

De la Carmen de Mérimée a la Conchita de Buñuel en Ese oscuro objeto del deseo

Miraba a la calle a través de los barrotes del calabozo y entre todas las mujeres que pasaban, no veía a una sola comparable a ese demonio de mujer¹.

Estas palabras de don José, en su relato al viajero-arqueólogo y narrador principal de *Carmen*, la novela de Prosper Mérimée (1845), resumen ejemplarmente la dualidad del personaje de Carmen: objeto del deseo masculino – es este el motivo por el que no es comparable a ninguna otra mujer –, resulta a su vez emparentada al demonio, tal es el mal del que ella es portadora. En este sentido, Carmen, como otras figuras femeninas contemporáneas suyas, así Salomé (Wilde, 1891) o Lulú (Wedekind, 1894), encuentra su antecedente más remoto en Pandora², hermoso mal enviado por Zeus a los hombres, según la versión que del mito conocemos por Hesíodo, a la vez que se constituye en modelo de toda una serie de mujeres descendientes directas entre las que queremos destacar a Conchita, la protagonista de la novela *La mujer y el pelele* (Pierre Louÿs, 1898), algunos de cuyos rasgos más elocuentes, como su poder seductor y una veleidad desmedida, se descubren idénticos a los de Carmen.

Como la novela de Mérimée, *La mujer y el pelele* ha sido reiterativamente llevada al cine, mereciendo especial mención entre las múltiples adaptaciones cinematográficas que han dado vida a Conchita, la realizada por Luis Buñuel en el que sería su último film, *Ese oscuro objeto del deseo* (1977). Las líneas que siguen tratan de reflexionar sobre estas mujeres, sobre sus cadencias comunes y sus diferencias, a partir de un breve recorrido por los textos citados.

De Pandora a Carmen

Como antes decía, Carmen puede vincularse a una estirpe de mujeres cuyo origen es Pandora, la “dotada de todo” – eso significa su nombre –, una creación de Hefestos a instancias de Zeus, en la que el dios del fuego, mezclando tierra y agua, dio forma a una joven doncella que sería educada en las tareas femeninas por Atenea, ungida de gracia por Afrodita, que le infundió además la vehemencia del deseo, y en cuyo corazón Hermes introdujo el mal y el engaño. Así completada, Zeus envió la hermosa obra a Epimeteo, quien, a pesar de las advertencias de su hermano, Prometeo, fue incapaz de resistirse a los encantos de mujer tan atractiva, tomándola por esposa.

¹ MÉRIMÉE (1989, 142).

² Esta línea genealógica de Carmen, sobre la que volveremos en el epígrafe siguiente, ha sido estudiada en JIMÉNEZ (1994, 130-6).

Entonces Pandora, desobedeciendo a su flamante marido, se hizo con el cofre que éste guardaba en su casa, destapándolo: todos los males que en él estaban contenidos, escaparon, extendiéndose por el mundo. Fue así como, desde la llegada de Pandora, efectivo e irresistible engaño contra el que nada pudo Epimeteo, el mal invadió el mundo.

La atracción ejercida por Pandora tiene, pues, como correlato el mal que su presencia irradia: tal es el origen de la dualidad fatal que esta mujer primera transmitirá a sus descendientes. En este sentido, Pandora y todas las mujeres que de ella proceden van a suponer, así lo diría Hesíodo, una gran calamidad para los mortales, según una versión del mito que por lo demás haría suya el patriarcalismo cristiano durante un buen número de siglos, al situar en Eva el origen de todos los males de la humanidad. En esta misma línea, un número abundante de manifestaciones artísticas y literarias de la Edad Media consideraron a la mujer como causa, o al menos como tentación, del pecado, antes de que la poesía renacentista asociara explícitamente a Pandora con la fascinación fatal que el poeta experimenta ante su amada, como sucede, por ejemplo, en *Delia, objeto de la mayor virtud* (1544), donde Maurice Scève canta como sigue su amor a Pernette du Guillet: «Ante un cuerpo tan perfecto, a la primera mirada mi alma se encendió, fatal Pandora»³. Esta síntesis entre belleza, ardiente deseo y fatalidad sería igualmente cultivada por otros poetas franceses, Ronsard y Du Bellay, entre ellos, contribuyendo de este modo al trazado de una senda artística donde la imagen de la mujer irrumpe como objeto del deseo masculino y, a la vez, como fuente del mal.

En la literatura del siglo XVIII no faltarían mujeres continuadoras de esta senda, como la marquesa de Merteuil, que usa a su amante como ejecutor de sus maldades, o como la Cleopatra de Gautier, que ofrece a sus amantes una noche de amor para luego provocarles la muerte. Y durante el siglo XIX, el puritanismo imperante en la vida real, que imponía a la mujer como esposa y madre, encontraría su contrapartida en el terreno artístico en la imagen de la mujer independiente, no subordinada a la función de esposa-madre y rodeada además de un fatal halo de belleza y seducción. Tal es el contexto donde, junto a algunas pinturas del prerrafaelista Dante Gabriel Rossetti, creador de un estereotipo de mujer de largos cabellos pelirrojos, labios carnosos y penetrante y misteriosa mirada, así *La dama de Fazio* (1863), cuyo origen se encuentra en un poema de Fazio degli Uberti que describe la seductora belleza de su amada; tal es el contexto, decía, donde, en el antes citado texto de Mérimée, nace Carmen. Acudamos ya, pues, hasta este texto para descubrir en tan carismático personaje femenino sus rasgos más característicos.

La Carmen de Mérimée

Heredera de Pandora y de toda esa estirpe de mujeres antes referidas, Carmen participará a su vez de otros mitos: así, en el capítulo II del texto de Mérimée, el narrador principal la presenta al

³ Cita tomada de *ibid.* 132.

lector como una diosa saliendo de las aguas del río Guadalquivir a su paso por Córdoba⁴, en una clara alusión al mito de Venus.

Pero, en todo caso, el personaje de Mérimée forja su mito a partir de la imagen de una mujer que, atrayendo la mirada del hombre, despierta en él un deseo que ella va a utilizar a su antojo. De ahí que Carmen sea descrita enseguida como mujer seductora, esto es, como mujer que se exhibe para la mirada masculina, desplegando para ello toda una operación de puesta en escena del cuerpo, y en la que, entre otros elementos, el vestuario, especialmente a través de una prenda tan española como la mantilla, va a cobrar un acentuado protagonismo. Así, en el mismo capítulo II de la novela, al hilo de la aparición de Carmen ante el narrador de la historia, éste dice:

Al llegar cerca de mí, la bañista dejó deslizarse sobre los hombros la mantilla que le cubría la cabeza, y [...] me percaté de que era menuda, joven, bien proporcionada y que tenía los ojos muy grandes⁵.

Y más adelante, cuando ya el personaje de don José ha tomado la palabra, éste refiere así su primer encuentro con Carmen: «Apartaba la mantilla para descubrir los hombros y un gran ramo de casia sobresalía de la camisa»⁶, y poco después: «en la calle de las Sierpes empieza por dejar caer la mantilla sobre los hombros para mostrarme su palmito engatusador»⁷. La mantilla abre, pues, el cuerpo de Carmen a la visión masculina, seduciéndola. Del mismo modo que, correlato de lo anterior, lo cierra cuando, activado ya el deseo del hombre, comienza a burlarlo: «Una vez en la calle – dirá don José, tras pasar la noche con Carmen – se cubrió toda ella con la mantilla, y me volvió la espalda»⁸.

Cuando la mirada del hombre ha sido seducida, Carmen se interpondrá en su camino, interpeleándolo:

Y cogiendo la flor de casia – prosigue don José - que tenía en la boca, me la lanzó, con un movimiento del pulgar, exactamente entre los dos ojos [...] Cuando hubo entrado en la fábrica, vi que la flor había caído al suelo entre mis pies [...] la guardé cuidadosamente en la guerrera. ¡Primera tontería!⁹

Desde la cabeza hasta los pies, la flor de casia, metonimia fuertemente impregnada del cuerpo de la mujer, recorre así el cuerpo de José desatando en él un deseo, una fuerza viril, si se prefiere, que ya no podrá dominar –tal es su lamento al comentar ahora «¡Primera tontería!». El embrujo, en efecto, comienza a surtir un efecto que no tarda en ser explicitado: «Las medias de seda agujereadas

⁴ MÉRIMÉE (1989, 120).

⁵ *Ibid.* 120.

⁶ *Ibid.* 134.

⁷ *Ibid.* 138.

⁸ *Ibid.* 152.

⁹ *Ibid.* 136.

que ella me enseñó enteras al huir, las tenía constantemente ante los ojos»¹⁰. La novela de Mérimée va construyendo de este modo un estereotipo femenino cuyo poder seductor aparece basado en una belleza – recordemos que el mismo ha sido emparentado a Venus, diosa de la belleza – no exenta de intensa fuerza erótica: «Avanzaba balanceándose sobre las caderas como una potranca de la remonta de Córdoba»¹¹, continúa don José, en su descripción de Carmen.

En lo que sigue, la heroína merimeiana dominará ya a su antojo al hombre y los deseos en él despertados, en una actuación que da buena cuenta de su libertad, de su comportamiento en absoluto sometido a los dictados de lo masculino: «Lo que quiero es ser libre y hacer lo que me place»¹², dice a José, cuando éste le pide explicaciones acerca de sus continuas visitas a un rico comerciante; una libertad que sólo se ve constreñida por dos máximas que para ella son inquebrantables: su raza y su destino. Y es que, efectivamente, la historia de Carmen es la de una fatalidad guiada por el destino, como en la tragedia griega. Ella aceptará la muerte sin renunciar a su raza y cumpliendo con un destino leído en los posos del café – tal es, por cierto, uno de los aportes esenciales del elemento gitano a la novela, más allá del “caló” ambiental; la impregnación de un halo turbador, de un destino leído a través del sortilegio.

Pero no menos significativo que estos rasgos del personaje es su nombre mismo, Carmen; un nombre nada casual, como ha sido pertinentemente anotado¹³, tanto por las múltiples acepciones de la palabra, como por su fonética. En efecto, la palabra ‘carmen’ remite tanto a ‘fórmula mágica’, en su acepción latina, como a ‘poema’, que era su significado medieval, como también a ‘huerto’ o ‘jardín’, en el sentido que a esta palabra dan los habitantes de la provincia de Granada, y, todavía, a ‘encanto’, ‘agrado’, si atendemos a su equivalente francés, *charme*; acepciones todas ellas aplicables simbólicamente a Carmen. Pero también fonéticamente:

se aviene el personaje a su nombre Carmen (la *c* oclusiva inicial, la *a* abierta y tónica, es un cierto grito desafiante continuado en la vibración de la *r*, la sensualidad de la bilabial *m* y el eco más oscuro de la *e* y la nasalización final)¹⁴.

Hasta aquí algunos de los rasgos de la mujer creada por Mérimée que contribuyeron al forjado del mito de la andaluza fatal. Pues bien, una de las primeras herederas directas, como antes señalaba, de *Carmen*, por lo que a la literatura se refiere, es la novela del francés Pierre Louÿs, *La mujer y el pelele*, donde cobra vida Conchita, una mujer que, aun sin ser gitana, tiene mucho, como veremos en lo que sigue, de Carmen.

¹⁰ *Ibid.* 142.

¹¹ *Ibid.* 134.

¹² *Ibid.* 172.

¹³ LÓPEZ JIMÉNEZ – LÓPEZ ESTEVE (1989, 48).

¹⁴ *Ibid.*

Conchita, heredera de Carmen

En *La mujer y el pelele*, la historia de Conchita, tras la breve descripción que de ella hace el narrador principal de la novela a partir de las impresiones del personaje André Stévenol, va a ser contada, como en *Carmen*, por quien, presa de un deseo incontrolable, ha sucumbido previamente a los encantos de la mujer. Efectivamente, como don José en *Carmen*, Mateo toma la palabra en *La mujer y el pelele* desde el estado de ruina al que lo ha llevado Conchita para narrar su relación con ella a un narratario que ahora es encarnado por el citado André Stevenol. Conchita, como Carmen, deviene, pues, en una de esas mujeres “relatadas” por hombres ya destruidos por ellas. He aquí, por ejemplo, la manera en que Mateo se refiere a Conchita, en los prolegómenos de su relato, al comienzo de *La mujer y el pelele*:

Es la peor de las mujeres de la tierra. No tengo más que una esperanza, un consuelo en el corazón, y es que, el día de su muerte, Dios no la perdonará¹⁵.

Pero comencemos por el principio. Y el principio es el título, *La mujer y el pelele*; un título que, lejos de concretarse, como *Carmen*, en un nombre de mujer, viene a incidir en el que será motivo principal de la novela: la mujer y el pelele. El tema del pelele manteado por mujeres remite, como es sabido, a un cuadro de Goya, pero no se trata ahora de varias mujeres, sino de una sola; esa mujer que, heredera de Carmen, como ya se ha dicho, activará el deseo del hombre hasta punto tal, que éste, sin poder ya dominarlo o controlarlo, va a devenir en pelele del mismo y por ende de la mujer. El propio texto se encarga de explicitarlo, tanto a través del enunciado que intitula el capítulo VIII de la novela, «Donde el lector empieza a comprender quién es el pelele de esta historia»¹⁶, como por boca del mismo Mateo, quien, en el capítulo XII, se autodenomina “pelele” cuando, a propósito de su encuentro con Conchita en Cádiz y el capricho que entonces ella le solicita, un palacio donde vivir, en Sevilla, interpele de este modo a su interlocutor:

¿Conoce usted, en el museo de Madrid, una tela singular de Goya [...] ¿Cuatro mujeres con falda española, en el césped de un jardín, tienden un mantón por las cuatro puntas y hacen saltar en él riendo un pelele grande como un hombre...¹⁷

Y concluya: «En resumen: que volvimos a Sevilla»¹⁸. Mateo deviene, pues, en pelele de los caprichos de la mujer. Y, por cierto: elegirá para Conchita, así lo dice literalmente su relato, un

¹⁵ LOUÏS (1978, 41).

¹⁶ *Ibid.* 103.

¹⁷ *Ibid.* 157.

¹⁸ *Ibid.* 157.

palacio «no lejos de la calle del Candilejo, en donde Carmen recibió a don José»¹⁹, en lo que es una declaración explícita por parte del texto de Louÿs de su vinculación con el de Mérimée – su hipotexto, según terminología genettiana. Otros elementos, bien que no citados a la manera anterior, redundan en esta filiación: así el contexto geográfico donde se desarrolla el grueso de la historia, Andalucía; o la ocupación de cigarrera de la protagonista y su afición al baile, algo inevitablemente común, esto último, a todas las mujeres fatales, por formar parte fundamental de sus estrategias seductoras: Conchita, sin ser gitana, «baila con una vehemencia que es irresistible»²⁰, dirá Mateo a André, su interlocutor, antes de anunciarle que «es la peor de las mujeres».

Ahora bien, la energía trágica de *Carmen* se torna melodramática en *La mujer y el pelele*, texto donde los personajes son más dados a efusiones sentimentales. Una de las causas de este giro hacia lo melodramático hay que buscarla en la desaparición del elemento gitano, decisivo, como antes decíamos, no tanto para el trazado de los rasgos físicos de la cigarrera, cuanto para sustentar la fuerza fatal, trágica, que impregna la novela de Mérimée. Y así, aquel sino trágico que impregnaba cada reencuentro entre Carmen y don José es sustituida en la novela de Louÿs por el relato melodramático de unos escauceos eróticos siempre bruscamente interrumpidos por Conchita. Análogamente, el romanticismo de don José, en *Carmen*, ha sido sustituido, en *La mujer y el pelele*, por el decadentismo de Mateo, un personaje venido a menos, admirador de la ciudad de Sevilla y defensor de sus antepasados árabes, «de ellos [...] procede una rara pereza para los trabajos manuales»²¹ (quizá por que su fortuna le «había impedido llevar una existencia demasiado activa»²²).

Al margen de un primer encuentro de Mateo con Conchita, durante un viaje en tren por el norte de España, y que servirá para anotar la dualidad niña-amante del personaje:

Aquella boca singular, tan infantil y sensual a la vez, que a veces dudaba si sus movimientos durante el sueño evocaban el pezón del ama o los labios del amante²³.

un rasgo, por cierto, que va a impregnar al personaje durante todo el relato; al margen de este primer encuentro, decía, la relación entre ambos propiamente dicha, comenzará, en lo que viene a ser una coincidencia más con la novela de Mérimée, en la Fábrica de Tabacos de Sevilla, ese lugar emblemático que, vinculado a la manifestación del cuerpo de la mujer andaluza, contribuiría de manera decisiva al forjado del mito de Carmen. En efecto, durante una visita de Mateo a tan señalado lugar, una tórrida tarde de agosto, Conchita, como Carmen, interpela al personaje:

¹⁹ *Ibid.* 158.

²⁰ *Ibid.* 41.

²¹ *Ibid.* 36.

²² *Ibid.* 34.

²³ *Ibid.* 59.

«Caballero, si me da usted una perra chica, le cantaré una canción»²⁴. Y también, como sucediera en *Carmen*, el lamento de Mateo por su respuesta no tarda en manifestarse, bien que ahora sin el eco trágico de la novela de Mérimée:

Aquella moneda de oro echada ante aquella niña fue el hado fatal de mi juego. En aquel día tuvo su origen mi vida actual, mi ruina moral, mi fracaso...²⁵

Carmen y Conchita en el cine

Al margen de *La mujer y el pelele*, *Carmen* ha tenido su proyección en la ópera (Bizet, 1875), obra que, por cierto, contribuiría decisivamente a la creación del mito de la cigarrera, y, por ende, de la mujer andaluza. Pero *Carmen* ha impregnado también la música de cámara, la poesía, la danza, las artes plásticas y, sobre todo, el cine. Después de todo, era normal que *Carmen* deviniera en nutriente del cinematógrafo, y ello porque, al margen de lo más o menos atractivo que pudiera resultar el relato visual de la novela de Mérimée, ningún medio de expresión puede dar cuenta del poder de seducción de la mujer, uno de los puntos capitales de *Carmen*, con la fuerza del cine – y basta pensar, para constatarlo, en el fenómeno del *star-system* hollywoodiense. De ahí la ingente cantidad de adaptaciones cinematográficas de *Carmen*, algunas de ellas muy conseguidas, como la versión realizada por Lubitsch en 1918, primera película que este director dirigiría para la UFA a partir de un encargo de Davidson, su productor-jefe, quien veía en ella un éxito seguro, dada la alta rentabilidad de las distintas adaptaciones de *Carmen* hasta entonces realizadas, como, por ejemplo, la versión de De Mille (1915) protagonizada por Geraldine Farrar. La película de Lubitsch, con la actriz polaca Pola Negri encarnando a Carmen, destacaría por su excelente ambientación de la Sevilla del siglo XIX donde se desarrolla la historia. Otra adaptación, ésta muy libre, digna de mención es *Carmen Jones* (Preminger, 1954): en ella, la cigarrera, una Carmen de color interpretada por Dorothy Dandridge, es una fabricante de paracaídas, mientras que don José, el militar español en la época napoleónica, es Joe, un soldado del ejército estadounidense en plena Segunda Guerra Mundial interpretado por Harry Belafonte. Al comienzo del film, Joe, tras una reyerta femenina, es obligado a acompañar a Carmen a la prisión, desencadenándose a partir de ahí la conquista de la mujer-fatal, quien termina atrapando al hombre en una peligrosa vorágine de ofuscación afectiva.

Pero si *Carmen* ha sido reiterativamente llevada al cine, *La mujer y el pelele* no le va a la zaga, pudiendo afirmarse incluso que Conchita ha sido un personaje más requerido por el cinematógrafo que la Carmen de Mérimée. Y ello porque, al margen del poder de seducción de

²⁴ *Ibid.* 68.

²⁵ *Ibid.* 70.

ambas mujeres – aspecto éste que para el cine es un reclamo de ambas por igual –, Carmen es, lo hemos señalado, una figura trágica y por eso ha servido sobre todo a la ópera y la danza, mientras que Conchita, por ser figura de melodrama, ha resultado más idónea para un cine con fines comerciales. De entre las múltiples adaptaciones al cine de *La mujer y el pelele*, destacan la versión de Reginald Barker de 1920; la de Jacques de Baroncelli de 1928, hecha a la medida de la donostiarra Conchita Montenegro; *El diablo es una mujer*, título impuesto por la Paramount a su director Joseph von Sternberg para lucimiento de Marlene Dietrich; la versión de Duvivier de 1958, protagonizada por Brigitte Bardot; *Ese oscuro objeto del deseo* (Luis Buñuel, 1977); y la co-producción hispano-francesa, *La femme et le pantin* (Mario Camus, 1992), protagonizada por Maribel Verdú.

Cabrera Infante ha elogiado especialmente la segunda de ellas debido, sobre todo, a la interpretación, en el papel de Conchita, de la Montenegro – apellido que parece aludir al pubis; interpretación que encuentra su cumbre precisamente en la escena en que ella, ante la mirada de un Mateo que se ve obligado a presenciar la actuación del otro lado de una reja, recibe desnuda a un fornicador anónimo:

Escena – dice Cabrera Infante – que Conchita Montenegro transforma en una versión silente de la danza de Salomé. Ahora no hay varios velos, sino una sola, sólida verja de hierro²⁶.

Notable interpretación ésta que convierte a Conchita en la más perversa de todas las mujeres, al aunarse en torno a ella las figuras de Carmen y de Salomé. Sin embargo, aun reconociendo las calidades de esta como de otras de las películas antes citadas, la versión cinematográfica más singular que de la obra de Louÿs se ha realizado es sin duda *Ese oscuro objeto del deseo*, de Buñuel, film cuya protagonista femenina sería encarnada por dos actrices diferentes, Ángela Molina y Carole Bouquet.

Ese oscuro objeto del deseo

Ese oscuro objeto del deseo, como así lo anota el mismo film en los títulos de crédito, es una adaptación de *La mujer y el pelele*. Ahora bien: como con otras “adaptaciones” buñuelianas sucede, así las que tienen su origen en obras de Galdós, como *Nazarín*, *Viridiana* o *Tristana*, el texto de Louÿs servirá a Buñuel como fuente para reflexionar, en su habitual línea humorística, sobre la mujer como objeto del deseo masculino, deconstruyendo a su vez el mito de la andaluza fatal.

Y algo de ello aparece ya reflejado en el mismo título del film, *Ese oscuro objeto del deseo*; un título donde, a diferencia de los textos anteriores, no aparece el vocablo “mujer” como tampoco

²⁶ CABRERA INFANTE [Online].

se alude en él a nombre de mujer alguno, sino a un “objeto del deseo” que, señalado lingüísticamente mediante el deíctico “ese”, es tachado de “oscuro”. Sin duda es ahí, en ese “oscuro”, donde reside la fuerza de dicho título, pues aun cuando el mismo pueda ser leído, al hilo del comentario aparecido al comienzo del capítulo IV de la novela de Louÿs, «...nunca había tenido una amante rubia. Siempre ignoré a *esos pálidos objetos del deseo*»²⁷, que dice Mateo a su interlocutor, a propósito de un rápido recuento de sus amantes, como un “oscuro-moreno”, por oposición al “pálido-rubio” anterior, no cabe duda de que “oscuro”, palabra rica en significados, puede pensarse también por oposición a “claro”, a “iluminado”, en cuyo caso el título llamaría especialmente la atención acerca de la imposibilidad de ceñir con palabras las calidades de ese objeto del deseo. He aquí, entonces, lo que en este caso el título anuncia: un objeto del deseo resistente a los signos y las formas, a los discursos; un objeto del deseo, en suma, que deviene en agujero opaco de conocimiento²⁸.

Si en *Carmen* la mujer es objeto de posesión sexual – convirtiéndose esa posesión en uno de los focos de atracción masculina «no podía pensar en otra cosa, desde lo ocurrido en la calle del Candilejo»²⁹, reconoce don José, pues allí tendría lugar la primera unión carnal con la protagonista –, en *La mujer y el pepele*, sin embargo, esa posesión, reiterativamente demandada por Mateo, se va a ver primero demorada por Conchita, que encuentra en dicha resistencia su principal arma de dominación sobre el hombre, para luego terminar consumándose: tras la gran paliza que Mateo, cansado ya de sus continuos juegos, inflige a la mujer, ésta, proclamando ahora abiertamente sus tendencias masoquistas, manifiesta:

¡Qué bien me has pegado, corazón mío! [...] Aún soy virgen [...] Te veo como no te he visto nunca. Ven a mí. Y, efectivamente, caballero – concluye Mateo a su interlocutor –, era virgen.³⁰

Ahora bien, lejos de constituirse en un buen final, esa unión va a derivar, bien por el contrario, como así matiza Mateo en su relato, en una relación insoportable, ya que a partir de entonces: «A cualquier precio, por todos los medios, me quería encerrado entre sus brazos. Finalmente, me escapé»³¹. Viene a justificarse así, por lo demás, aquella máxima expresada por Mateo a su interlocutor, André Stévenol, antes de comenzar el relato propiamente dicho de su relación con Conchita: «Hay dos tipos de mujeres a las que es preciso no conocer a ningún precio: aquellas que

²⁷ LOUÏS (1978, 49). La cursiva es mía.

²⁸ Un estudio más detenido de éste y de otros motivos del film aparece en POYATO (1998, 133-58).

²⁹ MÉRIMÉE (1989, 152).

³⁰ LOUÏS (1978, 172s.).

³¹ *Ibid.* 183.

no os aman y a continuación las que os aman»³². Dos tipos de mujeres que se descubren, pues, sucesivamente encarnadas por la Conchita de Louÿs.

La Conchita de Buñuel, sin embargo, no es exactamente ésta. Y ello porque jamás devendrá su cuerpo en objeto de ocupación sexual, como así lo patentiza el film en sus inicios: efectivamente, al poco de comenzar la película, puede verse a Mateo mostrando al criado unos zapatos de tacón, una braguita mojada y, también, manchas de sangre; elementos que remiten a la mujer, o más exactamente, al acto sexual; mas un acto sexual que resulta – y esto es lo llamativo – inmediatamente desmentido cuando Mateo, un tanto descorazonado, matiza que la sangre es de la nariz y el criado achaca al miedo que la braguita esté mojada. Así pues, la mujer, metonímicamente figurativizada por esa batería de huellas ligadas al sexo, se presentifica en el texto buñueliano como objeto de no-poseción sexual.

Y es que Buñuel se interesará únicamente por la Conchita resistente, por la Conchita siempre “mocita”, por utilizar la misma palabra del texto, esto es, por la que proclama su nombre, ese tierno diminutivo de Concepción, como así lo llama el narrador de la novela de Louÿs, que puede ser leído como caparazón, como rígida envoltura. En este sentido, el nombre de Conchita resulta en el texto buñueliano más ajustado, por así decirlo, al cuerpo de la protagonista que en el louÿsiano³³.

Enfrentado de este modo a una mujer-conchita, Mateo, el protagonista de *Ese oscuro objeto del deseo*, se ve obligado una y otra vez a demorar su deseo de posesión sexual, ajustándose así el personaje a una de esas máximas a las que se ven abocados los pobladores del universo buñueliano: el “no poder (hacer)”; en este caso, “no poder poseer” a la mujer – del mismo modo que, por ejemplo, en *El ángel exterminador* es el “no poder salir (de la mansión)”; o el “no poder asesinar”, en *Ensayo de un crimen*; o el “no poder cenar”, en *El discreto encanto de la burguesía*. Y, como también es frecuente en Buñuel, el film trabaja ese motivo con una buena dosis de humor, extraída en este caso del juego narrativo desplegado, pues como sus textos de referencia, *La mujer y el pelele* y, por ende, *Carmen*, *Ese oscuro objeto del deseo* también pone en escena a un personaje masculino contando el relato de su relación con la mujer (objeto de su deseo y de su ruina), bien que actualizándolo en aras de una poética específica propia.

Una poética que, como decimos, tiene que ver con el humor. Efectivamente, en *Ese oscuro objeto del deseo*, Mateo contará el relato de su relación con Conchita a quienes, durante un trayecto en tren desde Sevilla a París, le acompañan en el compartimento, a saber, una señora y su pequeña hija, un magistrado y un enano entre quienes previamente se ha trenzado el más rocambolesco de

³² *Ibid.* 38.

³³ En la versión que de *La mujer y el pelele* realizó Mario Camus, dicho sea de paso, la relación de Mateo con la mujer objeto de su deseo comienza con un tórrido acto carnal entre ambos; de ahí que, con buen criterio, el nombre de la mujer-fatal, interpretada por Maribel Verdú, haya sido cambiado por el de Estrella; un nombre igualmente nada casual, no ya porque el film, en sintonía con él, trabaje el “brillo” de la actriz, sino porque, a partir del momento de la unión carnal citada, Mateo devendrá en un hombre claramente “estrellado”.

los vínculos: así, la señora recuerda que ha visto a Mateo en alguna calle parisina; éste, a su vez, reconoce al magistrado, a quien está seguro de haber visto en la Audiencia; y, por último, ante las dudas que el magistrado expone al enano sobre si lo vio o no en los toros, éste le responde: «imposible que me confunda con otro». La sorna que sobre esta frase puede percibirse, se vio ya precedida por el gesto de la niña ayudando al enano, cuando éste se disponía a tomar asiento, antes de que sus piernas quedáranle colgando del mismo. Y así, si en los narrativos de *Carmen* y *La mujer y el pelele* no había el menor atisbo de irrisión, en el de *Ese oscuro objeto del deseo* sucede todo lo contrario, al haber sido figurativizado como un irrisorio amasijo de burgueses parisinos. Todo invita, pues, a la rechifla, al tratamiento irrisorio de los aconteceres que, con respecto a su relación con la mujer, van a ser contados por Mateo. Veamos algún ejemplo.

Invitado por Conchita para que sea su amante durante una noche, Mateo se mete en la cama con ella. Mas cuando parece que la posesión por fin va a consumarse —«no cantes victoria todavía», oímos que dice Conchita a su entusiasmado amante —, el otra vez burlado Mateo comprueba que un llamativo corsé ciñendo la cintura y la entrepierna de la mujer, lo impide — «un cuerno de toro no lo habría atravesado»³⁴, se dice en la novela de Louÿs, a propósito de su impenetrabilidad —; corsé que devendría así en la inscripción visual de esa concha, de esa coraza, que impide la posesión sexual de Conchita. Hasta aquí el acontecimiento deviene en mera ilustración de la novela de Louÿs, pero el film buñueliano apuesta fuerte por el humor, como decíamos, apelando para ello al juego narrativo. Y así, mientras la afanosa lucha con las ataduras inatacables del corsé, un corte de montaje lleva hasta el tren, donde puede verse a Mateo describiendo su actuación, para lo que se ayuda incluso de las manos, gesticulando, como si todavía la lucha con el corsé prosiguiera, ante sus compañeros de viaje, entre los que ahora se encuentran, aparecidos de no se sabe dónde, varios niños atendiendo al narrador-gesticulador con la misma avidez, si no más, que los mayores. Es así como la dramática situación vivida por Mateo, su deseo en extremo burlado por la mujer, es motivo de una gran hilaridad, especialmente acentuada en el texto por la presencia de esos niños siguiendo, en su ingenuidad, el acontecer relatado por Mateo.

Pero dicho juego narrativo servirá también para establecer extraños vínculos entre Conchita y su antecedente más remoto, Pandora. Así, en un momento dado del film, puede verse a Mateo y Conchita sentados en un sofá, él acariciándole las manos que ella tiene a su vez posadas en el cofre forrado de pequeñas conchas marinas, de conchitas, que sostiene entre sus piernas; un cofre que Conchita no tarda en abrir... En ese instante, un brusco corte de montaje interrumpe la continuidad de la acción para llevarnos hasta el tren justo cuando pasa por un túnel: la oscuridad y el ruido que de éste emanan son tales, que Mateo se ve obligado a interrumpir su relato. He ahí, pues, el cofre y la mujer, en una combinación cuya referencia es ya Pandora. Pero la cita intertextual se ve

³⁴ LOUÏS (1978, 114).

definitivamente completada con el correspondiente acto de montaje: si cuando Pandora, desobedeciendo la orden de Epimeteo, recordémoslo, liberó con sus manos la tapa del cofre, el mundo se inundaba de males, cuando Conchita hace lo propio, la representación se inunda de oscuridad y de ruido, cortocircuitando el relato de Mateo. Y así, a partir de este sorprendente emparentamiento de Conchita con Pandora, el texto materializa su ataque a la narración de Mateo, que deviene así en relato agredido, diríase, agujereado; violentado, en suma.

Pero quizá la mayor apuesta del film sea, en esta tarea propiamente deconstructora, la figurativización de la mujer objeto del deseo masculino como relevo de dos rostros diferentes, como antes señalábamos. Y es que, al margen de la cadena de metamorfosis sufridas por Conchita, uno de cuyos inevitables eslabones es la Conchita-bailadora, que refiere la novela de Louÿs, el texto buñueliano da un paso más para, contradiciendo con violencia los cánones del relato cinematográfico convencional, mostrar una Conchita encarnada, en lo que es un caso ejemplar de “extrañamiento” (*dépaysement*) surrealista, por dos actrices diferentes. Por lo demás, el mismo Buñuel justificaría esa figurativización de la mujer en un “automatismo” – podrían haber sido no dos, sino tres o diez actrices diferentes, diría el cineasta en una entrevista³⁵. Y es que, efectivamente, Conchita es indeterminadas mujeres, o más exactamente, el operador textual que representa el estallido del objeto de deseo masculino, tal es la deconstrucción humorística del mito de Carmen, esa “oscura Carmen” de Buñuel, que el texto ha escriturado.

Pedro Poyato Sánchez

Universidad de Córdoba

Departamento de Historia del Arte, Arqueología y Música

Plaza del Cardenal Salazar, 3

E – 14003 Córdoba

aa1posap@uco.es

³⁵ PÉREZ TURRENT – DE LA COLINA (1993, 173).

Bibliografía

Cabrera Infante, G., *Las mujeres y el pelele*. In <http://www.ctv.es/USERS/borober/pantin.htm>

Jiménez, J. (1994) *La vida como azar*. Barcelona. Destino.

López Jiménez, L., López Esteve, L.-E. (1989) Introducción. En Mérimée, P., *Carmen*. Madrid. Cátedra.

Louÿs, P. (1978) *La mujer y el pelele*. Barcelona. Plaza & Janés.

Mérimée, P. (1989) *Carmen*. Madrid. Cátedra.

Pérez Turrent, T., de la Colina, J. (1993) *Buñuel por Buñuel*. Madrid. Plot.

Poyato, P (1998) *Las imágenes cinematográficas de Luis Buñuel*. León. Caja España.