

POLVO ENAMORADO. ABISMOS DE PASIÓN (LUIS BUÑUEL, 1954)

DUST IN LOVE. ABISMOS DE PASIÓN (LUIS BUÑUEL, 1954)

Santos Zunzunegui Díez

Universidad del País Vasco

santos.zunzunegui@gmail.com

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-3088-7605>

*Para Pedro Poyato, incansable explorador de los abismos y
las cumbres del cine de Don Luis.*

Santos Zunzunegui

Resumen

Recuperando una idea acariciada durante más de veinte años largos años y con la complicidad esencial de uno de sus mejores guionistas, Julio Alejandro, Buñuel lleva a cabo una adaptación de la gran novela de Emily Brontë, Cumbres borrascosas, transponiéndola desde los áridos páramos ingleses a las ardientes tierras mexicanas. Pero sobre todo insertando el amor imposible y transgresor que la novela describe en la tradición hispánica de la más pura necrofilia con la finalidad de proponer una ilustración cinematográfica de uno de los versos más célebres de nuestra literatura, ese «polvo enamorado» que cantó Quevedo, como destino final de cualquier amor.

Abstract

Taking as starting point a project more than twenty years old, Luis Buñuel with the help of his screenwriter Julio Alejandro, transpose (more than adapt) the great

novel by Emily Brontë, *Wuthering Heights*, from the Yorkshire Moors to the burned by the sun Mexican land. But the main aim of Buñuel is to insert the novel transgressive impulse in the obscure world of the love beyond death, as was explored by the old surrealist George Bataille and sung by the immortal sonnet by Francisco de Quevedo «Amor constante, más allá de la Muerte»

Palabras clave

Amor; odio; necrofilia; adaptación; transposición.

Keywords

Love; hate; necrophilia; adaptation; transposition.

El año 1847 un aerolito cayó sobre la literatura en lengua inglesa bajo la forma de un relato llamado *Wuthering Heights*, escrito por una frágil mujer llamada Emily Brontë y conocido entre nosotros como *Cumbres Borrascosas*. En él se enunciaba de forma enfática (en palabras de uno de sus mejores exégetas) no solo que la muerte es la verdad del amor, sino que en la naturaleza humana coexisten identificados de manera inextricable, el mal y el bien (Bataille, 1957/1971: 29-51). Poco después de la aparición de la novela, el poeta y pintor prerrafaelista Dante Gabriel Rossetti escribió a su amigo William Allingham (en la escueta traducción de Jorge Luis Borges) que «la acción del relato transcurre en el infierno, pero los lugares, no sé por qué, tienen nombres ingleses»¹. En el fondo el libro ponía en escena, como explica Bataille, la «rebelión del Mal contra el Bien», la rebelión del maldito que no quiere «renunciar a la libertad de una infancia salvaje contra el mundo de los adultos» y cómo esa actitud arrastrará a sus personajes a una trágica transgresión de la ley que intenta sojuzgar a esa «parte irreductible, maldita y soberana» que habita en el ser humano.

Convertida por los surrealistas en una de las expresiones esenciales del *amour fou*², la historia de Heathcliff y Catherine ha conocido varias y singulares

¹ Borges recoge esta idea en su prólogo a los Cuentos de Julio Cortázar en los que ve similitudes con la obra de Emily Brontë. Véase Jorge Luis Borges, Biblioteca personal. Prólogos (1988), incluido en Obras completas 4 (1975-1988), Buenos Aires, Emecé Editores, 2005, p. 479.

² Buñuel definía así el *amour fou*: «impulso irresistible que, en cualquier circunstancia, empuja el uno hacia el otro a un hombre y una mujer que nunca pueden unirse».

adaptaciones cinematográficas desde que fuera llevada por vez primera a la pantalla en 1920 por A. V. Bramble en una versión que no se conserva. Pero habrá que esperar hasta 1939 para que Charles McArthur y Ben Hecht lleven a cabo su prestigiosa pero flácida versión que interpretaron nada menos que Laurence Olivier y Merle Oberon (el casting de los protagonistas deja bastante que desear) bajo la dirección del siempre correcto William Wyler. Desde ese momento otros cineastas más o menos solventes se han batido el cobre con la novela intentando llevarla a su terreno. Citaremos solo los sugestivos casos de Jacques Rivette (Hurlevent, 1985) que traspuso la historia a la Francia rural de los años treinta del siglo XX o Yoshishige Yoda (Onimaru, 1988) en la que, como es lógico, el «infierno» adoptaba apariencias japonesas. Sin olvidar el reciente acercamiento de Andrea Arnold en 2011 que concede un rol fundamental a los elementos naturales además de sacar a la luz la «otredad» de Heathcliff, haciéndolo encarnar por un actor de color³. Todavía en 2026 una nueva versión con guion y dirección de la actriz y cineasta británica Emerald Fennell ha alcanzado las pantallas. Pero no es descabellado sostener que la versión más memorable de la no menos memorable narración es obra de Luis Buñuel.

Como el propio Don Luis ha relatado en sus memorias el cineasta aragonés pergeñó hacia 1930, con la ayuda de Pierre Unik (co-autor del texto de Las Hurdes) y bajo el ala protectora del Vizconde de Noailles que venía de sufragar la producción de *L'âge d'or*, una versión cinematográfica de la novela de la Brontë (Les Hauts d'Hurlevent) que no llegó a concretarse⁴. Pocos años después, durante el periodo en el que Buñuel trabajó en Madrid para Filmófono como productor precisamente cuando tuvo lugar el levantamiento militar que dio al traste con la Segunda República, la compañía anunciaba entre sus planes para la temporada 1936-1937 un ambicioso programa de nada menos que dieciséis largometrajes entre los que se contaba llevar a la pantalla obras literarias de la enjundia de Tirano Banderas de Valle-Inclán, Fortunata y Jacinta de Pérez Galdós y la trilogía La lucha por la vida de Pío Baroja, junto a las que Buñuel reincidía en sus intenciones, en este caso con la colaboración de Jean

³ Aunque la novela no sea especialmente clara en este tema parece evidente que Heathcliff, ese niño recogido en las calles de Liverpool por el padre de Catherine Earnshawn, es gypsy, es decir de etnia gitana.

⁴ Conviene tomar nota de lo que Buñuel contó a Tomás Pérez Turrent y José de la Colina (1993: 39) sobre su frecuentación del mundo del surrealismo por lo que supone en relación con el filme futuro: «Nos atraía el lado del amor salvaje, el *amour fou* (...) La propuse yo (y es una de las pocas veces que he propuesto una película)» (la cursiva es mía).

Gremillon, de llevar al lienzo de plata *Cumbres borrascosas* (Gubern, 1977: 93). Como es sabido, todo quedó en agua de borrajas (o en un baño de sangre según se mire) a causa de nuestra contienda incivil.

Con todo, la trayectoria de Buñuel tras la Guerra Civil y su fracasado intento de afincarse en Estados Unidos le proporcionaría, de forma inesperada, la posibilidad de realizar su viejo sueño en México, el país que le iba a acoger definitivamente. Para 1953, Buñuel había sido redescubierto por la crítica mundial tras la exhibición en Cannes de *Los olvidados* (1950) y (son sus propias palabras) «la ocasión se presentó». Revisó el guion⁵ y la ocasión propicia llegó cuando le contactó el productor Oscar Dancigers para el que Buñuel ya había trabajado por aquel entonces varias veces⁶. Así lo relata Buñuel: «me llamó un día: quería hacer una comedia con Jorge Mistral, Irasema Dilián y Lilia Prado, a quienes tenía contratados. Yo le dije que tenía escrito un argumento, el de *Cumbres Borrascosas*. Era un argumento imposible para aquel reparto: no convenía nada. Pero me vencieron las ganas de hacer esa historia que me gustaba tanto»⁷. Podría abrirse aquí un debate acerca de la calidad de los actores con los que tuvo que trabajar Buñuel en México. Solo cabe señalar que, como sucede con el uso de la música de Richard Wagner criticada por el cineasta (ver infra), la combinación de un recio galán español, una estilizada actriz brasileña de origen polaco y otra especializada en papeles de jovencita romántica no trabaja contra el filme, sino que, como sucede en el caso de algunas de las obras maestras del neorrealismo, esta mezcolanza, que además obliga a los actores a interpretar contra sus hábitos, refuerza un singular efecto de extrañamiento que en nada perjudica a los propósitos de la película.

Sea como fuere, la película también supuso el fundamental encuentro de Buñuel con Julio Alejandro⁸, como él mismo exiliado español, con el que

⁵ La ambigüedad de las expresiones y la falta ulterior de concreciones impide saber a ciencia cierta si Buñuel alude en este caso a la sinopsis inicial o al trabajo del nuevo guion que iban a firmar el propio Buñuel, Julio Alejandro (sobre el que volveremos) y Arduino Maiuri, guionista, productor y director italiano, esposo de la protagonista femenina Irasema Dilián. De hecho, Buñuel, insiste que lo escrito en los años treinta «no era un guion, sino solo una línea narrativa, que no entraba mucho en detalles» (Pérez Turrent y de la Colina, 1993: 85).
⁶ En concreto en *Gran Casino* (1946), *La gran calavera* (1949), *Los olvidados* (1950), *La hija del engaño* (1950), *Robinson Crusoe* (1952) y *Él* (1952). En 1956, Buñuel volverá a trabajar con Dancigers en la coproducción franco-mexicana *La mort en ce jardin*.

⁷ En Pérez Turrent y de la Colina (1993: 85).

⁸ Una visión de conjunto de la personalidad y obra de Julio Alejandro (1906-1999) se encuentra en la entrada que le dedica Esteve Riambau en el Diccionario del cine español que, coordinado por José Luis Borau, se publicó por Alianza Editorial en 1998. Existe una biografía (más precisamente una hagiografía) del marino, poeta, dramaturgo y guionista escrita por J. A. Román Ledo (2005), con el título Julio Alejandro. Guionista de Luis Buñuel. Una vida fecunda y azarosa. En ella queda patente que la relación de Julio Alejandro Buñuel no fue ni fácil ni del todo satisfactoria. Aunque Alejandro nunca, sino todo lo contrario, dejó traslucir incomodidad

colaboraría en cinco películas esenciales: *Abismos de pasión*⁹ (que fue el nombre elegido para la adaptación de *Cumbres Borrascosas*; 1954), *Nazarín* (1958), *Viridiana* (1961), *Simón del Desierto* (1964) y *Tristana* (1969). Este es buen momento para recordar que Buñuel trabajó a lo largo de su carrera con, nada menos, que veintidós escritores, de los cuales al menos varios fueron españoles exiliados en México. Sin duda, el más importante en términos cuantitativos fue Luis Alcoriza con el que realizó entre 1949 y 1962 una decena de filmes también trabajó codo con codo con literatos tan relevantes como Max Aub o Juan Larrea -ambos en Los olvidados, sin acreditar-, Manuel Altolaguirre o Eduardo Ugarte. Pero la singular relevancia de la contribución de Alejandro a la filmografía de Buñuel presenta un calado evidente toda vez que sus cinco guiones se encuentran entre las obras más significativas del cineasta. Y me atrevería a decir, además, que son portadoras de un sello autoral muy distintivo¹⁰.

Nada más útil para incidir en este aspecto que volver los ojos hacia el filme y la gestión que Buñuel y su «cómplice» llevan a cabo del material de partida. Para lo que es importante señalar, de entrada, que estamos ante una adaptación parcial de la obra literaria. De hecho, en la novela comparecen tres generaciones de personajes y la cronología de sus acontecimientos se extiende desde 1757 hasta 1802, momento del fallecimiento de Heathcliff (que se llamará Alejandro en la obra de Buñuel) mientras que en la película Catalina (la Catherine del libro) morirá en 1784 (como también sucederá en el texto literario) mientras que Julio Alejandro apenas permitirá a su enamorado galán sobrevivir tres días a su amada imposible. De hecho, de una obra de 34 capítulos, Alejandro y Buñuel (parece que la intervención de Maiuri fue meramente

alguna en su trato con el maestro, parece que sus muy diferentes caracteres les hacían ser relativamente extraños en sus maneras de afrontar la vida cotidiana y que, a diferencia de lo que sucedió con Luis Alcoriza, Julio Alejandro nunca llegó a formar parte de la intimidad de Buñuel. Este es el testimonio que se recoge de parte de Lorenza Galdeano en el libro que acabamos de citar: «Mi memoria no es buena, pero recuerdo como si fuera ahora a Luis Buñuel, el más asiduo de la casa. Durante treinta años no dejó de acudir a Julio siempre que tenía alguna película entre manos... a consultarle, a pedirle escritos y consejos. Luego, el nombre de Julio no aparecía por ningún lado. Quería todo el mérito para él mismo» (Román Ledo, 2005: 84).

⁹ Recordemos de paso que Don Luis no se cortaba al señalar (Pérez Turrent y de la Colina 1993:176) que «los peores títulos son los de pretensión literaria o simbólica. *Abismos de pasión* es uno de los peores: es de melodrama barato». Por mi parte pienso que se adecúa como un guante a la propuesta de fondo del filme.

¹⁰ Evidencia que salta a la vista (y al oído) si consideramos un filme como *Tristana* (1969) realizado en medio de los «años Carrière» (1963-1977). Guillermo Cabrera Infante (2014, pp. 483-484) en su reseña de *Abismos de pasión* escrita para la revista cubana *Carteles* (22/8/1954), afirma con contundencia que debemos a Julio Alejandro unos «diálogos llenos de pasión y furia, limpios de retórica y cursilería barata».

cosmética¹¹) solo retuvieron siete (en concreto los numerados del X al XVI) lo que viene a suponer en torno a un veinte por ciento del total del texto de partida. De esta forma, la niñez de Catalina y Alejandro desaparece para ser solo objeto de evocaciones verbales y la historia gana en concentración¹² al arrancar con el retorno a «Cumbres Borrascosas» de un Alejandro adulto y al acercar el guion en el tiempo, de forma radical, la muerte de los dos protagonistas. Conviene recordar las palabras del texto que abre el filme:

Esta película está basada en *Cumbres Borrascosas* la obra inmortal de Emilia Bronte escrita hace más de cien años. Sus personajes se encuentran a merced de sus propios instintos y pasiones. Son seres únicos para los que no existen las llamadas convenciones sociales. *El amor de Alejandro por Catalina es un sentimiento feroz e inhumano que solo podrá realizarse con la muerte. Ante todo, se ha procurado respetar en esta película el espíritu de la novela de Emilia Bronte* (la cursiva es mía) (*Abismos de pasión*, Luis Buñuel, 1954).

Alejandro dotó al filme de unos diálogos extraordinariamente expresivos tal y como volvería a suceder en sus posteriores colaboraciones con el cineasta de Calanda¹³. No hay más que prestar el oído al diálogo que mantienen en su reencuentro un Alejandro empapado en la lluvia que cae implacable en el exterior y Catalina en presencia del marido de la mujer y que nada tiene que ver con el contenido en el capítulo X de la novela:

- C: ¿Cómo has podido dejarme morir estos años sin saber de tí? ¿Dónde has estado?
- A: En muchos sitios. Lejos.
- C: Si. Hubo días que sentía como un plomo en el corazón [poniendo sus dos brazos sobre los hombros de Alejandro]. Era cuando estabas tan lejos que ya no te podía alcanzar.

¹¹ «Empezamos a trabajar, y recuerdo claramente que el mayor contacto, durante todo el trabajo del script, lo tuvo Luis conmigo». De la entrevista de Max Aub con Julio Alejandro recogida en *Conversaciones con Buñuel*. Seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés, Madrid: Aguilar, 1985. pp. 389-400.

¹² El retorno de Alejandro tras una ausencia de diez años (en la novela solo han sido tres) con el que se abre el relato en la película, su reencuentro con Catalina, la previa boda de esta con Eduardo, el matrimonio de Alejandro con la hermana de Eduardo, Isabel y la muerte de Catalina suceden en apenas el lapso de un año escaso.

¹³ En una entrevista concedida en 1980 a la revista *Contracampo* Alejandro comenta que en sus trabajos con Buñuel ha intentado «una amalgama de las dos hablas; el castellano que se habla en algunas zonas de México es muy bueno y muy rico, hay muchas expresiones de la picaresca española que aquí ya se ha perdido y allá sigue utilizándose coloquialmente». Véase F. Llinás y J. Vega: «Colaborar con Buñuel (Entrevista con Julio Alejandro)», *Contracampo*, n.º 16, octubre-noviembre 1980: 40-45.

- A: Yo he tenido momentos de fatiga dentro del trabajo. Eran esos días en que tú te tiendes al sol sin querer hacer nada.
- C: Yo he tiritado de pronto en medio del verano. Es que estabas en un país de nieve.
- A: Yo te he llevado siempre aquí [mientras se golpea el pecho por dos veces con el puño cerrado].
- C: Un momento después de irte estabas conmigo otra vez y no me has dejado nunca. Se te ha hecho la boca más grande [acercando su mano a la boca de Alejandro]. A cuántas mujeres habrás ido a besar, tonto. Sé que lo has hecho y que no te ha servido de nada» (*Abismos de pasión*, Luis Buñuel, 1954).

Buñuel, por su parte, había comprendido bien que *Cumbres Borrascosas* no era una novela de amor sino de odio y así se lo transmitió a Julio Alejandro: «Una de las cosas que me pidió fue que no hubiera escenas de amor en la película. (...) Entonces tuve que poner verdaderamente el cerebro entre dos piedras porque no sabía cómo salir del paso. Pero un día se me ocurrió hacer una escena saliendo al jardín los dos protagonistas en el momento en que estaban matando un cerdo. Y esa escena de amor con un fondo de gruñir del cerdo que están matando le pareció bien, le gustó y fue a la película». Por si esto fuera poco el filme despliega a lo largo de su desarrollo un auténtico bestiario: la escena de la matanza del cerdo, sí, pero también los zopilotes a los que dispara Catalina, las mariposas que colecciona su marido Eduardo atravesándolas con alfileres, los pájaros enjaulados, el perrito blanco de Isabel, la mosca arrojada a la araña por Ricardo y, por supuesto, el sapo quemado por José para exorcizar la presencia de Alejandro («tengo instintos de bestia», dirá el protagonista).

Pero si queremos conceder al filme la relevancia que le corresponde en la filmografía de Buñuel bastará traer a colación una de sus escenas postreras en la que se contiene algo que es mucho más que una poética para acceder al nivel de una auténtica fe de vida. Hecho probado porque el cineasta no vaciló en incluir en sus memorias finales, de forma destacada, este texto en el que, sin duda, se reconocía. Escuchemos a José, el viejo criado (interpretado por el actor español José Reiguera, que pocos años después prestará su escueta figura nada menos que al Quijote de Orson Welles), cuando lee en la escena que precede en las postrimerías del filme a la profanación de la tumba de Catalina, el siguiente pasaje de *El libro de la sabiduría*:

Dijeron pues los impíos entre sí, discurriendo sin juicio, corto y lleno de tedio: es el tiempo de nuestra vida. No hay consuelo en el fin del hombre, ni después de su muerte, ni se ha conocido a nadie que haya vuelto de los infiernos o del otro mundo. Pues nacido hemos de la nada y pasado lo presente seremos como si nunca hubiéramos sido. La respiración o resuello de nuestras narices es como un ligero humo, y el habla o el alma como una transitoria chispa con la cual se mueve nuestro corazón; apagada que sea, quedará nuestro cuerpo reducido a cenizas y el espíritu se disipará cual sutil aire. Desvanecerse ha como una nube que pasa y nuestra vida desaparecerá como niebla herida de los rayos del sol y disuelta en su calor. Caerá en el olvido nuestro nombre sin que quede memoria de nuestras obras (...) Ninguno de nosotros falte a nuestras orgías, quede por doquier dentro de nuestras liviandades porque esta es nuestra porción y nuestra suerte. Y no entendieron los misterios de Dios que creó inmortal al hombre y formolo a su imagen y semejanza, más por la envidia del diablo entró la envidia al mundo e imitan al diablo los que son de su bando (*El libro de la sabiduría*, 2:1-7).

El rodaje se llevó a cabo en la primavera de 1953 en los estudios Tepeyac y en la Hacienda San Francisco Cuadra, estado de Guerrero, cerca de Taxco. De esta manera los húmedos páramos británicos dejan espacio escenográfico a un paisaje de tierras secas pobladas por árboles retorcidos habitados por bandadas de zopilotes. Pájaros que sirven de blanco a Catalina (los disparos de su carabina son lo primero que escuchamos en el filme aparte de la que será omnipresente música del *Tristán e Isolda* wagneriano, obra centrada sobre la «muerte de amor» y recurrente en el cine de Buñuel¹⁴) y permiten contrastar, de entrada, el carácter de la joven («con lo poco que voy a vivir tengo que gozar hasta de las cosas que asustan a los demás») tanto con el de su pacata cuñada como con el de su esposo Eduardo que da muerte a gráciles mariposas para alimentar sus ansias de coleccionista.

A partir de la entrada en escena de Alejandro que comparece, cual diabólica aparición, en *Cumbres Borrascosas* en medio de un tremendo diluvio acompañado de una parafernalia de rayos y truenos, mientras exige ver inmediatamente a Catalina, la historia se despeña por una pendiente de

¹⁴ Buñuel a Pérez Turrent y José de la Colina (1993: 85): «Siempre he sido muy wagneriano y me pareció que el Tristán le iba bien a esa historia. Me marché a Europa dejando la película montada e indicando que convendría ponerle música de Wagner. Dancigers me hizo demasiado caso acerca de Wagner y metió la música por todas partes, hasta cuando sólo se mostraba a un personaje tomando una taza de café». Para quien firma estas líneas el uso hiperbólico de la música no solo no atenta en contra, sino que afianza el clima exacerbado del filme.

pasiones excesivas e incontrolables que culminará en el encadenamiento de la muerte de los dos amantes que nunca podrán consumir en vida su amor.

Para terminar, llevando el filme a ubicarse en un territorio donde reina una necrofilia que tiene raíces tanto personales como culturales. Buñuel en sus memorias dejó en negro sobre blanco su temprana pasión por la muerte: desde el prematuro encuentro con un burro muerto y en descomposición, pasando por el hecho de colarse en la autopsia de uno de los pastores de su padre, hasta las visitas nocturnas a los cementerios o las habituales presencias de los cadáveres frente a la iglesia durante los funerales en Calanda¹⁵. A lo que se une un fino conocimiento tanto por parte del cineasta como de Julio Alejandro de la notable presencia de la necrofilia en la literatura española: tanto en su versión neoclásica (las Noches lúgubres de José de Cadalso), romántica (los versos y prosas de autores como Espronceda, Zorrilla o Becquer), modernista (el Valle-Inclán de Sonata de otoño) o esperpéntica (La rosa de papel del mismo escritor gallego). Dicho lo cual conviene hacer notar que Buñuel y Alejandro, sin ir más lejos, modifican profundamente el decorado de la tumba de la mujer. Este es el párrafo (en la traducción de Carmen Martín Gaité) que, al final del capítulo XVI de la novela, Emily Brontë dedica al entierro:

Con gran sorpresa de los vecinos del pueblo, el lugar que se escogió para enterrar Catherine no fue ni el mausoleo que los Linton tenían dentro de la capilla, ni entre las otras tumbas de la familia que estaban fuera. Cavaron su fosa en una verde loma arrinconada al fondo del cementerio, donde la tapia es tan baja que los brezos y los arándanos trepan por ella desde el páramo y la cubren, quedando la losa casi enterrada en turba (Brönte, 2001).

Por el contrario, tanto la tumba de Catalina como el cementerio en que se ubica *Abismos de pasión* responde a todas las convenciones retóricas del cementerio de corte hispánico, con su carga gélida y hierática. En la última escena de la película se nos hará, por fin, descender a esos abismos aludidos en su título cuando un fundido encadenado nos conduzca al vagabundeo de Alejandro en la noche en dirección al cementerio que acoge los restos de

¹⁵ «En los entierros de la gente del pueblo, el féretro se colocaba frente a la puerta de la iglesia, abierta de par en par. Los curas cantaban y un vicario daba la vuelta al escuálido catafalco rociándolo de agua bendita y echaba una pala de ceniza en el pecho del muerto, después de levantar un instante el velo que lo cubría (en la escena final de *Abismos de pasión* se advierte una reminiscencia de esta ceremonia)» (en el capítulo de *Mi último suspiro* encabezado por el epígrafe «La muerte, la fe, el sexo»).

Catalina, acompañado por la insistente música wagneriana de «la muerte de Isolda». Tras penetrar en el campo santo y alcanzar la tumba junto a la que todavía se encuentran los instrumentos del trabajo aún reciente de los sepultureros, Alejandro intentará abrir el acceso a la cripta que se encuentra protegida por una cadena con candado (F1-F6).



F1 y F2. *Abismos de pasión* (Luis Buñuel, 1954).



F3 y F4. *Abismos de pasión* (Luis Buñuel, 1954).



F5 y F6. *Abismos de pasión* (Luis Buñuel, 1954).

Utilizando una palanca conseguirá forzar este último, mientras entre los mausoleos se perfila un fusil amenazador. Un disparo hiere a Alejandro que aún tendrá fuerzas para levantar los postigos metálicos que dan acceso al

subterráneo y sumergirse en su interior. Allí, se acercará al ataúd de Catalina, lo abrirá, y levantando el velo de la muerta la besará con pasión, tras haber recogido en su mano derecha un puñado de ceniza de los despojos convirtiendo la escena en una impactante recreación audiovisual del verso de nuestro clásico, «polvo serán, más polvo enamorado» (F7-F12).



F7 Y F8. *Abismos de pasión* (Luis Buñuel, 1954).



F9 y F10. *Abismos de pasión* (Luis Buñuel, 1954).



F11 y F12. *Abismos de pasión* (Luis Buñuel, 1954).

La voz distorsionada de Catalina le llamará y cuando se vuelva hacia la escalera, en su delirio, verá a la joven novia con vestido nupcial y velo (ese velo mortuario que él acaba de profanar) que parece atraerlo hacia ella con un ambiguo gesto de sus brazos que puede confundirse con el que se hace para

empuñar un fusil. Es realmente Ricardo, el hermano de Catalina, quién disparará contra el rostro de Alejandro, dándole el tiro de gracia («un agujero negro entre los ojos») (F13-F16).



F13 y F14. *Abismos de pasión* (Luis Buñuel, 1954)



F15 y F16. *Abismos de pasión* (Luis Buñuel, 1954).

El amante se derrumbará sobre el definitivo lecho de su amada, mientras la sombra de su asesino se desvanece escaleras arriba. En el exterior del mausoleo una mano repondrá en su posición original los dos postigos metálicos que forman la puerta de la cripta. Sobre esa imagen se inscribe la palabra FIN (F17-F18).



F17 y F18. *Abismos de pasión* (Luis Buñuel, 1954).

De esta manera la escena funde de forma admirable la memoria personal del artista con la tradición cultural hispánica en la que se incardina al tiempo que reescribe, en un solo gesto, otra situación de la novela, aquella en la que Heathcliff, dieciocho años después de la desaparición de la joven, soborna al sepulturero que está llevando a cabo la exhumación del cadáver de Linton (nombre del marido de Catherine en el libro) para que quite la tierra que cubre el ataúd de Cathy, desprenda una de las tablas laterales de su féretro, le entierren junto a ella cuando él muera y realice una operación similar con su ataúd de tal manera que sus restos puedan fundirse en la eternidad (capítulo XXIX). Como el mismo Buñuel señaló de forma inequívoca a Tomás Pérez Turrent y José de la Colina, se vuelve así patente que «el acto sexual es una forma de muerte».

Bataille lo ha explicado con gran claridad en sus reflexiones sobre la novela de Emily Brontë en palabras que pueden extenderse sin ápice de duda a la adaptación de Buñuel: La literatura (el arte) puede decirlo todo justo en la medida en que, a diferencia de lo que sucede con la religión o la política, no se dirige a una colectividad ordenada sino al individuo aislado y perdido que puede descubrir a través de la creación artística lo que la realidad niega. Es en esa unión del amor con la violencia y la muerte cuando «la muerte y el instante de embriaguez divina se confunden porque ambos se oponen igualmente a las intenciones del Bien, basadas en el cálculo de la razón».

Referencias bibliográficas

- AUB, Max (1985), *Conversaciones con Buñuel. Seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés*, Madrid: Aguilar.
- BATAILLE, George (1957/1971), «Emily Brontë», en *La literatura y el mal*, Madrid: Taurus, pp. 29-51.
- BORGES, Jorge Luis (2005), «Biblioteca personal. Prólogos (1988)», en *Obras completas Vol. 4 (1975-1988)*, Buenos Aires: Emecé Editores.
- BRONTË, Emily (1847/2001), *Cumbres borrascosas* (traducción de Carmen Martín Gaité), Madrid: Alba.
- BUÑUEL, Luis (1982), *Mi último suspiro (Memorias)*, Barcelona: Plaza y Janés.
- CABRERA INFANTE, Guillermo (1954), «Cumbres borrascosas mexicanas», *Carteles*, 22 de agosto. Reproducido en CABRERA INFANTE, Guillermo (2014), *El cronista del cine*, ed. de MUNNÉ, Antonio, Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, pp. 483-484.

- GUBERN, Román (1977), *El cine sonoro en la II República 1929-1936*, Barcelona: Lumen.
- LLINÁS, Francesc y VEGA, Javier (1980), «Colaborar con Buñuel (Entrevista con Julio Alejandro)», *Contracampo*, n.º 16, pp. 40-45.
- PÉREZ TURRENT, Tomás y COLINA, José de la (1993), *Buñuel por Buñuel*, Madrid: Plot.
- RIAMBAU, Esteve (1998), «Alejandro, Julio», en BORAU, José Luis (ed.), *Diccionario del cine español*, Madrid: SGAE/Alianza Editorial/Fundación Autor, pp. 41-42.
- ROMÁN LEDO, Juan Antonio (2005), *Julio Alejandro. Guionista de Luis Buñuel. Una vida fecunda y azarosa*, Zaragoza: Biblioteca Aragonesa de Cultura.