dimensión. Juzgar un film exclusivamente como espectáculo destinado a la perpetuación del sistema patriarcal no resulta viable y en esta dirección apunta la opinión de Judith Mayne:

I do question, however, whether his particular film [*The Big Sleep*] —and perhaps any example of the classical Hollywood cinema— can be so totally, uniformly, and univocally described as contained by patriarchy. My point is neither to «rescue» the classical cinema for feminism, nor to affirm ambiguity as an inherently radical or progressive gesture. If women's cinema entertains an ambivalent relationship to the Hollywood cinema, if women filmmakers engage in what Lucy Fisher describes as «inter-textual dialogue with their male counterparts», then it is crucial to see that relationship in its complexity, and not as a series of variations on the same themes of voyeurism and fetishism, sadism and masochism (Mayne 24).

Volviendo el caso de Buñuel, es sobradamente sabido que su obra se

articula con base en las estructuras patriarcales tradicionales y que su ataque frontal a los valores burgueses no atañe para nada a la separación convencional entre los roles masculinos y femeninos. Pero a pesar de este sustrato dominante, su filmografía sí deja lugar para la ambivalencia y las lecturas dispares en cuestiones de género, que si bien no llegan a arrasar estos valores «inamovibles», sí los desestabilizan. El hombre y en concreto el deseo masculino sigue siendo el centro de la narración cinematográfica, pero en determinadas ocasiones el texto visual abre un diálogo entre lo masculino y lo femenino en cuanto al control de la narración. Si por un lado es innegable que su cine parte de la polaridad sexual, por otro resulta incuestionable que las perturbaciones pasajeras de este orden bipolar crean una serie de tensiones dentro de la narración y ponen de relieve las contradicciones generadas por este mismo sistema. Aunque estas perturbaciones del orden establecido se dan de modo puntual y siguen el patrón de alteración y regreso inmediato al orden, es también innegable que abren un espacio para posturas alternativas. De este modo y siguiendo de nuevo a Mayne, podemos afirmar que «cinema functions both to legitimize the patriarchal status quo and, if not necessarily to challenge it, then at the very least to suggest its weak links, its own losses of mastery, within which may be found possibilities or hypothesis of alternative positions» (Mayne 25).

En el caso de la película *Viridiana* (1961), obra polémica por excelencia², esta dicotomía entre la hegemonía masculina y su negación es suficientemente significativa como para abrir una brecha en el discurso fílmico y posibilitar la aparición de un espacio desde el cual la espectadora femenina pueda disfrutar «el placer del texto» sin traicionarse a sí misma. Al control de la enunciación por parte del sujeto masculino se yuxtaponen momentos puntuales en los que el poder femenino perturba este monopolio. Entendemos aquí por sujeto de la enunciación «aquel que controla los diferentes tipos de relación escópica con el objeto, clasificando las posiciones relativas de la cámara-espacio con lo que es representado» (Stam 192).

El film narra la turbulenta relación entre la novicia Viridiana, su tío, don Jaime y el hijo ilegítimo de éste, Jorge. La obsesión de don Jaime con la novicia debido al asombroso parecido que guarda ésta con su difunta esposa, le lleva a obligarla a vestir el traje de novia de su mujer y a narcotizarla para posibilitar el contacto sexual con ella. Aunque el encuentro se queda en un beso, don Jaime le hace creer a Viridiana que hizo el amor con ella para obligarla a casarse con él. Ante la negativa de la

² Baste recordar el escándalo que levantó en la España franquista la presentación de *Viridiana*, ganadora de la Palma de Oro en el festival de Cannes, y la cadena de dimisiones forzadas entre los responsables de tan «generosa» censura. Tengamos en cuenta que este film suponía el primer trabajo de Buñuel en suelo español desde su exilio y que el conflicto le volvió a cerrar las puertas de su tierra natal, tan añorada durante su larga ausencia.

novicia, don Jaime se suicida y Viridiana, culpabilizada, cuelga los hábitos. Heredera de la propiedad de su tío junto con Jorge, se embarca en un proyecto de albergar en ella y regenerar a un grupo de pobres, mientras que su primo lucha simultáneamente por convertir la finca en un lugar productivo. El fracaso de dicho proyecto y de los valores católicos que entraña, sumado a una serie de experiencias traumáticas, la lleva hasta los brazos de Jorge —amante a su vez de la criada— en un insinuado «ménage à trois».

A pesar del dominio del sistema patriarcal a la hora de dictar las reglas del juego, será el personaje femenino quien de modo más o menos explícito tome las riendas de las relaciones sexuales. Viridiana decidirá dónde, cuándo y con quién va a iniciar su vida sexual. Los intentos de seducción a los que se ha visto sometida, tanto por parte de don Jaime como de Jorge, no se han consumado y cuando el acoso de ambos ha cesado —el primero se ha suicidado y el segundo ya tiene otra amante, Ramona—, Viridiana entra en escena y abre paso a un triángulo amoroso que ninguno de sus devotos admiradores hubiera osado imaginar. Si la presencia de la criada en esta simbólica cama redonda no pasa de ser un guiño del destino, su entrega a Jorge se presenta como una decisión unilateral, sin duda consentida y deseada por su oponente masculino. El esquema clásico de «mujer seducida por el hombre» pierde sentido aquí ante la resistencia del personaje femenino y deja ver que si el deseo masculino es el motor de la narración, el femenino será el que ponga en marcha el proceso y posibilite la consumación de dicho deseo.

A esta resistencia femenina al acoso sexual, se suma su protagonismo a la hora de ejecutar el único gran proyecto que se lleva a cabo en la película, la creación de un lugar de acogida y regeneración de los pobres. Si bien la empresa acaba en un fracaso, no deja de implicar una postura activa en contraste con la pasividad inherente a los personajes masculinos. Don Jaime, dueño de una gran propiedad, contempla impasible su ruina y Jorge, decidido a hacer productiva la finca heredada, acaba por mostrar más interés en las aventuras amorosas que en las cuestiones profesionales. Las reformas por él iniciadas en la finca ocupan en la narración un lugar secundario respecto al proyecto filantrópico de Viridiana y nunca llegan a materializarse en la pantalla.

Otro de los ataques que el film lanza al sistema patriarcal procede de la crítica feroz a su incapacidad para desarrollar vínculos afectivos equilibrados. La dinámica de la relación hombre-mujer, basada en el poder económico y en la prevalencia del deseo masculino sobre el femenino, se muestra aquí abocada al fracaso. Todo lo que genera es rencor, distancia, resentimiento, desamor, y en última instancia suicidio. Don Jaime, proveedor económico de Viridiana —él paga la dote para posibilitar su entrada en el convento—, se muestra incapaz de añadir una dimensión afectiva a

su protagonismo financiero. Si bien Viridiana reconoce su deuda, no se molesta en ocultar la repulsión que le produce su benefactor ni la ausencia total de afecto, invalidando el rol de protector paternal atribuido a la figura masculina. Por el contrario, en el ámbito de lo femenino, la autoridad y la empatía mantienen en mayor o menor grado su sentido. A pesar de la decisión de Viridiana de abandonar el convento, queda claro para el espectador que este acto no responde a un rechazo de la vida monacal, sino que viene impuesto por circunstancias ajenas a la dinámica de la institución religiosa. La intención inicial de Viridiana de volver al convento y su explícito desinterés por la vida laica insisten en la superioridad del espacio cerrado femenino y de las relaciones por él posibilidades³.

En la misma dirección apuntan los contactos entre los personajes femeninos fuera del convento; sus relaciones vienen marcadas por la complicidad, la identificación y el mutuo entendimiento por encima de las palabras. Recordemos la escena en la que aparece la niña, Rita, saltando a la comba con Viridiana bajo la mirada complacida de don Jaime, o la benevolencia con que Viridiana reprende a Rita cuando ésta confiesa haberla visto en camisón desde la terraza. Del mismo modo, por debajo de las palabras, se transparenta una afinidad entre Viridiana y la criada que irónicamente desembocará en la participación de ambas en el mismo triángulo amoroso.

Esta compleja dinámica de las relaciones entre el sexo femenino y el masculino resulta especialmente elocuente al analizar el funcionamiento del acto de mirar. Uno de los mecanismos que perfila la posición del espectador cinematográfico es la escopofilia, el placer de mirar; la contemplación de alguien sin ser visto genera una gratificación erótica. La sensación de espiar la vida ajena sin que el objeto de la mirada sea consciente de ello, resulta ser además una transgresión impune, lo cual multiplica el placer. Pero en Buñuel hay una voluntad clara de limitar esta impunidad, de agredir simbólicamente al espectador y de penalizar de algún modo su transgresión. El acto de mirar adquiere así un notable protagonismo en el cine de Buñuel. El espectador se representa como profanador de la intimidad, como intruso en un espectáculo que no le pertenece y, como venganza a esta intromisión, es atacado desde dentro de la fábula. Baste pensar en el ojo seccionado en *Un chien andalou*⁴, interpretado por Mary Ann Caws

³ He aquí otro «tour de force» de Buñuel, enemigo declarado de las instituciones burguesas y en especial de las vinculadas a la iglesia católica, al presentar el convento como un espacio gratificante para el personaje femenino.

⁴ Jenaro TALENS en *The Branded Eye* lleva a cabo un estudio exhaustivo de *Un chien andalou* centrándose en el cuestionamiento que el propio Buñuel hace del discurso fílmico y del aparato cinematográfico en particular, cuya mirada engañosamente objetiva articula el texto. El seccionamiento del ojo de la mujer es interpretado por Talens como un modo de forzar a la mirada a crear su propia narrativa, a producir su propia liberación

como un ataque abierto contra el espectador [«When the eye is slit by the razor in the Andalusian Dog, by the most aggressive act conceivable, it is the spectators who, having come to see, feel attacked in their very sight» (Caws 135)], en el huevo lanzado contra la cámara en *Los Olvidados*, en las alusiones que Buñuel hace en *Mi último suspiro* a las agujas de punto que las damas donostiarras metían por el ojo de la cerradura de las casetas en las playas de San Sebastián para ahuyentar a los mirones, en el portazo con el que bruscamente se excluye en *Tristana* al espectador del primer encuentro sexual entre don Lope y su «protegida», en las mirillas que se abren y se cierran repetidamente en *Belle de jour*, y en última instancia, en el nivel de la realidad, en la obsesión de Buñuel por tapar el ojo de la cerradura cada vez que entraba en su dormitorio con su mujer.

En el nivel de la mirada la dicotomía entre lo masculino y lo femenino es especialmente significativa. Si a primera vista es obvio que la anécdota se articula como proyección de la mirada y del deseo masculinos y que ambos se activan por la presencia física del sexo opuesto, resulta también incuestionable que la mirada femenina interfiere con esta aparente unidimensionalidad. Uno de los momentos clave de esta interferencia se hace patente en la secuencia en la que Ramona, la criada, espía por el ojo de la cerradura a Viridiana al poco de su llegada a la propiedad de don Jaime. No es aquí la curiosidad personal lo que mueve a la criada, sino la intención de transmitir lo visto a su señor, de permitirle ver por sus ojos y, en última instancia, de colaborar con él en la conquista de la novicia. Así la mirada femenina le otorga al personaje masculino la capacidad de construir una imagen que le ayude a interpretar el enigma que el personaje femenino encierra. Serán los ojos de Ramona en este acto de espionaje los que permitan a don Jaime acceder al espacio privado, femenino, de su sobrina. Entra aquí en juego la polémica cuestión de la identificación entre el espectador y el personaje, tema clave de los estudios psicológicos centrados en el funcionamiento del espectáculo cinematográfico y el papel que la mirada juega en este tipo de procesos (baste recordar los estudios de Freud y Lacan al respecto)⁵.

Esta mirada «masculinizada» de la criada implica en principio una negación del placer femenino; ella mira, pero lo hace como mediadora del

(60). La misma escena es analizada por Román GUBERN en *Proyector de luna*, quien discute la paternidad de la idea del ojo (Buñuel, Dalí, ambiente de la Residencia, un sueño de Moreno Villa) (396-398).

⁵ Recordemos cómo Freud enfatiza la importancia de la percepción visual de las diferencias sexuales a la hora de construir el niño/a su identidad y cómo Lacan destaca el reconocimiento del niño frente al espejo como momento de construcción del sujeto a partir del reconocimiento del «otro». Partiendo de estas teorías, varios estudiosos del cine, entre ellos Christian Metz, han considerado la experiencia cinematográfica como análoga a estas primeras fases de desarrollo de la identidad.

hombre, para contarle a él lo que ve, no para satisfacción personal. Don Jaime es en realidad el «voyeur», pero desde su posición privilegiada de poder masculino, no necesita rebajarse para satisfacer su curiosidad, ya que sus subordinados lo harán por él. Curiosear a través del ojo de la cerradura, acto denigrante e indigno de un caballero, es llevado así a cabo por un personaje femenino, aunque el beneficio revierta en favor del personaje masculino. Con base en los mecanismos que activan la mirada, la afirmación de Ann Kaplan resulta especialmente ilustrativa: «La mirada no es necesariamente masculina (en sentido literal), pero poseer y ejercer la mirada, dados nuestro lenguaje y la estructura del subconsciente, es estar en una posición masculina» (Kaplan 62).

A su vez, esta negación del placer femenino permite una lectura opuesta ya que al suplantar la criada a su señor en este acto de espionaje usurpa momentáneamente su posición de poder. Este deslizamiento entre la sumisión y el deseo, entre lo impuesto y lo prohibido, entre lo aceptado y lo transgresor, pone en tela de juicio los estatutos del texto fílmico, probando que el código patriarcal de Buñuel no es infranqueable, ni la espectadora femenina ha de renunciar de modo irrevocable al placer.

La mirada hace patente el conflicto entre los deseos y las normas sociales. Los reproches que conlleva el acto de mirar en el caso de Rita, espía en repetidas ocasiones los movimientos de Viridiana (primero mientras se pone el camisón, después durante la pseudoviolación), remiten en primera instancia a su resistencia al orden patriarcal en el que vive inmersa y cuyas leyes transgrede en repetidas ocasiones, y en última instancia a la utilización de la mirada como instrumento de rebelión. Rita será la única mujer en esta historia que se salte abiertamente las normas y que suponga una amenaza para el futuro de este orden. El hecho de que sus actos sean censurados en repetidas ocasiones por sus mayores y que ella reaccione con el mayor desdén, refuerza la transgresión, ya que sus impulsos son más poderosos que el orden establecido.

A los reproches asociados a la osadía de la niña, se opone la libertad con la que espía la criada. Aunque la mirada transgresora de la mujer suele ser castigada en el cine clásico, en *Viridiana* se da en la más absoluta impunidad. En primer lugar, la mirada de la criada queda fuera de la censura porque sus ojos no son más que una extensión de los de su señor. En segundo lugar, el hecho de desvincular el placer y el acto de mirar la exime de toda culpa porque aparentemente su mirada no es más que un gesto de sumisión, una prueba más de obediencia al protagonista masculino. Esta manipulación de Ramona aumenta además la distancia entre el observador indirecto, don Jaime, y el observado, Viridiana, al interponer un filtro entre ambos, la criada, y en consecuencia incrementa el placer de don Jaime, ya que ahora son dos las mujeres sometidas a su control masculino, la observadora y la observada.

Además don Jaime, instigador del acto de mirar, resulta ser el amante de la criada, sujeto de la mirada, de modo que en ella la acción adquiere tintes masoquistas pues don Jaime abiertamente no la desea a ella, sino a Viridiana, blanco de las miradas. Como apunta Linda Williams en «When the Woman Looks», «The woman's gaze is punished by narrative processes that transform curiosity and desire into masochistic fantasy» (Williams 85).

La criada acaba por ser doblemente usada/abusada, primero como objeto de placer de su señor y segundo como agente de una transgresión que en esencia proviene del género masculino. La mirada femenina carece en este caso de autonomía. No deja espacio a la duda; don Jaime, amante de Ramona, sólo desea a su rival Viridiana, y no necesita tomarse la molestia de ocultarlo, ya que ella, como sirvienta, le pertenece, forma parte de su propiedad.

La criada, presente en la transgresión y a la vez fuera de ella, no hace sino enfatizar su ausencia, ya que en principio queda excluida del círculo de deseo. Lo que aparentemente se presenta como un triángulo de deseo, para utilizar la expresión de Renée Girard, funciona exclusivamente como una relación a dos. Este desplazamiento, consentido por ella, refuerza su exclusión de los mecanismos que activan la narración. Ramona no ocupa lugar ni siquiera como espectáculo, ya que en este caso queda fuera del binomio tradicional de la mujer como objeto, observada, y el hombre como sujeto observador.

No obstante, esta posición tradicional de la mujer ausente, silenciada y excluida dentro del sistema patriarcal, se ve, como hemos señalado, debilitada por este acto de mirar que usurpa momentáneamente el lugar masculino. A su vez, Ramona, por medio de su activa mirada, degrada a don Jaime, al mostrarlo como objeto de compasión, ya que sus obsesiones y desviaciones se exhiben por partida doble, primero ante el espectador real y segundo ante el espectador ficcional, Ramona. Robert Havard sintetiza acertadamente el espíritu de la película en los siguientes términos: «simultaneous abhorrence and yet nostalgia for things traditionally Spanish» (Havard 78).

Un paso más en la lectura de este acto de mirar, permite al espectador cuestionarse si efectivamente en esta acción se le niega a Ramona todo placer. Al final de la película veremos que Viridiana, Ramona y Jorge acabarán compartiendo la misma mesa y quizás la misma cama, ya que al entrar Viridiana en la habitación en la que Ramona y Jorge, ahora amantes, juegan a las cartas, y hacer la criada amago de salir, Jorge la invita a quedarse y ella acepta sin resistencia. Como consecuencia de esta pluralidad de posturas, Ramona se muestra como un personaje elusivo, difícil de encasillar, poseedor de una identidad inestable.

Vemos así cómo el acto de mirar en Buñuel posibilita una doble lectura con significados contradictorios. Esta negación de sí mismos, que los

textos fílmicos del cineasta español encierran, conlleva una fusión entre la transgresión y la aceptación. Bajo el rechazo abierto de un sin número de leyes de la sociedad patriarcal, se transparenta la aceptación de las estructuras dominantes en lo que atañe a las cuestiones de género.

Otro momento clave en los mecanismos de construcción del deseo se da en las escenas que muestran a Viridiana frente al espejo. A su llegada a la propiedad de su tío, rechaza su imagen frente al espejo y hace patente por medio de este gesto la ausencia del deseo, pero al final de la historia, como resultado de los avatares sufridos en casa de don Jaime, acaba por invertir ese primer contacto especular y aceptar la imagen que le devuelve el espejo, roto ahora. En este segundo enfrentamiento con el espejo se acaricia el pelo y se complace en su imagen. Con este acto de aceptación, se pone de manifiesto el vínculo entre el deseo y la mirada, pero esta vez la mirada es femenina. Es el deseo de ser deseada el que cambia radicalmente el rumbo de la narración. El espejo, que ha funcionado tradicionalmente en el cine como instrumento de identificación, reconocimiento y autoconsciencia, funciona aquí en un primer momento como instrumento de extrañamiento, de des-encuentro y de rechazo. Paralelamente a la construcción del deseo a partir de imágenes especulares, en numerosas ocasiones se da también su destrucción, su desautorización a partir de ellas. El tema del otro, siempre presente en la filmografía de Buñuel, se hace aquí patente por medio del espejo. La imagen especular funciona así como una segunda pantalla, ya que enmarca un espacio reducido dentro de otro más extenso, la pantalla real, y fuerza al espectador a aislar al personaje y a compenetrarse con él y con su posición en la narración. Como señala Christian Metz. «Tout miroir est comme une caméra puis qu'il lance l'image une seconde fois» (Metz 83). El espectador se ve obligado a tomar conciencia de una nueva identidad del personaje, da carta de naturaleza a una imagen inexistente hasta el momento.

Viridiana se ve como objeto de deseo posibilitando así un contacto con el sexo opuesto y anticipando su destino en la obra.

Nada más lejos de la intención de Viridiana que activar el deseo de don Jaime. Pero de modo inintencionado, sonámbula, el texto la obliga a mostrarse como espectáculo, como activador del deseo. La desnudez de sus pies, observada por el espectador fuera y dentro de la pantalla, funciona como metáfora de la desnudez total y como fetiche⁶.

Recordemos que, a lo largo del film, se da una tensión entre la presencia y la ausencia de Viridiana. Por un lado ella no existe, sólo se incribe

⁶ Una de las tomas más repetidas, motivo clave del repertorio de Buñuel, se dirige a las piernas y a los pies. La cámara enfoca insistentemente los pies de Viridiana, andando, quitándose las medias, los de Rita saltando a la comba, los pies de don Jaime tocando el piano y probándose los zapatos de su esposa, los de Jorge en un cubo de agua.

en el texto como una fantasía, un signo que sustituye a la mujer muerta. Don Jaime se siente atraído por ella en la medida en que guarda un gran parecido con su esposa muerta y evoca esta imagen ausente. De ahí que en este intento desesperado por revivir el pasado, obligue a Viridiana a vestir el traje de novia de su difunta esposa y la narcotice para tener relaciones sexuales con ella. Por otro lado, Viridiana llega a suplantar a la esposa ausente y a imponer su presencia en el texto. Viridiana acaba por sustituir y desplazar a la mujer ausente y por ser doblemente deseada, ya que al deseo que provoca el recuerdo de la mujer, se suma el que ella misma genera. Así el fetiche inicial acaba por negar su vinculación al ámbito de lo ausente para convertirse en presencia.

Esta mirada masculina orquesta el texto, pues la cámara y el espectador adoptan claramente su punto de vista. En el caso de Buñuel y de gran parte de los directores de cine europeos, la cámara, además de identificarse con el narrador, se identifica con un personaje cuya mirada es detectada inmediatamente por el espectador. En este denominado «modo dual de narrar», las tomas aparecen doblemente legitimadas por el ojo masculino. Por el contrario, el acto de mirar femenino en el caso de la criada se presenta diluido, ya que lo que se enfatiza con él es la presencia de don Jaime como espectador del acto de mirar, mirando cómo mira la criada. Desde esta perspectiva la mirada femenina ocupa un lugar secundario, pues por un lado la cámara enfoca cómo el personaje masculino contempla el espionaje de la mujer y por otro lo visto por ella adquiere significado en la medida en que lo transmite a don Jaime.

Si por un lado la criada usurpa al mirar el papel masculino (lo cual no debe confundirse en Buñuel con la defensa del género femenino, sino con una transgresión más)⁷, por otro no hacer sino reforzarlo, ya que el objetivo de su mirada es narrar a don Jaime lo visto. Es todo un juego de tensiones entre ver y ser visto, lo masculino y lo femenino, lo activo y lo pasivo. La diferencia entre este voyeurismo femenino y el masculino se hace aquí patente; la criada es portadora de la mirada, pero no del deseo (al menos de forma explícita), y al hombre le pertenecen ambos. Al observar a Viridiana por el ojo de la cerradura, no hace sino renunciar a la sexualidad y transferírsela a don Jaime⁸.

Aunque el espectador de estos múltiples actos de mirar aparece representado en la pantalla, su presencia paradójicamente no hace sino acentuar la ocultación, ya que no se muestra simultáneamente el observador y lo

⁷ Ann KAPLAN, en el primer capítulo de *Las mujeres y el cine*, titulado «¿Es masculina la mirada?», contrapone el voyeurismo masculino al femenino y destaca que la mujer no posee el deseo ni siquiera cuando es espectadora. Por el contrario el hombre espectador además de poseer el deseo posee a la mujer (57-58).

⁸ No hemos de confundir esta postura con las prácticas actuales destinadas a limar las asperezas presentes en las cuestiones de género, raza, clase social...

observado; el sujeto o el objeto queda fuera de la pantalla. La escena en la que Rita observa la pseudoviolación de Viridiana narcotizada o aquella en la que don Jaime contempla a la niña saltando, ejemplifican esta presencia sucesiva y no simultánea en la pantalla. Esta representación fragmentada del acto de mirar obliga al espectador a tomar conciencia de su papel en la construcción del sentido del texto y en el juego de deslizamientos que establece Buñuel entre el mensaje y el receptor.

El deseo de ver y el deseo de oír hacen posible la práctica cinematográfica; estas estructuras (ver, mirar, oír) definidas con base en la subjetividad masculina inscriben en ellas a la mujer como ausente. Pero si se fuerza al espectador a detenerse en determinadas secuencias que dentro del fluir habitual del cine patriarcal pasan desapercibidas, se abre un espacio para llevar a cabo una lectura alternativa. Buñuel en *Viridiana* al representar esta forma atípica de mirada femenina, ha conseguido re-imaginar a la mujer, reflejar en sus películas otros modos de incorporar el lenguaje y el deseo femeninos, que si bien no apuntan a rescatar al sexo femenino de la mirada patriarcal dominante, abren una serie de fisuras en este texto aparentemente compacto y niegan la validez de un sistema único. Como apunta Peter Evans, «Questions about the power of the look, pleasure, or positionality cannot be discussed in Buñuel's films as if they were merely elements of a hermetically sealed phallogentric system never disrupted by dissident voices» (Evans 174).

El cine de Buñuel produce por su naturaleza un efecto de extrañamiento, de desfamiliarización en el espectador. La interioridad de sus personajes se presenta como un espacio oscuro y violento, debido a la imposibilidad de materializar sus fantasías y de satisfacer sus deseos. Para hacer que el espectador penetre en esta interioridad atormentada le obliga a presenciar escenas cuyo sentido final escapa al discurso verbal. El ejemplo más elocuente es la pseudoviolación de Viridiana, acto violento en su doble afectación —fuerza e incomodidad—, porque sólo así, impidiendo la identificación entre el espectador y el espectáculo, se llega a plasmar lo invisible.

Buñuel problematiza la estructura del cine clásico, al mostrar que las fórmulas propuestas por este modelo quedan incompletas. Si bien es innegable que como director articula su obra basándose en el patrón clásico de la mujer como objeto de la mirada y el hombre como sujeto, los personajes femeninos, a partir de una serie de iniciativas transgresoras, anulan su asumida pasividad. El personaje femenino se apropia de modelos de conducta «masculinos» y usurpa así un espacio en la narración cinematográfica que en principio pertenece al género masculino. Se insinúa así una cierta reversibilidad en los impulsos/deseos que permite atenuar la rígida bipolaridad sexual. *Viridiana* se ofrece como un texto que mina e invalida las prácticas de la cultura a base de un lenguaje cinematográfico extremadamente elusivo.

En este texto fílmico no sólo se explora la realidad del presente, sino el armazón social, político y religioso sobre el que se sustenta el país, que abarca el pasado, el presente y el futuro. La cámara despiadada de Buñuel mira el espectáculo de la España franquista para representar la historia de un fracaso, anticipándose a su final, y para denunciar con su mirada la inviabilidad de un proyecto imposible propuesto por la España oficial.

Buñuel posee una infinita capacidad para sorprender y para ofender tanto a sus defensores como a sus detractores. Esta extrema fidelidad a sí mismo le lleva a hacer cine para un público minoritario, de modo que el deseo de ser aceptado, inherente a todo artista, se supedita a su modo único de pensar el espectáculo cinematográfico. Los ataques y las críticas derivados de esta postura y lo que ambos encierran de fuerzas destructivas, forman parte de este proceso creador, brotan del texto mismo, de modo que el espectador a fuerza de desafíos, llega a convertirse en cómplice, en aliado.

OBRAS CITADAS

- BERGALA, Alain (2000). «Le mystère Buñuel». *Cahiers du Cinema*, 546, 56-60.
- BUÑUEL, Luis (1982). *Mi último suspiro* (Barcelona: Plaza y Janés).
- CAWS, Mary Ann (1989). *The Art of Interference* (Princeton University Press).
- D'LUGO, Marvin (1997). «La teta I la lluna: The Form of Transformational Cinema in Spain» Marsha KINDER (ed.). *Refiguring Spain* (Duke & London: Duke University Press), 196-214.
- DOANE, Mary Ann (1987). *The Desire to Desire* (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press).
- EVANS, Peter (1995). *The Films of Luis Buñuel. Subjectivity and Desire* (Oxford University Press).
- GUBERN, Román (1999). *Proyector de luna* (Barcelona: Anagrama).
- HAVARD, Robert (1982). «Luis Buñuel. Objects and Phantoms. The Montage of *Viridiana*». *Papers Given at Trinity and All Saints' College*. Margaret A. REES LEEDS (ed.)
- KAPLAN, Ann (1988). *Las mujeres y el cine* (Madrid: Cátedra).
- KINDER, Marsha (1993). *Blood Cinema*. Berkeley: University of California Press.
- LAURENTIS, Teresa de (1982). *Alice Doesn't* (Bloomington: Indiana University Press).
- MAYNE, Judith (1990). *The Woman in the Keyhole* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press).
- METZ, Christian (1991). *La enonciation impersonnelle où le site du film* (Paris: Meridiens).
- MULVEY, Laura (1989). *Visual and Other Pleasures* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press).
- STAM, Robert (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine* (Barcelona: Paidós).
- WILLIAMS, Linda (1984). «When the Woman Looks». Mary Ann DOANNE (ed.). *Re-Vision* (University Publications of America, Inc. Frederick, MD) 83-99.