

DE ELLA A ÉL: CARAS Y MÁSCARAS EN LA "NOVELA" DE MERCEDES PINTO (1926) Y EN LA PELÍCULA DE LUIS BUÑUEL (1952)

Françoise Heitz

*Université d'Artois (Arras, Francia), E.A. 4028 Textes & Cultures
17, avenue Suzanne
59110 La Madeleine
Francia
jmfheitz@numericable.fr*

ABSTRACT: Mercedes Pinto's itinerary took her from the Canary Islands, where she was born, to Mexico, after a passage through Uruguay. She first met success through her writings and cultural activities, and was then forgotten. However, her book –published in Montevideo in 1926– was adapted for the cinema by Luis Buñuel in 1952, and the film gave new life to this autobiographical "novel" *Él*. If self-fiction prevails in the literary work, with the clear commitment of a feminist who takes a stand in favour of freedom –the freedom to divorce in that case–, in Buñuel's Mexican film the study of the clinical case of paranoia acquires a new form of complexity. The attack on a parasitic bourgeoisie is united to the subversion of the melodramatic genre, with a false happy end which distorts established codes and lets the principle of doubt impose itself. In the same way the exploration of sexual roles, heir to the surrealist trend, is devoid of any manichean simplification and stands out as a fascinating object for any hermeneutic approach.

KEY WORDS: Mercedes Pinto; Luis Buñuel; identity roles; glances; subversion.

Podría parecer presuntuoso, teniendo en cuenta la abundancia de escritos críticos sobre la obra de Luis Buñuel, volver a estudiar una de sus obras maestras, entre las películas que pertenecen a su período mexicano de creación, *Él* (1952). Pero a la hora de investigar en pos del relato matricial, es curioso comprobar cómo la figura de la autora, Mercedes Pinto, ha quedado sumida en el olvido, pese a ser, sin embargo, una mujer de talento polifacético, militante feminista, que conoció a lo largo de su extensa e intensa vida (vivió 93 años) un éxito sin par por sus escri-

FROM HER TO HE: FACES AND MASKS IN MERCEDES PINTO'S NOVEL (1926) AND LUIS BUÑUEL'S FILM (1952)

RESUMEN: Mercedes Pinto, cuya trayectoria se desarrolló desde Canarias, su tierra de nacimiento, hasta México, pasando por Uruguay, conoció el éxito por sus escritos y actividades culturales y luego quedó sumida en el olvido. Sin embargo, la adaptación de su "novela" autobiográfica *Él* (Montevideo, 1926) a la gran pantalla por Luis Buñuel en 1952, le deparó otra vida al libro. Si en la obra literaria prevalece la autoficción y su claro compromiso feminista a favor del divorcio, adquiere nueva complejidad en la película mexicana de Buñuel el estudio del caso clínico de la paranoia. Al ataque a una burguesía parasitaria se une una subversión del género del melodrama, cuyo falso final feliz pervierte los códigos establecidos, dejando que se imponga el principio de duda. Asimismo, la exploración de los roles sexuales, heredera de la corriente surrealista, rehúye toda simplificación maniquea y se afirma como objeto fascinante para toda labor hermenéutica.

PALABRAS CLAVE: Mercedes Pinto; Luis Buñuel; roles identitarios; miradas; subversión.

*Gracias a Alicia Llerena
y a Valeria Sarmiento por la ayuda prestada*

tos, sus conferencias y sus múltiples actividades culturales por todo el continente hispanoamericano.

EL TEXTO PRETEXTO

El libro fue publicado en Montevideo en 1926 y conoció tres reediciones (México 1945 y 1948, Madrid, 1969), tras de lo cual desapareció del panorama editorial y ahora es

imposible conseguir en librería. Claro está que la heterogeneidad de las comunidades científicas interesadas en el militante feminista español de los años 20 en España y de las interesadas en el cine de Luis Buñuel es rotunda. He aquí, acaso, la justificación de esta labor: el cara a cara entre una historia escrita por una mujer, cuyo carácter autobiográfico es incontrovertible, y la "adaptación" a la gran pantalla del relato literario por el cineasta aragonés, con sus ribetes de misoginia, un territorio estimulante para la investigación.

La afirmación de Paulo Antonio Paranaguá en el valioso estudio que consagra a la película de Buñuel deja muestra del olvido en el que cayó Mercedes Pinto cuando señala el desconocimiento de los motivos de la precipitada huida de la autora de España (Paranaguá, 2001, 94). Las investigaciones de Alicia Llerena, publicadas luego bajo el título evocador de *Yo soy la novela* (frase que pronunció la propia Mercedes Pinto y sugiere una inversión de la afirmación de Flaubert: "Madame Bovary, c'est moi") han arrojado luz sobre episodios oscuros de la vida y la obra de la escritora canaria¹. El compromiso feminista de Mercedes Pinto, como el de su amiga Carmen de Burgos, debe mucho a su propia biografía. En efecto, casada bajo la presión de sus padres con un hombre al que apenas conocía, pero que presentaba todos los caracteres de respetabilidad y solvencia financiera exigidos por la aristocracia de la época, descubrió durante la noche de bodas su desequilibrio mental, y sus celos paranoicos que no hicieron sino acrecentarse con el tiempo. Con tres hijos, no tenía ninguna posibilidad de escapar a su verdugo a pesar de los malos tratos que le imponía, porque la ley no permitía la separación de este gran manipulador, experto en granjearse la simpatía de los demás hasta el punto de aislar a su mujer y de desautorizar su voz hasta el extremo que ni médico, ni sacerdote, ni su propia madre prestaran atención a sus llamadas de auxilio. Aquella sinopsis sólo la recupera en parte el cineasta, quien, como la mayor parte de los grandes creadores, se adueña del argumento, lo va transformando y lo hace más complejo, instalando una serie de dudas interpretativas acerca de personajes y situaciones, e incluso, del estatuto del relato. La hipocresía del personaje, antes de que la locura se apodere por completo de él y su psique se desarregle a ojos vistas, sólo la retoma el director para subrayar al principio su habilidad para conseguir los favores de Gloria, y también para manipular a la madre. Desde luego, puestos a comparar la obra literaria y la película, es obvia la falta

total de complicidad entre el director y la autora. Pero no importa que el texto sea eso, pre-texto y simple pretexto; lo interesante es desentrañar la riqueza interpretativa de cada obra y sus ambigüedades irresueltas, más allá de sus evidentes divergencias.

El lector actual que se enfrenta a los múltiples textos (cuatro en total) que enmarcan la "autoficción", y que fueron escritos por médicos y juristas, para acreditar el caso patológico presentado por el esposo, se siente algo perplejo: o bien se trata de un testimonio, y entonces el relato ganaría en potencia de convicción si se alejase del estilo grandilocuente y metafórico, o bien se trata de una ficción, y entonces sobran los testimonios de especialistas. Lo más probable es que se trate para la autora de "arropar" un relato personal muy corto, fragmentado y fragmentario. Como se dice de manera algo cruel, el texto ha envejecido. Aún así, presenta una especie de enigma al situarse ante el alma atormentada de Juan de Foronda, atrapada en el apelativo genérico que da título a la novela, *Él*, de modo que el ser alcanza así una esencia universal, y no se revela su naturaleza misteriosa, siendo el misterio el elemento esencial de toda obra de arte, según el propio Buñuel². Es de notar que el cineasta da a su antihéroe el nombre de Francisco, el mismo del padre de Mercedes Pinto a quien ella no llegó a conocer ya que murió cuando la niña tenía dos años, pero cuya sombra no dejó de sobrevolar los años de su infancia, creciendo en el culto a ese padre desaparecido e idealizado por el entorno familiar y el círculo de amigos: de manera desviada (y es muy probable que de manera inconsciente), Buñuel da cuenta del conflicto edípico no resuelto de la autora.

La "novela" –término que se encuentra debajo del título³–, multiplica los sobreentendidos: así, la protagonista (tan anónima como el esposo) declara que su noche de bodas fue tan espantosa que escribió una reseña pero luego hizo pedazos el papel (Pinto, 1926, 24). Se puede entender lo reprimido (dado el atractivo por la psiquiatría del relato mismo) como la imposibilidad para una mujer de aquella época, que había recibido una educación mojígata, de describir los malos tratos padecidos. Pero lo no dicho en literatura, como el fuera de campo en el cine, es una llamada a los delirios de la imaginación: recordemos que Buñuel, quien se educó con los jesuitas, confiesa en sus memorias que fueron necesarios más de sesenta años para que entendiera la total libertad de la imaginación, y

se sintiera capaz de librarse de todo sentimiento de culpa (Buñuel, 1982, 171). De este modo, el ritual que recuerda el fragmento de *La philosophie dans le boudoir*, del marqués de Sade, en que se cose el sexo de Mme. de Mistival, minuciosamente preparado pero no ejecutado, cumple, de manera más moderna e inquietante, la misma función que las elipsis del relato de Mercedes Pinto. En la medida en que se interrumpe, todas las combinaciones son posibles. Y Paranaguá, parodiando al propio Buñuel –recordemos la secuencia en que Raúl le pregunta a Gloria al principio de la cena si está preocupada, y ella contesta: “No, al contrario”–, se (nos) pregunta: “¿Quién es el perverso: Él, Buñuel o el espectador? Ni lo uno ni lo otro, sino todo lo contrario: los tres.” (Paranagua, 2001, 62). Cuando el personaje ha preparado sus siniestros instrumentos, coge una cuerda y avanza hacia la cámara como si fuera a enlazarla (a enlazar simbólicamente al espectador), antes de intentar maniatar a Gloria. El plano evoca los de Hitchcock (*Rope*, 1948), pero también, se hace eco de la ambigüedad no resuelta de los preparativos en *Suspicion* (1941), donde la sutileza del trabajo del actor Cary Grant no permite desvelar hasta el final si el marido es un simple estafador o un asesino.

Jacques Lacan, quien presentaba la película durante su seminario en el Hospital Sainte Anne de París como un documental sobre los celos paranoicos, resumía el argumento con un juego de palabras, imposible de traducir al español: “du coup de foudre au fou de coudre” (algo así como “del flechazo al pinchazo”), aludiendo a esa escena nocturna en que se supone que Francisco quiere coserle el sexo a su mujer (Bergala, 2007, 42). Al presentar el protagonista un caso de paranoia, se presta el estudio de la película a la abundancia de juegos de palabras, tan estudiados por el psicoanálisis: la exploración del inconsciente favorece esa dimensión lúdica de un significativo polisémico.

La película puede ser interpretada como la historia de un dúo de casos patológicos: al sadismo masculino correspondería el masoquismo femenino (el hombre reconoce que lo sedujo en seguida el aire de sumisión de Gloria, y ella que fue el aire dominador de Francisco). Cuando Gloria le cuenta a Raúl el intento de asesinato al cual acaba de escapar –secuencia antológica del campanario que hace pensar en la película posterior de Hitchcock, *Vértigo* (De entre los muertos, 1958, con James Stewart y Kim Novak)– Raúl le contesta: “Cualquiera diría que te gusta sufrir”. Por

el contrario, en algunos momentos del libro, aparece un aspecto muy moderno⁴: para la narradora, no hay culpable, sino tan sólo un enfermo y una víctima. Mercedes Pinto se burla de los médicos a la antigua, “de los frascos de sanguijuelas”, incapaces de descubrir la enfermedad mental antes de que se manifieste de manera patente para todos y anhela los progresos de la ciencia, como en el plano social los de la justicia, muy especialmente los referentes a la igualdad entre los sexos. Pero, en clara oposición con tal vanguardia intelectual, se evidencia el corte masoquista de la invocación al dolor que abre el relato: “Ven acá, dolor, tan injustamente tratado por los hombres; acércate a mí que tan bien te conozco (...) Tú me has vestido, poniéndome la túnica que más mordiere mi carne y ciñéndome la cintura con el cilicio que más desgarrar pudiera mis entrañas...” (Pinto, 1926, 21). Contiene esta imprecación un deleite próximo a la religiosidad victimaria de los místicos no extraña a una mujer criada en una educación católica muy estricta y sumida en el dolor por la pérdida reciente de su hijo primogénito, Juan Francisco, poco antes de su definitiva huida. Arropado todo ello por un estilo que evoca la estética simbolista, la elaboración literaria acusa claramente, la abundancia las metáforas crísticas como término de comparación de la experiencia emblemática de todo dolor –“Viajaba yo con mi pesada cruz sobre los hombros” (Pinto, 1926, 151)–. No deja de sorprender aquí el detalle biográfico de Mercedes Pinto quien escribió en el periódico *Mundo Uruguayo* una especie de consulta espiritual, dando consejos a los lectores, firmada con el seudónimo de “Sor Suplicio” (algo que le hubiera encantado al Almodóvar de *Entre tinieblas*). Esta crónica conoció tal éxito, que se convirtió en emisión de radio: he aquí el interesante paso de la confesión privada del área religiosa a la confesión pública de la moderna área mediática. Por otra parte, la estética simbolista sería la de Baudelaire, cuyo poema sacado de *Les Fleurs du mal* (1861), “Recueillement”, empieza por el verso: “Sois sage, ô ma douleur, et tiens-toi plus tranquille...” La simetría llama la atención ya que “dolor” es masculino en español (invocado por una mujer) y femenino en francés (invocado por un hombre). El deseo podría ser, en el breve momento de una efusión lírica, el de adquirir el estatuto de “escritora maldita”. La expresión lírica es la que asume la autora, quien escribió también poesía (*Brisas del Teide*).

Se percibe en la “novela” de Mercedes Pinto cierta complacencia en el estatuto de víctima de la protagonista, ya

que, inexplicablemente, ella no aprovecha los momentos en que está el marido en el sanatorio para huir, y el relato, por muy autobiográfico que sea, se aleja de toda precisión espacio-temporal. Ya en la escritura femenina del siglo XIX, era frecuente este tipo de desfases: el relato de la infancia de George Sand tiene el sabor de la autenticidad, mientras que aparecen elipsis en el relato de sus amores tormentosos con Musset o con Chopin⁵. Pero parece excesivo, desde el prisma deformante de nuestra contemporaneidad, dictaminar en la mujer de la novela (difícil de separar de la autora en este caso tan particular), una verdadera locura, por "sentido de la culpabilidad, religiosidad, amor fanático al orden establecido y la moral" (Paranaguá, 2001, 104). En efecto, se puede achacar a la sensibilidad literaria de la autora sus arrebatos líricos y su rechazo de referentes propios del realismo, pero es imposible no reconocer su labor a favor de la liberación de la mujer –en 1969, la revista *Triunfo* le dedicó dos páginas que tributaban homenaje a su valor y a su rebelión– y de una pedagogía progresista preocupada por la educación sexual. Mercedes Pinto se entusiasmó por la República española, defendió a los judíos exiliados, y durante su estancia en Chile, Pablo Neruda le dedicó los versos que hoy son el epitafio de su tumba en el Panteón Jardín de México.

De este modo, si la autora no se puede reducir a la visión del personaje femenino del libro, poco desarrollado y excesivamente sufrido, menos puede confundirse con la visión de Gloria que nos proporciona la película de Buñuel: una mujer dulce y sumisa que sólo existe porque "Él" la mira. Por el contrario, la autora protagonizó una intensa y apasionante vida pública en Montevideo, donde vivió feliz durante siete años, creó la Casa del Estudiante, una especie de Universidad popular donde intervinieron nada menos que Luigi Pirandello, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou, Jacinto Benavente o Felisberto Hernández, y fundó una compañía teatral en la cual participaban todos sus familiares con la que emprendió una gira por el continente, no sin declarar: "Preciso del aplauso o de la polémica continua, como ha sido hasta ahora mi vida periodística y literaria: necesito sentir latente el interés alrededor de mi nombre" (Llarena, 2001, 102). Por todas partes, Argentina, Paraguay, Bolivia, Chile, donde se quedaría tres años, Cuba, donde vivió desde 1935 hasta 1943, y finalmente México, donde se instaló hasta su muerte, la mimaron y la adularon.

GÉNESIS DE UNA ADAPTACIÓN

La tercera edición de su primera novela tuvo lugar en 1948, dos años después de la llegada a México de Luis Buñuel, quien se sintió atraído por el argumento. Aunque no se sepa a ciencia cierta, es muy probable que conociera el libro a través de los hijos de Mercedes Pinto, Gustavo y Rubén Rojo, quienes habían trabajado en *El gran calavera* (1949). Alicia Llarena nos confirmó que la hija de Mercedes Pinto, Pituka de Foronda, le corroboró lo que afirma el cineasta en una entrevista, a saber, que se sintió halagada porque un cineasta de la talla de Buñuel hubiese tomado su novela como argumento de su película, y que la versión, aún con las diferencias notables, le había parecido espléndida (Pérez Turrent y de la Colina, 1993, 111)⁶. Ella misma había empleado en dos ocasiones la fórmula de "película espantosa" para caracterizar su experiencia conyugal: la peculiaridad de "imagen movimiento" se hallaba de esta forma atribuida de manera premonitoria a una historia ya de por sí muy sugerente.

Hay que desconfiar de las declaraciones tajantes o bien evasivas y a veces contradictorias del cineasta, al que Paranaguá califica de manera humorística de intelectual afrancesado, que gustaba de jugar al "baturro" cuando le entrevistaban. De esta forma, en sus memorias, parece reducir el período mexicano de su producción a un largo paréntesis entre dos momentos de plenitud, caracterizados por la absoluta libertad de las primeras obras y de las últimas, lo que claro está, resulta una exageración. Al contrario de una Mercedes Pinto que se identificó en seguida con el país hispanoamericano de acogida, su condición de exiliado le confirió a Luis Buñuel cierta distancia crítica frente a México, del que no soportaba ni la producción cinematográfica, ni el folklore. No obstante, consiguió buena relación con su productor, Oscar Dancigers, quien hizo posible la dimensión internacional de sus películas, y le permitió trabajar en libertad, antes de la fama que le iba a proporcionar la proyección en el festival de Cannes (Drouzy, 1978, 103). El Estado laico de México, menos rígido que el sistema de las *majors companies*, no puso trabas al aragonés para burlarse del clero, además de facilitarle la indagación en su propia estética esquivando las convenciones del cine popular. Buñuel se rodeó de un sólido equipo técnico y de una pareja de estrellas (el mexicano Arturo de Córdova y la argentina Delia Garcés) que sirvieron perfectamente a sus intenciones, convirtiendo a *Él*

en una de sus películas mexicanas más queridas, en cuyo personaje protagonista, confiesa hay mucho de sí mismo (Sánchez Vidal, 2004, 73).

ENFOQUES VARIADOS Y ROLES IDENTITARIOS

Llama la atención el número elevado de planos, importantes para la narración, donde la visión es en gran parte subjetiva, adoptando, más o menos, el punto de vista del personaje. En realidad, el tema de la mirada, e incluso del *voyeurismo*, ya presente en la novela, se halla doblemente sistematizado: por obra del dispositivo cinematográfico y gracias a la puesta en escena. El principio de cámara subjetiva se impone desde la secuencia inicial en la catedral (Louquet, 1997, 143-168), el Jueves Santo. Durante la ceremonia del lavatorio, Francisco, ayudante de los clérigos en torno al altar mayor, observa el beso insistente, casi lascivo, del Padre Velasco en el pie desnudo de un monaguillo, y la hilera de piecitos descalzos que se están agitando, antes de desviar la mirada hacia la de los feligreses sentados en la primera fila. El montaje establece entre unos y otros a la vez una analogía y una contraposición. Descubre la cámara subjetiva los pies delicados de Gloria en sus elegantes zapatos de tacón, y se remonta hasta el rostro de la joven, verdadero icono marial (el nombre de Gloria no fue escogido al azar), mientras ella baja la mirada y en seguida la vuelve a levantar, como imantada por la de Francisco. Tal intercambio inicial de miradas cierra el pacto entre los dos seres, en una interpretación del personaje femenino de tendencia masoquista. A este propósito, sería interesante volver a las páginas de Gilles Deleuze (1996) quien, distanciándose del psicoanálisis, y centrando su estudio del masoquismo exclusivamente a partir de las novelas escritas por Sacher-Masoch, critica la noción de "sadomasoquismo", recordando que jamás un héroe sadiano aceptaría a una víctima masoquista, por anularse entonces el placer.

En la novela, en la que no existe tal escena, ya que empieza *in medias res* por el relato truncado de la espantosa noche de bodas, la narradora escribía más abajo, acerca de su esposo: "Al cruzarse su mirada con la mía, hirió mis pupilas con una luz siniestra" (Pinto, 1926, 63). No insistiremos aquí en el fetichismo del pie en la obra de Buñuel, ya tan comentado por la crítica y desarrollado con mayor

amplitud en otras películas, desde *La Edad de oro* (1930) hasta *Diario de una camarera* (1963), pasando incluso por el plano detallista inicial, con sabor humorístico, de *El gran calavera*, donde se entrelazan piernas y zapatos distintos.

El *voyeurismo* se halla duplicado cuando Francisco está observando desde fuera, por la ventana del restaurante, a su amigo Raúl conversando con su novia, que no es otra sino la mujer a quien desea. El espectador, cómodamente instalado en su impunidad de espía se convierte así en doble del *voyeur* diegético. La secuencia de la vuelta de Gloria al domicilio conyugal después de explicarle a Raúl la locura de su marido ofrece otro momento de detalle sobre la escopofilia del protagonista: Francisco, en escolzo (plano semisubjetivo), los observa desde la altura, subrayando de esta forma su papel de *voyeur* omnisciente, como Dios, a quien se compara en la secuencia del campanario. Al vivir en una sociedad en la que está de modo permanente bajo la mirada de Dios, se siente un ser superior, animado de una insaciable sed de dominación. El montaje une a continuación unos espacios heterogéneos, rompiéndose así la lógica espacio-temporal del relato: justo después de llegar Gloria a casa, (llegada a la cual Francisco asistió desde fuera), lo vemos precipitarse para bajar la escalera y luego llamar a su mujer con tono autoritario a su despacho, ubicado en la planta baja, para demostrarle que la sorprendió *in fraganti*.

Al mostrar los estragos castradores producidos por la sociedad burguesa, patriarcal y cristiana, Luis Buñuel se dedica a su empresa favorita: la demolición satírica del orden establecido. En el texto de Mercedes Pinto, donde la escritura no pone en tela de juicio al sistema, sino tan sólo la obcecación de los hombres que rechazan el progreso, Él, al contrario que Ella, no es un ser religioso, y en sus pesadillas, sueña cada noche con un fantasma de ojos verdes cuya mirada le traspasa, episodio que actualiza el legado romántico de tonalidad fantástica presente en el texto⁷. Romanticismo y goticismo se unen en episodios como el del hotel que en la novela hace aparecer a Francisco frente al espectáculo del cadáver del tuberculoso, cuya velada funeraria se está preparando, exasperado por unos que se le antoja una señal entre él y su mujer. Con su proverbial humor negro aragonés, Buñuel da cuenta de la dimensión autobiográfica de la anécdota, aprovechando un episodio de su adolescencia referido a la costumbre de los jóvenes de su generación de observar a las damas que se

desnudaban en las casetas de playa de San Sebastián: "En aquella época, se pusieron de moda unos largos alfileres de sombrero que las señoras, al saberse observadas, introducían en el agujero, sin reparo de pinchar el ojo figón (después, en *Él*, recordé este detalle)" (Buñuel, 1982, 23). Acaso se pueda ver asimismo algún vínculo con las imágenes inaugurales de *Un perro andaluz* (1928), cuando el propio Buñuel afila la hoja de afeitar y le corta el ojo al personaje femenino⁸.

Las láminas que acompañan el texto literario de Mercedes Pinto están repletas de connotaciones simbólicas, cuando ilustran también este tema de la mirada: la de un pulpo gigantesco que abre una concha para observar a una mujer dormida en su interior, en postura fetal, en una soledad matricial regresiva, o la de una joven que intenta escapar de una enorme araña que oscila sobre su cabeza. Se podría contraponer esta imagen al plano buñueliano que precede a la muerte de los amantes en *Abismos de pasión* (1953), una mosca prisionera de una telaraña, revelador de la problemática constante en la obra del cineasta: "En la dialéctica del deseo, los papeles se intercambian sin cesar porque la verdadera trampa reside en el propio deseo" (Rollet, 1993, 76). Y por fin, en la obra literaria, una sombra gigantesca se yergue encima de la cama donde está durmiendo la mujer. Tales ilustraciones sugieren la fantasía femenina del hombre visto como un monstruo amenazador, una versión de Barba Azul o de la Bestia del cuento *La Bella y la Bestia*. Las dos primeras láminas citadas presentan la fantasía bajo el aspecto de un animal, cuando el cine de Buñuel, repleto de un bestiario muy estudiado ya, carece aquí de toda presencia animal. Pero es cierto, por otra parte, que según cuenta el director aragonés, es el protagonista quien focaliza el estudio del cineasta-entomologista analizado como si fuera un insecto por su penetrante mirada. Aquí nuevamente afloran las contradicciones del autor quien, por una parte, afirma dedicarse a una observación científica del caso clínico (justamente lo que reclamaba en vano la autora en su época), pero por otra, confiesa sentirse conmovido por aquel hombre celoso, solitario y angustiado, y con ello, incapaz de evitar la identificación con su personaje (Fuentes, 1993, 105). Una de las reflexiones que podríamos hacer al respecto sería la lucidez del cineasta en cuanto al ser humano: a través del prisma artístico, no surgen discursos moralizantes ni ideológicos, porque en el hombre es inútil buscar coherencias y justificaciones inexistentes.

El hermoso primer plano de Gloria (Delia Garcés), subrayado por la *glamourosa* iluminación de Gabriel Figueroa, podría hacer dudar de la voluntad del director de rechazar la "imagen preciosa", estetizante, que había hecho famoso al director mexicano de la fotografía. Pero en este contexto, la fascinación es necesaria: la mirada de Gloria encuentra de pronto la de Francisco al llegar a su casa, y es el preludio a la explicación vehemente del futuro marido durante la cena sobre la legitimidad del "amor loco", de corte surrealista. La fuerza del deseo brota sin trabas y el espectador comparte entonces la mirada de Francisco, subjetivizada a través de esta imagen.

El director conserva la voz de Gloria contándole a Raúl sus penalidades matrimoniales: si la narración la asume la mujer, como única huella de la enunciación femenina primitiva, la mirada siempre es la de Francisco, esquema que se repite en la secuencia del campanario, cuando expresa su desprecio hacia los demás hombres: "Desde aquí se ve claramente lo que son: gusanos arrastrándose por el suelo. Dan ganas de aplastarlos con el pie. Desprecio a los hombres, ¿entiendes? Si fuera Dios, no los perdonaría nunca": la toma casi vertical reduce en efecto las personas a unos puntos informes que se mueven como insectos. De esta forma, cuando agarra a su mujer intentando estrangularla y empujarla al vacío, el espectador, como en una película de Hitchcock, se deja sorprender pues se había olvidado del relato insertado de Gloria resultando "invisible" el *flash-back* de Buñuel, como decía Truffaut, tributándole homenaje.

Además, Buñuel modifica profundamente el desenlace del relato textual: cuando Mercedes Pinto se conformaba con resumir su liberación y su huida con sus hijos en algunas frases, clausurando el relato con otro impulso lírico ("Plegaria a la luz"), el director se interesa hasta el final por el singular destino de su protagonista masculino, y así le seguimos por las calles de México, corriendo desesperadamente en pos de Gloria y Raúl. Ahora bien, unos planos subjetivos se intercalan entre otros de una "realidad" banal, mostrándonos, efectivamente, la realidad, tal como la percibe el protagonista; los de Raúl y Gloria como enamorados en la puerta de la iglesia, y los del interior del templo que muestran a los feligreses burlándose del marido celoso y estallando en sardónicas carcajadas. Tal puesta en escena sume en una gran perplejidad al espectador, quien comparte con el personaje la alucinación visual y

auditiva. Lo real se disuelve en el laberinto de la película, y cabe la interrogación: ¿quién está delirando? ¿Él, sólo él? El principio de incertidumbre, característico del cine buñueliano, se trae aquí de modo magistral mediante la ocularización interna del relato.

Finalmente, también se puede abordar el epílogo del film bajo el ángulo de la visión. Al cabo de varios años pasados en un sanatorio, Francisco, siguiendo de manera humorística el precepto de su nombre, ingresa en un convento de franciscanos. Gloria y Raúl vienen a visitar al prior para tener noticias de Francisco acompañados de un niño de igual nombre. La reflexión de este loco razonando sobre la razón no deja de tener sabor humorístico y subversivo. En efecto, todo depende del punto de vista: ¿es Francisco o Raúl el padre del niño? ¿No podría ser la locura masculina un diabólico invento femenino? ¿Podría ser un sueño la totalidad del relato? En un vértigo inacabable, el espectador puede dejar campo abierto a su imaginación ya que el cineasta se mantuvo fiel al espíritu del surrealismo. Sin embargo, después de proclamar el personaje que ahora está completamente curado, se va alejando hacia el fondo del jardín, zigzagueando hacia una especie de túnel, como hacía en la escalera de su mansión, en el momento cumbre de una de sus crisis. Para Jacques Lacan, este modo de caminar ilustra el rigor lógico de la psicosis (Paranaguá, 2001, 89)⁹.

LUGARES SIMBÓLICOS

La casa de Francisco está llena de connotaciones simbólicas. Primero, conviene tratar en dos palabras de la reelaboración espacial respecto al relato primigenio: el hecho de que Buñuel viva en México, le permite, pese a sus reniegos (según él, tratándose de un caso patológico, sería el mismo en cualquier lugar) presentar ciertos aspectos peculiares de la sociedad mexicana, como el machismo, quizás más acusado aún (o más admitido como práctica normativa) que en la sociedad española de la época. De hecho, la película parece más anclada en el marco espacio-temporal que el relato literario. Por otra parte, mientras Mercedes Pinto lamenta la incompreensión de la Iglesia, aunque sin entregarse a ninguna crítica irreverente, el cineasta, según acostumbra, arremete contra el Padre Velasco con un anticlericalismo lleno de humor deleitándose

en su propensión a la gula, compensación evidente de la represión de la libido sexual: "Pues yo opino del amor... que este pavo está muy bueno". Situada justo después de la declaración de "amor loco" de Francisco, esa frase ridícula evidencia la vulgaridad del individuo, por otra parte falto de la lucidez más elemental a la hora de dictaminar. De esta manera, frente a la escalera barroca con su decoración modernista, construida por el difunto padre de Francisco, afirma que ese ser original era rotundamente opuesto a la mente sabiamente equilibrada de su hijo. La participación de Luis Alcoriza en el guión refuerza las dosis de humor negro, la sátira de los poderes fácticos, el gusto por lo insólito y el erotismo.

Varios críticos han subrayado el aspecto desconcertante de aquella mansión, por dentro adornada con un precioso "art nouveau", una rareza para México, que se explica nuevamente por la irrupción de lo autobiográfico, pues, como se sabe, el padre del cineasta había mandado construir en Calanda un palacete de este estilo antes de que se pusieran de moda las obras de Gaudí y sus contemporáneos, con la consiguiente extrañeza para la gente de la época. En la secuencia de la recepción, un largo travelín detalla los motivos sinuosos, que supuestamente se asemejan a la psique torturada de su dueño¹⁰. "Las angulaciones de la cámara acentúan lo insólito de una arquitectura emparentada con ese *modern style* que Dalí definió como 'realización de los deseos solidificados' y 'eclosión majestuosa de tendencias erótico-irracional inconscientes'" (Sánchez Vidal, 2004, 182). Vista desde fuera, la casa se parece más bien a un castillo-cárcel, con sus pesadas puertas de clavos que recuerdan el castillo de Silling en la novela de Sade *Los 120 días de Sodoma*, en que se inspiró Buñuel para el final de *La edad de oro*. Y del mismo modo que en aquel manifiesto surrealista, se halla también un jardín con estatuas, donde se exaspera el deseo, y el beso de la pareja provoca la explosión simbólica en una cantera en el plano siguiente, por un sorprendente efecto de montaje. Se aprecia la oposición radical con el pre-texto: para Mercedes Pinto, el jardín es el *locus amoenus* del dulce ensueño, un islote de soledad bienhechora que "Él" se empeña en saquear, como cuando aplasta con el pie el pajarillo que su mujer y el hijo pequeño se disponían a poner en libertad.

En la película, la secuencia de la conquista de Gloria por parte de Francisco concentra una extraordinaria abundancia de elementos surrealistas: después del alegato de

Francisco a favor del "amor loco", se puede aludir a la irrupción de lo irracional, con la presencia del trastero lleno de polvo que sacude el mayordomo, buscando inexplicablemente una mesita de juego y estorbando el concierto de piano que se desarrolla en la cercana sala de estar. Este fragmento, así como el del baile en el cual, para escándalo del sacerdote y del marido, Gloria baila un poco apretada con el joven abogado de Francisco, no existían en el texto literario y muy probablemente rescaten comportamientos de Buñuel recordados en las memorias de Jeanne Rucar de Buñuel: "Toda coincidencia no resulta necesariamente una casualidad sobre todo tratándose de un cineasta que hizo de la esposa 'una mujer sin piano'" (Paranaguá, 2001, 102).

El elemento arquitectónico y estructurante de la casa es la escalera. Separa el espacio público (en la planta baja) del espacio privado (las habitaciones en la parte alta). A pesar de su espléndido título, "El placer de la escalera", Suzanne Liandrat-Guigues difiere en su artículo de *Positif* de la interpretación propuesta por Paranaguá sobre la secuencia en la que Francisco arranca un barrote del alfombrado y golpea con fuerza creciente los del pasamanos, como una metáfora de la masturbación masculina, aludiendo a los tambores de Calanda (presentes en *La edad de oro* y *Nazarín*), aunque no parece justificada, si se tiene en cuenta la pulsión sexual del director.

A menor escala que el campanario, la escalera conlleva toda una carga simbólica sobre lo alto y lo bajo que se desplaza a la concepción de cada uno dentro de la pareja. Paranaguá no resiste la tentación de sugerir un nuevo juego de palabras acerca del protagonista: Él + Eva = (se) eleva. Desde la secuencia inicial, se proclama la inseparabilidad de la religión y del sexo. Francisco desea a esa mujer que se le antoja una *madonna*. Cuando lo aqueja un ataque regresivo y se encuentra incapaz (impotente) frente a la simple redacción de una carta, Gloria se asemeja a una *Pietà*, en el único momento de la película en que, consolándolo, se ubica en un plano superior a él.

A través del estudio de un caso clínico, el tema subyacente, vagamente sugerido, de una homosexualidad reprimida, se afirma ante todo por su potencial humorístico, en la secuencia en que Francisco, desesperado por la supuesta infidelidad de su mujer, va a buscar consuelo y consejo en su mayordomo, secuencia que despertó las suspicacias de

Arturo de Córdova, quien temió que su personaje pudiera menoscabar el renombre de icono erótico que se había ganado a pulso.

SUBVERSIÓN DEL GÉNERO DEL MELODRAMA

Es así como Luis Buñuel se presenta como un maestro en utilizar en su provecho los códigos del melodrama (género en boga en el México de aquel entonces), para desbaratar desde el interior el edificio en el que parecía haberse instalado. En su libro sobre el melodrama hollywoodiense, Jean-Loup Bourget (1985) pone de relieve las principales características del género: una acción intensa basada en unos acontecimientos violentos, una estructura narrativa sencilla que opone la inocencia oprimida a una fuerza del mal opresora, un argumento donde abundan los rebotes de la acción, un estilo a menudo enfático. En la película de Buñuel, la condición de "estructura narrativa sencilla" se muestra completamente trastornada. En efecto, si en la novela se subraya constantemente la dialéctica implacable entre la víctima y el loco (respaldado este último por las fuerzas dominantes de la sociedad), en la película impera el principio de incertidumbre. En su libro, Charles Tesson subraya el "singular pleonasma buñueliano" que constituye la repetición frustrada del paso al acto (Tesson, 1995, 54)¹¹.

En cuanto a los roles identitarios –perfectamente definidos en los melodramas clásicos– que constituyen el meollo de nuestra preocupación, con ese improbable encuentro del texto femenino, curiosa mezcla de queja lírica y de enérgico alegato, y de la película masculina, paradigma de engañifa, con su epílogo que lo vuelve a poner todo en tela de juicio, Charles Tesson disfruta también con juegos de palabras, recordando que Buñuel sabía que en francés, "él" es "ella" (*elle*), y señala asimismo que la palabra "lui" (*él*) es casi idéntica al nombre del director, Luis, siendo además "el" las dos últimas letras de su apellido, Buñuel. El saber que la autora canaria había escrito una primera novela que contaba su vida hasta el encuentro fatal con "él" y que se llamaba *Elle* hubiera dado pábulo al crítico francés para más disquisiciones... No deja de llamar la atención el hecho de que un *remake* de *Él* que realizó Valeria Sarmiento en 1994 se llame *Elle*. La directora chilena lo hizo así precisamente porque en francés suena igual, y porque pretendió

darle más importancia al personaje de la mujer y mostrar una especie de locura de pareja, según nos confirmó ella misma en un correo personal.

La indecisión provocada por el epílogo buñueliano en forma de rompecabezas destruye el binomio corriente que creíamos instalado entre verdugo y víctima, burlando así la expectativa de espectadores acostumbrados a esquemas narrativos simplistas preestablecidos en el melodrama clásico. La subversión ética en el cine de Buñuel, la convicción de la complejidad de cualquier ser y de cualquier situación, hasta la *coincidentia oppositorum*, se enriquece con una subversión estética, mediante la rebelión contra un esquema cinematográfico que goza del fervor popular. Al mismo tiempo, se distancia del estereotipo del *happy end*, acentuando la suprema ironía del caso del sádico paranoico recluido en un convento, después de haber intentado asesinar al sacerdote, su padre espiritual. ¿Castigado o castrado? El hábito no hace al monje, parece decir por lo bajo el director, con tono sarcástico quien no priva a su loco, a "Él" de la última palabra.

No es nuestro propósito insistir demasiado sobre algunos detalles surrealistas, que surgen de forma inaudita en un conjunto que sigue globalmente la trama de un relato "clásico", lo cual evidencia más estas disonancias. Hemos aludido ya al humor del plano inexplicable en que el mayordomo sacude el polvo del trastero interfiriendo en el recital de piano, además de interrumpir brutalmente la escena clásica del flechazo entre los amantes. El episodio contiene una intención añadida al introducir la burla respecto a la comedia social, tal como lo haría un poco más tarde el cineasta en *El ángel exterminador* (1962), por no hablar de películas francesas posteriores como *El discreto encanto de la burguesía* (1972). El director de Calanda dinamita así la carga lírica y sublime de la narración con una maniobra que supone una evidente ruptura de tono respecto a las convenciones del melodrama. Por supuesto, las categorías estéticas no son nunca intangibles, como ya lo señalara Baudelaire en sus *Curiosidades estéticas*, y el melodrama juega con cantidad de tonalidades variadas, como hiciera Charlie Chaplin en *The Kid* (1921), donde el espectador se ríe y llora sucesivamente y, a veces, simultáneamente. Pero en el "*fatum* melodrático, siempre político y social más que propiamente metafísico" (Bourget, 1985, 11), las situaciones estereotipadas pueden ser subvertidas, o la paradójica sumisión a la fatalidad sublimada (pense-

mos en el precioso final de *Las noches de Cabiria*, Fellini, 1957), pero nada queda sin explicación: he aquí la "revolución" buñueliana¹².

La ambigüedad buñueliana surge simultáneamente del propio tema de la película: ¿se trata realmente de un drama de celos? Como de costumbre en nuestro cineasta, sí y no. Es gracioso recordar ahora que la película había desestabilizado a público y críticos, y desencadenado agrias polémicas tras su presentación en el festival de Cannes. André Bazin escribía en aquel entonces: "Para la gran mayoría del público y de la crítica, *Él* no fue más que un lamentable melodrama..." (Bazin, 1975, 84). Denotaba esta opinión un desprecio inmenso hacia un género popular del que haría falta rehabilitar muchas joyas injustamente condenadas. Suponía además, desconocer la predilección de los surrealistas, en los años 20, por el género melodramático y folletinesco (*Fantomas* era su preferido), así como la existencia de una matriz melodramática presente en todas las películas mexicanas de Buñuel, excepto *El ángel exterminador* y *Simón del desierto* tal y como afirma Víctor Fuentes. El tema de los celos fue una fuente de inspiración tanto para dramaturgos (Shakespeare, *Othello*), como para cineastas (Juan de Orduña, *Locura de amor*, 1948), siendo esta última obra emblemática para toda una generación de españoles, sobre todo por el trabajo interpretativo tan logrado de Aurora Bautista en el papel de Juana la Loca. La indagación en herencias o influencias posibles podría extenderse hasta el infinito. En su ensayo, Paranaguá evoca más particularmente la película mexicana de Arcady Boytler, *Celos* (1935), donde un joven Arturo de Córdova había debutado, interpretando al primer galán, y Fernando Soler desempeñaba el papel del marido celoso. *Celos* pone en escena la historia clásica de la pasión destructora: amar es querer que la otra (el otro) sea exclusivamente de uno (una), como era el caso de Gaston Modot en *La edad de oro*, o de Don Lope en *Tristana*. El amor loco transforma al ser en déspota. En la película de Boytler, el protagonista se suicida al final (como Juan de Foronda en la vida real), y la locura está recalcada de manera expresionista con primeros planos de la cara alucinada del personaje, con su punto de ironía, ya que el loco era antes un gran médico. La importancia concedida al manicomio, semejante a una cárcel, la imposición de la camisa de fuerza, evocaban la reivindicación de Mercedes Pinto de tratar a los enfermos mentales de manera humana. En cambio, el tema de la película de Luis Buñuel supera el de los celos paranoicos:

como en toda su obra, se trata de la relación conflictiva del ser humano con el mundo interior de las pulsiones. Pero si el cine de Buñuel es enigmático por su riqueza polisémica ("le jeu avec le je", como dice Tesson, en un juego de palabras imposible de traducir: literalmente, "el juego con el yo"), el relato primigenio no deja de serlo por otros aspectos: sus autojustificaciones, su tonalidad mística, sus elipsis.

Para concluir sobre esta representación del ser humano en todas sus contradicciones y zonas de sombra, a través

de dos modos de expresión artística, repetiremos esta llamada a la modestia del investigador que cada uno puede hacer suya: "Por más que se apoye en análisis o argumentos, toda interpretación no es más que eso, una lectura personal, alejada de cualquier pretensión neopositivista, una serie de hipótesis mejor o peor articuladas, capaces de estimular la inteligencia o la imaginación hacia nuevos descubrimientos. Lo único a evitar es la 'lectura piadosa' recomendada por el prior como colofón de *Él*" (Paranaguá, 2001, 103).

NOTAS

- 1 En cuanto a las circunstancias históricas de la marcha precipitada de Mercedes Pinto para Uruguay, Alicia Larena relata cómo, gracias a unas maniobras judiciales, su esposo, Juan de Foronda, logró salir del manicomio donde estaba encerrado, y cómo la autora tuvo que huir desde su tierra (Tenerife) a Madrid, con sus hijos. Estando allí fue requerida para sustituir a Carmen de Burgos, quien se encontraba enferma, y pronunciar en la Universidad, el 25 de noviembre de 1923, una conferencia titulada "El divorcio como medida higiénica". Con el éxito de su charla se granjeó simultáneamente la inquina de los sectores más reaccionarios y al ser informada de que Miguel Primo de Rivera podía dar la orden en cualquier momento de detenerla, abandonó el país con sus hijos y su nuevo compañero, Rubén Rojo. A los pocos días de publicarse el libro en Montevideo, su marido sucumbía en Tenerife a su último intento de suicidio.
- 2 Acaso resultara para la autora de una imposibilidad de nombrar al ser monstruoso.
- 3 "L'autobiographie n'est pas un jeu de devinette, c'est même exactement le contraire. Manque ici l'essentiel, ce que j'ai proposé d'appeler le *pacte autobiographique*." (Lejeune Ph., 1975, 26).
- 4 No nos referimos a la escritura, por supuesto, sino a la postura ideológica reivindicada.
- 5 Véase G. Sand (1970, 1^{ère} publication en 1855).
- 6 Le pasó lo contrario al cineasta con Rodolfo Usigli, quien protestó contra la adaptación de su texto (*La vida criminal de Archibaldo de la Cruz, Ensayo de un crimen*, 1955).
- 7 Para una comparación sistemática de escenas parecidas en el libro y la película, véase Monegal, 1993, 189.
- 8 C. Murcia (1994, 48) subraya la función metadiscursiva: "Avertissement pour le spectateur: il faudra regarder le film d'un 'autre œil'".
- 9 Según testimonio de Elisabeth Roudinesco.
- 10 La mansión del padre de Francisco es obra del decorador Edward Fitzgerald, colaborador habitual de Luis Buñuel.
- 11 Tesson: "Il s'en faut de peu pour que Francisco crève un œil, pousse sa femme dans le vide, réussisse à lui coudre le sexe (...) Le possible en acte n'est pas beau à voir et Buñuel aime

Recibido: 28 de octubre de 2008

Aceptado: 17 de marzo de 2009

le montrer comme tel: une minuscule faille, entre l'événement attendu et son ratage, une sorte de pas de côté permanent dans la marche du monde".

- 12 Al final de esta película, la prostituta del corazón de oro, Cabiria, le entrega el bolso con todos sus ahorros al golfo del que se enamoró, cuando se da cuenta de que la quiere tirar desde el acantilado. En el libro de M. Pinto, en su paranoia, Él también la quiere tirar desde lo alto de un acantilado, escenario que Buñuel sustituyó por el campanario.

BIBLIOGRAFÍA

- Bazin, André (1975): *Le cinéma de la cruauté*, Paris, Flammarion.
- Bergala, Alain (2007): *Luis Buñuel*, Paris, Cahiers du Cinéma, coll. Grands cinéastes.
- Bourget, Jean-Loup (1985): *Le mélodrame hollywoodien*, Paris, Stock.
- Buñuel, Luis (1982): *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza y Janés.
- Deleuze, Gilles (1996): *Présentation de Sacher-Masoch (Le froid et le cruel)*, Paris, Ed. de Minuit.
- Drouzy, Maurice (1978): *Luis Buñuel, architecte du rêve*, Paris, Lherminier.
- Fuentes, Víctor (1993): *Buñuel en México*, Teruel, Instituto de estudios Turoleses/Gobierno de Aragón.
- Lejeune, Philippe (1996): *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, Points Essais.
- Liandrat-Guigues, Suzanne (1993): "Él, Le plaisir de l'escalier", *Positif*, n.º 391.
- Louquet, Patrick (1997): "Le regard compliqué de Gloria dans *Él*", *Les Cahiers du CIRCAV*, "Le film, cet obscur objet du désir", n.º 9, Lille III.
- Llerena, Alicia (2003): *Yo soy la novela (Vida y obra de Mercedes Pinto)*, Las Palmas, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria.
- Monegal, Antonio (1993): *Luis Buñuel, de la literatura al cine (Una poética del objeto)*, Barcelona, Anthropos.
- Murcia, Claude (1994): *Un chien andalou, L'âge d'or, Etude critique*, Paris, Nathan, Synopsis.
- Paranagua, Paulo Antonio (2001): *Él, estudio crítico*, Barcelona, Paidós.
- Pérez Turrent, Tomás y José de la Colina (1993): *Conversations avec Luis Buñuel (Il est dangereux de se pencher au-dedans)*, Paris, Cahiers du Cinéma.
- Pinto, Mercedes (1926): *Él*, Montevideo, Ed. de La Casa del Estudiante.
- Rollet, Sylvie (1993): "Buñuel au Mexique, L'art de la subversion", *Positif*, n.º 391.
- Sánchez Vidal, Agustín (2004): *Luis Buñuel*, Cátedra, Signo e imagen/Cineastas.
- Sand, G. (1970, 1^{ère} publication en 1855): *Histoire de ma vie, œuvres autobiographiques*, Paris, NRF/Gallimard, Pléiade.
- Tesson, Charles (1995): *Luis Buñuel*, Paris, Ed. de l'Etoile/Cahiers du Cinéma.