

Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:

Miradas en torno a un género. Luis Buñuel y el melodrama

Autor/es:

Pérez, Pablo; Hernández, Javier

Citar como:

Pérez, P.; Hernández, J. (1995). Miradas en torno a un género. Luis Buñuel y el melodrama. *Vértigo. Revista de cine*. (11):34-43.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/43024>

Copyright: Todos los derechos reservados.

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



LUIS BUÑUEL Y Miradas en torno a un género EL MELODRAMA

Pablo Pérez/Javier Hernández

¿Melodrama?... Pues me da igual”.
LUIS BUÑUEL

Hasta ahora las películas de Buñuel apenas han sido analizadas como cine de género, quizá por cierto pudor a la hora de adscribir un director tan genial y original, tan “autor”, a los moldes supuestamente “limitadores” de los códigos genéricos. Sin embargo, esta perspectiva podría resultar enormemente fructífera si se aplica desde los mecanismos del melodrama en su sentido más profundo¹.

Es cierto que en no pocas de sus películas mejicanas, Buñuel se ve obligado a partir de materiales argumentales deleznable, vinculados a la tradición folletinesca. No es menos verdad que el director turolense se encontró habitualmente cómodo en estos registros y siguió sus reglas de juego, en la medida que le permitieran desarrollar su política personal. Nos parece una visión excesivamente simplista considerar algunas de las películas “menos logradas” de la etapa mejicana como meros trabajos alimenticios en lo que Buñuel se limitó a actuar como un mercenario de la industria. Como pretendemos enunciar en las páginas siguientes, la elección de materiales y estrategias melodramáticas ni es unilateralmente casual ni es mera consecuencia de las imposiciones genéricas de una época y un país determinados.

Tampoco puede decirse exclusivamente que Buñuel parta del melodrama para subvertirlo de forma paródica. Como señala Victor Fuentes², quienes eso afirman: “no aciertan a ver el otro polo de dicha relación; pues si bien Buñuel rechaza el melodrama en su forma banal y conformista, en lo que tiene de manipulación de las emociones humanas, al servicio del orden y de la moral vigentes, también parece haber sentido una atracción no declarada, pero sí plasmada en su obra, por lo que el modo o imaginación melodramática tienen de drama fundamental de la vida moral y de la tragedia del pueblo y por la fuerza de sus emociones y pasiones”. Y no sólo

eso; podría decirse incluso que el realizador se valió de las convenciones y el entramado expresivo del género para dar un cauce adecuado a sus obsesiones más recurrentes.

Pretendemos en este artículo comprobar hasta qué punto afecta al tratamiento buñueliano de personajes y situaciones esta posible adscripción al melodrama y cómo revierte en el abordaje de las pasiones, la mirada sobre los personajes y las soluciones narrativas y fílmicas. El cine del creador de *EL RIO Y LA MUERTE* es, ante todo, cine de pasiones.

BUÑUEL Y LOS MELODRAMAS

La problemática del melodrama va íntimamente ligada a la del deseo. Si convenimos con González Requena que “*el deseo es lo que preside todos los enunciados de la escritura buñueliana*”³, resulta sorprendente la variedad de perspectivas y registros que el autor utiliza para encauzar su poética en torno al tema, desde la escritura automática (*UN CHIEN ANDALOU*, *L'AGE D'OR*), el romanticismo (*ABISMOS DE PASION*), el psicoanálisis (*ENSAYO DE UN CRIMEN*, *ÉL...*), las teorías sadianas (*BELLE DE JOUR*), la tradición hispánica en general (*VIRIDIANA*) y la literatura galdosiana en particular (*TRISTANA*).

Para plasmar cinematográficamente estos planteamientos Buñuel encuentra en el melodrama un molde adecuado. No se puede afirmar taxativamente que ciertas películas del autor pertenezcan a este género cinematográfico —sobre todo en su

(1) Este texto es una reelaboración a partir de las reflexiones vertidas por los autores en el opúsculo *La poética del deseo: pasión y melodrama en el cine de Luis Buñuel*, “AnimaTeruel”, 1993. Si allí el punto de mira se concentraba en la representación del deseo en el cine de nuestro principal realizador, en este artículo se ha optado por una perspectiva genérica: de qué manera afectan en sus películas las estrategias del melodrama.

(2) *Buñuel en México*, Instituto de Estudios Turoleses, Teruel, 1993, pp. 44-47

(3) J. GONZÁLEZ REQUENA, “Notas para lecturas de films de Buñuel” en Antonio Lara (ed.) *La imaginación en libertad* (homenaje a Luis Buñuel), Universidad Complutense, Madrid, 1981, pp. 57.

vertiente hollywoodiense—, pero sí es cierto que en ellas se encuentra el cañamazo argumental que lo sustenta: “no hallaremos nunca en ellos (los melodramas del aragonés) el espesor y la viscosidad que caracterizan al signo melodramático, esa densa presencia de lo metafórico que impregna la totalidad de los órdenes de significantes filmicos. No, no hay metáforas ni símbolos en los textos buñuelianos, como no puede haberlas en las notas de un antropólogo riguroso... Lo melodramático está presente tan sólo en los esquemas argumentales, en las conductas rituales de los personajes y, sobre todo, en sus discursos”⁴.

Efectivamente, cualquier parentesco que quiera establecerse entre el muy personal cine de Buñuel y los códigos de un género que hunde sus raíces en las tragedias clásicas debe fundamentarse en la presencia de arquetipos que subyacen en el origen de cada relato. En la mayor parte de los casos nos encontramos con un héroe herido, un personaje que ha sufrido una huella o falla (la *hamartía* de la *Poética* aristotélica). Frente al héroe del *western* o el cine de aventuras, que emerge con unos rasgos definitorios estereotipados (épicos, psicológicos, físicos, sexuales, etc.), el protagonista del melodrama lo hace por sus carencias⁵. La existencia de estos “agujeros melodramáticos” permite precisamente a Buñuel hurgar morbosamente en las flaquezas humanas de unos personajes en gran medida extraídos de la tradición folletinesca. Algo de lo anterior puede atisbarse en el sentimiento de culpabilidad de Archibaldo de la Cruz (ENSAYO DE UN CRIMEN) por asociar la muerte de la institutriz con la cajita de música sobre la que él proyectó siendo un niño sus deseos de disponer de la vida de las personas.

Como en los memorables melodramas de Clarence Brown y Douglas Sirk, los personajes buñuelianos de la etapa mejicana viven bajo el síndrome de una carencia que afecta habitualmente al estado de su pasión, en la medida en que no lograrán satisfacerla con plenitud. Los filmes del director calandino se recrean en este principio, una vez formulado, para seguidamente conculcarlo y desviarse del marco genérico inicialmente aceptado. Buñuel se aprovecha de estos moldes para abonar un terreno que resultará capital en su filmografía: el tema del deseo. Las causas de esta carencia son tan variadas como la represión, la impotencia, la vejez, los celos, el pasado atormentado, etc., convirtiéndose en un verdadero motor desencadenante del drama.

La idea del melodrama como camino de purificación, entendido como esa segunda oportunidad ofrecida a los personajes, no suele cumplirse canónicamente en las cintas más genuinas del aragonés. El humor sardónico, la mirada perversa, la estilización demoledora desvían este itinerario ascético hacia terrenos más desdramatizados y al mismo tiempo sombríos, hasta el punto de que la catarsis se tornará neurosis. En *Él* Francisco será arrastrado por el fantasma de los celos hacia una situación paranoi-

ca que lo convertirá en un ser ridículo (en el melodrama está proscrita la ridiculización de un personaje ante los ojos del espectador). En *ESE OSCURO OBJETO DEL DESEO* la obsesión de Mateo por desvirgar a Conchita hace del seductor un patético pelele; en *TRISTANA*, al final, asistiremos a la degradación física y moral de un don Lope convertido en la sombra de lo que fue, etc.

Hemos valorado hasta qué punto Buñuel aprovecha y digiere a su gusto las fórmulas melodramáticas⁶, pero conviene llamar la atención de



Fotograma de *Él* (1953).

cómo la mirada hacia los acontecimientos narrados puede ser muy diferente. Los directores más academicistas, con Stahl a la cabeza, ponen su acento en lo que la catarsis tiene de apuntalamiento del *statu quo* moral. Por otro lado, cineastas como Clarence Brown, Minnelli o Sirk, sin cuestionar el marco moral tácitamente impuesto por Hollywood, transgreden estos límites poniendo de manifiesto las aristas más morbosas y sórdidas de sus historias. Luis Buñuel va incluso más lejos que sus colegas estadounidenses recreándose en el Caos y desactivando los resortes restauradores del Logos. Esto explica la costumbre del director de terminar no pocas de sus películas con un aparente final feliz que no deja de sorprender por lo que contiene de inquietante y turbador, de invitación a una lectura ambigua que se aleja de la solución convencional *deus ex machina*. Los desenlaces de *ENSAYO DE UN CRIMEN*, *ÉL VIRIDIANA*, *EL ANGEL EXTERMINADOR*, *SIMON DEL DESIERTO*, *ESE OSCURO OBJETO DEL DESEO...* resultan a los ojos del espectador falsamente tranquilizadores.

Esta dialéctica Caos/Logos llega incluso a vertebrar el relato de una película representativa en este sentido como *SUSANA*, *DEMONIO Y CARNE*. Orden sustentado en los diálogos pero dinamitado escena a escena a través de la artillería gestual que despliega la tentadora *chamaca*. A partir de esta esquizofrenia, evidente en la puesta en escena, entre lo que se dice y lo que se insinúa con ademanes, Buñuel neutraliza la inercia ideológicamente conservadora del melodrama mejicano del que parte argumentalmente. *Susana*, nombre de evidentes resonancias bíblicas malévolamente reclamado por Buñuel, se erige en el súcubo que enfrentará a todos los personajes desde su diabólico poder de seducción y que pondrá pa-

(4) J. GONZÁLEZ REQUENA, *op. cit.*, pp. 52-53.

(5) *Cf.* J. GONZÁLEZ REQUENA, “Cuerpo a Cuerpo”, *Contracampo*, n.º 20, marzo 1981, pp. 37-42.

(6) En este sentido, puede resultar interesante la consulta del artículo de Enrique Alberich. “El discreto encanto del sueño hecho cine: Luis Buñuel” (II), *Dirigido por*, 108, octubre 1993, pp. 28-36.

tas arriba la aparentemente sólida arquitectura de la familia cristiana.

Estamos ante un planteamiento habitual en un género en el que el aparente orden de una comunidad estalla a causa de un elemento perturbador que desenmascara sus facetas más inquietantes. Y eso que la muchacha mejicana del film es mucho menos inocua que las cortinas que destruyen la falsa Arcadia del hospital de LA TELA DE ARAÑA (THE COBWEB, 1955. Vincente Minnelli). Este cuestionamiento del mito de la sociedad armónica es habitual en el melodrama estadounidense de la época —tan sólo varía muchas veces la amplitud de esa comunidad: familia, pueblo, ciudad, etc.—, sólo que su lectura más primaria no alcanza por lo común las cotas corrosivas del director aragonés.

Todo personaje melodramático es un ser que sufre y su fuerza como carácter residirá en la capacidad para aceptar ese sufrimiento de manera resignada. Sin embargo, la mayor parte de las criaturas melodramáticas del aragonés se abandonan a una rebeldía prometeica contra sus propias pasiones y contra la esclavitud que supone un deseo sexual de difícil consumación. Buñuel

echa mano de la tradición estoica, ampliamente asimilada en la cultura hispana, para formular esa contradicción de sus criaturas. Éstas parecen no darse cuenta de que la única forma de no sufrir es no desear, una vía aceptada universalmente por todas las doctrinas ascéticas. La dialéctica interna entre la pasión y su represión está inexorablemente unida al abismo, paradójicamente muy próximo, que separa la vida de la muerte. La pugna clásica entre Eros y Tánatos emerge de nuevo con toda su crudeza, convirtiéndose en una de las líneas de fuerza principales de películas que comparten soportes melodramáticos como EL RIO Y LA MUERTE, EL BRUTO, LA HIJA DEL ENGAÑO, BELLA DE JOUR, TRISTANA, ENSAYO DE UN CRIMEN, etc. Y no se olvide que la muerte es, junto al Destino, la ley suprema del trayecto melodramático.

MODELOS MELODRAMATICOS EN LA FILMOGRAFIA DE BUÑUEL

Señas de identidad de un modelo genuino

Tras unas tentativas en diferentes direcciones, Buñuel consigue dar con una fórmula adecuada a su interpretación del melodrama a través de un personaje desdoblado en dos facetas complementarias: la neurosis a partir de un evidente complejo freudiano (el Francisco de ÉL) y la tendencia a dejar aflorar en libertad la naturaleza humana en contraste con las leyes sociales (Archibaldo de la Cruz). Precisamente estos dos perso-

najes son considerados por su propio creador como los que más se acercan a su propia personalidad. En definitiva, serán los personajes buñuelianos por antonomasia, quizá en compañía del tardío Mateo de ESE OSCURO OBJETO DEL DESEO.

Partiendo de dos argumentos ajenos, las novelas homónimas de Mercedes Pinto y Rodolfo Usigli respectivamente, el director aragonés aprovecha los materiales argumentales y la construcción de personajes para abandonarse a los derroteros dictados por su inconfundible poética. Tanto Francisco Galván como Archibaldo de la Cruz viven en estado melodramático. Son héroes marcados por una carencia que ha devenido fenómeno patológico.

La condición enfermiza del protagonista de ÉL emerge claramente en la significativa secuencia de la cena, donde se reúnen todos los personajes del drama. Aquí precisamente se desvelará la herida melodramática de Francisco en forma de represión: *"El rayo no nace de la nada (comenta) sino de nubes que tardan mucho tiempo en acumularse. Ese tipo de amor se está formando desde la infancia. Un hombre pasa al lado de mil mujeres y de pronto encuentra una que su instinto le dice que es la*

única. En esa mujer cristalizan sus sueños, sus ilusiones, los deseos de la vida anterior de ese hombre". Incluso en un momento posterior del film, el padre Velasco hace a Gloria una ambigua alusión a que su esposo *"no ha conocido mujer antes que tú"*.

Hay, pues, una enorme zona en sombra en la psicología del héroe, aquella que hace pensar en un deseo largamente reprimido que desembocará en un neurótico afán de posesión y celos: un pozo de tinieblas que le llevará a la paranoia.

Tras la seducción, por una vez acomodada fílmicamente al modelo más puramente hollywoodiense, viene la boda, resuelta por el realizador por medio de una de las elipsis más abruptas y sugestivas de su filmografía⁷. El espectador conoce ya las consecuencias de la trampa que inconscientemente Francisco ha tendido a Gloria, en un sabroso anticipo que servirá para generar su curiosidad más morbosa. Poco a poco iremos desvelando la manía persecutoria de Francisco; Gloria va a vivir un infierno de claras reminiscencias sadianas en el que el sufrimiento será directamente proporcional a la represión de su marido: los gritos que se oyen en la noche, el falso disparo-asesinato con postas, el intento de coser su sexo (con lo que ello tiene de castración), la aparente intención de arrojarla desde lo alto del campanario...

El protagonista de ÉL es, antes que nada, un prisionero en su propia cárcel⁸, pero su imagina-

(7) Buñuel ha resuelto de ese modo uno de los problemas más recurrentes en un género fuertemente marcado en lo temporal, dimensión que lo entronca con sus orígenes más cercanos como el folletín (en éste los personajes de definen por su capacidad de adaptarse al paso del tiempo y a los avatares de un destino frecuentemente trágico).

(8) Formulación que remite a la concepción neoplatónica asumida por las corrientes místicas del catolicismo según la cual el cuerpo es una prisión del alma libre.

ción alucinada no le ayudará a escapar de ella, sino que lo sumergirá todavía más en las tinieblas. Todo héroe melodramático es metafóricamente ciego; hay algo en él que le impide ver la luz (una nueva versión de la lucha entre la Razón y las Sombras). Al servicio de esta dialéctica contribuye, en el orden plástico, el extraordinario *set* del caserón de Francisco, especialmente ese salón ornamentado con un modernismo enfermizo y el jardín inquietante, tétrico, que había actuado como presagio fatal en la secuencia en la que Francisco seduce a Gloria. En este sentido la película sigue las directrices del género en este campo, ya que el decorado siempre ostenta una significación relevante en la puesta en escena, bien sea como lugar cotidiano dotado de connotaciones simbólicas o como escenario expresivamente subrayado (muchas veces heredero de la plástica gótica).

Prueba del derrumbamiento de Francisco en la paranoia son los reiterados planos en que Buñuel muestra el efecto de su alucinación. Los feligreses, incluido el "padrecito", se ríen y se burlan de él en el templo, lugar que fue escenario del inicio de su pasión por Gloria y, por tanto, lo niegan ahora como personaje. Porque, buceando en el inconsciente de su protagonista, el director determina en realidad que su vida ya no es tal, sólo una atroz pesadilla. Si convenimos con Jung que *"la 'sombra' es una parte viviente de la personalidad y quiere entonces vivir de alguna forma, no es posible rechazarla ni esquivarla inofensivamente"*, entenderemos que en el caso de Francisco esa zona umbrosa ha terminado por adueñarse de su psique y convertirlo en un ser ciego, hasta el punto de que en las escenas finales de su paranoia él es ya su propia sombra.

"Es mi amigo... se ha vuelto loco", comenta el sacerdote cuando, en plena ceremonia, un histerico Francisco se abalanza sobre él para cortar su pretendida burla. Con esta frase se acentúa la constatación social de su enfermedad, que hasta el momento ha permanecido oculta entre él y su esposa. Se trata de una estrategia, la del secreto incubado y finalmente desvelado que el género ha desarrollado profusamente; sin ocultamiento no hay *herida* y ésta no se curará hasta que su virtual superación sea refrendada por la comunidad. Así, y dado ya por consabido que Francisco sufre una patología, llega la aparente solución por la vía clínica.

Una nueva elipsis abrupta conduce la narración a varios años después. Gloria, en compañía de su antiguo novio y de un niño, visita el monasterio en el que, después de su paso por un sanatorio mental, vive ahora el protagonista. La escena es a la vez un prodigio de ambigüedad y malicia buñuelianas, ya que consigue convertir (como en el fondo todo melodrama heterodoxo) el final feliz en un torrente de inquietudes. Cuando un monje pregunta a Gloria y Raúl si el niño, cuyo nombre no es otro que Francisco, es hijo de ambos, la incertidumbre flota en el ambiente: se zanja el asunto y se cambia de conversación. La



Dos fotogramas de ENSAYO DE UN CRIMEN/LA VIDA CRIMINAL DE ARCHIBALDO DE LA CRUZ (1955).



duda siembra desasosiego y encontramos a un Francisco convertido en fraile que, habiendo advertido la presencia de Gloria y Raúl, dice a su superior que *"murió el pasado, aquí he encontrado la verdadera paz del alma"*.

A partir de este significativo comentario, que alude a las tesis estoicas tan presentes en algunas de sus películas, Buñuel se permite un juego malévolo. Por una parte hace creer al espectador que la *vía ascética*, el aplacamiento de los apetitos, ofrece resultados (parecen haber remitido en Francisco sus fantasmas y obsesiones), pero por otra, un final ambiguo proyectará de nuevo la sombra de una malévola duda; las últimas palabras revelan que el héroe se encuentra todavía en el fondo del pozo que se ha convertido en su hogar. Pregunta al prior si el niño es hijo de Raúl y, cuando recibe una benevolente respuesta afirmativa, comenta con voz calmada y reflexiva: *"Ya ve usted, Padre, como yo no estaba tan perturbado como decían. El tiempo se ha encargado de darme un poco la razón. En fin..."*.

Distanciada y espesa a la vez, la película presenta su momento cumbre con la visita de Francisco y Gloria al campanario, que puede ser entendida como resumen de sus intenciones. Además de ilustrar los devaneos sórdicos de su protagonista, pone en imágenes de forma magistral —sirviéndose de un pertinente picado— su deseo de colocarse por encima de la naturaleza, que él entiende como una fuerza tiránica que le esclaviza. *"Ahí tienes a tu gente; desde aquí se ve claramente lo que son: gusanos arrastrándose por el suelo. Me gustaría pisotearlos"*, le dice a Gloria desde su posición privilegiada y termina: *"Yo desprecio a los hombres. Si fuera Dios, no los perdonaría nunca..."*. Esta desengañada alocución demuestra de forma fehaciente en qué

medida Buñuel subvierte, cuando lo cree conveniente desde sus intereses expresivos, los esquemas tradicionales del melodrama, que en este caso no aceptarían esta *hybris* final del héroe frente al Destino.

Pasando al otro largometraje, la *falla* de Archibaldo de la Cruz, el origen de su conducta patológica, nace de esa indisoluble interrelación que desde su infancia se establece en su mente entre el deseo y la muerte, que se explica dramáticamente por medio de una cajita de música, verdadero talismán que cataliza sus instintos erótico-criminales. Archibaldo descubre siendo un niño, tal como pone de manifiesto la secuencia inicial, esta potencialidad aniquiladora que materializa a través del juguete⁹: “*creí que había sido yo quien mató a la mujer y le confieso que ese sentimiento morboso me causó cierto placer*”.

El esquema de la cinta, fiel al mecanismo del melodrama, pone en escena, al menos aparentemente, los intentos de “redención” del protagonista. En el fondo, se trata de una búsqueda de la “segunda oportunidad”, una fórmula que articula dramáticamente el grueso del género en Hollywood. Archibaldo intenta calmar su impulso neu-

rótico satisfaciendo sus deseos de carne y sangre o buscando frustradamente la pureza. Sólo se logrará “curar” cuando haya poseído, imaginariamente eso sí (el hombre, según el Divino Marqués, únicamente es libre en los dominios de la imaginación), a una mujer representada en un maniquí; memorable secuencia que pone en escena un ritual de cremación en el que el fuego purificador actúa como instrumento catártico. A partir de este clímax parece que el protagonista deja aparcada su neurosis (acción que se explicita cuando éste anega la cajita “talismanica” en el lago), domina sus antiguos instintos criminales (perdona la vida al saltamontes) y será capaz de entablar una relación normal con —el matiz es determinante— la única hembra que ha poseído, aunque sea de forma vicaria.

En *ÉL* y *LA VIDA CRIMINAL DE ARCHIBALDO DE LA CRUZ* se ponen de manifiesto mejor que nunca no sólo los entramados narrativos del género, sino también esos resortes dramáticos que conforman lo que podríamos llamar “liturgia melodramática”. Estas dos películas despliegan recursos tan característicos del género como el encuentro inesperado, la fatal casualidad, los cambios bruscos en el comportamiento de los héroes, las conversaciones con doble sentido, la proyección simbólica de los objetos, etc.¹⁰. A su vez, son las cintas en las que aparecen de forma más nítida personajes secundarios característicos del melodrama, como la esposa abnegada, el contendiente amoroso del protagonista, los viejos celadores del orden moral (sacerdotes y progenitores)...

Del mismo modo que en la subversión temática y argumental, también en la puesta en escena y la realización Buñuel se desmarca en algunos aspectos del melodrama institucional que se consolidó en el cine norteamericano, cuyos rasgos más representativos son la significación dramática del tiempo (moldeado a través de elipsis), el subrayado en la planificación, el papel climático de la música, la plasticidad expresiva de las imágenes —generada por el color, la iluminación o los decorados—, el énfasis interpretativo de los actores, etc. Buñuel va más allá de esta ortodoxia gramatical y sintáctica llegando incluso a transgredirla o invertirla a conciencia. Pero si hay algo que el director respeta de este código genérico es el protagonismo de su liturgia (entre otras cosas, a través de una planificación sugestiva). En la conocida secuencia del lavatorio de *ÉL* o la muerte de la criada, que se repetirá como *leit motiv* en *ENSAYO DE UN CRIMEN*, el rito se manifestará a través de una *mise-en-scène* más homologable como melodramática. Y si hay una secuencia, aunque no participe de lo ritual, que alcanza el grado sumo de lo melodramático, ésta es la seducción en el inquietante jardín de la casa de Francisco en *ÉL*; momento que adquiere una dimensión pregnante a través de la iluminación del rostro de los actores, los juegos con las sombras, el clímax musical, la plástica “malsana” de los decorados y la brutal elipsis, de



El actor Fernando Rey en los papeles de Don Jaime en *Viridiana* (1961); Don Lope en *Tristana* (1970); y Mateo en *Ese oscuro objeto del deseo* (1977).

(9) El mecanismo de este objeto evoca el automatismo surrealista a la vez que se convierte en *leit-motiv* sonoro de las obsesiones del protagonista.

(10) V. FUENTES, *op. cit.*, pag. 45.

resonancias simbólicas, que une el beso de los protagonistas con la explosión de una mina a la luz del día.

Fidelidad y subversión, la paradoja que resume este modelo, conforman las coordenadas sobre las que se dibuja la propuesta de este díptico entroncado con el melodrama, pero, en el fondo, profundamente buñueliano. Muchos años después, en su última obra, el director turolense retoma este personaje neurótico, que equivaldría a una postrera media aritmética de los personajes de *ÉL* y *ENSAYO DE UN CRIMEN*, aunque también tenga aspectos de los protagonistas de *VIRIDIANA* y *TRISTANA*.

El Mateo de *ESE OSCURO OBJETO DEL DESEO* es, como ellos, un ser martirizado por los celos y obsesionado por un deseo que no puede cumplir. Pero la mirada de Buñuel no respeta las leyes canónicas del melodrama; antes bien, tiene un cariz distanciador a través de los detalles surrealistas —característicos de su etapa francesa— y del humor sardónico. Si Francisco y Archibaldo resultan héroes patéticos, Mateo roza más bien el terreno de lo ridículo. En este sentido, no puede decirse que sea un héroe melodramático en el sentido comentado anteriormente. Se trata de un hombre de mundo, *bon vivant* y hedonista, que no parece haber sufrido grandes carencias en su vida anterior al conocimiento de Conchita. Su forma de rebelarse contra el dolor, su escasa capacidad para la interiorización de la herida y su nula inclinación hacia la resignación o el sacrificio, niegan por completo cualquier posible adscripción a los arquetipos del género.

En este film, empero, aparecen yuxtapuestas diferentes estrategias narrativas propias del melodrama. En el terreno dramático de *Ese oscuro objeto del deseo* está plagada de encuentros casuales, citas, pasos del tiempo, así como de una liturgia simbólica fundamentada en el uso alegórico de algunos objetos, como el pañuelo, la caja con recuerdos personales, la sangre, el cubo de agua... Así mismo, los personajes secundarios formarían parte también de la galería propia del género *sensu lato*: la madre de Conchita, el primo confidente, los siervos leales al señor, el joven amante. Incluso hay aspectos que pertenecerían al universo del folletín, desde las diferencias sociales de los personajes, hasta la dualidad escenario burgués cosmopolita/escenario popular exótico, pasando por ese mecanismo de ascensión social que pretendidamente caracteriza a Conchita.

Pero quizá lo más sorprendente de esta extraña película es comprobar de qué manera estos ingredientes de raigambre melodramática-folletinesca quedan, por así decirlo, “desdramatizados”. Esto es así porque carecen de la espesura

significativa del melodrama (recordar la secuencia de la seducción en el jardín de *ÉL*), de su inherente sacralización, de la liturgia necesaria para componer una dimensión numérica. En esta cinta que cierra la filmografía buñueliana la mirada, distanciada pero adscrita al melodrama, del entomólogo queda sustituida por otra dominada por la autocita. Lo que en los melodramas mejicanos eran significantes plenos de contenido, aquí se han convertido en coqueteos surrealistas. El ratón cazado en el despacho de Mateo; el saco que, en ciertos momentos, transporta el protagonista a su espalda; el bebé-cerdo; la mosca en la copa de vermut e incluso los diferentes atentados terroristas que salpican el relato, son elementos aislados, iconos sin apenas significación alegórica en los que el realizador parece querer rememorar épocas pasadas y auto-remitirse a sus orígenes artísticos.

El último protagonista de la filmografía del aragonés se aleja del prototipo de personaje melodramático, en la medida en que no cumple la suprema ley del género de la rebelión contra el Destino adverso. Como bien indica el título de la novela que inspira el film, se trata más bien de un

auténtico pelele sin la proyección trágica que define, por ejemplo, a los amantes de *DUELO AL SOL* y a la denodada lucha interior de Archibaldo de la Cruz.

La subversión de la tradición folletinesca

Como ya se ha señalado anteriormente, Buñuel se nutre en su etapa mejicana de materiales argumentales extraídos del legado popular

hispano. También proveniente de esta herencia, el folletín es una de las vías más útiles para el director en la medida en que le permite desarrollar colateralmente algunas aristas de su universo personal. Es un género con el que ya había tenido contactos durante su etapa en Filmófono, pero que se convertirá en el punto de partida de buena parte de su producción mejicana. Como en su inmediato referente literario, los aspectos folletinescos no existen en estas películas en estado puro, sino en su condición más espúrea. El humor negro, lo sainetesco, la picaresca, lo carnavalesco, hasta la música popular se entrecruzan sin escrúpulos con reminiscencias de esas sagas decimonónicas hasta conformar una propuesta mestiza que se adapta perfectamente a las señas de identidad de la cultura mejicana. Los géneros populares de ascendencia ibérica se hibridarán con la idiosincrasia indígena en un punto de encuentro dominado por los rasgos melodramáticos. Buñuel se servirá de ello aportando, no obstante, su inconfundible perspectiva.

Frecuentemente el folletín se configura como un descenso a los infiernos; responde a la perspectiva de un narrador burgués que, desde arri-

El folletín es una de las vías más útiles para el director en la medida en que le permite desarrollar colateralmente algunas aristas de su universo personal.

ba, presenta a un lector de su condición las calamidades de un personaje que se ha derrumbado en un abismo tanto físico como moral. El autor busca, con este procedimiento, encoger la fibra sensible del lector y hacerlo partícipe del recorrido del protagonista por ese submundo de penalidades en el que ha sucumbido a causa de su *falla* inicial¹¹. Buñuel, desde este punto de partida, aprovecha la potencialidad subversiva de este tipo de argumentos y los desprovee de las aristas más sentimentales. Así, por ejemplo, EL RIO Y LA MUERTE, un relato aparentemente extraño del más desopilante serial decimonónico es convertido, por la depuración de sus elementos más afectados, en un espectáculo grotesco en el que las pasiones devienen absurdas. El distanciamiento característico de la mirada trágica, aplicado a este drama de resonancias telúricas, conduce más que a la catarsis al *nonsense*. Este mismo mecanismo aplicado aquí al México rural y profundo, será trasladado a la célula familiar en LA HIJA DEL ENGAÑO.

Buñuel no utiliza estos resortes en apariencia deleznable para ponerlos en evidencia de manera despectiva, sino que, junto a otros, se vale de ellos para tomarlos como pretexto y dotarlos de un sentido personal. De hecho, este ha sido el erróneo planteamiento que ha llevado a ciertos analistas de vocación teleológica a considerar la primera etapa mejicana de Buñuel como transitoria. Precisamente en ese mestizaje de elementos, provenientes de la cultura popular (tanto de raíz hispana como indígena) y la tradición culta, reside la mayor riqueza de un director que en modo alguno —al menos durante esta época— buscó de forma solipsista esa “quintaesencia de sí mismo” que no pocos han querido ver en su cine. El turolense no tiene reparo en combinar en un mismo film un pasaje bíblico, un elemento extraído de la mitología clásica, una leyenda popular mejicana, un argumento de Arniches, un cervantino “patio de Monipodio” o una corrala gallosiana. Así, por debajo de la apariencia de folletín escabroso que caracteriza EL BRUTO, puede contemplarse también una revisitación al tema de la Bella y la Bestia o una peculiar lectura de *Doctor Jekyll y mister Hyde*. De la misma manera, SUSANA, DEMONIO Y CARNE parte de un episodio bíblico para, a través de un entramado folletinesco, carcomer los pilares de la institución familiar. Esta heterogénea miscelánea constituye precisamente uno de los rasgos distintivos de lo más granado de la cultura hispana, principal referente del universo buñueliano.

El cariz folletinesco también afectará a los órdenes de la representación fílmica. Rastreando estas cintas, encontramos personajes que pertenecen inequívocamente a esa tradición, como Su-

sana (la chica descarriada), Don Quintín (el hombre derrotado por el falso orgullo, muy próximo al misántropo sadiano), el bruto de buenos sentimientos, la tentación hecha mujer frente a la joven inocente y virginal, etc..., además del coro de secundarios extraídos de ambientes miserables. Lo mismo puede decirse de las estrategias dramáticas del azar (encuentros casuales, destino azaroso) y de la dialéctica entre el hábitat de los desheredados y el de los privilegiados.

La depuración antes aludida encuentra un trasunto en la plasmación fílmica a partir de una estilización de los elementos iconográficos, gramaticales y sonoros. Éstos huyen de los subrayados y artificios propios de las películas que contagian sus excesos de sentimentalismo al terreno de la puesta en escena. No hay en este cine del aragonés la profusión expresiva del primer plano, el acercamiento de la cámara al rostro del actor o el fondo musical que redonda el sentido de la imagen; todas estas enfatizaciones nuestro director las evitaba a toda costa.

Un romanticismo enfermizo

El *amour fou* es un asunto recurrente en toda la filmografía buñueliana desde que en UN CHIEN ANDALOU ofreciera una variante vanguardista de la inspiración romántica. A diferencia de lo que ocurre en los modelos precedentes este tema está en su filmografía claramente circunscrito a ABISMOS DE PASION. Merece la pena detenerse, por su singularidad, en el análisis de este insólito largometraje.

Buñuel propone una lectura de lo romántico alejada de cualquier intento de asimilación académica y domesticadora propia de la “fábrica de sueños”, algo apreciable, sin ir más lejos, en una adaptación anterior tan emblemática como WUTHERING HEIGHTS (William Wyler, 1939). Por contra, el director español prefirió zambullirse en el hálito demoníaco, perfumado con pasiones desbocadas y *amour fou*, que recorre el libro de Emily Brontë. De poco sirvieron las limitaciones de una producción insatisfactoria, un tanto *retro*, de unos actores impuestos e inadecuados, de la inclusión de las piezas musicales en momentos inoportunos (al no poder supervisar el director la banda sonora), etc.. Luis Buñuel sacó el mayor partido de estas trabas tomando como pretexto el extraordinario guión que había escrito hacía veintitrés años, en plena fiebre surreal, junto a Pierre Unik. Se había prescindido conscientemente de la primera parte de la novela, para ir directamente al momento en el que estalla el conflicto, de ahí la sensación de iceberg que ofrece esta película en la que el pasado actúa como una bomba latente.

Se trata de un aspecto que enlaza, precisa-

tilización de los elementos iconográficos, gramaticales y sonoros. Éstos huyen de los subrayados y artificios propios de las películas que contagian sus excesos de sentimentalismo al terreno de la puesta en escena. No hay en este

Buñuel propone una lectura de lo romántico alejada de cualquier intento de asimilación académica y domesticadora propia de la “fábrica de sueños”.

(11) Según algunos autores mientras el héroe del melodrama está ya instalado en el mito, el del folletín experimenta un itinerario dramático que le llevará hacia ese asentamiento mítico.

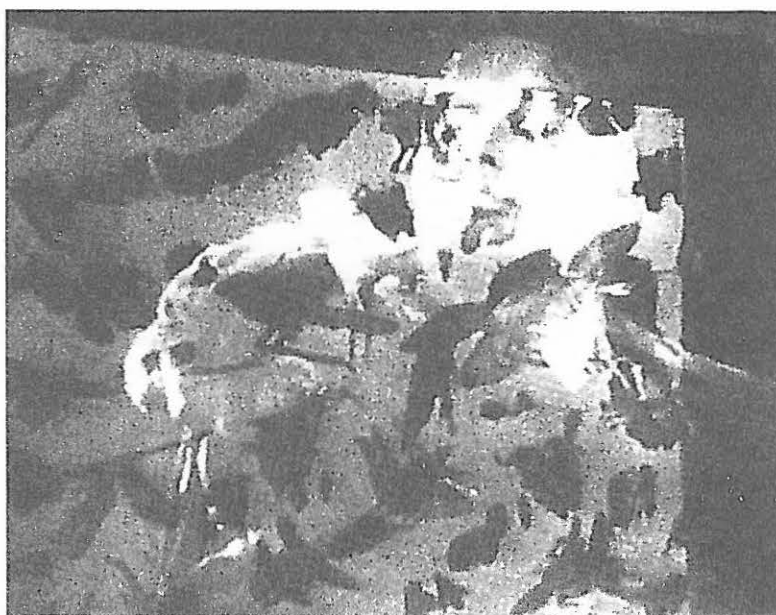
Cfr. Ferrán ALBERIC, “Introducción a algunos aspectos melodramáticos y folletinescos del cine español”, *Dirigido por*, nº 46, agosto 1977, pp. 16-19.

mente, con el tema genuinamente romántico del poder letal de la imaginación —asunto que ha sido explotado monográficamente en una película como *REMANDO AL VIENTO*, de Gonzalo Suárez—. Nada extraño si consideramos que el cine de Buñuel hunde sus raíces en este substrato romántico con el que quisieron enlazar deliberadamente los surrealistas, y no sólo, como veremos, en el territorio anteriormente citado.

El realizador calandino volvía a los temas preferidos de su juventud, a este universo invadido por los instintos primarios en el que transita la dialéctica deciochesca, de la que Sade fue el valedor más radical, entre naturaleza y convenciones ético-sociales; dialéctica que se prolonga en el choque entre libertad y posesión que atezca la historia amorosa de Catalina y Alejandro. Todo es violencia, pasión desbocada, fiereza de los instintos primigenios. Pero este comportamiento “irracional”, que afecta especialmente a los dos protagonistas, no es en absoluto gratuito, en la medida que oculta a unos seres desvalidos, faltos de amor. Para resaltar este microcosmos salvaje Buñuel ha recurrido paralelamente a mostrar la lucha por la vida de los insectos (plano de la mosca destrozada por la araña; abundando en este mismo sentido, Eduardo es presentado disecando mariposas y su esposa Catalina con la escopeta de caza. Los insectos tienen que ver mucho con los instintos y la pasión en el universo del director; quizá por ello ese fundido encadenado de Alejandro e Isabel con los lepidópteros disecados sea el presagio del destino trágico de su amor.

En el libro de la Brontë existen ya suficientes elementos que sitúan los conflictos en el terreno más riguroso y ácido del drama romántico, muy próximo a los planteamientos de la tragedia clásica. Los personajes viven grandes pasiones y se ven desbordados por los designios del Hado. Por mucho que Catalina y Eduardo intenten derribar los muros sociales que los separan, el Destino ha escrito en letras indelebles la imposibilidad de su amor en esta existencia. En ese universo dominado por el Caos resulta difícil, por tanto, restituir el Logos por medio de la Catarsis. La única salida es la muerte; no entendida como precio catártico con el que purgar la *hamartía*, sino como única vía para alcanzar el amor, aunque esa vía conduzca al mismísimo Infierno. Eros y Tánatos de nuevo entrelazados¹², tal como se formula en la espléndida secuencia final desarrollada en el panteón donde reposa Catalina; allí, Alejandro, abrazado al cadáver de su amada, se encuentra con la Señora, a la que había invocado previamente para que lo llevara al Infierno. Uno de los desenlaces más genuinamente románticos de la historia del cine con una subversiva dosis de necrofilia.

Buñuel ha sabido inocular el hábito vanguardista del *amor fou* entre los entresijos de esa arquitectura híbrida mencionada. Clasicismo, tradición popular, romanticismo y vanguardia conviviendo sin problemas en una de las películas



más complejas y conseguidas —su factura “imperfecta” incluso contribuye a ello— de la filmografía del más distinguido cineasta español.

Hay que destacar, así mismo, la sabiduría del director a la hora de servirse de estrategias dramáticas propias del romanticismo. Por ejemplo, el encadenamiento de augurios fatales (los cuervos, el atuendo negro de Alejandro en su primera aparición —la criada lo ve como el mismísimo Lucifer—, la linterna, etc.) constituye uno de los elementos determinantes en la confección de un film jalonado de oportunos climas. La iconografía, más sombría que gótica, y la utilización dramática de la naturaleza (nubes amenazantes, tormentas, aguaceros, nocturnos...) se aliarán con las melodías enfermizas de *Tristán e Isolda* para sugerir un auténtico ambiente romántico. De hecho, muy pocas veces lo siniestro, presupuesto explorado por Freud que constituye uno de los pilares de la poética romántica, asoma en el cine con tanta fuerza. Según ello, la belleza no está; en lo hermoso, en lo armónico, sino en las cosas que atacan directamente la espina dorsal de

El fundido encadenado de los protagonistas con los insectos en *ABISMOS DE PASIÓN* (1954).

(12) Esta inextricable unión entre el amor y la muerte queda ya explícita en el texto que abre la cinta: “Sus personajes se encuentran a merced de sus propios instintos y pasiones. Son seres únicos para los que no existen las llamadas convenciones sociales. El amor de Alejandro por Catalina es un sentimiento feroz que sólo podría realizarse con la muerte. Ante todo se ha procurado respetar en esta película el espíritu de la novela de Emilia Brontë”.



Fotograma de ABISMOS DE PASIÓN (194)

la sensibilidad, aunque se alíen con el escalofrío. Y esto, no hay que olvidarlo, entronca con las convicciones estéticas de nuestro autor.

Sin necesidad de un ambiente atlántico y gótico, en el Méjico profundo, árido y mestizo, Buñuel sintoniza mejor que nadie (más allá incluso que la genuina ALMA REBELDE, de Robert Stevenson) con el atormentado mundo de la escritora británica. El director da lugar a un "viaje a la región nocturna de las profundidades" que aprovecha al máximo las posibilidades de la profundidad de campo.

Pero la onda expansiva romántica se deja entrever en no pocos momentos y temas de la filmografía buñueliana. Uno de los más celebrados es el tema del doble, tan bien resuelto plásticamente en ENSAYO DE UN CRIMEN gracias a la idea del maniquí. Un asunto que aparece en el film íntimamente unido a otro no menos romántico como es la condición viva, real, de la imaginación. Pocas veces en el cine estos elementos del movimiento que apadrinaron Byron, Shelley y otros se habían fundido con tanta convicción con los postulados derivados del otro movimiento surgido en el gozne entre los dos últimos siglos, la doctrina psicoanalítica que reformula científicamente la exploración de la irracionalidad romántica y que pone las bases de la revolución surrealista.

CODA

Los análisis y modelos hasta aquí tratados no

agotan, empero, la compleja y fértil relación de Luis Buñuel con el melodrama. El aprovechamiento que el director aragonés hace de las diferentes manifestaciones del género y sus ramificaciones son difícilmente resumibles en una taxonomía cerrada. Podríamos traer a colación otros abundantes ejemplos donde lo melodramático se manifiesta de una otra manera. No obstante, como rasgo común siempre se aprecia esa determinación del autor por hacer prevalecer su voluntad creadora por encima de cualquier código de referencia establecido. Buñuel se sirve del folletín y del melodrama, no se pone a su servicio. No debe resultar extraño, por tanto, que algunos personajes y situaciones de TRISTANA estén tamizados por una pátina propia del género. Es el caso de Don Lope, que remite a los protagonistas de ÉL y LA VIDA CRIMINAL DE ARCHIBALDO DE LA CRUZ, de Jaime en Viridiana —muy tocado por la herida de su matrimonio no consumado— o de Tristana, una huérfana que llegará a escalar socialmente hasta el puesto de señora. Estos elementos melodramáticos y folletinescos se enmarcan dentro de un discurso galdosiano de crítica social al *establishment* burgués. Del mismo modo en la heroína de BELLE DE JOUR una burguesa provinciana deseosa de experimentar nuevas sensaciones, se dan cita el aludido descenso a los infiernos y el aspecto romántico que proviene de su deseo sadiano de liberar la imaginación.

En resumen, todo este discurso a través de algunas películas representativas de Luis Buñuel permiten demostrar su indudable deuda artística con un género no siempre bien entendido ni valorado como es el melodrama. Eso no quiere decir, empero, que el cine del turoense deba catalogarse dentro del cine de género. La voluntad creativamente transgresora del autor de VIRIDIANA no admite la ortodoxia de ningún código, pero sí está abierta a admitir determinados cañamazos de aquéllos en sus cin-

tas. Así, el soporte melodramático es enriquecido por la profundidad de sus temas, la potencia expresiva de una iconografía rabiosamente personal y por la capacidad del director para sacar partido a lo gestual dentro de la puesta en escena. Como los alarifes de su Bajo Aragón natal, auténticos orfebres del ladrillo, Luis Buñuel se

sirve de materiales pobres para construir, en un alarde de técnica e imaginación, películas que hoy día se contemplan como monumentos culturales indiscutibles. ☺

Buñuel se sirve del folletín y del melodrama, no se pone a su servicio. No debe resultar extraño, por tanto, que algunos personajes y situaciones de TRISTANA estén tamizados por una pátina propia del género.

BIBLIOTECA CORUÑESA

La Coruña en el tiempo

HISTORIA

La Coruña antes de Roma

José M^a Bello

La Coruña Romana y Altomedieval

José M^a Bello

La Coruña Medieval

Dolores Barral

La Coruña en la Edad Moderna

M^a Carmen Saavedra

La Coruña en el Siglo XVIII

Manuel M^a de Artaza

La Coruña en el Siglo XIX

Ana Colino / Emilio Grandío

La Coruña en el Siglo XX

Emilio Grandío

En preparación:

Liberales Coruñeses

Victoria Armesto

Republicanismos en el Siglo XIX

Xan Moreno

Republicanismos en el Siglo XX

Luis Antonio Gadiós

La Expedición de la Viruela

Carlos Guitián / Fausto Galdo

BIOGRAFIAS

Luis Seoane

Xosé Díaz

Wenceslao Fernández Flórez

M^a Luisa Varela

Salvador de Madariaga

Carlos Fernández Santander

Fernando Rey

José Luis Cabo

Ramón de la Sagra

Ascensión Cambrón

Juan Fernández Latorre

Carlos Fernández Santander

Emilia Pardo Bazán

Benito Varela Jácome

En preparación:

Portier

Julio Carballal

Santiago Casares Quiroga

Oscar Ares Botana

Menéndez Pidal

Ignacio Pérez Pascual

Marcial del Adalid

Margarita Soto

María Pita

M^a Carmen Saavedra

ARTE

El Teatro Rosalía Castro

Jesús Sánchez García

La Coruña y el Cine I

José Luis Castro de Paz

La Coruña y el Cine II

Jaime J. Pena / José Luis Castro

En preparación:

La Música Erudita

X. M. Carreira

La Arquitectura de la Ilustración

Alfredo Vigo

Modernismo

Xosé Manuel Casabella

Guía de Monumentos y Plazas

J. Reiriz

El Paseo Marítimo

Eduardo Toba

Calles Coruñesas

Angel Padín

El Cementerio de San Amaro

José Fernández

La Fotografía

X. L. Cabo

La Cocina Coruñesa

A.S.C.

CULTURA

Cornide y la Ilustración

Pedro López

Xogos Frorais

X. M. Dobarro

En preparación:

La Ciencia

Ramón Núñez

El Teatro

J. M. Pardeiro

Música Popular

Benjamín Mosquera

Festas e Tradicións

Felipe Senén

La Coruña en los tiempos del Cólera

Amparo Fernández Segura

SOCIEDAD

Antiguos Hospitales

Carlos Fernández

Alcaldes Coruñeses

González Catoyra

En preparación:

Lendas da Vella Coruña

S.C. / B.D.

La Masonería

Alberto J. V. Valín

Historia de la Prensa

X. R. Barreiro

Historia Militar

F. Xesía

Alcaldes Coruñeses

González Catoyra

Deporte

Eduardo Blanco

Fábrica de Tabacos

Luis Alonso

Toros

J. Segura

La coruña vista por los viajeros

J. A. Martínez

Naufragios

Miguel Sanclaudio

Evolución Urbanística

José Ramón Soraluze

Historia del Puerto

José Luis Dalda

Festas e tradicións

Felipe Senén

Vía láctea
editorial

