

CHRISTIAN DOIG

LA JOVEN EN TRES PELÍCULAS DE BUÑUEL

THE YOUNG GIRL IN THREE FILMS OF BUÑUEL

**LA JEUNE FILLE DANS TROIS FILMS
DE BUÑUEL**

Resumen

El tema del siguiente trabajo de investigación es la niña-mujer y sus manifestaciones, como motivo ético y estético, respectivamente, en tres películas de Luis Buñuel: *El bruto* (1952), *La mort en ce jardin* (1956) y *The Young One* (1960). Por ello, el presente artículo se halla dividido en dos capítulos, a su vez separados internamente por dos subcapítulos, en los cuales se describe y evalúa ambos aspectos, el ético y el estético, de manera delimitada, en el marco de su evolución histórica y social. Basados en nuestra labor, concluimos que la joven buñueliana es sumamente significativa, ya que sirve al cineasta para hacer un comentario social cuya crítica no duda en incluirlo a él mismo, y es un *leitmotiv* característico y obsesivo cuya reelaboración formal atraviesa su obra e impacta además la de otros artistas de importancia internacional.

Palabras clave: Luis Buñuel; cine; niña-mujer.

Abstract

The theme of this research is the girl-woman and her manifestations, as ethical and aesthetical subject, respectively, in three films of Luis Buñuel: *El bruto* (1952), *La mort en ce jardin* (1956) and *The Young One* (1960). Therefore, this essay is divided into two chapters, which in turn are internally separated by two

subchapters, where our central figure is described and evaluated considering mainly both aspects, ethical and aesthetical, in a delimited way, within the framework of its historical and social evolution. Based on our work, we conclude that the Buñuelian young girl is highly significant, as she is useful for the filmmaker to make a social commentary whose criticism does not hesitate to include himself, and is a characteristic and obsessive leitmotiv. This formal reworking pervades all of his work and furthermore, it impacts on those of other artists of international importance.

Key words: Luis Bunuel; cinema; child-woman.

Résumé

Le sujet de la présente recherche est la femme-enfant et ses manifestations, comme figure éthique et esthétique, respectivement, dans trois films de Luis Buñuel: *El bruto* (1952), *La mort en ce jardin* (1956) et *The Young One* (1960). Pour ce, nous avons divisé cette monographie en deux chapitres, divisés à leur fois en deux parties, où notre figure centrale est décrite et étudiée en considérant surtout ces deux aspects, éthique et esthétique, de façon limitée, dans le cadre de son évolution historique et sociale. Notre recherche nous emmène à conclure que la jeune fille de Buñuel est très significative, car elle sert au cinéaste pour faire un commentaire social dont la critique ne doute pas à l'inclure lui-même, et devient un *leitmotiv* caractéristique et obsédant dont la réélaboration formelle traverse son œuvre et marque en plus celle d'autres artistes d'envergure internationale.

Mots clés: Luis Buñuel ; cinéma ; femme-enfant.

Fecha de recepción: 16/03/2015

Fecha de aceptación: 23/05/2015

Introducción

La percepción es la comunicación entre el individuo receptor y la realidad que impresiona su sensibilidad. En consecuencia, se trata de un instrumento esencial para las artes creativas: sin percepción no habría contenido o mensaje que transmitir, pues la forma es el fondo (sobre todo para las revoluciones artísticas y

literarias que aparecieron con el cambio del siglo y alimentaron la vanguardia hasta el período de entreguerras).

El *fin-de-siècle* va más allá de un contexto histórico para referirse a toda una cultura y sus convenciones particulares. *Fin-de-siècle* es, por ejemplo, el estilo general que agruparía a una serie de creadores muy individuales, quienes, no obstante, compartieron unos códigos estéticos —y, desde luego, éticos— puntuales. De hecho, el *fin-de-siècle* como ideario cultural dominante se mantuvo hasta la caída de los antiguos imperios coloniales como resultado de la Gran Guerra europea en 1918.

La niña-mujer es un concepto sociocultural que pertenece al grupo de representaciones del arquetipo del Eterno Femenino. Lo que lo distingue del resto de representaciones de su especie es su cualidad dual y sintética, ya que en la niña-mujer el Eterno Femenino encuentra una expresión totalizante en la cual comulgan los antípodas que lo integran: el ángel, por un lado, y el demonio, por el otro; a los que la civilización patriarcal identifica con la virgen y la mujer caída, respectivamente. Por ejemplo, tenemos la figura de la Baby Doll de Elia Kazan y Tennessee Williams, que tienta a su marido con su virginidad y cede a la seducción del rival de aquel.

Las manifestaciones de la joven como motivo ético y estético en *El bruto* (1952), *La mort en ce jardin* (1956) y *The Young One* (1960) de Luis Buñuel constituyen el tema específico de nuestro estudio. En el transcurso de la siguiente investigación, demostraremos que tal figura —la niña-mujer o la joven o la mujer púber— es sumamente significativa en la filmografía de Buñuel, el padre del Surrealismo cinematográfico, sobre todo en los tres filmes citados, mediante los cuales se puede constatar su expre-

sión tanto ética como estética. Por un lado, la joven es un motivo ético que sirve a Buñuel para hacer un comentario crítico de la sociedad de su tiempo, e incluso de su íntima psicología personal. En primer lugar, la condición casadera de la mujer cuando todavía no había dejado de ser una niña se encontraba consagrada en una sociedad que, de esta manera, aceptaba su prematura aunque siempre problemática sexualización. En segundo lugar, la historia de los padres del cineasta, así como su propio matrimonio, echan luces sobre la importancia que en su biografía privada tuvo la figura en mención. Por otro lado, la joven como motivo estético demuestra singularmente la grandeza del arte buñueliano y su doble calidad de heredero y transmisor de un legado universal. Así, la niña-mujer (en su doble condición de síntesis del Eterno Femenino: la virgen, símbolo de pureza sexual y moral, y la *femme fatale*, encarnación de lujuria y destrucción) es un referente posible de rastrear en la literatura hasta su cristalización por antonomasia en la Lolita de Vladimir Nabokov. Además, el motivo funciona como una fuente de reverberaciones tal en la obra del realizador, especialmente desde las tres películas seleccionadas, que sus alcances e impacto en la cultura probablemente sean siempre in-fravalorados.

En consecuencia, nuestro trabajo se halla estructurado de la siguiente manera: dos capítulos, con sendos subcapítulos cada uno. El primero explica las manifestaciones de la joven como motivo ético; su primer subcapítulo trata de las condiciones sociales de la figura en el siglo XIX, y su segundo subcapítulo evalúa la significación de la niña-mujer en la vida personal de Buñuel. El segundo capítulo considera cómo se manifiesta la joven estéticamente; su primer subcapítulo se centra en el rol de la figura como síntesis del Eterno Femenino en las letras y las

artes, mientras que su segundo subcapítulo evalúa la influencia de la niña-mujer buñueliana en la propia obra del cineasta y en la de otros creadores.

Un texto fundamental para nuestra investigación ha sido *Las hijas de Lilib*, de Erika Bornay, cuyo aporte sobre los orígenes sociales de la iconografía misógina (que incluye a la mujer menor de edad como reflejo de una doble moral) estimamos invaluable. Otro ha sido *Luis Buñuel: Prohibido asomarse al interior*, de José de la Colina y Tomás Pérez Turrent, único libro de entrevistas autorizado por el cineasta, que como tal brinda privilegiada y exclusiva información acerca de cada rodaje en su filmografía. No podemos dejar de mencionar, finalmente, *Buñuel*, de Carlos Barbáchano, una biografía tan concisa como expresiva de su personalidad humana y artística, oportuna para entender con mayor claridad los filmes materia del presente estudio.

En cuanto a los antecedentes de nuestro trabajo, podemos aseverar que el tema que nos ha ocupado no fue tratado previamente. Lo más próximo que encontramos ha sido el artículo «La construcción femenina en el discurso cinematográfico de Buñuel: la *femme fatale*», de Sara Muñoz, que no examina a la niña-mujer buñueliana como un referente delimitado.

1. Manifestaciones de la joven como motivo ético

Debido a la naturaleza de nuestro estudio, es preciso que ahora nos detengamos en el examen distintivo de los factores determinantes en la conformación moral de la figura de la niña-mujer buñueliana, tanto desde el más amplio marco histórico como desde el más cerrado pero no menos crucial de la vida familiar. Es decir, describiremos la evolución del rol de la joven en la civiliza-

ción occidental hasta su eclosión en el cambio de siglo, y luego veremos cómo la madre y la esposa del cineasta cumplieron, respectivamente, un papel esencial en la composición del *leitmotiv* objeto de nuestra atención.

1.1. Situación de la niña-mujer en la sociedad occidental hacia el siglo XX

Las consideraciones que se hagan sobre la mujer púber finiseular en el plano social deberán, so pena de quedar eventualmente invalidadas, remontarse en el tiempo. Durante el siglo XIX, la misoginia galopante de la civilización patriarcal llegó a su más irrisoria y flagrante culminación, después de muchos siglos de fermentación. Fue entonces que —y prueba de ello son las grandes figuras femeninas que lograron surgir, como Rosa Luxemburgo, Marie Curie o Flora Tristán— el rol de la mujer alcanzó cotas insospechadas, frente a las cuales la masculinidad, como clase dominante, solo pudo canalizar efectivamente sus temores arraigados a través de una ideología del arte y de las letras. Es decir, la condena sin cortapisas de la «nueva mujer» en un medio codificado, reflejo de su impotente perplejidad (Bornay 1998: 16).

Por supuesto, tal eclosión fue el producto de todo un proceso sociocultural, uno que había nacido con la tradición judeocristiana. Durante el apogeo de Grecia, no obstante, el pensamiento aristotélico ya hacía gala de un alarmante desprecio hacia la mujer. En el judaísmo, el ser femenino es visto como la causa de todos los males. Pero fue con el avance definitivo del cristianismo que, paradójicamente, junto con una equivalente estigmatización de la mujer pecadora (siempre en íntima connivencia con el diablo), surge la devoción por la figura de la Virgen María, símbolo de una

pureza y santidad que consagrará un arquetipo dual, caricatural y maniqueo (Bornay 1998: 34-44).

Dado, luego, el Eterno Femenino como excluyente molde en el que todas y cada una de las mujeres tendrán que calzar como sea —esto es, o como buena o como mala, un blanco y negro sin grises en absoluto—, se entiende que el paternalismo observase una infrecuencia más que notable de los casos virtuosos, y sometiese al género femenino en pleno recurriendo a las armas del ideario eclesiástico, tal como después lo hará con las de la inteligencia médica (Bornay 1998: 47). Y es acaso demasiado curioso que ya en el Renacimiento, una época algo menos feroz en lo que respecta a la misoginia universal, existan muestras de la sensibilidad que dará origen a la niña-mujer icónica de la edad moderna: tal es el retrato de la serpiente del Paraíso como incontestable bestia mitad niña, mitad víbora tentadora de la fatal Eva en el *Libro del Duque de Berry*.

Porque niña-mujer era, y de modo prototípico, Lucrezia Borgia, la incestuosa hija del papa Alejandro VI otorgada en matrimonio (por conveniencia política) a los trece años de edad. Con todo, la movilidad social que encontró su culminación en, por ejemplo, las leyes francesas a favor de la «nueva mujer» de 1884 a 1905 (Bornay 1998: 84), ante la perplejidad y la irritación masculinas, demostró que la sempiterna actitud de hostilidad profunda y arraigada hacia la feminidad demoraría en cambiar. El abrupto culto a la niña-mujer como ideal de pureza inalcanzable constituyó un movimiento reaccionario, predicablemente, no exento de ironía.

Hasta el siglo XIX, las mujeres púberes o adolescentes habían sido más bien la prueba real de lo que, según el discurso imperante, caracterizaba a cualquier mujer decente o burguesa: una

falta de responsabilidad, disciplina y capacidad (intelectual o moral) que las descalificaba para una instrucción superior, un trabajo más o menos exigente o el sufragio político. Las menores de edad eran las víctimas predilectas de una sociedad anquilosada —sobre todo en países provincianos como España, tal como lo ilustró Leandro Fernández de Moratín en su emblemática comedia *El sí de las niñas*—, criadas y educadas para un futuro de limitaciones y restricciones virtualmente inescapable.

Y en las capitales más progresistas y supuestamente liberales, centros de la cultura *fin-de-siècle*, la problemática relacionada con la mujer no era menos grave; antes bien, evidenciaba la paradójica escisión que conciliaba sensibilidad artística y prejuicios ancestrales. Oportuno ejemplo de ello fue la Viena del cambio de siglo. La actitud misógina de Jean-Jacques Rousseau —de modo bastante sorprendente, el autor de *Emilio o la educación* compartía el discurso paternalista tradicional (Bornay 1998: 50-51)— provocó la ideología filosófica de Otto Weininger y tiñó considerablemente la ciencia psicoanalítica de Sigmund Freud. En un mundo avanzado, donde la mujer era —oficialmente— tan capaz como un niño y tan unida (asociada, diría el médico vienés) a la naturaleza que debía de estar opuesta a la razón y a la tecnología, solo podía haber lugar para las musas como Alma Mahler, niña-mujer donde las haya (Ackerl 1999: 18-19); no por nada fue ella la adolescente inspiradora de *El beso*, de Gustav Klimt.

El culto finisecular de la joven trajo consigo, no obstante y muy curiosamente, una ambigüedad y un relajamiento moral en el plano de las costumbres y de los modos de vida. La Europa de aquella época, y, por ende, la civilización occidental, se halló enfrentada a una situación ante la que no supo muy bien cómo reaccionar. Dada la emergencia incontestable de la mujer

emancipada e independiente (en otras palabras, masculinizada), su virtual reemplazo mediante la mujer todavía en desarrollo tuvo que acarrear una disposición potencialmente ambivalente y peligrosa. Pronto se diseminó una también nueva lacra social: la prostitución infantil (Bornay 1998: 142-143), preocupación de novelistas de la talla titánica de Victor Hugo y Dostoievsky, quien en *Crimen y castigo* hace de la pequeña Sonya un símbolo de redención cristiana.

Sin embargo, o precisamente por ello, la sexualización de la mujer púber alcanzó un grado sumamente problemático para la conservadora e hipócrita, puritana sociedad occidental. Más allá de la atracción morbosa que la conducta adulta latente en las niñas y adolescentes encendió en los hombres finiseculares, advertidos de legislaciones tan permisivas como la de Gran Bretaña (Bornay 1998: 142-143) y de la presencia de aquellas en los burdeles más visitados de Europa, hubo un culto a las jóvenes más matizado y sutil, que se materializó inclusive en uniones matrimoniales por amor, como la de Edgar Poe y su prima Virginia Clemm, de catorce años de edad; situación que no era exclusiva entre los artistas y escritores, pero sí muy peculiar.

Es, pues, de esta manera, como la niña-mujer va a terminar en la circunstancia de que se la tome —sin salir de su contexto social— como representación de una sospechosa ambivalencia, potencialmente una pequeña prostituta tanto como una virgen a la medida de su corta edad. La prédica misógina de Cesare Lombroso va a inspirar a Paul Adam, quien consideraba irrefutable la tendencia de las niñas a la prostitución (Bornay 1998: 151). Y, en serio contraste con esto, ya para entonces el culto a la joven púber y a la niña, como el non plus ultra de la pureza y la inocencia, habrá alcanzado su momento más álgido (Bornay 1998: 146).

1.2. Significación de la figura de la joven en la vida personal del cineasta

Sin duda alguna, podemos afirmar, a estas alturas de nuestra discusión, que la madre de Buñuel fue la precursora de la figura de la niña-mujer en su filmografía. El futuro esposo de María Portolés, Leonardo Buñuel, la conoció cuando ella tenía solamente diecisiete años; él tenía cuarenta y cinco, y había retornado a Cailanda con la fortuna lograda en sus negocios de Cuba y el propósito de casarse con la joven más hermosa de la zona (Barbáchano 1987: 18). Contrajeron matrimonio muy poco después, no sin que antes el novio la enviase a un colegio para pulir sus modales: la bella joven, hasta entonces moza en la taberna de su padre, debía prepararse para su nueva vida burguesa (López-Linares 2000).

Considerando que, como veremos posteriormente, la joven buñueliana participa —en singular manera— de las características desarrolladas por el cuerpo doctrinario del paternalismo finisecular, es prudente que veamos aquí cómo aquella vida familiar contribuyó a formarla. Ya en la Residencia de Estudiantes de Madrid, Buñuel se jactaba de ese régimen patriarcal en el que las mujeres (que, contando a sus hermanas menores, eran cuatro) estaban prohibidas de hablar en la mesa, e inclusive de recibir una porción de comida semejante a la del padre y el primogénito, Luis. Por supuesto, la madre del futuro cineasta tenía, para esos fines, tanto derecho como sus hijas (López-Linares 2000).

Asimismo, la perspectiva única de Buñuel en tal cuadro de relaciones sería definitiva al momento de fraguar su versión de la figura femenina en su obra. La identificación con su autoritario padre, como acabamos de notar, no se haría esperar, ni tampoco sus connotaciones edípicas: cuando aquel falleció, Buñuel vistió

sus ropas y se hizo cargo de la familia; comprensiblemente, era su madre con quien él mejor se llevaba. Para María Buñuel, Luis era el predilecto, y no había nadie más consentido en la prole. Dada la crianza y los valores inculcados al joven privilegiado, no es de extrañar, sin embargo, que hubiese opiniones fundadas —como la de Pepín Bello— de que el realizador, durante buena parte de su vida y, sobre todo, en los numerosos períodos de escasez económica que pasó con su mujer y sus dos hijos, «explotase» inescrupulosamente a su progenitora para su manutención (López-Linares 2000).

Ahora, esa mirada literal y figurativamente asimétrica iluminaría la actitud de macho ibérico del director en su propia vida privada, ya asumida la identificación con el padre y, precisamente, con la delicada figura femenina que su madre había presentado en su vida. En la época inmediatamente anterior a la producción de *Un chien andalou* (1929), su primer filme gracias al reticente mecenazgo de aquella, conoció a la que se convertiría en su esposa: Jeanne Rucar. Se trataba de una gimnasta olímpica, amante de la música y diez años menor que el cineasta —quien por entonces, 1925, contaba veinticinco—, detalle que no deja de tener significación. Como la niña era francesa, lo primero que hizo Buñuel cuando se la presentaron fue tratarla como a una casquivana en celo (Radio Televisión Española 2012).

Ese sería solamente el principio, pues la joven Jeanne acompañaría al surrealista durante cinco decenios, hasta la muerte de él en 1983. Un inicio bastante indicativo de lo que sería esa vida conyugal, pues de burlarse en público de las dotes de pianista de Jeanne, al cabo de conocerla, Buñuel llegó a prohibirle sus clases de piano (debido a la presencia de un maestro demasiado bien parecido), hasta apostar y perder el piano de su ya sufrida mujer en lo que daría el título del libro *Memorias de una mujer sin piano*. Quizá huelgue completar esto con la noticia de que la campeona

olímpica tuvo que abandonar su carrera porque se le veían las piernas (Rivadeneira 2009). Es seguro afirmar que la entrega y sumisión de Jeanne Rucar de Buñuel —que es como ella firma su autobiografía— fue de vital importancia, no exclusivamente para las necesidades íntimas de un chauvinista aragonés, sino, además, para el afianzamiento de unos horizontes morales de inquietante dualidad que lo obsesionarían hasta la última de sus películas.

Todo gran arte es crítico, incluso legítimamente autocrítico (aun si el artista no se lo propuso), y el de Buñuel no fue excepción a este respecto. En *El bruto*, las dos vertientes del Eterno Femenino se encuentran en uno y otro polo de un relato cuya intensidad es necesariamente conflictiva. Meche (Rosita Arenas), la virgen de la historia, es una niña sumisa, si bien poseedora de un carácter digno que le otorga fuerza y resiliencia, hija de uno de los pobres inquilinos a punto de ser echados a la calle por el dueño de la casa de vecindad que habitan (Andrés Soler). Definida como está, la figura de la joven en esta película encarna aquello que no se hallará jamás al alcance de su protagonista masculino (Pedro Armendáriz): la unión con lo espiritual —simbolizada por el matrimonio— y, en consecuencia, la felicidad.

Por tanto, la pureza exaltada aparece como el único medio de redención, lo cual se encuentra perfectamente ligado con la poética del culto a la niña y la púber, en su nivel más casto. El bruto del título es un obrero que es llamado para servir de matón al dueño de la casa, a quien ve como a un padre. No parece casualidad que su desmedida e incontrolable fuerza física cobre su primera víctima en el padre de la niña: en un giro argumental que anticipa el de otra futura pieza moral del cine, *On the Waterfront* (1954), el asesino accidental —tan corto de luces y rudo como Brando en el film de Elia Kazan— se enamorará de alguien que

se presenta como perteneciente a un orden superior, cualidad que él (y el espectador) tiene la extraordinaria capacidad de apreciar.

De esta manera, la virginidad sagrada y la inexperiencia privilegiada de la joven Meche constituirán, paradójicamente, el destino fatal del protagonista. Al contacto con la niña —no obstante el atractivo sexual de esta—, el bruto descubre un deseo que trasciende los instintos, y que tajantemente coloca a Paloma, la mujer del patrón (a quien ha hecho su amante), en desventaja. La irónicamente llamada Paloma, encarnada por Katy Jurado, es, sin duda, la antagonista; y Buñuel la filma así, como la responsable final de las desgracias que se ciernen sobre el ambiente descrito. Promiscua y agresiva, Paloma resulta una *femme fatale* incontenible en su impulso destructor (Evans 1998: 95). Sin embargo, la sensual arpía es también mirada con cierta comprensión de sus debilidades pasionales. En comparación, la niña inocente llega a parecer, en algún momento, casi escalofriantemente inhumana. Más tarde, Buñuel va a prescindir totalmente del antagonismo ángel/demonio como enfrentamiento de dos personajes distintos en la trama de sus filmes, para incorporarlo exclusivamente en su versión de la joven.

De hecho, la propiamente llamada María (Michele Girardon) de *La mort en ce jardin* sirve para que el director se aproxime cualitativamente al personaje y lo aborde desde una perspectiva menos solemne. En este caso, la sordera de la joven —rasgo que, curiosamente, comparte con el cineasta— parece imbuir de paz a un mundo violento y corrupto, cuyos eventos casi se desrealizan cada vez que María (otra hija devota) entra en escena. La fuga de la que participa junto a su padre, una prostituta, un misionero y el bandido que, finalmente —se presume—, la hará su mujer, en una travesía amazónica liminar, se adivina como una metáfora de

la supervivencia: la de la misma enérgica insensatez infantil que María Buñuel desprendía en su conducta (López-Linares 2000).

Ya hemos observado (si bien someramente) cómo las fronteras entre uno y otro extremo del arquetipo del Eterno Femenino corren el riesgo —y lo buscan— de ser borradas en la niña-mujer buñueliana; también se ha percibido el influjo crucial de la madre y la esposa del director, su coincidencia (digámoslo así), en la figura. Ahora bien, tal vez no existe representación más compleja y rica de esta, como reflejo o trasposición moral-ficticia de la realidad histórico-biográfica examinada, en la obra entera de Buñuel, que la Evvie de *The Young One*. Este ejemplo magistral y culminante de la síntesis del Eterno Femenino revela el grado de sutileza en el que en la niña púber convergen los miedos masculinos más ancestrales.

Anteriormente mencionamos las teorías sociales de Rousseau, y ahora debemos sumar a ellas la ligazón entre racismo y misoginia, todo lo cual encara al espectador a la hora de abordar atentamente el film de 1960. Mas es cierto que la anécdota y su plasmación en imágenes no serían nada novedosas si no fuese por el subversivo erotismo de su figura central —la afirmación de Jonathan Rosenbaum sobre el nulo interés sexual del fugitivo Traver (Bernie Hamilton) en la pequeña nos parece curiosamente miope (Rosenbaum 2009)—; como ya ha sido adelantado líneas arriba, «la potente combinación de niñez y sensualidad en el personaje de [Key] Meersman es el motor que hace avanzar la película por terrenos que [Karl] Marx nunca recorrió» (Krohn 2005: 115). A diferencia de María o, inclusive, de Meche, en la sexualidad de Evvie no existe tanto inocencia como un primitivismo naturalmente caótico y amoral: su estado incivilizado funciona a un tiempo en el nivel de ambivalencia inherente a la feminidad buñueliana —cuya apatía se origina en Sade (Kalouche s/f: 29-31)—, y en el del compromiso

social del arte, tal como lo entendieron las vanguardias anticolonialistas (Leighen 1990: 609). Según el propio Buñuel, «[la muchacha] es como un animalito» (Colina 1986: 134). Además, la íntima conexión sexo-muerte, inaugurada en *Un chien andalou*, queda establecida en una secuencia inicial: después de rechazar los avances de Miller (Zachary Scott), el maduro guardián del coto de caza, la niña busca refugio donde se encuentra su abuelo recientemente fallecido (Barbáchano 1987: 166).

En suma, la dimensión ética de la niña-mujer buñueliana no fue producto solamente de la larga tradición misógina del paternalismo, sino también de la interrelación del cineasta, como miembro de la masculinidad y en su condición respectiva de hijo y marido, con dos mujeres que de una u otra manera se desarrollaron según los dictados de tales convenciones sociales. Por un lado, vimos cómo el culto patriarcal a la niña-mujer del siglo XIX fue una reacción a la emancipación de la «nueva mujer». Por otro, constatamos que María Buñuel fue la precursora de la joven buñueliana, mientras que Jeanne Rucar fue la esposa sumisa que el realizador necesitó para poder delinear, finalmente, las implicancias morales intrínsecas a la figura.

2. Manifestaciones de la joven como motivo estético

Ya que demasiadas veces se ha tomado a la ligera la representación formal de una figura tan compleja, será muy pertinente que a continuación nos ocupemos de la niña-mujer buñueliana desde los parámetros artísticos que han hecho posible su creación. Luego, su carácter de recipiente y transmisor de una cultura asimilada y reinterpretada será el que guíe nuestra evaluación desde dos frentes: por una parte, veremos la herencia patriarcal asumida

por el cineasta en sus principales motivos o personajes literarios, plásticos y cinematográficos; por otra, describiremos cómo Buñuel aprovechó toda una realidad estética para su propia obra, en una metamorfosis no por sutil menos cierta y profunda, y cuyos efectos siguen sintiéndose en las artes creativas de nuestros días.

2.1. Rol de la joven como síntesis del Eterno Femenino en las letras y las artes

En cuanto a la niña-mujer como constructo principalmente estético, la tradición artística y literaria que la consagra ha sido, como reflejo propio de ella, tan longeva como su evolución histórica en el plano estrictamente social. Anteriormente hemos observado, si bien casi de soslayo, la antigüedad de la figura como ícono; el *Libro del Duque de Berry*, no obstante, se halla lejos de ser la prueba definitiva del origen de toda una percepción estéticamente entronizada. Ya en las Sagradas Escrituras, consideradas como creación literaria, los diversos autores de las mismas nos ofrecen una serie de personajes que, en sí mismos, muestran a la joven no solamente como una encarnación maléfica, sino también como criatura en contacto estrecho con la divinidad (hasta incluir a la virgen madre del mismo Dios). Por supuesto, y lógicamente, es desde el material bíblico que la figura de nuestro estudio, una imagen caracterizada en su dicotomía por la cultura judeocristiana occidental, surge y adquiere una básica plenitud.

Para empezar, una de las *femmes fatales* más complejas e importantes en el mundo artístico *fin-de-siècle* fue, sin lugar a dudas, la danzarina Salomé, toda una Lolita *avant la lettre*. En especial a partir del exitoso drama teatral escrito por Oscar Wilde hacia finales de 1891, el personaje de la joven hijastra de Herodes Anti-

pas sufrió un proceso de demonización, con marcado énfasis en su tentadora sexualidad, poco menos que fascinante (Kohlmayer s/f: 9-10). De hecho, muchos escritores y pintores cayeron en su encantamiento inspirador, entre otros, por ejemplo, Gustave Flaubert, quien en su cuento *Herodías* evidencia la fusión en Salomé de niña inocente y lúbrica mujer (Bornay 1998: 190). Uno de los artistas plásticos que mejor identificaron a su época, Gustave Moreau, también recurrió a la niña-mujer bíblica, a la cual convirtió en el tema mayor de su obra. *Salomé danzante*, óleo circa 1874-1876, muestra a la protagonista con el cuerpo tatuado a la manera de las prostitutas contemporáneas; la apabullante mayoría de quienes eran menores de edad (Cody, citado por Wood 2003).

Por otra parte, la íntima relación entre feminidad y naturaleza, tan inherente al mito de la niña-mujer, anuncia en la historia bíblica de Salomé y la destrucción física de Juan el Bautista, la aparente contradicción que identificará a la figura hasta nuestros días. Tenemos, en efecto, el caso de Lewis Carroll, sus libros de *Alice* y sus fotografías de pequeñas niñas. En primer lugar, *Alice's Adventures in Wonderland* y *Through the Looking-Glass* son sendos cantos a la inocencia infantil, muy en la línea de aquella celebración platónica de la niña que describimos en el capítulo inicial del presente estudio. Sin embargo, los retratos que Carroll hiciera de Evelyn Hatch o de la misma Alice Liddell se convierten en incómodas pruebas de una percepción que es capaz de conciliar pureza y sexualidad (Wood 2003). Desde la sensibilidad de Carroll, los desnudos, entre ellos fotografías retocadas para situar a las modelos en el centro de la naturaleza, muestran una inocente curiosidad sexual y un intrínseco entendimiento entre la infancia y la libertad ajena a las constricciones victorianas (Rougeau 2005: 71-76). No obstante, continúan siendo controversiales, y ello resulta comprensible.

Con todo, lo cierto es que sí creemos en una pureza incontaminada, en lo que al culto a la niña virgen y angélica se refiere, cuando se trata de casos aislados y singulares como el que acabamos de ilustrar de Carroll o el de Poe (cuyo sustrato real mencionamos en el capítulo anterior). En efecto, y siguiendo el modelo que Dante consagró inspirado por una niña de nueve años llamada Beatrice Portinari, otro preclaro ejemplo de ello lo encontramos en las famosas *Sonatas* de Ramón del Valle-Inclán. Su imagen idealizada, representación del lado luminoso del Eterno Femenino, es de una belleza irreal (Skowron 2011: 2): la María Rosario de *Sonata de Primavera* es buena y devota, sin sombra de pecado, aunque, precisamente por eso, fiel muestra de la dicotomía entre visión mística no exenta de voluptuosidad y revelación mundana característica de toda niña-mujer.

Hay que destacar, necesariamente, el lugar de Poe en este contexto, dada la influencia que su concepción de la joven ha ejercido en el panorama creativo. Desde luego, la pequeña de hechizo sobrenatural y en mórbida relación con la dimensión ultraterrena de la existencia —Ligeia, Madeleine Usher, Annabel Lee, *et al.* — es un símbolo de inocencia mortal que influiría a Baudelaire y a Nabokov esencialmente. Sin embargo, más allá de esto, la comunión de feminidad y fatalidad en la niña virgen de Poe prefigura el *amour fou*, tan caro a los surrealistas, y la presencia de la muerte en la experiencia sexual (consumada o no), tal como la entendía el propio Buñuel. A pesar de que —o precisamente porque— las góticas narraciones del norteamericano exhiben un tajante desinterés en las convenciones del erotismo, su *child-wife* fue el modelo de unas criaturas frágiles y lánguidas cuya belleza fantasmal continúa subyugando (Lennig 1984: 74-79).

Ya en el medio de las imágenes cinematográficas, bajo el inmediato influjo de la literatura y sus elementos técnicos y discursivos, D. W. Griffith realizó una de sus obras maestras con el título de *Broken Blossoms* (1919). La historia de una niña asesinada a golpes por su padre, debido a su casto romance con un hombre chino, tenía como heroína a Lilian Gish, superestrella silente especializada en niñas-mujeres siempre a las órdenes de Griffith. Este, reconocido pionero de la narrativa cinematográfica, fue asimismo heredero del melodrama dickensiano, particularmente del encanto ingenuo y muchísimas veces literalmente infantil de sus seres femeninos. Antes, y acaso más significativamente, el Marqués de Sade pergeñaría en páginas aún de escándalo su versión de la joven en similar sentido: Justine, su emblemática representación de la figura, tiene apenas doce años cuando inicia una brevísima pero intensa jornada vital absolutamente miserable, marcada por su propia belleza física y moral. Víctima de un sinfín de orgías y agravios a manos de una serie de libertinos y otros individuos de índole inescrupulosa, que incluye a ambos sexos, la protagonista de Sade reúne todos los aspectos que se esperan de la púber como fetiche erótico (o, como en este ejemplo, pornográfico): su virginidad es el último bastión de una virtud, finalmente, inútil (Phillips 2005: 87-91).

Será a mediados de la década del cincuenta que ambos arquetipos del Eterno Femenino encontrarán una renovada armonía en la interioridad claroscuro de Dolores Haze, conocida universalmente como Lolita. El creador de esta, el ruso Vladimir Nabokov, escribió su obra en inglés y probablemente la basó en Lita Grey, la segunda mujer (quince años de edad, uno menos que la primera) de Chaplin, que a sus doce ya había aparecido en *The Kid* (1921) como el «Ángel de la Tentación». La novela homónima,

uno de los grandes logros lingüísticos en la ficción del siglo XX, causó un revuelo de proporciones a causa de su trama, que tiene a la pequeña Lolita como la víctima a priori de un enfermo de paidofilia. A través de una confesión en primera persona que se extiende a todo el libro, empero, nos aproximamos a las cuitas de Humbert Humbert de tal manera que, si no terminamos de compartir su perspectiva, sí llegamos a entender su percepción: *Lolita* permanece en la consciencia postmoderna como la historia de una precocísima mujer fatal, una *teeny bopper seductress* a pesar de su normalidad sexual como niña púber (Dawson s/f: 1). El mágico realismo producido por Humbert y su exuberante lenguaje es, precisamente, una colorida poética de la intemperancia en el amor (Martiny 2011: 98-101). Lejos de agotarse, los absolutos irreconciliables que identifican las divergentes lecturas de *Lolita* ven en ella, respectivamente, un texto irrefutablemente misógino (Herbold s/f: 2) y una tesis alternativamente marxista/feminista (Summers s/f: 1-4), o, inclusive, y como hemos observado, una apología de la paidofilia (Wasmuth 2009: 1) ahí donde, según la autora de *Solving Nabokov's Lolita Riddle*, el novelista intentó la exposición de un criminal modus operandi (Morgan 2010).

Como vimos anteriormente, la sexualización de la menor de edad en la sociedad patriarcal desarrolló un correlato puntual, en un arco conceptual no tan fácilmente definible: su reflejo estético, podríamos afirmar, va de virgen a Lolita, no sin pecar de cierta inexactitud. Previa a las tres cintas cinematográficas base de nuestra discusión, el propio Buñuel rodó en 1950 una brillantísima parábola sobre la niña-mujer y su dicotomía, en términos casi esperpénticos, titulada *Susana*. La antiheroína (Rosita Quintana) se fuga de un reformatorio en el que prácticamente vive desde hace dos años, y, no obstante su inmediata vulgaridad, nos conmueve

y empatizamos con ella. Solo después, a medida que transcurra el metraje, descubriremos que también fuimos engañados por su apariencia: Susana es hermosa y, por supuesto, joven. Rubia como la Justine de Sade, no conoce, sin embargo, los infortunios de la virtud; y, al contrario de Lolita —cuya condición de *femme fatale extraordinaire* y maestra, de ningún modo una aprendiz como la califica Erika Bornay (1998: 156), se halla sujeta a su vulnerabilidad emocional de *nymphet*—, ha asumido la seducción como racional e inmoral estilo de vida. Es más, su carácter monstruoso y perverso la haría más plenamente mujer (Klossowski 1969: 37), dentro de los límites paródicos y míticos del relato, que en manos de Buñuel se revela como un pastiche o caricatura que es una verdadera transformación creativa de la retórica patriarcal (Genette, citado por Alazraki 1984: 283) sin abandonar su ambigüedad (Williams 1987: 205). En otras palabras, Susana es un personaje clave para entender la herencia y recreación que la niña-mujer buñueliana implica, lo cual vamos a tratar con mayor detalle a continuación.

2.2. Influencia de la niña-mujer de Buñuel dentro de su filmografía y en la cultura universal

Si bien creemos que la relación sexual entre un hombre de mediana edad y una adolescente como tema anexo al específico que nos ocupa en la obra de Buñuel queda sobreentendida, será pertinente hablar de ello aquí. Desde el *Nuevo Testamento* hasta *Lolita*, pasando por una película de *cowboys* como «The Aryan» (1916) o la prostitución de Iris (Jodie Foster) en «Taxi Driver» (1976) y el dilema del vocalista en «Young Girl» o una canción del *hard rock* como «Sweet Child O' Mine», se trata de la situación que de algún modo confirma el estatus del motivo recurrente que

nos ocupa. Cuando Susana (totalmente ignorante o desdeñosa de la raíz bíblica de su nombre) logra esconderse en la hacienda a la que, por azares del destino, arriba —cual serpiente del Paraíso arrastrándose en el fango de una diluvial tormenta, y no sin un desmayo oportuno que cautivará inmediatamente la atención de la masculinidad presente—, su vocación de niña prostituta con ambiciones la lleva eventualmente hasta los brazos del jefe de la casa (Fernando Soler), un señor sumamente decente, pero también vulnerable a la ilusión que le ofrece esta mujer diabólica. En Buñuel, adepto a la pintura lúcida y dantesca de El Bosco, nada es lo que parece (Barbáchano 1987: 147).

Sin cargar las tintas en tal literal estilo, el realizador nos ofrecerá en *Tristana* (1970), su penúltimo retrato femenino, a una pelirroja Catherine Deneuve —así estigmatizada por una cabellera flamígera de connotaciones ancestrales como provocadora y traicionera (Bornay 1994: 103)— en el ingrato papel de una joven en parecidas circunstancias: al quedar huérfana, se encarga de ella Don Lope (Fernando Rey), un viejo hidalgo que se resiste a dejar atrás los líos de faldas, y que eventualmente se convertirá en su amante sin por ello dejar de ejercer, además, de padre. De hecho, *Tristana* aparece inicialmente como una niña algo tímida (aunque tal vez solo sea porque la conocemos cuando su madre acaba de morir), para pronto y gradualmente descubrir su verdadera condición. Ya que Buñuel se coloca nítidamente del lado de Don Lope, la *transformación* de la protagonista titular, de joven sospechosa de malicia a incontestable mala mujer, cuya crueldad es atizada por la amputación de una pierna, resulta espontánea y se ve justificada en el doblez que corta plásticamente su vida en un antes y un después: de su pierna ortopédica, no del abuso sexual de su tutor.

Porque parece claro que la niña-mujer buñueliana termina, dentro o fuera del *ecran*, exhibiendo una belleza física contradictoria, cual bruja medieval vía los hermanos Grimm y Disney, si no revela su dualidad desde más o menos el principio. Así pues, por un lado, la *donna angelicata* de Dante y Petrarca, que Dickens recogerá para celebrar la frivolidad de lo infantil y casto, en Buñuel asume la ambigüedad del discurso paternalista que la envuelve: la virginal Meche debilitará al Bruto, y como una precoz Dalila es que la percibimos poco antes de que la policía lo ultime. A Lolita, Nabokov, tan interesado en los insectos como el cineasta, la envuelve en una telaraña urdida por un paidófilo cuya prosa nos induce a verla cual mariposa tatuada con una calavera inequívoca, reminiscente de Poe y de *Un chien andalou*. Por otro lado, el fetichismo de las piernas —que no de los pies, como tantas veces se ha confundido— es la prioridad erótica de un acólito de Sade que, así como la castidad aparente, prefiere los rasgos de una incipiente voluptuosidad anatómica, ilusoria o no, que desestabilice las coordenadas de la percepción; recordemos la leche bañando los muslos de la pequeña en *Los olvidados* (1950).

Si tomamos literalmente el texto filmico de *L'Age d'or* (1930), será recién en el último y venenoso *sketch*, el aguijón de un legítimo escorpión de celuloide, que la niña-mujer nacerá para un tratamiento estético sin precedentes. Basado en *Los 120 días de Sodoma*, somos testigos de cómo el propio Cristo, al salir del castillo escenario de lo indecible, es interpelado por una púber agonizante, con quien vuelve a entrar y a quien aniquila en un acto de monstruosa misericordia. Pero si atendemos a lo que sostuvimos líneas más arriba, es la joven, protagonista de una historia de deseo sexual necesariamente antisocial, la primera encarnación de la figura en Buñuel, pues en cierto momento la tiene besando

apasionadamente a un hombre que más que su padre podría ser su abuelo, para consternación de su frustrado amante (quien de todos modos es mucho mayor que ella). Algo similar sucede en *Un chien andalou*, donde la representante de la feminidad debe enfrentar los desbocados impulsos de un protagonista a su vez frente a sí mismo como el doble freudiano de su padre. Finalmente, en ambos casos, el de la víctima de un Cristo sadiano y el de la de una civilización represiva, la joven buñueliana nace bajo el signo de la ambivalencia misógina: como inspiración destructora de la comunidad o como tentadora triunfante del propio Salvador de la humanidad, la niña-mujer no es sino una *femme fatale*.

Y, sin embargo, es cuando la púber mantiene una comunicación armónica con la naturaleza, representación misma de la creación, que necesitamos estar alertas. La complejidad de Lolita puede radicar en que solamente la conocemos a través de un lenguaje artificial, preparado para lucirse a sí mismo, sin ninguna funcionalidad, como un fisicoculturista (Hungerford 2008); la inquietud que en el espectador provoca la versión buñueliana reside, estamos seguros, en una estética crítica que a un tiempo acepta y rechaza la ideología patriarcal que la nutre, consecuencia de lo cual es una suerte de esquizofrenia metafísica, ya apuntada cuando comentamos *Tristana* y que desbordará los matices más contradictorios de la figura hasta la testamentaria *Cet obscur objet du désir* (1977), donde la adolescente Conchita —interpretada por dos actrices, Carole Bouquet y Ángela Molina— exhibe la fisura fatal que divide en dos estados antitéticos a un mismo ser femenino (Muñoz 2009: 17-18). Ya lo constatamos en Meche, cuya rubicunda belleza mística es reminiscente de la María Rosario valleinclanesca y adelanta, como sugerimos en el capítulo anterior, la articulación estética de la también angélica Eddie Doyle kaza-

niana. Precisamente, otra rubia joven de Kazan, la epónima Baby Doll creada por Tennessee Williams, será deudora no solamente de la *nymphet* nabokoviana sino asimismo contemporánea de las luces y sombras de la morena María de *La mort en ce jardin* (ambas de 1956) y la también blonda Evvie, *the young one*. Ambas sumisas como Meche; la última, sureña y silvestre. Es de notar que el cineasta sufrió dirigiendo a sus intérpretes debido a su conveniente inexperiencia y amateurismo; de una y otra afirmó que «estaba[n] en el cine porque así lo querían sus padres», aunque tuvo que admitir que la «inútil» Key Meersman debió de beneficiar a la película con la animalidad que supo imprimir a su rol (Colina 1986: 117, 134-135).

En consecuencia, las tres encarnaciones de la púber buñueliana enfocadas por nuestro estudio reflejan todo un sistema estético afirmado en la dinámica de la percepción y sus contradicciones internas. Por ejemplo, y pese a su conducta, una niña-mujer como Meche puede ser un símbolo antimaternal. Podemos afirmar que Evvie, Evalyn en su jardín del Edén, es la niña salvaje de Rousseau, y que su estado es sospechoso en esta iconografía de la misoginia, pero es ella también el único ser humano bajo el sol que en absoluto es capaz de discriminar a Traver (quien la llama su *angel of mercy*, en alusión autorreferencial a la pequeña Mercedes, Meche, del igualmente fugitivo Bruto) a causa de su etnia africana; la imagen resultante es un juego de opuestos característicamente surrealista. La improbable prostituta de lujo en *Belle de jour* fue una niña de pelo castaño y ojos grandes y azules llamada Séverine, que conoció la perplejidad de la transgresión cuando un hombre la tocó indebidamente, y ahora, rubia y desgastada, disfruta en sueños dignos de Sade que su marido (incompatible emocional y físicamente) la someta, siempre mediante terceros, en otra va-

riación de la dinámica del poder subyacente en el *leitmotiv* y sus repercusiones. Mientras que María —a quien en cierto instante advertimos en desesperado conflicto con lo salvaje, enredada por la cabellera en una selva que atrapa su transformación de virgen estereotípica a humana mujer (Barbáchano 1987: 160)— y el rudísimo aventurero Shark (Georges Marchal), como ya dijimos, serán los únicos supervivientes de una ardua fuga a través de la Amazonía; en palabras de Buñuel, la joven sordomuda «se salva por su inocencia, no porque sea sordomuda» (Colina 1986: 120). Sin embargo, se trata de una causalidad que enlaza lo uno con lo otro, como constancia del arte enjundioso del realizador.

Evidentemente, el obsesivo *leitmotiv* que nos ha ocupado hasta ahora sigue sirviendo, no solo como clave erótica/artística sine qua non, sino asimismo de santo y seña a la hora en que los involucrados desean rubricar su filiación con el legado de Buñuel. Esto a veces se ha manifestado problemáticamente, como en el caso del director Luis Alcoriza, guionista frecuente del aragonés. Lejos de conformarse con la opinión generalizada sobre su relación maestro-alumno con su compatriota, Alcoriza ha negado que él aprendiese de Buñuel; de esta manera, habría que observar a la niña-mujer tabasqueña de su inolvidable *Tiburones* (1963) más bien cual coincidencia exclusivamente nacida de la inevitabilidad de un mismo bagaje sociocultural, lo que creemos dudoso. Aunque los argumentos de Alcoriza no son relevantes para el análisis textual, se trata de un adecuado ejemplo de las complejas relaciones entre Buñuel y sus discípulos. También problemática, pero de otra manera, es la influencia de la joven buñueliana en la escuela de Kazan. De este sumamente genial y subestimado cineasta turco-americano, recreador de la ambivalencia humana, ya comentamos lo que para muchos será una forzada conexión con su parigual español, por lo que se hace oportuno recor-

dar el crucial ascendente de *Los olvidados* en el primer heredero de Kazan, Nicholas Ray: en *Rebel Without a Cause* (1955), precisamente, Natalie Wood es una púber cuya extraviada conducta se debe en gran medida a la reacción distante de un padre confundido por sus propias sensaciones ante el desarrollo físico de su hija.

Y podríamos seguir. De hecho, y siempre vía Kazan, la niña-mujer de Buñuel encuentra una encarnación digna de su fascinante ambivalencia en la Vikki La Motta (Cathy Moriarty) de *Raging Bull* (1980), donde Martin Scorsese ilustra los celos supuestamente infundados y corrosivos de su brutal antihéroe (Robert De Niro) con el mismo delirio estilístico que marca la narración de *Él* (1953). Antes, en su orgiástica *La dolce vita* (1960), el italiano Federico Fellini había capturado la vida nocturna en una Roma apenas redimible en el personaje de Marcello Mastroianni, cuyo ángel de la guarda no es sino una niña consciente, rubicunda y lejana. Morena y próxima, como la María de *La mort en ce jardin* pero menos psicológicamente impenetrable, es la pequeña heroína de *El laberinto del fauno* (2006), celebrada película del mexicano Guillermo del Toro que describe, como una fantástica fábula surrealista, los traumas de la Guerra Civil Española que tanto afectaron a Buñuel y a sus compañeros de generación. El instante en que Ofelia (Ivana Baquero) descubre sus piernas en la intimidad de un precario baño, en un metalingüístico y necesariamente erótico juego de espejos que refleja a la Susana bíblica e inversamente a la demoníacamente carnal Rosita Quintana de 1950 —momento en que el cine nos recuerda su dimensión de palimpsesto intertextual (Genette, citado por Alazraki 1984: 300)—, es un guiño confirmatorio —si cabía tal confirmación, aun en su brevedad— que la enlaza con todas las demás niñas-mujeres que llevan la impronta de un creador universal como pocos.

En resumen, hemos examinado cómo la conformación estética de la joven buñueliana se nutrió de los signos de un pasado patriarcal y los asimiló en una poética autocrítica e innovadora. Primero, advertimos la evolución de la figura de la niña-mujer a partir de los textos sagrados hasta el surgimiento de la Lolita nabokoviana, definitiva declaración de la estética de la figura como síntesis del Eterno Femenino y, además, igualmente definitivo ejercicio del recurso de la percepción en que se basa. En segundo lugar, asistimos a la reelaboración con que Buñuel se apropió de un motivo que, en una obra legítimamente surrealista como la suya, utilizó las más diversas gamas estilísticas para comunicar su visión de un mundo cuya dificultad radica en la ambivalencia y el relativismo moral. Finalmente, y como colofón, comentamos la influencia de la figura buñueliana en sus herederos cinematográficos, continuadores de un tema recurrente y universal.

Conclusiones

Conclusión general

Hemos visto que la recurrente figura de la mujer menor de edad o niña-mujer es de indudable y grande significación en la filmografía de Buñuel, y a través de las tres películas escogidas pudimos observar su expresión ética y estética, respectivamente. Primero, constatamos cómo la joven fue un motivo ético que sirvió al cineasta para plasmar una reflexión crítica de la sociedad patriarcal y de su propio papel en esa cultura. En segundo lugar, examinamos la suma importancia de la figura, síntesis del Eterno Femenino, como un referente estético heredado del cuerpo artístico paternalista y al que Buñuel sometió a una reelaboración cuya influencia en la obra de muchos creadores alrededor del mundo sigue sintiéndose.

Conclusiones específicas

PRIMER CAPÍTULO

El proceso histórico que culminó en la «nueva mujer» del siglo XIX y, como respuesta reaccionaria de la masculinidad, en el culto a la pureza y sumisión de la mujer menor de edad duró siglos. Desde el marianismo medieval que lo originó hasta la eclosión del fenómeno en el seno de una sociedad represiva, el culto a la niña conservó su ambigüedad moral. Como persona desventajada en cuanto a sus derechos, pasando por los arreglos matrimoniales y la prostitución infantil, la mujer púber finalmente tuvo que aceptar la ambivalencia que le asignó una civilización profundamente misógina.

También observamos el impacto de dicha cultura en la vida familiar de Buñuel. Su madre era una joven cuando él nació, primogénito con todos los privilegios de la masculinidad consagrados en la burguesía. Cuando su padre murió, el futuro cineasta asumió inmediatamente el rol de hombre de la casa, aunque su adorada madre tuvo que continuar ayudándolo económicamente mucho después de su propio casamiento. La esposa de Buñuel y madre de sus hijos tenía solo quince años al momento de conocerlo; se trataba de una niña-mujer tan alegre y sumisa como lo había sido su madre. Ambas mujeres fueron decisivas para que el realizador configurase a la joven de su filmografía como una versión inquietante del Eterno Femenino, una versión en la que ángel y demonio suelen desdibujar las fronteras entre ambos.

SEGUNDO CAPÍTULO

A partir de las Sagradas Escrituras, la mujer menor de edad fue la encarnación o reflejo de las actitudes de la clase dominante,

en una bipolaridad definida por la Virgen y (entre otras hijas de Lilith) Salomé, convirtiéndose esta en una figura central para la recreación de la *femme fatale* del siglo XIX. Precisamente, y como producto de la ética hipócrita de la burguesía, los artistas y escritores sucumbieron a la misma ambivalencia en representaciones tan fascinantes como las pequeñas niñas de Lewis Carroll, las vírgenes góticas de Edgar Poe o las adolescentes castas de Valle-Inclán. Como vimos, fue Lolita, creación de Vladimir Nabokov, el personaje que acaso mejor supo capturar la esencial dicotomía de la figura a través de la manipulación perceptiva.

Por otra parte, observamos el desarrollo que la niña-mujer de Buñuel sufrió a lo largo de la obra del cineasta. Desde una película tan temprana como *L'Age d'or*, en la cual es crucial la impronta de Sade y su pornografía misógina, hasta ejercicios de estilo tan sutiles como *Tristana* o *Belle de jour*, la reelaboración de la figura, y, por ende, del discurso patriarcal dentro del cual nació y se crió como referente estético, es reveladora. En su personal versión de la joven patriarcal se da una evolución poco menos que subversiva, donde la percepción formal tiene la última palabra. *El bruto*, *La mort en ce jardin* y *The Young One* nos muestran a una niña a la vez sospechosa de virtud y de pecado, enigmática pero progresivamente decadente, un rasgo que de aquí se extenderá al resto de la filmografía buñueliana. Filmografía que, como además pudimos constatar, ha ejercido una influencia considerable, desde este apartado en especial, en creadores del séptimo arte de la talla de Nicholas Ray, Martin Scorsese, Federico Fellini y otros, que con filmes como *La dolce vita*, *Raging Bull* o *Rebel Without a Cause*, han sabido perpetuar las luces y sombras de la joven buñueliana.

Bibliografía

- ACKERL, Isabella. *Vienna Modernism: 1890-1910*. Viena: Federal Press Service, 1999.
- ALAZRAKI, Jaime. «El texto como palimpsesto: Lectura intertextual de Borges». En: *Hispanic Review*. Pennsylvania, vol. 52, N.º 3, pp. 281-302, 1984.
- BARBÁCHANO, Carlos. *Buñuel*. Barcelona: Salvat, 1987.
- BORNAY, Erika. *Las hijas de Lilitb*. 3.ª ed. Madrid: Cátedra, 1998.
- . *La cabellera femenina: Un diálogo entre poesía y pintura*. Madrid: Cátedra, 1994.
- BUÑUEL, Luis. *Tristana* [videgrabación]. Madrid: Talía Films, 1970.
- . *Belle de jour* [videgrabación]. París: Robert & Raymond Hakim, 1967.
- . *The Young One* [videgrabación]. Nueva York: Valiant Films. 1960.
- . *La mort en ce jardin* [videgrabación]. París: Dismage, 1956.
- . *El bruto* [videgrabación]. México D. F.: Internacional Cinematográfica. 1952.
- . *Susana* [videgrabación]. México D. F.: Internacional Cinematográfica, 1951.
- . *L' Aged'or* [videgrabación]. París: Vicomte de Noailles, 1930.
- COLINA, José de la y PÉREZ TURRENT, Tomás. *Luis Buñuel: Prohibido asomarse al interior*. 2.ª ed. México D. F.: Joaquín Mortiz, 1986.
- DAWSON, Kelly. «Little Deadly Demons: Nymphets, Sexuality and a North American Girl-Child». En: *American Sexuality Magazine*.
- EVANS, Peter William. *Las películas de Luis Buñuel: La subjetividad y el deseo*. Traducción de Eduardo Iriarte y Josetxo Cerdán. Buenos Aires: Paidós, 1998.
- HERBOLD, Sarah. «Dolores Disparue: Reading Misogyny in *Lolita*». En: Galya Diment y Zoran Kuzmanovich (eds.). *Approaches to Teaching Nabokov's Lolita*. Nueva York: Modern Languages Association of America, 2008.
- HUNGERFORD, Amy (expositora). *The American Novel since 1945* [videgrabación]. Yale: Open Yale Courses, 2008.
- KALOUCHE, Fouad. *Apathea, and Becoming Chaos in Juliette*. Consulta 20 de abril de 2013 <<http://prosper.cofc.edu/~desade/papers/Apathea.pdf>>

- KOHLMAYER, Rainer. «From Saint to Sinner: The Demonization of Oscar Wilde's Salomé in Hedwig Lachmann's German Translation and in Richard Strauss's Opera». En: Mary Snell-Hornby, Zuzana Jettmarová y Klaus Kaindl (eds.). *Translation as Intercultural Communication*. Ámsterdam y Filadelfia: Benjamins, 1995, pp. 11-122.
- KLOSSOWSKI, Pierre. «Sade o el filósofo infame». En: Editions Du Seuil. *El pensamiento de Sade*. Versión castellana de Manuel Lamana. Buenos Aires: Paidós, 1969, pp. 13-45.
- KROHN, Bill y DUNCAN, Paul (eds.). *Luis Buñuel: Filmografía completa (Quimera 1900-1983)*. Traducción de Laura Sales Gutiérrez. Madrid: Taschen, 2005.
- LEIGHTEN, Patricia. «The White Peril and L'Art Negre: Picasso, Primitivism, and Anticolonialism». En: *The Art Bulletin*. vol. 72, N.º 4, 1990, pp. 609-630.
- LENNIG, Walter. *Poe*. Traducción de Juan Conesa Sánchez. Barcelona: Salvat, 1984.
- LÓPEZ-LINARES, José Luis y RIOYO, Javier (directores). *A propósito de Buñuel* [videgrabación]. Madrid: Cero en Conducta S. L., 2000.
- MARTINY, Erik. «Oculate Paradise: Colour Saturation in Vladimir Nabokov's *Lolita* in the Context of its Cinematographic Adaptation». En: *GRAAT On-Line* N.º 10, 2011. Consulta: 3 de junio de 2013. <<http://www.graat.fr/6martiny.pdf>>
- MORGAN, Joanne (directora). *The Lolita Riddle* [videgrabación]. St. Peters: Cut Snake Studio, 2010.
- MUÑOZ, Sara. «La construcción femenina en el discurso cinematográfico de Buñuel: *la femme fatale*». En: *Hispanet Journal* 2, 2009. Consulta: 28 de abril de 2013. <<http://www.hispanetjournal.com/4Surrealfemme-EDITADO.pdf>>
- PHILLIPS, John. *The Marquis de Sade: A Very Short Introduction*. Nueva York: Oxford University Press Inc., 2005.
- RADIO TELEVISIÓN ESPAÑOLA. *Españoles que hicieron el siglo XX* [grabación de audio]. Madrid: Radio Televisión Española, 2012.
- RIVADENEYRA, Lucía. «¡Cómo me gustaría acostarme con otro hombre!». En: *MujeresNet.Info*, 2009. Consulta: 24 de abril de 2013. <<http://www.mujeresnet.info/2009/11/como-me-gustaria-acostarme-con-otro.html>>

- ROSENBAUM, Jonathan. «*The Young One*: Buñuel's Neglected Masterpiece». En: *JonathanRosenbaum.com*, 2009. Consulta: 27 de abril de 2013. <<http://www.jonathanrosenbaum.com/?p=22909>>
- ROUGEAU, R. Nichole. *Alice's Shadow: Childhood and Agency in Lewis Carroll's Photography, Illustrations, and Alice Texts*. Tesis de doctorado en Filosofía. Louisiana: Louisiana State University, 2005. Consulta: 3 de junio de 2013. <<http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-04042005-092947/>>
- SKOWRON, Izabela. «La mujer angélica y la mujer fatal en la literatura del siglo XIX». En: *Romanica*. Cracovia, año 2, N.º 1, 2011, pp. 1-10. Consulta: 5 de junio de 2013. <<http://romdoc.amu.edu.pl/Skowron.pdf>>
- SUMMERS, Krystal. *Lolita the Proletariat: A Marxist-Feminist Analysis of Lolita*. s/f.
- WASMUTH, John. *Unreliable Narration in Vladimir Nabokov's Lolita*. Lund: Lund University, 2001.
- WILLIAMS, Linda. «The critical grasp: Buñuelian cinema and its critics». En: Rudolf E. Kuenzli (ed.). *Dada and Surrealist Film*. Nueva York: Willis Locker & Owens, 1987, pp. 199-206.
- WOOD, Alexandra. «Constructions of Childhood in Art and Media: Sexualized Innocence». En: *Agora: An Online Graduate Journal*. Consulta: 3 de junio de 2013. <<http://www.humanities.ualberta.ca/agora/Articles.cfm@ArticleNo=157.html>>

Correspondencia:

Christian Doig

Alumno de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Correo electrónico: a20126014@pucp.pe