

# La conversión de una tragedia de Cocteau en melodrama cinematográfico: una lectura de *Il mistero di Oberwald*

Núria Bou

La contemplación de *Il mistero di Oberwald* (1980) de Michelangelo Antonioni supone una encrucijada de cuestiones diversas que giran en torno al carácter experimental -y, por tanto, híbrido- con el que el autor se planteó la realización del filme. Los hibridismos de la obra son efectivamente múltiples: se trata de la adaptación de un texto teatral, por primera vez en la carrera de Antonioni, de un autor en apariencia nada afín a los planteamientos estéticos habituales del cineasta italiano: Jean Cocteau, cuya figura y obra también están marcadas por la hibridación de formas artísticas. Por otro lado, *Il mistero di Oberwald* es el primer largometraje cinematográfico rodado en formato vídeo, y este hecho permite a su autor la indagación dentro de las nuevas posibilidades expresivas de manipulación de la imagen que se ofrecen en la narración cinematográfica.

Dejando de lado las polémicas que ha despertado en la crítica la posible incoherencia de la obra respecto al desarrollo de la trayectoria estética del director italiano, las propuestas del filme se nos aparecen como terreno de análisis muy sugerente y fructífero. El propósito de estas páginas es apuntar algunas reflexiones alrededor de la encrucijada de formas que propone la película, haciendo hincapié en los dispositivos utilizados por Antonioni para el tratamiento de una obra que en su origen teatral oscila entre el universo trágico y el melodramático (tal y como estos términos se entienden en el mundo teatral), y que en manos del director italiano se configura como un melodrama cinematográfico, un género muy alejado - a priori- de los territorios propios de Antonioni.

## I. TRAGEDIA Y MELODRAMA

### 1. El registro trágico y el registro melodramático

Para Jean Cocteau, *L'aigle à deux têtes* era una tragedia. En el texto que prologa la edición de 1948, el autor afirma que su obra es una respuesta a la "degeneración" de los modos dramáticos del teatro de acción, que ha sido "sustituido" por un "teatro de palabras" y "de la escenografía" (Cocteau, 1948: 301). El grito, el gesto sublime, el

movimiento, según Cocteau, le han sido robados al teatro por el cine, arte de la acción y el movimiento, y el autor se propone retornar con su obra a la acción violenta encima de un escenario; el dramaturgo confiesa a continuación su temor a que una numerosa elite se tome mal este "estrepitoso despertar" y lo confunda con el melodrama. Su obra, afirma, es una tragedia para la que todas las interpretaciones son posibles.

La primera cuestión que sugieren estas afirmaciones junto a la lectura de la obra -y teniendo en cuenta las peculiares características de la figura del artista francés- es la de la posible relatividad de éstas en un autor más propenso a crear "su propio género" que a adscribirse a las clasificaciones ya existentes, como muestra su polifacética trayectoria. Por otro lado, el término "melodrama", en el ámbito cinematográfico, tiene connotaciones bastante diferentes a las de su acepción teatral - por mucho que en ciertos casos tengan elementos comunes-, y este terreno es la base de la que parte nuestro artículo, que llegará por esta vía a adivinar como opera el universo del melodrama cinematográfico en la versión de la obra de Cocteau que 32 años después lleva a cabo un realizador clave en el cine de la segunda mitad del siglo como Michelangelo Antonioni.

Robert Bechtold Heilman (1968), en su estudio *Tragedy and melodrama*, define el universo de la tragedia como aquél donde la división del protagonista es el eje fundamental de la trama. La existencia del héroe trágico se centra en el conflicto entre imperativos e impulsos, entre ley y ordenanza moral, por un lado, y deseo -pasión sin reglamentar- por otra; de esta contradicción se nutre el conflicto trágico, que parte siempre de una elección consciente del personaje, de una opción dentro del conflicto que da a éste sus dimensiones humanas (1). La elección de Hamlet, como la de tantos otros héroes trágicos, es a la vez una afirmación del yo y un suicidio; la consciencia con la cual el personaje asume su división irredimible es la base del autoconocimiento que reposa en el seno del género trágico. La tragedia, entonces, tal y como la caracteriza Heilman, utiliza el mecanismo de la división interna del personaje como medio para lograr una totalidad de visión que dé un alcance universal al conflicto que plantea.

A esta caracterización del género trágico, Heilman opone la visión propuesta para el género melodramático. Si la actitud trágica consiste en una elección consciente que en última instancia lo que hace es responsabilizar de nuestros males "no a las estrellas, sino a nosotros", el melodrama es, en cierto modo, una "literatura del desastre", es decir, una manera de concebir la relación entre el bien y el mal donde no cabe la responsabilidad humana como motor de la trama. Los sucesos les ocurren a los personajes, que se constituyen como elementos pasivos sobre los cuales se ciernen las desgracias y los desastres del mundo (2). El melodrama evoca sentimientos intensos, pero -siempre según Heilman- fáciles: la absurdidad del mundo, la autocompasión, el heroísmo son temas que surgen con facilidad de las tramas melodramáticas; el concepto de víctima (de la naturaleza, de la sociedad, de las fuerzas políticas, de las intrigas de los otros) es consustancial a la visión melodramática. Esta concepción, que Heilman rastrea en autores modernos tan diversos como O'Neil, Tennessee Williams o el mismo Cocteau -caso de *La machine infernale*-, se aleja del conflicto interior básico

para proporcionar una sensación de "plenitud" del sentimiento (el hombre es cobarde o valeroso, nunca las dos cosas a la vez). El melodrama provoca en el espectador una "monopatía", es decir, la imposición de un solo sentimiento que da la sensación de totalidad: compasión, alegría por el triunfo, tristeza por la derrota, absurdidad del mundo, victoria de la justicia. Las ideas del bien y del mal se invocan en términos absolutos -lejos de la perspectiva trágica, siempre ambivalente-, y configuran en cierto modo una estructura marcada por un cierto maniqueísmo de la visión.

La aproximación propuesta por Heilman -compartida, en términos generales, por los otros autores que modernamente se han acercado al fenómeno melodramático, como James L. Smith (1973), Frank Rahill (1967) o Peter Brooks (1976)- no tiene como objetivo, a pesar de lo que puedan hacer pensar las características esbozadas más arriba, un desprestigio del término "melodrama" o de lo "melodramático". Al contrario, todos estos autores comparten la reivindicación del género ante el carácter peyorativo que el adjetivo "melodramático" ha tenido y tiene innegablemente en la cultura y el mundo contemporáneos. El término "melodrama" se utiliza a menudo para designar obras con intrigas a la vez inverosímiles y estereotipadas, cargadas de efectos sensacionalistas y sentimentales que menosprecian la psicología y el buen gusto. Ante esta actitud despectiva, los trabajos citados más arriba postulan una necesidad del género melodramático como agente de una función estética fundamental respecto a un público que proyecta su carga emotiva en las inacabables aventuras, desgracias, peligros y fortunas de los protagonistas.

De todos estos estudios dedicados al melodrama, la monografía de Peter Brooks -el trabajo más reciente de todos los citados- es la aproximación que elude en mayor medida las consideraciones estrictamente argumentales y de contenido para trabajar a partir de criterios más generales: el tipo de dramatización, para Brooks, es el que define el melodrama que, en palabras suyas, resulta el modo narrativo del exceso, es decir, de la intensificación de lo que representa. A diferencia de Heilman, Brooks no entra en debates sobre la "facilidad" o la "sencillez" de los mecanismos del género, puede que sea el autor que realiza la apología más desinhibida del género.

## **2. *L'aigle à deux têtes* de Jean Cocteau, entre tragedia y melodrama**

En palabras del propio Cocteau, *L'aigle à deux tête* pone en escena "dos ideas opuestas con la obligación de hacerse reales, de tomar cuerpo": una reina de espíritu anarquista, un anarquista de espíritu real. Ambos "traicionan sus causas y se convierten en un meteoro que brilla un instante para desaparecer en seguida" (Cocteau, 1984: 302). Este planteamiento, que evoca de forma innegable un cierto maniqueísmo del sentimiento, responde al propósito de Cocteau de crear una obra donde los personajes tengan una psicología más "heráldica" que real, donde la relación entre éstos y los seres humanos sea la misma que existe entre los animales de los escudos heráldicos y los animales reales. Es innegable que la particular poética de Cocteau instrumentaliza las relaciones sentimentales de los personajes y la trama histórica con vistas a configurar una visión específica de los hechos que pone en escena: el equilibrio entre la importancia de los acontecimientos políticos y la trama pasional es en todo momento muy delicado, y

Cocteau juega constantemente con la intensificación de los elementos sentimentales (el recuerdo amoroso que la reina conserva del rey -asesinado la noche de bodas-, el parecido increíble del recién llegado con el rey asesinado, el odio del anarquista por la reina que desde el primer momento roza el amor desesperado) en contraposición con la implacable trama política que los lleva fatalmente a la destrucción. La decisión con la que los protagonistas, acorralados por la fatalidad de sus destinos, afrontan las situaciones de amor y de muerte sin que la sombra de la duda los detenga es otro de estos elementos puestos en juego que se insinuarían melodramáticos si el aliento que les da vida no hiciera entrar plenamente en un mecanismo de fatalidad personal inequívocamente trágico: el autor otorga a sus personajes el poder de la elección, el gesto trágico que los lleva a una autodestrucción anunciada. El equilibrio entre lo trágico y lo melodramático (formulado perfectamente por la frase de la reina: "Moi, je rêve de devenir une tragédie") oscila, bajo el peso de las intenciones del autor, en la atmósfera y el temperamento de la tragedia.

### 3. Notas sobre una teoría del melodrama cinematográfico

La lectura que Michelangelo Antonioni hace de *L'aigle à deux têtes* se resuelve, en lo referente a su planteamiento en términos estéticos y plásticos, en clave melodramática - en el sentido cinematográfico de la palabra- Dentro de los géneros clásicos de Hollywood, donde no cabe la distinción teatral entre tragedia y melodrama, y al lado de géneros como el *western* o el cine negro, el término melodrama hace referencia a las obras que tienen como centro el universo del sentimiento, la pasionalidad. Se trata de un género donde la densidad dramática de los acontecimientos y las pulsiones emotivas de los personajes son los ejes fundamentales que estructuran las historias narradas, que buscan la participación -proyección, identificación, rechazo- de los registros emocionales del público cinematográfico.

Un género que tiene el sentimiento como materia prima ha de crear toda una serie de mecanismos de puesta en escena que permitan visualizar por medios cinematográficos la dimensión psicológica interior de sus personajes e historias; por eso uno de los elementos clave del melodrama es la estilización. Una estilización que, mediante un tratamiento específico del espacio (donde el hogar familiar es muchas veces el elemento protagonista), el tiempo (y, dentro de éste, la importancia del pasado), los objetos, o elementos como el COLOR, la música, e incluso la dirección de los actores - con el frecuente protagonismo de la figura femenina-, da al melodrama cinematográfico su tono y ritmo característicos.

En consecuencia, se trata de un género que se aleja de las constantes señaladas por autores como Heilman o Smith en relación con el melodrama escénico; más que relación con peripecias continuas de "buenos y malos" o tramas del todo inverosímiles, el melodrama cinematográfico pone en juego un universo sentimental que si alguna cosa tiene en común con los criterios con los que los autores citados se han aproximado al melodrama escénico, no es tanto en el nivel de contenido estricto como en el de tratamiento.

La perspectiva con la que Peter Brooks elucida las constantes del género melodramático literario encuentra sólidos puntos de contacto con el género cinematográfico que nos ocupa: su teoría sobre el exceso como forma del melodrama propone que el centro nodal del discurso melodramático se sitúa en la agresión a la superficie de lo real -que es, a la vez, una agresión a la superficie del texto- Hablando de Balzac, Brooks afirma que el registro fotográfico de los objetos siempre cede, en un momento u otro, a "la exigencia mental de ir más allá de las apariencias visibles, para sopesarlas y cuestionarlas". Este es uno de los dispositivos fundamentales del melodrama cinematográfico; la realidad es a la vez el escenario del drama y la "máscara de un drama más auténtico", y al melodrama le corresponde la tarea de explorar la dimensión sentimental y emotiva que circula tras la superficie de las cosas. El melodrama quiere expresarlo todo, y su ocasional maniqueísmo no es más que un mecanismo para sacar a la luz el "oculto universo moral" que palpita bajo la superficie de la realidad, y que la configura en toda su complejidad. El melodrama, confiriendo un sentido cósmico y moral a los gestos más cotidianos y habituales, se convierte en un escenario hiperbólico del sentimiento, -"bigger than life"- por decirlo con el título de uno de los melodramas de Nicholas Ray.

## II. ANÁLISIS DEL FILME

### 1. Introducción

Cocteau es, a priori, un autor muy alejado del universo estético que caracteriza la mayor parte de la filmografía de Antonioni. La aproximación al texto de *L'aigle à deux têtes* propuesta por los guionistas del filme, Torino Guerra -colaborador habitual del director italiano- y el mismo Antonioni, a pesar de respetar la unidad dramática y el desarrollo de la obra, toma como punto de partida un cierto aligeramiento de la "carga" poética del texto de Cocteau. En palabras de la protagonista, Monica Vitti, la intención de Antonioni era la de hacer un "melodrama atemperado"; el vuelo poético que caracterizaba el lenguaje de la pieza del dramaturgo francés queda así reducido, recortado en cierto modo. Las expansiones verbales nunca han formado parte sustancial de los filmes de Antonioni, y aunque en *Il mistero di Oberwald* se habla más que en cualquier otro filme del director italiano, una de las modificaciones más sustanciales del texto de Cocteau radica en esta reducción, que se extiende incluso a la interpretación de los personajes: Monica Vitti y Franco Branciaroli, en este aspecto, se muestran mucho más contenidos -incluso apagados- que Edwige Fenech y Jean Marais, intérpretes tanto de la versión escénica de la obra como de la adaptación cinematográfica dirigida por el mismo Cocteau en 1948. Aun así, la actitud de Antonioni no se reduce a un simple "enfriamiento" de la prosa encendida de Cocteau; más bien al contrario, la moderación verbal es solamente el punto de partida imprescindible para que la puesta en escena de Antonioni vehicule toda una serie de preocupaciones visuales que condicionan la singularidad de la lectura de la tragedia de Cocteau por parte del director ferrarés. El tratamiento de la imagen, la utilización dramática de la música y sobre todo la manipulación del color vienen a sustituir el elemento poético del verbo de Cocteau para configurar un discurso personal que remite

finalmente a códigos inequívocamente melodramáticos. La exhuberancia de los elementos plásticos que pone en juego Antonioni lleva a un cierto exceso de plenitud que, si bien en diversos aspectos se encuentra muy lejos de su mundo habitual y de sus discursos sobre el vacío -de los sentimientos, del espacio-, encuentra su articulación a partir de los elementos fundamentales que sí están presentes en los otros filmes del autor: los espejos, los reflejos, el color, la música, la dialéctica entre los personajes y el espacio que les rodea, las relaciones amorosas, el protagonismo de la figura femenina son elementos que Antonioni ha utilizado constantemente a lo largo de su carrera para construir un personal discurso sobre las apariencias, y una exploración de la "enfermedad de los sentimientos". Los mismos elementos aparecen, aunque en un contexto argumental diferente, en *Il mistero di Oberwald*, y es esta nueva utilización -por heterogénea, doblemente sugerente- el escenario que transitarán las páginas siguientes de este artículo.

## **2. Una lectura melodramática de *L'aigle à deux têtes*: el tratamiento del color en *Il mistero di Oberwald***

*Il mistero di Oberwald* inicia su recorrido con la persecución nocturna de Sebastián (Franco Branciaroli) a través de los bosques de Oberwald. Las primeras imágenes del filme, paisajes montañosos teñidos por medios electrónicos con tonalidades irreales que van del rojo encendido al púrpura, ofrecen una de las claves fundamentales sobre las cuales Antonioni edifica su discurso visual en *Il mistero di Oberwald*: la utilización del color.

Desde mucho antes de realizar *Il deserto rosso* (Antonioni, 1964) -uno de sus filmes clave, junto con *Il mistero di Oberwald*, en lo que se refiere al tratamiento del color- en 1964, Antonioni ya había mostrado interés por el tema del lenguaje cromático en el cine. Durante su etapa de crítico cinematográfico, entre los años 30 y 40, más de una vez el elemento cromático había sido objeto de análisis por su parte. El color compacto, antinaturalista y sinestésico le fascinaba, tanto en referencia a obras como *El ladrón de Bagdad* (Raoul Walsh, 1924) -coloreada, como era frecuente en la época muda, de forma artificial- como en relación con de películas musicales, melodramas o *westerns*: *Duelo al sol* (King Vidor, 1946) le hace afirmar que, sin duda, el futuro cinematográfico "es del color" (Di Carlo, 1988: 310). Su obsesión por la utilización no naturalista del color le lleva a hacer afirmaciones tan curiosas como "Pienso que Greta Garbo tiene una voz malva" (Di Carlo, 1988: 291) o incluso a proponer una gama cromática para las actrices más conocidas del Hollywood de la época: azules-rosados para Ingrid Bergman, marrones para Lana Turner, amarillos y verdes para Gene Tierney. Precisamente en 1945 esta última actriz protagonizó -vestida con modelos verdes y amarillos, pero también rosas, marrones y blancos- uno de los melodramas que marcarían el inicio del esplendor del género en el Hollywood de los 50: *Que el cielo la juzgue* (Jonh M. Stahl, 1945), donde la utilización del color desbordaba el marco naturalista para convertirse en una verdadera "presencia" que habitaba libremente los espacios y los sentimientos exacerbados de los personajes. Solamente tres años antes, Antonioni había afirmado en uno de sus textos críticos que el color en el cine era "el medio de transformación del mundo en una pura ilusión artística...".

Los grandes melodramas de Hollywood de los años 50 son un punto de referencia clave en la utilización consciente -con un grado de elaboración que llega al manierismo- del elemento cromático en el cine. Los filmes de Douglas Sirk o de Nicholas Ray hacen un uso que sobrepasa la simple dimensión simbólica para llegar a una puesta en escena donde los colores son elementos que orquestan el movimiento pasional de los personajes: la violencia de amarillos, rojos y azules puros en *Escrito sobre el viento* (Douglas Sirk, 1956) es indicio y consecuencia a la vez de la tempestad emotiva que sacude a los protagonistas a lo largo del filme. El comportamiento cromático de la imagen, por otro lado, tampoco pasó desapercibido a un director como Alfred Hitchcock, que en un filme traspasado por la pulsión melodramática como *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958), propuso una de las más bellas metáforas visuales del cine en color al representar la fascinación del protagonista por la visión de la bellísima Kim Novak mediante una verdadera modulación del color del fondo de la imagen; en la escena en la que nos es presentada, el tono escarlata de la pared contra la que se recorta el perfil en primer plano de la actriz vira suavemente y se enciende durante unos breves instantes, mientras James Stewart la mira por primera vez, para volverse a apagar poco antes de que ella abandone el encuadre. La sutileza del efecto del filme de Hitchcock y la violencia cromática desplegada por algunos de los mejores filmes de Sirk son dos ejemplos extremos de como el universo de los sentimientos encuentra su expresión a través de un elemento visible y a la vez tan etéreo como el color.

Antonioni, que ya había trabajado la vertiente simbólica y psicológica del color en filmes como *Il deserto rosso*, donde llegó a pintar literalmente la realidad -la vegetación, los objetos- o *Blow-up* (Antonioni, 1966), deudora innegable desde el punto de vista plástico y cromático del pop-art, y de la obra de Hockney en especial, deja de lado el punto de vista estrictamente pictórico con *Il mistero di Oberwald*. Su experimentación con las posibilidades cromáticas del formato vídeo (añadir colores electrónicamente, colorear de forma selectiva la imagen, entre otras) se inclina decididamente por la vertiente dramática y pasional de la historia que narra, sin dejar de lado las inquietudes expresivas que han marcado el desarrollo de su carrera: la búsqueda del "más allá" de la imagen, el "reverso" de la imagen se articula a través de una pincelada cromática que desborda los límites estrictos de las figuras y de los objetos representados, llegando a ser en cierto modo una "mancha" que se integra perfectamente en el discurso plástico de un autor obsesionado por la indagación en la superficie de lo real.

Esta vertiente de experimentación que propone el filme de Antonioni en lo referente al color no eclipsa en absoluto su utilización en tanto que elemento melodramático: precisamente el uso "dramatizado" -que crea una lectura interna paralela a los hechos, como sucedía en los filmes de Sirk, Ray o Minnelli- del elemento cromático es la base donde se apoya toda la indagación formal del filme (3). La articulación narrativa de esta búsqueda visual queda perfectamente evidenciada en el hecho de que Antonioni a menudo hace uso del color en una dimensión temporal y, por tanto, perfectamente arraigada en el devenir del filme. En *Il mistero di Oberwald* los colores se modulan y cambian en el tiempo; la apertura de unas ventanas en la noche de tempestad inicial

provoca la mudanza de los tonos de las paredes hacia el verde. De la misma manera, el anuncio de llegada del nuevo lector tiñe el espacio cercano a la ventana de una tonalidad azulada. En los dos casos, las dos vibraciones cromáticas evocan la penetración de un elemento del exterior (el viento de la tempestad, la llegada de Sebastián) y su influencia en la temperatura emocional de los que viven en el interior. Como en los grandes melodramas de Hollywood, cobra un papel fundamental la dialéctica creada por lo que sucede en el exterior (fenómenos atmosféricos incluidos) y su resonancia en el interior de los hogares, que es donde se tejen las relaciones pasionales entre los personajes. El espacio interior se impregna de las *malaises* creadas en los acontecimientos exteriores, y vibra con el peso emocional de éstos, que penetran de manera irremediable en las vidas de los que lo habitan. Desde este punto de vista, se entiende a la perfección el movimiento de cámara de la escena inicial, que va de las ventanas al retrato del rey, que queda finalmente teñido de verde; algo nuevo ha penetrado en la vida del castillo.

Las mutaciones a las que Antonioni somete el color a lo largo de *Il mistero di Oberwald* no son nada ajenas a la manipulación que proponía Hitchcock en el ejemplo citado de *Vértigo*. Antonioni profundiza en su búsqueda personal, y juega de manera constante con los registros cromáticos, incluso allá donde el color debería estar ausente; la llegada de Sebastián, verdadero doble del monarca difunto, a la estancia de la reina -a través de un pasadizo secreto que tiene precisamente como puerta el gran retrato fotográfico del rey que preside la habitación- se evoca con un leve viraje de la imagen del retrato, que pasa del verde al marrón hasta quedarse finalmente en un blanco y negro muy contrastado en el momento en que el joven entra por detrás de la imagen.

El monólogo de la reina ante el anarquista herido tiene un punto de inflexión en el momento en que ella narra los hechos acontecidos el día de su boda; ella y el rey iban en la carroza real y un hombre subió de un salto con unas flores en la mano. Las acercó al pecho del rey y le clavó el cuchillo que llevaba dentro, asesinándolo. Mientras la reina evocaba estos hechos y cómo la sangre salpicó el cuerpo del rey, la cámara abandona el primer plano de ella para descender hasta el ramo de flores que hay sobre la mesa; las flores, que ocupan casi toda la pantalla, adquieren de golpe un tono rojo encendido y así quedan unos segundos, mientras la música se eleva por encima del silencio de la reina. La narración de la actriz, con el color y la música como efectos paralelos, remiten al patrón melodramático, a la sobrecarga del sentido característica del discurso del género; si el melodrama quiere explicarlo todo, este es un ejemplo de cómo la intensificación de los elementos en juego busca una dimensión nueva del sentimiento. La importancia de la música como lenguaje de la pasión, que queda ejemplificada diversas veces en *Il mistero di Oberwald* (con la utilización de diversos fragmentos de Brahms, Richard Strauss Schöenberg), también remite a las obras de apogeo del género: solamente hay que pensar en la importancia de ésta en filmes como sirkianos *Tiempo de amar, tiempo de morir* (Sirk, 1958) o *Sólo el cielo lo sabe* (Sirk, 1954) -que adapta temas de Lizst- o el mismo *Vértigo* -con la extraordinaria banda sonora que retoma el aliento wagneriano de *Tristán e Isolda*. O en las piezas sublimes de Yasuhiro Ozu o en las mejores obras de Visconti: los ejemplos son inacabables. El

melodrama, lenguaje de la reiteración, apela a los recursos visuales i sonoros para saturar el sentido y condensar la energía de la pasión en su epifanía cinematográfica.

La superposición de elementos vuelve a tener un papel fundamental unos instantes después, cuando la reina abre la ventana para ver la noche después de la tempestad: la imagen se cierra sobre el círculo lunar y, mientras la voz de la reina monologa con "La noche transfigurada" de Schönberg como fondo, la luna vira lentamente sus colores del amarillo al naranja y al rojo, hasta llegar al malva y al azul. "Que les orages son courts...Que la violence est courte... Tout retombe, et tout s'endort" son las palabras de Cocteau que contrapuntean la metamorfosis de la luna: es difícil no evocar en este encuentro entre la voz de Monica Vitti y las tonalidades cambiantes de la imagen el discurso de Antonioni en los años 40 sobre "el color de la voz" de Greta Garbo. La asociación entre la luna y la reina irá todavía más lejos unos instantes después cuando, dormida sobre una butaca, recibirá la visita de la luz lunar, que se acerca -aún con la música de Schönberg como transfondo- en forma de gran mancha azulada hasta cubrirla completamente. La teatralidad del efecto se resuelve en una lenta disolución de la figura de la protagonista bajo el influjo lunar, que acaba por desvanecerse de la imagen; se trata de un efecto que concilia el elemento melodramático con la perenne preocupación del director italiano por la desaparición de la figura humana dentro del escenario como motivo estético, registrada y comentada vastamente en los estudios críticos sobre el cineasta italiano.

La estilización vehiculada a partir de un vocabulario melodramático resurge con fuerza en la escena en la que la reina y Sebastián exteriorizan su pasión por primera vez, en un prado cercano al castillo. La escena se abre con un plano del césped con flores, que modula sucesivamente del verde al amarillo y al azul, para pasar finalmente a tomar una tonalidad magenta. Después de este breve prelude cromático, se inicia la escena, que adopta un tono clásico al estructurarse a través del plano-contraplano característico de las escenas pasionales del clasicismo cinematográfico. La conversación, que gira en torno del propósito con el que él llegó al castillo -el asesinato de la reina- culmina con el afloramiento de los sentimientos amorosos de los personajes, que se unen en un beso donde los rostros respectivos quedan ocultos por las ramas de un árbol; la cámara se desplaza muy ligeramente para centrarse en sus caricias. El fuera de campo que se produce de esta manera dentro del plano otorga toda la importancia a las manos de los personajes, que recogen metafóricamente la intensidad de la escena; uno de los grandes estilistas del melodrama, Leo McCarey, evoca en un filme como *Tú y yo* (1957) la tensión amorosa de manera similar al sugerir el primer beso de los protagonistas a través del desplazamiento ascendente de éstos hacia la parte superior de unas escaleras, hasta llegar a hacer desaparecer del cuadro, de manera parcial, sus cuerpos. El movimiento de las piernas de los actores, casi coreografiado -el elemento musical es, también en el caso del filme de McCarey, uno de los protagonistas de la escena- se corresponde, por lo que se refiere al grado de sugerencia emotiva, con la breve pero intensa vibración gestual de los actores del filme de Antonioni en la secuencia estudiada.

A través de ésta, se evidencia que la fuerza del filme del director se encuentra

especialmente en los momentos donde la acción se demora, se amplifica, se dilata en favor del sentimiento: la expansión melodramática desvía el desarrollo del hilo narrativo hacia una suspensión -forzosamente efímera, y por eso doblemente efectiva a nivel melodramático- de éste. Los espejos son utilizados por Antonioni (como sucede en los filmes del mayor estilista del melodrama, Douglas Sirk) como instrumento de enfatización de los sentimientos de los personajes. En un espejo aparece la imagen recordada de la reina cuando el Duque de Willenstein evoca el momento en que le vio el rostro por primera vez. Aquí caben, asimismo, los diversos efectos que evocan los reflejos, ya sea electrónicamente o no: el cuchillo que la reina deja sobre la mesa cuando conmina a Sebastián a matarla se duplica en la superficie rojiza de ésta, que devuelve a la vez la imagen del anarquista mirando el objeto fijamente. En el momento en que -al inicio del filme- la melancolía se apodera de la reina, ésta ve como la pared mojada de la habitación le retorna su propia imagen reflejada, evidenciando el carácter de aislamiento que marca el personaje de Monica Vitti a lo largo de la película.

El desenlace del filme -probablemente más conseguido en lo visual que toda la obra- representa el punto culminante en la conjunción de los elementos de búsqueda estética y el dispositivo melodramático que pone en juego *Il mistero di Oberwald*. Después de la conversación en la que la reina provoca al moribundo Sebastián para incitarle a matarla, ella abandona la habitación para dirigirse hacia fuera, esperando que él la siga. Todo lo que las palabras no han sabido transmitir en la larga lucha verbal, se precipita en los cinco últimos minutos del filme, de acción prácticamente sin diálogo. La reina camina por los pasillos del castillo, parándose nada más un momento bajo una gran mancha de luz sobre un vibrante azul turquesa. Mientras tanto, el joven Sebastián se acerca a la vitrina de armas de la sala, y abre una de las puertas; el primer plano de una de las pistolas muestra un fondo de un granate cada vez más intenso. El rojo encendido de este plano se encadena con la imagen de un cuadro de uno de los pasillos, que presenta una tonalidad exactamente igual que la del plano anterior; la reina pasa en ese momento por delante, quedando así definitivamente asociada con la imagen del arma que pocos instantes después acabará con su vida. Después de un breve recorrido por los corredores -donde los cuadros de las paredes expresan toda la violencia que late en el corazón de la escena-, la reina llega al último pasillo antes de la puerta principal; allí la detiene la llegada de Sebastián, que dispara sobre ella desde el otro extremo de la estancia. Un majestuoso plano general donde la mitad izquierda es de color y la mitad derecha en blanco y negro muestra a los dos personajes en el momento del disparo; la caída de la reina se nos evoca a través de un plano de su mano, que ondula suavemente tapando la visión de la pistola unos metros más allá, en el suelo. Esta relación entre mano y pistola remite a la imagen que dos minutos antes mostraba el reflejo de la mano quieta de Sebastián en el cristal de la vitrina, superpuesto a la pistola que estaba a punto de coger; a través de la distancia queda perfectamente formulada la relación entre los personajes y su muerte. La mano -reflejada- de Sebastián es menos culpable de la muerte de la reina que la reina misma; eclipsando el arma con la opacidad de su mano mientras muere nos muestra quién es el verdadero artífice del crimen. La metáfora visual es cautivadora y se muestra inequívocamente antonioniana: la puesta en escena, en Antonioni, es sobre todo puesta "en distancia", y por eso la muerte de los personajes, que Cocteau resolvía en la forma de una cuchillada -íntima, trágica-, se

formula aquí en clave espacial: el tratamiento de la distancia es una de las grandes armas estéticas del director italiano. En la configuración del desenlace del filme se condensan las diferentes perspectivas con las que Cocteau y Antonioni se plantean el sentido de la obra: Cocteau, en la versión fílmica de su pieza, transmite un aliento de ironía -trágica- al hacer morir arriba y abajo de las escaleras a la reina y al anarquista, respectivamente, convirtiendo la escalera en un elemento que visualiza la distancia social infranqueable para los dos personajes. Una ironía trágica, para Cocteau, es lo que ha hecho nacer el amor entre dos seres destinados a aniquilarse, y la fatalidad que comporta esta visión y que marca el destino de los personajes desde el comienzo de la obra es el argumento esgrimido por el autor para dar a su creación el título de Tragedia. El último plano del filme de Cocteau es un plano general en fuerte picado que presenta los dos cuerpos muertos, pequeños en comparación con la omnipresencia de las escaleras: la utilización del picado casi vertical evoca una mirada superior no exenta de juicio moral, tal vez la del director de la función que abandona finalmente las marionetas caídas al final de la tragedia (no en vano se deja oír entonces la voz del mismo Cocteau diciéndonos que "Los hechos tuvieron lugar como os lo he explicado"). Por su lado, Antonioni cierra el filme reafirmando su intención de tejer su discurso sobre pasión y muerte en clave melodramática: la imagen de las dos manos de los personajes, muertas sin llegar a tocarse, adquiere una dimensión emotiva extraordinaria al pasar lentamente del blanco y negro al color. El paso del blanco y negro al color en una escena anterior había evocado el momento del alba, el paso de la noche al día; en la escena final planea sobre toda la acción, configurando en cada plano el límite metafórico entre la vida y la muerte. Los dos protagonistas caen al morir en el blanco y negro pero, una vez muertos, el color vuelve lentamente a sus manos, y se convierte en una epifanía fílmica de su pasión por encima de la muerte evocada en blanco y negro. El final de *Duelo al sol* de Vidor mostraba a la pareja protagonista aniquilándose mutuamente a tiros, cegados por la pasión, en una escena que tiene mucho que ver con la que cierra el filme de Antonioni; la trágica muerte de los personajes de Vidor quedaba redimida melodramáticamente por el último movimiento de cámara, que iba de los cuerpos hasta una imagen del cielo azul, evocando así un "más allá", un espacio nuevo para su pasión. En las imágenes finales de *Il mistero di Oberwald* el mismo sentimiento se formula a través del color que, al retornar a los cuerpos muertos de los protagonistas se constituye en el "espacio nuevo" que prolonga más allá de la muerte el movimiento pasional de los personajes, separándolos definitivamente de los avatares de una vida terrenal que -como los soldados de la última imagen, representados en blanco y negro- les es definitivamente ajena. Los muertos vuelven a la vida por obra y gracia del color, y la realidad, la historia, queda recluida finalmente en el blanco y negro: aquello que los hechos, la historia, llamarán tragedia, la palpitación estética del filme se ha transfigurado inequívocamente en melodrama.

Todo, gracias a la incorporación de un conjunto de dispositivos representacionales que vienen a configurar un discurso paralelo al de la linealidad del texto original cocteauniano: y es que en cine, probablemente, la distinción propia del universo teatral entre tragedia y melodrama como una manera de concatenar acontecimientos y construirlos en forma de historia (tal y como nos lo presentaban las teorías de R.B. Heilman) no es tan importante como la configuración de una peculiar puesta en escena

intrínseca al acervo de los recursos de lo cinematográfico, que es, en última instancia, el que decide la adscripción del filme a una designación u otra. El melodrama en cine sería antes que nada un modo narrativo, una manera de enfocar la historia, una manera de mirar que elige el cineasta al poner en imágenes una determinada trama de acontecimientos: es así como nos encontramos a menudo a lo largo de la historia del cine filmes que, vistos desde la perspectiva del tramado de acciones, podrían ser tragedias, pero que articulados desde presupuestos cinematográficos, vienen a ser netamente melodramáticos. De *Lirios rotos* (D.W. Griffith, 1919) a *Duelo al sol*, de *Escrito sobre el viento* a *Una habitación en la ciudad* (Jacques Demy, 1982), de *Tú y yo* a *Il mistero di Oberwald*, el cine ha tenido la capacidad, siguiendo una línea que va desde los grandes creadores del cine mudo hasta los más importantes exponentes del cine moderno y que pasa por los maestros incontestables del clasicismo, de espesar su discurso audiovisual de manera paralela al sustrato narrativo que le da vida: ha configurado de esta manera unas pautas representacionales (tratamiento sonoro y de la textura de la imagen, así como de una gestualidad que tiene como vértice el afloramiento de los sentimientos a la superficie del encuadre) que posibilitan algunas de las expresiones más radicalmente líricas de este "modo del exceso" que en palabras de Brooks es, por definición, el género melodramático.

## NOTAS

1 Este hecho no significa, obviamente, que los héroes puedan escapar a un fat inamovible que está por encima de sus decisiones, como sucede claramente en las tragedias clásicas en Grecia.

2 El melodrama teatral, que tiene su núcleo de origen en los espectáculos populares del París del siglo XVIII (donde acróbatas y equilibristas comparten el espacio con pantomimas musicales de temas míticos, históricos o contemporáneos) encuentra su prototipo moderno en las obras populares de Guibert de Pixérécourt: *Coelina ou l'Enfant du Mystère* (1800) es el prototipo de todo un género que se extiende a lo largo de todo el siglo XIX francés.

3 A la hora de considerar en detalle los diversos mecanismos visuales y narrativos que Antonioni pone en juego dentro de *Il mistero...*, hay que tener en cuenta que, a causa de las peculiares características técnicas del producto, su visionado en televisión permite apreciar de una manera muy parcial los resultados reales obtenidos por el director italiano. Antonioni concibió el filme teniendo muy en cuenta los cambios sustanciales en la naturaleza de la imagen que supone la transposición de un soporte magnético -el vídeo- al soporte cinematográfico habitual; la dinámica textural y cromática derivada de la ampliación de las imágenes rodadas en vídeo al proyectarse en pantalla grande se pierde irremediabilmente en la pantalla televisiva -que, de alguna manera, restituye tan solo un esbozo de lo que supone el visionado del filme en una sala cinematográfica.

## BIBLIOGRAFIA

BOURGET, J. L. (1985): Le mélodrame hollywoodien. París: Stock.

BRADBY, David (1991): Modern French Drama 1940-1990. Cambridge: Cambridge University Press.

BROOKS, Peter (1976): The melodramatic imagination. Yale University Press.

COCTEAU, Jean (1948): Théâtre. París: Gallimard.

COCTEAU, Jean (1987): Dialoghi sul cinematografo. Milano: Ubulibri.

CUCCU, L. (ed) (1991): Michelangelo Antonioni. (L'oeuvre de Michelangelo Antonioni, 2). Roma: Ente Autonomo di Gestione per il Cinema.

DI CARLO, Carlo (ed) (1988): Michelangelo Antonioni. (L'oeuvre de Michelangelo Antonioni, 1). Roma: Ente Autonomo di Gestione per il Cinema.

ELSAESSER, Thomas (1987): Tales of sound and fury: Observations on the Family Melodrama. En Gledhill, Christine (ed) (1987): Home is where the heart is: Studies in melodrama and the woman's film. London: British Film Institute.

HEILMAN, Robert B. (1968): Tragedy and Melodrama: Versions of Experience. Seattle and London: University of Washington Press.

MANCINI, M./PERELLA, G (ed) (1986): Michelangelo Antonioni, Arquitectura de la visión. Milano: ALEF.

RAHILL, Frank (1967): The world of melodrama. Pennsylvania and London: The Pennsylvania State University Press.

REDMOND, J. (ed) (1992): Melodrama. Cambridge University Press.

SMITH, James L. (1973): Melodrama. Methuen and Co. Ltd.

TASSINI, Aldo (1990): I film di Michelangelo Antonioni. Roma: Gremese Editore.

