

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS



PONTIFICIA
**UNIVERSIDAD
CATÓLICA**
DEL PERÚ

LA LITERATURA GÓTICA EN EL CINE DE BUÑUEL

Tesis para optar el Título Profesional de Licenciado en Lingüística y Literatura con
Mención en Literatura Hispánica, que presenta el Bachiller

CHRISTIAN OMAR DOIG RUIZ

ASESORA: GIOVANNA ROSA POLLAROLO GIGLIO

Lima, Septiembre de 2018

RESUMEN

Planteamos que Buñuel retoma las convenciones y los elementos del gótico para aprovecharlos en favor de su propia expresión artística y universo personal, creando así un nuevo gótico: el gótico buñueliano. Consideramos indudable la relevancia de nuestra investigación, al ser probablemente la primera en su tipo. La literatura gótica es uno de los referentes más importantes de la modernidad, y en Buñuel esa tradición se expresa poderosamente. Nuestros objetivos son explorar el gótico en Buñuel y revalorizar los mecanismos que han causado la trascendencia de la ficción gótica en su filmografía, a la vez que la transformación de los elementos de esa tradición en sutiles instrumentos de expresión personal para el cineasta. El marco teórico está conformado por la teoría del gótico literario y los estudios sobre el cine de Buñuel. Para responder con propiedad y fundamento a la hipótesis de nuestra investigación, analizamos las películas seleccionadas y contrastamos los rasgos gótico-buñuelianos en ellas a la luz de la teoría gótica, así como teniendo en cuenta la bibliografía existente sobre el director español. Nuestra conclusión principal es que Buñuel logra hacer una amalgama entre la tradición gótica y sus propias obsesiones individuales, que resulta en el gótico buñueliano, es decir, su versión propia del gótico: una obra donde los efectos artísticos del erotismo y el mal responden fielmente a su autor sin desnaturalizar sus componentes originales. Así, la versión buñueliana de la tradición gótica triunfa al renovarla sin desfigurar su identidad, insuflando nueva sangre en una imaginaria secular.

ÍNDICE DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1: EL GÓTICO LITERARIO	4
1. Orígenes	4
a. Fase inicial de la ficción gótica	5
b. Segunda etapa de la ficción gótica	6
2. Características	8
a. El antihéroe	9
b. La mujer, heroína y víctima	11
c. El locus gótico	15
CAPÍTULO 2: EL ANTIHÉROE GÓTICO DE BUÑUEL	19
1. El celoso sádico: Francisco Galván (<i>Él</i>)	19
2. Un Heathcliff latino: Jorge Mistral en <i>Abismos de pasión</i>	24
3. Fantasías de un feminicida imaginario: Archibaldo de la Cruz	28
CAPÍTULO 3: LA MUJER EN EL GÓTICO DE BUÑUEL (O, DE NOVICIA A DEMONIO: SILVIA PINAL EN <i>VIRIDIANA</i> , <i>EL ÁNGEL EXTERMINADOR</i> Y <i>SIMÓN DEL DESIERTO</i>)	33
1. <i>Viridiana</i> : las recompensas de la virtud	34
2. <i>El ángel exterminador</i> : el sexo como transacción	39
3. Simón del desierto y la mujer fatal	42
CAPÍTULO 4: EL LOCUS GÓTICO EN BUÑUEL	48
1. El castillo gótico y la doncella raptada	48
2. La infancia: ¿paraíso o infierno?	53
3. La clase inmóvil y el apocalipsis del medioevo	58

CONCLUSIONES	63
BIBLIOGRAFÍA	65



INTRODUCCIÓN

El cineasta Luis Buñuel (1900-1983) ha sido reconocido como el más importante realizador surrealista, y, sin embargo, se ha olvidado su vínculo con el gótico, que fue esencial en su formación artística y en el desarrollo de su obra. Cuando el director francés Jean Epstein despidió a su ayudante Buñuel del rodaje de *La chute de la maison Usher* (1928), le declaró premonitoriamente: “Tenga cuidado. Advierto en usted tendencias surrealistas. Aléjese de esta gente.” (Buñuel 1996: 102). La lucidez de Epstein no deja de ser, además, irónica: después de que Buñuel formara parte clave del equipo creativo de aquella adaptación del cuento de horror gótico de Edgar Allan Poe, el siguiente año significaría su revelación no solamente como un cineasta de fuste, a raíz del estreno de *Un chien andalou*, sino que el espíritu iconoclasta de este filme le abriría las puertas del grupo surrealista, liderado por André Breton.

Sin embargo, la relación entre Buñuel y el gótico no había hecho más que empezar. El ascendente del gótico en Buñuel fue más allá de una simple influencia, razón por la cual la presente investigación indaga en la existencia de lo que llamaremos el “gótico buñueliano”: en otras palabras, cómo la influencia y presencia de la literatura gótica en el cine de Luis Buñuel lo conduce a apropiarse de ella y transformarla, creando así su propia versión del gótico. A partir del análisis de ciertos elementos clave del gótico tradicional, observaremos la manera como estos son utilizados por el realizador español para construir su propio imaginario personal. En suma, Buñuel redescubre las posibilidades artísticas de la ficción gótica para reelaborarla y hacerla suya, pero también para recuperarla y así mantener su vigencia.

A lo largo de nuestra tesis, intentaremos demostrar la importancia de ciertos aspectos esenciales de la tradición gótica en las películas de Buñuel. Por un lado, el gótico es un género constituido por un repertorio de elementos que en la filmografía buñueliana son fácilmente reconocibles a través del tamiz de su personalidad. Por otro lado, la singular manera en que Buñuel recoge esas características de la tradición gótica no puede ser pensada como una simple traslación o adaptación de la materia literaria a la cinematográfica.

Como observaremos, el proceso de reelaboración llevado a cabo por Buñuel responde al encuentro de sus necesidades creativas con su afinidad con el gótico, que data de sus

años de formación. De hecho, podría afirmarse que Buñuel fue goticista antes que surrealista. La influencia de la tradición gótica en el surrealismo, especialmente vía el romanticismo negro, explicaría algunos de los puntos de contacto entre Buñuel y la literatura gótica, a pesar de que esta confluencia clave para uno de los legados más valiosos del arte del siglo XX haya sido poco menos que pasada por alto hasta ahora.

No es casual que el cineasta emprendiera su andadura profesional como asistente del realizador Jean Epstein, con quien trabajó en una importante adaptación de “The Fall of the House of Usher”, de Edgar Allan Poe, en 1928. Tal colaboración es significativa, entre otras razones, porque en ella se puede constatar el origen del imaginario gótico en Buñuel, quien después aprovechará su experiencia en aquel filme para recrear la tradición de la literatura gótica en sus películas.

En función de esta propuesta de investigación, nuestro estudio se ha estructurado en cuatro capítulos: en el Primero trazamos un panorama histórico general de la literatura gótica y un cuadro de sus características esenciales. Estos rasgos básicos, pertinentes en el momento de examinar el gótico buñueliano, serán luego los puntos de partida respectivos de los capítulos restantes, en los que contrastaremos cada una de esas características, originales de la tradición gótica, con la manera como Buñuel las reelabora y en muchos casos las subvierte.

En los siguientes capítulos, abordaremos la presencia de estos temas góticos en un conjunto de películas realizadas por Buñuel en el llamado “período mexicano” y que hemos dividido en dos grupos, cada uno de los cuales constituye el asunto central de los capítulos. Así, las películas *Él* (1953), *Cumbres borrascosas* (también conocida como *Abismos de pasión*) (1954) y *Ensayo de un crimen* (también conocida como *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz*) (1955) son analizadas en el Capítulo 2, dedicado al villano gótico buñueliano. El Capítulo 3, correspondiente al estudio de la heroína gótica en Buñuel, centra su atención en *Viridiana* (1961), *El ángel exterminador* (1962) y *Simón del desierto* (1965). Finalmente, el Capítulo 4 considera seis filmes en su exploración del locus gótico y sus distintas versiones en la obra de nuestro cineasta.

Un artículo que sirvió de inspiración para la idea de esta tesis fue “Buñuel, Poe and Gothic Cinema”, de Fernando González de León, publicado en *The Edgar Allan Poe Review* en 2007. Allí el autor esboza un tratado acerca de los contactos entre la literatura gótica y Buñuel a propósito del citado filme de Jean Epstein, y al final sugiere la necesidad de llevar a cabo una investigación sobre el lugar de Buñuel en la

cinematografía de ascendencia gótica. Dada la sorprendentemente escasa, por no decir nula, bibliografía sobre el gótico buñueliano, podemos afirmar que nuestra tesis continúa lo sugerido por González de León convirtiéndose probablemente en uno de los primeros estudios que abordan este tema.

La presente investigación no habría podido germinar ni tomar su forma definitiva sin el aporte de ciertas personas. Deseamos agradecer, en primer lugar, a Cecilia Esparza, profesora del Seminario de Tesis 1, cuya lucidez fue de crucial ayuda para delimitar nuestro objeto de estudio. También queremos dar las gracias al profesor Eduardo Hopkins, por sus palabras de aliento en la etapa inicial de este proyecto, y a la profesora Jannine Montauban, de la Universidad de Montana, por brindarnos minutos de su tiempo e incluso artículos de su propia autoría y recortes de prensa de la época sobre el cine buñueliano. Gracias, también, al profesor Pedro Pérez del Solar, por su entusiasta actitud hacia nuestro trabajo, y a Ricardo Bedoya, por su generosa disponibilidad y por compartir sus conocimientos.

Finalmente, nuestra tesis sobre la literatura gótica en las películas de Buñuel tiene una deuda invaluable con Giovanna Pollarolo, nuestra muy estimada asesora, quien supo dirigirnos en el proceso de la organización y elaboración de este trabajo; además de ayudar de manera importante con la estructura que el texto necesitaba, limpiar el estilo del ripio que amenazaba su legibilidad, disponer de un modo sumamente efectivo las sesiones de asesoría y las fechas de entrega de cada parte del trabajo, coordinar entrevistas, etcétera, entre mil y una cosas más. Gracias a su confianza en nosotros, podemos presentar hoy la tesis que se ofrece a continuación.

CAPÍTULO 1: EL GÓTICO LITERARIO

El surrealismo de Buñuel se halla atravesado y marcado por la imaginería gótica aunque no la sigue de manera convencional. El cineasta se apropia de sus características a tal punto que es posible hablar del “gótico buñueliano”, ya que, sostenemos, creó su propio gótico: una versión surrealista (en oposición a la típicamente fantástica) propia, absolutamente personal. En este trabajo nos proponemos mostrar cómo, mediante una serie de reelaboraciones y transformaciones de la tradición gótica, construye su propio “gótico” en un importante conjunto de películas que dirigió entre 1953 y 1965. Pero antes de ello, presentaremos los orígenes históricos de la ficción gótica y los aspectos que consideramos pertinentes para nuestro estudio del gótico buñueliano.

1. Orígenes

La génesis de la literatura gótica está marcada por un conflicto estético y cultural. Con el arribo y preeminencia del neoclasicismo del siglo XVII había sido consolidada una ruptura con las formas primitivas de vida del pasado; una ruptura que pretendía mostrar el triunfo de la civilización sobre cualquier rezago de barbarie. Pero pronto los intelectuales de la modernidad empezaron a advertir las limitaciones y la rigidez que el racionalismo del pensamiento ilustrado y el progreso imponía en la creación artística. Con el avance civilizador se había perdido, acaso, la facultad de inventar, de soñar con verdadera libertad. Entonces aparecieron los primeros teóricos que cuestionaron el auge de la “novela”, entendida como una ficción apegada a la realidad y aleccionadora, que había surgido contra el denostado “romance”, ficción escapista, fantasiosa, de entretenimiento puro. Thomas Warton (1754), Richard Hurd (1762), y, especialmente, Edmund Burke, a través de su *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, de 1757, otorgaron un impulso renovado a la necesidad emergente entonces de expandir la imaginación liberándola del corsé de las nuevas normas clasicistas.

a. Fase inicial de la ficción gótica

La primera novela del género gótico, *The Castle of Otranto*, se publicó a finales de 1764. Su autor, el aristócrata inglés Horace Walpole, ya se había convertido en uno de los pioneros del *modern gothic* con la construcción, iniciada en 1748 o 1750, de Strawberry Hill, su residencia en Twickenham, al estilo de los castillos góticos medievales. De hecho, tanto el mencionado estilo arquitectónico del siglo XVIII como el posterior *gothic revival* del XIX forman parte de un proyecto de recuperación del pasado medieval y sus valores, idealizados en su oposición a la vida corriente en la Inglaterra de Walpole y de la reina Victoria. Tal proyecto cultural sentó las bases en las que surgiría el gótico como propuesta literaria.

Así, *The Castle of Otranto* inauguró una estética narrativa que prolongaba una nostalgia por el medioevo como vía de escape hacia otra realidad. La novela de Walpole trataba de un príncipe cuyo hijo muere a causa de una espantosa fuerza sobrenatural que amenaza con destruirlo y desbaratar sus planes de secuestrar y violar a la joven que habría sido su nuera para prolongar su descendencia. Esta trama fantástica, con sus yelmos gigantes, su violencia sensacional y su melodrama tan alambicado como la forma virtualmente omnipresente del castillo del título, fue complementada inteligentemente por un aparato paratextual que, en su primera edición, intentaba hacer pasar a la ficción como traducción de un manuscrito italiano del siglo XVI. El protagonista, Manfred, príncipe usurpador y déspota, perseguidor de damiselas y villano (con todo) redimible, será el modelo directo del antihéroe gótico, que examinaremos más adelante en este mismo capítulo.

Probablemente el aspecto más significativo en cuanto a la propuesta de la novela de Walpole es combinar la imaginación libre, percibida como herencia del pasado literario, con los recursos o herramientas que estaban a disposición de los creadores de ficciones a mediados del siglo XVIII, autores como Samuel Richardson y Henry Fielding. Así, la novela gótica surge como un género híbrido y contradictorio, verdadera reivindicación de las posibilidades creativas de “lo inculto”, “bárbaro” y supersticioso considerados características de la Edad Media en el horizonte de la modernidad fundada en el racionalismo y el conocimiento. Esta propuesta renovadora del autor de *The Castle of Otranto*, tanto como la incorporación de las ideas de lo sublime originadas por Longino

y a su vez rescatadas y desarrolladas por Burke¹, entre otras, definirá el desarrollo y consolidación del género.

Después de Walpole, el gótico emprendió una andadura desigual --con excepciones como la influencia de los ensayos acerca de lo sublime y el terror, de Burke y los hermanos Aikin (1773), respectivamente; o *Vathek*, el relato “árabe” de William Beckford--, hasta su explosión en la última década del XVIII. Durante aquellos años se concibieron y publicaron algunas de las novelas clave de la modalidad en su forma original: en 1794 aparece *The Mysteries of Udolpho*, de Ann Radcliffe; Matthew Gregory Lewis publica *The Monk* dos años más tarde; y Radcliffe da a conocer *The Italian* en 1797. Ya en pleno romanticismo², Lord Byron publica *Manfred* (1817); Mary Shelley, *Frankenstein* (1818); John William Polidori, *The Vampyre* (1819); y Charles Maturin, *Melmoth the Wanderer* (1820).

b. Segunda etapa de la ficción gótica

Después de este período inicial, comprendido entre *Otranto* (1764) y *Melmoth*, el gótico empieza a convertirse en una modalidad literaria tanto como en un género, en el sentido de que otras escuelas y movimientos, como el realismo de la era victoriana, por ejemplo, también aprovecharán las características del gótico, pero tomándolas como elementos de estilo.

Curiosamente, el periodo realista de la novela victoriana observa un resurgimiento del gótico, en especial durante el llamado *fin de siècle*. De manera significativa, el norteamericano Edgar Allan Poe impulsa este *Gothic revival* con la publicación, desde 1935, de una serie de cuentos que integrarán los *Tales of the Grotesque and Arabesque* (libro editado en 1840 y, el segundo volumen, 1845), y que incluyen títulos tan esenciales como “Ligeia” y “The Fall of the House of Usher”. Un momento clave es 1847, el año de la revelación de las hermanas Brontë, autoras de *Jane Eyre* (Charlotte) y *Wuthering Heights* (Emily).

En 1864, Joseph Sheridan LeFanu publica *Uncle Silas*, y en 1872, “Carmilla”. En 1886, Robert Louis Stevenson publica *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*; en 1890 sale a

¹ Tales como la universalidad del sentimiento de lo sublime, o que la fuente principal de este es el terror.

² Como se sabe, el movimiento romántico de fines del S. XVIII tomó rasgos del gótico, tales como la obsesión con la muerte, la locura y lo grotesco, para su propio imaginario estético.

la luz *The Great God Pan*, de Arthur Machen; 1890-91 ve la publicación de *The Picture of Dorian Gray*, por Oscar Wilde; Bram Stoker publica *Dracula* en 1897; al año siguiente, Henry James publica, en formato de folletín, *The Turn of the Screw*. En la misma época, en otros países de Europa, especialmente Francia, también se extiende el fenómeno gótico. Gérard de Nerval publica *Aurelia* en 1855; Guy de Maupassant, *Le Horla* en 1887; y *Le Fantome de l'Opéra*, de Gaston Leroux, es publicada en 1910.

De otro lado, de manera similar a escritores de tendencias distintas y tan temprano como en la época de la Revolución Francesa, el Marqués de Sade había empleado recursos del gótico para sus novelas pornográficas. En “Une Idée sur les romans”, Sade considera el gótico como un producto de la Revolución y del mundo violento en que vivían sus contemporáneos. El nuevo género de ficción se veía, entonces, impelido a superar la intensidad y magnitud de lo que ocurría en la realidad circundante. El caso de Sade es bastante curioso pues, típicamente situado en los márgenes de la ficción gótica, sus trabajos literarios más extensos y conocidos versan acerca de torturas sádicas en castillos medievales propios del género, y obras como su emblemática *Justine* y las novelas breves contenidas en el volumen *Les Crimes de l'amour* confirmarían al Divino Marqués como indudable artesano gótico (Cornwell 2000: 41), aunque él sostenía que la faceta esencial del gótico era el elemento fantástico del que sus propias ficciones carecían (Sade 2005: 13).

Otros escritores, como el diabólico Lord Byron, modelo decisivo para la evolución del villano gótico, fueron menos prestos que Sade en admitir las virtudes e influencia del gótico en su obra. De hecho, Byron lo calificaba, irónicamente, de satánico, y pese a que siempre lo criticó públicamente como un género menor³, aprovechó las convenciones góticas --como también lo hacían, por lo demás, otros románticos-- en la creación de sus poemas. Figuras demoníacas, *alter egos* siniestros y las más desatadas e inmarcesibles pasiones caracterizan piezas ilustres como *Childe Harold's Pilgrimage* y *The Giaour*, probablemente el más gótico de los escritos byronianos (Gamer 2002: 92-99). Lo cual es significativo porque da cuenta de las estrechas relaciones del gótico con el movimiento romántico y las posteriores escuelas derivadas de este, como el simbolismo o el surrealismo.

³ “Indeed, when pressed, we would even be able to find scattered confirmation of the need for such a rejection [of the Gothic] in the critical and satirical writings of the Romantics themselves: [...] in Byron’s *English Bards and Scotch Reviewers* (1809) and *Don Juan* (1819-24).” (Gamer 2002: 89)

Durante el siglo XX, la literatura gótica siguió transformándose. En los inicios, aparecieron novelas que reivindicaron el romance gótico siguiendo la línea de *Jane Eyre*. *Rebecca*, escrita por Daphne du Maurier y publicada en 1938, es un ejemplo emblemático. Se trata de narraciones en las que se da cuenta de los eventos, siempre alrededor de un héroe byroniano y su pasado misterioso, pero desde la experiencia interiorizada de una heroína que es, además y fundamentalmente, quien expresa lo que le ocurre con su propia voz. Asimismo, en los Estados Unidos, el “gótico sureño” surgió de la pluma de novelistas como William Faulkner, Carson McCullers y Truman Capote, y de dramaturgos como Tennessee Williams, todos los cuales otorgaron a la tradición gótica una mayor complejidad psicológica; además de la gran figura del gótico sobrenatural que fue H.P. Lovecraft. Precisamente, a finales del XX, el gótico se inclinó con énfasis hacia el horror, avalado por la gran popularidad de las novelas de Anne Rice y, sobre todo, de Stephen King.

2. Características

La obsesión con lo maligno, aun como algo sobrenatural, provee a la literatura gótica de una inescapable religiosidad; el temor hacia la otredad, y la ansiedad que provocan las nunca demasiado precisas o demarcadas fronteras entre el dolor y el placer, el amor y la muerte, lo natural y lo sobrenatural, entre los diversos asuntos explorados por el gótico⁴, virtualmente materializan los más profundos sentimientos de horror y revulsión de sus lectores hasta hacer de su imaginario el negro espacio de lo demoníaco por antonomasia en nuestra cultura. Tal como asevera Jerrold E. Hogle⁵, el gótico o ficción gótica --que incluye novela, poesía, teatro y cine-- posee, desde su aparición, una identidad construida por influencias varias, que, no obstante, es distinguible gracias a determinadas características esenciales o básicas, de las cuales rescataremos las más pertinentes para nuestro estudio.

⁴ “[...] Gothic writing always concerns itself with boundaries and their instabilities, whether between the quick/the dead, eros/thanatos, pain/pleasure, ‘real’/‘unreal’, ‘natural’/‘supernatural’, material/transcendent, man/machine, human/vampire or ‘masculine’/‘feminine’. Serious Gothic writing manifests a deep anxiety about the permeability of such boundaries.” (Horner 2000: 259)

⁵ “Though not always as obviously as in *The Castle of Otranto* or *Dracula*, a Gothic tale usually takes place (at least some of the time) in an antiquated or seemingly antiquated space [...]. Within this space, or a combination of such spaces, are hidden some secrets from the past (sometimes the recent past) that haunt the characters, psychologically, physically, or otherwise at the main time of the story.” (Hogle 2002: 2)

a. El antihéroe

En sus inicios, el protagonista central de la literatura gótica era, sin duda, un malvado o villano aristocrático sin aparentes cualidades que lo hicieran redimible. Ya en la primera novela del género, *The Castle of Otranto*, la figura del príncipe Manfredo se impone sobre la narración con su presencia poderosa y corrupta. Manfredo es un usurpador sin escrúpulos que, a la repentina muerte de su hijo el día de su boda, pretende continuar su linaje y su ilegítima posesión de Otranto acostándose, a la fuerza si es necesario, con la joven que iba a ser su nuera.

Manfredo es el modelo original del villano gótico virtualmente sin fisuras. Sin embargo, aun caracterizado así, no deja de ser ambivalente e inquietante por su temperamento atormentado. Esta ambivalencia prefigura de inmediato el carisma de futuros malvados creados en su molde tales como el Conde Drácula, admirable en su nobleza aristocrática aun en su perversidad. No obstante, a medida que iba evolucionando, el gótico fue desarrollando a su personaje principal hasta imprimirle un giro que lo hizo digno de cierta empatía. Los lectores requerían una mayor identificación con las vicisitudes y el drama que ofrecían estos relatos, por lo que la modalidad aprovechó los recursos de la novela sentimental para proponer un nuevo tipo de antihéroe, un protagonista menos distante emocionalmente cuyos vicios o villanías pudieran ser justificables de algún modo.

En el ápex del romanticismo, Lord Byron, uno de sus incontestables líderes, crea un héroe con claros antecedentes góticos que llega a ocupar el lugar central que antes le correspondió a ese irredimible malvado inicial. El “héroe byroniano”, variación del héroe romántico, fue modelado por Byron a su imagen y semejanza para ser protagonista de sus propias obras --poemas como *Childe Harold's Pilgrimage* o novelas en verso como *The Corsair*--, pero sus características se pueden localizar en textos anteriores a los del movimiento romántico. Por ejemplo, Satanás en el *Paradise Lost*, de John Milton, o, más a propósito respecto a nuestro tema, el príncipe Manfredo de *Otranto*, comentado líneas arriba --personaje que, no por casualidad, comparte nombre con el *Manfred* de Byron--, son antecedentes notables del tipo.

Vale la pena subrayar la importancia del Satanás de Milton, empero, a la hora de diseñar un cuadro genealógico del héroe/villano o antihéroe gótico. En *Paradise Lost*, y esto sería después reivindicado por William Blake, es Satanás una figura menos ligada a su

rol antagónico en las Sagradas Escrituras y más próxima al Prometeo de la antigüedad clásica, y es, a pesar de su calidad de originador del pecado (a la vez que en estrecha relación con tal faceta), un personaje digno y admirable debido a su rebeldía contra Dios. Aunque Milton no se hubiese propuesto llevar a cabo esta visión de Satanás, como opina David Punter (2015), lo cierto es que para la época de emergencia del gótico era esa la lectura y la apreciación del diablo en la cultura. Satanás mismo se constituía, así, en el prototipo del antihéroe gótico.

No obstante, fue Byron quien definió los rasgos de este héroe-villano tan influyente aún hasta nuestros días, el héroe conflictivo y contradictorio perfecto de una modalidad ficcional que se regodea en borrar las fronteras entre las luces y las sombras morales de sus contiendas sobrenaturales o extrañas. Rebelde, soñador y distante (hasta lo misantrópico), poseedor de una faceta siniestra y cruel ligada a su aura de misterio, son estas características fácilmente rastreables en la ficción contemporánea más popular. Por ejemplo, cómo no, la marcada por el gótico, incluyendo el neo-gótico de las novelas de Anne Rice (con su luciferino Lestat de Lioncourt) y la fantasía adolescente de *Twilight* (en donde el centenario Edward Cullen está convencido de ser el villano de su propia historia), ambos mundos vampíricos de nuestra posmodernidad por excelencia. No debemos olvidar que la leyenda maldita de Byron tenía sus cimientos sobre la reputación de proto-vampiro que arrastraba tras de sí el inspirador de *The Vampyre*, la primera novela del subgénero escrita por su médico John William Polidori⁶.

El clásico héroe byroniano puede ser literalmente satánico, una figura vampírica, como es considerado el Heathcliff de *Wuthering Heights* (Emily Brontë, 1847); o un galán atípico e incomprensido, acaso menos inescrupuloso, a la manera del Edward Rochester del *Gothic romance* modélico *Jane Eyre* (Charlotte Brontë, 1847). Protagonistas tan emblemáticos como el Conde Drácula (Bram Stoker, 1897) en el género de horror gótico, participan de las características del héroe byroniano reforzando la malignidad del tipo.

Sin embargo, el sufrimiento y cierta inescrutable contradicción interna apuntan generalmente en un tipo de personaje que ha atravesado escuelas y estéticas de diferentes épocas, y que van desde el seductor Julien Sorel de *Le rouge et le noir* (Stendhal, 1830) hasta el multimillonario playboy Bruce Wayne que interpreta Christian

⁶ El verano de 1816 que Byron, Polidori, y Percy y Mary Shelley pasaron juntos en la Villa Diodati (residencia del primero), además produjo la novela *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, que Mary publicaría inicialmente de forma anónima en 1818.

Bale en *Batman Begins* (Christopher Nolan, 2005). Refiriéndose al vampiro de Merimée en *La Guzla* (1827), Mario Praz afirma que “como el Melmoth de Maturin, es un héroe fatal para sí mismo y para aquellos que lo rodean; su amor es maldito; arrastra al abismo a la mujer a quien se une” (1970: 98). Los “hombres fatales” de los románticos son héroes byronianos: “el origen misterioso, que se supone de alta alcurnia, las huellas de pasiones apagadas, la sospecha de una culpa horrible, el aspecto melancólico, el rostro pálido, los ojos inolvidables”, asevera Praz a propósito del Schedoni de *The Italian*, de Ann Radcliffe (84).

La construcción del héroe byroniano informa de manera evidente del anticonvencionalismo que subyace en el discurso del gótico. El héroe byroniano es sádico y masoquista; puede ser detestable como ser humano, pero al mismo tiempo se resiste a las normas morales o sociales que le son impuestas ordinariamente a cualquier individuo. Heathcliff es un ejemplo perfecto del orden extraordinario y a veces sobrenatural del antihéroe gótico. Se trata de un hombre que maltrata terriblemente no solo a los seres humanos que lo rodean sino también a los animales, a sí mismo y a la mujer que ama y odia a la vez. Sin embargo, y de ahí su ser contradictorio, escindido y sufriente, está dotado de una nobleza humana insólita. Como si se tratara de una fuerza de la naturaleza, es un prodigio de la existencia más cercano al concepto de lo sublime que a ninguna consideración moderna de sociedad. El amor hacia Catherine, por eso, no observa la norma en absoluto, menos la lógica; y acaba, indefectiblemente, en la muerte como culminación de ese desencuentro constante que es su imposible unión erótica.

b. La mujer, heroína y víctima

En cuanto a los personajes femeninos en la ficción gótica, estos son de una complejidad tal que puede ser descrita como “intrigante”. De hecho, no es desacertado calificar el gótico literario como un género orientado a una masiva audiencia de lectoras prácticamente desde sus comienzos; y especialmente a partir de su eclosión en la década de 1790. Así como el malvado de naturaleza satánica y sus hazañas diabólicas son la clave para diferenciar a la literatura gótica inicial del género melodramático⁷, la

⁷ En el marco de la ambivalencia e incertidumbre moral y el pesimismo del gótico literario, en contraste con la claridad y el optimismo que caracterizan al melodrama. Uno es un género de “luz”, el otro de

condición de víctima conspicua de tales injusticias y actos de vileza asignada a la heroína es la característica distintiva del gótico⁸. Perseguida y acosada, en permanente estado de alerta debido a la amenaza de un peligro que se cierne específicamente sobre su virtud --léase, virginidad o pureza sexual--, obligada a realizar sacrificios extraordinarios y a sufrir las circunstancias más insólitas, la heroína surge como la imprescindible contraparte del villano/antihéroe. Es decir, funciona como la otra pieza humana esencial en el melodrama gótico. La damisela perseguida determina el protagonismo del héroe masculino (Massé 2000: 249).

Históricamente, puede afirmarse que el personaje que inauguró el nuevo gótico (en contraste con el “gótico primitivo” cerrado por Maturin y su *Melmoth the Wanderer*) en toda su complejidad fue Jane Eyre, la protagonista de la eponímica novela de Charlotte Brontë (1847). En ella se proyectan las posibilidades de un género que consigue altos niveles de expresividad sin perder sus vínculos con la novela sentimental ni traicionar por completo la perspectiva gótica respecto del mundo y específicamente de la heroína gótica original.

En tal sentido, desde *Jane Eyre* los horizontes creativos del gótico son ampliados, especialmente en cuanto se refiere al nivel psicológico y de representación de la realidad, a pesar de que la ambigua relación del gótico con su audiencia femenina sea reforzada a través de su propio tratamiento de personajes como la misma Jane Eyre y sus sucesoras, entre ellas las protagonistas de novelas tan conocidas como *The Turn of the Screw* (Henry James, 1898), *Rebecca* (Daphne du Maurier, 1938) y *Wide Sargasso Sea* (Jean Rhys, 1966). En la opinión de cierto feminismo crítico, se trata nada menos que de antiheroínas que perpetúan la misoginia y el sometimiento a las leyes del patriarcado inherentes al gótico.

Así, según Kate Ferguson Ellis (2000), las convenciones góticas confirmarían a Jane Eyre como agente de la cultura patriarcal, en tanto su triunfo sobre el inherente y explícito enclaustramiento que implican tales convenciones (en su caso, el sufrimiento que experimenta en su búsqueda de independencia y en su estadía en casa de Rochester) se ve facilitado por un *happy ending* que significa la destrucción de la *otra* mujer

“oscuridad”. Por lo demás, también el género melodramático exhibe “situaciones inverosímiles”, se sitúa en “lugares totalmente irreales y fantásticos”, y “reduce las contradicciones a una atmósfera de miedo ancestral o de felicidad utópica” (Pavis 1996: 305).

⁸ Aunque críticos como Robert Hume (en su *Gothic versus Romantic*, de 1969) se han opuesto a esta perspectiva, indicando que “a complex villain-hero” es el irrefutable aspecto central de la ficción gótica.

(Bertha Mason, la “loca del desván”⁹) y el propio sometimiento voluntario de Jane a las reglas de la convivencia matrimonial. Naturalmente, proponemos, lo mismo podría aseverarse respecto de la joven protagonista de *Rebecca*, atrapada en Manderley, acosada por la presencia fantasmal de una esposa muerta en misteriosas circunstancias, amenazada por la hostilidad de una ama de llaves obsesionada con su anterior patrona y mucho más sumisa que Jane Eyre, felizmente sometida a los cambios de temperamento y al carácter sombrío de su reservado, melancólico, depresivo (hasta el suicidio) marido. Otras críticas feministas han notado también la delicada situación de la heroína gótica en un género que aparentemente reivindica su identidad en relación a su contraparte masculina, pero que lo estaría haciendo, de todos modos, según unas reglas que exigen de ella la sumisión necesaria --el sacrificio personal requerido-- para preservar el sistema que el gótico reproduce. Entre otras, Michelle Massé observa la masoquista vocación amorosa que consume a la heroína de la tradición gótica como producto de una educación sádica (Ferguson 2000: 274), mientras que Elisabeth Bronfen considera el grado de internalización que pueden alcanzar las fantasías del patriarcado en protagonistas como la Adeline de *The Romance of the Forest* (Ann Radcliffe, 1791), encarnación de la vulnerable femineidad a merced de los hombres que la rodean y el tipo de heroína al que supuestamente un personaje como el de Jane Eyre estaría presentando una nueva alternativa (Bronfen 1994: 174).

La ambigüedad y contradicciones del gótico pueden también ser rastreadas prestando atención a los cambios de la figura femenina central en la “evolución” del género. Así como Jane Eyre y su émula en *Rebecca* concluyen su travesía vital en brazos del héroe byroniano (cuya versión del castillo medieval del antiguo villano del género ha sido el espacio enclaustrado de sus pesadillas), la heroína típica de la ficción gótica original actuaba de manera opuesta. Como sostiene Kate Ferguson, las protagonistas del gótico primitivo se encuentran inmersas en un constante movimiento que sucede en el exterior: su destino se decide fuera de los confines de su prisión --un castillo que coarta su libertad durante un porcentaje mínimo del volumen de la narración.

En tal sentido, si en las novelas de Walpole o Radcliffe la virgen en peligro no esperaba que alguien la rescatase (Ferguson 2000: 275) y buscaba la salida ella misma --además de la reivindicación de sus derechos, usurpados por el villano--, la del nuevo gótico se

⁹ Bertha Mason, la enloquecida esposa de Edward Rochester, oculta en su propia casa, es la “madwoman in the attic” a la que hacen referencia Sandra Gilbert y Susan Gubar en su seminal ensayo *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, de 1979.

transforma en la engañosa figura filofeminista de Brontë y du Maurier. Esta heroína del nuevo gótico transita un espectro individual que la lleva de una autonomía relativa, al principio del relato, a las tentaciones de la dependencia que le ofrece el orden patriarcal. El “final feliz” de estas narraciones, por eso, comporta una aceptación de los dictados de la civilización y el orden establecido.

Por consiguiente, podría confirmarse así que el destino de la heroína en la ficción gótica es el sufrimiento y la victimización, mientras que los personajes femeninos antagonistas, como la diabólica Matilda¹⁰ en *The Monk* (Matthew Gregory Lewis, 1796), o la Mrs. Danvers de *Rebecca*, o la Carmilla de LeFanu, actúan por sí mismos, con independencia. De hecho, en su proceso de asimilación al mundo patriarcal dominado por el héroe/villano, la protagonista virginal de turno estaría siendo víctima de una especie de vampirización nada sorprendente si consideramos (metafórica y/o literalmente) el origen y la calidad individual de los Heathcliffs y los Rochesters cuya visión del universo encierra la clave de estas ficciones.

Esta vampirización, y virtual demonización, de la heroína en peligro del gótico alcanza ya un clímax incontestable en la obra de Poe. Según Mario Praz, en el cuentista norteamericano se manifiesta una “sed de amor imposible, una libidine de fusión completa con el ser amado, que termina en vampirismo” (1970: 158). D.H. Lawrence, siempre en la opinión de Praz, observa en piezas como “Ligeia”, “Berenice”, “The Oval Portrait” y otras, una transposición simbólica, mitologizada, de tal proceso. Ciertamente, en Poe el amor es incesto y muerte, lo que será recogido por la tradición gótica posterior, desde Emily Brontë hasta Anne Rice. De todos modos, el deseo erótico, vampírico, en particular, y la mirada masculina en general, sin importar la autoría de los textos, se impone finalmente sobre la caracterización última y la fortuna o infortunio biográfico de la heroína gótica.

Por otro lado, no podemos dejar de comentar brevemente el rol de la mujer como antagonista en el gótico. De aparición menos frecuente en comparación con la virtuosa protagonista que hemos analizado, la *femme fatale* de la tradición gótica cumple sin duda una función significativa en novelas tan cruciales como *The Monk*, que el Marqués de Sade consideraba, de lejos, la mejor novela del género (Sade 2005: 13). El propio Sade, en *Juliette* (1797), hace de la mala mujer la heroína, protagonista triunfante en la

¹⁰ Matilda es la hermosa y joven bruja que seduce a Ambrosio, el célebre monje del título, y lo ayuda a destruir a la inocente Antonia, consiguiendo la ruina espiritual del protagonista, en la novela de Matthew Lewis.

narración. Por lo demás, mientras el villano del gótico inicial se convirtió en el antihéroe típico de la segunda etapa, el tipo de la *femme fatale* --recién consolidado en la segunda mitad del XIX (Praz 1970: 351)-- no llegó a ser redimido de esa manera.

Sin embargo, las características inmorales de la mujer malvada empezaron a contaminar el protagonismo de la heroína o de la joven virgen, en la visión masculina del imaginario gótico. Es decir, la *femme fatale* (salvo en casos excepcionales como el de Sade o el de “Carmilla”, donde se trata literalmente de una vampira) no pasó a ser un tipo protagónico habitual como el héroe byroniano, pero sus características de inmoralidad y perversión tiñeron progresivamente la concepción de la heroína gótica desde la perspectiva masculina, sobre todo en la cultura *fin de siècle*. Lo cual no es sorprendente, especialmente en el borroso marco ético del gótico.

En consecuencia, la pureza virginal de la heroína gótica fue, eventualmente, puesta en tela de juicio. Así tenemos, por ejemplo, que las protagonistas de Poe, como, por ejemplo, la hija del narrador en “Morella”, se convierten en sospechosas de la propia vampirización de la que son víctimas, y, lo que es más, de la destrucción última del héroe-villano. De otra parte, la niña-mujer como culminación inevitable de una mirada patriarcal que cuestiona la naturaleza femenina y su papel en la sociedad influyó en el incremento del rol de la *femme fatale* como antiheroína en el nuevo gótico, tal cual puede observarse en los últimos tiempos con novelas tan notables como *Carrie* (Stephen King, 1974), *Interview with the Vampire* (Anne Rice, 1976) y *Lat den rätte komma in* (John Ajvide Lindqvist, 2004). En el primero de los libros mencionados, la niña-mujer posee poderes de telekinesis, mientras que en los dos siguientes es una vampira, lo que nos permite recordar las facetas de bruja y demonio que en la tradición gótica ocultan detrás de su belleza traicionera personajes tan peligrosos como la Matilda de *The Monk*¹¹.

c. El locus gótico

El gótico literario fue llamado así porque sus historias se situaban en construcciones medievales de arquitectura “gótica”¹²: castillos en ruinas, monasterios, iglesias, y otras

¹¹ Por supuesto, la niña-mujer como símbolo perverso del Eterno Femenino sería consagrado por Vladimir Nabokov en su novela *Lolita*, de 1955.

¹² Esto no deja de tener interés, pues, acaso más directamente que la genuina arquitectura gótica del medioevo (caracterizada por sus arcos ojivales, bóvedas nervadas y vitrales policromados), lo que inspiró

edificaciones corrompidas por el mal y el tiempo. De hecho, el locus gótico simboliza y es, literalmente, ese espacio donde el mal galopa a sus anchas. En el gótico del siglo XX, tales edificaciones, típicamente encantadas o habitadas por seres sobrenaturales, han cedido el paso a versiones más sofisticadas, como la residencia Manderley, en *Rebecca*, de Daphne du Maurier, por ejemplo, pero sin perder nunca la relación que tienen con el pasado, el misterio y el secreto (¿un crimen indecible?) que subyace en la identidad de sus dueños. El locus gótico, desde el Castillo de Otranto hasta el hotel Overlook, pasando por la casa de Norman Bates en *Psycho* (Robert Bloch, 1959), representa el espíritu del villano satánico o antihéroe byroniano, hecho de recovecos, trampas secretas, pasadizos, sótanos, escalinatas imponentes, cuartos prohibidos.

De hecho, el escenario principal de la ficción gótica, ese fantasmal castillo o monasterio decadente, esa mansión siniestra llena de oscuros secretos, representó desde un inicio el estrecho vínculo que existía entre el misterioso pasado y la tortuosa identidad del malvado aristócrata que era su propietario (a veces ilegítimo). El castillo de Otranto está condenado desde el crimen cometido por el abuelo del príncipe Manfredo en contra de su legítimo propietario, por lo que cada manifestación sobrenatural que ocurre en el castillo señala un próximo terrible final de no suceder un relevo que restaure el orden natural. La novela tiene un “final feliz” pese a la tragedia con la que Manfredo es obligado a expiar sus culpas. En “The Fall of the House of Usher” (Poe, 1839), la residencia del título es “a mansion of gloom” con “vacant eye-like windows” que refleja el caótico estado mental de Roderick Usher, el hipersensible antihéroe (Brewster 2000: 301), cuya muerte y la destrucción de la casa son una sola. El hotel Overlook de *The Shining* (1977), la célebre novela de Stephen King, es un edificio maldito, construido sobre los restos de un genocidio y albergue de los fantasmas de otros crímenes similarmente terribles, que termina apoderándose del escritor Jack Torrance y lo conduce a la locura y la autodestrucción en su deseo de causar la muerte de su esposa y pequeño hijo.

No debemos olvidar que, tal como señala David Punter (2015), no obstante que el castillo y el monasterio corresponden a instituciones sociales distintas como son la clase noble y la iglesia católica de la época, respectivamente, ambos escenarios icónicos del gótico expresan esencialmente lo mismo: se trata de recintos cuyo significado se

a la ficción gótica fue el *modern gothic* arquitectónico propiciado por Horace Walpole, lo cual, junto con el proyecto narrativo que plasmó el mismo autor en *The Castle of Otranto*, subraya el aspecto idealizante y artificial del género en su conjunto.

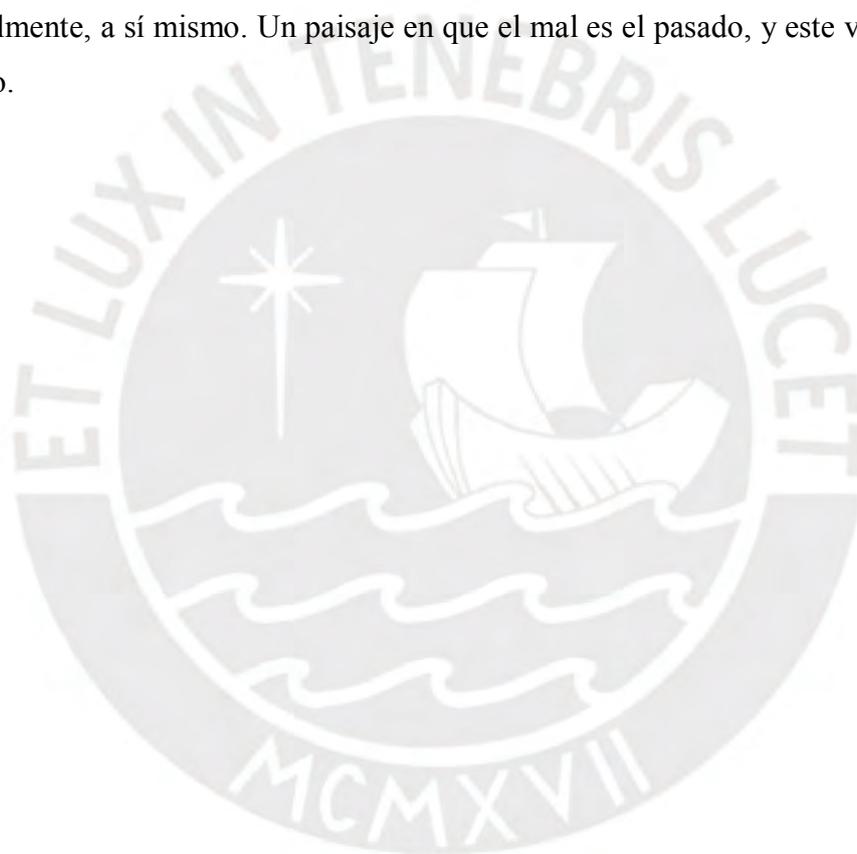
manifiesta sobre todo en la sensación de encierro y claustrofobia que embarga a quienes se internan en ellos. No por nada, el castillo de *Otranto* y el monasterio donde ocurren los asesinatos en *Il nome della rosa* (1980), la gran novela filológica de Umberto Eco, comparten una estructura laberíntica que proyecta en los personajes y lectores una sensación de impotencia que desemboca en claustrofobia pura. El castillo/monasterio como prisión laberíntica e inescapable se convierte, así, en metáfora del entierro prematuro, tema este que obsesionaba a Poe, quien lo desarrolló literalmente en varios de sus cuentos (Punter 2015).

En otros casos, la ciudad misma puede ser el paisaje gótico principal, como sucede en algunas de las novelas más significativas de la era victoriana. Así, el Londres de entonces, la capital de todo un imperio colonial, es percibida como una ciudad amenazada sobre la que se cernía un peligro inminente que no se sabía muy bien si provenía de fuera o, más bien, de dentro mismo. Obras maestras como *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (Robert Louis Stevenson, 1886), con sus descripciones del barrio de Soho cual un lugar de pesadilla, y *The Picture of Dorian Gray* (Oscar Wilde, 1890), cuyo crápula protagonista vagabundea por el East End londinense descubriendo el lado primitivo y demoníaco de la ciudad, son oportuna muestra de este desplazamiento y ampliación del territorio del mal en la ficción gótica.

También, y especialmente en cuanto a la influencia de la modalidad gótica en la obra de novelistas importantes que son identificados más bien con otras tendencias (y en quienes el gótico es una herencia mayor de la que usualmente se les reconoce), un texto como *Oliver Twist* (Charles Dickens, 1837-39), con su impresionante retrato de Londres como una ciudad enferma de pobreza e infestada de criminalidad, en la cual la inocencia de la niñez es la víctima crucial, es otro ejemplo de la geografía del escenario gótico principal expandido hacia la realidad de una metrópoli.

Asimismo, el paisaje de la naturaleza puede ser el marco predominante de los incidentes mínimos y las pasiones desaforadas e incluso los eventos sobrenaturales de la ficción gótica. Tal sucede en *Wuthering Heights*, novela en que los agrestes páramos de Yorkshire absorben al lector que los visita, inicialmente de la mano virtual del narrador Mr. Lockwood, pero después a causa de la secuencia constituida por la ya legendaria historia de Heathcliff y Catherine. El paisaje en su conjunto y la granja de Heathcliff son las localizaciones que abren la senda hacia un misterio que se va haciendo más frondoso e inaccesible conforme se avanza en la lectura. Se trata de un misterio sin

solución; circundado, además, por el enigma de lo sublime tal como lo propuso Burke en su fundacional ensayo. Es el paisaje de esta naturaleza inhóspita lo que produce y asienta en la novela de Brontë un clima de terror, una atmósfera de amenaza debido a la inestabilidad y aspereza de los elementos que lo llenan todo de desolación. Coronando este cuadro imponente se encuentra el castillo/granja que da título al texto, una residencia antigua, descuidada y hostil a los extraños, erizada como una prisión solitaria en medio de la violencia desbordante de los páramos. En consecuencia, no sólo Wuthering Heights sino la naturaleza entera en el texto expresa el carácter de su héroe/villano, sus acciones y el sufrimiento que hace experimentar a los otros, pero, especialmente, a sí mismo. Un paisaje en que el mal es el pasado, y este vuelve para ser repetido.



CAPÍTULO 2: EL ANTIHÉROE GÓTICO DE BUÑUEL

Las tres primeras cintas a las que nos referiremos conforman una trilogía que indaga en el héroe o antihéroe gótico, de raigambre byroniana, temática que si bien ha pasado desapercibida para otros estudiosos de Buñuel consideramos relevante de analizar a partir de los rasgos, ya señalados en el capítulo previo, del héroe byroniano y su relación con el gótico. A la luz del héroe byroniano estudiaremos la manera como Buñuel lo reelabora entre la fidelidad a este arquetipo y la originalidad creativa construyendo un personaje auténticamente buñueliano. Siguiendo el brevísimo cuadro de señas particulares que hemos trazado, y como se verá a continuación, la fecunda y longeva figura protagónica concebida por Byron es esencial para comprender, con todos los elementos de juicio, el proceso creativo que Buñuel emprende partiendo de la tradición gótica. Asimismo, será la clave para demostrar los extremos opuestos y virtualmente contradictorios de originalidad y fidelidad del cineasta con respecto a un imaginario que aprovechará para expresar sus obsesiones más personales y rescatará con briosos aires de innovación.

En este capítulo mostraremos cómo Buñuel reformula la imagen del antihéroe gótico para convertirlo en vehículo de sus fantasmas más íntimos como artista y ser humano, a la vez que se mantiene fiel a una tradición a la que otorga privilegiada continuidad. Asimismo, examinaremos el uso que Buñuel hace, en cada filme, de recursos específicos tales como la parodia, lo melodramático y el humor negro para mostrar cómo se apropia de la tradición gótica al punto de crear lo que hemos llamado “el gótico buñueliano”.

1. El celoso sádico: Francisco Galván (*Él*)

Según sus propias declaraciones, el marido posesivo y celoso protagonista de esta película fue uno de los personajes con los que Buñuel más se identificó¹³. Tal identificación es un indicio que nos permite comprender las posibilidades expresivas del gótico de las que el artista aragonés se apropió y usó como vehículo para construir su

¹³ “BUÑUEL: Quizá es la película donde más he puesto yo. Hay algo de mí en el protagonista.” (Colina 1986: 89)

poética personal. Las afinidades entre Buñuel y la tradición gótica lo llevarían desde los inicios de su carrera a explorar, sirviéndose de la introspección romántica, la interioridad del satanizado antihéroe, que desde Sade hasta Poe le devolvía como reflejo --como doble-- una definitiva experiencia de autorreconocimiento. El caso del protagonista de *Él* demuestra, especialmente, la ambivalencia y honestidad con que Buñuel abordaba los motivos del gótico y la naturaleza de sus héroes/villanos para expresarse. Por ejemplo, el Schedoni de *The Italian* (Ann Radcliffe, 1797) es un monje monstruoso, y Francisco Galván termina como una figura de monje loco.

En el inicio de la historia del filme, Galván, interpretado por el actor Arturo de Córdova, asiste al Padre Velasco en el lavatorio de pies del Jueves Santo. Y allí, durante la ceremonia, descubre y se enamora, de un modo fulminante, de una joven argentina sentada entre los devotos concurrentes. Es importante destacar que Galván es atraído por los pies calzados de la mujer, lo cual delata inmediatamente sus inclinaciones fetichistas --dignas de Rétif de la Bretonne¹⁴. Posteriormente se aprecia cómo, gracias a su perseverancia, el héroe consigue seducir a Gloria (Delia Garcés), al punto de que esta abandone a su prometido y se case con él solo para descubrir el infierno propiciado por los celos patológicos de su cónyuge.

Mediante este argumento básico, el director coloca a su protagonista en el lugar de los antihéroes por cuanto Francisco Galván se presenta como una criatura ficticia provista de dos facetas, ambas facilitadas por dos puntos de vista. En determinada perspectiva, él es un héroe casi convencional, cuyas virtudes cristianas y morales son refrendadas por autoridades en algún sentido incontestables, como la que ofrece el Padre Velasco (Carlos Martínez Baena). Desde otro punto de vista, no obstante, Galván aparece en toda su intrincada monstruosidad.

Ésta última, la cara más oscura --por lo profunda y reprochable-- es, más precisamente, lo que hace del atormentado y cruel marido celoso de Buñuel un héroe cuya tragedia es peculiar e irrefutablemente la del antihéroe gótico vía Byron. Expliquémonos: en el héroe de *Él* se encuentran combinadas las dos caras más importantes del villano gótico, pero teniendo en cuenta, tal como observamos en el capítulo anterior, el desarrollo del personaje que complejiza al héroe-villano byroniano. Si por un lado Francisco Galván

¹⁴ Curiosamente, este novelista francés era enemigo del Marqués de Sade, el escritor de cabecera de Buñuel. El sentimiento era mutuo. Rétif, al igual que Sade un consumado pornógrafo, incluso publicó una *Anti-Justine* en 1798. El retifismo o fetichismo del calzado (generalmente femenino) puede verse, además de *Él*, en películas como *Viridiana* y *Le journal d'une femme de chambre*.

es definido por la monstruosidad de los celos, una pasión instintiva e irracional que destruye la vida de Gloria, por otro, él mismo resulta víctima tanto como victimario, como el monstruo de la ficción gótica que es al mismo tiempo sádico y masoquista (véase a Heathcliff en *Wuthering Heights*), una cualidad que Buñuel enriquece en su retrato del aristócrata mexicano con la identidad escindida del *doppelgänger* que se halla en la base de lo monstruoso gótico, desde *Frankenstein* hasta *The Picture of Dorian Gray*¹⁵.

Si recordamos las características pasionales que se entrecruzan para dotar al personaje byroniano de su identidad, no nos sorprenderá la estilización, perfectamente asimilable en términos paródicos, que el director lleva a cabo al retratar a Francisco --y, por extensión, un poco a sí mismo. No desatendamos, pues, esta noción de parodia, herramienta expresiva de significativa importancia en la creación del universo gótico buñueliano. De acuerdo con Gérard Genette en *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, parodia es el proceso de transformación de un “hipotexto” o material de origen en un “hipertexto” que se deriva de aquél con propósitos lúdicos (Genette 1989: 41). En la opinión de Linda Hutcheon, parodia es incluso más: una relación textual que --continuando oportunamente con la doble naturaleza que marca la complejidad buñueliana y su tratamiento del gótico-- señala una línea paralela o dual con respecto al texto, desdoblamiento en el que la ironía puede ser considerada en términos de un microcosmos dentro del macrocosmos paródico (Hutcheon 1994: 3-4, 53).

Apoyándonos en ambos autores, podemos asegurar que el hipotexto gótico de Buñuel se basa en el marco más amplio de la cultura patriarcal *fin de siècle*, cuya relación conflictiva con el cineasta provoca en él acaso un desajuste, pero de ningún modo una ruptura; apenas la crítica honesta de una cultura de la que él mismo forma parte. Todo esto ocurre, precisa e indubitablemente, en títulos mexicanos tales como, por ejemplo, *Susana: carne y demonio*, donde la creatividad buñueliana recurre a elementos de estilo esperpéntico valle-inclanescos¹⁶ para plasmar un idiosincrásico cuadro de ambivalencias respecto de la destructiva naturaleza femenina y su engañoso, tentador envoltorio. Sin embargo, a diferencia de esta y otras películas del mismo período, la versión del héroe byroniano en Buñuel ofrecida por *Él* practica un equilibrio bastante esforzado: entre la

¹⁵ Aunque si hay un caso al que el pobre Galván nos recuerda, ese sería el del Dr. Jekyll, incapaz de reprimir una desmedida malevolencia antisocial que, no obstante, permanece hasta el final ignorada por la sociedad que lo reconoce como uno de sus más preclaros individuos.

¹⁶ Como se sabe, el esperpento, concepto literario consagrado por Ramón del Valle-Inclán, implica una representación deformada de la realidad, con el fin de subrayar sus aspectos grotescos y absurdos.

seriedad casi crónica --melodramática, como veremos en el próximo apartado del presente capítulo-- de su Heathcliff en *Abismos de pasión* y el corrosivo humor negro de Archibaldo de la Cruz en *Ensayo de un crimen*, el calvario de Galván, víctima y verdugo, posee una cualidad tragicómica merecedora de la simpatía de Buñuel hasta en sus momentos más monstruosos. Francisco Galván se revela como un *alter ego* tan próximo al director, que ocasionalmente parece faltarle la distancia suficiente que la relación paródica requiere entre hipertexto e hipotexto para la transformación de este en aquel.

No olvidemos que la parodia, como afirma Robert Short, fue una herramienta característica en las obras del grupo surrealista (Short 2011). De la misma forma que el humor negro, la parodia sirvió como elemento transgresor en el desarrollo de la visión cómica surrealista, pasando a integrar la esencia misma del surrealismo (Kadri 2011: 148). Buñuel no es el primer artista en aprovechar el recurso paródico al momento de tratar con el imaginario gótico. De hecho, la naturaleza especialmente permeable del género/modalidad, en ese sentido, dio pie a versiones paródicas tan tempranas como la novela satírica *Northanger Abbey* (Jane Austen, 1817); pero Buñuel sería el primer surrealista en elaborar un gótico propio haciendo uso de elementos fundamentales del surrealismo tales como la parodia y el humor negro. Tal elaboración contribuye a la complejidad de su visión del gótico, y en particular de una película tan ambivalente y (auto)crítica como es *Él*.

Antonio Monegal señala:

El santo, el criminal y el loco se nos presentan como manifestaciones paralelas de una pulsión equivalente, como modalidades de la perversión del deseo. De los tres tiene algo el protagonista de *Él*, Francisco, cuya religiosidad exacerbada coexiste con la paranoia y la violencia (Monegal 1993: 189).

En efecto, santo como Nazarín, y criminal como Archibaldo de la Cruz (cuyo caso analizaremos en este mismo capítulo), Galván aparece en la filmografía buñueliana como probablemente la encarnación mejor lograda de su recreación del héroe gótico-byroniano en términos de su poliédrica interioridad. Por supuesto, y como ya hemos observado, las simas del mal y la locura se oponen a las cumbres de la santidad y el bien en el imaginario extremo y a menudo confuso, en perpetuo movimiento, de la ficción gótica. Así como a Jane Austen y otros autores, la parodia le sirve a Buñuel para comentar lúcidamente no solo esos presupuestos literarios --incluido el antihéroe

gótico--, sino además los defectos de la sociedad y la cultura a los cuales aquellos hacen alusión.

En este marco de referencias, es clave la religión y su rol central en el gótico. No es gratuito que Francisco sea un héroe-villano caracterizado por una devoción católica que, hasta su noche de bodas, lo ha conservado sexualmente puro; es decir, virgen, detalle nada menos que insólito y definitivamente alusivo a la dinámica gótica entre lo masculino y lo femenino. En contraste, igualmente, con otros rasgos del gótico literario --sobre todo en su fase inicial--, la relación de Francisco con el Padre Velasco se propone como una mirada satírica, que, además de invertir su sentido original en la ficción gótica --como podemos ver, por ejemplo, en la relación hostil entre el Príncipe Manfredo y el Fraile Jerónimo en *The Castle of Otranto*--, es un ataque sutil y demoledor contra la institución de la Iglesia --rasgo típico de Buñuel.

Si nos retrotraemos al conjunto de eventos en la novela de Horace Walpole, podemos aseverar que la trayectoria narrativa en *Él* ofrece un proceso de desencanto (aun en la acepción que este concepto tenía en el siglo de oro español¹⁷), al cabo del cual Galván encontrará cierta paz, irónicamente, en el retiro de un convento y bajo una indumentaria monacal que es un equivalente más extremo de su disfraz como totalmente racional y respetable miembro de la sociedad al inicio del filme.

También es importante señalar, aun brevemente, de qué manera las limitaciones de la civilización y el progreso, mensaje subyacente y motivo narrativo del gótico, como observamos en nuestro capítulo inicial, encuentran su reflejo en el conflicto personal de Francisco Galván. Por un lado, sus celos enfermizos y destructivos lo consumen; por otro, cual manifestación de un cuadro acaso sintomático de una problemática aun más profunda, el pleito legal que Francisco sostiene para reivindicar sus derechos de propiedad sobre unos latifundios que él considera pertenecen histórica y legítimamente a su familia, le sirve a Buñuel para ironizar sobre un aspecto muy significativo del gótico --que ya se encuentra en el tema de la usurpación de Otranto por parte de Manfredo-- como es la relación e identificación personal del villano con sus tierras, además de subrayar la misantropía inherente al personaje, y, como afirma Peter William Evans, “el efecto mutilador que la cultura tiene sobre los sentimientos” (1998: 112). Algo semejante ocurre en *Abismos de pasión*, pues la venganza de Alejandro (Heathcliff

¹⁷ Recordemos que la cultura del barroco propugnaba un pesimismo vital, basado en la falsedad del mundo material como simple tránsito hacia la verdad que nos espera después de la muerte.

en *Wuthering Heights*) consiste en apropiarse de la hacienda donde transcurrió su infeliz niñez. Del locus gótico nos ocuparemos más específicamente en el cuarto capítulo del presente estudio.

2. Un Heathcliff latino: Jorge Mistral en *Abismos de pasión*

No deja de llamar la atención que alguien tan proverbialmente poco dado a sentimentalismos como Buñuel, el padre del surrealismo cinematográfico, dirigiese los melodramas mexicanos más delirantes de una industria especializada en el género, y admitiese el efecto devastador que la música de Wagner¹⁸ producía en sus emociones. Su versión de la novela cumbre del romance gótico, *Wuthering Heights*, participaría no solamente de ambos elementos --su utilización subversiva de los códigos del melodrama y el favoritismo por *Tristan und Isolde*, al que puede considerarse un leitmotif buñueliano más¹⁹-- sino que, sobre todo, dejaría en claro el poder artístico de las imágenes góticas más allá de discutibles anacronismos o problemas geográficos de adaptación.

Lo que Buñuel hace con estas *Cumbres borrascosas* a la mexicana es, en primer lugar, una prodigiosa destilación del texto de Emily Brontë. Precisamente, como ha señalado Antonio Monegal (1993: 207), en la novela abundan manifestaciones de crueldad y violencia que Brontë describe y el cineasta pone en escena. De hecho, el propio Buñuel estaba seguro de que su película sobrepasaba la de William Wyler, con el insuperable Laurence Olivier como Heathcliff (el rol que lo convirtió en estrella del cine), al menos en ese sentido de “fidelidad al espíritu del libro” (Colina 1986: 98). Y no hay manera de negarle esto: la novela de Brontë es una obra áspera y plena de malignidad que en Buñuel no pierde su clima angustiante y su visión del amor como un modo inesperado del odio.

Es más, en *Abismos de pasión* el aragonés alcanza cotas de una poesía audiovisual indudablemente suya, con ese estilo tan apto para trabajar el espectro de matices que componen la novela. Tan cierto como esto es que la calidad artística del filme, haciendo

¹⁸ El poder dramático de las óperas de Wagner suele ser abrumador y sentimental, como, por ejemplo, en *Tannhäuser*, ópera que observa el enfrentamiento entre el bien y el mal, asunto central del melodrama.

¹⁹ En efecto, desde el acompañamiento musical de su primera película como director, *Un chien andalou*, Buñuel dejó constancia de esta preferencia, no muy grata para algunos surrealistas debido a su emocionalidad.

eco de la de la obra literaria, depende en buena medida de la construcción del personaje principal, el maldito Alejandro, un protagonista en el que literalmente se encuentran lo mejor de la tradición gótica y la inspiración buñueliana.

Es pertinente, tratándose de una adaptación de *Wuthering Heights*, referirnos al clásico hollywoodense dirigido por Wyler en 1939 y la versión de Buñuel. En la adaptación de Wyler, Olivier se aleja radicalmente del aspecto gótico del personaje a un nivel tal que lo desnaturaliza: en él no encontramos ni el malditismo ni la inmoralidad sobresalientes en el antihéroe de la novela. Ya por entonces, cuando fue contratado por el productor Samuel Goldwyn, Olivier era un experto galán shakespeariano en los escenarios londinenses. Y en la adaptación dirigida por Wyler, su apasionada interpretación de Heathcliff es una transformación magistral del héroe-villano original. Por el contrario, Jorge Mistral, subrayando su calidad de outsider en la producción mexicana con su acento español, es el vehículo suficientemente maleable que Buñuel necesita para transmitir la prepotencia salvaje y blasfema de la infernal criatura de Brontë.

Por otro lado, y en evidente contraste con la visión de Wyler, al cineasta español no le interesa en absoluto justificar la desalmada conducta de Heathcliff ni suavizar la trama a través de los recursos del melodrama. Para Wyler, con todo el incontestable goticismo de su adaptación²⁰, es más importante realizar una ilustración que, en el contexto del ideario melodramático hollywoodense, acerque al espectador común y corriente al extraordinario amor-odio entre los protagonistas, inexplicable en términos racionales. El film de Wyler es un cuento de amor con fantasmas, mientras que el de Buñuel traza la realidad de una pasión inconcebible dentro de los parámetros de la sentimentalidad al uso en los estándares cinematográficos en México y en Hollywood.

La trama de *Wuthering Heights*, la novela, desarrolla una terrible historia de crueldad, venganza y pasión inmortal a través de los ojos de un complejo narrador, exterior a los eventos, de dudosa o por lo menos ambigua confiabilidad²¹: un niño extraño, cuyo origen jamás será resuelto, es recogido de las calles por un hacendado que lo adopta. Bautizado con el nombre de Heathcliff, es despreciado y maltratado por todos, aunque pronto descubre en Catherine, la pequeña hija de su padre adoptivo, a su alma gemela y ambos crecen juntos cuales fieras salvajes en los páramos de Wuthering Heights. Pero

²⁰ La fotografía expresionista en blanco y negro, y la influencia del ciclo de horror gótico de los Estudios Universal (1931-1935), entre otros aspectos de su producción, permiten que el film de 1939 conserve el impacto de sus raíces góticas.

²¹ Que ya en el texto escrito es semejante en su intrigante condición a la asimismo sospechosa voz narrativa de *Él*.

llegado el momento, Catherine prefiere contraer matrimonio con el terrateniente vecino. Heathcliff, despechado y lleno de rencor hacia todo el mundo, desaparece por muchos años hasta que regresa convertido en un hombre adinerado y con una insaciable y despiadada sed de venganza que incluye a la propia Catherine, a quien lo une un amor extraño y perverso.

Buñuel dota a su *Cumbres borrascosas* de una persuasiva convencionalidad que se va deconstruyendo a sí misma a la vez que descubriendo la sutil poética de sus misteriosos procedimientos. Tanto el punto de vista narrativo como el problema de la concisión filmica respecto de las adaptaciones literarias --Buñuel empieza el filme *in medias res*, con Heathcliff de retorno, y lo concluye poco después de la muerte de su amada-- hallan la resolución ideal en un ámbito donde Heathcliff, a quien el cineasta llama Alejandro, es acaso la cumbre de ese gótico exasperadamente universal. Duro, sin aparentemente un solo rasgo de sensibilidad en su interior, tiene el requerido aspecto de galán exótico al tiempo que sus exabruptos arrojan el veneno suficiente para corroborar la opinión que la misma Catherine, Catalina (Irasema Dilián), tiene de él: animal, bestia, el mismísimo demonio. En este sentido, Alejandro es la imagen más poética de todas porque oculta sus terribles contradicciones bajo el disfraz del melodrama. Se trata de un signo cuya fuerza reside en una simplificación que lo hace más evocador.

Tal potente simplicidad del significante gótico-buñueliano Heathcliff/Alejandro, posibilitada excepcionalmente gracias a las características melodramáticas, debe ser comentada antes de pasar a reflexiones ulteriores. Las características de la industria mexicana en la que Buñuel tuvo que insertarse, lejos de mermar su inspiración y convertirlo en un artesano indistinguible, fueron particularmente propicias para el desarrollo de los recursos con los que el exiliado español expresaría su arte personal. Así como el cine mexicano emuló la organización de los estudios hollywoodenses hasta la implantación de un *star system* autóctono, también tomó prestados sus códigos narrativos, sobresaliendo entre ellos los propios del taquillero melodrama.

En cuanto al melodrama, es notable la confluencia de intereses con el gótico y el surrealismo. El melodrama y el gótico reconocen la existencia del mal o lo demoníaco cual valor moral absoluto (en conflicto con el bien) en este mundo (Brooks 1995: 20), además de contemplar el uso de una expresividad excesiva para alcanzar sus respectivas materializaciones de la verdad dramática (Brooks 1995: 19). El surrealismo, en cambio, considera posible esa plasmación de la verdad solo mediante el sometimiento de las

represiones que frustran los deseos humanos en la realidad. En esta insólita comunión de preocupaciones se halla tal vez el origen de la afinidad buñueliana con respecto a las reglas de juego en una comunidad cinematográfica que le permitiría seguir la búsqueda de su propia verdad artística subvirtiendo y adaptándose simultáneamente a determinadas exigencias comerciales.

Como codificado lenguaje de la ficción, el género del melodrama proveyó a imaginarios como el gótico de los recursos estilísticos requeridos para delinear tramas e intensificar conflictos, especialmente en los casos del sentimentalismo del romance, como en *Jane Eyre*; o en las tradicionales batallas entre el bien y el mal que pueden ser apreciadas en la misma novela de Charlotte Brontë, o en *Dracula*, el texto fundacional del vampirismo moderno escrito por Bram Stoker²² (Brooks 19-20). En cualquier caso, y como sea que en la novela de Emily Brontë la fuerza del melodrama es evidente sobre todo en el fragor de las pasiones contradictorias de las que se nutren Heathcliff y Catherine, la tendencia melodramática principal se mueve hacia emociones reconocibles en los estereotipos del folletín, género bajo cuyo modelo de talante excesivo se organizó la narrativa filmica en México, particularmente durante su llamada “época de oro” (entre los años 1936 y 1959).

Si la novela gótica y el melodrama cruzaron sus caminos debido a ciertas inclinaciones estéticas comunes o próximas, no debería extrañarnos el hecho de que, en su adocenamiento populista, la industria mexicana se consagrara a la producción de películas para el consumo masivo, y que entre esas películas de vocación más o menos banal se adaptara *Wuthering Heights*, que el grupo surrealista de André Breton había soñado con realizar desde tanto tiempo atrás²³. Luego, en tal extraordinaria confluencia de circunstancias, surge el encuentro de la actitud melodramática y la esencia del gótico, resultando un Heathcliff cuya apariencia moralizante es sabiamente refrenada por su original instinto diabólico: una dinámica de fondo y forma que de algún modo reproduce, además, la ambivalencia de una identidad suspendida eternamente entre el odio y el amor, la soledad y la unidad, el mal y un bien que nunca llega.

²² La espectacular versión filmica de Francis Coppola (1992), en la cual es el amor inmortal entre el Conde y Mina Harker lo que importa, confirma que el gótico no solamente es melodramático *per se*, sino que puede aproximarse a los linderos de la ópera, combinando los fuegos artificiales de un Rossini o un Donizetti con el drama más íntimo de un Verdi, gracias especialmente a su apoyo en la magistral partitura de Wojciech Kilar.

²³ Buñuel y el también surrealista Pierre Unik habían escrito un borrador de guion ya en 1932-33, pero el proyecto no encontró productor hasta que Oscar Dancigers se hizo cargo de él en 1953.

El fracaso artístico que Buñuel vio en su propia película²⁴ --en particular la labor de un Jorge Mistral que a él no le gustaba demasiado-- no puede ser óbice para la reivindicación de una de las caracterizaciones clave del gótico en su filmografía: una creación que representa legítimamente a su director/adaptador, tanto como renueva, sin deformarla, una tradición literaria de lucido pedigrí. Un filme en el que se ha visto no solamente “un melodrama centrado en la familia sino también [...] el compromiso más firme de Buñuel con el gótico” (Evans 1998: 82). Buñuel hace de Alejandro, como antes de Francisco Galván, un héroe/villano más ambiguo, un Heathcliff inclusive más vulnerable en su necesidad simbiótica de Catalina, pues “se consume en su propia pasión más rápidamente”. La pasión de Alejandro y sus repercusiones no se extienden “mucho más allá de la muerte de Catalina”, lo que “revela una lectura atenta de la novela, una interpretación ‘literal’” (Monegal 1993: 135-136).

3. Fantasías de un feminicida imaginario: Archibaldo de la Cruz

Como Francisco Galván, y a diferencia de Heathcliff (o Alejandro), el protagonista de *Ensayo de un crimen* es un hombre que ha conocido la bonanza material toda su vida. También como Galván, Archibaldo es un aristócrata pero en sus ratos de ocio --que son los más, claro-- se dedica a la cerámica y no a preocuparse obsesivamente por negocios de bienes raíces fuera de su control. Aunque su apariencia tranquila o despreocupada lo diferencia de Galván, Archibaldo se encuentra próximo a este por su refinamiento criminal. Pero si Alejandro en *Abismos de pasión* y el celoso patológico de *Él* comparten un odio inocultable e ilimitado hacia los demás seres vivos, en Archibaldo de la Cruz prima el ejercicio de una imaginación, más que libre, libertina, sin ninguna cortapisa para la consecución del crimen perfecto.

A pesar de haber tenido una infancia sumamente feliz, al menos en apariencia, Archibaldo acusa ciertos traumas. Buñuel muestra la infancia de Archibaldo, en contraste con las alusiones sugerentes pero no visuales que se nos ofrecen acerca de la niñez de Francisco y de Alejandro, niños sumamente infelices, particularmente Alejandro. Archibaldo, en cambio, es mimado por su madre (Eva Calvo), quien le

²⁴ “Por desgracia, me vi obligado a aceptar los actores contratados por Óscar para una película musical [...]. Prefiero no hablar de los problemas que tuve que resolver durante el rodaje, para un resultado sumamente discutible.” (Buñuel 1996: 241)

provee de una institutriz ciertamente joven y atractiva (Leonor Llausás). Hay un momento en el recuerdo de ese paraíso perdido en que Archie, escondido en el closet de su madre, es recriminado por la muchacha al encontrarlo travestido, como si fuese un pequeño Norman Bates *avant la lettre*. Ya indagaremos con más detenimiento en los efectos de la permisividad ilimitada de esta crianza sobre la conducta de De la Cruz. Baste decir por ahora que, sugestionado por los poderes mágicos de una cajita de música, el niño desea que su institutriz muera violentamente, lo que ocurre segundos después.

Como bien han observado otros estudiosos, Archibaldo es un héroe sadiano --“casi una personificación del propio Marqués de Sade” (Fuentes 2000: 96)--, un Duque de Blangis apenas disimulado, cuya mansión es un Castillo de Silling proyectado por su inconsciente, al igual que la de Galván. La escena que abre el filme es, pues, significativa por cuanto a partir de ella pueden derivarse los enigmas que el relato presentará a continuación.

Archie sale del clóset solo para ingresar, casi de inmediato y diríase vitaliciamente, en el laberinto de una infancia que nunca más podrá (ni querrá) abandonar. Por ello la soledad del protagonista, pese a los equívocos indicios de una infancia próspera, lo emparenta sin mayor dificultad con Galván, y aun con Heathcliff²⁵.

Observemos ahora el origen del peligroso trauma fantaseador de De la Cruz: el pequeño Archie reclama que su madre se quede con él en casa en lugar de irse al teatro. La madre, una mujer ya madura que admite haber malcriado al niño, calma su pataleta ofreciéndole una cajita de música que muestra la figura en miniatura de una *ballerina*, y reproduce una melodía que en el transcurso de la intriga cobrará un tono insólitamente inquietante. La institutriz le empieza a contar a Archie una historia producto de su invención, en la cual un exótico rey de tiempos remotos poseía la cajita y la usaba para deshacerse de sus enemigos. Súbitamente, mientras cuenta la historia, la Revolución deja oír su estruendo en la calle; la muchacha se acerca a mirar por una ventana, y es alcanzada por una bala en el cuello. El primer momento clave aquí es que, entre el cuento fantástico y el accidente mortal, el niño deseó puntualmente que los poderes de la cajita de música se hicieran realidad para él como lo habían sido para un rey cuya

²⁵ En el caso de *Ensayo de un crimen*, el punto de vista de la cámara es subjetivo en su introducción de nuestro antihéroe --con lo que la identificación entre Buñuel y su *alter ego* queda señalada. Más allá de esto, el relato se conducirá luego a través de una estructura narrativa y cronológica semejante a la de *Él*.

existencia tampoco cuestionaba. Archie asesinó a su niñera en el fuero interno de su mente, pero su deseo se materializó en la realidad exterior.

El otro momento importante de la secuencia contempla la realización del acto y la reacción del pequeño Archibaldo frente al hecho y su consecuencia. La hermosa joven yace inerte en el piso, la sangre borboteando de la fresca herida a la vez que su cadáver morbosamente posicionado exhibe los muslos desnudos y las piernas cubiertas por los ligeros. La violencia del evento no parece conmover a Archie, al menos no de una manera negativa: la satisfacción de su deseo lo rebasa. Inocente en su ternura, el niño es sin duda culpable en su fantasía, y este reconocimiento es lo que finalmente cambia su vida. Cuando conozcamos al Archibaldo adulto, este podrá admitir los calificativos de solitario y taciturno que la sociedad le endilgará al cabo de su breve pero sustantiva carrera como frustrado asesino serial.

Como en Sade, el humor negro²⁶ aparece aligerando el contenido de *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz*. Sin jamás restarle gravedad ni ambivalencia, son innegables el peso de unos actos en sí terribles y la posibilidad de su ocurrencia al otro lado de la imaginación o el pensamiento. Archibaldo ha dejado atrás la pureza de su infancia de oro y se ha convertido a la religión del libertinaje propuesto inicialmente por el Divino Marqués y reivindicado por Buñuel. De este modo, el protagonista se revela como el más surrealista de los héroes byronianos concebidos por el maestro aragonés. Su mente, o más bien su fantasía perpetuamente infantil, es el verdadero espacio de sus crímenes impunes, aunque él sufra los avatares de tal impunidad con el temple de un poseso. Más que en Francisco Galván, en Archibaldo de la Cruz Buñuel desarrolla un manifiesto creativo acerca de la libertad coartada por las reglas de convivencia burguesas, sobre todo considerando que Galván es un héroe frustrado del *amour fou* mientras que De la Cruz encarna el binomio sexo/muerte de un modo que le permite destruir la vida de las mujeres que desea sin realmente cometer crimen alguno.

Por supuesto, al igual que Galván, el protagonista de este filme nos remite al noble médico de Stevenson y su doble diabólico. La duplicidad que vive Archibaldo es incontestable: por un lado, se trata de un retoño de la aristocracia mexicana, más o menos típico no obstante sus excentricidades como individuo público. Por otro, Archibaldo es, si no un asesino literal, uno en potencia, cuyos acusados problemas

²⁶ *Humour noir* fue un término acuñado por André Breton en 1935, a propósito de sus lecturas de Jonathan Swift. En su libro *Anthologie de l'humour noir*, Breton relaciona el humor negro que favorece al victimario respecto de su víctima en casos criminales con los escritos del Marqués.

psicológicos implican una amenaza al orden establecido --amenaza caracterizada por “sexual fantasies which come dangerously closer to real murder every time they are repeated” (Donnell 1999: 280). De ahí los diversos apuntes irónicos que terminan por convencer al espectador de que algo no funciona perfectamente en el supuesto “happy ending” con que Buñuel remata su perverso divertimento: la negligencia de las autoridades pertinentes revela una complicidad virtual que no deja de recordarnos la crítica social implícita en el gótico de todas las épocas, desde *Otranto* hasta *Frankenstein*, pasando, cómo no, por Sade.

Es precisamente ese comentario satírico del mundo burgués como ambiente represivo y alienante que la película de Buñuel aun preserva (y que era más minucioso en el sentido de *roman à clef* que identificaba a la novela de Rodolfo Usigli en que se inspira²⁷) lo que puede orientarnos en la reconstrucción de unos vínculos, a primera vista quizá no demasiado evidentes, entre el surrealismo y el gótico en la obra buñueliana. Dado el rol crucial del romanticismo en ambas vertientes artísticas, y la influencia capital que la cultura *fin de siècle* tuvo en la formación personal y profesional de Buñuel, no es sorprendente que abunden las coincidencias entre todos estos factores, especialmente entre el gótico de finales del XIX y el melodrama en la versión subversiva del cineasta. Del mismo modo como Buñuel se apropia del gótico del siglo XIX y del surrealismo de Breton, así también elabora una interpretación propia de la parodia, el melodrama y el humor negro, como hemos podido apreciar en este capítulo.

Observamos pues una ineludible trayectoria de confluencias gótico-surrealistas en Buñuel. El arco ético-estético del héroe-villano buñueliano puede ser ejemplificado con la interpretación de un tópico gótico como es el temor a los muertos vivos. Tan caro a las fantasías del género de horror desde Poe hasta Jacobs, tal motivo sufre una sutil transición desde el gótico mismo que, girando la perspectiva y cediendo eventualmente el protagonismo al ente *otro*, marginal, destructor, antisocial, finalmente reemplaza ese terror con el amor de ultratumba prodigado por el antihéroe gótico-byroniano, de Heathcliff a Drácula.

El surrealismo buñueliano definitivamente abrazará este sentimiento gótico de reivindicación de la otredad y dará lugar a resultados tan geniales como el tratado de

²⁷ “J. de la C.: Cuando el libro se publicó, se le tomaba por una novela en clave que satirizaba una burguesía rampante. BUÑUEL: El lado de *roman à clef* no me interesaba, porque yo no conocía el mundo que describía Usigli, ni creo que le interesaría al espectador. Me interesaba lo otro: la obsesión del personaje.” (Colina 1986: 108)

amour fou que es *L'Age d'Or*²⁸ y la necrofilia pura de *Abismos de pasión*. En *Ensayo de un crimen*, Archibaldo de la Cruz, de forma no muy distinta a la de otros antihéroes góticos, es un ser perverso en su desviación de la norma, su rol social es el de un agente destructivo, y su actividad, cruel y gratuita, tiene como guía única a la obsesión asesina que lo embarga (Monegal 1993: 186). No obstante todo lo cual, es redimido por las circunstancias imaginarias --equivalentes a las de la fantasía gótica-- que lo inmovilizan en el umbral de lo real --la represión burguesa-- y en el límite de su propia psicología, así como por la identificación establecida entre el criminal rebelde, por un lado, y el realizador y su audiencia, por el otro.

Así, siempre siguiendo los postulados del Marqués, Buñuel estaba convencido de que “la imaginación es libre; el hombre, no” (Colina 1986: 33), con lo cual, más que ninguna otra, sería *Ensayo de un crimen* la expresión artística por antonomasia de esa postura en el corpus buñueliano --además de, naturalmente, reflejar la simbiosis gótico-surrealismo que caracteriza buena parte de esa obra. En *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz*, la pasión del héroe es reconocida como la única utopía capaz de oponer resistencia a la insania de toda una civilización. Esta sátira envuelta en el empaque del humor sadiano continúa la crítica de una realidad en la que Buñuel se siente a la vez sujeto actuante y víctima, como ya advertimos en el caso de Francisco Galván.

²⁸ Estrenada en 1930, esta película examina el amor como anomalía y transgresión social, a través de una historia episódica, protagonizada por Gaston Modot y Lya Lys como una pareja marcada, además, por la diferencia de edades (como suele suceder en Buñuel, él es mucho mayor que ella) y los celos (de él), que se inicia con un documental sobre los hábitos de los escorpiones y se cierra con la adaptación buñueliana de *Les 120 Journées de Sodome*, de Sade. Muchos comentaristas han encontrado similitudes entre *L'Age d'Or* y *Él*.

CAPÍTULO 3: LA MUJER EN EL GÓTICO DE BUÑUEL (O, DE NOVICIA A DEMONIO: SILVIA PINAL EN *VIRIDIANA*, *EL ÁNGEL EXTERMINADOR* Y *SIMÓN DEL DESIERTO*)

Tal como pudimos apreciar en el capítulo anterior, el héroe gótico buñueliano posee una complejidad marcada por la experiencia del mal y su impacto en una sensibilidad --la propia-- a un tiempo extrema e inescrutable. Vimos esta contradicción en relación con su ambivalente posición social de hombre privilegiado en cuanto a términos de clase y persiguiendo una marginalidad cierta cometiendo crímenes que hacen de él un ser vil e, inclusive, un exiliado de la propia comunidad que orgullosamente lo considera suyo.

Ahora nos adentraremos en una zona de la interioridad artística de nuestro cineasta delimitada, como ya apuntamos, por la unión (o desunión) de sus *alter egos* con el ser femenino. Desde Poe hasta Buñuel, el infierno no es el otro²⁹ --salvo que el otro sea un doble del villano gótico transformado, así, en antihéroe víctima de sí mismo--, pero cuando lo es suele fingir demasiado bien las formas de la femineidad. Dicho de otro modo: dada la ambivalencia del héroe byroniano, y la contradictoria actitud de la tradición gótica misma hacia sus principales personajes femeninos, afirmar que el infierno de los héroes buñuelianos es la mujer no nos alejaría de la verdad. Ya lo pudimos observar en los casos de Francisco Galván, Alejandro y Archibaldo de la Cruz. Esa cruz propia del satánico héroe buñueliano será la clave para abordar el conflicto esencial de nuestro estudio. Disueltas las simples oposiciones entre el bien y el mal que informaron el gótico original, las relaciones de poder y dominación que caracterizan el sentido social y sexual de las dinámicas intersubjetivas en el universo gótico pueden ser apreciadas en su verdadera dimensión.

A partir de este punto, y continuando con el examen de las patologías sociales anotadas en el capítulo previo, analizaremos cómo Buñuel recrea el conflicto dramático propio de la literatura gótica, muy en especial la vertiente erótica motivo de tal antagonismo. Asimismo observaremos cómo, a la vez que exorciza en celuloide la misoginia propia y

²⁹ “J. de la C.: Me pregunto ahora si alguien habrá notado ya la posible similitud entre *Huis clos*, de Sartre, y *El ángel exterminador*. T.P.T.: Sí. Es lo que hace precisamente el crítico Michel Esteve en un ensayo muy interesante. BUÑUEL: Yo no encuentro ese paralelo. En la obra de Sartre se trata de individuos sin cuerpo, almas condenadas al infierno. No son seres humanos concretos. J. de la C.: Pero de las dos obras se desprendería una idea común: el infierno son los otros.” (Colina 1986: 148)

de la cultura en que se educó, el cineasta reelabora toda una tradición, con la heroína gótica en primer plano.

1. *Viridiana*: las recompensas de la virtud

Consideradas cronológicamente, las tres últimas películas que componen el corpus de nuestra tesis servirán como introducción a la especificidad del presente capítulo, inclusive de un modo similar al contemplado cuando tratamos del héroe byroniano según Buñuel. En este sentido, *Viridiana* (1961), *El ángel exterminador* (1962) y *Simón del desierto* (1965), conforman una trilogía complementaria de la ya estudiada. Se trata, en este caso, de un grupo de filmes que expresa los motivos del gótico desde un ángulo nuevo y distinto: el de una femineidad sometida a un proceso de degradación cuyo arco de involución moral y espiritual, desde el primer filme hasta el tercero, se desplaza de la novicia a punto de ser monja a la encarnación misma, literal, de la mujer como demonio.

Así como el *alter ego* buñueliano en *Él* o el propio Archibaldo de la Cruz de *Ensayo de un crimen* conservan una ilustre semejanza con el Maxim de Winter interpretado por Laurence Olivier en la *Rebecca* de Hitchcock --nexo completado a la perfección con el trasunto que de Olivier en *Wuthering Heights* presenta Jorge Mistral en *Abismos de pasión*--, ahora encontramos, también, de manera bastante convincente, y para nada casual, que sea la actriz Silvia Pinal quien en estas películas represente consistentemente los conflictos de la cultura patriarcal respecto de lo femenino, como para no parar mientes en el asunto. De hecho, Pinal se convierte en estas películas --antes de Catherine Deneuve-- en *la rubia* de Buñuel, equivalente de las típicas Grace Kelly y Tippi Hedren de la obra de su colega británico.

Cada filme de la trilogía propuesta en este capítulo supone la exploración de un *locus* gótico delimitado, como estudiaremos en el próximo capítulo, dentro del cual la mujer será víctima de la mirada masculina. Es lo que tan conspicuamente sucede, para comenzar, en *Viridiana*: la protagonista epónima viaja a la casa de campo de su tío, don Jaime (Fernando Rey), la persona que se ha hecho cargo del pago de su manutención y educación en el convento donde pronto tomará los votos permanentes de la vida monacal. Sin embargo, la visita es propiciada por la Madre Superiora de la muchacha,

quien preferiría no visitar a su viejo pariente. Don Jaime entiende la distancia de su sobrina y lamenta no haberse acercado personalmente a ella en todos esos años. La carencia de empatía, incluso la apatía, que la joven exhibe es a todas luces insólita e inquietante tratándose de una aspirante a monja y considerando además la naturaleza afable y el ánimo contrito de don Jaime, su benefactor.

Desde el inicio del relato, Viridiana aparece como objeto de una mirada que la observa y la interpreta a su gusto, pero que no intenta entenderla en su humanidad. Por supuesto, y de manera sumamente evidente, las simpatías de la narración, extendidas a Buñuel, recaen en don Jaime, con quien comparte los prejuicios a través de los cuales contempla a la joven. Se trata, luego, de una mirada que inviste con sus tendencias al mismo sujeto/objeto que aborda.

Tal como lo observamos, el horror en el gótico se origina en una tensión que, respecto del ser femenino, amenaza su integridad sexual. Desde luego, una de las secuencias más celebradas no solo de este filme sino de toda la filmografía de su director es aquella en la que don Jaime, habiendo fracasado en su intento de convencer a su arisca sobrina de que se quede a hacerle compañía, mediante una proposición matrimonial que Viridiana acoge con escandalizada repugnancia moral, la narcotiza, con ayuda de su criada Ramona (Margarita Lozano), y la viste con el traje de bodas de su difunta mujer. Ya en la recámara, el viejo --si hemos de creer en la ambigua puesta en escena y en la posterior admisión del propio don Lope-- no puede consumir su violación de la muchacha, quien, cuando recupera la consciencia y fuera de sí, escapa de la hacienda a primera hora de la mañana siguiente. Cuando las autoridades la detienen, literalmente en el estribo del transporte que la habría llevado de vuelta al convento, no es solamente el destino vital de los personajes y la historia lo que cambia de rumbo: como Hitchcock en *Psycho* (1960), Buñuel en *Viridiana* practica un giro narrativo que no suprime sino que traslada o transfiere su punto de vista de un personaje (en este caso, masculino) principal a otro: así, Jorge (Francisco Rabal), un don Juan que inmediatamente seduce a Ramona y logrará vencer, finalmente, las resistencias de Viridiana, se convierte desde su arribo en el nuevo *alter ego* de un director que necesita mantener su perspectiva subjetiva sobre los eventos³⁰.

³⁰ Vale la pena recordar, si queremos ser objetivos en cuanto al diálogo artístico entre Buñuel y Hitchcock, que no se daba en una sola dirección, como podría parecer a causa de nuestro discurso. Por ejemplo, el famoso campanario de *Vertigo* (1958) está ahí porque antes existió el de *Él*.

La figura donjuanesca de Jorge, hijo natural y no reconocido (hasta su mención en el testamento) de don Jaime, no tiene nada de gratuito, y es significativa por cuanto problematiza el rol de Viridiana. Si recordamos el drama romántico de José Zorrilla³¹, la redención de don Juan Tenorio solo es posible a través del amor de la virtuosa doña Inés, quien intercede por el Burlador para que este pueda acceder a la gloria del cielo. En el filme de Buñuel, *Viridiana*, al igual que doña Inés, ha pasado su infancia en el convento. De hecho, a don Juan le falta en su lista de conquistas “una novicia que esté para profesar”, en palabras de su rival don Luis. A diferencia de don Gonzalo de Ulloa, padre de doña Inés, el “padre” de Viridiana, don Jaime, provoca, antes de suicidarse, la unión de Jorge y la novicia. A diferencia de la amada de don Juan, sin embargo, Viridiana no hace el menor caso a los avances del émulo de aquel, situación que estimula el interés de Jorge, quien deja ir a su enamorada Lucía (Victoria Zinny) y se entretiene con la pasión que ha despertado en Ramona³².

Esta posible condición de frigidez por parte de Viridiana es acentuada por su labor con los mendigos que recoge para cuidar en la propiedad que les ha heredado su fallecido tío a ella y a Jorge, actividad que, Buñuel parece sugerir, lleva a cabo a través de una sublimación de su propia reprimida libido. Así que en la erotización virtual que subyace en el esfuerzo caritativo de la ex novicia podemos encontrar, cómo no, esa íntima relación entre sexualidad y religión característica tanto de la tradición gótica como de la obra buñueliana. En el caso de *Viridiana*, se trata de una heroína (o antiheroína) caracterizada por un erotismo de la mirada masculina tanto como por sus más profundos deseos individuales reprimidos. El estilo sutil, indirecto, mediante el cual podemos reconocer tales necesidades, solo explícitas hasta cierto punto en la escena final del filme, subraya inevitablemente la distancia y la calidad casi inhumana que caracterizan a Viridiana, en contraste, por ejemplo, con sus pobres beneficiarios.

La ambigüedad de la protagonista, que, irónicamente, le otorgará indudable humanidad en ese momento clave que cristaliza su transición de “santa” a “puta”, es

³¹ *Don Juan Tenorio* fue una pieza que obsesionó a Buñuel durante su estadía en la Residencia de Estudiantes, donde participó del montaje anual interpretando, precisamente, al legendario mujeriego sevillano.

³² Lo interesante de Jorge, en este sentido, es que se trata de un don Juan que no termina siendo redimido por doña Inés/Viridiana, sino que la película finaliza cuando él empieza la corrupción sexual de la ex novicia. De manera significativa, este motivo de la pérdida de la inocencia por culpa de una figura semejante será nuevamente explorado por Buñuel en *Tristana*. En este film de 1970, producido en Toledo, un seductor decadente (Fernando Rey) se convierte en amante de su joven protegida (Catherine Deneuve). *Tristana* se enamora de un pintor (Franco Nero), aunque se enferma y vuelve a casa de su ex tutor, donde le amputan una pierna y se transforma en una mujer hermosa pero amargada y cruel.

particularmente desarrollada en la narrativa por el papel de Viridiana como doble de la esposa muerta de don Jaime. Cuando llega a la propiedad de su tío, la joven se encuentra en una situación similar a la experimentada por la heroína de *Rebecca*: la fantasmal ausencia de la pareja del señor de la casa lo domina todo, incluso a la advenediza, con quien Bertha Mason (en *Jane Eyre*), Rebecca o doña Elvira (en el caso de Viridiana) mantienen una relación de franca hostilidad no obstante el nexo de representatividad delegado en la sucesora. En Viridiana, especialmente, esta condición de *doppelgänger* se ve confirmada en el aspecto físico, ya que, como lo demuestra el retrato de la difunta, la identidad entre doña Elvira y su sobrina aparentemente supera aun las entusiastas palabras de don Jaime al respecto.

Por esas y otras razones, la secuencia del intento de violación de Viridiana por parte del viejo hacendado, un antihéroe gótico-buñueliano en la misma línea de Francisco Galván y Archibaldo de la Cruz, supone la plasmación de parte del ideario estético y poético de su realizador. Cual una *summa*, tenemos a la virgen dormida a merced del villano, aunque ella no está muerta realmente y él parezca aun ser más bien su víctima, vulnerable a su encanto femenino. El tema del incesto, así como el de la necrofilia, están servidos³³. Pero, en verdad, ¿quién es aquí la víctima y quién el verdugo? Inicialmente, Viridiana acepta ponerse el vestido de novia con el que doña Elvira falleció, igualmente joven, en su misma noche de bodas; y como Galván (antes de casarse), probablemente también sea don Jaime un caballero sexualmente inexperto. Sin embargo, la muchacha rechaza escandalizada la proposición matrimonial de su tío, quien de inmediato le suministra una bebida narcótica. Ya en su habitación, y con Viridiana en su cama, no obstante es don Jaime incapaz de consumar su deseo carnal por su sobrina, quien así vestida y con una tiara en la cabeza semeja una princesa de *fairy tale* como la Bella Durmiente, de Charles Perrault³⁴.

No podemos olvidar en este momento la subvalorada influencia de Poe sobre Buñuel. Más allá de que la heroína presa de un sueño mortal sea probablemente el punto de coincidencia más conspicuo entre la tradición gótica y los cuentos de hadas (y brujas), la escena clave que estamos describiendo es una de las muchas pruebas fehacientes de la educación artística de su realizador en el gótico. No solo por los rasgos que identifican

³³ Y ambos son prolongados en la subsecuente relación de Jorge y Viridiana como herederos, dispuesta por don Jaime.

³⁴ Es indudable el parecido entre Viridiana y Aurora, la protagonista de la versión producida por Disney en 1959.

la estética del gótico: la novicia protagonista como virtuosa cautiva en los dominios del tirano, cuya lascivia lo mueve a someter a la doncella hasta poseerla aun en los límites de la existencia; sino que puntualmente nos encontramos ante un motivo recurrente del autor norteamericano --el de la muerte (ocasionalmente en vida) de una bella mujer-- que, además, forma parte del aprendizaje profesional de Buñuel.

Estamos de acuerdo con Fernando González de León cuando afirma que Viridiana es un trasunto casi idéntico de la Madeleine Usher configurada por Jean Epstein en *La chute de la maison Usher* (1928) --producción en cuyo guion, decorado de interiores y dirección Buñuel tuvo un desempeño clave para su propia formación como cineasta, “providing him with a stock of images and techniques he would utilize to his own ends in his later productions” (González de León 2007: 56-58).

Esta imagen de Viridiana en un estado que asocia al sueño con la muerte enlaza con la mirada que la deshumaniza, por parte de Buñuel y su *alter ego* don Jaime. Sin embargo, la complejidad de tal imagen y de la mirada masculina que la produce es acaso mayor. Para comenzar, Viridiana representa una actitud vital que de algún modo refleja la de su complemento, don Jaime, en términos de su conducta en el mundo: como su tío, la novicia vive apartada y recluida; es decir, está “muerta” para el mundo material y sus placeres. Además de su “muerte” debido a la bebida narcotizada, y el ascetismo que Viridiana encarna, la joven mantiene una tercera e importante relación con la muerte: como la doble de doña Elvira, su tía fallecida prematuramente y a quien reproduce más específicamente en calidad de efigie inamovible a merced de las desesperadas fantasías necrofílicas del viejo hacendado.

Lo significativo de la situación de Viridiana como objeto, a la vez que eventual sujeto de deseos que o bien solamente pueden realizarse dentro del espacio de la imaginación o consiguen trasponer ese umbral para insertarse en la realidad física, es subrayado en la escena del segundo intento de violación, esta vez por parte de los mendigos miserables a quienes la novicia había obsequiado con su caridad, y poco antes de este episodio final se habían entregado a un desenfreno orgiástico en el propio recinto de la mansión de don Jaime. Convertido en lugar de consumaciones, inclusive posiblemente de los deseos reprimidos de la bella joven, el antiguo castillo del fallecido aristócrata está a punto de transformarse en un virtual castillo de Silling, donde Viridiana va a ser despojada de su pureza *otra*. El Cojo (José Manuel Martín) y el Leproso (Juan García Tiendra) reducen y maniatan a Jorge con el propósito de turnarse en la violación de la ex novicia. Jorge

logra convencer al Leproso de que mate al Cojo, que ha ceñido sus pantalones con la misma cuerda de saltar de la hijita de Ramona (Teresa Rabal) --testigo del intento de violación urdido por don Jaime-- que el hacendado utilizó para ahorcarse. Desfalleciente, la mujer se aferra a uno de los mangos de la cuerda, con lo cual Buñuel sugiere que esta vez la violación de Viridiana probablemente no ha sido evitada³⁵. En la escena que remata el filme, una heroína casi irreconocible manifiesta una libido hasta entonces ignorada o suprimida y acepta compartir el lecho de Jorge con Ramona³⁶.

2. *El ángel exterminador*: el sexo como transacción

Si tomamos los tres filmes que estamos examinando en este apartado como piezas concatenadas en una lógica serie de causa-efecto, no nos puede sorprender que en *El ángel exterminador* la degradación a la que Buñuel somete a sus personajes sea el marco ideal para observar los efectos que la *persona* buñueliana de Pinal ha experimentado y los signos que ahora la caracterizan en este siguiente estadio. La actriz interpreta aquí a Leticia, mejor conocida como “la Walkiria”, una joven dama de la aristocracia mexicana quien, junto con sus amigos, sufrirá el sobrenatural encierro que los retendrá incomunicados y forzados a la convivencia más brutal, en la sala de la mansión Nobile, tal vez uno de los escenarios más góticos de Buñuel.

Vale la pena esbozar el desarrollo de la situación: después de una noche en la ópera, Edmundo Nobile (Enrique Rambal) invita a otros espectadores, miembros de su misma clase social, a una cena en su residencia. Todo transcurre normalmente hasta que, a la hora de la despedida, los huéspedes parecen preferir quedarse a pasar el resto de la noche con sus anfitriones. Pronto se advierte que no se quedan por su propia voluntad sino por una súbita y absoluta incapacidad para salir del espacio físico de la sala. Acompañados por un único miembro del servicio doméstico, el mayordomo Julio (Claudio Brook), estos aristócratas empezarán, más temprano que tarde, a revelar las

³⁵ Andrew Sarris menciona inclusive cierta especulación entre los críticos de la época, quienes opinaban que había la posibilidad de que el Leproso hubiera efectivamente violado a la joven después de asesinar al Cojo (Sarris 2013: 63).

³⁶ La censura se negó a admitir que Viridiana buscara a Jorge y lo encontrara con Ramona en su habitación (la cual la criada procedía a abandonar), como constaba en el guión original, así que Buñuel sustituyó esa versión por el celebrado final en que los tres empiezan a jugar cartas en armonía, una clarísima alusión a un *ménage à trois* sexual que hizo las delicias del propio director y selló el escándalo internacional que envolvió a la película en su estreno.

torpezas y mezquindades propias de la naturaleza humana, bajo la presión y las incomodidades del encierro y la convivencia.

En medio del desastre, sin embargo, la Walkiria es caracterizada por una dignidad y altura figurativa que no ceden, en alguna medida, hasta el críptico desenlace del filme. Su actitud distante y misteriosa, o la distancia y el aire de misterio con que Buñuel la circunda, no pueden sino recordarnos a la Viridiana sexualmente frígida de 1961: de hecho, Leticia debe su apelativo wagneriano a su supuesta condición virginal. Además, se trata de, acaso, el único personaje que --aparte del mayordomo-- no pierde la compostura y, como se verá después, quien posee la clave para solucionar el problema de este singularmente diabólico recinto cerrado³⁷.

Entre los que ceden más fácilmente a la desesperación y al llamado de la violencia bajo tales circunstancias, se encuentran Raúl (Tito Junco) y Francisco (Xavier Loya). El caso de este último es especial. Innegable es, por ejemplo, que su relación con Juana (Ofelia Guilmain), su hermana, bordea lo incestuoso. En cierto momento, Juana --que es mayor que su joven hermano y casi podría parecer su madre-- justifica la hostil conducta de Francisco refiriéndose a su particular sensibilidad. Existe sin duda un sentido del humor peculiar detrás del tratamiento que Buñuel dispensa a sus personajes femeninos en *El ángel exterminador*.

Como es usual en la ficción gótica, las mujeres en esta película pueden mostrarse dependientes de unos hombres a los que, sin embargo, protegen; y, además, poseer una capacidad extraordinaria que les permitiría vislumbrar la solución del asunto. Aunque ningún otro de los personajes femeninos alcance la intuición sobrenatural de Leticia (la heroína), son las mujeres quienes presentan una consciencia y una sensibilidad genuinas en relación con el encierro en el que se hallan, por más que Buñuel tal vez esboce una sonrisa al sorprender las patas de pollo en sus bolsos o sus conversaciones fantaseadoras sobre el retrete dentro del armario.

Desde el principio, la Walkiria es mostrada por Buñuel como uno de los personajes más próximos a los Nobile, muy particularmente a Edmundo, a quien constantemente defiende de los ataques verbales y ya casi físicos por parte de unos compañeros de habitación cada vez más exasperados. Edmundo y su esposa Lucía (Lucy Gallardo), un

³⁷ Como es sabido, Poe inauguró el problema o misterio de la habitación cerrada, y con él todo el género policíaco, en "The Murders in the Rue Morgue", publicado en 1841. La variante planteada por Buñuel es claramente distinta --no hay exactamente un crimen que resolver, y es un obstáculo invisible el que impide la salida de sus personajes--, pero la raíz de lo incomprensible y la puerta abierta a lo fantástico ya están ahí.

matrimonio poco convencional, pronto forman una especie de *ménage à trois* con el amante de ella, el coronel Álvaro (César del Campo), lo que no puede dejar de recordar al espectador el trío lúdicamente ofrecido por el director en la escena final de *Viridiana*. Irónicamente, el enlace sexual que aceptan los Nobile se extiende al cuarteto, cuando la intimidad entre Leticia y Edmundo da el paso esperado, no solo en el terreno erótico, sino también en el de la significación sobrenatural del asunto.

Así, Buñuel sugiere la inmólación de la virginidad de la Walkiria cual sacrificio indispensable para la iluminación del personaje y consecuente resolución del conflicto colectivo --como antes *Viridiana* tuvo que ser violada (o casi) para desprenderse de las ilusiones caritativas que la mantenían aprisionada. Los involucrados hombres piden a gritos la cabeza de Nobile, a quien consideran un cobarde escondido bajo las faldas de Leticia, cuando, de pronto, ambos reaparecen de detrás de un cortinaje que, evidentemente, ha servido para que su unión evite la promiscuidad y general bajura social compartida, en mayor o menor grado, por los otros. Como un héroe trágico, Nobile se enfrenta a su *fatum* individual, mientras una Walkiria con los cabellos llamativamente desordenados tarda unos pocos segundos en descifrar el enigma que, por fin, conducirá a los supervivientes fuera de la sala y de la mansión encantada (o castillo maldito) que los ha cautivado durante interminables días.

En efecto, si Edmundo Nobile es, voluntariamente o no, el señor de estos dominios demoníacos, ¿quién, o qué, es la Walkiria? Luego, ¿cuál es la relación precisa entre esa joven enigmática y la maldición o encantamiento que ha tenido lugar en esta casa de abolengo en la Calle de la Providencia?

Del mismo modo en que Buñuel termina cuestionando la inocencia de Nobile como anfitrión, el rol de Leticia es de alguna manera puesto en entredicho: su pureza, identificada por su calidad de virgen, tiene que ser sacrificada en algún sentido por el bien de la colectividad. El (futuro) chivo expiatorio --Edmundo-- deja de serlo, o se libra de ser preparado para el altar, en el momento en que la Walkiria, supuestamente gracias a unos poderes adquiridos mediante el acto sexual, lo reemplaza, primero como ofrenda, después como guía. Una escena previa, con Nobile, cuchillo en mano, y Leticia poniendo una venda sobre los ojos del último cordero a ser degollado para calmar el hambre de los “náufragos”, subraya un presunto carácter bíblico en la actividad e índole

de ambos personajes³⁸. Religioso o pagano, el estilo buñueliano pinta a la heroína con trazos sospechosamente cercanos a los que podemos encontrar en las descripciones misóginas de brujas y sacerdotisas en el siglo XIX. No olvidemos que también Viridiana, en su ambivalencia femenina, es la figura central y la culminación de una misa negra inminente (cuando don Jaime intenta violarla) y otra, ulterior, para cuya conclusión sólo falta el sacrificio de la joven (a manos de los mendigos) (Sánchez Vidal 1994: 52).

3. Simón del desierto y la mujer fatal

A propósito de las brujas, la analogía entre el demonio y las atractivas formas de Pinal -imagen cuya armonía esencial es cuestionada y dinamitada en esta última fase del recorrido propuesto en el presente apartado-- es tan exclusiva de *Simón del desierto* como la mutilada mano animada del gótico lo es de *El ángel exterminador*³⁹. El filme de 1965 culmina el obsesivo estudio realizado por el maestro en la propia carne de su estrella femenina. Además, la historia del anacoreta Simón contiene, en su descripción de un rotundo fracaso espiritual, el remate de una trayectoria diabólica que equipara conceptos como deseo y perdición, sexo y poder, virgen y puta, mujer y demonio.

El mediometraje, originalmente inspirado por una biografía de san Simeón el Estilita incluida en *La leyenda áurea* (libro que Federico García Lorca facilitó al cineasta en la Residencia de Estudiantes madrileña), sigue al protagonista en su búsqueda de mística purificación montado sobre un pilar o columna en medio del desierto en el Oriente Próximo --presumiblemente alrededor del siglo V d.C., o poco después. La comunidad es, en esta oportunidad, un personaje plural diverso pero uniformemente cristiano.

El filme se inicia con la escena en la que un cristiano rico, previamente bendecido por Simón (Claudio Brook), le obsequia una nueva y más alta columna, mientras la grey a su vez lo celebra y le ruega aceptar las órdenes sacerdotales. La feliz ocasión que motiva tales gestos es un aniversario más de la admirable profesión de fe del anacoreta, exactamente seis años con seis semanas y seis días que, junto con la desnuda

³⁸ Originalmente, el título del guion era *Los naufragos de la calle Providencia*. Buñuel estaba interesado en la idea básica de *La balsa de la Medusa*, el cuadro de Théodore Géricault que representa una escena de naufragio. Hitchcock trató el tema, de un modo mucho más literal que Buñuel, en su film *Lifeboat* (1944).

³⁹ Aunque, evidentemente, la mano mutilada es ya un motivo gótico crucial en *Un chien andalou*, es en la película de 1962 que, a todas luces, cobra "vida" y asume sus instintos asesinos.

ambientación medioeval de la narración, no pueden pasar desapercibidos ni siquiera al espectador menos atento al humor paródico y a la vocación gótica del director.

Inmediatamente establecida la tónica del asunto, la película se desenvuelve entre los extremos de una mirada crítica que no puede evitar cierto afecto hacia el desengañado asceta, y una simpatía por el diablo que no termina de cristalizar. Buñuel aprovecha este demonio feminizado para exorcizar sus esquemas ideológicos y sentimientos encontrados, más bien hostiles, con respecto de la presencia de la mujer en la sociedad y la cultura. Por esta razón estamos probablemente ante una de las cintas más adecuadas para analizar la actitud buñueliana frente a la tradición gótica, y el lugar del ser femenino dentro del universo del director como heredero, continuador e innovador de tal corriente imaginativa.

El diablo (Pinal) se entrevista tres veces con Simón a lo largo del relato, pero su aparición inicial consiste en una tentación dirigida a los discípulos del anacoreta: mientras todos rezan en el pequeño grupo, una sensual mujer atraviesa la congregación llevando un cántaro de agua al hombro⁴⁰. Simón pregunta en voz alta: “¿De dónde apareció esa tuerta?” El espectador del filme está ya, cómo no, advertido de las percepciones extrasensoriales del protagonista, además de que había algo extraordinariamente inquietante que rompía sutilmente la perfección erótica de la imagen aún fresca en la retina: las manos de la mujer casi semejaban las garras de alguna bestia salvaje.

Esta aparición preliminar de la femineidad, sexualizada como un elemento extraño que será posteriormente revelado como satánico, incluye un reconocimiento virtualmente metalingüístico de Pinal cuando durante un segundo la actriz rompe la cuarta pared, mirando hacia la cámara y, por consiguiente, admitiendo la presencia de la audiencia. Este instante nos retrotrae a la aparición inicial del propio Simón en pantalla, de espaldas a la cámara pero haciendo una reverencia a la grey cual si esta fuese la concurrencia de un primitivo espectáculo teatral.

Establecida esta temprana relación de semejanza entre la figura crística del hombre de Dios encaramado cerca a las nubes y la presencia perturbadora de la mujer caída -- provocativo disfraz bajo el que pretende esconderse el ángel caído por antonomasia--, Buñuel da rienda suelta a su poética libertaria del instinto en permanente pugna con las elevaciones impuestas por la sociedad. La rigidez a la que se somete el esforzado Simón

⁴⁰ Figura que evoca a la samaritana, y tal vez asimismo a la María Magdalena, de los Evangelios.

hace evidente que esta colonia católica en el desierto, con sus prácticas y rituales prescriptivos, no se diferencia tanto de la existencia artificial de la alta sociedad --ni su columna de la infranqueable sala en la mansión de los Nobile-- hecha añicos en la película de 1962.

Si seguimos esta lógica, lo que el demonio estaría intentando en cada una de sus intervenciones, sobre todo las intensamente rechazadas por la castidad del santo, es ayudarlo a cambiar la estructura social que lo paraliza y sustituirla por un ambiente mucho más apto para su expresión como individuo. Siendo como es Simón otro héroe gótico buñueliano (desde su aislamiento consciente, e inconsciente, hasta su absoluto desprecio por la raza humana), no sorprende que el demonio tenga éxito, al menos temporal, hacia el remate de esta versión perversa de las comedias de santos del siglo XVI⁴¹. También Simón puede ser comparado, en su fracaso, con el protagonista de *The Monk* (Matthew Lewis, 1796), quien pierde su alma debido a la persuasión de la hechicera Matilda⁴². Al igual que el Ambrosio del libro de Lewis, Simón muestra defectos impropios como soberbia y una soterrada lujuria que, eventualmente, provocan la caída del hombre santo en las garras del demonio.

Al respecto, es conveniente hacer referencia a este proceso de seducción, en lo que atañe a sus detalles plásticos o cinematográficos. La primera vez que observamos al diablo atacando frontalmente a Simón, lo que vemos es una niña-mujer vestida con infantil traje mariner *fin de siècle* --uno entre otros estupendos anacronismos de la cinta-- que se dirige al pilar del asceta mientras hace rodar juguetonamente un aro y entona una ronda. Muy poco después, se ve el pobre Simón a sí mismo sometido a la tentación de la carne: piernas ceñidas por medias con ligas, además del busto descubierto, en un juego nada inocente que recurre al contraste con la idea de infancia como el último refugio de una pureza utópica --tal como pudimos estudiarlo, en el capítulo previo, alrededor de Archibaldo de la Cruz. Desde luego, el motivo de la lolita, de tan importante significación en Buñuel, es tan obvio que sobran las explicaciones. No obstante, es acaso la planificación audiovisual lo que insufla en particular su

⁴¹ En este subgénero teatral, las piezas representaban la eventual conversión de sus respectivos santos protagonistas sólo después de una larga puesta en escena de su vida licenciosa. Notables comedias de santos, tales como *El esclavo del demonio*, de Antonio Mira de Amescua, incluían al mismo diablo entre sus personajes, entre otros elementos proto-góticos.

⁴² Precisamente fue durante los años '60s que Buñuel y Jean-Claude Carrière escribieron una adaptación de la novela de Lewis, pero su guión no encontró productor hasta que pasó a manos del director Ado Kyrou, quien lo filmó en 1972.

resistente fuerza erótica a esta combinación de fotogramas: la toma que muestra al demonio exhibiendo los muslos ante Simón es un *close-up* desde la perspectiva óptica de alguien que estuviera, como la mujer, en el suelo; mientras que el plano que la comprende descubriéndose los senos materializa una mirada desde el cielo. No deja de ser curioso pensar que, para un hombre sin las virtudes espirituales de Simón (no obstante sus defectos), sería en realidad bastante arduo no caer en la trampa de un diablo tan rastrero. Sin embargo, además de la percepción extrasensorial de Simón (que esta vez, permitiéndole mirar lo que le sería de otro modo imposible, al encontrarse de espaldas, orando con los ojos cerrados, le hace magro favor), hay que considerar otra vez la lógica interna de la narrativa dispuesta mediante esta secuencia de planos que son, más que nada, sugerencias formales: como el anacoreta es capaz de constatar en seguida, el diablo tiene el poder de estar en dos o más sitios a la vez, desplazarse sin solución de continuidad en el espacio y en el tiempo, superando así las propias habilidades sobrenaturales de los escogidos de Dios.

La revelación de la esencia, escondida bajo el disfraz de ambigua inocencia seductora que el diablo ha escogido para esta primera entrevista con Simón, no se deja esperar: al verse rechazada por el anacoreta, la niña-mujer desaparece y en su lugar encontramos a una anciana bruja que, desnuda y escoba en mano, lanza una amenaza que escucharemos repetidas veces en el breve metraje: “¡Volveré, greñudo, volveré!”, al tiempo que se aleja. Por supuesto, el contraste entre la erótica belleza de la forma y el terrible personaje que, de pronto, se descubre en el fondo --como el fondo-- resulta inescapable y su impacto es aún más chocante como definición de la naturaleza satánica según Buñuel. Si, como afirma Simón, el hombre es la más despreciable de las criaturas, la mujer se encuentra en el último rincón de tal sima.

La encarnación *real* del diablo como bruja confirma una serie de asociaciones a través del filme. En este sentido, el diablo tiene que ser femenino porque se trata del peor enemigo de Dios y del hombre, pero en esta misma categorización de “mujer fatal” existe toda una trama de grados o facetas que hacen de Satanás el personaje más dinámico, en oposición al estatismo del héroe aunque más allá de sus diversas apariciones y vaivenes. Aparte de su revelación como figura de aquelarre que parece salida de un cuadro de Goya, el diablo es además de anticristo, antivirgen. Considerando el rol y la imagen crísticos de Simón, la abnegada madre del asceta

(Hortensia Santoveña) no puede renunciar al amor de su hijo. Así como este prefiere el amor de Dios sobre el materno, ella es sin duda una representación de la Virgen María. El montaje de Buñuel subraya la diferencia entre ambos personajes femeninos mediante cortes de edición que, paradójicamente, establecen una relación de semejanza determinada por su condición de mujeres: cuando el diablo desaparece, la sufrida madre (que habita a pocos metros de la columna de Simón) surge en lugar de aquel, un efecto de sustitución casi inmediato que completa una ilustración del Eterno Femenino en que Eva y la Virgen sólo pueden ser cómplices del o sucumbir al Mal.

Así, *Simón del desierto* y su protagonista configuran una recreación de la lucha entre el bien y el mal característica de la tradición gótica. En este filme, Buñuel confirma la eventual e inevitable caída humana como reflejo de la de Satanás, su tentador original y parte clave de la naturaleza de todo antihéroe gótico, debido a la decisiva participación de la mujer en su rol de intermediaria o, peor aún, encarnación engañosa del diablo mismo.

A lo largo de esta trilogía hemos podido analizar una cierta degradación de la heroína de la ficción gótica en la reelaboración propuesta por el maestro aragonés. En un plano acaso menos sagrado, el diablo en *Simón del desierto* representa la culminación antivirginal de la iconografía construida por Buñuel en el cuerpo de Silvia Pinal. Como observamos previamente, Viridiana termina aceptando la derrota de su misión espiritual para entregarse a sus deseos carnales, mientras que la Walkiria se convierte en la salvadora de una situación sin solución final al cabo de perder su virginidad. La primera una muchacha cristiana; la segunda una mujer también joven pero emblema de paganismo. Ahora Pinal es Satanás mismo, la *femme fatale* de una comedia sadiana, o tragedia cristiana si contemplamos el último paradero de su protagonista desde otra perspectiva.

Desde un ángulo similar, la degradación moral o liberación sexual de Pinal reflejada en su interpretación de diablo tentador la conduce a través de tres distintos estadios en sus correspondientes visitas a Simón: al inicio, el que ya comentamos, es la lolita; después es un simulacro de Jesucristo; finalmente, una mujer decidida a acabar con la farsa y destruir la santidad del anacoreta de una vez por todas⁴³.

⁴³ Por supuesto, la presencia gradual o, más bien, sutil del motivo de la *femme fatale* en la trilogía principal de este capítulo es asimismo comprobable. Viridiana es, sin sombra de duda, la causa en carne y

El diablo disfrazado de Cristo nos remite al Duque de Blangis de *L'Age d'Or*, pero en aquella película un impío Buñuel presenta al Salvador de la humanidad en el lugar del criminal libertino: en *Simón del desierto*, en cambio, se trata de una mascarada sacrílega mediante la cual el antagonista pretende engañar, envilecer, bajar literalmente de sus alturas al estilista. Durante esa segunda visita, cuando el diablo advierte que Simón lo ha reconocido, patea a la ovejita que sostenía como si fuese un balón de fútbol y apedrea a su enemigo con una honda, como pasando de ser el Buen Pastor a ser el pastor David que enfrentó al gigante Goliat. Claramente nos encontramos frente a una parodia, y cuando el diablo visita al asceta por tercera vez ya no parece estar para bromas. En esta ocasión, nos encontramos con un Simón mucho más vulnerable e inerme ante los poderes del maligno. Buñuel muestra al diablo como una mujer, irónicamente, vulnerable en su semidesnudez lasciva, haciendo hincapié, de manera semejante pero de un modo diferente a la niña-mujer de la visita inicial, en el atractivo del físico femenino como arma de tentación. Aunque ahora más bien el diablo no se detiene a persuadir con su cuerpo, sino que, agresiva y sumariamente, se presta a trasladar a Simón a una discoteca en el New York del siglo XX, donde se propone consumir su perversión en medio de un grupo de jóvenes bailando al compás del rock 'n' roll, una versión contemporánea de la orgía sadiana según Buñuel.

hueso por la cual don Jaime se suicida. La Walkiria es una especie de *doppelgänger* alusivo a las nórdicas divinidades menores del mismo nombre, en un relato hecho de dobles y repeticiones rituales de los cuales ella misma llega a ser promotora, sin que, si nos atenemos al final que convierte a la película en un relato virtualmente circular, la (anti)heroína de Buñuel salve efectivamente a nadie. Además, la escena del Ángelus en *Viridiana* estaría suscribiendo la teoría de Salvador Dalí respecto al célebre cuadro de Jean-Francois Millet, según la cual la sumisa figura femenina es en verdad una mantis religiosa humana.

CAPÍTULO 4: EL LOCUS GÓTICO EN BUÑUEL

En el presente capítulo nos ocuparemos de la significación y del papel que juega el *locus* o escenario dramático o de la acción narrativa en el gótico buñueliano. Dada la importancia que tal espacio físico ostenta en la tradición gótica, a continuación analizaremos la manera como Buñuel aprovecha lo conspicuo de ese contexto y sus características para proyectar los fantasmas personales de sus *alter egos* y proseguir con la crítica social e histórica propia de la tradición gótica y de su nueva versión de la misma.

1. El castillo gótico y la doncella raptada

Como pudimos advertir en el primer capítulo, el locus gótico se encuentra íntimamente ligado al pasado y sus fantasmas, entre ellos el origen y los pecados iniciáticos del antihéroe/villano. Así, el locus gótico representa aquel pasado que retorna, lo cual no podría ser de otra manera pues se muestra como la materialización exterior de la interioridad (mente, espíritu) de un protagonista que, presentado siempre como un individuo atormentado y ocasionalmente escindido, impregna con su personalidad el espacio físico que ocupa.

Asimismo, señalamos la transición del gótico del castillo medieval, aquel espacio privilegiado como los dominios o el lugar sobre el que el protagonista ejerce su máximo control, a la mansión del siglo XX. Sin embargo, el nuevo diseño arquitectónico tiene que ver más con los tiempos de la modernidad y las historias narradas por los nuevos autores, y menos con una diferencia sustancial en lo que es, a fin de cuentas, una versión renovada o puesta al día del castillo medieval. La misma complejidad diabólica, los mismos lazos con el pasado y con su dueño, caracterizan a la mansión.

En el caso de Buñuel, la apariencia de sus mansiones o haciendas se halla tan marcada por lo arcaico de la forma de pensar del antihéroe gótico, que en ellas apenas es posible apreciar alguna traza de tal modernización arquitectónica del tradicional castillo. De hecho, la característica sensación de claustrofobia en un ambiente en general opresivo y feudal de esos espacios cerrados (sin importar su amplitud), que emanan, por supuesto,

de los modelos mentales a los que sirven de extensión, evoca un sentimiento de nostalgia irresistible en el espectador que lo transporta a la realidad y el tiempo de la narración fílmica ubicándolo en las coordenadas de un lugar remoto, ajeno a la cronología de la modernidad.

Es lo que sucede, por ejemplo, con la casa de campo o hacienda de don Jaime en *Viridiana*, especialmente en vida del viejo hidalgo. El estado calamitoso en que don Jaime mantiene su propiedad subraya aun más la inmovilidad del tiempo en un espacio inscrito en el pasado donde el retrato de la fallecida doña Elvira preside una existencia sin mayor propósito. Don Jaime paga la educación de su sobrina, y lo asiste en las básicas labores domésticas una Ramona que es compañera de soledad antes que criada, aunque no haya ninguna intimidad personal o sentimental entre ambos y se guarden, cómo no, las formas de la etiqueta.

Como extensión o representación de la psique del héroe byroniano, no obstante, el locus gótico no puede ser sino una materia viva, un organismo que respira y está colmado por los recuerdos, las frustraciones y las experiencias, particularmente negativas, que el protagonista desearía poder olvidar. En ese espacio, el pasado está vivo, a la vez que lo contamina todo con un aliento de muerte. Por eso, la hacienda de don Jaime es el hábitat de sus ilusiones; y mientras él viva nunca se concretarán. La prueba de esta especie de muerte en vida que marca a don Jaime y su propiedad, la podemos encontrar, sin recurrir a la figura similar de *Viridiana*, en los deseos sexuales largamente dormidos de Ramona, los cuales despertarán al contacto viril de Jorge, cuya presencia, y no es una mera coincidencia, sacudirá a la casa entera de su letargo y la devolverá al presente.

Por otra parte, en *Él* esta presencia permanente del pasado, materializada en el espacio de la mansión de Francisco Galván, jamás será eliminada; por el contrario, ganará más fuerza. Como no hay en esta película más que un protagonista absoluto⁴⁴, el castillo/mansión de Galván prolonga la visión del pasado de su dueño --que es su propia visión individual-- hasta virtualmente el infinito. No olvidemos, además, que las relaciones entre Galván y la Iglesia Católica son muy estrechas, lo que se traduce en un rol mucho más importante del espacio del templo/monasterio en el filme. La dinámica mansión-iglesia es, en consecuencia, muy significativa, sobre todo si recordamos las

⁴⁴ A diferencia del protagonismo que en *Viridiana* pasa del antihéroe byroniano de las escenas iniciales a un héroe aunque disoluto menos complejo, menos reprochable, menos villano.

relaciones de equivalencia y oposición que ambos espacios mantienen en el gótico original.

Tal dinámica se complica aun más si observamos lo que Galván considera como las tierras que le pertenecen por derecho familiar, y que se halla disputando en el litigio judicial que tanto lo obsesiona y atormenta. Estas tierras se encuentran en Guanajuato, adonde Francisco lleva a su flamante esposa Gloria a pasar la luna de miel. Como se sabe, Guanajuato es famosa por sus “joyas” arqueológicas, que testimonian el esplendor de su pasado colonial. Es importante aquí mencionar que en las escenas que transcurren en estos lugares, el antihéroe se expresa mediante gestos que, entre otros propósitos, señalan una voluntad de territorializar el espacio, hacerlo suyo, demostrar su posición en cierta jerarquía⁴⁵.

Eso sucede cuando Gloria toma fotografías de Francisco posando en lo alto, junto a los monumentos históricos. Francisco, finalmente, no toma ninguna fotografía de su esposa junto a las ruinas --lo que le habría obligado a colocarse en una ubicación espacialmente inferior, ubicación que para él, misógino y narcisista, hubiera sido intolerable. De la misma manera se comporta cuando delimita el espacio de su mansión: encierra a Gloria en su habitación, o no permite que su suegra suba las escalinatas que conducen a los aposentos interiores, marcando y exteriorizando los complejos límites de su individualidad.

Buñuel filma la mansión de Galván de manera tal que el diseño arquitectónico es el reflejo de un espíritu probablemente más torturado y definitivamente más megalomaniaco que el de don Jaime. Aparece inclusive como un reflejo, o doble, del espacio eclesial que la película ofrece inicialmente (como amenazando la jerarquía que el protagonista configura para sí mismo⁴⁶). Esta comparación es significativa, ya que, así como la presencia dominante en la hacienda de don Jaime es la de la difunta doña Elvira, en el palacio de Galván es la de su padre, quien lo diseñó. Por otro lado, curiosamente la figura paterna más importante en la vida de Galván, en el presente del

⁴⁵ “Él elige para hacerse fotos con Gloria lugares que lo sitúan por encima de la mujer [...]. La escalinata frente a la iglesia refuerza la importancia de este dispositivo en la arquitectura mental del patriarca.” (Paranaguá 2001: 45)

⁴⁶ “En el caso de *Él*, Buñuel no está lejos de la requisitoria contra un catolicismo capaz de sofocar el deseo.” (Paranaguá 2001: 111). A lo largo de la cinta, Francisco Galván es mostrado como víctima de la represión católica, cuyo espíritu se ve representado en el diseño imponente de la catedral donde ocurre el lavatorio de pies.

filme, es el Padre Velasco, uniendo así no solamente nobleza e iglesia⁴⁷, sino también la autoridad represiva que ha arruinado el sentido moral de Francisco en una imagen patriarcal de dos cabezas: la de la cultura y la del clero.

Encontramos también que el padre difunto y la herencia cultural que se ciernen sobre la residencia de Galván conforman un comentario paródico acaso más trascendente acerca de la trama consagrada por Charlotte Brontë en *Jane Eyre* que lo constatado en la primera parte de *Viridiana*. En la novela de Brontë, Edward Rochester es un hombre sumamente misterioso y oscuramente fiero, con un tenebroso pasado personal, cuya casa, a la que la heroína epónima llega a trabajar como institutriz, refleja precisamente las fronteras borrosas entre la realidad y los indecibles secretos propios de su dueño.

Aunque *Viridiana* --como *Jane Eyre*, o la innostrada protagonista de *Rebecca*-- arriba a una hacienda dominada por el fantasma de la mujer de su tío, aún más vulnerable llega Gloria a una mansión sumida en el patriarcalismo, cuyas consecuencias en la psique de su marido ya ha empezado a sufrir en su viaje de luna de miel. Buñuel muestra una residencia que si bien luce suntuosa, ya es un barco que ha naufragado. De manera idéntica a su mansión, llena de tortuosas escalinatas y donde conviven el fasto de las reuniones sociales junto con el desorden polvoriento de los cuartos secretos, Francisco es un hombre elegante y altivo, pero psicológicamente dañado y marcado por la fatalidad.

Tanto *Viridiana* como Gloria emergen, claramente, como las típicas víctimas femeninas del gótico inicial, atrapadas cuales prisioneras en el castillo o mansión que refleja la posesividad y traumas de su señor. Después de *Jane Eyre*, fue *Rebecca* (Daphne du Maurier, 1938) el texto gótico que actualizó, y volvió más contemporáneo, el asunto de la propiedad del antihéroe controlada por un peligro acaso de ultratumba, específicamente el que representa la presencia invisible pero opresiva de una mujer muerta. En el caso de *Viridiana*, la joven novicia es recibida no solo por don Jaime sino también por el lugar mismo, como la perfecta reencarnación de doña Elvira: esto queda confirmado por el arco dramático del personaje, que fracasa en su misión cristiana desde

⁴⁷ Ambas influencias, opuestas y complementarias, siempre cruciales en la ficción gótica. Como los padres de Archibaldo de la Cruz, cuya residencia es sorprendida por la Revolución Mexicana en alusión a las vicisitudes atravesadas por los nobles en la Revolución Francesa (fuente de inspiración de la novela gótica de su tiempo), se supone que el progenitor de Francisco Galván perteneció a la nobleza de su país. No obstante, hay que recordar que el abolengo puede ser de una naturaleza equívoca o inasible en el gótico, desde el título de Otranto usurpado por Manfred hasta la oscura pero intrigante ascendencia de Heathcliff.

su visita a la casa, donde es repetidamente transformada en un objeto sacrílego de deseo, y termina como mujer (al lado de Ramona) del hijo del patrón difunto.

Así como Jane Eyre y su émula, la segunda señora de Winter (en *Rebecca*), se sienten disminuídas en comparación con los fantasmas de sus respectivas antecesoras, Gloria no puede competir con el orden patriarcal impuesto a través de los años y materializado tanto en Francisco como en su casa, convertida en el castillo medieval donde ella es torturada en todos los modos posibles por los celos del monstruoso Galván. Buñuel, quien no puede evitar la identificación personal con su antihéroe, construye una puesta en escena típicamente elíptica, ambigua y sugerente, en particular al mostrar el vasto y alambicado escenario de los tormentos de la heroína mediante imágenes claroscuros y sombrías que evocan su formación en el cine expresionista⁴⁸.

Sin embargo, la ordalía por la que el director hace atravesar a Viridiana no es menos cruel y sádica. Lo que sucede es que la casa de campo de don Jaime ofrece dos apariencias a lo largo del filme: en la primera parte, con el señor en vida, es el espacio del medioevo, un lugar que, evidente en el presente, pertenece al pasado; en la segunda, Jorge emprende la restauración de la hacienda, su inserción en la vida moderna, mientras que Viridiana, ahora ex novicia, se ocupa de los mendigos que recoge y cobija en determinados sectores del lugar.

Por eso puede afirmarse que Viridiana, en su perseverancia respecto de un estilo de vida caritativo pero que la enlaza con un pasado de existencia estéril y definitiva muerte, prepara ella misma su rol como objeto sacrificial en la misa negra de sus mendigos, como si el misterio que la conecta con don Jaime y doña Elvira y, por consiguiente, la propia hacienda, hiciera de la muchacha un vehículo de resistencia ante el presente, el progreso, la vida misma. Es significativo que la orgía suceda en la casa principal, cuya intimidad los mendigos violan antes que la de Viridiana, sugiriendo una identificación entre la fantasmal casa de don Jaime y la ex novicia.

Además, tanto Viridiana como Gloria son mostradas como protagonistas de una historia cuyo destino fatal solo puede ocurrir en el castillo del antihéroe/villano. Como entre la casa y el dueño, hay una relación progresiva en su intimación entre aquella y la futura víctima --que es víctima, factualmente, pese a la actitud ambivalente y la mirada suspicaz, por decir lo menos, con que Buñuel la contempla.

⁴⁸ Vale la pena recordar que el expresionismo alemán fue crucial en la reivindicación del gótico para el siglo XX, con películas como *Das Cabinet des Dr. Caligari* y *Nosferatu* (que fue la primera adaptación cinematográfica de *Dracula*).

Viridiana apenas acaba de salir para tomar su transporte de regreso al convento, y ya tiene un pie en el estribo cuando es llamada por las autoridades y avisada del suicidio de su tío, lo que la conmina moralmente a volver a la hacienda para quedarse en ella. A su vez, Gloria querrá escapar de los abusos a los que Galván la somete, pero no será capaz de ello hasta mucho después: su amor conyugal se ha tornado prácticamente maternal, y la tenebrosa mansión se convierte ocasionalmente en su refugio (como cuando puede encerrarse en su habitación, y no dejar entrar a su enloquecido marido) a la vez que permanece como el lugar de sus penas sin límites.

En suma, el castillo del villano es, tanto para Viridiana como para Gloria, prisión y destino. Aunque finalmente Gloria consigue huir (e, irónicamente, Francisco abandona, asimismo, la mansión para trasladarse a un monasterio en Sudamérica), las circunstancias de su matrimonio y su estancia en la casa de Galván la han marcado, sin duda, de por vida. Así como Viridiana, Gloria sufre la violencia ejercida en el recinto patriarcal hasta las últimas consecuencias. La escena en que Galván intenta coser la vagina de su mujer, como desesperado recurso de posesión y apropiación, puede, en otro sentido, equipararse a los intentos de reivindicación de las tierras que considera como legítimamente suyas en el litigio judicial. En este punto, Gloria y las propiedades en Guanajuato reflejan una relación de mutua equivalencia dentro de la perspectiva que las une como posesiones o propiedades de Francisco. Al mismo tiempo, al igual que con Viridiana, el sistema patriarcal representado por la residencia ejerce su dominio y sometimiento de la figura femenina (en este caso, Gloria) en el espacio de aquella, y mediante los procedimientos antisociales o sociopáticos que solo las fronteras que delimitan tal recinto pueden albergar.

2. La infancia: ¿paraíso o infierno?

En su adaptación de *Wuthering Heights*, Buñuel no escapa a la exploración de esa faceta tan crucial en su antihéroe, la cual consiste en unos recuerdos infantiles que permanecen tan vivos, que más que pertenecer al pasado, vibran en el tiempo presente de la acción transformándolo a cada instante. Lo singular del tratamiento buñueliano de la niñez de Heathcliff, un pasado específico que lo identifica tanto a él como a la granja/castillo a la

que retorna, es que no la plasma en imágenes concretas sino que la interpreta mediante su impacto en el presente de la narración.

La conducta de Alejandro desde su regreso al Robledal, envuelto en lluvia, relámpago y tiniebla, indica su resentimiento, un odio tan profundo e inabarcable que diríase ancestral y que se visibiliza en cada rincón de la casa de campo desde el primer fotograma. De manera semejante a la llegada de Viridiana a la hacienda de don Jaime, pero acaso más comprensiblemente en términos racionales, Alejandro y el Robledal inmediatamente muestran una intrigante afinidad mutua. A diferencia de la llegada de la protagonista a la granja en *Susana, carne y demonio*, la del visitante que surge de lejos y llega al Robledal significa retomar una relación que debe continuar, aun cuando sea recibido como un intruso por aquellos que lo maltrataron. El infierno llega con Susana, pero Alejandro vuelve al Robledal como quien regresa al hogar que jamás lo abandonó dondequiera que estuvo.

La relación de amor/odio entre Alejandro y la granja de su niñez hace eco, necesariamente, de su relación con Catalina. Así como Alejandro cree que su pasado en ese lugar fue el infierno mismo y por tanto, ahora que se ha hecho rico, tiene cuentas que saldar con él, así también retorna, como un fantasma, a la vida de la mujer por quien más ha sufrido. Buñuel describe el Robledal en sus diversos aspectos colocando el acento en un paisaje físico y espiritual de crueldad virtualmente sobrenatural, reivindicando de este modo el tono y los aspectos más duros y negros de la fuente literaria original que las demás versiones filmicas suelen obviar.

En *Abismos de pasión*, la Cumbres borrascosas de Emily Brontë encuentra en el Robledal un perfecto trasunto filmico como lugar que, en su topografía y peculiaridades, refleja la naturaleza humana de quienes lo habitan. En la interpretación de Buñuel, Heathcliff/Alejandro es un vampiro, al menos psíquico, y Cumbres borrascosas/el Robledal es el infierno, al menos uno creado por los individuos que en su película ocupan esa región de la tierra. Buñuel ha trasladado la geografía y el clima de los británicos páramos helados de Brontë a un México del mismo siglo XIX que casi parece la cuna del gótico: tremebundo, agreste, inclemente y, al final, escatológico. Su Robledal no es en absoluto una variación superficial de la granja y el escenario

concebidos por Brontë, sino una versión filmica sin concesiones de tal icónico locus literario⁴⁹.

Por otro lado, Buñuel recrea un imposible deseo de recuperación de la infancia --en este caso, el paraíso perdido-- en la figura de Archibaldo de la Cruz. Ya pudimos observar de qué manera la empresa feminicida que este antihéroe lleva a cabo en su imaginación tiene su origen en el traumático recuerdo de una experiencia placentera: la de la muerte deseada de su joven institutriz. Esta fantasía, cumplida extraordinariamente en el comedor de la mansión de los padres del pequeño Archie, ligará para siempre el hogar de su niñez con la satisfacción de sus perversiones. Luego, en la adultez, Archibaldo mantiene un estilo de vida y ofrece una imagen que los demás tildan de excéntrica aunque inofensiva por cuanto los únicos problemas que tiene De la Cruz son con el vecino que no soporta el humo que sale de su taller cerámico; además de su individualismo solitario, imaginativo y engañoso.

En contraste con el protagonista de *Abismos de pasión*, el héroe de *Ensayo de un crimen* pretende repetir, una y otra vez, el maravilloso suceso de una niñez feliz. A pesar de la presencia distante o indiferente del padre, y el engreimiento de una madre probablemente dominante, Archibaldo fue un niño malcriado pero feliz en un momento que hizo realidad sus deseos como solo la muerte podrá hacer que se cumplan los de Alejandro⁵⁰. La casa familiar y el incidente, a diferencia de lo que ocurre con la infancia ausente en la adaptación de *Wuthering Heights*, son evocados con regocijo por el propio Archibaldo, quien no solamente se embarcará en una serie de homicidios --femicidios-- impunes, en una extraña dinámica entre su imaginación y la realidad, sino que buscará regresar a esa edad de oro como un viajero vuelve a su tierra, del mismo modo como Alejandro añora la odiada pero entrañable granja donde fue el más miserable de los criados.

Por eso, Archibaldo se recluye en la vida confortable de una finca de la que solo se ausenta para perseguir a las mujeres que quiere ver morir. En la privacidad de su hogar de adulto, prescinde de su fiel bastón y de sus elegantes ropas de dandy para producir

⁴⁹ Podríamos aseverar que algo similar consiguió Buñuel cuando dirigió *Los olvidados* (1950), película en la que su mirada potencia el lado más siniestro y gótico de una ciudad --México D.F.-- para describir la miseria en que subsisten unos niños que podrían haber sido aquellos mismos que descubrió Dickens en su *Oliver Twist* (1837-1839).

⁵⁰ El “amor loco” o *amour fou* encuentra su consumación después de la muerte: “the love that remained unfulfilled” entre Heathcliff y Catherine es una relación de vampirización mutua. “Moreover, it is only possible in death and pleasure is to be found in the continuous frustration of desire, not its satisfaction.” (Seijo Richart 2013: 32-33)

sus objetos de cerámica vestido con la sencillez de un artesano. Sin embargo, sus fantasías requieren de unos procedimientos mucho más elaborados. La finca de Archibaldo incluye el cuarto donde se encuentra el imponente horno que, eventualmente, le servirá para la puesta en escena de una de sus atroces ensoñaciones en su búsqueda del crimen perfecto.

Así como Archibaldo es un artesano ceramista y un sofisticadísimo artista criminal, la casa en la que reside ofrece la apariencia del refugio de quien escapa de las vanidades de la sociedad para desarrollar una actividad que la realidad no puede hacer posible. En el caso de Archibaldo de la Cruz, en contraste con el palaciego lujo del que se rodea domésticamente Francisco Galván, el refugio del hogar es la sombra material de una imagen mental mucho más concreta y añorada. La finca de Archibaldo tiene más de resignado almacén de recuerdos que de actualización esforzada de una imagen de estatus social, pese a que tanto él como Francisco son conscientes de lo que los diferencia y los aleja de sus respectivas colectividades. Archibaldo es más honesto con los demás, si esto puede afirmarse, y consigo mismo.

El contraste entre la enigmática finca de Archibaldo y una residencia de aspecto tan severo y lúgubre como es la casa de campo de Alejandro puede ser establecido a partir de ciertas peculiaridades en el carácter de ambos dueños. Tanto el Robledal como el hogar adulto de Archibaldo son lugares marcadamente retirados que expresan la soledad voluntaria al margen de la sociedad y el enclaustramiento hecho de significativos secretos de estos héroes buñuelianos. Sin embargo, la granja en *Abismos de pasión* parece indicar el amor monógamo, que es la materia misma del filme: esa pasión excluyente de Heathcliff/Alejandro hacia Catalina que consume a los amantes hasta después de las cenizas. Por eso, tal vez, la destrucción se muestra como un hábito minucioso y organizado en el Robledal: ningún acto de crueldad es insignificante para Buñuel, quien describe una constante presencia de la muerte como parte de la vida en la granja, ya sea el crudo maltrato y literal eliminación de animales para su consumo, la sádica depredación sentimental de la que Alejandro hace víctima a Isabel (Lilia Prado), o la colección de lepidópteros en que Eduardo (Ernesto Alonso, en un rol muy distinto) se refugia del mundo a su alrededor.

A la monogamia de Alejandro, Buñuel opone el donjuanismo feminicida de Archibaldo. En consecuencia, la finca del fantaseador ofrece un aspecto mucho más ordenado e impenetrable en el cual, además, el dandismo de Archibaldo ha orientado todo según

unas delimitaciones y parámetros precisos⁵¹. La cámara de Buñuel nos permite descubrir dónde guarda el protagonista sus navajas de afeitar, que son la elección ideal para cometer sus crímenes frustrados, y casi medir la distancia que separa las habitaciones privadas del taller de cerámica y su horno ominoso. Descubrimos que, aunque igual de obsesiva, la mente de Archibaldo debe de ser más analítica y sistemática, en comparación con el afiebrado caos monomaniaco que encierra a Alejandro.

En este sentido, la finca de Archibaldo de la Cruz es el refugio de un artista disciplinado. No es casual que su vocación feminicida se encuentre presidida, en el espacio físico de sus elucubraciones, por la cajita de música de su infancia. Si Archibaldo guarda álbumes de fotografías y demás *souvenirs* de la memoria, Alejandro desprecia cualquier cosa que no sea el amor o el odio de Catalina y el cuerpo de esta en sus brazos. Es incontestable cómo Buñuel provee al espectador la sensación de que Alejandro es un fantasma pasajero en su propia casa, mientras que objetos como la cajita o inclusive sus materiales de artesanía dotan a Archibaldo de una cualidad introvertida apegada a un lugar donde intenta empezar a recrear un poco de la felicidad de su infancia.

El momento culminante en la relación entre la casa del Archibaldo adulto y las añoranzas del feminicida imaginario lo constituye la escena de la visita de Lavinia (Miroslava). El protagonista, que, por supuesto, pretende asesinar a la joven modelo, ha conseguido uno de los maniqués para los que Lavinia ha posado y que recrean su efigie con pasmosa fidelidad, surgiendo inevitablemente aquí los motivos de lo ominoso y el *doppelgänger*. Asimismo Lavinia es, a su vez, una especie de doble de la institutriz de Archie, víctima original de su libido sublimada. Todo esto convierte a la finca --primero a la sala y después al cuarto del horno-- en escenario virtual de una imaginación que por fin parece que va a materializarse de primera mano, es decir, directamente por responsabilidad del asesino, así como ocurría con los deseos de don Jaime respecto de su sobrina narcotizada.

En el caso de Archibaldo, el crimen tampoco ocurre, pero la diferencia fundamental estriba, otra vez, en ese obstáculo que la realidad siempre le impone a la consecución de sus propósitos. En esta escena, la resolución es doblemente irónica: a diferencia de las

⁵¹ Dandismo el de Archibaldo también en sumo contraste con la gravedad romántico-trágica de Alejandro, aun en su similar introspección.

otras víctimas de Archibaldo, este no solo se ve imposibilitado de matar a la joven por la llegada súbita de un grupo de estadounidenses --Lavinia trabaja también como guía turística y los ha invitado--, sino que ella no muere. Al feminicida impune de tantas otras muertes solamente le queda el consuelo de usar al maniquí en un simulacro que ilumina las profundidades de la casa de Archibaldo como el fuego del infierno.

Por eso es tan sugerente el final de *Abismos de pasión* como reconocimiento de un viaje ininterrumpido, pero obstaculizado aquí y allá, hacia un lugar al cual Alejandro ha intentado acceder a lo largo de la historia. Así como el maniquí de Lavinia quemándose en el horno --ante la mirada de un frustrado Archibaldo que constata otra vez las distancias insalvables entre la realidad y el deseo-- es un escenario que conducirá eventualmente a una supuesta adaptación social del protagonista, el final de Alejandro --reunido con la mujer que ama gracias a un balazo que lo mata después de haber besado el cadáver-- confirma lo imposible de sus circunstancias en el nivel de las convenciones de la normalidad.

En la última escena de *Ensayo de un crimen* Archibaldo se deshace de la cajita de música y de su bastón, y, acompañado por la joven modelo (casi rediviva, diríase), emprende el regreso a casa, rehabilitado para la sociedad. En cambio, Buñuel elabora para su adaptación de la novela de Emily Brontë un final que recupera el tema del amor antisocial y de ultratumba que es la base de la obra. Archibaldo retorna a su hogar, engañosamente curado de sus perversas añoranzas infantiles. Alejandro, obsesionado mortalmente, persigue la completitud de su amor/odio por Catalina bajando hasta la cripta donde se encuentra su cuerpo --en una diabólica y genial deformación buñueliana del mito de Orfeo. Esa cripta, que Buñuel fotografía literalmente como un lugar situado donde empieza el otro lado de la realidad, une por fin a los amantes en el eterno abrazo de la muerte.

3. La clase inmóvil y el apocalipsis del medioevo

Alejandro y Archibaldo fueron constantemente interrumpidos y frustrados en sus respectivos movimientos hacia la consecución de sus deseos, pero otros personajes del gótico buñueliano son incapaces aun de moverse. Esto es lo que sucede con los aristócratas encerrados por una fuerza invisible en una sala de la mansión Nobile en *El*

ángel exterminador y con el venerado anacoreta que sufre las tentaciones del demonio en *Simón del desierto*. De manera semejante, empero, estos seres tan diferentes entre sí modifican los espacios (y son modificados por ellos) que los aprisionan a la fuerza o voluntariamente, a pesar de la carne o debido a una vocación de amor divino.

Como pudimos observar en el capítulo anterior, debido a la imposibilidad de salir al exterior, ni siquiera a otras habitaciones de la mansión Nobile, aparecen en la superficie las torpezas propias de la naturaleza humana cada vez más deteriorada de unos nobles que empiezan a aceptar la promiscuidad de la situación y a permitir la indulgencia de sus instintos menos civilizados, más salvajes y violentos. La elegantísima sala de los Nobile se transforma, entonces, conforme pasan los días y sin que puedan encontrar solución alguna al problema, en un campamento improvisado, un campo de batalla, tierra de nadie en la que falta el agua y el alimento. Allí todo parece preparado para el asesinato y el canibalismo.

La forzosa inmovilidad de los invitados a la residencia Nobile muestra los signos de la crítica social con que Buñuel la inviste en el caos de su convivencia: las reglas dejan de ser respetadas, y el egoísmo y la intolerancia se muestran en la decadencia de un lugar estrecho, sucio y maloliente. En cambio, el protagonista de *Simón del desierto* atraviesa por una circunstancia inversa en lo material y lo moral (y esto va unido a lo anterior): mientras que la aristocracia en *El ángel exterminador* busca proseguir con su vida cómoda y ajena a lo que sucede a su alrededor --de ahí que su encierro señale, más que una inmovilidad, el inmovilismo con que se conducen en la cotidianidad--, el esforzado Simón es obsequiado con una columna más alta, hacia la cual se muda para continuar su actividad espiritual, la búsqueda de Dios que lo distancia de las preocupaciones mundanas y materiales, manteniéndolo entre la tierra y el cielo.

El de Simón es, pues, un aislamiento curiosamente semejante al de Archibaldo de la Cruz; y el desprecio que manifiesta hacia sus congéneres humanos no deja de ser inquietantemente similar al de Francisco Galván: así como el héroe/villano de *Él*, también Simón, aun en su presunta santidad, ostenta rasgos nada virtuosos de arrogancia y misantropía. La altura de su nueva columna expresa de algún modo la misma perspectiva individualista y marginal de Galván cuando se siente Dios en el campanario donde segundos después intentará estrangular a su esposa. A pesar de que, en contraste con Galván, para el anacoreta no existe nada que sea suyo o de su propiedad, sin embargo es tan consciente de su riqueza espiritual, que sean las que sean

sus posesiones o atributos en este nivel lo hacen equiparable a la menos admirable figura de Galván.

No debemos olvidar, por otra parte, que tanto *El ángel exterminador* como *Simón del desierto* son filmes que, desde sus títulos, hacen referencia a un aspecto del gótico identificado principalmente, y al mismo tiempo, por el *locus* y la religión. Sabido es que el guión original de Buñuel se llamaba *Los naufragos de la calle Providencia*, y que la sustitución de este título por el de *El ángel exterminador* tiene que ver, más allá de su carácter pintoresco en extremo, con razones similares a las que indujeron a la elección de *Un chien andalou*: una actitud irracionalista que, aparentemente, señala cualquier cosa menos el contenido de la obra⁵². En realidad, en el filme mexicano hay una exploración espacial que se convierte en metáfora del inmovilismo (auto)destructor de una clase social⁵³, además de una clara alusión a las Sagradas Escrituras que quizá sea pertinente anotar. El ángel exterminador sería Abadón, rey de ejércitos de langostas o de la peste, en todos los casos causante de destrucción, cuyos estragos pueden rastrearse tanto en el Antiguo Testamento como en las profecías del Apocalipsis. Inclusive a veces Abadón es identificado como “lugar de la destrucción” y “reino de los muertos”⁵⁴.

A su vez, *Simón del desierto* alude en su título tanto a su protagonista cristiano como al *locus* gótico más amplio en el que se mueve --si su estatismo físico permite hablar de movilidad espiritual. El desierto evoca, además, las privaciones y, en particular, las tentaciones que sufrirá Simón del mismo diablo que tentó a Jesús en el desierto después de su bautismo por Juan, otro emisario de Dios que, también como Simón, tenía al desierto como escenario de sus actividades. El giro buñueliano consiste en su mirada de simpatía ambivalente hacia un héroe tragicómico que se transforma en sorprendente antihéroe al sucumbir, finalmente, a los poderes del maligno, dejando su columna en el desierto por una discoteca en New York, y la moral teísta del medioevo en favor del nihilismo de la modernidad.

Este proceso de decadencia inherente al antihéroe gótico e inevitablemente reflejado o experimentado asimismo por el espacio que ocupa ya puede observarse, por supuesto, en el escenario de degradación que Buñuel construye en *El ángel exterminador*. La mansión Nobile, en la que Víctor Fuentes advierte el ámbito propio de la tradición

⁵² La primera película dirigida por Buñuel también comparte con *El ángel exterminador* un sentido claustrofóbico del espacio (además de, ciertamente, diversos elementos góticos).

⁵³ Buñuel abordaría nuevamente el asunto en *Le Charme discret de la bourgeoisie* (1972).

⁵⁴ Buñuel pudo haber tenido en cuenta estas significaciones o rasgos semánticos del ángel destructor bíblico, asimismo, al titular como *Abismos de pasión* a su adaptación de *Cumbres borrascosas*.

gótica --específicamente el de “The Fall of the House of Usher” (Fuentes 2000: 107)--, es presentada, junto a su dueño, como el enigmático origen de la destrucción que acaece. La mirada de Buñuel sobre Edmundo Nobile es, de manera intrigante, posiblemente la que más distancia y menor compromiso personal ofrece, en apariencia, respecto de cualquiera de sus protagonistas.

Irónicamente, es Nobile un hombre mostrado como el más civilizado de entre sus compañeros de clase social, aunque la típica ambigüedad buñueliana haga difícil su absolución como responsable, aun involuntario, de lo que ocurre en su casa. Así como Simón pasa de su columna medieval a la discoteca del siglo XX, Edmundo y sus invitados logran salir de su invisible cautiverio, por lo que elevan un Te Deum, al cabo del cual tampoco son capaces de salir de la iglesia --¿es Edmundo también culpable de esta nueva trampa, en un lugar tan aparentemente opuesto a su mansión en términos de su santidad?

Pero no debemos olvidar que en el gótico, el castillo del villano y el monasterio se encuentran unidos en una relación de identidades tan estrecha e insólita como la que se basa en la complementariedad antihéroe/heroína: en el final de *El ángel exterminador*, la iglesia es el *locus* ideal como reflejo o doble de la mansión Nobile para el nuevo encierro sobrenatural de sus congregantes. Este nuevo remate nos recuerda aquel de *L'Age d'Or*, en que, así como Edmundo Nobile y sus invitados, Jesucristo en el rol del Duque de Blangis lidera la salida de los criminales libertinos, sobrevivientes a la orgía sadiana en su castillo.

A su vez, la figura solemne, que prácticamente no pierde la compostura, de Nobile, es replicada en lo suntuoso de su residencia, un hogar que, como su dueño, terminará desmoronándose, hundiéndose bajo el peso de una cultura basada en las máscaras de la conducta en sociedad, algo que nos recuerda el destino de Francisco Galván y otros antihéroes góticos que, en la tradición original como en la reelaboración buñueliana de la misma, descubren el reflejo de su escisión interior, y su consiguiente fatalidad, en los rasgos catedralicios de su prisión doméstica.

En suma, podemos afirmar que el locus gótico en Buñuel es, como reflejo de la personalidad de sus habitantes, un espacio laberíntico y contradictorio, que les sirve para someter a otros tanto como para encerrarse (en ocasiones, involuntariamente) a sí mismos, que se convierte tanto en castillo de pesadillas como en vulnerable refugio ante

el mundo. Un lugar a veces marcado por lo sobrenatural, pero siempre anclado en el pasado e indiferente al avance del tiempo.



CONCLUSIONES

Hemos observado cómo la tradición gótica se encuentra en estrecha relación con la obra de Buñuel, quien la recupera y transforma para plasmar una versión muy personal que llamamos el “gótico buñueliano”.

Hemos estudiado ciertas características esenciales de la literatura gótica, para después analizarlas en la reelaboración a la que son sometidas dentro de la filmografía de Buñuel. Así, y a partir de seis filmes realizados durante la etapa mexicana del director, seguimos la evolución del gótico buñueliano sobre la base de tres aspectos clave: el villano o antihéroe byroniano, la heroína y el locus gótico. En cuanto al villano/antihéroe, pudimos observar la manera en que Buñuel lo utiliza como vehículo de su propia perspectiva de la sociedad y las limitaciones que esta impone sobre sus miembros. Mientras que la heroína gótica buñueliana es colocada en un progresivo estado de degradación moral, y el locus de la ficción gótica es en Buñuel, más que un espacio fantástico, el terreno donde el protagonista da rienda suelta a sus demonios íntimos.

En primer lugar, constatamos cómo el cineasta recrea al héroe-villano de la literatura gótica y ofrece su propia versión del tipo, entre su fidelidad a la tradición y la originalidad de su inspiración artística. Francisco Galván es probablemente el antihéroe gótico buñueliano con el cual el director muestra una mayor identificación. Este protagonista celoso y cruel es uno de los autorretratos más honestos y reveladores de Buñuel. Mientras que el protagonista de *Ensayo de un crimen*, como vimos, es un frustrado artista del feminicidio. También es, por la misma razón, el personaje que con más autenticidad transmite la admiración de Buñuel por el Marqués de Sade y sus ideas de la imaginación como el único espacio de verdadera libertad. Al final, también como Galván, De la Cruz aparece enfrentado a una sociedad absurda, ciega e indiferente.

En segundo lugar, observamos la manera en que la heroína gótica de Buñuel se encuentra sometida a un proceso de degradación, muy claramente ejemplificado en las películas que la actriz Silvia Pinal interpretó, en el orden cronológico en que las mostramos. Así, puede aseverarse que Buñuel hace suya la misoginia inherente a la tradición gótica, y además lleva a sus extremos la figura moralmente sospechosa en que el gótico del período *fin de siècle* convirtió a la virginal heroína. La involución moral

que Buñuel describe en relación a su protagonista femenina ofrece una etapa inicial que se halla encarnada en Viridiana, la novicia que realiza actos de caridad en la hacienda de su fallecido tío, solo para terminar casi violada por sus beneficiarios y en una relación sexual antes impensable con su libertino primo. En *El ángel exterminador*, Pinal encarna el misticismo de lo pagano. Y la figura de la bruja sugerida en el personaje de Leticia “la Walkiria” es superada por Buñuel en su configuración de Silvia Pinal como el mismo diablo en *Simón del desierto*.

En tercer lugar, constatamos cómo el cineasta aprovecha especialmente el locus de la tradición gótica en sus filmes. Como en la ficción gótica desde *The Castle of Otranto*, el castillo es en Buñuel una extensión significativa de los esquemas mentales del héroe-villano. Es lo que sucede en *Viridiana*, donde se puede apreciar el estado de anquilosamiento en el que don Jaime, un hombre aferrado al pasado, mantiene su hacienda. Por otro lado, en *Él* la mansión de Francisco Galván muestra los vínculos entre su dueño y un pasado familiar en el que la represión de la Iglesia ha tenido un rol muy importante. En su adaptación de *Wuthering Heights*, Buñuel no muestra la niñez infeliz de Heathcliff/Alejandro, pero la sugiere mediante la relación de este con la granja a la que regresa para, de algún modo, exorcizar ese pasado. Por otra parte, Archibaldo de la Cruz, protagonista de *Ensayo de un crimen*, no puede volver a la casa de sus padres, pero tiene sus recuerdos y la cajita de música de su primer “crimen” para evocar su propia infancia. Finalmente, observamos cómo tanto los personajes protagonistas de *El ángel exterminador* y *Simón del desierto* se encuentran inmobilizados. Los aristócratas de la primera película, por una fuerza sobrenatural que los ha encerrado en la sala de una mansión; el estilista, por voluntad propia, en medio del desierto sobre una alta columna. Mientras los primeros desean salir del lugar para continuar su existencia mundana, Simón se aferra a una posición que lo acerca a Dios y lo aleja de los hombres. El desierto que rodea al estilista constituye el escenario de una tentación diabólica que eventualmente triunfará.

En conclusión, por todo esto podemos declarar que Buñuel se apropió de la tradición gótica, la reelaboró y la sometió a una serie de transformaciones que dieron como resultado el “gótico buñueliano”. Este es una versión muy personal del cineasta, quien de esa manera, a partir de los elementos de todo un imaginario consagrado culturalmente, recupera y reivindica una propuesta artística para servirse de ella y expresar sus preocupaciones y obsesiones individuales como artista y ser humano.

BIBLIOGRAFÍA

- Brewster, Scott
 2000 “Seeing Things: Gothic and the Madness of Interpretation”. En Punter, ed. 2000: 297-309.
- Bronfen, Elisabeth
 1994 “Hysteria, fantasy and the family romance”. *Women's Writing: The Elizabethan to the Victorian Period*. 1, 2: 171-180
- Brooks, Peter
 1995 *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press.
- Buñuel, Luis
 1953 *Él*. Guión de Luis Alcoriza y Luis Buñuel. Act. Arturo de Córdova, Delia Garcés y Carlos Martínez Baena. Óscar Dancigers.
 1954 *Cumbres borrascosas, o Abismos de pasión*. Guión de Julio Alejandro y Luis Buñuel (sobre la novela de Emily Brontë). Act. Jorge Mistral, Irasema Dilián y Ernesto Alonso. Óscar Dancigers.
 1955 *Ensayo de un crimen, o La vida criminal de Archibaldo de la Cruz*. Guión de Eduardo Ugarte y Luis Buñuel (sobre la novela de Rodolfo Usigli). Act. Ernesto Alonso, Miroslava Stern y Ariadne Welter. Roberto Figueroa.
 1961 *Viridiana*. Guión de Julio Alejandro y Luis Buñuel. Act. Silvia Pinal, Fernando Rey y Francisco Rabal. Gustavo Alatriste.
 1962 *El ángel exterminador*. Guión de Luis Alcoriza y Luis Buñuel. Act. Silvia Pinal, Enrique Rambal y Claudio Brook. Gustavo Alatriste.
 1965 *Simón del desierto*. Guión de Julio Alejandro y Luis Buñuel. Act. Claudio Brook, Silvia Pinal y Enrique Álvarez Félix. Gustavo Alatriste.
- 1996 [1982] *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza & Janés Editores.
- Clery, E.J.
 2002 “The genesis of ‘Gothic’ fiction”. En Hogle, ed. 2002: 21-39.
- Colina, José de la y Tomás Pérez Turrent
 1986 *Luis Buñuel: prohibido asomarse al interior*. México D.F.: Joaquín Mortiz.
- Cornwell, Neil
 2000 “European Gothic”. En Punter, ed. 2000: 38-49.
- Donnell, Sidney
 1999 “Quixotic Desire and the Avoidance of Closure in Luis Buñuel’s *The Criminal Life of Archibaldo de la Cruz*”. *MLN*. 114, 2: 269-296.
- Evans, Peter William
 1998 *Las películas de Buñuel: la subjetividad y el deseo*. Barcelona: Paidós.

- Ferguson Ellis, Kate
2000 "Can You Forgive Her? The Gothic Heroine and Her Critics". En Punter, ed. 2000: 272-285.
- Fuentes, Víctor
2000 *Los mundos de Buñuel*. Madrid: Ediciones Akal.
- Gamer, Michael
2002 "Gothic fictions and Romantic writing in Britain". En Hogle, ed. 2002: 85-104.
- Genette, Gérard
1989 *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- González de León, Fernando
2007 "Buñuel, Poe and Gothic Cinema". *The Edgar Allan Poe Review*. 8. 2: 49-64.
- Hogle, Jerrold E., ed.
2002 *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*
- Horner, Avril y Sue Zlosnik
2000 "Comic Gothic". En Punter, ed. 2000: 258-271.
- Hume, Robert
1969 *Gothic versus romantic: a revaluation of the Gothic novel*.
PMLA (84) (March), 282-90.
- Hutcheon, Linda
1994 *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. Londres: Routledge.
- Kadri, Raihan
2011 *Reimagining Life: Philosophical Pessimism and the Revolution of Surrealism*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press.
- Massé, Michelle A.
2000 "Psychoanalysis and the Gothic". En Punter, ed. 2000: 244-257.
- Monegal, Antonio
1993 *Luis Buñuel, de la literatura al cine: una poética del objeto*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- Pavis, Patrice
1996 *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Praz, Mario

1970 [1930] *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Caracas: Monte Avila.

Punter, David, ed.

2000 *A Companion to the Gothic*. Main Street: Blackwell.

Punter, David

2015 "The Gothic – A Lecture" [videgrabación]. San Bruno: YouTube.

Consulta: 13 de mayo de 2018.

<https://www.youtube.com/watch?v=fdgDoT8LJaM>

Sade, Marquis de

2005 [1800] "An Essay on Novels". En *The Crimes of Love*. New York: Oxford University Press.

Sánchez Vidal, Agustín

1994 *Los expulsados del paraíso*. Madrid: Escuela Libre Editorial.

Sarris, Andrew

2013 "The Devil and the Nun". *Movie: A Journal of Film Criticism*. 4: 62-64.

Seijo Richart, María

2013 "Class and Gender Identity in the Film Transpositions of Emily Brontë's Literary Work". Tesis de doctorado. Universidad de A Coruña.

Short, Robert

2011 *L'Age d'Or* (audio-comentario) [videgrabación]. Londres: British Film Institute.