

Cumbres borrascosas de William Wyler

© REBECA ROMERO ESCRIVÁ

ÍNDICE

CONTENIDO	PÁGINA
1. El melodrama en William Wyler	2
2. El conflicto entre lo salvaje y lo doméstico	4
3. La presencia de la pasión	8
4. El espíritu de Brontë en <i>Cumbres borrascosas</i> de Wyler	11
5. La puesta en escena y la dirección de actores	14
6. Epílogo	21
Ficha técnica del <i>film</i> comentado	24
Bibliografía consultada	25

A Wyler no se le podía persuadir de que la perfección era inalcanzable.

John Ford

1. EL MELODRAMA EN WILLIAM WYLER. Al igual que otros cineastas de la época (pensemos en John Ford, Frank Capra, Henry Hathaway, Michael Curtiz) la filmografía de William Wyler ha merecido el concepto de “autor”, a pesar de las ocasiones en que trabajó por encargo, sobre todo en el género que nos ocupa, y de que sólo en algunos casos era él quien proponía a los productores la realización de proyectos en los que su implicación era máxima. Sin embargo, y en contra de lo que suele parecer por los conocidos celos mutuos entre Wyler y su productor Samuel Goldwyn (lo que no significa que no apreciaran sus respectivos talentos), fue Wyler, tras su notable trabajo en *Jezebel* quien se involucró en la adaptación de *Cumbres borrascosas*, la popular novela de Emily Brontë, proyecto que anhelaba dirigir desde hacía tiempo¹.

Como apuntaba el teórico estadounidense Frank D. McConnell, “claro está que el hecho de celebrar el genio individual no implica necesariamente que se desprecie la idea de las convenciones de los géneros. Pero hay una tendencia — incluso en los estudios que se ocupan directamente de los géneros cinematográficos— a considerarlos más o menos como telones de fondo para que sobresalga el genio creador individual. Y aunque un tratamiento como éste pueda ser un rasgo inevitable de la crítica postromántica, plantea problemas”². Ambas prácticas (la del artista cinematográfico que trasciende la supuesta esencia de los géneros y el artesano que se somete a su normativa) ponen de manifiesto la

¹ Wyler tardó dos años en lograr que Goldwyn la produjera. No obstante, en *Cumbres borrascosas*, Wyler aceptó los argumentos que le fueron presentados en la medida en que concordaban con sus pretensiones ideológicas y estéticas. El film, a cuya creación Goldwyn prestó especial atención, se convirtió en uno de sus favoritos entre los que produjo. De ahí el celo que mantenía respecto a la autoría con Wyler, como muestra la afirmación que el productor pronunció una vez finalizada la película: “Yo hice *Cumbres borrascosas*, Wyler sólo la dirigió”. Un incidente análogo se cuenta respecto a *Desengaño* (“Dodsworth”, 1936). Véase ALEX MADSEN, *William Wyler. The Authorized Biography*, Tomas Y. Crowel, Nueva York, 1973, p. 165.

² Véase, FRANK D. MCCONNELL, *El cine y la imaginación romántica*. Ed. Gustavo Gili, S.A., col. “Punto y línea”, Barcelona, 1977, p. 133.

relación antagonista entre el cineasta y el género en el que éste crea. Para William Wyler la estética fílmica no es un simple instrumento de comunicación sino una forma de estructurar el relato, dramática e ideológicamente, de forma coherente, transformándolo en material para el sentimiento y la reflexión, contemplando la vida a través de las poderosas categorías arquetípicas, que, según apuntaba Northrop Frye, tutelan los géneros³.

Las aportaciones de Wyler son importantes. Estamos ante un gran creador de formas melodramáticas puras (del amor romántico, trágico, más poderoso que la muerte), al estilo de Brown, Stahl o Sirk. *Cumbres borrascosas* se encuentra en la frontera entre el melodrama social (por la particular visión del conflicto entre individuo y sociedad) y del melodrama burgués (por la constante persistencia de Catherine —Merle Oberon— en preferir la vida de la clase ociosa a la que le esperaría si se casase con Heathcliff). En él interviene una retórica abrumadora (la retórica de Brontë), y la tendencia al exceso y al dramatismo decimonónico, así como al ámbito de lo sagrado heredado de la tragedia clásica. En las reconstrucciones controladas en estudio de *Cumbres borrascosas* se esboza, con gran efectividad, un paisaje lleno de símbolos, según veremos, propios del melodrama⁴.

2. EL CONFLICTO ENTRE LO SALVAJE Y LO DOMÉSTICO. Si se puede indicar una constante temática en *Cumbres borrascosas*, ésta es el debate entre lo salvaje y lo doméstico, de innegable raigambre romántica. En *Cumbres borrascosas* asistimos a la dialéctica entre instinto y sociedad, entre la lucha por la libertad individual y el seguimiento de los caminos marcados por la colectividad. Nos encontramos ante el melodrama moderno *sensu strictu*. Los personajes descubren que el origen que el sino les ha deparado no es el idóneo para su felicidad personal. Si la tragedia griega y shakespeariana trataba de grandes héroes (príncipes o reyes), el melodrama popular intenta aproximar los sentimientos de

³ Véase NORTHROP FRYE, *La anatomía de la crítica*, Ediciones Monte Ávila, Caracas, 1977.

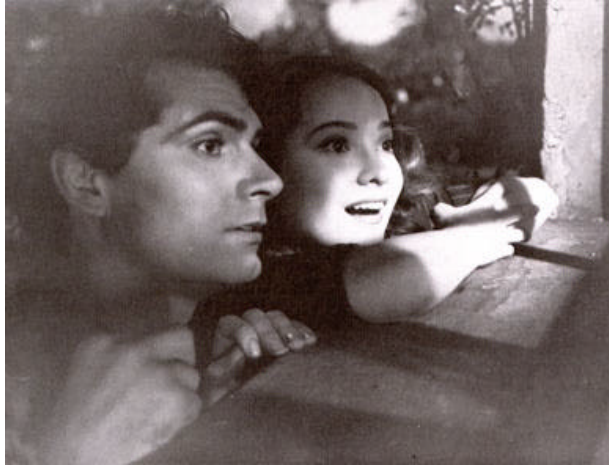
⁴ Samuel Goldwyn mandó a un cámara viajar a Yorkshire para filmar los páramos donde se supone que transcurre la acción en la novela de Brontë, para poder reproducir en estudio el paisaje de peñascos y brezo que tanta importancia adquiere en el relato amoroso de Catherine y Heathcliff.

los héroes al de los mortales. El melodrama, como sabemos, surge con el ímpetu democrático, así que no es de extrañar que con él se democraticen los héroes. Así, Heathcliff responde a los atributos del héroe ordinario (corriente), solitario, intratable, encerrado en sí mismo, de orígenes oscuros, huérfano, que se halla en un mundo que le es hostil, que le rechaza por su inadaptación y categoría social, contra el cual debe luchar⁵. El melodrama, por tanto, es el melodrama de los pobres. Con esta perspectiva, la rebelión contra la predestinación social está presente en *Cumbres borrascosas*: Heathcliff marcha a América atendiendo las peticiones de Catherine, con el fin de convertirse en un caballero y que la joven se case con él.

La dialéctica entre lo doméstico y lo salvaje se hace concreta en Cathy. El paso de los años ha hecho de Cathy una joven caprichosa y de carácter voluble. Aún se identifica con Heatcliff, sin embargo la educación recibida le empuja a recriminarle su ruda conducta y su falta de decoro a la hora de vestirse. Cathy, a pesar de compartir con Heatcliff el gusto por la vida salvaje, independiente y aventurera, oye la llamada de otro mundo, el doméstico: la vida de la sociedad burguesa⁶. La escena en que mejor se percibe este conflicto es aquella en que ambos están en el páramo y oyen la música que viene de casa de los Linton y se acercan a curiosear. Wyler muestra los dos sentimientos que embargan a Cathy: su lado salvaje, aquel que le incita a saltar en la oscuridad la tapia de la Granja de los Tordos, retando a los perros del jardín; y el doméstico, que la conduce hacia una vida suntuosa en la que abundan los festejos, de la que sólo le separa el cristal de una ventana (la ventana por la que Heathcliff y Cathy contemplan cómo bailan los burgueses).

⁵ Si recordamos el inicio del *flashback*, el señor Earnshaw trae a Heatcliff a Cumbres borrascosas tras una visita suya a Liverpool. “Traigo un regalo del cielo, aunque está tan negro que más bien parece del diablo —dirá el señor Earnshaw—. Lo encontré hambriento en las calles de Liverpool pateado y magullado, casi muerto”.

⁶ Los prejuicios de la vida burguesa los demuestra Cathy desde muy temprano, aun desde niña. Recuérdese en la primera secuencia del *flashback*, la escena en que el señor Earnshaw le presenta a sus hijos al niño harapiento que ha adoptado. Cathy, al verlo, exclama: “¡Está sucio!”. “No, Cathy, no hagas que me avergüence de ti”, le corregirá su padre.



Destaca la cuidada iluminación de Toland en la escena en que Cathy y Heathcliff contemplan desde el alféizar de una de las ventanas de la Granja de los Tordos el baile que tiene lugar en el interior de casa de los Linton.

El conflicto entre lo salvaje y lo doméstico se presenta ante Cathy por medio de los dos hombres de su vida: Heathcliff representa el mundo irracional, y atroz, el de la pasión desbordante y lo salvaje (el infierno), y Edgar Linton el mundo ocioso, de la vida en sociedad, las buenas costumbres y la educación (el cielo).

La secuencia mencionada se conecta con la siguiente mediante una elipsis. Cathy ha pasado unas semanas con los Linton, en la Granja de los Tordos, reponiéndose de las heridas causadas por las mordeduras de los perros. Cuando Edgar la trae de vuelta, regresa bastante cambiada: va ataviada con un refinado vestido y ha aprendido a comportarse con los ademanes adecuados de una señorita. Cathy se sorprende al encontrarse en Cumbres borrascosas con Heathcliff, al que creía lejos, construyendo una fortuna. Heathcliff no ha hecho caso (aún) de sus ruegos y le reprocha tal transformación. Wyler muestra hábilmente cómo la llamada de la naturaleza a veces es más fuerte en Cathy que la de la sociedad: se despoja a tirones de su elegante e incómodo vestido y lo sustituye por otro más humilde con el que corre por el páramo en busca de Heathcliff. Es “la llamada del lado Heathcliff de Cathy” lo que muestra maravillosamente Wyler. Las palabras que pronuncia Cathy al llegar al páramo y encontrarse con el joven, “Heathcliff, haz que el mundo se detenga. Haz que se detenga y se quede quieto y nunca más se mueva. ¡Que el páramo no cambie y

que tú y yo tampoco cambiemos nunca!” recuerdan el conocido verso del *Fausto* de Goethe: “Detente, momento, porque eres tan hermoso”, siempre presente en el melodrama como prueba de su común estructura *rise and fall*, según se muestra en la siguiente secuencia del filme. La felicidad entre los matorrales de brezo se acaba pronto. Cathy volverá a vestirse con finas vestimentas para recibir la visita de Edgar. Al verla Heathcliff de nuevo convertida en una muchacha de sociedad, se suscita una conversación en torno a la naturaleza de Cathy que muestra perfectamente su carácter caprichoso:

Heathcliff. ¿Va a volver aquí?

Cathy. Eres insoportable, absolutamente insoportable.

Heathcliff. No pensabas eso esta mañana en los páramos.

Cathy. Bueno, en casa cambio de humor.

Heathcliff. ¿Va a venir?

Cathy. Desde luego que no.

Heathcliff. Mientes. Por qué te has puesto ese vestido de seda.

Cathy. Porque la gente bien se arregla para cenar. (*Cathy empuja a Heathcliff.*)

Heathcliff. ¿Por qué quieres ganarte sus ridículos halagos?

Cathy. Ya no soy una niña, no puedes hablarme de ese modo.

Heathcliff. Yo no estoy hablando a una niña; hablo a Cathy, mi Cathy.

Cathy (con ironía). Soy tu Cathy y debo aceptar tus órdenes y permitirte que elijas mis vestidos.

Heathcliff. No te vas a pasar toda la noche sonriendo con afectación y escuchando su charla insulsa.

Cathy. ¿Y por qué no? Para que lo sepas, es más divertido que escuchar a un mozo de cuadra.

Heathcliff. Cathy, no me hables así. (*Heathcliff la coge del brazo*)

Cathy. Lo haré. Vete. Ésta es la habitación de una dama; no en la que entran los criados, con las manos sucias, insultos y quejas. Déjame en paz.

Heathcliff. Sí, sí. Dile al mozo de cuadra que se vaya porque mancha tu bonito vestido, pero ¿quién mancha tu corazón? Heathcliff no. ¿Quién te convierte en una joven vacía y estúpida? Linton. Nunca le amarás. Dejarás que te ame porque satisface tu mezquina vanidad. ¡Amada por ese lechuguino con dientes de plata!

Cathy. Basta y vete. Tuviste oportunidad de ser alguien. Pero serás delator, o criado, o mendigo junto a un camino, suplicando favores, lloriqueando para conseguirlos, con las manos sucias.

Heathcliff. Eso es lo que soy yo para ti: un par de manos sucias (*Heathcliff se mira las manos. Una pronunciada panorámica vertical de arriba abajo, a cámara al hombro, enfoca, en contrapicado, la palma de las manos de Heathcliff.*) Pues ahí las tienes (*Le da a Cathy una bofetada en su mejilla izquierda con su mano izquierda*) Donde deben estar (*Abofetea de nuevo a Cathy con su mano derecha en la mejilla contraria. Cathy se muestra impasible.*) De nada sirve abofetearte.

Según apunta José María Aresté, las manos sucias que abofetean a Cathy son el símbolo de aquello que les separa: su distinta posición social. Por ello, en

el plano siguiente, Wyler muestra a Heathcliff contemplándose las manos para, a continuación, romper con ellas un cristal y lastimárselas⁷.

3. LA PRESENCIA DE LA PASIÓN. El melodrama clásico no es ajeno a las insinuaciones eróticas; la pasión irrumpe como elemento esencial en el romanticismo, dando protagonismo a los sentimientos irracionales y a las pasiones violentas, en claro contraste con las pasiones que se suscitaban en la comedia *larmoyante*. Así, en *Cumbres borrascosas*, se sustituye la *sensiblerie* por la pasión. El deseo carnal, palpable, será motivado de manera sutil, aunque intensa, en la expresión física de los amantes de *Cumbres borrascosas*. Éste además está asociado con los elementos de la naturaleza (que representan lo salvaje), como el paisaje de los páramos o la roca Peniton Crag.



Cathy y Heathcliff en Peniton Crag

Con esta perspectiva, la reafirmación del individuo está presente de manera compleja: el concepto de individuo abarca a ambos personajes conjuntamente (y no a uno por contraposición del otro) porque Heathcliff y Catherine se consideran uno sólo.

⁷ El tema de las manos se retoma al final del filme, cuando Cathy, postrada en su lecho, esperando la muerte, recibe la visita de Heathcliff. Heathcliff será esta vez quien coja las manos de Cathy y diga: “¡Fíjate en tus manos; están consumidas!”. La enfermedad de Cathy, su debilidad, contrasta con la fortaleza de Heathcliff.

Así lo afirma Cathy en una secuencia intermedia del *film*, justo después de que Linton la pida en matrimonio, ante su ama de llaves, Ellen:

No creo que yo pertenezca al cielo. Una vez soñé que estaba allí. Soñé que iba al cielo y aquello no parecía mi hogar y me destrocé el corazón llorando para volver a la tierra. Los ángeles estaban tan furiosos que me arrojaron a los matorrales que hay en la cima de Cumbres borrascosas. Y me desperté sollozando de alegría. Casarme con Edgar me importa tan poco como estar en el cielo. Pero Heathcliff ha caído tan bajo. Parece deleitarse en ser mezquino y brutal y, sin embargo, es más yo misma que yo. No sé de qué están hechas nuestras almas, pero sean de lo que sea la suya es igual a la mía y la de Linton es tan distinta como el relámpago lo es de la luz de la luna, o el hielo del fuego. (. . .) Todos mis dolores en este mundo han consistido en los dolores que ha sufrido Heathcliff, y los he seguido paso a paso desde que empezaron. El pensar en él llena toda mi vida. Si el mundo desapareciera y él se salvara, yo seguiría viviendo; pero si desapareciera él y lo demás continuara igual, yo no podría vivir. Mi amor a Linton es como las hojas de los árboles, y bien sé que cambiará con el tiempo; pero mi cariño a Heathcliff es como son las rocas de debajo de la tierra, que permanecen eternamente iguales sin cambiar jamás. Es un afecto del que no puedo prescindir. Mi único pensamiento en la vida es Heathcliff. ¡Ellen, soy Heathcliff!

El fragmento confirma, de nuevo, no sólo el amor hasta los límites de lo racional que Cathy siente por Heathcliff, sino la presencia de lo salvaje (lo terrenal por contraposición al cielo).

El componente erótico está presente en los jóvenes inquisidores de *Cumbres borrascosas*. La obsesiva negación del *Eros* conduce a su impulso antagónico, también irrevocable, el *Thanatos*. Según disponen los cánones románticos y clásicos, amor y muerte van siempre entrelazados, tal como se escenifica en el desenlace: justo cuando Catherine confiesa a Heathcliff que aún le ama es al borde de su muerte, en presencia de Ellen (la única testigo de su amor), cuando ya es demasiado tarde para remediar su separación: “Heathcliff, perdóname. Tenemos tan poco tiempo. Es la última vez. Te lo dije, Ellen, cuando se fue aquella noche bajo la lluvia, te dije que le pertenecía, que era mi vida, mi ser. Es verdad, es verdad, soy tuya; nunca he sido de nadie más. (. . .) Te esperaré hasta que mueras”⁸.

⁸ El tiempo es otro factor melodramático importante que siempre aparece a contrarreloj de la narración. En *Cumbres borrascosas*, Wyler no hace uso únicamente del tiempo como función meramente argumental, sino como recurso técnico mediante la calculada estructura de *flashback* ininterrumpido hasta el final que pone en evidencia no sólo la fugacidad del tiempo y su carácter irreversible, sino también la ruina que éste ha causado en las personas y lugares.

Pero óbito es también sepultarse en vida, y eso es lo que les ocurre a los protagonistas, no en el desenlace, sino en el desarrollo del *film*, en la *story* del *flashback*, cuando Catherine renuncia a sus sentimientos para afirmar que es feliz en su matrimonio con Linton. Es Cathy la que provoca la desdicha de la pareja, como recalca Heathcliff en su lecho de muerte: “Yo no rompí tu corazón, lo hiciste tú. ¿Por qué cambiaste el amor por el pobre capricho que sentías hacia él, un puñado de cosas mundanas? La miseria y la muerte y todos los males que Dios y los hombres nos hubieran enviado no nos habrían separado, lo hiciste tú sola; te fuiste como una niña traviesa para destrozarse tu corazón y el mío?”

Junto con la pasión se suscita también el sentimiento egoísta, de posesión del otro, que en *Cumbres borrascosas* se lleva a extremos. Heathcliff no dejará descansar a Catherine ni aún después de muerta: “Ojalá no descanses mientras yo viva. Yo te maté. Persígueme. Persigue a tu asesino. Sé que los fantasmas han vagado por la tierra, acompáñame siempre, toma cualquier forma, enloquécame, pero no me dejes solo en esta oscuridad donde no puedo encontrarte. No puedo vivir sin su vida, no puedo morir sin su alma”. De esta manera se cierra la estructura de *flashback* que ocupa el relato que la anciana Ellen narra a Lockwood. El espectador comprende que el ruego de Heathcliff fue escuchado: el espíritu de Cathy deambuló sin alivio por el páramo. El *film* concluye con la llegada del doctor a Cumbres borrascosas, que anuncia que ha visto a Heathcliff muerto junto a una mujer. No es un “happy ending” propio de algunos melodramas, pero sí, en palabras de Román Gubern, un “vencer en la derrota”, porque Heathcliff, con su muerte, ha encontrado la felicidad junto a Cathy: al fin los dos podrán descansar en paz. Como afirma Ellen ante el doctor: “No, muerto no, ni solo, está con ella; acaban de empezar a vivir. Adiós Heathcliff; adiós mi loca y dulce Cathy”⁹. Por ello, no es tanto el recuerdo de la muerte de Cathy, ni la

⁹ Existe un error de doblaje. El término “wild” se ha traducido como “loca”. La traducción pierde el sentido de la palabra que se usa en el original inglés y que tanto significado cobra a lo largo del *film*. Ellen no afirma “Adiós, mi loca y dulce Cathy”, sino “Adiós, mi salvaje y dulce Cathy”. La afirmación de Ellen, que coincide con la imagen en sobreimpresión de los fantasmas de Heathcliff y Cathy alejándose por los páramos, recuerda al espectador que finalmente prima el lado salvaje de Cathy frente al doméstico. En el fondo, por mucho que intentara negarlo Cathy, lo salvaje nunca la abandonó. El espectador atento sabría la naturaleza que prevalecería en Cathy desde el principio, pues el aviso de Cathy

de Heathcliff, lo que predomina, sino el pensamiento de que ambos finalmente están juntos en el mejor de los cielos posibles para ellos: los páramos. La ensoñación o imagen en sobreimpresión del final del filme redime al espectador mediante una expresión de esperanza y fe. El espectador de *Cumbres borrascosas* se ha purificado. Siente piedad por Heathcliff porque estaba enamorado de ella y disculpa por ello su carácter grosero y despótico. Es un sentimiento afín a la catarsis aristotélica, la última fase que se experimenta tras contemplar el filme, pues no es el recuerdo de las muertes lo que impera, sino la satisfacción de saber que las peticiones de ambos antes de morir se han cumplido (Cathy ha esperado a Heathcliff y Heathcliff ha muerto junto al alma de Cathy) y lo que es aún más gratificante es que “empiezan a vivir”¹⁰.

4. EL ESPÍRITU DE BRONTË EN *CUMBRES BORRASCOSAS* DE WYLER. Reconocemos la autenticidad de lo que el cine nos muestra por el mero hecho de ser imágenes que captamos mediante una percepción directa. Esta objetividad, según palabras de Jacques Aumont, es lo que nos hace fieles a las imágenes —tanto es así que el conjunto de lentes que en la cámara sustituye al ojo humano recibe precisamente el nombre de “objetivo”—, pero también es lo que coarta nuestra imaginación. Por eso se entiende que toda magnífica obra literaria que sea conocida antes que la cinematográfica dejará un vacío irreparable en esta última, porque el lector deseará contemplar la obra que ya conoce y de la manera en que la ha imaginado e incurrirá en los errores comunes de la comparación. Con todo, el cine escribe principalmente en imágenes, no en palabras. El mundo de las palabras no se puede traducir en imágenes del mismo modo que el mundo de las imágenes no se puede traducir en palabras. Cada mundo tiene su propio lenguaje. Cada lenguaje expresa un mundo propio y, sin embargo, sólo hay un mundo frente al arte.

a Heathcliff en una de las secuencias de los páramos así lo auguraba: “No importa lo que haga o diga. Ésta soy yo; aquí, de pie en esta colina y contigo; ésta soy yo para siempre”.

¹⁰ Cabe destacar que por imposición de Goldwyn hubo que añadir al film un plano final (rodado por H. C. Potter) en el que se sobreimpresionaba una imagen de Cathy y Heathcliff sobre los páramos, a modo de feliz encuentro celestial en la otra vida (algo en lo que Wyler no estaba de acuerdo, lo que no es de extrañar si recordamos que Cathy y Heathcliff no deseaban el cielo, sino más bien el infierno o la vida terrenal). Con todo Goldwyn no iba tan desencaminado, puesto que el paisaje de la imagen corresponde a Penitton Crag y los páramos.

Cumbres borrascosas de William Wyler ha sido criticada por sus detractores (entre ellos el novelista británico Graham Greene) por su final “convencional”. Sin embargo, *Cumbres borrascosas* de Wyler se entenderá como obra maestra en su género si no se ha leído la novela homónima de Emily Brontë. No podemos decir que *Cumbres borrascosas* sea un fracaso como filme, si no podemos decir que lo sea como novela de Brontë. La película como tal es un logro en sí misma, aunque la versión de Wyler omite la segunda generación descendiente de los protagonistas. Brontë hace que el peso de la culpa sea expiado no por sus creadores, sino, lo que es aún más cruel (y coherente con la tragedia original), por sus hijos, Linton Heathcliff y Cathy Linton, ambos fruto del “adulterio”¹¹, quienes se ven condenados a un matrimonio de compromiso para satisfacer los deseos de Heathcliff. Lo que Heathcliff no consiguió en vida lo quiere ver materializado en la nueva generación. La verdadera condena o castigo para Heathcliff, según la obra originaria, no es la misma que en la adaptación de Wyler. William Wyler se conforma con que Heathcliff, siendo vil y despreciable, se aisle del mundo porque Catherine elige la adinerada vida en sociedad en la que ha sido educada, ante la satisfacción de los deseos amorosos de ambos. Brontë va más allá con la venganza del destino: los hijos de Heathcliff y Catherine ahora que pueden amarse viviendo juntos, no sólo no se compenetran como se compenetaron sus padres, sino que Cathy ama a su primo, Hareton Earnshaw (hijo de Hindley, hermano de Catherine), a quien Heathcliff ha convertido en mozo de cuadra tras apropiarse de sus bienes, como represalia por los malos tratos que Heathcliff recibió de Hindley de niño. Digamos que la propia venganza que lleva a cabo Heathcliff se vuelve contra él, pero con una fuerza aún mayor. La lección que puede extraerse de la novela de Brontë (que no podemos resarcirnos por nuestras culpas en los otros, según muestra el verdadero y magnífico desenlace de la escritora, porque no sabemos lo que nos va a deparar el destino) no está plasmada en *Cumbres borrascosas* de Wyler.

¹¹ Adulterio aquí tiene un sentido alegórico. Nos referimos al “adulterio” de Catherine con su esposo Linton, respecto al amor de Heathcliff y al que ella misma le tiene, y al de Heathcliff con su mujer Isabella, cuya relación matrimonial se consuma con el propósito de despertar celos en Cathy

Sin embargo, como afirma José María Aresté, “a pesar de los recortes que ha sufrido la novela, la historia no se resiente. Wyler decide centrarse en la primera parte de la historia de Brontë (el amor entre Catherine y Heathcliff) y logra un relato cinematográfico compacto y coherente sin traicionar el espíritu de Brontë” ni su conclusión: no se puede ir contracorriente del amor, ni responder mezquinamente a las peticiones del alma. Con esta óptica, Charles MacArthur y Ben Hecht desarrollaron un sólido guión¹², revisado posteriormente por John Huston, en el que una escena conducía a otra sin fisuras en la continuidad. Así sucede en las secuencias del páramo, en que se dibujaban los caracteres de Cathy y Heathcliff, y que se unían con la siguiente por medio de la música que venía de la casa de los Linton (en un maravilloso *raccord* de continuidad), que ejerce sobre ellos un efecto de imán¹³.

Si es posible llegar a una comunión perfecta entre las imágenes, los sentimientos y las palabras, entonces Wyler ha conseguido dar vida a la gigantesca ambición de Brontë y aprehender el espíritu de sus palabras con la misma genialidad con que Brontë obtiene imágenes de sus palabras, casi tan cinematográficas como las de Wyler. Nadie mejor que Virginia Woolf ha logrado explicarnos en apenas unas líneas la peculiaridad de la prosa de Brontë:

Cumbres borrascosas es un libro más difícil de entender que *Jane Eyre*, porque Emily era mayor poeta que Charlotte. Cuando Charlotte escribía decía con elocuencia: “Yo amo, yo odio, yo sufro”. Su experiencia, aunque más intensa, está en el mismo nivel que la nuestra. Pero no hay ningún “Yo” en *Cumbres borrascosas*. No hay amas de llaves, no hay empleado. Hay amor, pero no es el amor de hombres y mujeres. Emily se inspiró en una concepción más general. El impulso que la llevó a crear no era el de su propio sufrimiento o sus propias afrentas. Miraba a un mundo dominado por un gigantesco desorden y sentía dentro de sí el poder para mostrarlo unido en un libro. Esa gigantesca ambición es la que se siente en toda la novela: una lucha, a medias frustrada, pero de soberbia condición, para decir algo por la boca de sus personajes que no es sólo “yo amo” o “yo odio”, sino “nosotros, la raza humana” y “vosotros, eternos poderes...” La oración queda inacabada. No es extraño que así sea. Es sorprendente que nos haga sentir lo que ella tenía que decir en absoluto. Surge en las mal articuladas palabras de Catherine Earnshaw: “Si todo pereciera y él permaneciese, yo todavía continuaría existiendo; y

¹² La pareja de guionistas son autores de guiones muy conocidos, como la divertida historia de *Luna nueva* (“His Girl Friday”, 1940, Howard Hawks). El guión de *Cumbres borrascosas* fue sometido a las correcciones de John Huston.

¹³ La finura con que está tratado aquí el maravilloso *raccord* de continuidad de Wyler nos recuerda, años después, a la famosa escena de *Lawrence de Arabia* en que el protagonista sopla una cerilla, apagándola al tiempo que el rojo incandescente del amanecer en el desierto invade la pantalla y el sonido del sople de la cerilla se une con el del viento del desierto. Tanto en Wyler como en Lean el elemento que une ambos planos es el sonido; la música en Wyler; el aire (y la luz) en Lean.

si todo lo demás permaneciera y él fuera aniquilado, el universo me resultaría extraño; yo no parecería parte de él”. Irrumpe de nuevo en la presencia de los muertos: “Veo un reposo que ni la tierra ni el infierno puede romper y siento la garantía de un más allá infinito y sin sombras — la eternidad en que ellos han entrado— donde la vida es ilimitada en su duración, el amor en su simpatía y la alegría en su plenitud”. Es esta sugerencia de poder que subyace a las apariciones de la naturaleza humana y las eleva en presencia de la grandeza la que da al libro su alta estatura entre otras novelas. Pero no bastaba para Emily Brontë escribir unas pocas poesías, dar un grito, expresar un credo. En sus poemas, hizo esto de una vez para siempre, y sus poemas tal vez sobrevivirán a su novela. Pero ella era tanto novelista como poeta. Debía asumir una tarea más laboriosa y más ingrata. Debía afrontar el hecho de otras existencias, entenderse con el mecanismo de las cosas exteriores, construir, en forma reconocible, granjas y casas, y comunicar los discursos de hombres y mujeres que existían con independencia de ella. Y así alcanzamos estas cimas de emoción, no por rapsodias, sino oyendo a una niña cantar viejas canciones para sí misma mientras se balancea en la rama de un árbol; contemplando a la oveja sobre la hierba, escuchando el suave viento por los prados. La vida en la granja con todo su absurdo e improbabilidad está frente a nosotros. Se nos da la oportunidad de comparar *Cumbres borrascosas* con una granja real y a Heathcliff con un hombre real. Podemos preguntar: ¿cómo puede haber verdad o intuición, o los más finos matices de emoción en hombres y mujeres que se parecen tan poco a lo que hemos visto nosotros? Aunque lo preguntemos, vemos en Heathcliff al hermano que una hermana de genio podría haber visto; es imposible, decimos, y sin embargo, ningún muchacho tiene en la literatura una existencia más vívida que él. Así ocurre con las dos Catherines; nunca podrían las mujeres sentir como ellas o actuar a su modo, decimos. Sin embargo, son las más adorables mujeres de la novela inglesa. Es como si pudiera desgarrar lo que conocemos sobre los seres humanos y llenar estas irreconocibles transparencias con tal gusto de vida que trasciende la realidad. El suyo es el más raro de los poderes. Podía liberar la vida de su dependencia de los hechos, con unos pocos toques indica el espíritu de una cara de tal modo que no necesita cuerpo; al hablar del pantano, hace que el viento sople y que el trueno ruja¹⁴.



“La cara” de Heathcliff adquiere “el cuerpo” de Laurence Olivier. En el fotograma Heathcliff abre la ventana para que entre el fantasma de su amada en *Cumbres borrascosas*, antes de que se inicie la larga estructura del *flashback*.

¹⁴ VIRGINIA WOOLF, “*Jane Eyre and Wuthering Heights*”, en *The Common Reader*, A Harvest Book, Nueva York, 1984, pp. 59-61. (Traducción propia.)

5. LA PUESTA EN ESCENA Y LA DIRECCIÓN DE ACTORES. Según el análisis mencionado de los mecanismos melodramáticos, el lector no podrá evitar la sensación de que, al margen de las líneas temáticas arriba comentadas, pocos son los aspectos argumentales que interesaban realmente a su realizador. Obviamente, esto no es así. Un realizador puede poner al servicio del argumento los mecanismos melodramáticos y no a la inversa. Con esta perspectiva, Wyler optaba por la labor de dotarlos en su obra de máxima expresividad. Consciente de su sabiduría en el campo de la puesta en escena, Wyler vuelca en ella la máxima capacidad para la definición de personajes, la creación de situaciones o la resolución de conflictos hasta el punto de que muchas de sus secuencias, en especial en los momentos dramáticos, presentan una enorme densidad significativa, sustentada bien en la metonimia y en el diseño (según la terminología de ciertos autores) de “geografías metafóricas”, bien en la planificación sugerente o simbólica, o bien en la iluminación y el sonido, hasta impregnar en el discurso fílmico una gran potencia melodramática con inequívoco protagonismo de lo visual.

La densidad de las geografías metafóricas en *Cumbres borrascosas* recae en los páramos de Yorkshire, justo en la roca Peniton Crag, a la que de niños Cathy y Heathcliff convertían en un castillo utilizando su imaginación. Era el lugar donde vivían juntos grandes aventuras en el páramo, donde Heathcliff debía luchar con su espada (una estaca de madera) para rescatar a la princesa del caballero negro (Cathy) y donde más adelante, en la juventud, se declararían su amor. Los páramos serán, además, uno de los elementos conductores más importantes de la nostalgia porque remiten al recuerdo¹⁵. Por su parte, la

¹⁵ Sabemos que en el melodrama la nostalgia viene dada por la reiteración de sus imágenes. Etimológicamente “melodrama” proviene del griego *melos* y *drama*. Pero *melos* no sólo significa canto con acompañamiento de música (de ahí la importancia de la música en el melodrama), sino también “miembro” (*katamelea* miembro por miembro), lo que hace referencia al carácter repetitivo del género. Con esta perspectiva, es propio del melodrama que se reiteren los espacios cargados de emotividad para suscitar la empatía del espectador. En *Cumbres borrascosas* el espacio reiterado son los páramos. En la infancia, los páramos eran el espacio de juego de Cathy y Heathcliff; en la juventud, el lugar asociado al amor. Los páramos vuelven a surgir cuando son adultos (la última visión de Cathy antes de su muerte) y finalmente cuando mueren (los espectros de ambos paseando junto a Peniton Crag).

planificación simbólica recae en el otro elemento natural: el brezo, también asociado a los páramos.

Cabe destacar la importancia y necesidad de los símbolos para la representación cinematográfica de lo trágico porque confirman el drama interior de los individuos. En palabras de Sigfried Krakauer:

Lo trágico es exclusivamente un asunto humano. En consecuencia su representación correcta incluye los objetos inanimados, no como compañeros del mismo rango sino como exigencias escénicas cuya función es confirmar el drama interior en marcha y adaptarnos a él. (. . .) Como [los *films* de argumento trágico] giran alrededor de un suceso mental muy potente, no pueden evitar disponer las cosas exteriores de modo que reflejen lo que ocurre en el interior de las mentes. Estos interiores reflejan los de los protagonistas; su descubrimiento ilumina los estados de ánimo correspondientes; y, por ejemplo, cuando en *Cumbres borrascosas* las pasiones humanas alcanzan su clímax, estallan también los elementos de la naturaleza. Prácticamente no existe una tragedia cinematográfica que no incluya una tormenta simbólica. El grado en que los *films* de esta naturaleza explotan la realidad que registra la cámara, o lo que queda de ella, en beneficio de su motivo rector, se hace de inmediato evidente si los comparamos con *films* que abarcan tanto la acción humana como la realidad física pura”¹⁶.

Con esta perspectiva, Krakauer cita cómo el sonido del ferrocarril en *Breve encuentro* (“Brief Encounter”, David Lean), “no está destinado a denotar una agitación mental”; y cómo las calles de *Umberto D.* (Vittorio de Sica), “poseen vida propia”; o cómo los muebles, escaleras y coches de las comedias mudas “se comportan exactamente como actores de carne y hueso”. El término “trágico” Krakauer lo emplea no como circunstancias adversas o destinos desgraciados, sino, en un sentido estricto, recurriendo a figuras genuinamente trágicas, como el Macbeth de Shakespeare o el Wallenstein de Schiller. Y añade: “Las narraciones que muestran un conflicto trágico pueden construirse a partir de materiales muy diferentes en lo que se refiere a ambientes y personas; pero cualquiera que sea su tema, invariablemente será utilizado para destacar ese conflicto como una experiencia única, una entidad mental de enorme significado. Si lo trágico resulta totalmente verosímil, es siempre en forma de motivo rector”¹⁷.

Por ello, en *Cumbres borrascosas*, el brezo es el fetiche invocador del pasado. Es el elemento de la naturaleza que le hace recordar al espectador la

¹⁶ Véase SIGFRIED KRAKAUER, *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, trad. de Jorge Hornero, Paidós, Barcelona, 1996, p. 329.

¹⁷ *Ibid.*, p. 328.

pasión amorosa que Heathcliff y Cathy experimentaron en los páramos. No es extraño, pues, que Cathy, al borde de su muerte, le pida a su marido, Linton, que vaya a Penitón Crag en busca de un ramillete de brezo. Linton no comprende la importancia que para su mujer pueden tener unas ramas de brezo. Para Cathy el brezo ahí no representa sólo el amor de Heathcliff, sino el vigor, la energía que le falta a la enferma y que ella querría recobrar; el brezo, por tanto, es la juventud y la vida.

Otros mecanismos, aparte de la planificación simbólica, influyen a crear el ambiente melodramático. Entre ellos cabe destacar la expresividad de la iluminación en los paisajes o interiores para plasmar estados de ánimo o rasgos psicológicos de los personajes (algo que ya prelude la utilización del color como elemento expresivo en los años cincuenta, por ejemplo en los melodramas de Vincente Minnelli o Douglas Sirk, según comenta Kracauer). Gregg Toland, que obtuvo con *Cumbres borrascosas* el único *Oscar* de su carrera, a pesar de sus brillantes trabajos en innumerables filmes, como *Ciudadano Kane* (“*Citizen Kane*”, Orson Welles, 1941) o *¡Qué verde era mi valle!* (“*How Green Was my Valley!*”, John Ford, 1941) realizó un magnífico trabajo a la hora de destacar a los personajes en los páramos o en el interior de la mansión gótica donde transcurre buena parte de la historia. Su característico juego de luces y sombras consiguió crear una atmósfera fría, insana y algo salvaje de la vieja y abandonada *Cumbres borrascosas*. Recordemos, por ejemplo, la secuencia de la fiesta en casa de los Linton, en que Isabella ha invitado a Heathcliff. El plano en que la cámara recorre la terraza iluminada de los Linton para terminar enfocando unos árboles oscuros es premonitoria: algo tenebroso se cierne sobre la felicidad de esa casa¹⁸.

¹⁸ La premonición está muy trabajada por Wyler en el filme, no sólo plásticamente, junto a Toland, sino también verbalmente. Recuerde el lector la escena en que Cathy, recién casada, sube al carronato con su vestido de novia. Algo hace que se detenga y le diga a Linton: “Un viento helado me atravesó el corazón; como una fatalidad”, sensación que también experimenta Ellen, única testigo del romance de Cathy y Heathcliff.



Fijémonos en cómo Toland y Wyler juegan con la luz y la metáfora del perro para matizar el lado oscuro y salvaje de Heathcliff (Laurence Olivier).

Existen otros momentos igualmente bien resueltos. Pensemos en la concepción de la escena en que Cathy le anuncia a Ellen su posible boda: en el interior de la casa, donde se encuentran Cathy y Ellen, abunda la luz, mientras que el exterior, donde está escondido escuchando la conversación Heathcliff, se encuentra en penumbra. La negrura no sólo representa la falta de honestidad de Heathcliff, que está escuchando una conversación que no debe oír, sino también su lado oscuro, al que pertenecen las palabras que pronunciará en la escena final del *film*: “Cathy, mis lágrimas no te aman, sino que te maldicen”.

Cabe destacar, por último, el tratamiento de la imagen de la secuencia que clausura el *film*. La luz que ilumina a Cathy, postrada en la cama, recuerda a una escena intermedia de *Noche Nupcial* (“Wedding Night”, King Vidor, 1935), cuyo tratamiento de la imagen, también de Gregg Toland, es muy similar. En *Noche Nupcial* la fuente de luz que ilumina a Manya (Anna Sten), también acostada en una cama, proviene de la puerta que está entreabierta; en *Cumbres borrascosas*, la luz que ilumina a Cathy entra del ventanal opuesto a su lecho. Ambos personajes, Manya y Cathy, están iluminadas por un foco frontal que crea una

especie de aura en torno a su rostro y figura. En el caso de Manya está claro que a Toland le interesaba destacar su aspecto angelical e infantil inocencia; en Cathy, lo que pretende es que su figura parezca fantasmal. Ambas mujeres visten con ropas blancas para lograr tal efecto y en ambas resalta su debilidad; ambas, por contraste, tienen a un hombre sano y fuerte (bien sea por la independencia que representa Tony Barrett —Gary Cooper—, bien por el vigor de Heathcliff) sentado en su cama, y en ambas situaciones se comparten confianzas al son de arpegios de violín¹⁹. El uso de la profundidad de campo que tanto empleaba Toland está presente también en ese final del relato “intradiegético” de *Cumbres borrascosas*, cuando Heathcliff abre el ventanal para enseñarle por última vez los páramos a Cathy; pero también en el “extradiegético”. La vista sobrecogedora de Penitton Crag en ambas escenas recuerda los maravillosos rompimientos de luz de las pinturas norteamericanas del siglo XIX.

Tan importante como la iluminación es el sonido. La música, a manos de Alfred Newman, dota de densidad melodramática a la obra. El “tema de Cathy” está presente como telón de fondo siempre que Heathcliff menciona a Cathy y viceversa, así como en todas las escenas de los páramos donde se manifiesta el amor de ambos, y en las secuencias estrictamente dramáticas, como es el caso de la muerte de Catherine²⁰. La música de *Cumbres borrascosas* transmite el carácter particular de todo su relato, pero también subraya secuencias concretas, como en el final del filme, donde el anzuelo melódico se repite once veces durante la muerte de Cathy con el objetivo de adecuar o elevar la acción a su cualidad melodramática. Los arpegios de violín revelan al *leitmotif* del *film* no sólo porque sintetizan el contenido emocional de la película, sino porque responden también a un relleno de fondo que proporciona, según la expresión de Ernest Lindgren, “alivio emocional”. El papel que desempeña la música en el espectador lo aclaran maravillosamente las siguientes palabras: “Ignoramos la

¹⁹ Curiosamente, *Noche nupcial* también clausura su relato con una imagen en sobreimpresión: tras la muerte de Manya, Tony recuerda su figura en una ensoñación.

²⁰ No es casual que la música esté compuesta por arpegios de violín, no sólo por su carácter romántico y trágico, sino porque Wyler era conocedor de las potencialidades estéticas y acústicas de este instrumento (recuérdese que el joven Wyler aprendió a tocar el violín).

música mientras nos integra en lo que vemos en la pantalla; pero nos sumergimos en el clima de deterioro y decadencia que ésta nos presenta, no podemos evitar darnos cuenta de que la misma música que antes no hemos oído evoca, de manera admirable y por sí misma, esos climas. Y el asombroso descubrimiento de que ha estado presente todo el tiempo, acentúa aún más la atracción que ejerce sobre nosotros. Entonces el proceso comienza nuevamente: las melodías se toman inaudibles una vez más, volviendo a sumirnos en las imágenes”²¹. Con tal perspectiva, los sonos de violín de *Cumbres borrascosas* contribuyen a construir el interés dramático del relato.

Buena parte de la artillería expresiva melodramática se encuentra en la presentación de los personajes o dirección de actores. Pensemos, por ejemplo, en la interpretación de Laurence Olivier: “Su mirada lánguida ocultaba un misterio y un tumulto, toda tormenta y desvarío, mientras una dicción precisa en su voz metálica a veces aguda, desmentía sus ojos de párpados caídos. Con estas armas conquistó a la belleza mestiza (de inglés y de indio) de Merle Oberon a su vuelta triunfal a Hollywood en *Cumbres borrascosas*. Curioso es que Oberon fuera la muy inglesa Catherine y que Olivier, tan inglés, encarnara a Heathcliff, el oscuro gitano apasionado”²². Olivier sufrió el célebre perfeccionismo de Wyler. William Wyler era un director analítico, muy centrado en el conflicto dramático de cada película, aunque nada sensiblero; “era meticuloso con cada frase, con cada mirada, con cada pensamiento”, según palabras de Bonita Granville²³. Billy Wilder deja constancia también de ello:

Era un hombre que intentaba hacer su trabajo lo mejor posible y era un director de muchas tomas. Tenía cosas, por ejemplo, hacía veintiséis tomas hasta dar con lo que le gustaba. Con Laurence Olivier, en *Cumbres borrascosas*, decía “otra vez”, y “otra vez”, y “otra vez”, y después de doce tomas, Olivier se le acercó y le dijo: “Dígame, ¿qué quiere? ¿Qué he hecho mal?” Y Wyler le respondió: “No sé lo que quiero. Pero, si lo obtengo, sé que eso es lo que voy a positivar”. Y lo positivaba y, por supuesto, era estupendo. Porque era un director de muchas pruebas, tenía que hacer muchos intentos antes de decir: “De acuerdo, positiven ésta”. (· · ·) Cuando se trataba de dirigir se lo tomaba muy en serio. Sentía que alguna cosa no estaba bien en

²¹ Véase SIGFRID KRACAUER, op. cit., p. 185.

²² Véase G. CABRERA INFANTE, “Laurence Olivier, un actor de teatro en el cine”, en *Nosferatu*, nº 8, Patronato Municipal de Cultura, San Sebastián, febrero de 1992, p. 29.

²³ Véase SCOTT EYMAN, *Print the legend. La vida y época de John Ford*, T & B editores, Madrid, 2001, p. 174.

el guión y decía: “Háganlo otra vez...”, “Háganlo otra vez...”, “Otra vez...”. y cuando lo hacían bien y él decía: “De acuerdo, ya está”, ya estaba. (· · ·) [A los actores esta manera de trabajar les producía frustración], pero sabían que era Wyler, que era un hombre muy extraño y que, cuando hacía una película, hacía un trabajo muy hermoso. No tenía ideas originales, pero las llevaba a la perfección. Su forma de dirigir era muy discreta, estaba muy callado en el plató, porque había perdido la audición en un oído durante la guerra²⁴.

Pero Olivier no fue el único. También Merle Oberon hubo de esforzarse en su interpretación. Wyler hizo repetir a Oberon hasta la saciedad la escena en que Cathy, en medio de la lluvia, llama a Heathcliff porque sabe que ha escuchado la conversación con Ellen, donde decía que Edgar le había pedido que se casara con ella. “Se dijo que Oberon estuvo enferma varios días por las condiciones en que tuvo que interpretar dicha escena”²⁵, totalmente empapada.

Cuando Wyler ordenaba: “¡Mantened las cámaras funcionando; vamos a repetir la escena!”, al igual que ocurría con Frank Capra, los sorprendidos actores no tenían la posibilidad de salirse de la situación. “En la excitación de correr a ocupar sus lugares perdían su aplomo superficial. En la tercera repetición de la escena empezaban a sudar, su pelo se alborotaba, su ropa se desarreglaba. Desaparecían los acicalados “maniqués” de escaparate, se olvidaban las menudencias de los pies, la dirección de las miradas, de las marcas en el suelo, cuál era su “mejor” lado facial. Se convertían en auténticos seres humanos interpretando auténticas escenas... y *creyéndoselas*. Eso es exactamente lo que todo director intenta duramente conseguir”²⁶. Como dijo Capra en su autobiografía a propósito de Wyler: “Repitiendo varias veces el mismo plano, Wyler aguardaba ese cambio mágico que eleva una escena corriente a una altura que advertía maravillosa”²⁷.

²⁴ Véase CAMERON CROWE, *Conversaciones con Billy Wilder*, Alianza Editorial, Madrid, 2001, p. 288.

²⁵ Véase JOSÉ MARÍA ARESTÉ, *Pero...¿dónde está Willy? En busca de William Wyler*, Rialp, Madrid, 1998, p. 95.

²⁶ Véase FRANK CAPRA, *El nombre delante del título*, T & B editores, Madrid, 2000, p. 144.

²⁷ *Ibid.*, p. 245.



Cathy (Merle Oberon) y Heathcliff (Laurence Olivier)
en una de las secuencias de los páramos

6. EPÍLOGO. El melodrama ha sido despreciado por su sentimentalismo, su maniqueísmo, la manipulación a la que somete al espectador y por el esquematismo al que responden sus historias y personajes. Algunos autores se han esforzado incluso en afirmar que el melodrama es una forma degradada de la tragedia, de la misma manera que el vodevil lo es de la comedia, es decir, contemplan el melodrama como el *kitsch* de la tragedia genuina. Decir que el melodrama es el *kitsch* de la tragedia es despojar al cine entendido como arte de su cualidad melodramática, que no tiene por qué ser una cualidad despreciable²⁸. Tales críticos inconscientemente cuestionan todo el cine clásico de Hollywood puesto que puede entenderse en su conjunto como melodramático, según afirma David Bordwell, en la medida en que pone en escena conflictos entre el bien y el mal, o que combina una historia amorosa con el desarrollo de un conflicto. El género en sí, por tanto, no es bueno ni malo; existen melodramas malos como

²⁸ Entendemos el *kitsch* según la noción divulgada por Hermann Broch en los años treinta (una simplificación del término alemán “mal gusto”), aplicado al efecto que comenzaba a causar la cultura de masas. Broch en su conocida conferencia de 1933, definía el *kitsch* como “¡aquello intrínsecamente malo en el interior del arte”, y aconsejaba no incurrir en una serie de comportamientos con tal de evitar el *kitsch*: “No imites obras de arte, ni enteras ni en parte, o producirás *kitsch*”, “no trabajes con vistas al efecto, o producirás *kitsch*”, “no confundas técnicas de las cuales se ha de hacer un aprendizaje dogmático con la creación de obras de arte, o producirás *kitsch*”. Véase, P. M. LÜTZELER, *Herman Broch*, Valencia, IVEI, 1989, pp. 115 y ss. Si se desea consultar información reciente acerca de la relación entre *kitsch* y arte de masas (incluido el cine en esta catalogación), véase NOËL CARROLL, *Una filosofía del arte de masas*, trad. de Javier Alcoriza, Antonio Machado Libros, Madrid, 2003.

existieron en su día tragedias malas. El melodrama cinematográfico, si acaso, ha de ser entendido como la adecuación a la sensibilidad y gusto popular de estructuras heredadas de otras épocas, y por tanto, un género que se ha configurado históricamente. Con esta perspectiva, las tragedias de los protagonistas del melodrama (lo “trágico” según Kracauer), aunque la crítica las considere no artísticas, son tragedias vivas y auténticas para el espectador, es decir, son tan convincentes como *Agamenón* pudo serlo para los espectadores griegos. Así, en *Cumbres borrascosas* de William Wyler, la plasmación del mundo de las emociones y los sentimientos alcanzan lo sublime. Como afirma David Lean, “no me gusta el sentimentalismo, pero me encantan las grandes escenas emocionales. Creo que una de las mejores que he visto está en *Los mejores años de nuestra vida*.” Aquí, sentimentalismo, o “sentimentalismo”, entre comillas, como diría Billy Wilder, “es mostrar los sentimientos personales, verse afectado por una escena que obliga a sentarse y reaccionar de una manera que uno no puede evitar”. Wyler bordea el sentimentalismo sin cesar, pero es un sentimentalismo endurecido que resulta maravilloso. Es una manera sutil de mostrar lo trágico. Piénsese en la escena de *Los mejores años de nuestra vida* (“The Best Years of Our Life”, William Wyler, 1946), según ha apreciado con anterioridad Cameron Crowe, en que el actor Harold Russell revela el primer gancho en su mano, y luego sujeta el periódico y muestra al espectador que también en el otro brazo tiene otro gancho. Es una manera muy hermosa de mostrar la ruina de la guerra. Sólo el cine dispone de estos mecanismos para revelar la cualidad melodramática. En otras palabras, tanto por el contenido plástico de la imagen como por los recursos del montaje, el cine dispone de todo un arsenal de procedimientos para imponer al espectador su interpretación del acontecimiento representado.

Viendo *films* como *Cumbres borrascosas*, “se experimenta el sentimiento de un arte que ha encontrado su perfecto equilibrio, su idea formal de expresión, y recíprocamente admiramos algunos temas dramáticos y morales a los que el cine no ha dado una existencia total, pero a los que por lo menos ha elevado a

una grandeza y a una eficacia artística que no hubieran conocido sin él. En resumen; todas las características de la plenitud de un arte *clásico*”²⁹.

²⁹ Véase ANDRÉ BAZIN, “La evolución del lenguaje cinematográfico”, en *¿Qué es el cine?*, trad. de José Luis López, Rialp, Madrid, 2000, p. 88.

FICHA TÉCNICA DEL *FILM* COMENTADO

CUMBRES BORRASCOSAS (“Wuthering Heights”, 1939)

Director: William Wyler. **Productor:** Samuel Goldwyn. **Producción:** Samuel Goldwyn Pictures para United Artists. **Guión:** Ben Hecht y Charles MacArthur. **Argumento:** basada en la novela de Emily Brontë. **Fotografía:** Gregg Toland. **Dirección artística:** James Basevi. **Decorados:** Julia Heron. **Música:** Alfred Newman. **Montaje:** Daniel Mandell. **Ayudante de dirección:** Walter Mayo. **Asesor técnico:** Peter Shaw. **Sonido:** Paul Neal. **Vestuario:** Omar Kiam. **Maquillaje:** Blagoe Stephanoff. **Duración:** 103 minutos. **Principales premios:** Oscar a la mejor fotografía de 8 nominaciones que incluyen mejor película, director, guión, dirección artística, banda sonora, actor principal (Laurence Olivier) y actriz de reparto (Geraldine Fitzgerald). **Intérpretes:** Laurence Olivier (Heathcliff), Merle Oberon (Cathy Linton), David Niven (Edgar Linton), Flora Robson (Ellen Dean), Donald Crisp (Dr. Kenneth), Geraldine Fitzgerald (Isabella Linton), Leo G. Carroll (Joseph), Cecil Kellaway (Sr. Earnshaw), Hugh Williams (Hindley Earnshaw), Cecil Humphreys (Juez Linton), Miles Mander (Lockwood), Romaine Callender (Robert), Sarita Wooton (Cathy, niña), Rex Downing (Heathcliff, niño), Douglas Scott (Hindley, niño).

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

JOSÉ MARÍA ARESTÉ, *Pero...¿dónde está Willy? En busca de William Wyler*, Rialp, Madrid.

ANDRÉ BAZIN, “La evolución del lenguaje cinematográfico”, en *¿Qué es el cine?*, trad. de José Luis López, Rialp, Madrid, 2000.

EMILY BRONTË, *Cumbres borrascosas*, Edimat libros, Madrid, 1999.

G. CABRERA INFANTE, “Laurence Olivier, un actor de teatro en el cine”, en *Nosferatu*, nº 8, Patronato Municipal de Cultura, San Sebastián, febrero de 1992.

FRANK CAPRA, *El nombre delante del título*, T & B editores, Madrid, 2000, p. 144.

CAMERON CROWE, *Conversaciones con Billy Wilder*, Alianza Editorial, Madrid, 2001.

SCOTT EYMAN, *Print the legend. La vida y época de John Ford*, T & B editores, Madrid, 2001.

JAN HERMAN, *A Talent for Trouble: The Life of Hollywood's Most Acclaimed Director, William Wyler*, Da Capo Press, Nueva York, 1997.

SIGFRIED KRACAUER, *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, trad. de Jorge Hornero, Paidós, Barcelona, 1996

NORTHROP FRYE, *La anatomía de la crítica*, Ediciones Monte Ávila, Caracas, 1977.

ALEX MADSEN, *William Wyler. The Authorized Biography*, Thomas Y. Crowell, Nueva York, 1973.

FRANK D. MCCONNELL, *El cine y la imaginación romántica*. Ed. Gustavo Gili, S.A., col. "Punto y línea", Barcelona, 1977.

JOSÉ LUIS SÁNCHEZ NORIEGA, *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Alianza, Madrid, 2002.

DOCUMENTALES SOBRE WILLIAM WYLER

1986, *Directed by William Wyler*.

Dirección y montaje: Aviva Slesin. **Fotografía** (technicolor): Richard Leacock. **Guión:** A. Scott Berg. Producción: Catherine Tatge y Catherine Wyler, con la colaboración de WNET 13 y Director's Guild of America. **Duración:** 60 minutos. **Fragmentos de films:** Desde *Crook Búster* (1925). **Entrevistas originales:** Con William Wyler, Bette Davis, Laurence Olivier, Lillian Hellman, Gregory Peck, Billy Wilder, Audrey Hepburn, John Huston, Greer Garzón, Terence Stamp, Samantha Eggar, Charlton Heston, Barbra Streisand, Ralph Richardson y Talli Wylder.

PÁGINAS WEB:

<http://www.imdb.com>

<http://www.buscacine.com>

<http://www.cinemaweb.com>

<http://www.filmsite.org>

<http://www.film.com>

<http://romanticmovies.about.com>