

**Universidad de La Laguna  
Facultad de Geografía e Historia  
Departamento de Historia del Arte**

**ESTUDIO DEL FILM *El*: DE MERCEDES PINTO A BUÑUEL**



**Vº. Bº. El Director**

**Memoria de Licenciatura de  
Teresa Rodríguez Hage,  
dirigida por el doctor  
Fernando Martín Rodríguez.**

**A mis padres, por supuesto.**

## AGRADECIMIENTOS

Sirvan estas breves palabras para hacer extensivo mi agradecimiento a todas aquellas personas que han colaborado en la realización de este trabajo. Temiendo olvidar algún nombre me veo en la obligación de utilizar esta fórmula de generalización, no por ello menos sincera.

No obstante, debo agradecer la colaboración prestada en la Filmoteca Española y en la Biblioteca Nacional y la de diversas Instituciones de las Islas, sobre todo, la contribución económica de la Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

Asímismo, debo mencionar al Departamento de Historia del Arte de la Universidad de La Laguna y, en especial a los compañeros del área de Historia del Cine, Domingo Sola y Gonzalo Pavés, por sus constantes deseos de cooperación. Gratitud que hago extensivo a los amigos del Aula del Cine.

Mi agradecimiento más sincero a mi padre, sin cuyos conocimientos sobre Psiquiatría y sus pacientes explicaciones no hubiera podido acercarme al difícil tema de la paranoia tratado en este trabajo. Gracias, al constante apoyo moral de mi madre y hermanos, especialmente, Salomé y Alejandro quienes, no sólo me ofrecieron ayuda material sino igualmente, no dejaron de alentarme con su inquebrantable cariño y paciencia; también a Chuchi, por su colaboración en las interminables traducciones de revistas francesas.

Mi franco reconocimiento a Pituka de Foronda y a Don Carlos Pinto Grote, quienes amablemente me concedieron parte de su valioso tiempo para ofrecerme la información necesaria respecto a la figura de Mercedes Pinto. Gracias a José Díaz Bethencourt, por toda la documentación traída de México y por entrevistar, en mi nombre, a la hija de la escritora.

Por último, debo expresar mi más sincero agradecimiento a Fernando Martín Rodríguez, por las innumerables aportaciones acerca del Cine, el constante interés y los inagotables consejos. Sin su dirección y sus valiosos conocimientos este trabajo no hubiera sido posible.

# INDICE

Página

INTRODUCCION	1
1. LUIS BUÑUEL. TRAYECTORIA CINEMATOGRAFICA	13
De París a México	13
México, 1946	24
Películas mexicanas de Buñuel hasta la filmación de <i>El</i>	33
2. MERCEDES PINTO. VIDA Y OBRA	54
Vida y obra	54
Mercedes Pinto y el Cine	69
3. ESTUDIO DEL FILM <i>El</i> : DE MERCEDES PINTO A BUÑUEL	89
Publicación y crítica de la novela <i>El</i>	89
La novela <i>El</i>	96
El guión de 1945	103
De la novela al guión	110
El film <i>El</i>	116
4. CONCLUSION	174
5. RECEPCION CRITICA DEL FILM	185
6. BIBLIOGRAFIA Y FILMOGRAFIA	220
7. ANEXO DOCUMENTAL	232

## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación aspira a ser una contribución más a la investigación cinematográfica que ha empezado a desarrollarse estos últimos años en Canarias, intentando cubrir el vacío existente hasta el momento en este campo; el departamento de Historia del Arte de la Universidad de La Laguna ha venido alentando la realización de este tipo de estudios con la finalidad de que los historiadores canarios se incorporen al análisis internacional de la imagen fílmica. Por consiguiente, esta memoria de licenciatura se inscribe dentro de esos, hasta hace poco, difíciles objetivos, que empiezan a alcanzarse con las diversas tesis y tesinas que se elaboran actualmente en el citado departamento o en las Facultades de Filología, Bellas Artes y Ciencias de la Información de esta Universidad.

Esa sería la finalidad general de este trabajo que, por su parte, posee unas pretensiones más específicas. La tesina, por su naturaleza, se inscribe dentro del campo de las relaciones - siempre conflictivas- entre el cine y la literatura. No vamos a entrar en detalle sobre los complejos problemas que ha suscitado la coexistencia de ambos medios, no sólo desde el punto de vista de los paralelismos y divergencias de sus respectivos lenguajes sino también de la jerarquía de prestigio que, en nuestra cultura, pesa sobre las distintas prácticas artísticas, donde, por lo demás, el cine queda siempre muy por debajo de las demás Artes. Este resbaladizo terreno por el que se mueven los estudios comparativos adolece, por otra parte, de una metodología determinada, partiendo del mismo hecho de que ni los propios estudiosos se ponen de acuerdo a la hora de establecer la disciplina competente en el análisis de estas relaciones: Estética, Semiología, Teoría de la Comunicación, Literatura Comparada...

A lo largo de la historia del Cine se ha estudiado el hecho cinematográfico, con sus múltiples implicaciones, tanto filosóficas, como psicológicas, sociales o lingüísticas. Las

principales teorías cinematográficas se han ocupado, de lo que podría denominarse la posibilidad cinematográfica misma y los teóricos se han acercado al tema, analizando el fenómeno fílmico desde determinadas posiciones: los formalistas, como Hugo Münsterberg o Rudolf Arnheim preocupados, especialmente por la estética y la psicología del cine, atendiendo a la narratividad y su sustrato psicológico; en otra perspectiva encontramos el materialismo marxista de la escuela rusa encabezada por Eisenstein, o Béla-Bálazs, preocupado, también dentro de la corriente formalista, por el lenguaje-forma del Cine. La teoría cinematográfica formativa está centrada enteramente en la técnica del cine. La teoría realista, por su parte, está estrechamente ligada a un sentido de la función social del arte y ha sido elaborada fundamentalmente por Siegfried Kracauer y André Bazin, que creía ciegamente en el poder de la imagen en sí misma como captadora de la realidad. Por último, los teóricos contemporáneos resultan más difíciles de clasificar: Jean Mitry, empezó desde posturas cercanas al estructuralismo y fue variando hasta abrir su propia vía explicando el Cine como un hecho interdisciplinar y no unidireccional, intentando una síntesis entre las ideas de Bazin y el formalismo; o Christian Metz, más preocupado por las condiciones materiales que permiten funcionar al Cine y que proclamó una nueva época de la teoría cinematográfica con su *Semiótica del cine*, en oposición a autores como Amédee Ayfre o Henri Agel que, dentro de cierta fenomenología buscan un cine de trascendencia, de realidad, más allá de discusiones materialistas sobre la imagen como signo. Si la semiótica desarrolla una ciencia del cine para que podamos comprender las condiciones y procesos con que funcionan todos los filmes, la fenomenología quiere ir más allá de esto e investigar aquellos momentos en que el lenguaje de signos del cine se convierte en otra clase de signo, trata de describirnos el valor y la importancia que todos hemos experimentado ante ciertos momentos del cine. Para Ayfre, todos los filmes nos dan imágenes conectadas por una sintaxis, pero sólo algunos de ellos son

expresiones auténticas de una visión personal.

En definitiva, las teorías cinematográficas se han presentado a lo largo de la historia del cine divididas en dos líneas de investigación: la formalista, que estudia el hecho fílmico atendiendo a su autonomía y apoyándose en las propiedades formales de la obra y la realista que pone más atención a los referentes de la realidad externa que operan en la obra, sin conceder a la técnica más importancia que la estrictamente necesaria.

A la hora de enfrentarnos al análisis del film, objeto de este estudio, hemos advertido la carencia de unas directrices metodológicas precisas que contemplaran tanto los aspectos temáticos o de contenido como los puramente formales o narrativos; además, la película partía de una obra literaria concreta, con lo que a esa orfandad metodológica se sumaba otro factor igual de problemático, el de la adaptación de un material novelesco a la pantalla, que, por su parte, conlleva el cuestionable tema de la fidelidad a la obra original. Por consiguiente, el presente trabajo se ha desarrollado siguiendo un método de trabajo de carácter abierto, en el que se han intentado contemplar todos y cada uno de los factores que, de un modo u otro, pudieran haber tenido especial trascendencia para la adaptación definitiva.

De este modo, las pretensiones de este trabajo no han sido otras que las de, por un lado, situar cada una de las obra que lo componen en el contexto sociocultural e histórico en el que se gestaron y que, en última instancia las determina; señalar el lugar que ocupan dentro de la producción del autor y las relaciones que mantienen con el pensamiento del mismo, y, por otro lado, estudiar el fenómeno de la relación cine-literatura partiendo del análisis de la obra en sí misma; sus características formales y de contenido, de las que se derivaría el estilo personal de cada uno de los autores, así como, el tipo de adaptación que se ha llevado a cabo, para lo cual se ha intentado establecer la interrelación entre una y otra obra atendiendo a los principales factores que la conforman: elementos que han pasado de uno a otro texto,

transformaciones de los ya existentes, supresión de elementos que se encontraban en el original, variaciones a partir de uno determinado e introducción de otros nuevos; también se ha tenido en cuenta la adecuación de esos elementos al lenguaje cinematográfico y al estilo personal del cineasta. De todo lo expuesto se infiere un concepto metodológico amplio e interdisciplinar que evita las posiciones extremistas ante el análisis de una obra de arte, cuyos resultados serían, por lo demás, demasiado exclusivistas.

Por otro lado, este trabajo parte del reconocimiento de los méritos de ambas obras y evita cuestionar la legitimidad de sus respectivos discursos, puesto que cada uno se origina en una época y en un ambiente social determinado y viene condicionado por una serie de factores, tanto personales como culturales, de los que se derivará una visión del mundo y unos principios éticos y estéticos que caracterizarán la obra de cada uno de los autores.

La relación entre *El* (1926), novela de Mercedes Pinto, y *El* (1952), film de Luis Buñuel, objeto específico de este trabajo, tropieza con una serie de dificultades. Si, por una parte, la accesibilidad material a una u otra obra ha resultado bastante sencilla con la edición facsímil<sup>1</sup> de la primera a cargo del Gobierno de Canarias y con la divulgación de la película en formato de vídeo; por otra parte, al iniciar la recopilación del material bibliográfico se pudo advertir la desproporción existente entre los estudios consagrados al cineasta y la escasez de publicaciones que aportaran algún dato sobre la escritora. Si bien resultaba obvio que las fuentes documentales sobre Buñuel tuvieran la envergadura esperada, lo que no parecía tan lógico era la carencia de documentación sobre la escritora; la escasez de estudios precedentes es tal que podría considerarse a este trabajo la primera aproximación, relativamente extensa, a su vida y a su obra. De la propia recopilación bibliográfica se derivaron, a su vez, otros obstáculos; la literatura que ha generado la vida y la obra del cineasta resulta tan amplia y

---

<sup>1</sup>Pinto, Mercedes. *El*. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1989.

variada que nos hemos visto en la necesidad de hacer una selección de ella. Se ha tratado de contar con la mayoría de los estudios publicados en nuestro país por autores españoles o con traducciones de investigaciones realizadas por especialistas europeos; asimismo, se han tenido en cuenta algunos ensayos de autores latinoamericanos y, por último los testimonios del propio Buñuel aparecidos en sus memorias y en diversas entrevistas, así como las declaraciones de su esposa, Jeanne Rucar aparecidas en su biografía y las de otros familiares y amigos del cineasta recogidos en libros y revistas especializadas. La selección se ha realizado en base a los comentarios relativos al film que se estudia, así como otros de los que se derivara un interés específico para este trabajo. Se ha contado, asimismo, con las críticas aparecidas en la prensa y en revistas especializadas, tanto nacionales como internacionales -francesas y latinoamericanas, especialmente-. Con todo, hay que decir que el film *El* es uno de los que menos estudios íntegros ha originado, la mayoría son referencias a la película dentro de volúmenes consagrados a toda su obra y el resto, comentarios o breves análisis sobre aquél realizados por críticos cinematográficos de revistas concretas.

Debido a que el capítulo sexto del presente trabajo aporta un análisis detallado de la literatura generada por la película, se hará referencia ahora a la documentación bibliográfica sobre la escritora canaria. Sobre Mercedes Pinto existe un artículo del historiador canario, Manuel de Paz<sup>2</sup>, que recoge la actividad feminista de la canaria en la isla de Cuba apoyándose en los comentarios que el periodista Luis Felipe Gómez Wangüemert, enviaba puntualmente al periódico *El Tiempo* de Santa Cruz de la Palma. Tanto ésta como otras actividades desarrolladas por la escritora, no sólo en Cuba sino en diversos países de Latinoamérica ocupan el segundo capítulo de nuestra memoria de Licenciatura. El otro texto,

---

<sup>2</sup>De Paz, Manuel. *Crónica y semblanza wangüemertiana de Mercedes Pinto: una feminista canaria en Cuba (1935- 1936)*, en: "Boletín Millares Carlo", Vol I, nº 2, 1980. (pp. 457-473).

relativamente largo, sobre Mercedes Pinto, fue una ponencia de la profesora Pilar Domínguez Prats<sup>3</sup> en el VIII Coloquio de Historia Canario-Americana, asimismo, trata la actividad feminista de la escritora desde los años veinte en la capital española hasta su última estancia en México.

Estos son los autores que han aportado los primeros datos para la elaboración de la biografía de Mercedes Pinto. A partir de los elementos informativos que sendos textos nos proporcionaron se continuó la investigación a través de fuentes orales: una entrevista concedida por su hija, la actriz Pituka de Foronda, residente en la actualidad en la ciudad de México, y otra dispensada por el literato canario, el doctor Carlos Pinto Grote y que aparecen recogidas en el anexo documental a este trabajo. Por otra parte, se ha contado con material hemerográfico procedente de la prensa canaria, aunque muy escaso, y con el más valioso de publicaciones latinoamericanas proveniente del archivo personal de la hija de la escritora, quién, además, nos ha facilitado otro tipo de documentación como cartas, programas de mano de los homenajes ofrecidos a su madre en diversos países o carteles anunciadores de las representaciones de la compañía teatral o de sus conferencias. Todo un valiosísimo material sin el cual no se hubiera podido enriquecer aquella parte de este trabajo que se presentaba inicialmente algo oscura y con el que, por otra parte, se ha podido alcanzar otro de los objetivos que se planteaba este trabajo, y, que no era otro, que el de sacar a la luz la sobresaliente labor social y política de tan notable escritora y aspirar a que su figura alcance en nuestro país el lugar que se merece y que ha permanecido, inexplicablemente, vacío.

Por otra parte, se debe aludir a otro problema relacionado, igualmente, con el acceso a la bibliografía; se debe tener en cuenta que el trabajo se ha realizado desde Canarias y que

---

<sup>3</sup>Domínguez Prats, Pilar. *Mercedes Pinto: una exiliada canaria en Hispanoamérica*. VIII Coloquio de Historia Canario-Americana (1988). Cabildo Insular de Gran Canaria. Vol I. 1991. (pp. 310-323).

la recogida de documentación bibliográfica y hemerográfica en las bibliotecas de las islas - donde, por otro lado, la literatura cinematográfica es bastante escasa- se agotó muy pronto. Las Instituciones canarias en las que, fundamentalmente, se ha trabajado han sido: en Tenerife, la Biblioteca de la Universidad de La Laguna -especialmente Sala de Canarias y Sala de Geografía e Historia-; la Biblioteca Municipal de Santa Cruz de Tenerife, así como la de La Orotava; y, en La Palma, La Cosmológica. En la mayoría de ellas el material estudiado fue, básicamente, el periodístico. Se hizo necesario, entonces, un viaje a la capital española para acceder a las fuentes disponibles en la Filmoteca Nacional, donde se completó la documentación sobre el cineasta, tanto la bibliográfica como la hemerográfica; advirtiendo la ausencia, no obstante, de algunas revistas internacionales especializadas. El trabajo se continuó en la Biblioteca Nacional, ya en la vertiente literaria de este trabajo.

Habiendo repasado brevemente las fuentes documentales con las que se ha contado para la elaboración de la presente memoria de licenciatura, haremos referencia, a otro tipo de dificultades que han impedido que este trabajo contemplara todos aquellos aspectos que se hubiera deseado. Así, otro de los inconvenientes fue la imposibilidad de conseguir material procedente de las fuentes externas al film, tales como el guión adaptado de Buñuel y su colaborador habitual, Luis Alcoriza; el plan de producción y el diario de rodaje; declaraciones, reportajes o entrevistas de los miembros del equipo técnico y de los propios intérpretes; fotografías del rodaje o datos sobre la distribución, recaudación y canales de distribución del film. Todo ese importante material para cuya accesibilidad hubiera resultado esencial el traslado a las Instituciones especializadas de México, es decir, a la Cinemateca mexicana o al C.I.E.C ( Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas) de la Universidad de Guadalajara. Finalmente, hay que mencionar una de las principales limitaciones con las que ha contado este trabajo, ya no en el plano material sino en el genérico. Abordar la obra de

Buñuel y tratar de decir algo nuevo resulta, poco menos, que imposible; las numerosas y variadas interpretaciones que se han dado a su obra, la infinidad de estudios de todo tipo sobre ésta, los recurrentes análisis centrados en la temática del cineasta, las célebres constantes de su cine repetidas hasta la saciedad... han dificultado el estudio del film, *El*. Aunque la obra de todo gran creador esté siempre abierta a nuevas lecturas, en Buñuel, parece que ya todo está dicho, sobre todo, si tomamos el lado conceptual de su obra, es decir, el contenido, objeto de la mayoría de los estudios sobre un film en particular o sobre toda su filmografía; la religión, el erotismo, la denuncia social, la muerte, el surrealismo, la picaresca etc. Sin embargo, y aunque no se haya prescindido de sus célebres constantes temáticas en el estudio que se ha realizado sobre *El*, se ha tratado de poner mayor atención a esa otra vertiente de la obra, es decir, a la técnica narrativa del realizador español. Pudiera parecer, a primera vista, algo arriesgado y más cuando el cineasta se creó una inmerecida fama de despreocupado con respecto a la técnica en sus películas, sin embargo y a lo largo del estudio se podrá comprobar que, en su obra, la forma tiene tanta importancia como el contenido porque es, a través de ésta, que percibimos la extraordinaria fuerza de sus imágenes.

El hecho de que no se hubieran publicado estudios específicos sobre el film que estudiamos y que los análisis realizados fueran poco sustanciales, ha sido, por otra parte, más que una limitación, una suerte, en el sentido de que se puede trabajar en él con mayor libertad interpretativa, aunque, se insiste, en el hecho de que el cine de Buñuel contempla unas coordenadas determinadas que, también, han tenido aquí cabida, puesto que son ésta las que, en definitiva, determinan su estilo. Hemos tenido la suerte, igualmente, de contar con la obra literaria original y de este modo, centrar el estudio en el análisis comparativo de ambos textos. Contamos también con sendos estudios médicos sobre la paranoia que nos han ayudado a entender mejor el tema planteado, tanto por Pinto como por Buñuel, con lo que hemos

intentado acercarnos a él científicamente.

Finalmente, la estructuración del estudio ha comprendido tres grandes bloques: en primer lugar, se intenta dibujar el contexto histórico-cultural en el que se formaron uno y otro autor, así como dar cuenta de su obra. En el caso del cineasta, --que ocupa el primer capítulo, tras esta introducción- se hace un recorrido que va desde sus primeras actividades como cineasta hasta la realización del film, objeto de este trabajo. Para ello se divide el capítulo en varios epígrafes: el primero de ellos, hace referencia a las experiencias cinematográficas de Buñuel hasta su llegada a México: en Francia, sus trabajos como ayudante de dirección de Jean Epstein y sus primeros filmes surrealistas; el documental sobre Las Hurdes, realizado durante la República española y sus posteriores trabajos en los que fue alternando todos los campos del saber cinematográfico: doblajes para la Warner y la Paramount en Madrid y París, productor ejecutivo en Filmófono, su labor como supervisor jefe en el MOMA de Nueva York, su etapa en Hollywood trabajando para la Warner etc. El segundo epígrafe trata de perfilar el contexto cultural y político del México de los años cuarenta, fecha de la llegada del cineasta al país y se centra fundamentalmente en tres factores: la política llevada a cabo por el presidente Lázaro Cárdenas, quién acogió a los exiliados de la guerra española; la situación de la industria cinematográfica y sus medios de producción, su infraestructura y, por último las vicisitudes del Surrealismo en aquel país al que Breton denominó el país surrealista por excelencia. Por último, el tercer epígrafe se estructura en torno a la primera etapa del cine mexicano de Buñuel, haciendo un recorrido a través de estos años iniciales y destacando los rasgos más significativos en cada uno de los filmes realizados hasta el año de 1952, fecha en que inicia el rodaje de *El*; concluye el capítulo citando las palabras del propio Buñuel con respecto al cine y extraídas de una conferencia pronunciada en la Universidad de México y finalmente, se valorarán una serie de constantes que se pueden apreciar en la obra mexicana

de los primeros años y que irán definiendo su estilo.

El segundo bloque se consagra a la biografía y a la obra de la escritora y, a su vez, se divide en varios apartados. La biografía de la escritora, por resultar totalmente desconocida, abarcará desde su nacimiento en Tenerife, en 1883 hasta su muerte en México, en 1976 y se centrará en toda la labor social, política y pedagógica de la polifacética Mercedes Pinto en el Madrid de los veinte y, posteriormente, en diversos países latinoamericanos; se hará referencia, asimismo, a su obra literaria, desde su primera novela *El* -testimonio de sus primeros años junto a su esposo, don Juan Manuel de Foronda y Cubilla, al que tuvo que abandonar cuando advirtió el peligro que corría su vida y la de sus hijos si seguía junto a aquél, cuando logró salir, sin estar del todo restablecido, del sanatorio mental en el que había ingresado- hasta su última actividad periodística en distintos periódicos y revistas mexicanos y cubanos. Otro apartado se centrará en las, digamos, incursiones de la escritora en el campo del cine, desde su labor como crítica cinematográfica en la prensa latinoamericana hasta su trabajo interpretativo en sendos filmes españoles, con lo que concluye el capítulo.

El tercer bloque lo ocupa ya el estudio comparativo entre la novela y el film *El*, que también se divide en varios apartados. El primero lo ocupa la edición de la novela y la crítica generada de su publicación en Montevideo; en este primer epígrafe se hace referencia, también, al tratamiento dado a la obra literaria por los críticos cinematográficos que han analizado el film de Buñuel y que se caracteriza, fundamentalmente, por un reconocimiento de los méritos de la obra fílmica y un desconocimiento general, cuando no un rechazo absoluto, hacia la novela original. El siguiente apartado se conforma con el ineludible análisis de la novela como réplica al poco interés mostrado por los estudiosos de la obra del cineasta hacia la que, en fin de cuentas, fue la obra inspiradora del film. Se aportan unos rasgos globales sobre aquélla: el estilo de su autora, la estructura general de la novela, su carácter

de documento científico y, al mismo tiempo, testimonial, ya que el relato de *El* narra una etapa en la vida de la escritora, la trágica experiencia de su primer matrimonio. Antes de entrar a considerar las relaciones entre el texto literario y el fílmico, se toma el tema del tratamiento cinematográfico que en 1945 había efectuado el argumentista mexicano, Francisco Cabrera, sobre la novela de Mercedes Pinto, lo cual venía a mostrar el interés de la industria del cine mexicana por dicha obra. Finalmente, y previo al análisis de las secuencias del film, el epígrafe siguiente contempla los rasgos generales comunes a *El*, novela y guión definitivo y que se podrían sintetizar en tres puntos: la calidad de ambos como estudios científicos sobre la paranoia, el tratamiento temporal del relato y el punto de vista desde el que se expone la narración ( en la segunda parte de la cinta).

Finalmente, se realiza el análisis de la película, tomando siempre como referente la obra literaria. El estudio se estructura en tres partes que corresponden a cada uno de los bloques del film y se ha realizado un análisis de las secuencias que componen cada una de estas partes. El trabajo previo a lo que definitivamente comprendería dicho análisis se podría resumir en la descomposición de la película en secuencias y la de éstas en sus componentes internos: tiempo, espacio, acción, elementos figurativos y de la banda sonora, etc., para abordar la relación que se establecía entre ellos dentro de esa secuencia, o la relación de un elemento de ésta con otras secuencias de la cinta, lo que nos conduciría al siguiente punto que sería la organización de los elementos en torno a un modelo determinado por las hipótesis de lectura. Así, cada secuencia cuenta con una breve exposición de los elementos formales o técnicos, de los que nos han parecido más significativos, bien por su referencia a un determinado aspecto del lenguaje del director, bien por su importancia para el desarrollo del relato o bien por presentar algún rasgo formal común a la novela. Asimismo, en cada secuencia se hará referencia fundamentalmente a tres factores de contenido: la temática

buñueliana, la identificación científica de un determinado componente de la psicosis paranoica y su desarrollo dentro de esa secuencia y/o la relación con pasajes de la novela específicos (este último aspecto se toma sólo a partir de la segunda parte de la película que es donde realmente se encuentran mayores relaciones entre las dos obras).

El estudio finaliza con un apartado donde se cita el conjunto de discursos que ha suscitado la película y donde se han incluido aportaciones personales, en forma de prolongación o de crítica a determinados comentarios.

En la conclusión hemos intentado unificar criterios y realizar una lectura general del film y de la novela *El*, tomando aspectos tales como la propia estructura de la narración, los personajes, la escenografía o la temática, a partir de los cuales podemos establecer el factor primordial que separa la obra del cineasta de la de la escritora, y, que no es otro, que el de lograr que el discurso de la novela adquiriera la universalidad que la escritora no supo imprimirle. Si la obra literaria ha quedado algo obsoleta con el paso del tiempo se debe, fundamentalmente, a que el problema planteado por su autora no tiene vigencia en la actualidad, porque fue propuesto para una época determinada en que la mujer no contaba con los derechos y las libertades que hoy disfruta; sin embargo, la cuestión planteada por el cineasta ha estado y estará siempre presente porque se dirige, no a un momento de la historia del hombre, sino a la propia conciencia del hombre.

## LUIS BUÑUEL. TRAYECTORIA CINEMATOGRAFICA

### De París a México.

Luis Buñuel fue la figura de mayor relevancia -dentro del ámbito cinematográfico- del exilio español. Había abandonado su país en Septiembre de 1936, dos meses después del comienzo de la Guerra Civil; sin embargo, la oportunidad de volverse a poner tras una cámara no la tendrá hasta su llegada a México unos años más tarde.

Su carrera como cineasta se iniciará en París, a donde llega en 1925 procedente de la célebre y prestigiosa Residencia de Estudiantes madrileña. Buñuel, que había nacido en 1900 en Calanda (Teruel), se instala en 1917 en la capital española decidido a estudiar Ingeniería Agrónoma, por deseo expreso de su padre, carrera que abandonaría en 1920 para matricularse como alumno de Cándido Bolívar, director del Museo de Historia Natural de Madrid. Finalmente obtiene la licenciatura en Filosofía y Letras, la respuesta a este cambio radical en sus estudios la proporciona en sus memorias<sup>4</sup>: *...me enteré de que en varios países se solicitaban lectores de español. Era tal mi deseo de marcharme, que me ofrecí inmediatamente. Pero no aceptaban a estudiantes de Ciencias Naturales. Para optar al puesto de lector había que estudiar Filosofía y Letras.*

Su estancia en la capital española, en una época de gran riqueza e inquietud cultural, proporcionó al futuro cineasta el acercamiento a la intelectualidad de su tiempo, llegando a establecer vínculos de amistad con algunos de sus miembros como, Moreno Villa o Gómez de la Serna. Sin embargo, va a ser su estrecha relación con algunos compañeros de la Residencia lo que condicionará definitivamente su vida y su obra. La intensa amistad, surgida entonces, entre tres de las figuras más relevantes de la cultura española de nuestro siglo - Luis Buñuel, Federico García Lorca y Salvador Dalí- ha sido ampliamente analizada por Sánchez

---

<sup>4</sup>Buñuel, Luis. *Mi último suspiro*. Ed. Plaza & Janés. Barcelona, 1982. (p. 67).

Vidal en su libro *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*<sup>5</sup>. Por su parte, el cineasta evoca en sus memorias aquella época de estudiante como una de las mejores de su vida: *No puedo explicar día a día lo que fueron aquellos años de formación y encuentros, nuestras charlas, nuestro trabajo, nuestros paseos, nuestras borracheras, los burdeles de Madrid (los mejores del mundo, sin duda) y nuestras largas veladas en la Residencia.*<sup>6</sup>

A Lorca atribuye Buñuel el haber despertado su conciencia poética: *Cuando lo conocí, en la Residencia de Estudiantes, yo era un atleta provinciano bastante rudo. Por la fuerza de nuestra amistad, él me transformó, me hizo conocer otro mundo. Le debo más de cuanto podría expresar.*<sup>7</sup>

La relación con Dalí oscilará, a lo largo de su vida, entre la amistad más profunda y el más hondo desprecio. Desde su estrecha colaboración en el guión de *Un perro andaluz* (1929) hasta la ruptura definitiva de su amistad en Nueva York, tras la publicación -por parte del pintor- de su libro *La vida secreta de Salvador Dalí* (1942) en el que acusaba al cineasta de ateo, lo que, según Buñuel, provocó su dimisión del MOMA.

Tras permanecer en la capital española algunos años, el realizador aragonés tiene la oportunidad de marchar a París donde se iba a crear, bajo la autoridad de la Sociedad de Naciones, un organismo internacional de cooperación intelectual, cuyo representante español sería, probablemente, Eugenio d'Ors. Buñuel expresa a la dirección de la Residencia su deseo de acompañar al intelectual en calidad de secretario, y su candidatura es aceptada, por lo que ya en 1925 le encontramos instalado en la capital francesa. Allí comienza a frecuentar las salas de cine y es, como él mismo ha declarado, tras ver el filme de Fritz Lang *Der Müde Tod*

---

<sup>5</sup>Sánchez Vidal, Agustín. *Buñuel, Lorca, Dalí. El enigma sin fin*. Ed. Planeta. Barcelona, 1988.

<sup>6</sup>Buñuel. Op. cit. (p. 80).

<sup>7</sup>Buñuel. Op. cit. (p. 190).

(*La muerte cansada/Las tres luces*) (1921) cuando decide hacer cine. Por aquel entonces, se había apasionado con el encargo de dirigir la puesta en escena de *El retablo de Maese Pedro*, composición de Manuel de Falla, cuyo estreno en abril de 1926 en Amsterdam fue un éxito. Se integra, luego, en la Academia que dirigía Jean Epstein y trabaja como ayudante de dirección del realizador de origen polaco, en los filmes *Mauprat* y *La caída de la casa Usher* en 1926 y 1928 respectivamente. Su segundo trabajo como ayudante de dirección se lo proporciona el operador Duverger para el film *La Sirène des tropiques* (1927); al mismo tiempo tiene intenciones de iniciar su carrera como director cinematográfico. Con Ramón Gómez de la Serna intenta llevar a cabo dos proyectos: *Caprichos* y *El mundo por diez céntimos*, ninguno de los dos llegó a realizarse finalmente. Simultanea esta actividad colaborando en la revista francesa *Cahiers d'art* como crítico cinematográficos, al tiempo que escribe poemas y dirige la sección de cine de la célebre revista española *La Gaceta Literaria*, a través de la cual su director, Giménez Caballero, se convirtió en uno de los principales introductores en nuestro país de las corrientes vanguardistas. En la citada publicación - cuya vida va desde enero de 1927 hasta agosto de 1931- colaboró casi toda la generación del 27 y fue, además, aquélla la organizadora y portavoz de toda la actividad del Cineclub español fundado en 1928 por el director de la revista; su redactor jefe, César Muñoz Arconada y Luis Buñuel<sup>8</sup>. El primer cineclub español -al que pronto se adscriben como socios los amigos de *La Gaceta Literaria*: Gómez de la Serna, Rafael Alberti, Carlos Arniches, Eduardo Ugarte, Moreno Villa, Ricardo Urgoiti, el canario Agustín Espinosa, etc.- comienza su actividad en diciembre de 1928 en el Palacio de la Prensa o Cine del Callao, en Madrid y finaliza en el mismo lugar, con la sesión nº 21 en mayo de 1931, con el estreno en nuestro país de *El*

---

<sup>8</sup> Armida Sotillo, José. "Luis Buñuel, Giménez Caballero y el Cineclub de La Gaceta Literaria", en *Turian* nº20, junio 1992.

*acorazado Potemkin* (Eisenstein, 1925). En diciembre del mismo año pasa su tutela a Ricardo Urgoiti bajo la denominación de Estudio Proa-Filmófono<sup>9</sup>.

Aunque, como ha señalado Armida Sotillo, Luis Buñuel tuvo una participación fundamental en la dirección del Cineclub, sólo pasó por sus itinerantes salas en dos ocasiones: la primera en la sesión sexta, *Primera antología de los cómicos*, que tuvo lugar en el Cinema Goya el 4 de mayo de 1929 y la segunda en el estreno en España de *Un perro andaluz*, el 8 de diciembre de 1929, en el cine Royalty (octava sesión).<sup>10</sup>

*Un chien andalou* (*Un perro andaluz*) (1929), con guión escrito en colaboración con Salvador Dalí, fue el primer film realizado por el cineasta aragonés y se inscribe en la historia del cine como la primera cinta surrealista concebida según el principio del *automatismo psíquico*. Fue aclamada por el movimiento vanguardista parisino -Breton a la cabeza- y es a partir de este momento cuando el realizador español entra a formar parte del grupo surrealista. En una entrevista concedida a José de la Colina y Tomás Pérez Turrent el cineasta comenta la elaboración del guión: *...Luego, pasando la Navidad con Salvador Dalí en Figueras le sugerí hacer una película con él. Dalí me dijo: "Yo anoche soñé con hormigas que pululaban en mi mano". Y yo: "Hombre, pues yo soñaba que le cortaba el ojo a alguien". En seis días escribimos el guión. Estábamos tan identificados que no había discusión. Trabajamos acogiendo las primeras imágenes que nos venían al pensamiento y en cambio rechazando sistemáticamente todo lo que viniera de la cultura o de la educación. Tenían que ser imágenes que nos sorprendieran, que aceptáramos los dos sin discutir.*<sup>11</sup> La financiación del film

---

<sup>9</sup>Armida Sotillo. Op. cit. (p.162).

<sup>10</sup>Para una consulta más rigurosa acerca de la actividad del Cineclub Español, ver el citado artículo de Armida Sotillo en la revista *Turia* n° 20.

<sup>11</sup>Pérez Turrent, Tomás y De la Colina, José. *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*. Ed. Joaquín Mortiz. México, 1986. Edición española: *Buñuel por Buñuel*. Ed. Plot. Madrid. 1993.

corrió a cargo del mismo Buñuel, con veinticinco mil pesetas que le había dado su madre, de este modo se convirtió en su propio productor; alquiló los estudios de Billancourt y contrató a los actores. Sobre el estreno de la película declara el cineasta en la misma entrevista: *Al día siguiente de su proyección los dueños del cine Des Ursulines me dijeron: "Lo sentimos. La película fue ayer muy bien acogida, pero no podemos tomarla porque la censura no la pasará". Entonces los del Studio 28 me la pidieron. Me dieron por ella mil francos. Se proyectó durante ocho meses. Hubo desmayos, un aborto, más de treinta denuncias en la comisaría de policía.*<sup>12</sup>

Sin embargo, los escándalos no acabarían aquí, los surrealistas favorecen el acercamiento del cineasta a los vizcondes de Noailles, quienes financiarán su segundo y no menos polémico film, *L'âge d'or (La edad de oro)* (1930). Su estreno produjo un gran alboroto en París; un grupo reaccionario arremetió contra el Studio 28, sala donde se proyectaba el film, destruyendo cuadros de Ernst, Man Ray, Tanguy, Dalí, Miró, que se encontraban expuestos en el vestíbulo; asimismo, la película fue atacada por la prensa y, por último, la comisión de censura decidió su prohibición definitiva y la policía confiscó las copias. De nuevo volvemos a las páginas de *Mi último suspiro*, donde Buñuel relata la elaboración del guión: *Dalí, expulsado de Figueras, me pide que vaya con él a Cadaqués. Allí nos ponemos a trabajar dos o tres días. Pero a mí me parece que el encanto de "Un chien andalou" se había perdido por completo. ¿Era ya la influencia de Gala? No estábamos de acuerdo en nada. Cada uno encontraba malo aquello que proponía el otro y lo rechazaba. Nos separamos amigablemente y yo escribí el guión solo en Hyères, finca de Charles y Marie-*

---

<sup>12</sup>Turrent y De la Colina (1993). Op. cit. (p. 25).

*Laure de Noailles*.<sup>13</sup> En la película intervinieron algunos miembros del grupo surrealista, como Max Ernst o los hermanos Pierre y Jacques Prèvert. La voz en off que dice: *Approche ta tête, ici l'oreiller est plus frais... Tu as sommeil?* es la de Paul Eluard<sup>14</sup>. Los exteriores se rodaron en las afueras de París y en Cadaqués y los interiores en los estudios Billancourt. Buñuel ha reconocido que, con este film, comienza su crítica social, en la citada entrevista a los periodistas mexicanos manifiesta: *En Un perro andaluz no hay crítica social de ninguna clase. En La edad de oro sí. Hay un "parti pris" de ataque a lo que puede llamarse ideales de la burguesía: familia, patria y religión*<sup>15</sup>. Por otra parte, en sus memorias, declara: *Para mí, se trataba también -y sobre todo- de una película de amor loco, de un impulso irresistible que, en cualquier circunstancia, empuja el uno hacia el otro a un hombre y una mujer que nunca pueden unirse*.<sup>16</sup> La última escena del film es un homenaje al Marqués de Sade, a quién Buñuel había leído poco antes: *Robert Desnos, en una comida en casa de Tual, me había hablado de Sade, al que yo no conocía. Me presentó las "120 jornadas de Sodoma", el mismo ejemplar que habían leído Proust y Gide...En Sade descubrí un mundo de subversión extraordinario, en el que entra todo: desde los insectos a las costumbres de la sociedad humana, el sexo, la teología. En fin, me deslumbró realmente*.<sup>17</sup> El Marqués de Sade fue una de las figuras más venerada por los surrealistas, quienes se encuentran entre los primeros en

---

<sup>13</sup>Buñuel. Op. cit. (p.137).

<sup>14</sup>"Acercas la cabeza, aquí la almohada está más fresca... ¿Tienes sueño?. Mencionado por Buñuel en sus memorias, op. cit. (p. 139).

<sup>15</sup>Pérez Turrent y De la Colina (1993). Op. cit. (p. 29).

<sup>16</sup>Buñuel. Op. cit. (p. 139).

<sup>17</sup>Turrent y De la Colina (1993). Op. cit. (p. 28-29).

reconocer su genio y el valor significativo, además de la belleza literaria de su obra. La influencia ejercida sobre Buñuel por el pensamiento de Sade no sólo se manifiesta en la concepción del mundo que percibimos a través de su obra sino en los numerosos homenajes que le brinda a lo largo de toda su filmografía.

El escándalo de *La edad de oro* aportó a Buñuel una inmediata celebridad y fue invitado por la Metro-Goldwyn-Mayer para aprender la técnica americana en Hollywood, de este modo el realizador hace su primer viaje a América aunque no permanecerá allí más de tres meses, pues tras un singular incidente con el supervisor de la Metro cancela su contrato y regresa a Europa.

Entre 1931 y 1934 alterna sus estancias en España con trabajos de doblaje para la *Paramount* en los estudios de Joinville de París. En nuestro país rueda en 1932 su film documental *Las Hurdes/Tierra sin pan*, después de haber leído la tesis doctoral de Legendre, director del Instituto Francés de Madrid. La financiación, proviene, esta vez, del dinero que había ganado en la lotería su amigo Ramón Acín. Colaboran en la realización de la película el operador Eli Lotar y el poeta surrealista francés Pierre Unik. En cuanto al guión comentó el cineasta a Pérez Turrent y De la Colina: *Visité la región diez días antes y llevé una libreta de apuntes. Anotaba: "cabras", "niña enferma de paludismo", "mosquitos anófeles", "no hay canciones, no hay pan" y luego fui filmando de acuerdo a esos apuntes.*<sup>18</sup> El film, que contenía una gran carga de denuncia social, fue prohibido por el gobierno republicano español, luego en 1937 la embajada española en París proporcionó dinero al cineasta para la sonorización de la película, llevada a cabo por Charles Goldblatt y Pierre Braunberger; además, éste último se ocupó de la distribución mundial del film que se estrenó en el cine

---

<sup>18</sup>Turrent y De la Colina (1993). Op. cit. (p.36).

Omnia Pathé de París a finales de 1937.<sup>19</sup> Ante la prohibición de la cinta en nuestro país, Buñuel se entrevista con el doctor Marañón, presidente del patronato de Las Hurdes y quién había acompañado al rey Alfonso XIII en su visita a la región en junio de 1922<sup>20</sup>, la ven juntos en una sesión privada y el científico acusa al cineasta de tergiversar la realidad y de realizar un documental parcial y engañoso, con lo que la película continuará prohibida.

De nuevo en París, Buñuel maneja la posibilidad de hacer una adaptación de una obra literaria venerada por los surrealistas, *Cumbres Borrascosas* de Emily Brontë y elabora un guión con la colaboración de Pierre Unik y George Sadoul que llevaba el título de *Les Hauts de Hurlevent*, aunque, finalmente, no lo llevará a la pantalla en fecha tan temprana; volverá a él en 1954, año en el que acometerá su filmación en México con el título de *Abismos de Pasión*.

En 1934 Buñuel se establece en Madrid para hacerse cargo de los doblajes de la Warner Bros en España y al año siguiente le llega otra oportunidad de manos de Ricardo Urgoiti, con quien se asocia en la fundación de la Productora Filmófono. Así, entre 1935 y 1936 Buñuel trabaja como productor ejecutivo en las cuatro películas españolas de la citada firma: *Don Quintín el amargao* (1935, Luis Marquina). *La hija de Juan Simón* (1935, J.L. Sáenz de Heredia), *¿Quién me quiere a mí?* (1936, J.L. Sáenz de Heredia) y *¡Centinela alerta!* (1936, Jean Grèmillon). Sin embargo, y como señala, Sánchez Vidal: *Las entrevistas mantenidas por Rotellar, Mortimore y Aranda con personajes que siguieron de cerca el rodaje de los filmes como actores, cámaras, guionistas o productores coinciden sin lugar a dudas en la autoría de Buñuel, e incluso el propio director en sus memorias reconoce sin ambages que rodó por lo menos algunas escenas y que era el responsable último de lo que sucedía en*

---

<sup>19</sup>Gubern Román. *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*. Filmoteca Española, Madrid, 1986. (p. 25)

<sup>20</sup>Lain Entralgo, Pedro. *Gregorio Marañón. Vida, obra y persona*. Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1973. (p. 37)

el plató.<sup>21</sup> La única condición que había puesto el realizador al asociarse con Urgoiti había sido la de que su nombre no apareciera en la ficha técnica de los filmes, de ahí el que éstos aparezcan firmados por los directores mencionados más arriba. Sánchez-Vidal atribuye ese mutismo, con respecto a la verdadera autoría de las películas de Filmófono, a la poca conveniencia de difundir el nombre del cineasta, con fama de escandaloso y vanguardista, y al desprestigio que suponía a Buñuel comprometerse en una empresa decididamente comercial. Sin embargo, la experiencia de Filmófono servirá al cineasta para afianzarse dentro de la industria cinematográfica mexicana a través del género predilecto del público latinoamericano, el melodrama. Aunque, como veremos más adelante, el realizador aragonés tiene una singular visión de dicho género que le lleva a un tratamiento muy personal del mismo.

La guerra civil desmanteló los proyectos de Filmófono y Buñuel fue enviado a París como agregado cultural de la embajada española, allí realiza el montaje del documental de propaganda: *España 1936* o *España leal en armas*, a partir de material enviado por la Subsecretaría de Propaganda y procedente de operadores documentalistas españoles y soviéticos, entre ellos Roman Karmen.

El final de la guerra civil sorprende al cineasta en Hollywood, allí iban a rodarse algunas películas sobre la guerra española y se le ofrece el cargo de supervisor. La Metro iba a filmar *Cargo of Innocents* sobre los niños españoles que llegaban a E.E.U.U. procedentes de Bilbao, en la que el cineasta intervendría como asesor histórico. Sin embargo, cuando se disponía a iniciar su trabajo llegó una orden de Washington en la que la Asociación General de Productores Americanos, obedeciendo a las directrices del gobierno, prohibía toda película sobre la guerra de España.

Finalizada la contienda en su país, el realizador decide quedarse en E.E.U.U. como

---

<sup>21</sup>Sánchez-Vidal, A. *Luis Buñuel. Obra cinematográfica*. Ed. J.C. Madrid, 1984. (p.93).

exiliado político. Con la recomendación de Iris Barry entra a trabajar en el Museo de Arte Moderno de Nueva York como consejero y montador jefe de películas del departamento del coordinador de Asuntos Interamericanos, donde su cometido era la preparación de material documental con destino a América Latina. Entre los montajes que realizó cabe destacar el film de propaganda nazi de Leni Riefenstahl *Triumph des Willens*. Cuando en 1942, Dalí publica *La vida secreta de Salvador Dalí*, donde hacía alusiones al ateísmo de Buñuel, éste presenta su dimisión en el citado museo.

A través de su amigo Vladimir Pozner, entra a trabajar en la Metro como director de producción de doblajes al español<sup>22</sup>, ejerciendo las tareas de locutor de español para películas de propaganda militar<sup>23</sup>. Podemos establecer, entonces, que Buñuel, tras su salida del MOMA, en junio de 1943 permanece un tiempo inactivo profesionalmente hasta su posterior contrato con la Metro a principios de 1944. En mayo de 1944 firma un contrato con la Warner como Jefe de producción para el doblaje al español de películas norteamericanas destinadas a los mercados de Latinoamérica.<sup>24</sup> Según el cineasta, en un principio, la Sociedad cinematográfica, tenía el proyecto de realizar versiones españolas de sus filmes, pero esto no cuajó finalmente y, entonces, se optó sólo por el doblaje<sup>25</sup>. Permanece Buñuel en la Warner hasta noviembre de 1945, fecha en la que la citada compañía decide clausurar su Unidad de

---

<sup>22</sup>Martín Rodríguez, Fernando. *Los Caminos de Buñuel: 16 meses en la Warner Bros*. Actas del V Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine, celebrado en La Coruña y Santiago de Compostela los días 7, 8 y 9 de octubre de 1993. En prensa. El investigador cita el test laboral que hizo la Warner a Buñuel, en el que éste menciona su contrato con la compañía Loew's Inc. a principios de 1944, como director de producción de doblajes.

<sup>23</sup>Pérez Turrent y De la Colina (1993). Op. cit. (p.43). Los periodistas interpelan al cineasta acerca de su trabajo en el Servicio Cinematográfico de la Marina, a lo que éste responde: *Tras mi salida del Museo me contrató Vladimir Pozner... (que) era muy amigo del presidente de la Metro Goldwyn Mayer, donde hacían doblajes de películas de propaganda. "Le génie" (los ingenieros militares) hacían cortometrajes sobre el azimuth, el paralaje, el obús, etc., en varios idiomas: inglés, español, portugués. Trabajé como locutor en español... Así pude vivir tres o cuatro meses.*

<sup>24</sup>Para profundizar en el tema de la etapa de Buñuel en la Warner Bros, ver Martín Rodríguez, F. op. cit.

<sup>25</sup>Pérez Turrent y De la Colina (1993). Op. cit. (p. 43).

Doblaje al Español, dando por finalizados en ese momento los servicios del cineasta.

Durante este período Buñuel siguió luchando por hacer cine, planea un argumento con Man Ray, *The Sewer of Los Angeles*, que no llega a cuajar por falta de medios para realizar el film<sup>26</sup>. Sánchez-Vidal<sup>27</sup> suma a éste otros proyectos como *La novia de los ojos asombrados*, con Rubia Barcia y el guión de la controvertida secuencia, *Alucinaciones en torno a una mano muerta*, que se incorporó al film de Robert Florey *The beast with five fingers* (1945), sin que el realizador español apareciera en los títulos de crédito.

Cuando Buñuel decide convertirse en ciudadano estadounidense, la productora francesa Denise Tual le ofrece la filmación en Francia de una adaptación de *La casa de Bernarda Alba*. Así llega a la capital mexicana en 1946, de paso para Europa, pero finalmente no se consiguen los derechos de la pieza de García Lorca y el proyecto no llega a materializarse. A finales de año el productor Oscar Dancigers, al que el cineasta había conocido en París, le ofrece la financiación de una película y, de este modo, se instala Buñuel en el país adquiriendo la nacionalidad mexicana en 1949.<sup>28</sup>

Con su instalación en México, Buñuel, por un lado, da fin a una serie de itinerantes trabajos que habían interrumpido su obra y que lo habían apartado de la dirección y, por otro lado, accede a una nueva situación que marca un comienzo, un relanzamiento de su obra. Los años intermedios le sirvieron para madurar y fortalecer su posición ante el hecho cinematográfico, cuando, ávido de hacer lo que fuese, aceptó la oferta mexicana, Buñuel estaba lo suficientemente preparado como para hacer de un cine comercial, de encargo, algo distinto. Sabiendo hacer frente a los múltiples inconvenientes de una industria basada en el

---

<sup>26</sup>Aranda, J.F. *Luis Buñuel, biografía crítica*. Ed. Lumen. Barcelona. 1969. (p. 175).

<sup>27</sup>Sánchez-Vidal, A. *Luis Buñuel*. Ed. Cátedra. Madrid, 1991. (p. 46).

<sup>28</sup>Pérez Turrent y De la Colina (1993). Op. cit. (p. 44)

empleo de bajos costos y de tiempos mínimos de rodaje, logró imponer, soterradamente, su idiosincrasia personal.

### México, 1946.

Cuando Buñuel llega a México en 1946 finalizaba el mandato presidencial del general Manuel Avila Camacho elegido en 1940, quién tomaba el relevo al progresista Lázaro Cárdenas, cuyo gobierno había acogido a la riada de emigrados de la República española. Entre los emigrados se encontraban muchos profesionales del cine español que se fueron integrando con mayor o menor acierto en la industria cinematográfica mexicana. Como ha señalado Román Gubern<sup>29</sup>, aunque la mayoría del público sólo retenga el nombre de Luis Buñuel cuando se habla de realizadores españoles en el exilio, no fue éste el único cineasta que tuvo que abandonar su país. Habría que recordar, además, los nombres de Luis Alcoriza, Carlos Velo, José Díaz Morales, Francisco Elías, José Miguel García Ascot, Antonio Momplet, Miguel Morayta, Jaime Salvador y Eduardo Ugarte, entre los directores españoles que comenzaron a llegar a México desde principios de la guerra española.

Los años previos a la llegada de los exiliados españoles supusieron el despertar de la industria cinematográfica mexicana, que había pasado de producir un film en 1931 a treinta y ocho en 1937<sup>30</sup>, superando los índices de la cinematografía argentina, hasta entonces a la cabeza de la producción en Latinoamérica. La competencia que, por otra parte, podía suponer el cine español quedó mermada, ya que se producían menos películas a causa de la Guerra Civil. Con el gobierno de Lázaro Cárdenas, elegido presidente en 1934, se había producido además, la intervención del Estado en la industria cinematográfica, con una política de

---

<sup>29</sup>Gubern, Román. *Cine español en el exilio*. Ed. Lumen. Barcelona, 1976.

<sup>30</sup>Cifras extraídas de: Schumann, Peter. *Historia del Cine latinoamericano*. Ed. Legasa, Buenos Aires, 1987.

subvenciones a la producción y con la financiación de parte de los Estudios CLASA (Cinematografía Latinoamericana S.A.) en 1935. Asimismo, un año antes se había creado el primer Sindicato Cinematográfico, UTECM (Unión de Trabajadores de los Estudios Cinematográficos Mexicanos). Por otro lado, a la llegada de Cárdenas al poder ya se habían consolidado los dos géneros en los que se basaría la mayor parte de la producción fílmica de aquel país: el "melodrama lacrimógeno" -inaugurado con la película de José Bohr, *La sangre manda* (1933)- y la "comedia ranchera" -iniciada con el film *Allá en el Rancho Grande*" que realizó Fernando de Fuentes en 1936-. Como ha señalado Peter Schumann<sup>31</sup>: *La obra de Fuentes le imprimió su sello a la producción de los años siguientes. Muchos directores empezaron a trabajar con la misma receta, mezclando la pasión amorosa y el sentido del honor, el valor y la violencia, el machismo y la virginidad, la naturaleza y el folclore, sangre y tierra.* De este modo la producción siguió aumentando llegando a alcanzar un promedio de cien películas anuales a partir de 1949. Las inversiones norteamericanas en diversos sectores de la industria fueron otro de los motivos del rápido crecimiento de la Cinematografía mexicana.

Hay que señalar también el surgimiento en estos años de una nueva estética influida por la estancia del cineasta ruso S. M. Eisenstein en el país y por el rodaje de su inconclusa película *¡Qué viva México!* (1931), de la que hablaremos más adelante. Lo que ahora nos interesa es el modo en que llegó a materializarse ese nuevo cine mexicano de aspiraciones artísticas, durante el gobierno del citado Lázaro Cárdenas.

Con la nacionalización de la cultura que llevará a cabo el nuevo presidente se intentará la recuperación de los valores nacionales y de la cultura indígena, que serán, a partir de ese momento, las fuentes de inspiración del nuevo arte mexicano, cuya mejor expresión la

---

<sup>31</sup>Schumann. Op. cit.

tenemos en la plástica del llamado *Muralismo mexicano*. Para la Cinematografía, la década de los cuarenta será conocida como la "edad de oro" del cine mexicano, sobresaliendo la figura del realizador Emilio Fernández "el Indio", quién con su colaborador habitual, el célebre operador Gabriel Figueroa, creará para la pantalla imágenes cuya visión plástica deriva tanto de la influencia eisensteiniana como de la de los muralistas mexicanos, no en vano el realizador soviético había entrado en contacto, desde su llegada a México, con las figuras representativas de dicha corriente estética: Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros; además su atracción por el país se debió, entre otras cosas, al interés que habían despertado en él unas reproducciones de murales de Rivera, a quién había conocido en Moscú.

Por otro lado, en estos años retornan a su país los artistas mexicanos que habían trabajado en Hollywood: Pedro Armendáriz, Dolores del Río, María Félix; y encuentran asilo en la capital mexicana los cineastas españoles que huyen del régimen franquista. En 1944 se crea el STIC (Sindicato de trabajadores de la industria cinematográfica) que se escindirá un año después surgiendo el STPC (Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica) con Mario Moreno "Cantinflas" en el cargo de Secretario general, Jorge Negrete en el de Secretario de conflictos y Gabriel Figueroa en el de Secretario de trabajo. Tras una serie de divergencias surgidas entre los dos sindicatos se llegó al punto en que se hizo precisa la intervención del presidente de la República, quién apoyó al nuevo sindicato desapareciendo, de esta manera, el STIC. La Sección de directores del STPC había acordado limitar el ingreso en ella de realizadores extranjeros, sólo se admitirían aquellos muy prestigiosos que "no vinieran a aprender sino a enseñar". En 1946 el admitido será Luis Buñuel, quién se encontraba en el país desde el mes de junio y que trabajará ahora a la mayor gloria de uno de los cabecillas del nuevo sindicato, Jorge Negrete.

Pero antes de adentrarnos en la obra llevada a cabo por el realizador aragonés en su nuevo país de residencia, debemos hacer un breve recorrido por los acontecimientos culturales que preceden la llegada del cineasta a México y que han sido señalados por Victor Fuentes<sup>32</sup>. Siguiendo al estudioso hemos intentado aportar algunos datos adicionales que éste no cita y que consideramos de interés para un mayor acercamiento a la realidad cultural mexicana.

Como habíamos visto más arriba, en 1930 había llegado a la capital mexicana el cineasta soviético S.M. Eisenstein para acometer la filmación de una gran película que "expresaría la esencia de aquel país", ésta llevaría el título: *¡Qué viva México!* y constaría de cuatro episodios (*Sandunga, Maguey, Fiesta y Soldadera*), un prólogo y un epílogo. La atracción del cineasta por México podemos encontrarla incluso antes de su dedicación al cine, en sus tiempos de director teatral, cuando había montado en Moscú una puesta en escena del cuento de Jack London *El mexicano*. Al país latinoamericano llega el cineasta tras su fracasado intento de hacer cine en Hollywood. Al no llegar a un acuerdo con la Paramount<sup>33</sup> firma un contrato con el escritor Upton Sinclair, quién había organizado una pequeña empresa familiar, para el film mexicano de Eisenstein, que poco después se vendría abajo. El contrato se firma en noviembre de 1930 y se modifica el primero de diciembre para permitir la exhibición de la cinta en la URSS<sup>34</sup>. El realizador debía hacer la película en tres o cuatro meses y recibiría por ella no menos de veinticinco mil dólares, además del 10% de las ganancias, si las había. El contrato daba entera libertad a Eisenstein para escribir y dirigir la película, pero no para editarla o montarla, lo cual tendría consecuencias funestas para su obra.

---

<sup>32</sup>Fuentes, Victor. *Buñuel. Cine y literatura*. Salvat. Barcelona, 1989.

<sup>33</sup>García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. Vol. I (1929-1937). Ed. Universidad de Guadalajara. México, 1992. (p. 45)

<sup>34</sup>García Riera, Emilio. *México visto por el cine extranjero*. Vol. I (1894-1940). Ed. Era, México, 1987. (p. 189).

Los tres primeros meses los pasó el cineasta recorriendo el país sin filmar nada, con sus colaboradores soviéticos Eduard Tissé y Grigori Alexándrov, también contó con la compañía de dos supervisores que le había impuesto el gobierno mexicano: Adolfo Best Maugard y Agustín Aragón Leiva. Durante los meses de 1931 filmó la mayor parte del film, en enero de 1932 recibió la orden de Sinclair de suspender el rodaje. Los motivos que han dado los estudiosos de la obra eisensteiniana a esta interrupción del trabajo del cineasta soviético han sido, principalmente, los rumores llegados al puritano matrimonio Sinclair en los que se describía al realizador como una especie de pornógrafo y el mucho dinero gastado durante el rodaje. García Riera señala, además, el contenido de un telegrama enviado por Stalin al escritor norteamericano en el que le comunicaba que Eisenstein era considerado como un desertor en su país. Y Dominique Fernández atribuye la suspensión del rodaje al giro que había tomado la película<sup>35</sup>.

El cineasta volvió a la Unión Soviética y el film fue montado sin su participación, así que nunca podremos conocer lo que hubiera resultado del montaje -base de su estética- previsto por él. Con el material filmado por Eisenstein se hicieron tres largometrajes: *Thunder over México* (Sol Lesser, 1933), *Time in the sun* (Marie Seton, 1939) y *¡Qué viva México!* (versión supuestamente definitiva editada en la unión Soviética por Grigori Alexándrov en 1977). Además se hicieron algunos cortos producidos por Lesser en 1933 y por The Bell and Howell Company en 1939.

Pese a todo *¡Qué viva México!* ejerció gran influencia en el cine mexicano; su visión estética del paisaje y de la cultura indígena abrió el camino al folclorismo y al indigenismo nacionalistas. Esta influencia se tradujo en imágenes evocadoras de una mítica pureza primitiva, en el culto al hieratismo como exaltación de lo eterno, de lo inmemorial y en una

---

<sup>35</sup>Fernández, Dominique. *Eisenstein. El hombre y su obra*. Aymá. Barcelona, 1979.

visión estática y meramente fotogénica de rostros y paisajes que intentaban ofrecer una imagen cinematográfica de México antitética de la hollywoodense.

Otro de los eventos más relevantes en el mundo cultural mexicano, esta vez en el campo de la pintura, fue la "Exposición Surrealista" de 1940 que supuso la culminación de una serie de hechos que habían tenido a los surrealistas como protagonistas en aquel país y, aunque, como ha señalado Victor Fuentes, la exposición vino a corroborar el desfase del surrealismo en tal momento histórico, por otra parte abrió una brecha en el arte mexicano que, desde la revolución, se basaba en una ideología nacionalista a ultranza.

Haciendo un poco de historia podemos afirmar, con L. M. Schneider, que el libro de Guillermo de Torre sobre *Las literaturas europeas de vanguardia*, distribuido a mediados de 1925 en los países de habla hispana, vino a ser el introductor del Surrealismo en México. A partir de entonces comienzan a aparecer artículos sobre el grupo vanguardista francés en numerosos periódicos y revistas. Asimismo, en Francia, hacia 1928, Robert Desnos publica en el periódico francés *Le Soir* un artículo sobre el pintor mexicano Diego Rivera. Por otra parte, el ensayista de la revista *Contemporáneos*, Jorge Cuesta convive cierto tiempo en París con el grupo surrealista lo que va a permitir que los escritores mexicanos comiencen a tener más en cuenta la significación del movimiento y su importancia transformadora. Pero será el año de 1936 uno de los momentos decisivos en la historia del Surrealismo en México, es la fecha de llegada de Antonin Artaud, uno de los poetas fundamentales de la Literatura francesa de principios de siglo y una de las grandes figuras de dicha corriente estética.

Una vez en México Artaud pronuncia conferencias y publica sus artículos en la prensa mexicana, pero el verdadero motivo que le había llevado a aquel país era la búsqueda de los indios tarahumara y su rito del peyote, experiencia que no olvidará hasta su muerte en 1948, como prueban los numerosos artículos que continuará escribiendo acerca de México y de la

citada tribu. Aquel poeta al que André Gide había de referirse alguna vez con la expresión:....*atrozmente sacudido por un dios*, explicó a la juventud mexicana lo que era el Surrealismo, intentó alejarla del marxismo y, sobre todo, intentó hacerle entender que la asimilación a valores europeos le causaría un daño irreparable a México.

En 1938 llega otro surrealista a la capital azteca, se trataba de André Breton. Como ha señalado Luis Mario Schneider<sup>36</sup> la distancia en años entre el viaje de los dos surrealistas se intensifica si se piensa en las diferencias que marcan sus dos visitas. Artaud es un hereje del Surrealismo y Breton es su máximo pontífice. Las diferencias son tajantes si pensamos en la personalidad de los dos poetas y en su actitud política. Los motivos de sus respectivos viajes también son diferentes, puesto que Breton viene a reforzar contactos con las figuras establecidas, Rivera y Trotsky, intentando afianzarse en lo político, siguiendo el camino socialista del exiliado soviético tras el fracaso de la afiliación del Surrealismo al partido comunista.

Las conferencias mexicanas de Breton harán un recorrido histórico por los antecedentes literarios del Surrealismo y otras tratarán el tema pictórico. Con la segunda conferencia de Breton, podemos decir que se produce la primera "entrada" de Buñuel en México, pues se trata de la presentación de su película *Un perro andaluz*. El film se proyectó en la Sala de Conferencias del Palacio de Bellas Artes junto a un documental sobre la Exposición Surrealista y otro sobre el petróleo y el cortometraje *Charlie Chaplin en las trincheras*. La exhibición tuvo lugar el 17 de mayo de 1938 y obtuvo algunas notas en la prensa: una crónica periodística de Efraín Huerta y una crítica de Xavier Villaurrutia, cronista de cine de la revista *Hoy*. Este último hace referencia especialmente al desconcierto del espectador ante la película de Buñuel: "*El perro andaluz*" debe verse como lo que es, una serie de imágenes cargadas

---

<sup>36</sup>Schneider, L.M. *México y el Surrealismo (1925-1950)*. Ed. Arte y libros. México, 1978.

de erotismo y de crueldad, inusitadas siempre, dentro de una atmósfera densa de angustia. El espectador queda a merced del poder activo de la imagen que no le deja un punto de reposo. La sensualidad de este film es algo vivo y lúgubre al mismo tiempo, el ojo cortado por un navajazo y las hormigas en la mano son, entre otras muchas, verdaderas metáforas realizadas.<sup>37</sup>

Por su parte Huerta se contrapone al anterior: ... "El perro andaluz" será tan solo un lugar común del Surrealismo que deslumbra a estos adictos de la novedad, de cualquier novedad, aunque ésta lastime sus más íntimas convicciones.<sup>38</sup>

Breton vuelve a París, tras la redacción del manifiesto *Por un arte revolucionario independiente*, realizado conjuntamente con Rivera y Trotsky, llevándose una profunda atracción por el país al que había definido como "el lugar surrealista por excelencia". En la capital francesa organiza en 1939 una exposición de objetos bajo el título de *México* y continuará ligado al país latinoamericano escribiendo artículos sobre sus artistas y, especialmente, por su relación personal con el escritor Octavio Paz. México le devuelve su amistad con la publicación de sus obras en los años sesenta-setenta.

1940 es el año de la Exposición Surrealista en la capital azteca, que, además, vino a conmocionar el ambiente intelectual de la época. Como ha señalado Schneider: *el movimiento que se había manifestado en Francia como un hecho subversivo, se convertía en la capital azteca en un acto de "snobismo" al que concurrió la burguesía mexicana y los artistas "in"*. Sin embargo, es a partir de esta muestra cuando empieza a surgir un arte mexicano alejado del compromiso nacionalista, de la pintura de temática revolucionaria.

Los surrealistas franceses siguen manteniendo contactos con el país y así en 1942 llega

---

<sup>37</sup>Hoy, México, 28 de mayo de 1938.

<sup>38</sup>El Nacional. México, 24 de mayo de 1938.

a la capital mexicana el poeta Benjamín Péret y su esposa, la pintora Remedios Varo. Permanecen allí cinco años, en 1947 Péret regresa a París para dirigir con Breton el movimiento surrealista y publica en 1952 un libro inspirado en México *Air mexicain* ilustrado por el pintor Rufino Tamayo. En 1949 México recibe la visita del poeta surrealista Paul Eluard que asiste al Congreso de Intelectuales. La década termina diluyendo la enorme concentración de los primeros cuatro años cuando el país sirvió de refugio a poetas y pintores que se aislaban de la guerra mundial: César Moro, Wolfgang Paalen, Gordon Oslow-Ford y su esposa Jacqueline Johnson, Pierre Mabile, Juan Larrea, Leonora Carrington, Alice Rahon, Eva Sulzer... Terminada la contienda mundial unos sienten la necesidad de volver a sus países de origen y otros permanecerán en México por más tiempo.

Con todo lo expuesto anteriormente se pretende un mayor acercamiento al contexto político-cultural del país que dará acogida a Luis Buñuel tras su largo periplo por E.E.U.U. Nos hemos centrado, sobre todo, y como es obvio, en la situación en que se encontraba la industria cinematográfica en que se integrará el cineasta español y nos hemos detenido un poco en las vicisitudes del Surrealismo en México por considerarlo, no sólo un hecho de interés cultural sino por la íntima relación que el cineasta mantuvo con el movimiento parisino y que ya habíamos señalado anteriormente. De este modo sabemos que aunque la llegada del realizador se produce en 1946, de algún modo su presencia en aquel país data de ocho años antes con la presentación de su película *Un perro andaluz*.

En sus memorias,<sup>39</sup> Buñuel relata su llegada a México: *Me sentía tan poco atraído por la América Latina que siempre decía a mis amigos: "si desaparezo, buscadme en cualquier parte menos allí". Sin embargo, vivo en México desde hace treinta y seis años. Soy, incluso, ciudadano mexicano desde 1949. Al final de la guerra civil numerosos españoles*

---

<sup>39</sup>Buñuel, Luis. Op. cit.

eligieron México como tierra de exilio, y entre ellos muchos de mis mejores amigos. Esto es lo que opinaba el cineasta antes de su llegada al país que le acogería, sin embargo, un año más tarde su criterio es muy diferente, así en una carta dirigida a su amigo José Rubia Barcia y fechada el 15 de mayo de 1947<sup>40</sup> el cineasta escribía: *Ante todo le diré que estoy encantado de vivir en México. Por lo pronto aquí se respira libertad o, al menos, se lo cree uno si se compara esta manera de vivir con la de los restantes países del mundo. mi primera impresión del país fue desagradable, influido como estaba por la civilización del frigidaire, pero de entonces a acá he cambiado radicalmente de criterio. México hoy por hoy y pese a su tradición anárquica es el país más estabilizado, tranquilo y unificado del mundo (...)* Después de mi estancia de casi un año he podido comprobar que la leyenda negra que flota sobre México, leyenda sobre su insalubridad, inseguridad de la vida humana, espíritu traidor de sus habitantes etc.etc. es exageradísima y desde luego, lo que haya en ella de realidad debe parecerle poco a un español, si la compara con la de su propio país (...) bástele saber que he renunciado a los dos cargos que tenía en Francia y que voluntariamente me quedo a vivir aquí...

Así, el cineasta se instala definitivamente en México donde permanecerá hasta el año de su muerte acaecida en julio de 1983.

### **Películas mexicanas de Buñuel hasta la filmación de *EL*.**

Entre 1946 y 1964 Buñuel acomete la filmación de veinte películas, de las cuales dieciséis tienen la nacionalidad mexicana, dos son coproducciones México-norteamericanas y otras dos franco-mexicanas. El tiempo medio de rodaje varió entre dieciocho y veinticuatro días, con lo cual llegó a realizar hasta tres películas en un año. Hay que tener en cuenta que

---

<sup>40</sup>Rubia Barcia, José. *Con Luis Buñuel en Hollywood y después*. Edición Do Castro. La Coruña, 1992.

el realizador se integra en la industria cinematográfica de un país cuya superproducción (1.052 películas en la década de los cincuenta<sup>41</sup>) sólo era posible mediante una estandarización del proceso de realización: reducción del tiempo de rodaje a dos o tres semanas, disminución de los costos a un promedio de cincuenta mil dólares y otras medidas similares para facilitar la producción en serie. Los inversionistas norteamericanos que controlaban la distribución eran, la mayoría de las veces, quienes decidían lo que la industria mexicana debía producir. De este modo, el cine terminó convirtiéndose en una mercancía que podía colocarse en el mercado interno y en el latinoamericano para un público masivo.

Las condiciones de trabajo con las que debió enfrentarse Buñuel dentro de la Institución cinematográfica mexicana - la mayoría de sus películas fueron comerciales, de encargo- otorgan un valor aún mayor a su obra, pues siempre logró imponer su visión ética y estética al cine comercial mexicano. Todas las películas realizadas por el director en aquel país poseen la fuerza y la ironía, la atmósfera, que caracterizan su peculiar estilo.

Así, en sus memorias, Buñuel evidencia esa fidelidad a sí mismo que fue una de las bases de su prestigio: *A veces he tenido que aceptar temas que yo no había elegido y trabajar con actores muy mal adaptados a sus papeles. Sin embargo, lo he dicho a menudo, creo no haber rodado nunca una sola escena que fuese contraria a mis convicciones, a mi moral personal. En estas desiguales películas, nada me parece indigno.*<sup>42</sup>

Sus dos primeros filmes en Latinoamérica aparecen aún plegados a las necesidades industriales. Para el primero de ellos, *Gran Casino* (1946) el productor Oscar Dancigers había contratado a dos grandes figuras de la canción: Jorge Negrete y la argentina Libertad Lamarque. En una entrevista concedida por el realizador a la revista francesa *Cahiers du*

---

<sup>41</sup>Schumann, op. cit.

<sup>42</sup>*Mi último suspiro*. p.240

*Cinéma*<sup>43</sup> éste hace referencia a su primer film mexicano: *Una película musical*. Cantaban tangos y no sé qué más...el guión no era malo, pero como teníamos a los dos cantantes más grandes de México y Argentina...pues les hice que cantaran todo el rato. Era como un concurso, un campeonato. La película no tuvo mucho éxito y me quedé sin hacer nada durante dos años.

Sobre *Gran Casino* también ha declarado el realizador que la había hecho más bien para comer y porque desde el año treinta y dos no hacía películas<sup>44</sup>. Una vez finalizado el rodaje de la película Buñuel hace balance sobre ésta en la ya citada carta a Rubia Barcia: ...se estrena antes de un mes. No me equivoqué en mis pronósticos. No hay nada en el film que pueda avergonzarme. Historia mediocre, no mal dirigida, con alguna novedad técnica en los play-backs, actores medianamente malos, buena foto y pare Vd de contar... no estoy arrepentido de haberlo hecho, pues sólo un film así podía situarme en la industria. Lo terminé exactamente en el plazo y presupuesto fijado por la empresa lo cual aquí es rara avis. Y, además, se estrena en sala de primera categoría condición esencial para mi admisión definitiva en el sindicato. Ahora ya tendré más autoridad para elegir argumentos y aunque no me hago muchas ilusiones creo que si realizo otro será menos banal que *Gran Casino*. Como es natural la vox populi y la prensa idem. se han metido bastante conmigo. Pero esto me agrada, en vez de molestarme, pues ya sabe Vd. que tengo ribetes sadomasoquistas.

Efectivamente la prensa mexicana no trató muy bien el primer film mexicano del cineasta español. El 14 de enero de 1947 apareció en la revista *Cartel* un artículo de Miguel

---

<sup>43</sup>Bazin, André y Doniel Valcroze, Jacques. "Entrevista con Luis Buñuel" en *Cahiers du Cinema*, nº 36, junio de 1954.

<sup>44</sup>Aub, Max. *Conversaciones con Buñuel*. Ed. Aguilar. Madrid, 1985.

Angel Mendoza titulado *Buñuel fracasa en México*<sup>45</sup> del que subrayaremos los párrafos más significativos : *Ver a un artista abstraído en su trabajo creador, palpar la fértil fatiga, presenciar el drama elocuente que hay en vencer la materia, siempre en un espectáculo heroico. Pero asistir al suicidio impotente del que debiera crear, organizar la vida y darle un sentido, es llenarse de resentimiento, es tener un dolor que no se quería. Y eso mismo hemos sentido al ver fracasar a Buñuel en el cine de México. (...) Fracaso. Naufragio desde el punto de vista estético. E insatisfacción y arrepentimiento más tarde. Buñuel no halla a México. Por lo menos en esta película. No obstante, todo, Buñuel es más víctima que culpable. Porque ¿qué puede hacer Buñuel - un estilo de alma- que es capaz de llevar a sus personajes a paroxismos de dolor, y de encontrar sendas sin trillar dentro del cine, con un argumento impuesto como el de *En el viejo Tampico*? (...) La exculpante fundamental es que Buñuel fue contratado por Producciones Jorge (Anahuac) Negrete, para dirigir una cinta de Jorge Negrete (...) En lo que si lleva parte de complicidad el director, es en la aceptación de circunstancias ya hechas. El superior artista del cinema, uno de los pocos individuos que pueden dar el jalón por el cine mexicano, el creador de *El perro andaluz* y *La edad de oro*, al audaz transgresor de la élite parisienne no debió tolerar asuntos de segunda categoría. Nunca debió hacer concesiones al mal gusto ni hipotecar su prestigio real a la mediocridad.*

Su segundo film mexicano, *El gran calavera* (1949), resultó, por el contrario, un enorme éxito de taquilla. El actor Fernando Soler quería interpretar en la pantalla la comedia homónima de Adolfo Torrado para su lucimiento personal. Dancigers pidió a Buñuel que dirigiera esa comedia comercial a cambio de lo cual le garantizaría cierta libertad en su siguiente film, *Los Olvidados*, cuyo guión ya había sido preparado por el cineasta y el que sería, a partir de ese momento, uno de sus colaboradores habituales Luis Alcoriza.

---

<sup>45</sup>Recogido en García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. Vol. III. Ed. Era. México, 1973.

*El gran calavera*, sin ser un gran film, sobrepasa de alguna manera a su anterior cinta. La mayoría de los estudiosos de la obra del realizador aragonés han señalado en este film tres momentos en los que se descubre su personal estilo. La escena inicial del film en la que un plano nos muestra las piernas entremezcladas de algunos hombres cuyo calzado es señal de su condición social. La respuesta a tan singular plano nos la da la cámara en un retroceso que nos coloca frente a un grupo de borrachos encerrados en un calabozo. Otra escena destacable del film es aquella en la que dos enamorados se declaran su pasión en una camioneta publicitaria de sonido y todo el barrio es testigo de su diálogo amoroso por haberse olvidado de desconectar el micrófono. Con esto, la secuencia amorosa adquiere otro nivel de significación y queda alejada de las escenas de amor convencionales que tanta aversión producían a Buñuel. Por último, la secuencia del desenlace remite directamente al Surrealismo. Nos encontramos en una iglesia -uno de los lugares dramáticos preferidos por el realizador-, se celebra una boda, la hija del gran calavera tiene que casarse con un miembro de la misma clase respetable a la que pertenece su padre. El sacerdote celebra el matrimonio y, de pronto, la escena da un brusco viraje. El antiguo novio llega a la puerta de la iglesia con su camioneta y comienza una especie de duelo entre las palabras del sacerdote y las frases del altavoz que dan por finalizada la ceremonia religiosa. Como ha señalado Juan Francisco Aranda: *La posible blasfemia y la burla intencional del sermón de San Pablo, resucitan al autor de "L'âge d'or"*.<sup>46</sup> Ese duelo de expresiones nos conduce directamente a la obra de Lautréamont, rica en momentos de poesía asociativa, donde la presencia simultánea de los opuestos se hace evidente; no en vano, el Surrealismo es el heredero directo, tanto en la forma como en el espíritu, del creador de *Los Cantos de Maldoror*.

Por otra parte, hay que señalar que en este segundo film de Luis Buñuel en el país

---

<sup>46</sup>Aranda, J. F. Op. cit.

intervinieron dos galanes del cine mexicano, Rubén y Gustavo Rojo, hijos de la escritora canaria Mercedes Pinto, autora de la novela *El que llevaría al cine Buñuel* en 1952 y que es el film objeto del presente estudio. Un análisis más detenido sobre la vida y la obra de dicha novelista ocupa otro capítulo de este trabajo de investigación.

En 1951 el cineasta obtiene en Cannes el Premio a la mejor dirección por *Los Olvidados* (1950). Nos detendremos un poco más en esta cinta universalmente reconocida como una de las obras maestras de Buñuel, además de uno de sus filmes más valientes y arriesgados.

Como el mismo director señaló a Max Aub<sup>47</sup>: *Con "Los Olvidados" volví a mí mismo (...) Me parecía imposible. Creí que no volvería a hacer cine personal. Creí que había terminado. Porque mis películas habían sido personalísimas, había sido yo productor y ...todo."*

Con todo, la libertad de la que va a gozar el cineasta no será absoluta; Dancigers le prohibirá la inclusión en el film de algunos detalles en ciertas escenas. En la ya mencionada entrevista concedida por el director a *Cahiers du Cinéma* éste recuerda los elementos que no pudo incluir: *Todo lo que suprimí tenía un interés exclusivamente simbólico. Quería introducir en las escenas más realistas elementos locos, completamente disparatados. Por ejemplo, cuando Jaibo va a pelearse con el otro muchacho y a matarle, en el movimiento de la cámara se ve a lo lejos la carcasa de un gran edificio de once pisos en construcción, y a mí me hubiera gustado poner ahí una orquesta de cien músicos...Me hubiera gustado meter muchos elementos de ese género, pero me lo prohibieron terminantemente<sup>48</sup>. La película obtuvo un gran éxito en Europa tras ser presentada en el Festival de Cannes, donde el escritor*

---

<sup>47</sup>Aub, Max. Op. cit. (pp. 118-119).

<sup>48</sup>Recogida en: A.A.V.V. *Buñuel, Dreyer, Welles*. Ed. Fundamentos, Madrid, 1991.(p. 23).

mexicano Octavio Paz, secretario entonces del embajador de México en Francia, desplegó una amplia actividad en su defensa. En su texto *El poeta Buñuel* el Nobel de Literatura inscribe el film del cineasta español dentro de la tradición artística de nuestro país: *...la película de Buñuel se inscribe en la tradición de un arte pasional y feroz, contenido y delirante, que reclama como antecedentes a Goya y a Posada, quizá los artistas plásticos que han llevado más lejos el humor negro.(...) la miseria y el abandono pueden darse en cualquier parte del mundo, pero la pasión encarnizada con que está descrita pertenece al gran arte español. Ese mendigo ciego ya lo hemos visto en la picaresca española. Esas mujeres, esos borrachos, esos cretinos, esos asesinos, esos inocentes los hemos visto en Quevedo y en Galdós, los vislumbramos en Cervantes, los han retratado Velázquez y Murillo. Esos palos -palos de ciego- son los mismos que se oyen en todo el teatro español.*<sup>49</sup>

Ese arte pasional y feroz del que habla el poeta mexicano define la concepción que del cine, como expresión artística, tiene el cineasta aragonés y que no dejamos de apreciar en cualquiera de sus cintas. El 30 de enero de 1950 Buñuel escribe a Rubia Barcia manifestándole la idea que tiene sobre su próximo film: *...pero el día 6 de febrero comienzo "Los Olvidados" que, si me sale bien, espero sea algo excepcional en la actual producción internacional. Es dura, fuerte, sin la más mínima concesión al público. Realista, pero con una línea oculta de poesía feroz y a ratos erótica. Las estrellas son gente que he tomado entre el LUMPEMPROLETARIAT mexicano, en su mayoría adolescentes. Los fondos, los más feos del mundo. Y todo el film basado en episodios sacados de procesos y de expedientes de la Clínica de la conducta. Conozco a muchos de los personajes reales. En resumen le diré que éste film es como una mezcla, pero de elementos evolucionados a través de estos quince últimos años*

---

<sup>49</sup>Paz, Octavio. "El poeta Buñuel", en: *Buñuel. Iconografía personal*. Fondo de Cultura Económica, Universidad de Guadalajara, México, 1988. (pp. 62-63)

de *TERRE SANS PAIN* y de *L'AGE D'OR*. Lleva a Figueroa como cameraman y, por fin, podrá hacer fotos anti-artísticas e indignas de ningún premio en los Salones de Otoño internacionales...

En efecto el operador del film será el prestigioso Gabriel Figueroa que se convertirá en otro de los colaboradores habituales de Buñuel, aunque con éste siempre trabajará fuera de su estilo habitual suprimiendo el realizador, la mayoría de las veces, las bellas imágenes plásticas que el director de fotografía tomaba y que tanta celebridad le habían dado en sus películas con Emilio Fernández.

La tendencia social del film es comentada por Buñuel en la entrevista concedida a Bazin y Doniel Valcroze ya mencionada: *Para mí "Los Olvidados" es efectivamente una película de lucha social. Puesto que yo me creo sencillamente honesto conmigo mismo, tenía que hacer una obra de tipo social. Sé que voy por esa dirección. Aparte de eso, no quise en absoluto hacer una película de tesis. Observé cosas que me conmovieron y quise transportarlas a la pantalla, pero siempre con esa especie de amor que tengo hacia lo instintivo y lo irracional, que puede aparecer en cualquier parte.*<sup>50</sup>

Buñuel, con esta película, plantea una ruptura de la tradición sensiblera y pedagógica de los filmes sobre delincuencia juvenil al terminar el film con un fracaso, el de Pedro, la vida urbana que rodea el reformatorio sigue siendo tan cruel como antes; para reformar a Pedro no sólo basta con las buenas intenciones de sus educadores, habría que reformar toda la sociedad que le rodea. Como ha señalado J. Francisco Aranda: *Buñuel explica cómo las condiciones sociales, la falta de afecto y la pobreza, hacen de un niño un criminal. El film es un proceso que no ofrece ninguna solución al problema, ya que como explica Buñuel en*

---

<sup>50</sup>Bazin y Doniol-Valcroze. Op. cit. (p. 23).

la introducción al film, "se deja a las fuerzas del progreso el cuidado de encontrar una".<sup>51</sup>

El final de la película, con la muerte de Pedro y de Jaibo, ofrece uno de los momentos más bellos de toda la filmografía del realizador aragonés, bastaría con retener estas imágenes de *Los Olvidados* para comprobar que Buñuel no sólo es un gran cineasta sino que, además, es uno de los mayores poetas de nuestro siglo. El realizador, fiel a la estética surrealista, hace suya la célebre afirmación de Breton cuando escribió: *La belleza será convulsa o no será* (Nadja).

El estreno de la película en México levantó reacciones violentas; la prensa, por un lado y sindicatos y asociaciones, por otro, pidieron su prohibición. El nacionalismo mexicano se sintió herido y no pudo tolerar que se les mostrara ese otro lado de la realidad que tantas veces se oculta. Ya en 1932, Buñuel había pasado por una situación similar en España cuando el gobierno republicano prohibió *Tierra sin pan* por la mala imagen, que del film, podría derivarse para el país.

Según García Riera lo que había chocado del film de Buñuel no había sido tanto la muestra de la miseria ni que la cinta no ofreciera soluciones como la resistencia de Buñuel a idealizar a los pobres, a ver en ellos meros casos solicitadores de caridad, para unos o de redención para otros. *Buñuel* -escribe García Riera- *los trató como seres humanos concretos, verdaderos, tan capaces como cualquiera del amor, la solidaridad, la crueldad, el odio y el crimen, y a ninguno negó la posibilidad de entrever el misterio poético.*<sup>52</sup>

Tras haber obtenido Buñuel el premio a la mejor dirección en Cannes y el premio de la FIPRESCI por el conjunto de su obra podrá comprobar como el éxito europeo hace dar un giro a la opinión mexicana. El film se reestrena en el cine Prado y se mantiene en cartel unos

---

<sup>51</sup>Aranda.Op. cit. (p. 189)

<sup>52</sup>A.A.V.V. *Antología del cine latinoamericano*. 36 Semana de Cine de Valladolid 1991.

dos meses. El triunfo de *Los Olvidados* le aseguró el prestigio en la industria cinematográfica mexicana y a partir de ese momento sus películas se irán haciendo cada vez más personales.

Entre 1950 y 1952, fecha ésta última en la que el director lleva a cabo el rodaje del film objeto del presente estudio, Buñuel ha acometido la realización de otras seis películas dentro de la industria mexicana. Cuando el escritor Max Aub le interpela acerca de si le había dolido volver a hacer cine comercial después de *Los Olvidados*, Buñuel responde: *Yo procuraba que en cada película hubiera siempre un escape, que siempre tuviera un senderillo por donde me iba a hacer lo que quería...*<sup>53</sup>

Rodada inmediatamente después de *Los Olvidados*, *Susana* (1950) es un ejemplo claro del peculiar modo de construir un melodrama por parte del cineasta. Si tomamos en cuenta la línea argumental la película pudiera parecer un discurso moralizante -nada más lejos de la realidad si hablamos de Buñuel-, pero al ironizar lo que el argumento expone el cineasta está subrayando una denuncia, al exagerar el melodrama lo está destruyendo. En la entrevista concedida a Pérez Turrent y de la Colina, el cineasta declaraba: *Tal vez la película puede funcionar de distintas maneras, según el público sea inocente o tenga malicia. Algunos dirán que es una película inocente, otros dirán que es moralmente tremenda.*<sup>54</sup>

Buñuel era capaz -inserto como estaba en las convenciones comerciales del cine mexicano- de darle la vuelta al melodrama para hacer una obra personalísima y enormemente subversiva. *Susana* encarna el mal, su presencia engendra el deseo y es este deseo el que subvierte el orden social, moral y familiar representado por los personajes que habitan el rancho al que aquélla llega tras su huída de la cárcel. El rancho es utilizado por el cineasta como un microcosmos que representa una concepción del mundo burguesa y el deseo que

---

<sup>53</sup>Aub, Max. Op. cit. (p.119)

<sup>54</sup>Pérez Turrent, Tomás y de la Colina, José (1993). Op. cit.

provoca Susana lo utiliza como el elemento encargado de alterar esa concepción. La herencia surrealista del cineasta no sólo se aprecia en el personaje de Susana -la rebelión por el amor- sino como ha señalado J.F. Aranda<sup>55</sup> en que el espectador se ha ido poniendo poco a poco del lado del *mal*, Buñuel ha despertado en nosotros el sentido de la justicia, nos hace descubrir cuales son los verdaderos valores en contra de los de esos buenos cristianos que habitan el rancho.

En 1951 filma el realizador tres películas. La primera de ellas, una nueva versión del sainete de Carlos Arniches, *Don Quintín el amargao* que había llevado ya a la pantalla en 1935 en su etapa de productor ejecutivo de Filmófono. La nueva versión llevaba el título de *La hija del engaño*, en ella el cineasta vuelve a tratar el argumento del mismo modo que lo había hecho con su anterior cinta, es decir, a un argumento melodramático aplica un tratamiento tan exagerado que los elementos folletinescos del guión quedan en otro plano, al llevar el melodrama a un extremo en que pasa a ser absurdo, el sentimentalismo queda hecho añicos y nos encontramos con un film igual de ambiguo que *Susana*.

El mismo año realiza Buñuel *Una mujer sin amor*, adaptación de la obra de Maupassant *Pierre et Jean*, cinta a la que el cineasta declara *mi peor película*. García Riera escribe sobre este melodrama familiar: *...sirve para mostrar relaciones familiares llevadas al límite de la exasperación, el insulto, la violencia, el sadismo latino, la desmitificación del concepto cristiano de la madre santa y abnegada.*<sup>56</sup>

El tercer film de 1951 fue *Subida al cielo*. Escrito por el poeta español Manuel Altolaguirre, es uno de los filmes más singulares de Buñuel, en el que, de nuevo, se evidencia su inclinación por los elementos oníricos. El mismo argumento tiene ya algo de surreal; un

---

<sup>55</sup>Aranda.Op. cit. (p.211)

<sup>56</sup>García Riera, E. (1973). Op. cit. Vol. IV. (p. 339)

recién casado es interrumpido en su noche de bodas por sus hermanos porque su madre se está muriendo y deben buscar un abogado para preparar el testamento. Como ha señalado Carlos Barbachano: *Partiendo de la vieja idea de la vida como viaje, el tándem Buñuel-Altolaguirre, a través del accidentado recorrido de un autocar por las zonas rurales de México, realiza una película memorable donde se dan cita la vida y la muerte, el bien y el mal, pero todo ello en clave humorística e ingenua, en clave popular, como populares son los héroes de este entrañable relato.*<sup>57</sup>

El director declaró que había hecho *Subida al cielo* en el sentido de esa atracción que sentía por los momentos en los que no pasa nada. *Cuando el hombre dice: "dame una cerilla". Esa clase de cosas me interesa mucho. El "dame una cerilla" me interesa muchísimo...o "¿quiere Ud. comer?" o "¿qué hora es?". Hice "Subida al cielo" un poco en ese sentido" - manifestaba Buñuel a los citados críticos de *Cahiers du Cinéma*<sup>58</sup>. Y a José de la Colina y Tomás Pérez Turrent les indicaba la fascinación que sentía por introducir en el film escenas en las que no sucediera nada importante. Estas, junto a las escenas oníricas dan a la película esa otra dimensión, buscada siempre por el cineasta y que quizá se acerque más a un concepto integral de la realidad.*

1952 es el año del rodaje de otros tres filmes: *El Bruto*, *Robinson Crusoe* y *El*. Como del tercero nos ocuparemos ampliamente en el presente estudio; nos detendremos ahora brevemente en los otros dos filmes del mismo año.

Sobre *El Bruto* ha comentado Agustín Sánchez Vidal<sup>59</sup>. *...el despegue de su director por esta película, rodada apresuradamente en dieciocho días, es ampliamente compartido por*

---

<sup>57</sup>Barbachano, Carlos. *Buñuel*. Ed. Salvat. Barcelona, 1989.

<sup>58</sup>Bazin y Doniol-Valcroze. Op. cit. (p. 26).

<sup>59</sup>Sánchez Vidal, Agustín. (1984).Op. cit.

la crítica...Ado Kyrou la ha calificado de *melodrama sublime*. Con Claude Beyle empiezan, sin embargo, las matizaciones al referirse a ella como *el esplendor del melodrama* y la *quintaescencia del filme negro*. Durgnat, por su parte, aprecia en la cinta una mezcla de *melodrama* y *neorrealismo*.

Por otra parte Román Gubern da más valor al film y señala que ya se aprecia en éste la maduración del lenguaje cinematográfico de su autor, además de la explícita subversión moral. Y continúa diciendo: ... *aunque el punto de partida fuera puramente melodramático... Buñuel no había mostrado tan lúcida conciencia social al exponer la explotación del hombre por el hombre ni había abordado seriamente una evolución psicológica y moral como la que vive Pedro (el protagonista) desde su inicial alienación a su progresiva lucidez en las relaciones con su amo; en ningún film anterior.*<sup>60</sup>

*Robinson Crusoe* fue una coproducción entre México y E.E.U.U. rodada en inglés, constituía una nueva adaptación de la célebre novela de Defoe. Buñuel realiza un estudio acerca de la soledad y de las relaciones sociales que resultó muy elogiada por los estudiosos del escritor británico, quienes destacaron el respeto al espíritu de la obra original.

En la citada entrevista a *Cahiers du Cinéma* el realizador comentaba sus impresiones sobre este film: *Robinson, como los demás, me fue propuesta. La novela no me gustaba, pero me gustaba el personaje, y acepté porque hay en él algo muy puro. En primer lugar, es el hombre cara a la naturaleza, nada de romance, de escenas de amor fáciles, de folletín ni de complicada intriga... Entonces me gustó el tema, acepté e intenté sacar cosas interesantes... Hice la película como pude, queriendo mostrar sobre todo la soledad del ser humano, la angustia del hombre en la sociedad humana. También quise tratar el tema del Amor...quiero*

---

<sup>60</sup>Gubern (1976). Op. cit. (p.122)

decir de la falta de amor o de amistad: el hombre sin la compañía de otro hombre o de una mujer...las relaciones de Robinson y Viernes quedan bastante claras: las de la raza superior anglo-sajona con la raza inferior negra... al principio Robinson desconfía, impregnado de su superioridad, pero al final llegan a la gran fraternidad humana...Se encuentran orgullosos como hombres. Espero que se pueda apreciar esta intención.<sup>61</sup>

Antes de adentrarnos en el análisis de su siguiente film: *El*, objeto de este trabajo de investigación traeremos a este capítulo las palabras con las que el propio cineasta puso de manifiesto algunos factores determinantes para su obra. En 1954 Jaime García Terrés, funcionario por aquel entonces, de la Dirección de Difusión Cultural de la Universidad de Guadalajara en México, propuso a Buñuel su participación en una mesa redonda en el transcurso de un Seminario de Cine a celebrar en la Facultad de Filosofía y Letras, cuyo tema sería "el cine como expresión artística". El cineasta aragonés presentó una ponencia que llevaba el título: *El cine, instrumento de poesía*. Como remate a este apartado que nos ha conducido a través de la primera etapa de la filmografía mexicana del cineasta, y con la intención de llegar a entender mejor su peculiar lenguaje y con ello profundizar más en su obra, hemos seleccionado algunos párrafos de dicha ponencia que despejarán muchas dudas sobre el sentido de la obra de uno de los grandes creadores de la historia del cine. El texto aparece publicado íntegramente en la ya citada obra: *Luis Buñuel. Iconografía personal*.<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup>Bazin y Doniol-Valcroze. Op. cit. (pp. 26-27).

<sup>62</sup>A.A.V.V. (1988). Op. cit. (pp. 93-95).

## El Cine, instrumento de poesía. Luis Buñuel.

*...así se acordó que el tema fuera el de "el cine como expresión artística" o más concretamente, como instrumento de poesía, con todo lo que esta palabra pueda contener de sentido libertador, de subversión de la realidad, de umbral al mundo maravilloso del subconsciente, de inconformidad con la estrecha sociedad que nos rodea.*

*Ha dicho Octavio Paz: "Basta que un hombre encadenado cierre sus ojos para que pueda estallar el mundo", y yo, parafraseando, agrego: bastaría que el párpado blanco de la pantalla pudiera reflejar la luz que le es propia para que hiciera saltar el universo. Mas por el momento podemos dormir tranquilos, pues la luz cinematográfica está convenientemente dosificada y encadenada. En ninguna de las artes tradicionales existe una desproporción tan grande entre posibilidad y realización como en el cine. Por actuar de una manera directa sobre el espectador, presentándole seres y cosas concretas; por aislarlo, gracias al silencio, a la oscuridad, de lo que pudiéramos llamar su hábitat psíquico, el cine es capaz de arrebatarlo como ninguna expresión humana. Pero como ninguna otra es capaz de embrutecerlo. Por desgracia, la gran mayoría de los cines actuales parece no*

*tener más misión que ésa: las pantallas hacen gala del vacío moral e intelectual en que prospera el cine...*

*El misterio, elemento esencial de toda obra de arte, falta por lo general en las películas. Ya tienen buen cuidado autores, directores y productores de no turbar nuestra tranquilidad abriendo la ventana maravillosa de la pantalla al mundo liberador de la poesía. Prefieren reflejar en aquélla los temas que pudieran ser continuación de nuestra vida ordinaria, repetir mil veces el mismo drama, hacernos olvidar las penosas horas del trabajo cotidiano. Y todo eso, como es natural, bien sancionado por la moral consuetudinaria, por la censura gubernamental e internacional, por la religión, presidido por el buen gusto y aderezado con humor blanco y otros prosaicos imperativos de la realidad.*

*...La historia particular, el drama privado de un individuo, creo que no puede interesar a nadie digno de vivir en su época... La falta de trabajo, la inseguridad de la vida, el temor a la guerra, la injusticia social, etc., son cosas que, por afectar a todos los hombres de hoy, afectan también al espectador...*

*El cine es un arma maravillosa y peligrosa, si la maneja un espíritu libre. Es el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños, de las emociones, del*

instinto. El mecanismo productor de imágenes cinematográficas, por su manera de funcionar, es, entre todos los medios de expresión humana, el que más se parece al de la mente del hombre, o mejor aún, el que mejor imita el funcionamiento de la mente en estado de sueño. El film es como una simulación involuntaria del sueño....

El cine parece haberse inventado para expresar la vida subconsciente, que tan profundamente penetra, por sus raíces, la poesía; sin embargo casi nunca se le emplea para esos fines. Entre las tendencias modernas del cine, la más conocida es la llamada neorrealista... Salvo excepciones, y cito muy especialmente *Ladrón de bicicletas*, no ha hecho nada el neorrealismo para que resalte en sus films lo que es propio del cine, quiero decir, el misterio y lo fantástico. ... La única aportación interesante que nos ha traído, no el neorrealismo, sino Zavattini personalmente, es la elevación al rango de categoría dramática del acto anodino. ...

El neorrealismo ha introducido en la expresión cinematográfica algunos elementos que enriquecen su lenguaje, pero nada más. La realidad neorrealista es incompleta, oficial; sobre todo, razonable; pero la poesía, el misterio, lo que completa y amplía la realidad tangente,

*falta en absoluto en sus producciones. Confunde la fantasía irónica con lo fantástico y el humor negro.*

*"Lo más admirable de lo fantástico", ha dicho Andre Bretón, "es que lo fantástico no existe, todo es real." Hablando con el propio Zavattini hace algún tiempo, expresaba mi inconformidad con el neorrealismo... el primer ejemplo que se me ocurrió fue el vaso de vino en el que me hallaba bebiendo. Para un neorrealista, le dije, un vaso en un vaso y nada más que eso: veremos cómo lo sacan del armario, lo llenan de bebida, lo llevan a lavar a la cocina en donde lo rompe la criada, la cual podrá ser despedida de la casa o no, etc. Pero ese mismo vaso contemplado por distintos hombres puede ser mil cosas distintas, porque cada uno de ellos carga de afectividad lo que contempla, y ninguno lo ve tal como es, sino como sus deseos y su estado de ánimo quieren verlo. Yo propugno por un cine que me haga ver esa clase de vasos, porque ese cine me dará una visión integral de la realidad, acrecentará mi conocimiento de las cosas y de los seres y me abrirá el mundo maravilloso de lo desconocido, de lo que no puedo leer en la prensa diaria ni encontrar en la calle.*

*No crean por cuanto llevo dicho, que sólo propugno por un cine dedicado exclusivamente a la*

*expresión de lo fantástico y del misterio, por un cine escapista, que desdeñoso de nuestra realidad cotidiana pretendiera sumergirnos en el mundo inconsciente del sueño. Aunque muy brevemente, he indicado hace poco la importancia capital que le doy al film que trata sobre los problemas fundamentales del hombre actual, no considerado aisladamente, como caso particular, sino en sus relaciones con los demás hombres. Hago más las palabras de Engels que define así la función de un novelista (léase para el caso, la de un creador cinematográfico): "el novelista habrá cumplido honradamente cuando, a través de una pintura fiel de las relaciones sociales auténticas, destruya las funciones convencionales, sobre la naturaleza de dichas relaciones, quebrante el optimismo del mundo burgués y obligue a dudar al lector de la perennidad del orden existente, incluso aunque no nos señale directamente una conclusión, incluso aunque no tome partido sensiblemente".*

Finalizamos este capítulo, centrado en la figura del cineasta español, señalando algunos aspectos que, partiendo de sus primeros filmes, estarán cada vez más presentes y que conforman esa increíble riqueza que transmiten sus imágenes.

Veámos como Buñuel concluía su ponencia parafraseando a Engels para definir su propia concepción del arte en cuanto creador cinematográfico: la denuncia a lo establecido retratando fielmente las relaciones sociales y haciendo dudar al espectador de la perennidad

del orden burgués. En ese sentido es en el que se inscribe su obra dentro de la tradición artística española que nos recordara Octavio Paz. La crítica social comienza en la obra de Buñuel con su segundo film, se hace más evidente con *Las Hurdes* y alcanza su cima -dentro de esta primera etapa que estudiamos- en *Los Olvidados*. El cine es, para el realizador, como lo fue la pintura para ese otro genio aragonés, un arma con la que acometer su lucha contra la sociedad; con una obstinación asombrosa pone en cuestión todos los principios en que se basa la moral burguesa, perpetuados a través de las grandes instituciones sociales: la familia, la religión y la patria.

Esta continua denuncia la hace efectiva el cineasta a través del género de mayor consolidación dentro de la producción fílmica mexicana, el melodrama, que había penetrado en el país a través de las compañías teatrales españolas en sus giras por tierras latinoamericanas y que alcanzaría mayor difusión con la aparición del cine. Dicho género no era ajeno al realizador, quién lo había promovido en sus años como productor ejecutivo de Filmófono. Sin embargo, Buñuel posee, como hemos visto más arriba, una concepción muy personal del melodrama. Si en sus dos primeros filmes mexicanos -realizados, según sus palabras, para situarse en la industria de aquel país- dota a algunas escenas de ciertos elementos que transforman el argumento folletinesco, ya en su tercera película la superación del género se hace más evidente; a través de su peculiar sentido de la ironía y de la inclusión de escenas oníricas en el film acaba por transgredir sus reglas y con esto no hace otra cosa que permanecer fiel a los principios estéticos del Surrealismo y a aquél *asesinar el arte* propugnado por Miró. Su afición por los elementos oníricos -herencia también de la corriente vanguardista a la que estuvo adscrito en sus años parisinos- le conducen a otra subversión, la de la realidad. Buñuel, a través de lo onírico, traspasa lo real y se adentra en el misterio, esto es lo que proporciona a su cine esa otra naturaleza que lo acerca a la poesía; el cineasta "rasga

el velo de la percepción" a que invitaba William Blake y nos hace mirar la realidad con otros ojos.

Por último - e insistiendo en que con éste no se agotan los numerosos aspectos que definirían la inabarcable obra de Buñuel- debemos referirnos a otro factor relevante: su mirada de entomólogo en la configuración de sus personajes. En sus memorias alude indirectamente, a este tema: *He adorado los "Recuerdos entomológicos" de Fabre. Por la pasión de la observación, por el amor sin límites al ser vivo... y más adelante manifiesta: Me gusta la observación de los animales, sobre todo de los insectos. Pero no me interesa el funcionamiento fisiológico, la anatomía concreta. Lo que me gusta es observar sus costumbres.*<sup>63</sup> Esa afán por la observación queda evidenciado en las fidelísimas definiciones de la conducta humana que percibimos en toda su filmografía.

---

<sup>63</sup>Buñuel. Op. cit. (p. 263) y (p. 276).

## MERCEDES PINTO (1883-1976). VIDA Y OBRA.

*Mercedes Pinto vive en el viento de la tempestad, con el corazón frente al aire, con la frente y las manos frente al aire, enérgicamente sola, urgentemente viva. Su cabeza se arrolla y desarrolla en palabras que la rodean como rizos, erigiéndose como gorgona vocal y eléctrica; segura de aciertos e invocaciones; temible y amable en su trágica vestidura de luz y llamas.*

Pablo Neruda.

María de las Mercedes Pinto Armas nace en La Laguna (Tenerife) el 12 de octubre de 1883. Fue la primera de las dos hijas del matrimonio formado por el notable prosista canario Francisco María Pinto de la Rosa (1854-1885) y Ana M<sup>a</sup> de Armas Clos, natural de Las Palmas de Gran Canaria. Su padre desempeñó cátedras en el Instituto de Segunda Enseñanza de La Laguna, impartiendo Retórica y Poética desde el año 1872; diez años más tarde, es nombrado Auxiliar de la Sección de Letras de la Universidad de San Fernando, en 1883 es catedrático numerario de Psicología, Lógica y Ética, cátedra que desempeñará hasta poco tiempo antes de su muerte. Casi toda la obra literaria de don Francisco M<sup>a</sup> Pinto aparece recogida en la "Revista de Canarias", de la que fue jefe de redacción junto a don Mariano Reymundo Arroyo y cuya dirección era ejercida por el escritor lanzaroteño don Elías Zerolo. La producción literaria del escritor abarca desde trabajos de crítica literaria hasta trabajos novelísticos, históricos y biográficos.<sup>64</sup> Muerto a la temprana edad de 31 años, su obra fue recopilada en el libro titulado *Obras de Francisco María Pinto*, prologado por don Benito Pérez Galdós y publicado por el "Gabinete Instructivo" de Santa Cruz de Tenerife en 1888.

---

<sup>64</sup>Crítica: *La crítica literaria, Los preceptistas, De la poesía en Canarias, Calderón, Don Pedro Calderón de la Barca, Shakespeare, Noticias bibliográficas, Una novela de Pérez Galdós juzgada por "The Saturday Review" de Londres, Galdós, Acerca de las mujeres, Fragmento, El Vértigo, Poema de Núñez de Arce, Noticias literarias, La Alborada, Discurso, Pasado y Presente y Carta geográfica.*

Novelas: *Mariquita Príncipe y Un Caso.*

Historia: *Las Canarias y el descubrimiento de América y De 1820 a 1823.*

Biografías: *Don Domingo Bello y Espinosa y Teobaldo Power.*

La que ha sido considerada su mejor obra: *Un caso*, relata el drama de la tuberculosis, enfermedad de la que fue víctima mortal el escritor. Como escribió Galdós en el prólogo citado más arriba: *En estas páginas llenas de amargura han creído ver los amigos de Pinto una fiel imagen de éste, como retrato que un gran pintor se hace delante de un espejo.*<sup>65</sup> El carácter testimonial de esta novela es recogido por su hija, Mercedes Pinto, en gran parte de su obra.

Aunque cronológicamente se publique más tarde que su otro relato autobiográfico, es en su novela *Ella*<sup>66</sup> donde la escritora nos habla de su infancia y adolescencia y donde dedica algunas páginas al vago recuerdo que le quedaba de su ilustre padre, de quien, según relata ella misma, había heredado talento y vocación literaria. Mercedes Pinto comienza escribiendo cuentos y poemas que se publican en la prensa canaria de principios de siglo. En 1909 se casa con el Catedrático de la Escuela de Náutica de Santa Cruz de Tenerife y Capitán de la Marina Mercante, don Juan de Foronda y Cubilla<sup>67</sup>. Ese mismo año nace su primer hijo, Juan Francisco al que perdería trágicamente en Lisboa, al inicio de su largo viaje hacia el exilio. En 1910 nace su hija Ana M<sup>a</sup>, poetisa y escritora como su madre, y en 1914 tiene lugar el nacimiento de la tercera hija del primer matrimonio de la escritora, María de las Mercedes<sup>68</sup> quien será conocida, más adelante, en el mundo del cine con el nombre de Pituka de Foronda. Tras su boda, comienzan los problemas matrimoniales que tanta trascendencia tendrían en la

---

<sup>65</sup>Sobre Francisco María Pinto véase: Padrón Acosta, S. *Retablo canario del siglo XIX*. Aula de Cultura de Tenerife, 1968. *Poetas canarios de los siglos XIX y XX*. Aula de Cultura de Tenerife, 1978.

<sup>66</sup>Pinto, Mercedes. *Ella*. Biblioteca Nueva. Madrid, 1969.

<sup>67</sup>Juan Manuel de Foronda y Cubilla fue capitán de la Marina Mercante y desempeñó en la Escuela Especial de Náutica de Santa Cruz de Tenerife, las cátedras de Cosmografía, Navegación y Maniobras. En mayo de 1915 publica, a instancias de sus alumnos, una memoria en la que reseñaba sus clases prácticas con el título: *Pro cultura náutica. Escuelas prácticas a flote*.

<sup>68</sup>Para las fechas de nacimiento de la familia Pinto, véase Pinto de la Rosa, José M<sup>a</sup>. *Tinerfeños ilustres del siglo XIX*. Zaragoza, 1955. (pp. 70-71).

vida de la escritora tinerfeña: Mercedes Pinto se convertiría, al contraer matrimonio, en la víctima de los delirios de un paranoico celotípico y son sus conflictos conyugales los que ocupan las páginas de su primera novela: *EL*<sup>69</sup>. Esta obra, que sería llevada al cine por Luis Buñuel en 1952, será objeto de un amplio análisis -en capítulo aparte- dentro del presente trabajo de investigación, por lo que aquí nos limitaremos a subrayar su carácter de documento científico, en el que se nos muestra el perfecto retrato de un paranoico, casi como si de una historia clínica se tratara.

El motivo del primer viaje de la escritora a Madrid es la enfermedad de su esposo; tras su segundo intento de suicidio, la familia decide que don Juan de Foronda ingrese en una clínica mental y de este modo, Mercedes Pinto le acompaña a un sanatorio situado en el pueblo de Pozuelos, hospedándose ella en una fonda cercana durante algún tiempo. Regresa la escritora a su hogar para atender familia y negocios, mientras el esposo permanece recluido en la capital española. Tras un tiempo de calma en su penosa vida, familiares y amigos empiezan a considerar la vuelta del esposo, la novelista se refiere más de una vez en sus dos novelas autobiográficas a un personaje que denomina "la mano trágica", todo hace suponer que se trataba de un hermano del enfermo que siempre luchó por sacar a éste del sanatorio y que al fin lo consigue. Mercedes Pinto viaja por segunda vez a la capital española, esta vez llevando consigo a sus tres hijos y con la intención de que no se le diera el alta médica al cónyuge hasta que no se encontrara del todo restablecido. Son días de lucha entre la esposa y el cuñado, quien logra obtener de un juez municipal de un pueblo cercano una orden de libertad para el enfermo corroborada por el certificado de un desconocido médico forense. Ante la ayuda ofrecida por el director del sanatorio quien le promete expedir los certificados

---

<sup>69</sup>Pinto, Mercedes. *EL*. Ed. Casa del Estudiante. Montevideo, 1926. También en Ed. B. Costa-Amic. México, 1948 (tercera edición). Y edición facsímil de la Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1989.

necesarios sobre la enfermedad del esposo, así como una carta en la que se especificara que éste había abandonado el centro sin la consiguiente autorización de los médicos de la clínica, Mercedes Pinto, que ya había dejado el asunto en manos de los abogados, toma la resolución de permanecer en la capital española con sus hijos hasta lograr el reingreso del enfermo. Conseguida la orden de reclusión que invalidaba la anteriormente emitida por el juez municipal, la escritora recibe la noticia de que su esposo se encuentra, de nuevo, en su casa de Tenerife. Toma entonces la determinación de no volver a su hogar y permanecer en Madrid a la espera de su separación matrimonial. Todo esto ocurre en los primeros años de la década de los veinte.<sup>70</sup>

En la capital española, Mercedes Pinto se dedica a escribir en la prensa. Como ha señalado Pilar Domínguez Prats<sup>71</sup>, hacia 1923 decide exponer su caso públicamente y manifestarse partidaria del divorcio. Esto ocurre en el "Mitin sanitario" celebrado en la Universidad Central el 25 de noviembre de 1923. El tema de este encuentro, organizado por el doctor Fernández Navarro, fue "El divorcio como medida higiénica" y en él aparece ya de forma clara la conciencia feminista de la escritora canaria, quien había cultivado la amistad de Carmen de Burgos (Colombine), presidenta de la Liga Internacional de Mujeres Ibéricas e Hispanoamericanas, que luchaba por los derechos políticos de las mujeres. En una entrevista concedida en junio de 1943 al periódico mexicano *Excelsior*, Mercedes Pinto comenta las consecuencias de su conferencia madrileña y hace referencia a la orden de destierro que contra ella iba a decretar el general Primo de Rivera: ... *el dictador decretó una ley por la cual se ordenaba un donativo de cien pesetas a las madres obreras casadas. Nosotros, el grupo de*

---

<sup>70</sup> La información sobre esta parte de la vida de la escritora ha sido extraída de sus dos novelas autobiográficas y los datos confirmados por su hija, Pituka de Foronda, en un cuestionario-entrevista que amablemente me ha sido enviado desde México D.F., donde vive en la actualidad la célebre actriz, ya retirada del mundo del cine.

<sup>71</sup> Domínguez Prats, P. Op. cit. (p. 312).

escritores de oposición, pusimos un escrito diciendo que la medida no era justa y que si la madre casada merecía esa protección, la madre soltera la merecía con mayor razón por el desamparo en el que seguramente se hallaría. Se me encomendó llevar el escrito a Primo de Rivera, él me recibió de mal humor, y me dijo que ya había oído comentarios acerca de mi conferencia sobre el divorcio... Días después, la masonería a la que pertenecía el grupo de escritores de oposición, supo bajo cuerda que se me iba a desterrar a Fernando Poo, y entonces con pasaportes falsos logré salir de España y dirigirme a Uruguay.

En cuanto a su labor literaria, en 1924 Mercedes Pinto publica un libro de poemas *Brisas del Teide*<sup>72</sup>, prologado por Cristobal de Castro y cuyos versos fueron leídos por su autora en el Ateneo de Madrid.

Por estos años, la poetisa había conocido al abogado Rubén Rojo que la seguiría en el exilio y se convertiría en su segundo esposo. Sobre la fecha de partida de la familia hacia Latinoamérica hay que decir que, según la entrevista ya citada a Pituka de Foronda, su madre necesitó una carta que expidió el entonces embajador de México en nuestro país, el escritor Alfonso Reyes, en la que éste declaraba haber obtenido el permiso del esposo de la escritora para que ella saliera del país. Teniendo en cuenta este dato es de suponer que el esposo aún vivía, por lo que la familia Pinto debió abandonar España antes de agosto de 1926, fecha en que el primer marido de la escritora se quitaba la vida en su casa de Tenerife. Si, por otro lado, tenemos en cuenta que en los fondos documentales de la familia Pinto en México existen recortes de prensa sobre las actividades de la escritora en Latinoamérica desde mayo de 1925 y por último, tenemos constancia de que el hijo menor de la escritora, Gustavo Rojo nació, a bordo del buque que llevaba a la familia a Uruguay, en octubre de 1924, podemos establecer la fecha de salida de nuestro país en el otoño de este último año.

---

<sup>72</sup>Pinto, Mercedes. *Brisas del Teide*. Ed. Casa Pueyo, Madrid, 1924.

En cuanto a los motivos del exilio hay que apuntar varias razones: en primer lugar, sus circunstancias personales, ante una ruptura matrimonial la mujer española de los años que nos ocupan se hallaba en situación de inferioridad, dependencia e indefensión, viéndose obligada a seguir una existencia precaria y a soportar el desprecio social, puesto que no estaba bien visto, en la sociedad de los veinte el "status" de separada. En segundo lugar pesaba su actividad como feminista -artículos, conferencias en los que se mostró como una ardiente defensora de los derechos de la mujer- y, por último, estaba su clara oposición al gobierno de Primo de Rivera y la ya citada orden de destierro decretada contra la escritora.

De este modo la familia Pinto sale por Lisboa con destino a Montevideo (en la capital lusitana pierde Mercedes a su hijo mayor Juan Francisco a consecuencia de una enfermedad pulmonar). Uruguay gozaba en los años veinte de amplio bienestar económico y político, un alto nivel de vida para la población, y unas leyes que mejoraban la situación de la mujer - divorcio desde 1907 e igualdad cívica desde 1917-. La escritora encontró en aquel país las circunstancias favorables para establecerse por unos años. Allí contrajo segundas nupcias con Rubén Rojo. Profesionalmente se dedicó al periodismo, siendo redactora del periódico *El Día* de Montevideo y secretaria de la revista *Mundo Uruguayo*. Como autora teatral estrena dos comedias: *Un señor... cualquiera* (1930) y *Ana Rosa* (1932). En política trabajó en las filas del Partido Colorado y fue oradora oficial del gobierno realizando campañas de educación popular. Asimismo, funda - en su propio hogar- la Casa del Estudiante, donde se organizaban veladas literario-musicales para dar a conocer a los jóvenes artistas y para que las clases más humildes tuvieran también acceso a la cultura. Es también fundadora de la Asociación Canaria de Montevideo, creada para reunir a todos los isleños que residían allí. Junto al desterrado político Rodrigo Soriano constituye una Asociación Republicana Española en Montevideo. Crea, asimismo, la Compañía Teatral de Arte Moderno, donde ella figuraba como asesora

literaria y directora artística. Con la compañía inicia una gira por distintos países de Sudamérica: Paraguay, Bolivia, Argentina, Chile; representando todo tipo de obras e incluyendo en el repertorio las suyas propias. En 1931 se proclama la República en España y recibe invitación del doctor Gregorio Marañón para volver a su patria, no lo hace por encontrarse de gira. La Compañía teatral desaparece en 1933 y la familia se instala en Chile por dos años, donde continúa su actividad como conferenciante en teatros - donde su hija Pituka actuaba como recitadora de poemas-, universidades y otras instituciones. Cuando decide volver a su país estalla la revolución y peligra la República, por lo que se detienen en Cuba. Allí permanecerá hasta 1943. Según sus palabras: *...obtuve de manos de Batista un puesto en la radio difusora del gobierno y en la "Cadena Azul" de la Habana*. En los años de la guerra civil española destaca su actividad en favor de la República, dando conferencias en las asociaciones republicanas formadas por españoles en la isla o escribiendo artículos en la prensa.<sup>73</sup>

Los temas que trata en sus conferencias dan cuenta de sus preocupaciones sociales: Educación moral y física de la mujer, el ideal moderno de la mujer, Exacto concepto del amor, Patriotismo y ciudadanía, La mujer moderna latinoamericana, La educación de la mujer moderna, La cultura como medio de igualdad social, como recreo y como higiene, La mujer de ayer y hoy.

La actividad llevada a cabo por la escritora en Cuba, como ha señalado Manuel de Paz<sup>74</sup>, fue reseñada en la prensa canaria, en el periódico *El Tiempo* de Santa Cruz de la

---

<sup>73</sup>Los datos sobre la actividad de Mercedes Pinto en Latinoamérica han sido extraídos de un artículo-entrevista realizado por Diana Blanco, titulado: *Una mujer creadora: Mercedes Pinto y de Armas Clos*. (sin fecha y sin lugar de publicación). Así como de diversos recortes de prensa recogidos en el archivo personal de su hija, Pituka de Foronda, en México.

<sup>74</sup>De Paz Sánchez, Manuel. Op. cit.

Palma durante los años de 1935 y 1936, por Juan del Time, seudónimo del periodista Luis Felipe Gómez Wangüemert. En la sección titulada "Notas de Cuba", el periodista va dando cuenta del recibimiento y la atención dispensados a la escritora canaria en la ciudad de La Habana. El 21 de noviembre de 1935, Wangüemert, en una crónica titulada *Mercedes Pinto*, define a la intelectual del siguiente modo: ... *representante de la cultura femenina española: socióloga, periodista, conferencista, poeta, oradora, pensadora eminente y precursora de los derechos de la mujer*. Y continua comentando el recibimiento del que ha sido objeto la novelista en la isla de Cuba: *Ha sido recibida con los honores de su rango, con los debidos a su jerarquía, por representantes diplomáticos de naciones de Hispanoamérica, de la Universidad, del Casino Español, de los Círculos Republicanos y Socialistas españoles y por comisiones de otros centros; entre ellos la Asociación Canaria y el Ateneo Canario de Cuba, la Colonia Habanera ...*

El 26 de enero de 1936, el periodista se ocupa de la labor de conferenciante de Mercedes Pinto en el artículo: *Labor de mujer*, y va enumerando los lugares donde la escritora ha pronunciado sus conferencias, al mismo tiempo que hace un breve comentario sobre éstas. El Centro asturiano, el Centro gallego, el Casino español, el Círculo republicano y la Casa solariega de los masones son los principales centros donde la autora de *EL* diserta sobre el papel de la mujer moderna, citando el Premio Nobel concedido a Madame Curie y abogando por la participación de las mujeres en los gobiernos de todos los países.

Resulta de gran importancia la crónica del 3 de febrero del mismo año: *Una mujer en la Gran Logia*, en la que Wangüemert hace referencia a la participación de la canaria en la organización de la francmasonería cubana. La conferencia pronunciada por nuestra biografiada es un canto a la masonería en el que insta a las mujeres a ver en ésta una guía. Habla, asimismo, de su largo peregrinar por Latinoamérica y de su cariño a Uruguay, país que

considera su segunda patria; evoca su tierra y la figura del capitán don Nicolás Estévanez y finaliza su disertación con un ataque a la intransigencia monárquica y católica añadiendo que Ciencia y Catolicismo nunca podrán entenderse ... *porque éste, falsificación del cristianismo, pretende que el saber esté supeditado a la fe, amparadora y creadora de absurdos.*

En fechas posteriores el periodista sigue informando puntualmente sobre la actividad de Mercedes Pinto y así, sabemos que visitó la cárcel de mujeres de Guanabacoa donde pronuncia una conferencia y donde su hija Pituka recitará unos versos de su madre; que en la Asociación Canaria de Cuba se realizó un acto "Pro presos políticos y sociales" en el que hicieron uso de la palabra algunas personalidades entre las que se encontraba la escritora y en el que, de nuevo, Pituka de Foronda recita algunos poemas; que el Comité de Damas del Centro Asturiano rinde un homenaje a Mercedes Pinto; que ésta pronuncia una conferencia sobre Martí en dicho centro, etc.

Sobre la atención que suscitó la permanencia de la escritora en la isla da cuenta la crónica del 17 de marzo de 1936, en el que Wangüemert ofrece un artículo de Rafael Marquina aparecido en la prensa cubana, en el que éste destaca el afán de libertad y la gran humanidad de la canaria, así como sus dotes para la escritura.

En la isla de Cuba permanece la escritora desde 1935 hasta 1943, en estos años a la tragedia de la guerra civil española se suma la iniciada en Europa por el fascismo. Son tiempos duros en los que pudo verse a Mercedes Pinto desatando una campaña nacional para despertar las conciencias del pueblo y del gobierno. El arribo a puerto del barco "San Luis", cargado de hombres, mujeres y niños hebreos, refugiados de la barbarie de Hitler, despertó el espíritu humanitario de nuestra biografiada. Escribió, se movilizó, habló por radio con su encendida y brillante palabra, la comunidad judía de la isla le respondió unánime y agradecida; no así el gobierno que siguió impidiendo el desembarco. Fruto de la actividad que,

en favor de la causa judía, desplegó Mercedes Pinto en aquellos días, la asociación Keren Kayemet de Israel toma la iniciativa de rendirle homenaje a la escritora y así dos años después de su muerte, se planta un bosque, que recibe su nombre, en Jerusalén. Con fecha 6 de marzo de 1978 la asociación mexicana recibe carta de la israelita en la que se les comunica la decisión citada más arriba. En dicha carta se hace constar que: *Fue Mercedes Pinto un ejemplo en Latinoamérica por su ayuda al Pueblo judío en aquellos momentos en que más lo necesitaba, y en todo tiempo una luchadora en pro de los derechos humanos de los pueblos, una personalidad que dedicó su vida a una misión difícil pero sublime, mejorar un poco la imagen de la humanidad toda. Es así que consideramos un justo homenaje, que Mercedes Pinto se una a la galería de personalidades cuya memoria se honra con la plantación de un bosque. Al bosque Churchill, al bosque Kennedy, al bosque Einstein, al bosque León Felipe y al bosque Rosario Castellanos se agregará el Bosque Mercedes Pinto.*<sup>75</sup>

Para el 6 de mayo de 1943 se anuncia un gran homenaje de despedida a la canaria, con motivo de su viaje a México. En dicho homenaje intervendrán el ministro de defensa Sosa de Quesada, así como el dr. Jorge Mañach, Senador de la República; el dr. Juan Marinello, ministro sin cartera; el dr. Luis de Soto, catedrático de la Universidad de la Habana, así como el embajador de México y el cónsul general de Chile. En el cartel anunciador de tal evento puede leerse: ... *a la gran escritora MERCEDES PINTO la mujer adorada del pueblo de Cuba, defensora de los derechos femeninos, de la protección y educación del niño, de la dignidad y libertad del hombre.* El programa de mano recogía diversos poemas de la escritora canaria, además de los versos que le dedicó su hija, la poetisa Ana M<sup>a</sup> de Foronda, que residía

---

<sup>75</sup>Esta carta se encuentra entre los fondos de Mercedes Pinto en el archivo personal de su hija Pituka de Foronda, gracias a su amabilidad he tenido la oportunidad de consultarlos y darlos a conocer.

en Madrid desde hacía algún tiempo. Asimismo, acoge las opiniones que sobre Mercedes Pinto habían ofrecido numerosos intelectuales latinoamericanos, tales como Pablo Neruda o Juana de Ibarborou, ésta última había sido íntima amiga y colaboradora de nuestra biografiada en la célebre Casa del Estudiante en Montevideo, donde ayudadas por la famosa poetisa, Alfonsina Storni, reunían los sábados por la noche a las personalidades más destacadas de la cultura uruguaya.

Tras haber perdido a su segundo esposo, la escritora decide establecerse definitivamente en México donde residía ya su hija Pituka, atraída por un contrato para trabajar a las órdenes del realizador Emilio Fernández en su primer film *La isla de la pasión* (1941). En México continúa Mercedes Pinto su labor como redactora escribiendo en varios diarios mexicanos: *Novedades*, *El Excelsior* y *El Nacional*, donde tenía una sección fija titulada "Ventana de Colores". La revista *Nosotros* incluyó también durante los años 1946 y 1947, una sección de la escritora canaria titulada "Momentos", sobre temas de la mujer. Asimismo, escribe para el diario de La Habana, *El País*, al que envía puntualmente sus trabajos para la sección "Al Volar". De la variedad de los temas que trata la escritora en sus artículos mexicanos dan cuenta los títulos de los mismos: *Los padres y la libertad*, *El Destino*, *Sobre la educación de los hijos*, *El sentido de la vida*, *¿Sexo débil?*, *Esquizofrenia y sus campos propicios*, *Delirantes y esquizofrénicos disimulados*, *Recuerdos lejanos*, *De las islas lejanas*, *Las islas menores*, *Aliento para las vidas simples: Ana María*, un bello artículo dedicado a su hermana muerta en plena juventud, y un largo etcétera en el que se incluyen numerosos trabajos sobre cine que se comentarán ampliamente en otro capítulo del presente estudio.

Desde su residencia en México, Mercedes Pinto hizo algunos viajes a España. Sabemos que en 1953 pronuncia una conferencia literaria en su tierra natal, Tenerife. El Círculo de

Bellas Artes de la capital anuncia, dentro de un ciclo sobre "Arte contemporáneo", las que serán las conferencias de clausura -a cargo de Mercedes Pinto- los días 11 y 13 de febrero: *El nieto de don Juan y Poetisas sudamericanas*. La prensa canaria de la época da cuenta del interés suscitado en las islas por la llegada de la escritora, tras una larga ausencia de su tierra natal. El periódico *El Día*<sup>76</sup> destaca en primera página la estancia de Mercedes Pinto en Tenerife y anuncia su primera conferencia en el Círculo de Bellas Artes, asimismo aparece una fotografía de la escritora y su hijo Rubén Rojo momentos después de su llegada a la isla, encabezando la crónica. Esta destaca el deseo del Círculo de Bellas Artes de cerrar su ciclo de conferencia sobre arte moderno con la intervención de una destacada figura de las letras hispanas y el acierto de la institución al invitar a la ilustre paisana. Prosigue el cronista proporcionando un acercamiento a la obra literaria de la canaria y destacando sus éxitos teatrales en Latinoamérica, así como la temática predominante en su obra. Subraya, además, su actividad como conferenciante por los pueblos de América y el temperamento lírico que se trasluce en su labor poética. Recoge, por último, algunas de las elogiosas críticas que numerosos intelectuales -Cristobal de Castro, Gregorio Marañón, Juana de Ibarborou, Concha Espina etc.- brindaron a la apasionada obra de la escritora canaria.

El mismo periódico<sup>77</sup> destaca, al día siguiente, el éxito de la primera conferencia de Mercedes Pinto, *El nieto de don Juan*, ante un auditorio formado, en su mayor parte, por público femenino atraído, en palabras del articulista, por tres factores: *la amistad, la satisfacción de ver a una mujer en la tribuna de conferenciantes y la curiosidad por un tema que tanto puede impresionar a la sensibilidad femenina*. Indica, a continuación, que el acto

---

<sup>76</sup>"Doña Mercedes Pinto, en Tenerife", *El Día*, 11 de febrero de 1953. (pp. 1, 3)

<sup>77</sup>"Primera conferencia de doña Mercedes Pinto en el Círculo de Bellas Artes". *El Día*, 12 de febrero de 1953.

fue presentado por Carlos Pinto Grote<sup>78</sup> y entra de lleno en la intervención de la escritora. Esta se inicia con unas amables palabras al auditorio en las que expresa su emoción al dirigirse a tantas caras amigas que despiertan en ella gratos recuerdos. Hace alusión, también, a la serenidad que siempre ha presidido su vida, incluso ante dramáticas situaciones personales, y como ahora le resulta difícil sobreponerse a la emoción del momento. Comienza, luego, el desarrollo de la conferencia en sí misma, en la que disertó acerca de la psicología e influencia del mito de Don Juan en la sociedad moderna. El artículo concluye subrayando las ovaciones con que fueron acogidas las últimas palabras de la conferenciante y anunciando su siguiente conferencia del día trece.

Por su parte el periódico *La Tarde*<sup>79</sup> le dedica una columna a la novelista canaria en su edición del día doce. Abriendo el artículo con un rápido repaso a su obra literaria y destacando su carácter moderno, pasa el cronista a aportar sus impresiones sobre el emotivo evento y escribe: *... abordó el tema con extraordinaria solemnidad y gracia, con verbo de una gran agilidad y sencillez que evidenciaba su indiscutible talla de creadora. El nieto de don Juan, producto de la época y descendiente directo de aquel otro don Juan que Zorrilla popularizó ... fue analizado con la amenidad que caracterizó toda la charla... resuelta con ágiles y directos argumentos.* Finaliza el artículo poniendo de relieve el éxito de la brillante conferencia brindada por la escritora e informando sobre la conferencia de clausura del ciclo titulada: *Poetisas suramericanas*, la cual correrá a cargo, también de la ilustre escritora.

Esta última charla es objeto de otra crónica aparecida en el diario *El Día*<sup>80</sup> donde el

---

<sup>78</sup>Don Carlos Pinto Grote es una de las figuras más relevantes dentro del panorama de las Letras en Canarias. Médico psiquiatra dedicado a la Literatura, cuenta con una valiosa obra poética y prosística y con numerosos premios literarios. Su relación con Mercedes Pinto proviene de los lazos familiares que les unen, al ser ésta prima hermana de su padre, el también célebre escritor, Pedro Pinto de la Rosa.

<sup>79</sup>"El nieto de Don Juan". *La Tarde*, 12 de febrero de 1953.

<sup>80</sup>"Conferencia de doña Mercedes Pinto". *El Día*, 14 de febrero de 1953.

articulista pone de relieve, en primer lugar la extraordinaria cantidad de público congregado en el Círculo de Bellas Artes para escuchar a la distinguida escritora, quien había disertado sobre dos representativas poetisas de la lírica latinoamericana, Juana de Ibarborou y Delmira Agustini. El grueso de la conferencia lo ocupó la presentación de las diferencias en la personalidad y obra de ambas para apoyar la tesis sobre la dualidad de la poesía que se divide, según la canaria, en elaborada y espontánea. Alude, más adelante, a otras escritoras como la argentina Alfonsina Storni, la chilena Gabriela Mistral o la cubana Dulce María Loynaz. Continúa recitando sendos poemas de las poetisas uruguayas y, a requerimiento del acuarelista don Francisco Bonin dio lectura, finalmente, a un poema suyo que fue recibido con enormes muestras de cariño y simpatía.

La última crónica sobre la estancia de la escritora en las islas aparece en el periódico lagunero *Aguere*<sup>81</sup>; en la sección "Vida cultural" se reseña el ciclo de arte contemporáneo del Círculo de Bellas Artes y se destaca que como digno remate de tan brillante ciclo se contó con la actuación de la escritora canaria que: ... *cautivó al nutrido auditorio que acudió a aplaudirla en sus intervenciones llenas de interés temático y de belleza literaria...*

El ciclo de conferencias contó con la participación de las figuras más célebres del panorama intelectual canario de aquellos años: la sesión inaugural corrió a cargo del dr. Carlos Pinto Grote, quien se ocupó del campo literario con la conferencia titulada, *La raíz de nuestro mundo poético*, en la que disertó acerca del arte poético de todos los tiempos para desembocar en la lírica moderna; ofreció, asimismo, una original descripción de la obra de Rubén Darío y culminó con encendidos elogios a la nueva poesía. La segunda sesión, dedicada a la pintura, tuvo como orador al célebre crítico de arte Eduardo Westerdahl, cuya conferencia llevaba el título de *La pintura de nuestro tiempo*. Como complemento a la segunda charla se presentó

---

<sup>81</sup> "La escritora Mercedes Pinto". *Aguere*, 15 de febrero de 1953.

una exposición que contemplaba la obra pictórica de grandes artistas contemporáneos: Miró, Baumeister, Oscar Domínguez, Benjamín Palencia, Stubbing, Planas, Durá, Tombrock, Millares, Tanguy, Hans Arp ... El día siete de febrero le tocó el turno a la música, con la charla denominada *La música de nuestro tiempo*, pronunció su discurso Miguel Benítez Inglot, la nota ilustrativa la puso el recital interpretado por la sección de música del Círculo de Bellas Artes con composiciones de Bela Bartok, Darius Milhaud y Alban Berg, entre otros. Del teatro se ocupó el prestigioso escritor, crítico y periodista Juan Rodríguez Doreste, quién con su característica amenidad presentó la conferencia *Algunos aspectos del teatro contemporáneo*. La sesión se coronó con la puesta en escena del tercer acto de la obra de Jean Giraudoux, *Sigfried*, interpretada por el grupo de teatro de la misma institución. Como ya se ha señalado más arriba, el ciclo, en el que se debatieron importantes problemas de las nuevas concepciones estéticas en casi todos los campos de la cultura, tuvo como remate la brillante intervención, en sus dos charlas, de la ilustre representante de las letras isleñas, Mercedes Pinto.

En Madrid también reside Mercedes Pinto durante algunas temporadas, pues allí, sus hijos, Rubén y Gustavo, trabajaron para el cine español. En los años cincuenta y sesenta ambos alcanzaron notoriedad como galanes de cine, con cierta categoría estelar, tanto en la producción española, como en la hispanoamericana y en algunas coproducciones internacionales.

México continuó siendo su segunda patria, allí, con noventa años, debuta en el programa televisivo de Manolo Fábregas; donde intervenía semanalmente ante las cámaras para opinar y ofrecer consejo a los problemas que le planteaban los televidentes.

Mercedes Pinto muere en México, con noventa y tres años de edad. La prensa rinde un último homenaje a la escritora, destacados elogios en los que se lamenta la gran pérdida que supuso la muerte de aquella mujer que siempre luchó por los derechos de todos los

hombres, ocuparon las páginas de todos los periódicos mexicanos el 21 de octubre de 1976.

La labor literaria de Mercedes Pinto se resume en dos novelas autobiográficas: *EL*, editada en Montevideo en 1926 y en México en 1948 y *ELLA*, editada en Madrid en 1969. Tres libros de poemas: *Brisas del Teide*, publicado en 1924 en la capital española; *Más alto que el águila*, en la editorial madrileña Cabal, en 1968 y *Canto de muchos puertos*, del que no poseemos datos bibliográficos, lo conocemos sólo por citarlo la escritora en algunas entrevistas, *La emoción de Montevideo ante el raid del Comandante Franco*, relato publicado en Uruguay en 1926. Su conferencia en la Universidad Central de Madrid en el ya citado encuentro sanitario, *El divorcio como medida higiénica* fue publicado por la Casa Pueyo madrileña en 1923. Entre sus obras de teatro se cuentan: *Un señor cualquiera*, *Ana Rosa*, *Silencio...* de las que tampoco poseemos datos bibliográficos, no sabemos si fueron publicadas o si Mercedes Pinto las escribía únicamente para ser representadas en su compañía teatral. A todo esto deben unirse los numerosos artículos aparecidos en la prensa de diversos países latinoamericanos como Uruguay, Cuba o México.

### Mercedes Pinto y el Cine.

La relación que Mercedes Pinto mantuvo con el cine puede considerarse de enorme interés por los contactos con este medio, que encontramos a lo largo de su vida y de su obra; aunque, debemos establecer una clara distinción entre sus breves incursiones en el mundo de la interpretación, tan puntuales que su interés no estriba más que en lo anecdótico, y su actividad como cronista cinematográfica, mucho más extensa. Mercedes Pinto, no sólo fue la madre de tres estrellas del cine mexicano, Pituka de Foronda y Rubén y Gustavo Rojo, sino que ella misma debutó en el cine a los ochenta y tres años; aunque tomaremos este aspecto en el presente apartado, comenzaremos por su labor como articulista cinematográfica.

## La crítica cinematográfica de Mercedes Pinto

Como comentarista cinematográfica la escritora trabaja, principalmente, para dos periódicos: *El Excelsior*, mexicano, en el que tiene una sección semanal denominada "Ventana de colores" y en la que se ocupa, aparte de otros temas, del mundo del cine. Y *El País*, en este periódico cubano tenía otra sección titulada "Al volar". Luego poseemos una serie de artículos en los que no aparece indicado ni el lugar ni la fecha de publicación, pero todo hace suponer que se tratara de comentarios para alguno de los dos periódicos citados. Las críticas que vamos a analizar ocupan un período que va desde 1947 hasta 1972, no sabemos si antes o después de este lapso de tiempo, la escritora se ocupó del tema que estamos tratando, la imposibilidad de consultar los archivos "in situ" es la causa de estas dudas. Como, de todos modos, poseemos una buena cantidad de artículos cinematográficos firmados por nuestra escritora no hemos querido posponer su estudio, que podría completarse más adelante y siempre que las circunstancias lo hicieran posible.

Hay que subrayar el hecho de que Mercedes Pinto, en la mayoría de sus comentarios, lleva a cabo un análisis que podríamos denominar sociológico, y que pocas veces se ocupa de aspectos formales o técnicos de los filmes que estudia. Ella misma declaró en uno de los citados artículos: *Jamás nos atreveríamos a juzgar una película por su realización y forma, ya que esta labor está encomendada a críticos de este arte que saben todo lo concerniente a lo que pudiéramos llamar "estructura" de la obra. En cambio está en nuestra labor de educadores sociales el poder juzgarlas por su contenido que es lo que nos importa por el perjuicio que pueda causar particularmente a la juventud.*<sup>82</sup> La labor de pedagoga de la escritora canaria fue siempre señalada por todos los que la conocieron. Desde sus primeros

---

<sup>82</sup>Pinto, Mercedes. *El fondo sociológico de las películas*. En *El Excelsior*, sección "Ventana de colores", México, sin fecha.

discursos en Montevideo, subida a una tribuna desde la que hablaba a todo el que quisiera escucharla, en la campaña de educación popular que le encomendó el gobierno de Baltazar Brum, hasta los numerosos artículos de enseñanza y formación que publicó por toda Latinoamérica, además de las diversas conferencias sobre la materia; la gran preocupación de Mercedes Pinto -como puede extraerse de la lectura de su obra- fue, ante todo, la formación de la juventud, tanto en el plano ético como en el cultural.

Volviendo a los comentarios cinematográficos de nuestra escritora debemos indicar que, debido a la variedad del material de estudio, hemos subdividido éste en varios apartados. Un primer bloque se ocuparía de los artículos referidos a directores o actores de cine, el segundo se relaciona con las críticas a filmes determinados, una tercera sección aglutinaría otros aspectos del cine que irían desde la industria hasta la puesta en escena de una película y, para el final hemos dejado un cuarto apartado que acogería los artículos dedicados por la escritora a Luis Buñuel.

### 1.- Gentes del Cine.

*Todo un hombre, Pedro Armendáriz.* Aparecido en el diario *Excelsior*, sección "Ventana de colores", con fecha de 22 de junio de 1963. Mercedes Pinto rinde homenaje al actor mexicano tras ser conocida su trágica muerte. Comienza haciendo alusión al primer film de Emilio Fernández, *La isla de la pasión* (1941) en cuya filmación había conocido al célebre artista quién le fue presentado por su hija Pituka. Señala los rasgos que habían distinguido a Armendáriz durante su carrera y que ya se hacían patentes desde aquel primer momento: su risa, su fuerte personalidad y sus ojos. Destaca su interpretación en películas como: *Lorenzo Rafael* o *Las Abandonadas* y finaliza con un bello elogio: *Descansa en paz, amigo, actor inolvidable, huracán que atravesaste las brumas lejanas de un día de sol, impulsado por la fuerza dinámica de tu impetuoso corazón... ¡Descansa en paz!*

*¡Jorge Mistral ha muerto!*. Publicado en la sección "Ventanas de colores" el 25 de abril de 1972. Este es el segundo artículo que la escritora realiza como homenaje póstumo a una estrella de cine. Manifiesta su asombro ante la muerte del actor español en circunstancias similares a la de Armendáriz nueve años atrás. Establece, luego, las diferencias en los caracteres de ambos para subrayar la sensibilidad y ternura del popular intérprete de *Locura de amor* y *Currito de la Cruz*. Una anécdota ocurrida entre Mistral y Rubén Rojo le sirve a la escritora para dejar patente la calidad humana del célebre actor y finaliza haciendo al lector partícipe de su llanto.

*Alrededor del genio de CHAPLIN*. En "Ventanas de colores", sin fecha. El personaje de Charlot es escogido por nuestra escritora para desarrollar un artículo discursivo sobre lo que es o debería ser la vida. Ofrece su voto a Chaplin como el genio artístico contemporáneo por excelencia, ya que para él y como se desprende de sus películas, la grandeza de la vida está en los detalles, en lo pequeño y humilde; en el triunfo final de los débiles por su doloroso esfuerzo. Para Mercedes Pinto la psicología del dramático personaje chapliniano responde a la angustia con que en la vida quiebran los talentos y los corazones ante la desenvoltura de los iniciados en la facilidad de la vida superficial. Enumera, a continuación los personajes con los que tropieza Charlot: la florista ciega, el chico abandonado, un perro callejero, ante los que siente arrebatos generosos e ímpetus caballerescos. A partir de aquí, la escritora canaria establece un paralelo con personajes reales que le han hecho evocar la figura de Charlot. Una conferencia de Krisnamurti en la que a las "damiselas" asistentes les interesó más el aspecto descuidado y las ropas desgastadas del que ella denomina "apóstol de otros días" que sus bellas palabras. O el caso del escritor de gran valía, enfrentado cien veces en fuertes movimientos políticos, al que ahora se veía cohibido, en medio de damas de elevados círculos sociales y hombres sin más talento que sus refinamientos. Concluye la escritora este singular

artículo, volviendo al genio de Chaplin a quien admira por el solo hecho de ensalzar al débil. *El dolor verdadero es aquel grotesco que provoca la risa* -declara la autora - al enfrentar el modo de vestir de Charlot con el de aquellas falsas túnicas blancas con que algunos escritores vistieron a poetas y bohemios, mendigos y enfermos. El último párrafo del comentario nos muestra, en pocas palabras, la verdadera tragedia del personaje chapliniano: *El dolor ha de ir acompañado del ridículo...ya que no deja que nos desgarré cruelmente alcanzando el consuelo de la piedad del bueno, sino que se deshace el delicado ambiente piadoso, para imponer el grotesco, que roba al dolorido la última posibilidad.*

*Cantinflas representante.* Aparecido en la sección "Al volar", periódico *El País*, La Habana, sin fecha. Con motivo de la candidatura de Mario Moreno para las elecciones presidenciales de México, que han despertado más de una sonrisa, la escritora aprovecha para salir en su defensa, declarando opinar al revés de aquéllos que creen que las gentes del espectáculo han de ser individuos exentos de ideales y que viven al margen de las vicisitudes del pueblo. Tras enumerar las grandes virtudes del *cómico que ha hecho reír a todo un continente* se centra, luego, en su eficaz labor dentro del Sindicato de los profesionales del cine. Aporta, Mercedes Pinto, a los lectores cubanos, un breve resumen sobre el estado actual de la industria cinematográfica mexicana, con las enormes divergencias surgidas entre el STIC y el STPC<sup>83</sup>. Acusa al bailarín español, Miguel de Molina, de haber traicionado a Mario Moreno, presidente del STPC, al haber actuado en un teatro administrado por el STIC tras haber dado su palabra de que no lo haría, y agravar, de este modo, la situación de los actores cuyas películas no pueden ser exhibidas por prohibirlas el STIC al pertenecer ellos al otro sindicato. Además le acusa de haber llegado al país que le acoge como exiliado, a exacerbar

---

<sup>83</sup>STIC: Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica.  
STPC: Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica.

los ánimos y aumentar las rivalidades.

Continúa la escritora relatando la última reunión del STPC a la que acudieron desde célebres estrellas como María Félix hasta el último trabajador de la producción. La nota emotiva la pusieron los artistas de "Carpa" que llegaron a ofrecer su ayuda incondicional al Comité y a Mario Moreno. Concluye el artículo con una noticia llegada a última hora a la redacción en la que se da cuenta de la retirada de la candidatura del cómico a las elecciones, hecho que lamenta considerablemente la escritora que había puesto sus esperanzas en un hombre que hubiera sido un magnífico representante del pueblo por su reconocida bondad, inteligencia y ecuanimidad.

*El caso del momento. Ingrid Bergman.* Publicado en *El País gráfico*. Sección "Al volar". La Habana, 26 de febrero de 1950. En este artículo Mercedes Pinto se une al redactor de la revista *Esto*, en su defensa de la actriz Ingrid Bergman, ante los ataques de que ha sido objeto tras haber tenido un hijo del realizador italiano Roberto Rossellini, sin haber obtenido el divorcio de su primer esposo. La escritora ataca lo que llama "moralina ambiente" y diserta sobre el problema de la separación matrimonial, cuando uno de los cónyuges -y este fue el caso de la actriz sueca- se niega a conceder esa libertad al otro. Destaca, por otra parte, la alusión a la industria cinematográfica norteamericana, también implicada en el desprestigio de la estrella: *Ante eso* (hace referencia al amor, por el que la actriz ha arriesgado y ha perdido todo) *dan risa los intereses norteamericanos que quieren aplastar a una de las mejores actrices de todos los tiempos... que los estudios norteamericanos recurran a mejores expedientes para volver a conseguir a esa gran atracción de taquilla que es la actriz sueca...* Por último la escritora relata el caso similar de los Duques de Windsor, sobre los que no se ha hecho ningún comentario agrio y concluye afirmando que las lenguas callan cuando una mujer deja a su marido por un hombre de gran posición y se "promiscua" elegantemente.

## 2.- Sobre Películas.

*Las Islas Canarias.* Sección "Ventanas de colores", sin fecha. El bello elogio que de las islas, y particularmente de Tenerife y la ciudad de La Laguna, hace la escritora canaria en este artículo surge de la indignación producida por la exhibición en un cine de La Habana de una película que no menciona, pero que suponemos, por los datos que aporta sobre ella, que es *Grand Canary* (1934). Mercedes Pinto comienza su comentario mostrando su exasperación ante la pasividad con que el film es recibido en la capital cubana, sin que nadie denuncie la difamación y mentira que supone la imagen que de las islas se da en la mencionada película. Continúa diciendo que a pesar de que es la segunda vez que se exhibe en los cines habaneros, no ha suscitado protesta alguna por parte de la colonia canaria en la ciudad y que ni isleños ni peninsulares han dejado oír sus voces. La desaprobación comienza por el vestuario: *...tipos y trajes son un absurdismo sin ejemplo en la historia de la cinematografía...* y continúa con el argumento: *...la disparatada trama está basada en una epidemia terrible que está devastando la población ... Verdaderamente que se necesita valor para decidir una película por el nombre de un país descubierto en el mapa, y sin conocer una sola palabra de él...* Acusa a los argumentistas de desconocer y no molestarse en conocer un lugar al que está dejando muy perjudicado con el film, por presentarlo como feo, sucio, triste y mísero. El resto del artículo se ocupa de dejar bien clara la realidad de la isla; prodigando hermosas alabanzas, se centra, especialmente, en la ciudad de La Laguna, donde transcurrió su infancia y adolescencia. Su arquitectura de épocas pasadas, sus entrañables parajes, su peculiar vegetación, sus gentes, sus costumbres, su clima... son objeto de la más bella evocación para aquella mujer que un día hubo de abandonar su tierra.

*Río Escondido.* Sección "Al volar", *El País*. La Habana, 4 de abril de 1948. Ante la polémica suscitada por el film de Emilio Fernández considerado, por los mal llamados

"patriotas", imprudente por destacar lacras que debieran permanecer ocultas, la escritora aporta su interpretación de la película. Tras relatar brevemente la línea argumental ofrece un gran aplauso al director de la cinta por el modo en que ha simbolizado en el personaje de la maestra que es enviada a un pueblo lejano, todo el "magisterio rural" que a través de los tiempos ha producido anónimos mártires siempre enfrentados al caciquismo y a la ignorancia. Indio Fernández, al parecer de nuestra redactora, no sólo ama a su patria sino que ha puesto todo su talento al servicio de una causa que le produce inquietudes. Opina, además que el director de cine, igual que el médico, el poeta, el sabio o el escritor, ha de utilizar los medios de que disponga para descubrir el mal donde se encuentre y ha de pensar que su obra no sólo debe ser bella sino también útil, pues: *la obra bella solamente no deja de ser parecida a la del vendedor de globos de colores, que anima nuestra vista al pasar por la calle...*

Insiste la autora en el simbolismo del film de Fernández y se centra en dos aspectos fundamentales: aprecia, por un lado, en las ropas de la maestra una representación de la mujer mexicana, que es, a la vez madre y maestra; por otro, en el páramo desolado y extenso, que se presenta a la vista de María Félix al bajar de la diligencia, un símbolo de la angustiosa y solitaria vida que le espera en el pueblo dominado por la tiranía y la sumisión. Mercedes Pinto compara la película mexicana con *Roma, ciudad abierta* (1945) de Rossellini en el hecho de no haber otorgado concesiones al mal gusto. Elogia la labor de Fernández y de Gabriel Figueroa, la valentía de decir la verdad por trágica que resulte, la interpretación de Carlos López Moctezuma y concluye citando algunos casos verídicos y recientes del caciquismo mexicano para demostrar que el film no está tan alejado de la realidad como se ha pretendido.

*Una película de polémica.* Febrero de 1948, no poseemos datos sobre el diario en que se publicó este artículo referido a la película de John Ford, *El Fugitivo* (1947). Se inicia el comentario haciendo alusión al escándalo que ha levantado en el país el citado film, cuyo

argumento se basa en la persecución religiosa por parte de los "revolucionarios" en nombre de un gobierno que, según parece, es el del México de la Revolución. Tal suposición viene determinada por la ambientación mexicana de la cinta con trajes típicos, personajes y detalles achacados a los procedimientos de la Revolución. La escritora aclara no haber visto el film, pues no se ha exhibido en el país por necesitar la aprobación de las autoridades, ante los ecos de la prensa que la tacha de denigrante para la nación mexicana. se afirma que la cinta es buena y que la actuación de Pedro Armendáriz -como jefe de las fuerzas revolucionarias- es tan maravillosa como la fotografía de Gabriel Figueroa o la interpretación de Dolores del Río; sin embargo, esto no impide la comprensión endeble de la Revolución mexicana que deja traslucir el film. La escritora entra ahora en una discusión acerca de lo que es o no es lícito en un movimiento revolucionario por el que un pueblo se libera de un gobierno opresivo, y añade que lo que debe interesar es la esencia de las revoluciones y no los medios por los que se ha llegado al poder. Equivocaciones, crueldades, ignorancias son elementos propios de cualquier cambio de régimen en un país y se dejan sentir hasta en los ideales más puros. Declara que la Revolución mexicana trajo consigo el desenvolvimiento de una Nación de una manera vertiginosa y admirable y finaliza su artículo indicando que Dolores del Río, Gabriel Figueroa y Emilio Fernández han sido tachados de comunistas por intervenir en el polémico film de Ford y que éste ha sido recomendado por obispos y entidades católicas...

*La Heredera.* Con fecha 16 de abril de 1950, sin datos sobre la publicación en la que apareció. Mercedes Pinto inicia su comentario sobre el film de William Wyler destacando las aptitudes interpretativas de Olivia de Havilland para proseguir con un corto párrafo en el que da idea de su argumento. Se concentra, luego en un análisis caracterológico del personaje al que da vida la célebre actriz y de la posterior evolución de sus sentimientos, desde la muchacha bondadosa del comienzo hasta la mujer seca y vengativa de la última secuencia. La

actitud del padre ha sido -para la redactora- la que ha conducido a la heredera a esa situación en la que sólo se encuentran los espíritus acorralados y termina comprendiéndola y compadeciéndola. Habla también sobre los problemas del celibato y del rencor que se apodera de las almas cuando el amor ha sido apartado de su paso por la prohibición de las familias. Este film, de 1950, le ha servido a nuestra escritora para emitir una serie de consejos a los padres dentro de esa actitud pedagógica que siempre la caracterizó.

*La Malvada (All about Eve)*. Sección "Al Volar", sin fecha. Los lobos vestidos con pieles de oveja encuentran su configuración en las malvadas de nuestros tiempos, son las palabras de la escritora canaria, sorprendida de encontrar en la pantalla el reflejo de tantas mujeres que ha conocido como la protagonista de *Eva al desnudo* (1950) de Mankiewicz. *La película a que nos estamos refiriendo retrata situaciones y circunstancias que hace que los caracteres se descoynten, si así puede decirse, hasta aparecer como santo el demonio y viceversa*. Esta expresión resume todo el artículo que la escritora canaria dedica a las Evas de todo el mundo y a sus víctimas. El asunto tratado por el director norteamericano ha despertado el interés de la redactora aunque le parece algo irreal -y concluye con esto- el personaje masculino del film, que resiste todos los embates y rechaza todas las "tentaciones", y que entiende, simplemente, como un recurso de la ingenua moral de las películas americanas.

*Arena y nieve. Rubén Rojo está filmando*. Este artículo aparece sin fecha y sin indicación alguna sobre la publicación en que apareció. El rodaje de la película *Como un ídolo de arena* en la que intervendrá su hijo, Rubén Rojo, es la razón de este largo recorrido por tierras africanas que ha despertado en la escritora un cúmulo de emociones nuevas. En diciembre de 1965 ambos se encuentran cruzando el Sahara, mar de arena interminable, en un viaje casi ilusorio que le hace sentir a nuestra escritora una "elevación del alma" incomparable con religión alguna o ritos litúrgicos. Cuando aquél finaliza escribe: *Ya hemos*

vuelto a la realidad...El coche se detiene y muchas voces en árabe y francés nos saludan... Hemos llegado al Oasis donde esperan a Rubén Rojo para la película que se está filmando en Marruecos. Prosigue la autora relatando las impresiones que le causó ese bello y exótico país y las costumbres de sus habitantes, sin volver a mencionar la película que se estaba filmando.

*Respuesta a una carta. El realizador de cine.* Sección "Ventanas de colores", 5 de junio de 1972. El título de este artículo hace referencia a una carta recibida en la redacción del periódico y remitida por un estudiante solicitando la opinión de la escritora sobre el motivo del asesinato de Trotsky. El nombre del estudiante, Juan Francisco, ha hecho que Mercedes Pinto evocara el recuerdo de su hijo, muerto a la temprana edad de quince años. Luego y tomando como base la reciente película de Joseph Losey *El asesinato de Trotsky* (1972) rodada en México, se dispone a dar su criterio sobre el mencionado asunto. Comienza condenando el asesinato político y subrayando el hecho de que el director de la cinta mencionada también se hace la misma pregunta sobre las motivaciones que llevaron a quitarle la vida al líder político, sobre todo teniendo en cuenta que el crimen se ejecutó cuando aquél llevaba veintiún años exiliado en México y parecía inofensivo. Mercedes Pinto supone, finalmente que fue el temor de Stalin a que se repitiera la maniobra política de los alemanes en 1918 cuando acordaron con Lenin que hiciera la paz por separado en el frente del Este y temeroso de que aquéllos engañaran a Trotsky y éste pudiera perjudicarlos selló un crimen que aún permanece en la incógnita.

*Historia de Amor (Love Story).* "Ventanas de colores", sin fecha. Después de dar su opinión negativa acerca de la que le ha parecido una de las historias más perversas e inmorales de las que ha visto y que además, se oculta bajo su falsa capa de romanticismo, la escritora resume en unas líneas el argumento del film de 1971, para luego ofrecernos sus

pareceres acerca de la actitud de los personajes principales. Sobre la enfermedad que acaba con la vida de la muchacha escribe: *El autor del argumento mata a la muchacha de una enfermedad como podía morir de la picada de una avispa*. En las sarcásticas palabras de la escritora puede leerse la indignación que le ha producido el film en el que cree que no hay más que enseñanzas injustas y crueles para los jóvenes y que finalmente no resulta más que una película perjudicial por inmoral y necia.

*Realidad del cine español*. Este artículo se encuentra firmado en Madrid, en agosto de 1951. pero no hay indicación alguna sobre la publicación en que apareció. La escritora diserta sobre la película del director español Sáenz de Heredia, *Don Juan* (1950), indicándonos sus aciertos no sólo por la emoción con que ha sido llevada a la pantalla la célebre obra de Zorrilla sino por la buena actuación de los actores, la ambientación y el vestuario con todo el rigor histórico que le corresponde, los interesantes diálogos... Finaliza agradeciendo que la censura española, por esta vez, haya sido parca en su cometido.

### **3.- Del Cine en general.**

*Lo que debe ser el cine mexicano*. Sin fecha ni lugar de publicación. Abre Mercedes Pinto el presente artículo haciendo referencia a la industria cinematográfica, opina que un país debe poseer una industria que por sí sola llame la atención mundial, aunque su maquinaria o sus técnicos provengan de otros países, lo que realmente debe interesar es que la industria se desarrolle en el propio país, que el capital sea del país y que éste aproveche sus frutos económicos. Para ilustrar lo anterior afirma que nadie duda que una película hecha en Hollywood deje de ser norteamericana porque en su elenco figuren Greta Garbo, Marlene Dietrich o Charles Boyer.

Continúa con la ambientación de los filmes, se pronuncia en este punto contraria a la adaptación al medio de un país, películas cuyos asuntos se desarrollen en otros países y cita

algunas cintas como *Resurrección*, *Un camino de los gatos* o *Doña Bárbara*. Finaliza sugiriendo que en la propia tierra es donde deben buscarse los asuntos que más interesan, que la América Latina los posee en gran cantidad: el tiempo precolonial, las vidas apagadas por causa de leyes y costumbres, caracteres despóticos, generosidades y patriotismo, belleza y colorido... Reconoce que es necesario el conocimiento de la historia y de otros países y entonces recomienda que, en estos casos, se ofrezca en cada película un cuadro perfecto en caracteres, diálogos, vestuario, decoración y ambientación, según el autor del argumento.

*Películas norteamericanas con ambiente latino*. Sección "Al volar", 6 de abril de 1947. La decisión de algunas productoras norteamericanas de hacer películas en México da a nuestra escritora la posibilidad de manifestarse favorablemente sobre este asunto, pues concibe esperanzas de trabajo para el país latinoamericano. El fracaso del doblaje y los menores costes de producción son las causas que Mercedes Pinto apunta para que se estén rodando filmes con personal de ambos países en los estudios mexicanos, además de los bellos paisajes que ofrece el país. Además ve en esto otra ventaja y es el descubrimiento de nuevos artistas -cita el caso de Estela Inda, cuyos papeles en el cine mexicano eran reducidos a segundo plano para resaltar más a las celebridades, y como un director norteamericano se fijó en ella en el film *Un capitán de Castilla*, valoró sus cualidades y se la llevó a Hollywood para lanzarla en la gran industria-. La última parte del comentario se ocupa en sugerir a los cubanos que hagan lo mismo en su país, pues la historia, el paisaje y los artistas isleños necesitan una mano fuerte que los impulse, de este modo nadie tendría que ir a buscar fuera lo que su país puede ofrecerles.

*El llanto en el cine*. Sección "Al volar", La Habana, 28 de septiembre de 1948. En el presente artículo la escritora se pregunta por qué la gente parece obtener mayor placer con los espectáculos tristes y por las tragedias que con las comedias alegres o cómicas. Evoca su

infancia en Canarias y la asistencia a las funciones teatrales con sus familiares, advirtiendo la gran concurrencia cuando las obras que se representaban reunían las características de una tragedia como, *Vida alegre y muerte triste* con el actor Antonio Perrín -quién, según contaban, pasó tres meses en un hospital para aprender como morían los paralíticos...- o *Los dos pilletes*, durante cuya representación se vio llorar al Gobernador y al General. Se sorprende Mercedes Pinto, en sus recuerdos, al comprobar como una obra cómica constituía casi un fracaso donde parecía que sólo se divertían los niños. La escritora prosigue su artículo haciendo notar que hoy ocurre lo mismo en el cine con las que llama películas "estrujantes" y concluye afirmando: *Las gentes no tienen bastante con sus propios dolores y gustan de los espectáculos en el que el dolor supere a los propios...*

*El fondo sociológico de las películas.* En "Ventanas de colores", sin fecha. La escritora nos indica en este artículo su posición ante el análisis de una película, que ya hemos señalado más arriba y que se concreta en los comentarios sociológicos que ella hace en sus secciones de prensa, sin apenas tocar los aspectos formales de un film, tarea que deja en manos de los especialistas. Hace, más adelante, referencia a su crítica del film *Love Story* y la alegría que ha experimentado al saber que los estudiantes de la Universidad de Harvard la votaron como la película más cursi y peor del año. Toma luego otra cinta, *La mujer del cura* (D. Risi, 1970), para enfrentar su opinión con la de otro crítico que vio en dicho film un alegato en favor del celibato clerical. Mercedes Pinto opina todo lo contrario, primero aclara que el lado cómico e irónico de la cinta es algo característico del italiano y que refleja la vida tal cual es, no con una estructura tiesa y falsa de las situaciones sino rompiendo la dramaticidad de los momentos más trascendentales como ocurre en la vida. Analiza finalmente los caracteres de los personajes interpretados por Sofía Loren y Marcello Mastroianni y los contrapone: ella, como un espíritu fuerte e invencible; él, inclinado ante prejuicios y conveniencias.

*Ecos del Mar de la Plata*. Sin fecha ni lugar de publicación. Se trata de una crónica sobre el festival argentino del Mar de la Plata ya que nuestra autora se encontraba entre los miembros de la delegación mexicana. Aparecen tres noticias: primero, Mercedes Pinto da cuenta de la nota temática de las conferencias y reuniones de intelectuales, que ha sido la Censura; como un hecho impuesto que merma las posibilidades de hacer buen cine o buena literatura, pues coarta la expresión y da como resultado que lo elaborado resulte enormemente falso. Los países que se mostraron en contra de este recurso fueron: Italia, Alemania, Francia, España y Rusia. La segunda nota de la crónica hace referencia a la esplendidez con que ha sido organizado el Festival pese a la crisis que atraviesa el país y de la amabilidad y cariño con que ha sido tratada la delegación mexicana. Por último, Mercedes Pinto expresa su opinión acerca de la película producida por Tony Richardson y Michael Holden, *El mundo frente a mí*, que le ha parecido un film bien hecho pero desagradable y nada ejemplar y se pregunta: *¿Con qué fin se lleva a la pantalla un espectáculo tan deprimente, si no se encuentra la solución para remediarlo?*

#### **4.- Cuatro artículos acerca de Buñuel.**

*El bolsillito de los elogios*. Sección "Al volar", *El País*. La Habana, 4 de febrero de 1951. El peculiar título de este artículo hace alusión a las pocas palabras o tacañería de elogios que ciertos periodistas parecen dispensar a algunas personalidades cuando éstos no los pagan previamente. Entra de lleno nuestra escritora, a continuación, en la película de Luis Buñuel *Los Olvidados* (1950) y afirma haber elogiado dicho film tras el pase privado para la prensa, no sólo le pareció de enorme interés el argumento de la cinta sino su realización y fotografía; subraya, luego como muchos escritores de los que ella denomina "los de la bolsita" - por parecer que llevan los elogios guardados en una pequeña bolsa- criticaron la película del gran cineasta y dijeron que perjudicaba la imagen de México por los casos que exponía.

Agradece Mercedes Pinto al periódico *El País* la libertad de expresión que le concede en su columna y en la que pudo escribir todo lo que quiso sobre el citado film. Recuerda que su artículo fue luego enviado al propio director y a los productores. Les recuerda a los periodistas ya citados como los mejores críticos mexicanos -Vicente Vila, Efraín Huerta, Enrique Rosado etc.- son de su misma opinión al considerar la cinta de Buñuel como obra magnífica. El tema de la película, insiste la escritora, ha sido ya tratado en la Literatura por grandes maestros como Victor Hugo , Dickens, Daudet o los escritores rusos sin que sus respectivos países se sintieran molestos por ello. Hace luego referencia al bello film italiano *El ladrón de bicicletas* (De Sica, 1948) y concluye con un amargo reproche hacia esos críticos que siempre andan con el "pero" en los labios.

*Con permiso de Buñuel.* "Ventana de colores", sin fecha. Cuando el director aragonés presentó el estreno de su película *El ángel exterminador* (1962) en el salón P.E.C.I.M.E. de México dirigió al público las siguientes palabras: -*¡Que cada uno saque de esta película las consecuencias que le parezca. Yo la he hecho y la ofrezco...Vosotros diréis...!*. Mercedes Pinto, que se encontraba entre los asistentes, decide publicar un artículo en su sección semanal del periódico *Excelsior* acogándose a las palabras de Buñuel. Abre su comentario manifestando la grata impresión que le produjo el film, el cual le pareció tan bueno, tan nuevo y tan grande que, según cuenta, a los pocos días hubo de salirse de un cine donde proyectaban una película de "vulgares enredos de alcoba". La escritora opina que no se puede buscar a la cinta de Buñuel un argumento en sí, puesto que está llena de símbolos y matices, además de destacar la habilidad técnica en la elaboración del film, subrayando el manejo que hace el cineasta de un gran número de personajes en una sola habitación, sin que decaiga la atención del espectador ni un solo instante con lo que demuestra su talento y su maestría.

El encierro es interpretado por nuestra autora como el círculo vicioso en que el mundo

se encuentra encerrado, y escribe: *Si Fellini fustiga en "La Dolce Vita" a una parte de la alta sociedad, con sus vicios y corrupción, Buñuel fustiga a toda la sociedad con su cobardía y su estupidez...* De este modo, el encierro de los personajes es equiparado a la falta de valor de todos nosotros para enfrentarnos con los grandes problemas de la humanidad y que intentamos detener con rezos, supersticiones, hechicerías. Ante las voces que surgen en toda la tierra advirtiéndonos del peligro que suponen algunos experimentos científicos o ante el problema del hambre que atormenta a millones de seres humanos, se pregunta la escritora ¿qué hacemos? nada, esperar a que nos salve la providencia y seguir encerrados en nuestra propia cobardía. De vez en cuando surge algún espíritu fuerte -cita el caso de Bertrad Russell- que escapa del encierro y grita, para acabar con sus huesos en la cárcel. *Pero*, vuelve a preguntarse nuestra autora: *¿Cuántos millones de intelectuales hay en la Tierra? Y de hombres, ¿cuántos? La enorme, desconcertante mayoría continua encerrada con sus propias miserias, y allí suda y se revuelca en su excremento, y se suicida y gime en una impotencia que ella misma ha creado...* A lo largo de este sustancioso comentario, Mercedes Pinto - con una reiterativa expresión extraída del propio film - viene a ilustrar el ensimismamiento del hombre en sus problemas cotidianos y la apatía con que se enfrenta a las calamidades universales: *-¿Por qué no sale usted? - Hágalo usted primero.*

*Sobre Luis Buñuel. "Ventanas de colores", 12 de mayo de 1970.* El director teatral don Francisco Ignacio Taibo, al presentar en el Auditorio de Humanidades la película de Luis Buñuel *El gran calavera* (1949) pronunció unas palabras que fueron reproducidas en una nota periodística: *Que no se hable, se interprete y trate de encontrar razón de ser a Luis Buñuel y su obra, porque no hay derecho de que un hombre que comenzó haciendo cine, insultado, odiado por los burgueses, termine siendo aplaudido por ellos.* Mercedes Pinto, en el presente artículo, se dispone a dar su opinión sobre la proposición de Taibo. En primer lugar, no cree

que las ideas se expongan sólo con el objeto de producir odios y escándalos y, en segundo lugar, tiene la esperanza de que la expuestas por el cineasta -siempre con su característica ironía- sean, al fin, comprendidas por aquellos a quienes se dirigen, pues -como señala la escritora canaria- *no se escriben obras de combate para los camaradas, para los compañeros, para los que están identificados con ellas, sino para los contrarios, para los enemigos.*

Prosigue la réplica a las palabras del director teatral, quién también había dicho que probablemente don Luis se reiría en su casa por lo bajo de las interpretaciones de su obra. Para mostrar su total desacuerdo con esta opinión, Mercedes Pinto recuerda -y finaliza con ello- su artículo sobre *El ángel exterminador* y cómo, al día siguiente de su publicación, el propio Buñuel se presentó en su casa y le dijo: *Yo no visito nunca, pero a ti te vengo a decir lo que me ha encantado tu apreciación de mi película... ¡Está muy bien vista y es lo mejor y más a mi gusto que de ella se ha dicho...!*

*Premio a Luis Buñuel.* "Ventanas de colores", sin fecha. La noticia de la concesión del "León de Oro" en la Mostra de Venecia para la película *Bella de día* (1966) de Buñuel, es el origen del agrio comentario que Mercedes Pinto dirige a la prensa española, tan parca en elogios hacia su renombrado cineasta y siempre dispuesta a silenciar su nombre. Muestra su asombro ante el hecho de que, tras el citado premio, se hayan publicado retratos y se haya dicho que se trata de un compatriota, cosa que no se hizo cuando obtuvo la "Palma de Oro" en Cannes por *Los Olvidados*.<sup>84</sup> Se refiere, más adelante, nuestra escritora a un artículo aparecido en la revista *Fotogramas* en el que se da cuenta de todo esto y en el que, además, se muestra la indignación producida por el entusiasmo con que, en España, se acoge el triunfo de un deportista o de una "Miss" y la poca atención que levanta un éxito, como el de Buñuel,

---

<sup>84</sup>Hay que señalar aquí que el premio concedido a Luis Buñuel en Cannes en 1951 por su película, *Los Olvidados*, no fue la Palma de Oro -que recayó en los filmes: *Milagro en Milán* de V. De Sica y *Señorita Julia* de A. Sjöberg- sino el premio a la mejor dirección.

que debiera llenar páginas y páginas de cualquier diario. Continúa, Mercedes Pinto, citando el comentario de dicha revista en el que se subraya la importancia que ha tenido México en la formación de la obra del cineasta; asimismo, se da cuenta de la exhibición en España de *Los Olvidados* sin que se haya hecho ningún tipo de propaganda. Finalmente muestra su admiración por la modestia del cineasta aragonés y se pregunta si esa cierta tristeza que se deja traslucir en sus apariciones ante la prensa, no tendrá algo que ver con el hecho de que en su propia tierra se le nombre tan tibiamente, como sin ganas de hacer estallar el aplauso que tanto y tan bien se merece. Y en contrapartida la escritora canaria dedica unas palabras emocionadas al que considera uno de los más grandes realizadores de la época.

#### La labor interpretativa de Mercedes Pinto

El debut cinematográfico de la escritora tiene lugar en una coproducción española-norteamericana cuyo rodaje se efectuó en nuestro país, *El coleccionista de cadáveres* (1966) de Santos Alcocer, en la que compartía cartelera con Boris Karloff, Jean Pierre Aumont, Viveca Lindfors y su hijo, Rubén Rojo. Film de terror que relata la historia de un escultor ciego que modela sobre esqueletos que le proporciona su esposa, quien a su vez, los obtiene a base de asesinatos cometidos en combinación con su amante, y en el que nuestra escritora interpreta el papel de una reina de gitanos.

Al año siguiente interviene como artista invitada en el primer film de Pedro Olea, *Días de viejo color* (1967), donde recitaba sus poemas. Olea relata una historia de amor localizada en Torremolinos durante unas vacaciones de Semana Santa y cuyos principales intérpretes fueron Cristina Galbó, Andrés Resino y Gonzalo Cañas. Entre los colaboradores especiales destacan, además de la poetisa canaria, el realizador Luis García Berlanga, María Martín, Coccinelle, Luis Eduardo Aute, Massiel, Miguel Picazo, Manuel Viola, Los Brincos y Juan

y Junior. El film era un proyecto del productor Mamerto López Tapia, autor también del guión, en colaboración con Antonio Giménez Rico y Angel Llorente. Para Diego Galán<sup>85</sup>, la *opera prima* de Olea, era algo distinto a las comedias al uso gracias a su toque de "modernidad": ambientada en lo más "in" de Torremolinos, música, bailes, primeras drogas, pintores extravagantes, vestidos osados en su diseño, fiestas mundanas, escenas de cama... Aunque atribuye también, a ese toque "moderno" la mayor ingenuidad de la película, debido, probablemente, a la intervención de la censura. Pese a que el mismo Olea la ha calificado como una película mala<sup>86</sup>, el film recibió el premio a la mejor música y a la mejor dirección en primera película concedido por el Círculo de Escritores Cinematográficos; el Sindicato Nacional del Espectáculo le otorgó el premio también a la mejor música y el Ministerio la declaró de Especial Interés Cinematográfico.

---

<sup>85</sup>Galán, Diego. "Del parque de juegos a un mundo diferente", en *Un cineasta llamado Pedro Olea*. Filmoteca vasca. San Sebastián, 1993. (p. 33)

<sup>86</sup>A.A.V.V. *Un cineasta llamado Pedro Olea*. Filmoteca vasca. San Sebastián, 1993. (p.90).

## ESTUDIO DEL FILM *EL*: DE MERCEDES PINTO A BUÑUEL.

### **Publicación y crítica de la novela *EL***

Iniciamos el presente apartado haciendo referencia a la novela cuya adaptación cinematográfica sería llevada a cabo en 1952 por Luis Buñuel y su colaborador habitual en México, el recientemente fallecido Luis Alcoriza.

Hemos citado en otra parte las causas que llevaron a Mercedes Pinto a la capital española, por lo que nos centraremos, en primer lugar, en la problemática edición de la novela que iba a ser publicada en Madrid en 1924 y hubo de salir precipitadamente de la imprenta, Casa Pueyo. La escritora nos relata este suceso en la *Aclaración* que abre su novela: *Mi libro estaba ya preparado para salir a la calle gritando todo su dolor y toda su inquietud. Pero "un viento de tragedia", como el de la hermosa poesía de la escritora uruguaya Luisa Luisi, lo arrancó de la casa Pueyo donde se estaba editando, y lo arrancó también de Madrid, y de España... y de Europa.* Las circunstancias trágicas a que hace referencia la escritora, probablemente sean las que la llevaron a salir precipitadamente de nuestro país por estas fechas y que han sido señaladas en el capítulo biográfico precedente.

La novela vería definitivamente la luz dos años más tarde en Uruguay, publicada por la Editorial de la Casa del Estudiante que, como ya habíamos visto, fue fundada por la escritora en aquel país. En la nota de introducción Mercedes Pinto nos hace partícipes de sus dudas acerca del interés que la obra podría tener en un país donde la situación de la mujer estaba muy lejos de parecerse a la de las féminas españolas: *Al llegar a Montevideo, mi anhelo por sacar a los caminos de la Vida la sombra de "El", continuaba, y entonces pensé con temor en si tendría cabida su figura en este país donde las leyes mejoran la situación de la mujer y la protegen más; en si tendría ambiente mi libro y hallaría eco en esta sociedad.*

Las preocupaciones de la escritora respecto a las diferencias entre la situación de la mujer española y la uruguaya no eran infundadas, hay que tener en cuenta que en la España de 1924 aun permanecía vigente el Código Civil de 1889, en el que se consideraba a la mujer como una menor necesitada de la protección del padre o del marido, a quienes debía obediencia. El divorcio -que sería introducido en nuestro país con la II República, en la ley de 2 de marzo de 1932 derogada, por causas obvias, en 1939- no existía y era una cuestión muy delicada al suponer un enfrentamiento con la doctrina católica. Uruguay, por su parte era el país más democrático de América Latina y las leyes habían mejorado sustancialmente la situación de la mujer gracias a la labor emprendida por el presidente José Batlle y Ordóñez que llenaría con su presencia, desde que fue elegido en 1903, gran parte de la historia uruguaya. Reelegido en 1911, comenzó su vasto programa transformador con la nacionalización de algunos servicios básicos, la creación de organismos estatales autónomos, la amplia democratización del sistema electoral y la avanzada legislación social que hicieron que Uruguay fuera conocido como *la Suiza de América*. El elevado nivel cultural de sus élites y de su población en general, la ejemplar estabilidad de sus gobiernos y su sólido sistema de democratización singularizaron al país en América y le otorgaron prestigio mundial.

Pese a los temores de la autora, la novela de Mercedes Pinto alcanzó gran resonancia, como muestran los numerosos comentarios derivados de su publicación y que aparecen recogidos en la edición mexicana de 1948. Opiniones de personalidades tan ilustres como la del doctor don Gregorio Marañón, la de la poetisa uruguaya Juana de Ibarborou, la de la escritora española Concha Espina o la del Nobel de Literatura, Pablo Neruda.

En las críticas aparecidas en la prensa podemos encontrar juicios tan agudos como el de Federico Quevedo Hijosa, donde leemos: *El libro conmueve desde la primera página, se apodera de nuestros nervios, los estruja, quedándonos su alma desolada... Lo que Pérez*

*Galdós hiciera con sus semblanzas en "Doña Perfecta", lo ha realizado admirablemente Mercedes Pinto con el retrato de "EL" al agua fuerte, como un retrato de Doré... Es el magnífico cuadro de una sociedad y de una época... Podría comparársela con el "De Profundis" de Oscar Wilde... Al mentarnos esta novela, alguien nos había dicho que ciertas páginas recuerdan a los escritores rusos tan de moda. No falta fundamento al aserto. La manera es de Dostoiewski. El mismo análisis, igual tortura alucinante, visiones de delirio se creerían éstas que nos sugestionan, a medida que desfilan cinematográficamente delante de nuestras pupilas estupefactas. El dolor, que es contagioso, hace un nudo en la garganta. Como cuando leíamos "Crimen y Castigo", nos es forzoso cerrar el volumen y correr a mezclarnos en el tumulto colectivo para recuperar nuestro quebrantado optimismo.*

El carácter cinematográfico que da el comentarista a algunas páginas en las que la escritora parece venir a perturbar nuestra tranquilidad de lector, no es gratuito; la obra, con ser sólo un testimonio escrito, posee pasajes que parecen verdaderos poemas visuales, en los que nos vemos, de pronto, asaltados por imágenes surgidas de la fuerza y el dolor con que la novelista evoca su pasado. La misma forma de la narración estructurada en cortos pasajes, como escenas de una película, a su vez, evidencia la influencia que ha tenido el Cine en ciertas formas narrativas de la Literatura.

Por su parte, *La Época* de Buenos Aires, encuentra en el libro un: *documento palpitante, que la medicina legal y los juristas y legisladores recibirán con la satisfacción que inspiran los hallazgos científicos, que tienen por consecuencia adelantar en la tarea de aliviar el humano dolor.*

A. Zun Felde, articulista del periódico *El Día* de Montevideo, destaca el lenguaje literario de la autora y manifiesta: *Esta dramaticidad, perfectamente dada por la escritora con una gran simplicidad de medios, es lo que hace entrar el libro de Mercedes Pinto en los*

*dominios del arte, pues que mantiene un vivísimo interés humano, aun descartados sus aspectos de documento y alegato. Valoriza el libro la modernidad de la técnica literaria empleada por la escritora. En efecto, su novela se aparta de la vieja manera tradicional de novelar, en largos capítulos de descripciones detallistas de ambiente y de prolijos análisis psicológicos, que consumen páginas enteras, haciendo de la novela algo pesado, lento, extenso...*

Prueba de la difusión alcanzada por la novela son estas sagaces líneas extraídas del comentario aparecido en *El Nuevo Diario* de Caracas: *El estilo y el arte de "EL" revelan en su vehemencia y seguridad un gran dominio técnico y literario... Su libro, desde el punto de vista literario es soberbio; desde el punto de vista científico, por su objeto y por su valentía, es un problema...*

El comentario de Alvaro Guillot Muñoz, establece paralelismos entre la obra de Mercedes Pinto y la literatura finisecular del XIX: *En toda la literatura finisecular, incluyendo las creaciones de Jean Lorrain y de otros atormentados, es difícil encontrar pasajes más quintaesenciados que el de la obsesión de "EL" cuando narra la persecución de los seis ojos verdes. El hechizo de los ojos gemáticos "que han mirado largo tiempo al mar" tortura del señor Phocas, ejerce su poderío en el espíritu del protagonista de la novela de Mercedes Pinto. La monomanía de los ojos glaucos han envenenado la fantasía literaria de 1890, que floreció en Europa desde las Islas Británicas hasta Rusia, luego se adormeció para resurgir de manera perfectamente realista en la reciente obra de Mercedes Pinto.*

Finalmente, aunque indicando que la lista de criterios sobre la novela de Mercedes Pinto, no se agota con el artículo que transcribimos a continuación, haremos referencia al comentario de Silvia Guerrico, publicado en Buenos Aires, y en el que se destaca el espíritu subversivo que impregna la obra: ... *Comprendo que el público se haya volcado por las*

*librerías ansioso de leer las páginas emocionantes y dolorosas de "EL"... Por eso recomiendo este libro amargo, cruel y doloroso, que es un anatema sobre los falsos apóstoles de la ciencia y un grito de rebelión contra la estrechez de las malas leyes, a todos los amantes de la Verdad y Sinceridad, aunque ellas vengan en un sudario rojo...*

Parece oportuno subrayar aquí que estos y otros testimonios, generados por la publicación de la novela, avalan -tanto como la obra en sí misma- la calidad literaria del texto, que ha sido tan maltratado por los investigadores cinematográficos: primero, por el simple hecho de no ser citada en las críticas de la película como obra inspiradora de la adaptación de Buñuel y segundo porque, en las escasas ocasiones en que se ha hecho, sólo se le han brindado unas pocas líneas a modo de dato anecdótico, cuando no se ha menoscabado el interés literario que pudiera tener. De este modo, en el largo artículo de García Riera no se encuentra ninguna comparación con la novela aunque alude a la escritora manifestando: *Buñuel se basó en una novela de la escritora española Mercedes Pinto (madre, por cierto, de Pituka de Foronda y de Gustavo y Rubén Rojo). La obra literaria tiene el valor de la sinceridad autobiográfica: una mujer se queja dolorosa y amorosamente (una cosa no valdría sin la otra) de las vejaciones de las que la hace objeto su marido paranoico y de la incomprensión general a la que la condena su condición femenina, o sea, de su obligación de ser sumisa en tanto que cosa poseída*<sup>87</sup>. Por su parte, José de la Colina<sup>88</sup> en su libro de entrevistas, pregunta a Buñuel acerca de la novela de Mercedes Pinto a la que considera también un poco testimonio de algo vivido, el cineasta parece ser el único en considerarla una obra atrayente y declara: *Un libro interesante que ella había compuesto con anotaciones sobre la vida con su esposo, Foronda. Algunas páginas hubieran podido pasar, tal como estaban,*

---

<sup>87</sup>García Riera, Emilio (1973), Vol. V. Op. cit. (p. 102).

<sup>88</sup>De la Colina, J. y Pérez Turrent, T. (1986). Op. cit. (p. 92)

a la película. Por ejemplo, cuando ella estaba en el jardín cuidando las flores, llegaba Foronda y advertía que a lo lejos había, en una torre, un campanero ocupado en lo suyo, y venían inmediatamente los celos: "¡Zorra, te entiendes con ese hombre!", y la golpeaba... Por otra parte señala que a la autora le gustó mucho la forma en que fue llevada a la pantalla su novela.

Sánchez-Vidal<sup>89</sup> en el volumen que consagra al análisis de la obra cinematográfica del cineasta aragonés, apenas cita la novela si no es para decir que ésta es en buena medida un alegato feminista. Victor Fuentes, por otro lado, manifiesta: *El filme se basa en una novela de tipo autobiográfico, en la cual Mercedes Pinto denuncia la persecución a la que la sometiera su paranoico marido, Buñuel, con su intuición creadora y gusto anti-artístico, supo valerse de esta olvidada novela "feminista" y "popular", calcada de la experiencia vivida, con lo que partiendo de estas constantes nos ha dado una original indagación en los fondos oscuros de la psique humana*<sup>90</sup>. Parece olvidar el estudioso que no sólo el film es una "original indagación" de la psicología humana, y que en la base de la cinta de Buñuel están las memorias de Mercedes Pinto, cuyo marido fue el modelo inspirador de Francisco Galván.

Finalmente es Antonio Monegal, en obra de reciente publicación<sup>91</sup>, el único que nos ofrece un ineludible, aunque breve, estudio comparativo entre la obra original y la adaptación cinematográfica. Debido a que este análisis es ampliamente comentado en un capítulo posterior, baste aquí con citar el parecer del estudioso con respecto a la novela: *El discurso de la novela no emana de una perspectiva objetiva, sino que está narrada desde el punto de*

---

<sup>89</sup>Sánchez-Vidal, A. (1984). Op. cit. (p. 176)

<sup>90</sup>Fuentes, Victor. *Buñuel en México*. Instituto de Estudios turolenses, Teruel, 1993. (p. 116).

<sup>91</sup>Monegal, Antonio. *Luis Buñuel, de la literatura al cine*. Ed. Anthropos, Barcelona, septiembre 1993. (p. 190).

vista de la esposa y la impresión que produce es que se trata de un texto de carácter autobiográfico, tremendamente emotivo... el concepto de adaptación se ha de tomar aquí en un sentido muy amplio, porque la historia que se cuenta es un producto original de la película. La novela casi no tiene argumento, sino que es más una recopilación de memorias... El interés literario de ésta es escaso... Más adelante estudiaremos detenidamente el valor literario de la obra, cuyo interés no se puede menoscabar tan a la ligera.

Por último, resulta pertinente mencionar aquí la ponencia que se llevó al último Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine<sup>92</sup>. Allí, la autora del presente trabajo de investigación presentó un adelanto de éste. Dado que este análisis suponía sólo una aproximación al estudio que ahora desarrollamos y que, además, aquél aparece citado, en sus puntos esenciales, en otro capítulo del presente trabajo, resultaría reiterativo traerlo a colación; por lo cual se hará referencia únicamente a lo que, en síntesis, supuso aquel trabajo. De este modo, hay que decir, finalmente, que allí se dio a conocer a Mercedes Pinto con la exposición de un breve bosquejo biográfico, dando cuenta de su obra, no sólo literaria sino social y política y ofreciendo, además, un breve análisis comparativo entre la novela de la escritora canaria y el film de Buñuel.

Por otra parte, hay que mencionar la crítica aparecida en la revista francesa *Cahiers du Cinéma*, nº 37, en la que Jacques Doniol-Valcroze alude a la novela de Mercedes Pinto. El artículo *Post-Scriptum sur "EL"*, resulta ser una réplica al estudio que la revista *Positif* consagró al film de Buñuel, Doniol-Valcroze rechaza los términos en que se habla allí del guión y afirma que éste no surgió de una "novela cualquiera", como afirmaban los críticos de la citada publicación, sino de las memorias de Mercedes Pinto, asimismo, le resta valor al

---

<sup>92</sup>Rodríguez Hage, Teresa. *Buñuel, Pinto y las fuentes del film "EL"*. V Congreso de la A.E.H.C. celebrado en La Coruña entre los días 7, 8 y 9 de octubre de 1993. (en prensa).

análisis porque, según sus palabras, *Cuando se publica un estudio de once páginas sobre una película, se toma la precaución de informarse sobre los orígenes del guión de la misma.*

### **La novela *EL***

Después de haber visto, por un lado, la crítica surgida a raíz de la publicación de la obra de la escritora y por otro, el poco interés que por ella han mostrado la mayoría de los estudiosos de la obra buñueliana, es hora de detenernos en un análisis más pormenorizado acerca de la novela "*EL*".

La definía Victor Fuentes como una novela "feminista" y "popular"; del hecho de que sendos calificativos aparezcan entrecomillados, se deduce su sentido peyorativo. Sin embargo, hay que señalar que a la obra de Mercedes Pinto, y no sólo a su primera novela, es completamente legítimo calificarla de feminista, puesto que su autora fue una de las primeras que, en nuestro país, alzó su voz en defensa de la mujer y de las que con más energía luchó por conseguir los derechos que las estrechez de las leyes de nuestro país le negaba. Lucha que no sólo se plasmó en su tarea político-social, sino en gran parte de su obra literaria y periodística. No es el momento de detenernos en este punto que ha sido ampliamente comentado en el capítulo dedicado a la biografía de la escritora, baste con remitir al interesado a dicho apartado, donde encontrará importantes muestras de la actividad feminista de Mercedes Pinto, tanto en el Madrid de los años veinte como, posteriormente, en su largo recorrido por tierras de Latinoamérica; pero sí debemos aludir a la voluntad feminista de la novela. La obra literaria se constituye, dejando de lado su carácter testimonial, en una denuncia a las leyes que imperaban en nuestro país por aquellos años y que impedían la disolución de un matrimonio, aunque las causas para ello fueran tan evidentes como las relatadas por nuestra novelista. En el año de 1924, rigiendo la dictadura de Primo de Rivera,

la única posibilidad de dar por terminadas las relaciones matrimoniales era la separación por las causas establecidas en el Código Civil vigente y entre las que destacaban el alcoholismo, la toxicomanía y las perturbaciones mentales; pero probar la causa que se alegaba era tarea muy ardua y si, quien lo hacía era una mujer, esto le acarreaba el consiguiente desprecio social y la marginación, ya que desde el punto de vista religioso y social tratar de separarse de un enfermo mental equivalía a abandonarlo, infringiendo, por tanto el deber de cuidado. El internamiento en un establecimiento psiquiátrico era, únicamente, un remedio preventivo, que no tenía consideración jurídica de separación. La mujer, por tanto, tenía un difícil papel: era educada, pura y exclusivamente, para el matrimonio y para la obediencia y sumisión al esposo. Fuera cual fuera el comportamiento y la actitud del mismo, la obligación de la esposa era comprenderle y mantener la familia unida. No es raro que Mercedes Pinto, al encontrar todas las puertas cerradas, cuando buscó protección, se desprendiera de parte de su vida, en estas páginas que hoy recordamos, para alzar su voz en defensa de la mujer de su tiempo y para ofrecernos un admirable retrato de una sociedad y de una época.

En lo referente al calificativo de "popular", hay que señalar que no creemos que la autora tuviera pretensiones de que su novela lo fuera; si atendemos a este término, en su sentido más amplio, es decir, como aquello que toma para su desarrollo lo relativo al pueblo, resulta difícil imaginar que con una novela que funciona casi como un estudio científico sobre la paranoia, se aspirara a retratar algo concerniente a aquél, a no ser que dicha psicosis fuera una enfermedad común al hombre de los años veinte. Si, por otra parte, tomamos el término popular como aquello que tiene el favor y aplauso de las masas populares, parece bastante dudoso que en la época en que se editó la novela pudiera tener esa difusión que presume el investigador, puesto que la novela de Mercedes Pinto no era, precisamente, una obra de las que confirman a los lectores en un sistema de valores establecido, sino todo lo contrario. Hay

que situar el texto en una sociedad concreta y en una época determinada y si hacemos esto con la primera novela de la escritora canaria, no podemos dejar de admirar en ella que no fuera del tipo de autores que aceptan los supuestos políticos, morales o religiosos vigentes sino que, por el contrario, fuera una escritora comprometida que anhelaba cambiar las bases éticas de aquella sociedad en la que le tocó vivir. Su actitud no fue, tal vez, revolucionaria, pero sus ideas fueron muy avanzadas y siempre cuestionó los fundamentos ideológicos en que se apoyaban las estructuras políticas y sociales de su tiempo.

Es natural que la obra haya perdido su valor literario con el paso del tiempo, pero no es eso razón para juzgarla -como ha hecho, por su parte, Antonio Monegal- como una novela de escaso interés literario. Quizá haya quedado obsoleto el lenguaje empleado por la autora, los tonos melancólicos o apasionados, el acento, a veces, grandilocuente; pero no el contenido de la obra, especialmente, si lo tomamos desde un punto de vista referencial al funcionamiento de la sociedad en un momento determinado de nuestra historia.

Por su estilo puede calificarse a Mercedes Pinto de novelista tradicional dentro de la Literatura de principios de siglo. En "*EL*" podemos observar, por una parte, el subjetivismo del poeta romántico; el alma exaltada del autor como protagonista de la obra, sus sentimientos de insatisfacción ante un mundo que limita sus ansias; y por otra parte, se nos muestra, respecto a la temática, como una escritora realista. Su novela es, tanto un fiel testimonio de la sociedad de su época en el que pone al descubierto las lacras de aquélla, con una actitud crítica, como un estudio de caracteres que enlaza con la novela psicológica tan de moda en la literatura decimonónica. En cuanto a la forma narrativa, hay que decir que no existe, en la novela, narración en el sentido habitual, es decir, en su organización interna no aparece estructurada en capítulos que nos van relatando una historia de modo progresivo siguiendo un orden cronológico; la novela se apoya más en los recuerdos que va evocando la narradora de

un modo acronológico y lo que determina la progresión dramática es el desarrollo evolutivo de la mente enferma del esposo que le conducirá a la pérdida de la razón. Por otro lado, la novelista se concentra preferentemente en la psicología del personaje, verdadero protagonista de la obra, que se va dibujando sobre un fondo de escenarios neutros; Mercedes Pinto prescinde totalmente de descripciones ambientales sin prestar atención a los lugares en que transcurren los pasajes, de denso contenido dramático. Por otra parte, hay que señalar que el tipo de construcción lingüística empleado ha sido comúnmente el estilo indirecto, en el cual la narradora reconstruye la vida del personaje fragmentariamente según su memoria, abunda también, la reflexión, especialmente en aquellos momentos en que la narradora recapacita sobre los acontecimientos que poco a poco van desgastando su originaria vitalidad o en los que se interroga acerca de la conducta de *El* o sobre su propia existencia. El diálogo es el otro modo de construir el relato empleado por la novelista, normalmente para describir acciones o situaciones en que se hace indispensable.

Tras presentar estas características generales de la obra pasamos a iniciar un análisis más pormenorizado. El libro de Mercedes Pinto contiene, al comienzo, una dedicatoria a su hijo mayor Juan Francisco que, como habíamos señalado en páginas precedentes, murió en Lisboa cuando la familia se disponía a emigrar a Latinoamérica. Para el estudioso Antonio Monegal, esta conexión autobiográfica sería explotada por Buñuel haciendo que, al final de la película, el hijo de Gloria también se llame Francisco. Sin rehusar esta hipótesis, podríamos apuntar aquí que el cineasta hizo uso de este nombre, que también es el del protagonista del film, para introducir esa incógnita, de la última secuencia, en torno a la paternidad del niño, pues no sabemos si éste es hijo del paranoico o del nuevo esposo de Gloria. Incógnita que Buñuel deja sin resolver dotando a la secuencia del desenlace de un final abierto a una diversidad de posibilidades.

El libro de la escritora contiene, asimismo, una nota aclaratoria, a la que ya nos hemos referido y sobre la que volvemos ahora porque en ella, la autora explica el hecho de que su obra aparezca escudada por las prestigiosas opiniones de dos médicos psiquiatras y sendos jurisperitos: *Advertida de que suscitaría polémicas -escribe Mercedes Pinto- el caso clínico y social que presento en la figura de "EL", busqué en Madrid la opinión de un hombre que como Jaime Torrubiano y Ripoll, tuviera capacidad para juzgarlo y firma de reconocida solvencia para prologarlo... Necesitaba luego mi narración clínica, un médico competente e imparcial que dijese si "EL" era producto de una fantasía delirante, o era un caso patológico... y dirigime entonces al doctor Julio Camino Galicia... fue el escogido para epilogoista de mi libro que cerró con su opinión concreta y decisiva... Quise además por reverencia y por afecto a un literato y jurisperito distinguidísimo, valiente defensor de ideales de liberación femenina, que su firma de poeta pusiese la "Opinión final"... Y fue el abogado de moda en Madrid, el lord Byron de la poesía española Alberto Valero Martín, quién puso al final de "El" con sus pasionales renglones, un broche cálido y valiente como su alma misma... Al llegar a Montevideo... Requerí de nuevo la opinión de un sociólogo... como el doctor Santín Carlos Rossi, que reúne además la circunstancia de ser médico especializado en psiquiatría; y la respuesta de esta eminente personalidad avalora las páginas de "EL" con su brillante Antelibro.*

Los criterios de todas estas ilustres figuras fueron necesarios a la autora para que su libro tuviera credibilidad y no pasara por ser un relato ficticio. Sin embargo, el protagonista masculino de la novela de Mercedes Pinto se nos muestra tan perfectamente descrito en su paranoia, desde el punto de vista científico que -a no ser por los fundados temores de su autora- la obra podía haber prescindido de aval alguno; pues como bien reconoció el mismo epilogoista de aquélla, el texto se constituía como una auténtica historia clínica. Ese riguroso

realismo que caracteriza la obra podría relacionarse con la novela naturalista de pretensiones científicas de la segunda mitad del siglo XIX; de este modo, se podría establecer un paralelismo entre la autora de "EL" y el Zola que llegó a apostarse ante las puertas de una fábrica para tomar notas que luego utilizaría al describir la salida de los obreros en una de sus novelas o el Flaubert que consultó tratados médicos para describir la muerte por envenenamiento de Madame Bovary; ambos autores intentaban con ello conseguir la exactitud ambiental o psicológica que sus obras requerían. Por otro lado, los rasgos temperamentales del personaje central de la novela de Mercedes Pinto no aparecen tan notablemente dibujados porque su autora se hubiera documentado leyendo libros o acudiendo a sanatorios psiquiátricos para observar a los enfermos, sino porque fue la víctima de un enfermo afecto de paranoia celotípica o, lo que es lo mismo, de un paranoico con delirio de celos. Ya hemos hablado en otra parte de este estudio de don Juan Manuel de Foronda y Cubilla, el esposo de la escritora y figura inspiradora del libro, es por esto que no insistiremos en la conexión biográfica y proseguiremos con el texto literario.

El contenido de las ciento cincuenta páginas que conforman la novela aparece fragmentado a modo de pequeños brochazos que, como ya habíamos indicado, se asemejan a cortas escenas de un film. Como si se tratara de un diario íntimo que recogiera retazos de memoria, la escritora-narradora va vertiendo, los amargos recuerdos de su vida matrimonial. Principia y finaliza el texto con sendas invocaciones, la primera al dolor, la última a la luz. El canto al dolor nos introduce, con su desgarrador romanticismo, en las páginas posteriores. La plegaria a la luz es una oración de alabanza a Dios impregnado de una gran religiosidad.

La historia se inicia, conducida en primera persona, con un supuesto narrador que encontró un manuscrito enterrado en un jardín: *A manera de título -podemos leer- el manuscrito empezaba con esta palabra escrita en color rojo, no sé si con tinta o con sangre:*

"*El*"... Tras este enigmático prólogo se inicia el relato, que, se da por supuesto, es el contenido de aquellas páginas. También en primera persona una "voz" nos introduce en su noche de bodas, una cita a ésta para seguidamente presentarnos a tres figuras representativas del orden social establecido: el magistrado, el confesor y el médico o, lo que es lo mismo: Ley, Religión y Ciencia. A cada uno de ellos acudirá nuestra narradora, con unas cuartillas en las que reseñaba parte de su trágica historia, para que aprobaran su publicación, sólo el último lo hace indicándole que eso puede evitar en su día males mayores. En esta especie de prólogo a los pasajes posteriores, la escritora deja configuradas de una solo brochazo, las tres instituciones sociales a las que no dejará de denunciar a lo largo de toda la novela.

A partir de aquí se irán sucediendo numerosas escenas, como ya hemos indicado, sin orden cronológico definido; como si los distintos capítulos se conformaran a partir de fragmentos episódicos de su vida anotados según la memoria los evocara. A medida que avanzamos en sus páginas, la personalidad del esposo se va configurando. El relato no posee un desarrollo temporalmente lineal, pero sí contiene un hilo conductor que, ya hemos señalado, no es otro que la angustiada evolución de la enfermedad del esposo; desde sus iniciales suspicacias hasta sus delirios extremos. Sus desvaríos, sus alucinaciones, sus errores mentales van conformando el contenido de la obra y en cada uno de los pasajes encontramos al protagonista en un momento de crisis pudiendo reconocer, de este modo, todos los contenidos delirantes que caracterizan el temperamento de un paranoico. La novela concluye en el momento en que *El* vuelve al hogar, sin haberse repuesto de su enfermedad en el sanatorio mental en el que hubo de ser ingresado y la esposa toma la resolución de abandonarle y huir con sus hijos.

Dado que el estudio de la obra se continuará al establecer las semejanzas y diferencias entre el texto literario y la adaptación cinematográfica que Buñuel llevaría a la pantalla en

1952, no nos queda más que subrayar el sentido final que persigue esta obra y para ello se hace necesario destacar el espíritu subversivo que la impregna. La novela se constituye como un feroz alegato a la sociedad de su época, sociedad en cuyo seno ocurren estos conflictos a causa de los erróneos principios éticos que rigen a aquellas instituciones, como la iglesia, la familia o el estado que no hacen nada por evitarlos. Aunque el carácter de denuncia prevalece en todo el texto, encontramos un pasaje, con el que concluimos este capítulo, donde aparecen los criterios con que nuestra escritora resume la conflictiva situación en que la mujer de su tiempo se encontraba al intentar salir de un matrimonio erróneo:

*Por todas partes las mismas palabras, y la religión, y la familia, y los imitadores de científicos, con los aprendices de psicólogos repetían el mismo léxico:*

*- Rarezas... carácter... mala educación... resabios... nerviosismos...*

*Y luego los remedios:*

*- Paciencia... resignación... dulzura... templanza...*

### **El guión de 1945.**

Mercedes Pinto alude, en una entrevista concedida a Diana Blanco, a una adaptación cinematográfica de su novela *EL*, realizada por ella misma. Aunque no poseemos más datos sobre este trabajo, sí contamos con un tratamiento cinematográfico realizado por Francisco de P. Cabrera<sup>93</sup> que se encuentra en el archivo personal de Pituka de Foronda. Esto viene a evidenciar que la industria cinematográfica mexicana se había interesado por la novela antes de su reedición en 1948 e, incluso, antes de que Buñuel la llevara a la pantalla finalmente en 1952. De este modo, el guión de 1945 se trae a colación para hacerlo constar como fase

---

<sup>93</sup>Francisco de P. Cabrera, productor y argumentista mexicano. En 1945 realiza una adaptación cinematográfica de la novela de Mercedes Pinto, *EL*.

intermedia entre la primera edición de la novela en 1926, la posterior mexicana y el guión definitivo del cineasta, dentro del ciclo recorrido por la obra literaria hasta su definitivo traspaso a la pantalla.

El guión del argumentista mexicano resulta una adaptación más o menos libre de la novela de Mercedes Pinto. Relata la historia de una familia de mujeres que, tras haber perdido al cabeza de familia, se ve en la necesidad de vender una de sus propiedades, la denominada "Casa Grande", a un misterioso inquilino que se enamora de una de las hijas y pide su mano. Esta accede al casamiento y tras la noche de bodas comienza a advertir ciertas rarezas en el carácter de su esposo que cada día se le va haciendo más incomprensible, hasta llegar al punto de que una noche intenta estrangularla mientras duerme explicándole, luego, que sólo intentaba acariciar su cuello. La joven esposa continua su vida resignada pero llega el día en que decide abandonarlo, tras una disputa surgida por una escena de celos infundados. En la casa de su madre recibe la noticia de que su esposo se ha disparado un tiro y acude rápidamente en su ayuda prometiéndole quedarse a su lado y cuidarlo. La pareja reconciliada decide emprender un viaje para olvidar los malos ratos, sin embargo, en la misma travesía del tren comienzan, de nuevo, los delirios del esposo y lo que iba a ser una segunda *luna de miel* se convierte en una auténtica pesadilla. Otra vez en su hogar la esposa cae enferma y es entonces cuando su madre empieza a preocuparse por las extrañas circunstancias que rodean la vida conyugal de su hija Mercedes y pide ayuda a la familia. La trágica muerte, por un ataque al corazón, de Ana M<sup>a</sup> tras presenciar una penosa escena en casa de su hermana enferma, es, para todos, el colmo de los males perpetrados por el paranoico y es lo que hace que el médico de la familia se haga con una orden judicial para ordenar el encierro de *El* en una Casa de Salud. Al enterarse éste de cual va a ser su destino y no pudiendo resistir lo que oye se retira a su biblioteca donde se quita la vida.

En el guión de Cabrera encontramos semejanzas y diferencias con la obra en la que se inspira. A grandes rasgos podemos decir que las primeras se encuentran en una serie de escenas, que con más o menos variantes, han sido extraídas de la novela; de este modo podríamos citar: el intento de suicidio de *El* en el viaje en ferrocarril o la escena de celos, en el hotel donde se hospedan, provocada por la tos de un tuberculoso que él interpreta como señales convenidas entre aquél y su esposa. Algunos rasgos de la personalidad del paranoico como el compararse con Dios, el creerse perseguido por enemigos inexistentes o sus bruscos cambios de carácter aparecen dispersos a lo largo del texto intentando definir al personaje y son también elementos que pueden encontrarse en la novela. Sin embargo no llega a constituirse en un verdadero estudio sobre la paranoia como lo es la obra de Mercedes Pinto. Por otro lado, tampoco encontramos en el guión del mexicano aquel espíritu de crítica a la sociedad de su tiempo ni el carácter de denuncia a las instituciones en que aquélla apoyaba su falsa moral, a saber: familia, religión y propiedad, que sí constituyen la razón de ser de la novela, y que retomarán Buñuel y Alcoriza en la adaptación que realizan unos años más tarde.

Aparte de estas diferencias de carácter general, Cabrera introduce algunos elementos nuevos que poco harán por mantener cierta coherencia en la historia, como viene a confirmar el hecho de que el personaje de "El" parezca extraído de un relato de terror: la casa que habita con sus extraños ruidos nocturnos; los siniestros criados, entre los que no podía faltar la fría y seca ama de llaves; los dos grandes perros mastines que guardan la casa; los rumores de las gentes del pueblo que achacan al inquilino mantener un pacto con el demonio o la propia actitud de éste que vive incomunicado con el mundo exterior, aislado en su terrorífica mansión. Estos nuevos elementos introducidos por el guionista y que no se corresponden para nada con la novela, podrían tener su explicación en la enorme influencia que ejerció el cine norteamericano en la naciente producción mexicana de los años cuarenta. Desde que en 1923

Hollywood fundara sus propias distribuidoras en el país, la dependencia del cine mexicano respecto al de sus vecinos del norte se fue haciendo mayor con el tiempo, y no sólo desde el punto de vista técnico o económico, sino en la imitación cada vez más notoria de los modelos norteamericanos. El misterio que rodea al nuevo vecino y algunas otros elementos, como el velo rasgado de la novia arrastrado por el viento hasta quedar enredado en un cactus que preside la entrada de la casa, no tienen mayor relevancia en el transcurso de la historia; son elementos que se presentan en la descripción del personaje y que luego no tienen continuidad en el desarrollo de la trama. Esto nos hace pensar que en el afán por emular modelos de éxito, algunos argumentistas mexicanos, como es el caso del que estamos tratando, tomaban elementos aislados de aquéllos y, luego, como podemos comprobar por el desafortunado resultado obtenido, no se hacían corresponder con el relato.

Por otro lado y a nuestro juicio, no creemos que para la descripción de un paranoico sea necesario rodearle de un halo de misterio y terror, cuando el comportamiento de los individuos afectados por dicha psicosis se manifiesta de un modo totalmente distinto, fuera de ese aislamiento del mundo que el guionista ha hecho padecer a nuestro personaje. Los rasgos de carácter del paranoico no constituyen un obstáculo para las relaciones interpersonales, sino por el contrario, son sujetos que viven perfectamente en la vida social y con quienes la comunicabilidad es muy fácil debido a su personalidad expansiva<sup>94</sup>. Si se perseguía la fidelidad a la novela, que sí resulta un estudio científico sobre la paranoia, no era necesario recurrir a elementos que, en lugar de adecuarse positivamente al relato, lo entorpecían enormemente. Pero, probablemente, lo que se buscaba era un éxito de taquilla y esto, la mayoría de las veces, hace que el cine pierda sus valores artísticos.

---

<sup>94</sup>Para más información sobre los rasgos de personalidad de los individuos afectados por psicosis paranoides véase: Castillo del Pino, Carlos. *Introducción a la Psiquiatría*, 2. Alianza Editorial, Madrid, 1980. (pp. 159 a 225).

Otros elementos introducidos por el guionista resultan quizá más coherentes, así se sirve de un retrato que el protagonista se hace pintar como recurso para explicar su megalomanía o de la forma de pasear sobre las lozas de la terraza para ilustrar las rarezas de su carácter. Pero, en líneas generales el tratamiento cinematográfico de Cabrera resulta demasiado alejado del espíritu que la escritora había imprimido a su novela. Se reduce a una historia de terror melodramática y bastante insulsa. Si bien hay que decir, en defensa del argumentista mexicano, que un tratamiento cinematográfico no constituye un guión definitivo, sino un paso previo, y que, quizá, en fases posteriores que llevarían finalmente el relato a la pantalla, la historia se habría ido perfilando de forma más clara y, tal vez, su sentido habría cambiado, aunque esto es algo que no podremos saber, pues no tenemos constancia de que este trabajo llegara, finalmente, a efectuarse.

Nos gustaría establecer ahora, debido al interés que pudiera suscitar, algunos puntos de contacto entre esta adaptación y la que harán más tarde Buñuel y Alcoriza. No poseemos datos sobre las fuentes consultadas por el cineasta aragonés para la elaboración de su film, pero podemos apuntar la posibilidad de que, en lo que a la obra de Mercedes Pinto se refiere, no sólo contara con la novela sino que además hubiera tenido la oportunidad de ojear el guión de Cabrera. Nos basamos, para apuntar esta conjetura, en algunos elementos que aparecen tanto en el tratamiento del argumentista mexicano como en la película de Buñuel y que, sin embargo, no estaban presentes en la novela de la canaria. En este sentido la casa-mansión del protagonista protegida por gruesos muros, aunque prescindiendo del siniestro ambiente que le había dado el mexicano o la salida al jardín para declarar su amor a la joven en el transcurso de una fiesta, son elementos retomados más tarde por el cineasta aragonés, aunque es la forma de caminar de *El* en ciertas situaciones, tanto del argumento de Cabrera como de la película de Buñuel, lo que más ha llamado nuestra atención, pues resulta curioso como la

mayoría de los estudiosos de la obra del cineasta español se han preguntado y le han interpelado, en numerosas ocasiones, acerca de la extraña manera de andar de Francisco Galván (nombre del personaje de *El* en la cinta de Buñuel) en algunas escenas del film. Podríamos aventurarnos a situar el origen de esta peculiaridad en el guión de 1945 porque, aunque Buñuel se vale de un andar zigzagueante y Cabrera de largos pasos para colocar los pies cada dos losetas, el sentido de ambos es el mismo, mostrar los momentos de crisis del protagonista. De este modo podemos apuntar la hipótesis de que aunque estos elementos hayan sido luego contextualizados de otra manera por el cineasta aragonés, podría situarse aquí su origen.

Por último, debemos señalar algunas conclusiones que se han extraído del análisis del presente tratamiento cinematográfico al ponerlo en relación con lo manifestado por la escritora acerca de la idea de llevar su primera novela al cine. Habíamos indicado más arriba que Mercedes Pinto había declarado en la entrevista a Diana Blanco que ella misma había elaborado una adaptación cinematográfica de su novela; pues bien, el guión de Cabrera podría ser el mismo al que hace referencia la escritora y, en este caso, podríamos barajar la hipótesis de que fue realizado mediante la colaboración de ambos o, por lo menos, y como hemos comprobado por algunos elementos que contiene la citada adaptación, Mercedes Pinto debió apuntar algunas indicaciones al argumentista mexicano. Los elementos a que nos referimos son datos de la biografía de la novelista que no aparecen en el libro *El*; se podría alegar que algunas de las escenas están inspiradas en la otra novela autobiográfica de la poetisa canaria: *Ella*, donde sí aparecen dichos elementos, sin embargo, hay que señalar que esta novela fue publicada en 1969, por lo que resulta del todo imposible que la conociera el guionista mexicano, que firma su adaptación en noviembre de 1945. Podemos figurarnos, entonces, que si no existió una elaboración conjunta - en este caso, es de suponer que debería aparecer

alguna indicación al respecto en el guión- Mercedes Pinto debió hacer ciertas sugerencias a Francisco de P. Cabrera, como habíamos indicado más arriba. No podemos atribuir al azar el hecho de que el argumentista conociera esos datos familiares. Aunque podríamos exponer aquí una última posibilidad, sería el caso de que al interesarse Francisco de P. Cabrera por la novela, la misma escritora le cediera el guión que ella había preparado y sobre éste y la novela él elaborara el tratamiento cinematográfico que ahora analizamos. Esto también explicaría el conocimiento por parte de Cabrera de algunos rasgos de la biografía de la novelista.

En definitiva y debido a la falta de documentación que acredite o corrobore alguna de nuestras hipótesis, podemos concluir apuntando tres posibilidades acerca de las fuentes del argumento de Francisco de P. Cabrera: en primer lugar, su elaboración conjunta con la escritora canaria, lo cual vendría a justificar lo manifestado por ésta en la entrevista a Blanco; en segundo lugar, el guión fue escrito por el argumentista mexicano con algunas indicaciones de la novelista y en tercer lugar, el tratamiento fue elaborado únicamente por el mexicano contando para ello con la novela de Mercedes Pinto y con el guión que ella misma había escrito y al que hace referencia en la citada entrevista.

Debido a la imposibilidad de acceder a otros datos que nos aportaran más información sobre esta primera adaptación de la novela *El*, hemos tratado de señalar las posibilidades que nos han parecido más razonables. Hemos visto que, entre las fuentes consultadas por el cineasta español, podía incluirse el guión de Cabrera y nos apoyábamos para apuntar esta hipótesis en algunos elementos que no se encontraban en la novela de la canaria y que, sin embargo, figuraban en la película de Buñuel. Quedan, pues, señalados los paralelismos entre ambos guiones, aunque no podamos confirmar, de momento, la utilización, por parte del cineasta, del primer guión como fuente adicional para su film.

## De la novela al guión.

Antes de iniciar el análisis comparativo entre la novela de Mercedes Pinto y el film de Buñuel, es necesario establecer una serie de hipótesis relativas a la forma en que posiblemente llegó la novela a manos del cineasta. Sabemos de su redición en México en 1948, fecha en la que los dos hijos varones de la escritora canaria, Rubén y Gustavo Rojo, trabajaban a las órdenes de Buñuel en la película *El gran calavera*, segundo film del realizador en el país. Cabe la posibilidad de que por medio de los galanes llegara la novela al cineasta, quién pudo mostrar su interés por la obra en aquel momento y más tarde decidir su adaptación al cine. Por otra parte, hay que tener en cuenta que la escritora canaria realizaba, a menudo, la crítica cinematográfica en el periódico mexicano *El Excelsior*, en el que habíamos visto que tenía una sección semanal denominada *Ventana de colores*, también habíamos aportado en otra parte de este trabajo los comentarios de Mercedes Pinto acerca de Buñuel y de su cine, si tenemos en cuenta que el primero de ellos data de 1951 y en él la articulista afirma que había dedicado un artículo al film *Los Olvidados* (1950) en el periódico cubano *El País* que había sido enviado al propio director y a los productores, el cineasta debía conocer la existencia de la escritora y su actividad periodística, con lo que apuntamos una segunda hipótesis -basada en una supuesta relación de amistad profesional entre la escritora y el cineasta- y que sería la de que la propia Mercedes Pinto sugiriera a Buñuel que llevara al cine su novela, decisión que había tomado la novelista desde hacía mucho tiempo si hacemos caso de la entrevista concedida a Diana Blanco en la que le expresaba la intención de que su novela fuera llevada a la pantalla, aunque no se especifica el nombre del realizador que lo haría.<sup>95</sup> Para una última probabilidad debemos aludir, de nuevo al guionista Francisco

---

<sup>95</sup>Blanco, Diana. Op. cit. La escritora declaraba: ... *Tengo dos volúmenes de versos... una novela intitulada "Ella" y otra "El", de la que he hecho una adaptación cinematográfica que se filmará más tarde.*

de P. Cabrera y a su actividad como productor dentro del cine mexicano, quizá fue a éste a quién la escritora en su deseo de que se adaptara la novela sugirió la idea y éste se la hizo llegar al mismo cineasta o a su productor, Oscar Dancigers. El propio Buñuel hace alguna referencia al origen del film: *Para "El" actué como se acostumbra en México: me proponen una película y en vez de aceptar de golpe, intento hacer una contrapropuesta que, aunque sigue siendo comercial, me parece más apta para expresar algunas de las cosas que me interesan.*<sup>96</sup> De cualquier modo tenemos constancia de que la industria mexicana se había interesado por la novela ya en 1945, fecha del guión de Cabrera, así que esta nueva tentativa por llevarla al cine tanto da que haya surgido de la propia escritora o de la productora, cuando la película pudo finalmente ser acometida y, además, por el realizador con más prestigio, en aquellos años cincuenta, dentro del cine mexicano. Por otra parte hay que citar el propio interés de Buñuel por el tema, si acudimos a sus memorias encontramos que ya cuando trabajaba en el Museo de Arte Moderno de Nueva York había intentado llevar a cabo un film que tratara los problemas de la psicología humana: *Durante la Segunda Guerra Mundial... se me ocurre la idea de hacer una película sobre la esquizofrenia, su origen, su evolución, su tratamiento.* Continúa el realizador relatando como el proyecto no pudo realizarse finalmente a causa de la sorpresa que le causó al médico que dirigía el centro que le concedería la subvención, la primera película del cineasta: *Poco después llega una carta del doctor Alexander. Ha visto "Un chien andalou" y se declara (con sus palabras exactas) scared to death (mortalmente asustado, o, si se prefiere, espantado). No deseaba tener más relaciones con el tal Luis Buñuel... Por supuesto nunca hice mi película sobre la esquizofrenia.*<sup>97</sup>

Sin embargo, pudo realizar, finalmente, en México un film sobre la paranoia cuyo

---

<sup>96</sup>*Cahiers du Cinéma*, nº 36, junio de 1954.

<sup>97</sup>Buñuel. Op. cit. (pp. 277-278).

estudio ocupará un capítulo posterior. Contemplaremos seguidamente, dentro de este apartado, las semejanzas que, a nivel general, se encuentran entre la novela de la escritora canaria y el guión de Buñuel y Alcoriza.

La primera similitud que une ambas obras es el hecho de que, tanto una como otra, se constituyen como estudios científicos sobre la paranoia. En lo que se refiere a la novela tenemos la confirmación de lo dicho en los testimonios de los dos médicos psiquiatras que tienen a su cargo el ante-libro y el epílogo del texto. Así el doctor Santin Carlos Rossi, profesor de Psiquiatría en Montevideo escribe: *Hay en "EL" una fidelísima observación clínica hecha de todas piezas por una escritora que no es psiquiatra ni médica, y que sin embargo no ha dejado ningún claro en la descripción sintomática del caso, hasta permitir un diagnóstico preciso, el de "Paranoia crónica" o "Delirio sistematizado de persecuciones a base de interpretaciones"*. Continúa el médico señalando algunos pasajes que confirman el carácter científico de la novela al tiempo que nos indica algunos rasgos característicos de la paranoia. Aporta, más adelante, su creencia de que la obra de Mercedes Pinto es algo más que literatura y opina que el relato de la escritora fue vivido por ésta con lo que la novela se convertiría en documento, en un fragmento de Historia de nuestra Especie, que hace referencia a las educaciones distinta de los sexos. *La educación masculina -declara-, -arrogancia, petulancia, amor propio, privilegialismo- que lleva por un lado al despotismo sobre la mujer y cuya desviación psicológica son los celos, y por otro a no abdicar del "derecho de propiedad" que la ley asigna al hombre. La educación femenina -ignorancia de la biología y de la psicología humanas, romanticismo, fabulismo, resignación- que lleva por un lado al sometimiento melancólico y por otro al desencanto, cuya desviación suele ser la rebelión... Este es el drama milenario cuyos personajes son el Eterno Masculino y el Eterno Femenino, y que no tendrá un desenlace digno de la grandeza humana hasta el día en que la moral, la*

*educación y la legislación, consagren la igualdad social de los sexos.*

El doctor Julio Camino Galicia, por su parte, consagra el epílogo del libro a ofrecernos una descripción general de los enfermos de paranoia y de cómo influye la actitud de éstos en sus familiares y amigos, asimismo, se interroga acerca de las soluciones que deben tomar la sociedad y las leyes ante estos casos que, a menudo conducen a un delito de sangre y cita el ejemplo de la actriz Conchita Robles que fue paciente suya y cuyo marido la mató trágicamente en el propio escenario. Concluye ofreciendo su opinión personal sobre los recursos a tener en cuenta con esta clase de enfermos. En lo referente a la obra de Mercedes Pinto, manifiesta que: *Tan bien dibujados y tan palpitantes están escritos en este relato los caracteres más fundamentales de esta enfermedad, que sólo un psiquiatra acostumbrado a ver locos y a convivir con ellos, o una indefensa víctima de esta clase de versánicos, podrían haber llevado al libro observaciones médicas, jurídicas y sociales tan escrupulosas y amargas como se encierran en las anteriores e instructivas páginas... y todavía creo yo que pide algo más (hace referencia a la escritora); busca en el hálito confortador de la ciencia médica los consejos y consuelos que no supieron prodigar las familias, los amigos, los sacerdotes y los jueces, a esa colección de víctimas ignoradas que sufren silenciosamente en el seno del hogar las aberraciones más refinadas y espantosas de los sujetos afectos de paranoia o locura sistematizada.*

Como vemos ambos psiquiatras -aparte de dejar claro el carácter científico de la obra- abogaban por una revisión de las leyes y de la propia sociedad. Si el primero culpaba a la educación diferenciada de los sexos de que ocurrieran esta clase de calamidades, probablemente porque, aunque en su país las leyes habían mejorado la situación legal de la mujer, perduraban las diferencias en la formación de ambos sexos; el español, doctor Camino Galicia, pedía a las autoridades su intervención con leyes que protegieran a las víctimas de

estos enfermos, cuyas quejas eran, a menudo, interpretadas por aquéllas como simples desavenencias familiares.

En lo que toca al film de Buñuel es conocido el hecho de que éste era proyectado a menudo para ilustrar las lecciones sobre la paranoia que impartía el prestigioso psicoanalista francés Jacques Lacan, en sus clases de la Escuela de Psicopatía de París en el Hospital de Sainte Anne. El propio cineasta se refiere a ello en sus memorias: *Me fue ofrecido un consuelo en París por Jacques Lacan, que vio la película en el transcurso de una proyección organizada por 52 psiquiatras en la Cinemateca. Me habló largamente de la película, en la que reconocía el acento de la verdad, y la presentó a sus alumnos en varias ocasiones.*<sup>98</sup>

Sobre esta otra función del film se puede consultar el capítulo consagrado a las fuentes documentales posteriores a la exhibición de la película, donde se encontrarán diversas referencias al carácter científico del film y al profesor Lacan, de otro modo resultaría reiterativo acercarnos a las mismas citas en más de una ocasión.

Por otra parte, hay que señalar que, para el análisis de estas dos obras, la literaria y la fílmica, se han consultado algunos tratados de Psiquiatría, con la finalidad de situarnos en un campo bastante intrincado para quien no es, precisamente, una entendida en la materia. No por desconfianza hacia las prestigiosas opiniones que avalan la calidad científica, tanto de la novela como del film, sino más bien como un afán personal por conocer más a fondo el conflicto que aparece planteado en ambos textos. En este sentido, han sido de gran ayuda la *Introducción a la Psiquiatría* del doctor Castillo del Pino<sup>99</sup> y el *Tratado de Psiquiatría* del doctor Vallejo Nágera<sup>100</sup>. El resultado de esta forzosa intromisión -siempre teniendo en

---

<sup>98</sup>Buñuel. Op. cit. (p. 247).

<sup>99</sup>Castillo del Pino, Carlos. *Introducción a la Psiquiatría*. Vol. 2. Alianza editorial, Madrid, 1980.

<sup>100</sup>Vallejo Nágera, Antonio. *Tratado de Psiquiatría*. Salvat editores, Barcelona, 1949.

cuenta que se ha realizado una lectura que no tiene pretensiones de establecer conclusiones científicas y que, por otro lado, tampoco podría hacerlo, dado que de la mirada de un profano nunca podrían derivarse juicios demasiado rigurosos- ha sido poder comprobar que tanto el Francisco Galván del film como el anónimo *El* de la novela, personajes que son, al fin y al cabo solamente uno, eran el fiel reflejo de determinados casos clínicos que allí se exponían, tanto en sus características temperamentales como en los comportamientos derivados de su conflicto paranoico.

Por otra parte, y siguiendo con el nexo que une el relato de Mercedes Pinto con el de Luis Buñuel, la segunda semejanza la vamos a encontrar en la forma en que se conduce la narración en ambos textos: ya hemos indicado como la novela se estructura mediante una serie de pasajes, de breves anotaciones, en los que la narradora va diseccionando la personalidad psicótica de su esposo. El relato se construye, de este modo, en primera persona y en tiempo verbal de pretérito, lo mismo ocurre en la segunda parte del film de Buñuel, donde el punto de vista desde el que se expone la narración ha cambiado respecto del primero, ahora es Gloria -personaje que en el film representa a la esposa- quién relata a su antiguo novio, Raul, los conflictos de su vida conyugal. Buñuel, para ello recurre al uso del flash-back, con algunas vueltas al presente en las que escuchamos la voz de la mujer que hace, asimismo, de nexo entre las diferentes secuencias que componen aquél. Del hecho de que el cineasta tomara el punto de vista de Gloria en la referida segunda parte extraemos las siguientes conclusiones: primero, porque es una excelente forma de concentrar el relato en un corto espacio de tiempo otorgándole, también, un ritmo más acelerado, más convulsivo, que refleja el conflicto en sí mismo y segundo, porque quería ofrecernos la mirada de uno de los personajes implicados en la acción; hasta este momento la historia se nos ha contado desde un punto de vista objetivo, se nos han presentado ciertos hechos que se resolverán en este conjunto de secuencias

evocadas por la memoria de Gloria, porque es aquí donde se concentran una serie de datos que configuran la verdadera personalidad del protagonista. También esta parte sirve para relanzar la historia después del flash-back, puesto que en ella se encuentra el motivo para el comienzo y desarrollo del tercer bloque: Francisco ve bajar a Gloria de un coche y ésta le dice que la ha traído Raul, detalle ya concreto, que sirve de base al protagonista para apoyar sus paranoicos celos y que desencadenará el último y decisivo impulso que pondrá en marcha la crisis final.

Un tercer paralelismo puede establecerse en cuanto al uso del tiempo del relato, en ambas obras el tema es construido acronológicamente. En la novela la vida del paranoico se reconstruye a retazos sirviéndose de la memoria de la narradora. En la película, esa vuelta atrás, que se produce desde que la mujer comienza su relato, rompe con la continuidad temporal que lo había caracterizado desde el comienzo del film; también hay que señalar que, aunque dentro del flash-back, las secuencias se suceden siguiendo un orden cronológico regular, existen sucesivas vueltas al presente - mediante la voz de Gloria- y una vuelta real, que se continua inmediatamente con otro flash-back, que quiebran esa continuidad en un juego simétrico y alternativo entre presente y pasado.

Hasta aquí las similitudes formales de sendos textos que quedarían sintetizadas en los siguientes puntos: adopción del carácter científico -que en Buñuel se deriva de su afición a la entomología-, punto de vista desde el que se expone la narración y tratamiento temporal del relato.

### **El film "EL".**

Habiendo establecido en el epígrafe anterior los rasgos formales comunes a la novela y a su posterior adaptación, trataremos en el presente capítulo el análisis del film, en el que

se irán señalando oportunamente las secuencias que aparecen inspiradas directamente en la obra literaria. De este modo y teniendo en cuenta que es, sobre todo, en la segunda parte de la película donde más claramente se percibe el parentesco entre ambas, el estudio comparativo se centrará en la serie de secuencias que constituyen este segundo bloque, conformado por dos flash-backs consecutivos en los que Gloria -la protagonista del film- relata a Raul -su antiguo novio- las vicisitudes de su vida matrimonial. Por otra parte, existen en la tercera parte del film dos secuencias -la XII y la XIII- que parten, a su vez, de la obra de Mercedes Pinto, no obstante y debido a que resultaría imprudente aislarlas de su contexto y, por consiguiente, quebrar la continuidad de esa última parte de la cinta, las estudiaremos siguiendo el orden que les corresponde y señalaremos, en su momento, los rasgos que la unen a su original literario. La primera parte del film, aportación personal del cineasta, será la que inicie el presente análisis que concluirá señalando las principales diferencias entre la obra de Mercedes Pinto y la de Luis Buñuel.

Por otra parte, debemos tener siempre presente, a lo largo de este análisis, que partiendo de la idea de que Literatura y Cine son dos formas diferentes de expresión artística que se ponen de manifiesto a través de lenguajes formales distintos, cuando una obra literaria es traspasada a la pantalla no sólo deja de estar inscrita en un determinado medio artístico, el literario, para pasar a formar parte de otro, el cinematográfico; sino que sufre otra importante transformación: desde el momento en que es aprehendida por un nuevo autor, éste la adecuará a su estilo personal, seleccionando los elementos a través de los cuales pueda expresar sus propias ideas e imprimiéndoles, a su vez, unos determinados principios estéticos y desechando aquellos otros que no le identifican. Si toda obra de arte resulta, el vehículo a través del cual se expresa un autor y, por tanto, está condicionada por una serie de factores, tanto personales como sociales - independientemente de las pretensiones que cada cual desee alcanzar- tenemos

que reconocer que toda adaptación es una creación nueva y autónoma. De lo expuesto se deduce que el film de Buñuel y la novela de Mercedes Pinto son, entonces, dos obras artísticas independientes, puesto que cada una de ellas se origina en un ambiente preciso, bajo unas influencias determinadas y dependiendo de unas circunstancias concretas de las que emergerá una visión del mundo y unos principios estéticos, caracterizando el estilo de cada uno de los autores, que se expresarán a través de su obra.

Por último y antes de comenzar con el análisis de las secuencias, es necesario señalar que -en aquellas partes en las que se aprecia la influencia de la novela- sólo algunas escenas han sido retomadas por el cineasta tal cual se encontraban en la obra literaria, otras han sido trasladadas al medio fílmico con algunas variaciones y, por último, existen un tercer grupo de elementos transformados radicalmente, pero que parten de un antecedente que se encontraba en la obra literaria.

### **I Parte. Presentación de los personajes.**

Este primer bloque del film aparece conformado por siete secuencias y una última que aparece aislada por sendos fundidos en negro y que sería -dentro de la estructura simétrica del film- la que divide la narración objetiva en dos partes, ocupando la mitad justa de ésta, es decir, si prescindimos del bloque central en el que la narración se expone desde el punto de vista de uno de los personajes, esta secuencia autónoma, se encontraría justo en la mitad de la narración objetiva que aparece conformada por las siete secuencias de la primera parte y las siete de la última. Sólo tres secuencias del film aparecen diferenciadas del resto por signos de puntuación específicos -fundidos en negro- y que son, por una parte, la primera y última secuencias, las cuales podrían considerarse el prólogo y el epílogo del film y por otra, la referida secuencia central, cuya autonomía, como veremos más adelante, no sólo se marca por

los citados signos de puntuación. La acción, en este primer bloque, se sitúa en la ciudad de México y los escenarios serán la iglesia, la casa del protagonista, una cafetería, la empresa donde trabaja el novio de Gloria y la casa de ésta. En esta primera parte serán presentados todos los personajes que van a desarrollar un papel importante en el transcurso del relato: los protagonistas, Francisco y Gloria; el novio y la madre de aquélla, Raul y doña Esperanza; el sacerdote, amigo del protagonista, Padre Velasco y el mayordomo, Pablo.

Los títulos de crédito aparecen en blanco sobre un plano fijo que nos muestra la parte superior de un campanario. La imagen desaparece en un fundido en negro y comienza la primera secuencia, que nos sitúa en el interior de una iglesia en la celebración de la misa de Jueves Santo, donde los Caballeros de la Orden del Santo Sacramento<sup>101</sup> asisten al sacerdote en la ceremonia del Lavatorio. Un plano medio nos muestra una hilera de pies desnudos de los muchachos que el sacerdote se dispone a lavar. Para no aburrir con el protocolo, el realizador inserta en el transcurso de éste algunos planos de la congregación o de los Caballeros de la Orden. La cámara inicia, luego un travelling hacia delante para mostrarnos un primer plano del pie del monaguillo y el rostro del sacerdote que se inclina y lo besa en el empeine. Un primer plano del rostro del muchacho que baja la vista y volvemos al anterior, el sacerdote ya ha besado el pie, la cámara inicia el retroceso y se sitúa en el lugar que ha ocupado desde el principio del ritual. Unos planos más de la ceremonia y de los fieles y el director se centra ahora en otro punto, nos va a presentar a los personajes que serán la columna vertebral del film, para ello nos muestra un primer plano de uno de los Caballeros de la Orden -que ya habíamos visto anteriormente portando la jarra con agua y depositándola en la jofaina- atento a la ceremonia que sigue su curso, un picado nos muestra lo que éste está

---

<sup>101</sup>El nombre de la Orden no ha sido extraído del film, sino de la obra de José de la Colina y Tomás Pérez Turrent, en la que el cineasta declara que Francisco ostenta, en esa escena, la banda pectoral de Caballero del Santo Sacramento. (p. 92)

mirando: el cura besa el pie de otro muchacho. Plano, de nuevo, del caballero que gira el rostro y la cámara sigue el movimiento de su mirada, un travelling a través de una hilera de zapatos, de pronto retrocede para detenerse bruscamente ante unos pies femeninos e inicia un ascenso hasta el rostro de la mujer. Una serie de planos y contraplanos de los rostros de ambos mirándose da cuenta del comienzo de la pasión del protagonista. En palabras de Buñuel: *se siente la fascinación entre el gavián y la paloma*. El personaje masculino vuelve luego a su cometido en la ceremonia. Comienza, entonces, un travelling de retroceso desde el crucero que termina en un gran plano general de la nave central y el altar mayor de la iglesia. Toda la secuencia, hasta este momento, ha ido acompañada de cantos litúrgicos que se interrumpen para indicar, junto a un fundido, el paso del tiempo, la misa de Jueves Santo ha terminado. Vemos ahora la iglesia medio vacía y la salida de los fieles. La cámara sigue el movimiento de la mujer que se dirige a la puerta y se detiene en la pila para tomar agua bendita, hasta allí llega el personaje masculino y otra serie de planos y contraplanos -esta vez los dos en el encuadre, lo que varía es la posición de la cámara- nos ofrece otro juego de miradas que se interrumpe con la llegada de otra mujer que coge del brazo a la primera y ambas se dirigen a la puerta, seguidas del protagonista.

Estamos ahora en el exterior de la Iglesia y observamos la salida de los personajes, el avance del hombre queda detenido por una voz que se oye fuera de campo: *¡Francisco!*; éste gira y se acerca al lugar de donde le han llamado, vemos a los tres sacerdotes que oficiaban la misa. En un plano americano, la cámara se detiene y escuchamos una breve conversación en la que uno de los sacerdotes hace las presentaciones, Francisco comenta que tiene que irse y se retira. Continúa buscando con la mirada a las mujeres y las ve subirse a un coche y alejarse. Un fundido en negro indica el final de la secuencia.

Esta primera secuencia puede considerarse, como habíamos dicho más arriba, una

especie de prólogo en el que Buñuel empieza a definir al personaje central de su film y comienza a construir la historia de su pasión, para ello elige como lugar dramático una iglesia en la que se celebra la misa de Jueves Santo. Buñuel construye, a un mismo ritmo, el ritual del lavatorio y la fascinación de Francisco por una desconocida. En un primer momento nos ofrece, insertando algún plano de la congregación, todo el ritual que culmina en el beso al pie del primer niño, por parte del sacerdote; el ritual continúa, aunque visualmente no se repita hasta su final en el segundo beso, esta vez es la mirada de Francisco la que da origen a ese otro plano del sacerdote besando el pie a otro muchacho. Por lo pronto, el protagonista aparece como un hombre cristiano, con su banda de la orden del Santo Sacramento y asistiendo al sacerdote en la ceremonia, sin embargo, su mirada a los pies de los feligreses revela cierto fetichismo. En los planos siguientes -con su estilo sencillo y claro- el realizador presenta a los protagonistas de la historia, columna vertebral del film, que descansará, a partir de ahora, sobre las obsesiones del protagonista. El primer símbolo claro que, en esta secuencia, nos introduce en el universo personal de Buñuel, es esa cierta manía suya por los pies -que aquí aparecen para reflejar el fetichismo de Francisco- y que se repite a lo largo de su filmografía, desde el pie de la estatua que besa Lya Lys en *La edad de oro* hasta los pies de la protagonista que despiertan el erotismo de Don Jaime en *Viridiana* o la obsesión por éstos, tema constante en *Diario de una camarera* y que reaparece excitando los deseos de Don Lope en *Tristana*. El erotismo, que será clave en *El*, aflora en toda la producción del cineasta y aparece, a menudo, asociado a otro de los temas básicos en su obra, el cristianismo; su célebre expresión: *No hay erotismo sin cristianismo*, que lleva implícita la noción del pecado, aparece reflejada, en la mayoría de sus filmes, donde ambos se presenten casi siempre fusionados. Así en *El*, esa fusión podemos encontrarla desde el comienzo, ya que es durante la celebración de una ceremonia religiosa donde el realizador hace surgir una historia en la

que el resorte de la acción va a ser el erotismo. Por otra parte, una acción sencilla, como es la mirada a unos pies femeninos, se convierte en un acto erótico sólo por el hecho de manifestarse en un clima religioso y esto es lo que dota a la obra del cineasta de ese misticismo del que hablaba el Padre Artela Lusuviaga cuando aludía a la presencia -en la obra del cineasta- de lo trascendente en lo erótico, según sus palabras: *...la trascendencia de ese Dios, sea para blasfemarle o no blasfemarle... De ahí que él hace el acto erótico no solamente erótico, sino terriblemente misterioso y con unas grandes pretensiones de divino... o de mezclar esa divinidad en el acto más simple de relación humana, dentro de una prohibición. Una prohibición que no es del acto humano, del instinto en sí, sino que esa prohibición viene de arriba.*<sup>102</sup>

Por otra parte, la forma del relato da muestras de la sencillez que caracteriza el estilo del cineasta, quién no ha necesitado de grandes movimientos de cámara ni de una docena de planos para analizar o descubrir a los personajes. La banda sonora que acompaña esta primera secuencia la forman los cantos litúrgicos de su primera parte, la conversación dialogada con los párrocos, en el exterior y los ruidos ambientales -dentro de la iglesia, pasos y chirridos de bancos y en la calle, ruidos de tráfico fundamentalmente-. Es significativo, asimismo, que la historia se empiece a construir dentro de una secuencia casi muda, cuyo único sonido proviene de la música religiosa ambiental.

La segunda secuencia comienza con la entrada de la banda sonora que, junto al diálogo, indica el paso del tiempo. La cámara nos muestra el exterior de una mansión aprisionada por gruesos muros a cuya puerta se encamina un nuevo personaje, un fundido nos muestra el interior de la casa, mientras el mayordomo recibe al recién llegado. Advertimos la decoración modernista del recibidor por la singular configuración ondulada de arcos y puertas;

---

<sup>102</sup> Aub, Max. Op. cit. (p. 472).

el sirviente acompaña al licenciado al despacho de su señor y la cámara se sitúa a un nivel alto ofreciéndonos una panorámica del hall con su barroca escalera central, como si la llegada del abogado no hubiera sido más que un recurso del director para mostrarnos la original morada del protagonista.<sup>103</sup>

Ya en el interior del despacho se desarrollará una conversación entre Francisco y su abogado que nos sitúa unos días después de la Semana Santa, como se desprende de las palabras del licenciado: *...debido a las fiestas de Semana Santa no han abierto los archivos hasta esta mañana*. Por otra parte, la actitud y las expresiones del protagonista dan muestra de su peculiar carácter. Su porte erguido, la superioridad y el desprecio manifiestos en su actitud al dirigirse al otro, el orgullo en sus respuestas cuando éste le comunica la difícil solución de su caso: *Ese ¿Y a mí que me importa la parte contraria? o ¡Esos terrenos me pertenecen, los edificios y hasta algunas calles de Guanajuato son mías!*, son rasgos que van definiendo a Francisco, que ahora se nos presenta como un gran propietario imbuido en un pleito de muchos millones. El protagonista acompaña al abogado a la puerta donde le despide, no sin antes pedirle la cuenta de sus honorarios. Luego busca al mayordomo, a quién ha estado llamando desde hace un rato sin obtener respuesta. En el rellano de la escalera encuentra a una criada que, algo turbada, se abrocha la blusa y le dice al señor que le pregunte a Pablo lo ocurrido. Francisco se dirige a su habitación y allí le encuentra y le interroga, luego le dice: *Ya sabes que no tolero que se falte al respeto que se le debe a mi casa*. El sirviente se disculpa y Francisco le indica que para que no vuelva a repetirse esa situación vergonzosa, despida a la muchacha. Luego se tiende sobre la cama y participa a Pablo su creencia de que el abogado se ha vendido a la parte contraria; le indica, asimismo, que coloque el cuadro de

---

<sup>103</sup> Buñuel habla sobre la decoración de la casa de Francisco: *Ahí la escenografía es de un estilo que me gusta, porque mi padre... se hizo una casa en estilo 1900, un poco "art nouveau". Yo tengo amor por esa época. A Dalí y a mí nos fascinaba el "art nouveau" y la arquitectura de Gaudí*. En Pérez Turrent, op. cit. (p. 95).

la cabecera de su cama que está torcido. Cuando el criado se marcha, un primer plano del rostro de Francisco y la entrada de la banda sonora indican que éste piensa en otro asunto que le hace incorporarse y salir.

En esta secuencia el realizador deja definida la personalidad del protagonista que se advierte en ciertos comportamientos: su actitud frente al abogado, a quién despide por no saber llevar a buen término sus asuntos; aquí entra también el tema del pleito que es colateral a la acción principal y que se irá desarrollando en secuencias posteriores, donde lo analizaremos más detenidamente. En el despido de la sirvienta podemos detectar ciertos indicios de misoginia, puesto que no ha despedido al criado que fue realmente quién inició esa "situación vergonzosa", lo cual, nos indica, a su vez, que el protagonista posee un código ético bastante estricto, desde el punto de vista de la moral burguesa. Ciertos elementos que forman parte del decorado de su habitación, como la imagen de Cristo crucificado a un lado de la cama y el cuadro de la Virgen en la cabecera -que, por otra parte, es el que debe enderezar el criado y que muestra la afición por la simetría del protagonista- son símbolos que ayudan a crear el entorno del personaje. Finalmente, la decoración de la casa parece poseer algo de la propia estructura mental del protagonista; la caprichosa disposición de los elementos decorativos en su interior contrasta con la solidez de la gruesa muralla que la protege del exterior. A medida que avancemos en el presente estudio iremos viendo como la psicología de Francisco también sigue estos patrones. Por último, señalar que son los personajes secundarios (el licenciado y el mayordomo) los que marcan el ritmo obsesivo de la secuencia mediante un guión muy tenso.

La tercera secuencia se inicia en el exterior de una iglesia hacia la que se dirige el protagonista, en el interior de ésta descubre a la mujer arrodillada, se encamina hacia ella y se sitúa justo detrás, la mujer advierte su presencia y se sienta, Francisco se acerca, el relato

da cuenta de su afán por volverla a ver: *Desde aquel día, he venido todas las mañanas, todas las tardes. Estaba seguro de encontrarla.* La mujer se vuelve y luego se incorpora y sale apresuradamente. Sin embargo, cuando Francisco llega a la puerta, ella está aguardándole. El diálogo que allí se desarrolla indica que el protagonista está convencido de que ella ha ido a la iglesia para encontrarle, la mujer no lo niega y responde que ella misma no sabe por qué lo ha hecho, pero que no deben volver a verse y luego se marcha. Francisco la sigue. La banda sonora con la que se iniciaba esta corta secuencia, fundía la música inicial con la de un órgano que suena en el interior de la iglesia y, de nuevo, en el exterior ésta última se unía, sin interrupción a la primera que finaliza en el fundido que traslada la acción a la secuencia posterior. Por otra parte, el montaje sencillo de esta secuencia no recuerda en nada el de las dos primeras, quizá porque el personaje que se empieza a definir ahora es el de la mujer, dulce y modosa, que comienza a intrigarse por aquel apasionado desconocido. Otro aspecto significativo es que la iglesia se convierte aquí en un lugar de citas amorosas. De nuevo, el realizador dota a la secuencia de un clima erótico-religioso.

La secuencia que le sigue tiene como objeto la presentación de un nuevo personaje. La forma en que el realizador lo hace resulta especialmente singular, un plano secuencia nos muestra el interior de una cafetería en la que vemos como la mujer se acerca a un hombre que la estaba esperando, luego la besa y ambos toman asiento. La peculiaridad se encuentra en la banda sonora pues toda la escena está construida sobre un fondo de ruidos de tráfico, la incógnita queda despejada inmediatamente, un travelling de retroceso descubre a Francisco apostado en la parte exterior de la ventana mirando al interior de la cafetería. El protagonista - cuya apariencia resulta un claro homenaje al cine negro americano- se vuelve hacia la cámara y vemos dibujarse una irónica sonrisa en su rostro. Un fundido traslada, de nuevo, la acción.

Hemos vuelto a presenciar otra secuencia que se ha desarrollado sin diálogos y que nos

lleva a establecer una conexión con el cine de los veinte, no en vano, Buñuel se formó en los años del mudo y esto puede apreciarse en la seguridad con que construye secuencias como ésta en las que extrae todo su fruto a las posibilidades de la banda sonora.

Un primer plano del cartel de una empresa, se convierte en una alusiva cita: *S.A. DE c.v.*, y un nuevo fundido nos traslada al interior de la compañía, aparece Francisco y es seguido por la cámara a lo largo del pasillo. El protagonista se detiene y saluda al hombre que habíamos visto en la cafetería. El relato nos revela que son viejos amigos, Francisco dice acudir en su ayuda para que le recomiende un perito que valore las propiedades, causa del juicio, pero pronto desvía la conversación hacia lo que realmente le interesa, comprobando que la desconocida es, realmente la novia de Raul y que pronto van a casarse. Antes de despedirse el protagonista le invita a una cena que va a dar en su casa y le sugiere que lleve a su novia. Su amigo acepta y le indica que también tendrá que llevar a la madre de aquélla.

Del inicial homenaje a Sade, el realizador pasa a definir a un nuevo personaje. Raul, joven ingeniero jovial y simpático que se muestra muy optimista con su próxima boda. Raul representa en el film a ese tipo de hombre equilibrado y racional, que no se deja arrastrar por las pasiones y que acepta resignadamente su derrota. Su papel en el film quedará reducido, como era de esperar, al de confidente de Gloria y más tarde al de convencional esposo y padre de familia.

La sexta secuencia sitúa la acción en la casa de la mujer, que se arregla ante un espejo, la entrada del novio a la habitación se evidencia por un movimiento de cámara para no cortar el plano anterior. Gloria, ahora sabemos su nombre, pide a Raul que la lleve con él a la presa, en su actitud advertimos cierta preocupación por quedarse en la ciudad cuando su novio se ausente y por eso insiste en ir con él. Raul se sorprende ante la solicitud de Gloria por acompañarle. Ambos personajes continúan definiéndose. Aparece otro personaje -que el

realizador nos presenta a través de su voz, que oímos fuera de campo: *Ya estoy lista para la cena* y luego hace su entrada al escenario donde se desarrolla la acción- es la madre de Gloria, los tres se dirigen ahora a la puerta y un fundido traslada la acción a la casa de Francisco.

La escena se ha conformado dentro de un plano-secuencia que conecta con el anterior de la cafetería, donde también eran Raul y Gloria el resorte de la acción, aquí el tercer personaje es la madre, que aparece al final y fuera de campo, como también aparecía Francisco en la cuarta secuencia. Ahora Gloria parece intuir -con cierto temor- el rumbo que tomará su vida.

La última secuencia de esta primera parte centra la acción en la casa de Francisco, el mayordomo sirve las copas a los invitados, entre ellos, el Padre Velasco que no quiere "brebajes", sino un "refresquito", estas pequeñas bromas van definiendo al personaje, cura bromista y bonachón, dotado, además, de cierta picardía. Suena el timbre y Pablo se dirige a la puerta, han llegado Raul, su novia y la madre de ésta, Francisco les ve llegar y acude a recibirles; Gloria (en un primer plano en el que se descubre, por su indumentaria, un fallo en el montaje, puesto que es un plano que aparecía en la primera secuencia en aquel juego de miradas de los protagonistas al final de la misa) que estaba de espaldas se vuelve y descubre, sorprendida, la identidad del anfitrión, en tanto su novio hace las presentaciones antes de que todos se dirijan al hall. Un fundido nos traslada a un encuadre de la parte superior de la escalera del hall, donde comienza un plano largo: la cámara va descendiendo y se detiene junto a un grupo de invitados, hasta aquí ha sido el vehículo de la mirada de los invitados que contemplan la decoración desde el pie de la escalera, mientras Raul pronuncia unas palabras que son, por otra parte, una clara alusión al Surrealismo: *Cada vez que veo este salón me pregunto cómo a un arquitecto pudieron ocurrírsele esas extrañas ideas. Nada parece guiado por la razón, sino por el sentimiento, la emoción, el instinto.* A continuación, el Padre Velasco

explica que la casa fue construida por el padre de Francisco a su regreso de París, tras la Exposición de 1900<sup>104</sup>. Gloria abandona el grupo, doña Esperanza comenta que el padre de Francisco debió ser un hombre original y caprichoso, la cámara -que había permanecido hasta este momento junto a los invitados- se dirige ahora hacia el lugar en que está sentada Gloria, todavía podemos oír la respuesta dada por el Padre Velasco a la madre de ésta: *Todo lo contrario de Francisco, que es perfectamente normal y sensato.*

Toda la escena, a partir del fundido, ha sido un recurso de Buñuel para el plano posterior de Gloria y Francisco juntos, mientras el resto de invitados continua al pie de la escalera. Francisco se acerca y se sienta junto a Gloria, la banda sonora -que se introdujo desde el principio de la secuencia- se interrumpe ahora. Gloria expresa al anfitrión su creencia de que el encuentro no ha sido casual, a lo que éste responde que, efectivamente, él lo provocó. El diálogo se interrumpe con la llegada del mayordomo, que anuncia la cena. Los invitados se acercan y se dirigen al comedor, el fundido vuelve a indicar el paso del tiempo - será el montaje el que defina el espacio temporal de toda la película-; se inicia ahora la segunda escena de esta secuencia y vemos a los invitados dispuestos alrededor de la mesa, ya avanzada la cena. Francisco expone su singular concepto del amor: *...No creo en el amor preparado... el amor surge de improviso, bruscamente, cuando un hombre y una mujer se encuentran y comprenden que ya no podrán separarse.* Uno de los invitados indica que eso es el "flechazo", el amor que hierde como un rayo, Francisco continua: *El rayo no nace de la nada, sino de nubes que tardan mucho tiempo en acumularse. Ese tipo de amor se está formando desde la infancia. Un hombre pasa al lado de mil mujeres y, de pronto, encuentra a una que su instinto le dice que es la única. En realidad en esa mujer cristalizan sus sueños,*

---

<sup>104</sup>Recuérdese que fue en la Exposición Universal de París de 1900 donde se produce la eclosión y verdadera difusión del amplio movimiento estético que había surgido en la última década del XIX en distintos puntos de Europa y que fue conocido internacionalmente como *art nouveau*.

*sus ilusiones, los deseos de la vida anterior del hombre.* Desde el inicio de esta escena el realizador alterna diferentes planos que van desde el inicial plano general del comedor o los planos medios que muestran dos personajes en el encuadre hasta los planos medios de Francisco desarrollando su discurso o los contraplanos de Gloria, cuando aquél dirige su mirada hacia ella en algunos momentos específicos de su perorata. También la cena le sirve al realizador para seguir caracterizando al sacerdote, como en el momento en que dirige una pregunta al anfitrión, sin dejar de comer o en la broma final cuando dice: *Yo opino del amor... que este pavo está muy bueno.* A la carcajada final, con la que el realizador resuelve, por otra parte, la situación dramática que se iba creando con la actitud y las palabras de Francisco, sucede un nuevo fundido que traslada la acción al hall de la casa. En esta tercera escena de la secuencia vemos a los invitados repartidos en dos grupos: los que juegan a las cartas y los que se han congregado alrededor del piano donde uno de ellos toca una pieza de Schubert. Hacia allí se encamina Francisco y se sitúa frente a Gloria, el realizador construye una escena de amor mediante un juego de planos y contraplanos de los protagonistas, mirándose uno a otro, al sonido de la romántica pieza musical. La escena se interrumpe bruscamente por un ruido proveniente de un cuarto cercano, Francisco se dirige hacia allí, vemos la puerta entreabierta y una nube de polvo procedente del interior. Otro plano nos sitúa dentro y vemos a Pablo diciendo al señor que está buscando una mesa de juego; Francisco, irritado, le indica que salga. Volvemos a un plano de Gloria que se aleja y otro del interior del cuarto trastero en el que una estantería se desploma. De nuevo, fuera, el protagonista se acerca a la mujer. Ahora la cámara se sitúa en el jardín y nos muestra a los protagonistas hablando -no les oímos- tras la ventana, salen al exterior y pasean charlando mientras sigue sonando el piano, una panorámica del interior de la casa y de los invitado corta momentáneamente el paseo, cuando volvemos al jardín vemos que aquél culmina con un beso de los protagonistas. Un

fundido en negro y el sonido de una explosión ponen fin a la primera parte.

Está claro que la película ha avanzado desde el inicio hasta este final de la primera parte porque esos dos momentos se han desarrollado de manera diferente -casi inversa- dentro de lo similar. La forma de la narración es simétrica, si en la primera secuencia la relación que iba a existir entre los protagonistas es enfocada directamente y casi como un recurso dentro del ceremonial del Lavatorio, en este final la relación avanza y lo que ahora es el recurso es la panorámica del interior de la casa, el espectador sabe, mientras ésta se desarrolla, que la secuencia acabará en un beso. O lo que es lo mismo Buñuel abre y cierra la primera parte con un beso -la película no empieza, realmente, a tomar forma hasta el beso del cura al pie del monaguillo-. Tanto el ritual del Lavatorio en la primera secuencia como la historia de amor en esta última escena se han construido sobre sendas elipsis. Allí el realizador introdujo -para no cansar con el ritual del Lavatorio- la historia de los protagonistas; aquí introduce -para no aburrir con la historia de amor- una panorámica de los invitados. Tanto una como otra escena se han desarrollado sin ser vistas por el espectador, pero este sabe que se están desarrollando.

#### **Desenlace de la primera parte.**

Como habíamos visto más arriba, esta secuencia aparece delimitada por sendos fundidos en negro por lo cual considerábamos su autonomía, que viene también determinada por otro aspecto que la diferencia del resto: la banda sonora musical con que se inicia, después de escuchar aquella explosión -dentro del fundido- es completamente distinta a la que se emplea habitualmente a lo largo del film; la secuencia -que se inicia con unos planos documentales de una presa en construcción- presenta a Raul, cuyo aspecto indica que ha pasado el tiempo, lo cual viene reforzado por el guión, dispuesto a volver -sin grandes deseos- a México. Toda la secuencia es un recurso del realizador para obviar la solución del triángulo

amoroso de la primera parte y para establecer un nexo con la siguiente. También hay que destacar el empleo de tomas documentales en esta secuencia, lo que, por su parte, supone otra diferencia respecto al resto del film, completamente de ficción. Desde su tercera película puede apreciarse la evolución de Buñuel hacia el documental y en sus filmes mexicanos sigue utilizando el cine como documento sobre nuestra época ya que cada uno de ellos constituye un estudio sobre una determinada situación humana: el análisis psicológico de Francisco Galván, de Archibaldo de la Cruz, la soledad de Robinson o la de los muchachos abandonados de los suburbios mexicanos. Pero, aparte de esto, el realizador intercala, a menudo, fragmentos documentales en sus cintas: desde la descripción minuciosa del trabajo de *El Bruto* en el matadero o el breve documental sobre escorpiones en el prólogo de *La edad de oro* y el de los mosquitos anófeles en *Las Hurdes* hasta la inclusión de tomas documentales de la construcción de una presa en el montaje de *El*. El aspecto documental de la obra del cineasta evidencia, por una parte, el dominio de este género, resultado probablemente de sus tiempos de montador de documentales durante la guerra española o de sus años en E.E.U.U. y por otra, el particular uso que hace de él, transformando la mera información descriptiva que suele caracterizar a este tipo de filmes y otorgándole valores dramáticos a veces y subversivos otras.

## **II Parte. Exposición del conflicto.**

La segunda parte de la película es, como habíamos dicho, la que mayor parentesco guarda con la obra literaria en la que se inspira. Comienza con el regreso de Raul a la ciudad de México, en cuyas calles está a punto de atropellar a una mujer que resulta ser Gloria. Esta, tras unos momentos de vacilación, pide a su antiguo novio que la lleve a su casa, en el trayecto le relata lo que ha sido su vida desde que se casó con Francisco. El relato de Gloria se construye dentro de dos flash-backs consecutivos que componen la segunda parte del film.

Cada secuencia, de las ocho que componen este segundo bloque, toma al protagonista en distintos momentos de crisis que van caracterizando su verdadera personalidad.

De este modo, dentro de la novena secuencia de la cinta se introduce un flash-back compuesto por siete secuencias dentro de las cuales se ubican cuatro vueltas al presente mediante la voz en off de Gloria, mientras el flash-back continua visualmente; luego una vuelta al presente real, es decir, la cámara vuelve al coche en el que la protagonista charla con su antiguo novio y, por último, un segundo flash-back conformado por una sola secuencia.

Desde que Gloria sube al coche de Raul y comienza su relato, describe de una sola pincelada lo que constituye el verdadero escándalo de "El": *... me engañó como a todo el mundo, todos le estiman, le respetan, pues nadie se imagina lo que es en el fondo...* El, es por tanto un hipócrita, un mentiroso que aparece ante los demás como un caballero cristiano pero que es, en realidad, un verdadero monstruo. Aunque la novela no contenga explícitamente la escena precedente, a menudo denomina nuestra escritora a su esposo en la novela como "disimulador sin rival"; en uno de los pasajes escribe: *¡Cómo llegaba hasta las gentes abroquelado en su dignidad! ¡Cómo sabía reunir ante el público, y con que maestría, los restos de su razón dispersa!*. De este modo queda descrita en ambas obras una de las características fundamentales del paranoico: la tendencia hacia la disimulación, rasgo que, según Vallejo Nágera<sup>105</sup>, es el motivo de que este tipo de pacientes no lleguen, muchas veces, a la observación psiquiátrica.

La primera secuencia del flash-back corresponde a la noche de bodas. Pese a que en la novela la escritora alude a ella -sin narrar lo ocurrido- en el comienzo de su relato; el cineasta sitúa la acción en un viaje en tren en el que los recién casados se dirigen a la ciudad de Guanajuato para pasar su luna de miel. Vemos a Francisco avanzar a lo largo del pasillo

---

<sup>105</sup>Vallejo Nágera. Op. cit. (p. 520).

que le conducirá al compartimiento donde su esposa le aguarda; a partir de aquí toda la escena se desarrolla en el interior de aquél: el reducido espacio, la posición de Francisco arrodillado a los pies de la cama de su esposa, el sonido del traqueteo del tren y el absurdo diálogo que allí se desarrolla dotan a la secuencia de una atmósfera tan insólita como lo es la propia actitud del esposo y su imperiosa necesidad de autocastigarse psicológicamente pensando en los supuestos amantes de su joven mujer. Tras el infructuoso interrogatorio al que somete a Gloria, en el transcurso del cual llega a decirle - con la característica ironía que personaliza a Buñuel- que le hable como si él fuera un confesor, la construcción de la escena alcanza su mayor dramatismo cuando, tras unos planos en que el cineasta ha abandonado el interior del compartimiento para mostrarnos el avance del tren e indicarnos el paso del tiempo, vuelve a él para ofrecernos una patética imagen del paranoico que acude, de nuevo, a su esposa, pero esta vez arrepentido y sollozante.

En esta secuencia, el realizador analiza la peculiar naturaleza de Francisco como lo haría cualquier entomólogo con el comportamiento de un insecto. Muchas veces se refirió el cineasta a la forma en que trataba a algunos de los personajes de su abundante filmografía y no dejó de repetir la influencia que perduraba en él de sus tempranos estudios en el Museo de Historia Natural y de sus trabajos para el célebre oropterólogo Ignacio Bolívar. Quizá esa forma de observar a sus personajes tenga mucho que ver con aquella afición de juventud. Con respecto a *El*, el cineasta había declarado que estaba muy bien preparada y que por eso era auténtica,<sup>106</sup>

Por otra parte, para el cineasta esta segunda parte es el verdadero comienzo de la película, pues el primer bloque lo definió como una parte melodramática que hubiera suprimido gustosamente, y que no era más que una intriga amorosa entre la que sería su

---

<sup>106</sup>Griffith, nº 1, 1965 y *Nuevo Cine*, nº 4-5, 1961; respectivamente.

esposa, el novio de ésta y el propio paranoico<sup>107</sup>. Aunque el mismo realizador parece restar interés a la aludida primera parte, hemos tenido ocasión más arriba de analizarla detenidamente y presentar algunos elementos que resultaban tan valiosos como imprescindibles. También es verdad que, aunque allí había comenzado a definir al personaje principal, es en esta segunda parte donde se concentra todo el interés de la trama y donde realmente emerge el protagonista con toda su angustia interior, como podemos comprobar por el brusco giro que ha dado la historia en esta secuencia, giro que venía precedido por aquel violento estallido que nos trasladó del beso de los protagonistas en el jardín a una presa en construcción, y que parecía anunciarnos otra explosión posterior, la de la tirana pasión de Francisco, que absorberá por completo la energía del resto de su actividad mental.

En esta secuencia, las ligeras sospechas acerca de las peculiaridades del carácter del protagonista se acentúan; ya no es sólo aquel egocentrismo -manifiesto en sus palabras o en su conducta- de algunas escenas de la primera parte, que empezaba a definir la personalidad de Francisco, lo que retiene nuestra atención; ahora lo que nos parecía simple singularidad de carácter se empieza a transformar en algo más oscuro, más incomprensible. Aparece por primera vez la lucha entre el deseo y la realidad, uno de los temas favoritos del cineasta, conflicto que se irá agudizando a lo largo del film y que acabará degenerando totalmente la personalidad del protagonista, cuando la fantasía acabe por vencer a todo dato natural y se exteriorice, se proyecte en la realidad exterior.

De este modo, si la escena del tren podría ilustrar perfectamente el delirio de celos - que se manifiesta en la reacción del protagonista ante las dudas que le atormentan y que no son otra cosa que erróneas interpretaciones acerca de la anterior vida sexual de su esposa- la secuencia que le sigue nos presenta, en diversos momentos, los distintos contenidos delirantes

---

<sup>107</sup>Entrevista en *Nuevo Cine*, nº 4-5, noviembre de 1961.

que conducen la conducta de un paranoico en la que se asocian al tema principal -en este caso los celos- otros que se le vinculan encadenados como en una sinfonía: el delirio de celos inicial se combina con el de grandeza, el de interpretación, el pleitista etc. Asimismo, a lo largo de la obra literaria la escritora nos presenta el sistema delirante que se iba formando paulatinamente en el pensamiento enfermo de su esposo, en el que, con natural versatilidad, iba sustituyendo unos temas delirantes por otros.

La segunda secuencia del flash-back nos sitúa en la ciudad de Guanajuato, un plano general y una panorámica nos muestra a los protagonistas en un mirador contemplando la ciudad. Francisco continua llevando la mayor carga en el guión: *...Me gusta la altura -dice a su esposa- porque vistas desde ella las cosas parecen más puras y limpias. ¿Ves ese caserón que destaca de entre los otros? Pues ese edificio y los que le rodean eran de mi familia. Mi abuelo, como tu sabes, fue injustamente desposeído, pero si hay justicia en la tierra volverán a ser míos.*

El delirio de grandeza y la desconfianza característica del paranoico quedan patentes con las anteriores palabras que el cineasta pone en boca de su personaje central, esa inclinación por las alturas la volveremos a encontrar más adelante, en el campanario de la catedral de México donde las palabras pronunciadas por Francisco resultan un equivalente de las anteriores: *... me siento feliz aquí, en la altura, libre de preocupaciones y de la maldad de mis semejantes... yo desprecio a los hombres ¿entiendes? Si fuera Dios no les perdonaría nunca...* Significativamente, ambas expresiones vienen acompañadas del sonido de las campanas. El desprecio hacia el resto de los mortales y la comparación que establece el propio paranoico con Dios, la encontramos en la novela, aunque en ésta se prescinde de los escenarios. En uno de los pasajes la novelista nos hace partícipes de cierta conversación confidencial mantenida con el esposo en la que aquel le reveló: *...Pero es que yo tengo*

*conciencia de mi valor moral, y así como Dios se quiere a sí mismo más que a la humanidad, yo que conozco y sé que valgo más que todos vosotros, me quiero y me admiro, ¡y siento, a veces, hacia los demás unos impulsos de desprecio...!*

Como vemos, ambas escenas, tanto la cinematográfica como la literaria, ponen en evidencia la sobrevaloración y el sentido de superioridad que embarga al paranoico y que es otro de los rasgos que conforman las ambiciosas ideas derivadas de la hipertrofiada personalidad del psicótico.

La secuencia continua con una escena de celos ante un conocido al que saluda Gloria. Dejando a aquél "con la palabra en la boca", Francisco, se lleva a su esposa al tiempo que censura su actitud diciéndole que cuando lo vuelvan a encontrar no esté tan efusiva porque podría confundir su buena educación con otra cosa. El plano en que ambos suben al coche está ligado al siguiente mediante un fundido; ahora vemos una gran escalinata, a los pies de una iglesia en la que los recién casados se toman unas fotos, otro fundido nos conduce a la fachada enrejada de una casa tras la cual aparece el protagonista, que no deja que su esposa se retrate y un nuevo fundido nos presenta al matrimonio paseando por las desiertas calles de la ciudad, bajo una luz casi deslumbrante. Los planos en que los recién casados se fotografían han sido interpretados por los críticos de *Positif*<sup>108</sup> como una sátira de los enamorados en busca de lo pintoresco y al mismo tiempo una expresión del sentido de dominación de Francisco sobre Gloria; lo que nos ha inclinado favorablemente por esta hipótesis ha sido, precisamente, la calidad plástica de los citados planos y más si tenemos en cuenta que el operador mexicano, el célebre Gabriel Figueroa, acostumbraba a trabajar con Buñuel fuera de

---

<sup>108</sup>*Positif* n° 10, mayo de 1954.

su estilo habitual, como él mismo declaraba en los *Cuadernos de la Cineteca Nacional*<sup>109</sup>. Continúa la secuencia con el recorrido hacia el hotel en el que Francisco divisa a Ricardo, el conocido de Gloria y pide a ésta que se escondan hasta que aquel pase de largo. Ya en el interior del comedor del hotel, los esposos piden el almuerzo mientras charlan. La conversación mantenida allí es evocada años más tarde en una entrevista que concedió el cineasta a los periodistas mexicanos Turrent y De la Colina<sup>110</sup>, en esta ocasión Buñuel les indicó que esa escena le gustaba mucho porque algo parecido ocurría con mucha gente, y pone el ejemplo de un pintor y su maestro que nos lleva a reconocer, como ha hecho Sánchez-Vidal<sup>111</sup>, una anécdota que contó Falla a Buñuel y a Lorca acerca de un pintor andaluz y que dio origen al término "morcellismo", que definía esa actitud vanidosa que existe en muchos de nosotros y que nos lleva a pedir críticas a los demás para luego no aceptarlas; esta anécdota la relata el cineasta en sus memorias<sup>112</sup> y en ella se encuentra, probablemente, la singular procedencia de este episodio.

Francisco pide a Gloria, tras algunos elogios que le ha destinado su esposa, que le señale algún defecto, a lo que ésta, tras pensárselo mucho, responde que a veces es algo injusto. Francisco, que lo que desea en el fondo es que su esposa siga elogiándolo, le responde: *¡Qué disparate! Acepto cualquier defecto menos ese. Precisamente creo que hay*

---

<sup>109</sup>Gabriel Figueroa. *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, nº 3. "Testimonios para la Historia del Cine mexicano". (p. 48). Aquí hace referencia el operador a sus colaboraciones con Buñuel: ... *Por otra parte, hay gentes que no van por la plástica, de ninguna manera. Luis Buñuel, gran amigo mío, a quien admiro muchísimo, es así; he trabajado con él en siete u ocho películas, pero a Luis Buñuel no le preocupa eso, al contrario: le choca pensar fotográficamente en alguna cosa. El tiene un mundo que maneja muy bien, y no requiere de ese aditamento, digamos, del agregado que la fotografía pudiera darle de cuestión hermosa, dramática, de lo que sea, de lo que necesite; no le interesa.*

<sup>110</sup>Pérez Turrent y De la Colina. Op. cit. (1986) (p. 89-90).

<sup>111</sup>Sánchez Vidal (1984). Op. cit. (1984) (p. 174).

<sup>112</sup>Buñuel. Op. cit. (p. 91-92).

*pocos que tengan el concepto y el sentido de la justicia que tengo yo.* Sin embargo, inmediatamente, Buñuel nos ofrecerá un ejemplo de ese "sentido de la justicia". Ricardo aparece en el comedor y les saluda, el paranoico no puede ocultar su disgusto y le dice a su mujer que aquel la persigue y que le está haciendo señas. Más tarde, y al escuchar una carcajada de Ricardo -que se ríe con el camarero- Francisco, que no soporta la situación por más tiempo, se levanta y llevándose a su esposa abandonan el comedor. Un fundido, que nos indicará que ha pasado la hora del almuerzo, enlaza con un plano que nos ofrece los zapatos de la mujer que recoge Francisco del suelo y lleva al armario donde los coloca del revés y luego les da la vuelta y los pone de frente; la cámara -que hasta ese momento se situaba casi al nivel del suelo mostrándonos toda la acción, llevada a cabo por Francisco, desde esa posición- asciende y vemos el rostro del protagonista mirándolos y sonriendo, podemos pensar, en un primer momento que esta acción tiene mucho que ver con el sentido de la simetría que posee el protagonista y que en la primera parte del film le hizo dirigirse al criado para ordenarle que colocara el cuadro de la cabecera de su cama que estaba torcido. Sin embargo, la sonrisa evocadora del personaje principal, nos traslada a la primera secuencia del film, la primera vez que Francisco descubrió a Gloria en la misa de Jueves Santo, a través de aquella mirada que iba del pie de uno de los monaguillos a una hilera de zapatos de los feligreses donde advertía los de la mujer. Aquel plano nos dio la primera pista sobre su fetichismo y se continua ahora con esa sonrisa que aparece en su rostro ante la contemplación de aquellos zapatos que volverán a ser los protagonistas de otra escena, aquella otra en la que los esposos cenan sin hablarse, tras una disputa, y el marido al inclinarse a recoger las gafas que se le han caído descubre, bajo la mesa los pies de su esposa e inmediatamente cambia su actitud, los zapatos han despertado en él cierto sentimiento erótico y se abalanza sobre la mujer para besarla y abrazarla.

Pero continuemos con la secuencia que estábamos analizando porque encontraremos otra similitud con la novela. Francisco, al salir al pasillo a buscar a la camarera descubre que su compañero de habitación no es otro que Ricardo. El asombro le conduce, de nuevo a su habitación, allí se dirige a su esposa con esta significativa expresión: *El tipo ese que tu conoces se ha venido a vivir al cuarto de al lado ... Ese individuo se ha mudado de cuarto para estar junto a nosotros porque tú le gustas.* Sus palabras se interrumpen con un ruido proveniente de la habitación contigua; fuera de sí, Francisco, que cree que está siendo espiado, coge una aguja de punto y se dirige a la puerta de comunicación introduciéndola por el ojo de la cerradura con el expreso deseo de castigar al supuesto mirón, este episodio se ha relacionado a menudo con el ojo cortado por la navaja de *Un perro andaluz*, aunque, desde luego, no contiene el mismo sentido. Luego dice que aquel se debió haber retirado y sale a buscarle para insultarle y ambos se engarzan en una pelea de la que les libran otros residentes del hotel. Francisco vuelve a su habitación donde su esposa, que intenta curarle las heridas, queda paralizada ante las palabras y la aterradora mirada del marido: *La culpa de lo que acaba de ocurrir la tienes tú. No te lo perdonaré jamás.* La banda sonora musical ha entrado de nuevo, con esta escena; es significativo -puesto que a lo largo del film aparece casi dosificada- que irrumpa ahora cuando Francisco va a dirigirse a Gloria para herirla, cuando en las anteriores ocasiones se introdujo en los momentos en que la buscaba o la esperaba para declararle su amor. Comprobaremos a lo largo de este estudio que la banda sonora -a la que Buñuel no era muy aficionado- se introduce únicamente para marcar algunos momentos significativos o para indicar el paso del tiempo en la narración.

Habíamos dicho que esta última escena de la secuencia que analizamos tenía su paralelismo con otra de la novela, hay que señalar, sin embargo, que Buñuel ha partido de un elemento común a ambas - los celos ante el vecino de cuarto en el hotel donde pasaban la

luna de miel- pero ha transformado totalmente el pasaje literario, que no su sentido. En la obra de Mercedes Pinto encontramos otra escena de celos provocada por las erróneas interpretaciones que daba su esposo a los más mínimos acontecimientos. A continuación transcribiré algunos fragmentos del capítulo para que resulte más comprensible el paralelismo de ambas escenas: ... *Seis días de casados y sus suspicacias llevábanle a recelar del inglés tuberculoso, nuestro vecino de cuarto, huésped fijo del Grand Hotel. La metálica tos nocturna del enfermo antojábansele avisos convenidos ... De día evitaba yo la menor mirada del inglés, que no se preocupaba de nosotros, indiferencia que "El", sin embargo, tomaba por cálculo sagaz...* Continúa la escritora relatando los intentos estériles del esposo para que cambiaran de cuarto a su vecino y la decisión posterior que tomó aquél de trasladarse a otro hotel. La última noche que iban a pasar en su habitación fue escenario del fatal desenlace: *A poco un hondo suspiro turbó el silencio y "El" que escribía unas cartas levantó la cabeza y me miró; a continuación otro suspiro y unos pasos queditos dentro del cuarto. "Lo ves, -me dijo enfurecido- ¿ves como sólo desea llamarte la atención?". Y al oír un sollozo reprimido que partía del cuarto del vecino, gritó enloquecido: "¡De esta noche no pasa que lo mate!". Se levantó violento... y con ímpetu feroz, estremeció la puerta de madera que unía los dos cuartos, y derribola a tierra. La imagen que se les ofreció a la vista no podía ser más catastrófica: sobre la mesa amortajado aparecía el cadáver del tuberculoso mientras la dueña del hotel y una sirvienta, que velaban al muerto, les miraban con ojos desencajados.*

El sentido último de este pasaje no es sólo mostrarnos las inauditas escenas de celos del esposo con sus falsas deducciones de los más pequeños detalles, sino ofrecernos con horror hasta que punto le conducían sus errores mentales; éste es también el sentido de la secuencia buñueliana que acabamos de analizar. Resulta tan duro soportar el cuadro que nos ofrece la escritora con el derribo de la puerta y el cadáver del inglés como el intento de

mutilar el ojo de Ricardo, introduciendo la aguja por el ojo de la cerradura, del film del realizador aragonés, aunque esta escena produjera las risas de los espectadores mexicanos y, probablemente de muchos otros.

Tras esta secuencia se produce la primera vuelta al presente mediante la voz en off de Gloria, mientras el flash-back, que continua visualmente, nos ofrece la siguiente: el regreso de los recién casados al hogar donde les aguarda la madre de la esposa. Esta breve secuencia encuadrada por dos vueltas al presente mediante la voz en off de la mujer, no es más que un recurso utilizado por el cineasta para indicar, mediante el guión, la actitud de Francisco ante la madre impidiendo que Gloria pudiera conversar con ella sobre lo sucedido en su viaje de novios y una forma de enlazar directamente con otra secuencia en la que, de nuevo, se nos muestra al protagonista en una de sus crisis, obviando, además, la vida del matrimonio durante algunos meses.

Así, la voz en off de Gloria nos traslada, de nuevo, temporalmente: *...Pasé varios meses sin que me dejara ver a nadie. Hasta que un día se presentó, muy amable, en mi recámara.* Comienza ahora la cuarta secuencia de esta segunda parte; es el cumpleaños de Gloria y su esposo le entrega un regalo al tiempo que le pide que sea amable con su nuevo abogado -con quién el pleito, que sostiene Francisco desde el inicio del film por conseguir unas tierras de sus antepasados ya se ha ganado- al que ha invitado a la fiesta que ha organizado para su cumpleaños. La esposa le abraza y la acción se traslada, mediante un fundido, a esa noche, en el hall vemos a los invitados; el protagonista baja la escalera con unos discos bajo el brazo y se dirige a su mujer para pedirle que ofrezca una copa al abogado, Gloria le contesta que no le ha dejado ni un minuto desde el comienzo de la fiesta y él insiste, la esposa obedece y charla con aquel, en este momento comienza a sonar una melodía, proveniente del aparato de música al que, probablemente, se dirigía Francisco con los discos,

y el abogado saca a bailar a Gloria ante la vigilante mirada de Francisco, quién tarda en advertir que una mujer le invita a unirse al baile. Este sirve a Buñuel para ofrecernos, con la ironía que le caracteriza, los prejuicios de la iglesia ante cualquier actitud que considere "ligera" y el desacertado concepto que el sacerdote tiene de su amigo Francisco. El sacerdote, que aparece sentado junto a la madre de Gloria, mientras ambos contemplan el baile, se dirige a ésta diciendo: *¡Qué pronto se conoce a una persona! ¡Mire usted con qué descoco baila el "licenciadillo" ese sin tener en cuenta que se trata de una mujer casada! ... Compárelo usted con Francisco que es todo un caballero.* En tanto, el director nos ha mostrado sendos planos de las dos parejas bailando. Los espectadores conocemos las humillaciones a que somete ese "caballero" a su esposa, pero la iglesia -representada en el film por el Padre Velasco- no ve más que la apariencia externa y por eso juzga imprudentemente a las personas que no se conducen con la rectitud que predica.

Continúa el baile y Gloria y el abogado salen al jardín acompañados de otros invitados, en el interior Francisco interroga a Pablo, el criado, sobre la señora y éste le indica donde y con quien está aquella; el rostro del paranoico se ensombrece y un fundido indica el final de la velada. Vemos ahora el hall vacío y algunos sirvientes limpiando, otro fundido nos sitúa en la habitación de Gloria que aguarda la llegada del esposo, pero éste se dirige directamente a la suya y cuando la esposa, llamándole, se acerca, aquél echa el cerrojo. La mujer vuelve a su habitación y un nuevo fundido nos traslada a la mañana siguiente en que se dirige al despacho de Francisco y lo encuentra, de nuevo, encerrado. Otra vuelta, mediante la voz en off de la protagonista, al presente encuadra también esta secuencia; la voz de Gloria nos indica que el esposo permaneció todo el día encerrado en su escritorio y no le volvió a ver hasta la hora de la cena.

Toda la secuencia anterior podría sintetizarse en tres proposiciones que reflejarían la

actitud de Francisco:

1.- Francisco induce a Gloria a mostrarse de un modo determinado ante ciertas personas.

2.- Gloria accede a la petición de su marido.

3.- Francisco no tolera la actitud de su esposa, pese a que ha sido él quien la ha provocado.

Hemos propuesto esta síntesis de la secuencia para ver mejor el paralelismo con un pasaje de la novela: *Era también muy frecuente en "El", considerarse postergado, despreciado o humillado por alguien y contándome con gran relieve los motivos que creía tener, obligábame a estar seria o recibir con frialdad a los causantes de sus disgustos... Pero cuando aparecía "El" y yo esperaba que secundaría con creces mi actitud... sucedía todo lo contrario y llegaba sonriente, decidida, amable... quedando a los ojos de los demás como un hombre correcto, y yo como una chiquilla de carácter díscolo y variable, ¡pero ay de mí, si un día me mostrase amable con aquellas a quienes "El" odiaba...!*

Aunque el cineasta haya invertido la situación, el comportamiento del protagonista es el mismo que aparece reflejado en el esquema anterior. Sin embargo, partiendo del mismo antecedente, el sentido de ambas escenas tiene, esta vez, distinto alcance. Mientras la novelista nos hace ver que su esposo cambiaba de actitud al darse cuenta que no es el momento oportuno para demostrar su desagrado a ciertas personas de las que desea obtener un favor; el sentido de la secuencia en el film es bien distinto: la pasión de Francisco es tan desmedida que sus sentidos parecen obcecarse y le impiden ver que ha sido él mismo el inductor de lo que, por otro lado, interpreta como un desagradable suceso. Esa pasión es la misma que le hace sentir amenazada su propia identidad, su inseguridad le hace vivir en permanente defensa de los supuestos ataques a su vulnerable personalidad, convirtiendo cualquier insignificante

suceso en una molesta lucha, en tanto en cuanto, no parte de los demás intento alguno de atacarle.

A continuación presenciamos la cena a la que aludimos en otra parte en la que los zapatos de Gloria entrevistados, por debajo de la mesa, ponen de manifiesto el fetichismo del protagonista; esos objetos de veneración hacen que su pasión se exteriorice, el cambio de comportamiento de Francisco que ha pasado de la frialdad más absoluta a un desenfreno erótico resulta totalmente inusitado. El conflicto interno entre su código moral y su deseo parece resolverse momentáneamente, pero ante el rechazo de que es objeto por parte de su esposa, surge una nueva disputa de celos que termina con Gloria abandonando el comedor. Mediante un fundido el realizador nos muestra ahora un plano general fijo de la parte alta de la escalera del hall, mientras resuenan en toda la casa los gritos de Gloria. El plano se interrumpe con otro que nos muestra a Pablo que se ha despertado con los lamentos de la mujer y, de nuevo, un plano general de la escalera del hall que se cierra con un fundido en negro. Esta segunda parte de la secuencia resulta sumamente sugestiva, con un plano fijo de la escalera vacía y el sonido construido únicamente por los gritos de la mujer, Buñuel conspira con el espectador, no le conduce a la habitación donde, se supone, están teniendo lugar las aberraciones que originan esos lamentos y, sin embargo, todos sabemos lo que está ocurriendo. Más adelante nos detendremos en la significación que parece tener el escenario que acabamos de mostrar, lugar dramático por excelencia desde el inicio del film.

Aunque el fetichismo del protagonista no aparece en la novela, podemos encontrar un pasaje comparable cuando la narradora relata como, tras unos días en que ella y su esposo no se hablaban, éste irrumpe en su habitación y le dice: *Hoy te estoy queriendo mucho ¿sabes?*, estremeciéndose ella de horror al imaginar los martirios a que la sometería. Lo que vemos en ambas escenas es el despertar imprevisible del sentimiento erótico en el personaje masculino.

Aunque Buñuel haya utilizado el zapato-fetiché - que, por otro lado, nos remite a su universo personal- como objeto desencadenante de la pasión de Francisco, nadie puede saber cual fue el origen de su equivalente en la obra literaria y, sin embargo, ambos episodios producen un efecto análogo en el lector-espectador. Esto nos demuestra que, contrariamente a lo que muchas veces se piensa, una adaptación no precisa la reproducción íntegra del texto en el que se inspira para conseguir que el fin que se persigue permanezca intacto.

La segunda parte de la secuencia es el efecto de lo que ha ocurrido en la primera, y los gritos de la mujer que resuenan en toda la casa, responden perfectamente a los temores de los que nos hace partícipe la narradora en el pasaje que acabamos de recordar. Buñuel ha dotado de ambientación a una obra que prescindía de ella y ha puesto su genio al servicio de algunas escenas que, como ésta, hubieran pasado inadvertidas para el lector. La poesía feroz que caracteriza el cine del realizador aragonés surge cuando menos lo esperamos para ofrecernos esas imágenes trágicamente bellas que nos conducen directamente a la estética surrealista que siempre le inspiró.

Las secuencias que siguen ahora al fundido en negro nos van a presentar las reacciones de dos personajes fundamentales para el desarrollo de la acción. Como ha señalado el profesor García Riera: *los personajes que rodean al paranoico son por obligación melodramáticos, o sea, sentimentales, convencionales y apegados al "sentido común superficial y falso"*<sup>113</sup>. El realizador nos ha ido ofreciendo algunos indicios sobre la personalidad de estos personajes, que no son, en modo alguno, individualidades sino arquetipos de un orden social establecido; así, la madre de Gloria, a la que ésta telefona para pedirle que acuda a su casa porque necesita hablarle, representa a la familia que debe seguir unida a pesar de todo y aconseja a su hija comprensión y cariño hacia el esposo, pese a que ésta le muestra, en su propio cuerpo,

---

<sup>113</sup>García Riera. Op. cit. (Vol. V) (p. 102).

las huellas de las torturas a las que aquél la somete.

Buñuel había manifestado a José de la Colina<sup>114</sup> que algunas páginas de la novela hubieran podido pasar, tal como estaban, a la película. Esto es precisamente lo que ocurre en la secuencia que ahora estudiamos. En el film Gloria pide a su madre que venga a visitarla para hablarle y cuando baja a recibirla, se encuentra con la sorpresa de que está en el despacho charlando con el esposo. En la novela, la narradora muestra su alegría al enterarse de la visita de su madre, aunque el esposo decide hablarle primero a ésta. Sea que la conversación entre el esposo y la madre fuera imprevista o concertada, la cuestión que nos interesa es su resultado que, como veremos, no tiene otra intención que la de mostrarnos la descarada hipocresía del protagonista y su capacidad de persuasión. Francisco aparece cogiendo del brazo a doña Esperanza y al ver a Gloria aguardando, se dirige a la madre con estas palabras, extraídas de la novela: *¡Ahí la tiene Usted! no es mala pero necesita que la sermonee bien. Bueno, las dejo para que puedan hablar con entera libertad.*

Ambas mantienen ahora un conversación en la que aparece claramente el grado de convicción, al que ha llegado la madre, sobre la sinceridad del esposo, que la lleva a acusar indirectamente a su hija de mal comportamiento ante su marido. Las palabras que pronuncia la madre en la novela debieron resultar al cineasta tan adecuadas a lo que él mismo quería expresar, que las conservó en su guión: *Debes ser con él más afectuosa y condescendiente; tiene quejas de tí y me las ha explicado tan razonablemente que me ha convencido. No, no digas nada, pues cuando un hombre habla tan con el alma y hasta llega a llorar, no puede mentir. Sé buena, trátalo con dulzura y la paz vendrá sobre vosotros.*

El sentimentalismo de la madre -al conceder más importancia a las lágrimas del esposo que a las contusiones que le muestra Gloria- queda reflejado en las expresiones con que se

---

<sup>114</sup>Pérez Turrent y De la Colina (1986). Op. cit. (1986) (p. 92).

ha dirigido a su hija. De este modo, tanto la novelista como el realizador dejan definido el papel de aquélla como el de la ingenua madre cuyo único cometido es el de intentar, por todos los medios, restablecer la armonía en el hogar. El personaje de la madre no es tan hipócrita como el del sacerdote, su único error ha sido el de dejarse persuadir por el paranoico y el de consentir que el sentimentalismo se imponga a la realidad.

Existe, por otra parte, cierta alusión a la claridad de los razonamientos del esposo cuando expone sus reflexiones; hay que señalar en este sentido, que la paranoia recibe, en términos vulgares, el nombre de "locura razonada" por la lógica aplastante que suele guiar los pensamientos de los enfermos que la padecen. Como nos recuerda el doctor Vallejo Nágera, *las ideas delirantes no carecen de lógica, son razonables... las deducciones que hace (el enfermo) son inverosímiles, aunque parten de un hecho exacto, y aporta tal número de pruebas que termina por sembrar la duda en el medio ambiente y sumar algunos partidarios.*<sup>115</sup>

El realizador nos presenta la secuencia que acabamos de analizar con un ritmo sosegado que se ajusta al punto de vista de la madre al proponer a su hija hablar como dos amigas. Al largo plano del comienzo que nos muestra, mediante los movimientos de la cámara y las entradas y salidas de campo, a los personajes que conducen la acción de esta secuencia, suceden otros, de las dos mujeres, con imperceptibles cambios de medios a primeros planos. El montaje de esta secuencia contrasta con el de la siguiente en que Gloria toma la resolución de pedir consejo al Padre Velasco.

La secuencia que la precede finalizaba con la última vuelta al presente a través de la voz en off de Gloria: *Me quedé helada al oír hablar así a mi madre. Si ella no me creía ¿quién iba a creerme?... Decidí recurrir a la última persona que tenía influencia sobre él. De*

---

<sup>115</sup>Vallejo Nágera. Op. cit. (p. 505).

este modo, nos traslada el realizador al interior de la biblioteca, en cuyo ventanal se refleja una imagen de Cristo crucificado, donde tiene lugar la entrevista de la mujer y el sacerdote. Pese a que el asunto que guía esta secuencia es el mismo que el de la anterior -Gloria recurre a las personas que cree pueden ayudarla- la puesta en escena es muy distinta, el ritmo del montaje es mucho más acelerado, los cambios de plano son más bruscos y, al contrario que en la anterior, la posición de la cámara ya no es la de noventa grados, la conversación se sucede entre sucesivas tomas en contrapicado del sacerdote y en picado de Gloria. El mayor aceleramiento del montaje dota a la escena de un repentino ritmo que hace que la atención del espectador no decaiga por la monotonía y por otra parte, viene a reflejar la situación de impotencia en que se encuentra la mujer, quién acude a la "iglesia", como último recurso, y se encuentra, de nuevo, con que su esposo ya ha *abierto su corazón* al Padre Velasco. Los ángulos de cámara, por su parte, expresan el grado de superioridad -planos en contrapicado- en que cree encontrarse el cura, como cabeza representante de la Iglesia, mirando a la mujer -contraplanos en picado- desde cierta altura.

También en la novela acude la mujer a su confesor para pedirle consejo, la conversación entre ambos es bastante distinta de la mantenida entre los mismos personajes en el film. Mientras en aquélla el sacerdote la conforta con unas palabras que harían desanimarse a cualquiera, puesto que -relatándole sufrimientos similares que había padecido una Santa- le pide, que como ésta, se resigne y rece mucho en espera del milagro; en el film este pasaje resulta toda una revelación. Por un lado tenemos la misma incomprensión mostrada antes por la madre, el sacerdote llega aún más lejos: *Me has contado cosas que harían ruborizarse a una esposa cristiana sólo de pensarlas... ¿verdad? ¿seguramente deformada por tu imaginación?. Hija mía, conozco a Francisco desde que era niño y su alma no tiene secretos para mí, por eso puedo asegurarte que se trata de un perfecto caballero cristiano que podría*

*servir de ejemplo...*

Con las palabras precedentes Buñuel nos ha dejado clara cual es la actitud del cura: primero lo que Gloria le cuenta, "deformado por su imaginación", establece una intencionada conexión con la, realmente deformada, imaginación patológica de Francisco, en la que percibimos el agudo sentido de la ironía de Buñuel; y en segundo lugar, la imagen falseada que tiene de su feligrés: un perfecto caballero cristiano es incapaz de tales aberraciones; como bien han señalado los críticos de *Positif* en su estudio sobre la película: *Lo que pasa dentro de la tortuosa casa de Francisco no tiene ninguna importancia, ya que no trasciende al exterior, no trastorna el orden público.* Al sacerdote sólo le importan las apariencias, la imagen externa que es la que, en el fondo, mantiene permanentemente el orden social. Continúa el Padre Velasco su perorata y le escuchamos, tan sorprendidos como su esposa, afirmar que: *El es un hombre puro que no conoció mujer alguna hasta que te tuvo a tí, es natural que, a veces, le ofendas con tu conducta, que yo no juzgo mala sino ligera.* Y finaliza reprochándole su actitud en el baile con el licenciado Beltrán. Gloria, que ya ha oído bastante, no espera el consejo que aquél quiere darle y se marcha.

Lo que llama la atención de esta parte de la entrevista ha sido la aportación de un nuevo dato sobre el paranoico: su "pureza" -partiendo del hecho de que la religión católica rechaza el sexo-, su virginidad. Si tenemos en cuenta que Francisco es un hombre comprometido por una conciencia religiosa podríamos encontrar en ese conflicto entre su moralidad religiosa y su deseo sexual, el origen de su psicosis. Francisco se debate entre su sentido de la pureza cristiana y su desenfrenada pasión por Gloria, de nuevo volvemos a la contradicción entre realidad y deseo que planea sobre todo el film. Ese desequilibrio entre los elementos que conforman la personalidad del protagonista puede ser el origen de su delirio,

lo verificamos a través de la mirada clínica: el doctor Vallejo Nágera alude, en su estudio<sup>116</sup>, a los factores que, proviniendo de las vivencias del individuo, influyen en este tipo de psicosis, y hace referencia al "proceso catatímico", según el cual el delirio emergería de complejos sobresaturados de afectividad consecutivos a un conflicto entre el deseo y la realidad. Para otros autores, como Schulte, citados por el eminente psiquiatra: *la Paranoia sería una enfermedad de la personalidad social, en virtud de las relaciones contradictorias entre el instinto de comunidad y el instinto sexual.*

Pero volvamos al film, cuando Gloria advierte lo infructífero de su conversación con el Padre Velasco, abandona la habitación y mediante un fundido el realizador traslada, de nuevo, la acción a la casa. La banda sonora otorga una enorme tensión a la escena que se va a desarrollar a continuación: la cámara situada en lo alto de la escalera del hall nos ofrece una imagen en picado de la entrada de la mujer a la casa, Gloria se dirige a su habitación en tanto su marido la oye llegar e irrumpe, enérgico, en ella diciendo: *¿Con que fuiste a quejarte al Padre Velasco? Pues para que no vuelvas a contarle a nadie nuestros asuntos privados...* En ese momento extrae un revólver de su bolsillo y dispara, Gloria cae al suelo. La cámara vuelve ahora al coche, es la primera vez que esto sucede desde que dio comienzo el flashback. Raul, sorprendido, la interpela y ella responde que eran balas de fogeo. Este episodio también es relatado por Mercedes Pinto en su novela, como un desagradable capítulo de su vida, sin embargo, en ésta el paranoico llega aún más lejos y tras asustarla un día con un revolver de juguete, deja transcurrir algún tiempo y, contando con aquel precedente, supone que su esposa no lo volverá a tomar en serio y otro día le dispara una bala de verdad hiriéndole un hombro.

Este intento de asesinar a la esposa no fue trasladado a la pantalla, sin embargo, no

---

<sup>116</sup>Op. cit. (p. 498).

era el único que aparecía en la obra literaria; exceptuando el pasaje anterior, las tentativas de asesinato contra aquélla se pueden localizar en otras dos ocasiones: una en que el esposo pretende apuñalarla mientras duerme, y otra en que se propone arrojarla al mar desde un acantilado. Esta última pudo ser el origen de la última secuencia de la segunda parte de la película de Buñuel, como veremos más adelante.

Habíamos visto como la cámara volvía al coche donde se encontraban Raul y Gloria y daba por finalizado el primer flash-back. La mujer relata como, después de aquella siniestra broma, cayó enferma y su esposo la cuidó con gran cariño y se portó normalmente durante algún tiempo. Su voz nos introduce ahora en un segundo flash-back que nos traslada a esa misma mañana, vemos a Francisco hablando por teléfono con su abogado y pidiéndole, desesperadamente, lo imposible para la resolución de su pleito. Entra la esposa y pregunta qué ocurre: *Lo de siempre* -responde el protagonista- *mis enemigos que son muy poderosos y no se detendrán hasta destrozarme. Yo, que siempre he vivido al margen de todo procurando cumplir con mi deber. Y sólo pido que se me haga justicia.*

No nos habíamos detenido hasta el momento en analizar otro aspecto que aparece en el film como tema colateral en la definición de la psicosis del protagonista; habíamos visto más arriba como en el sistema delirante que estructura el paranoico para dar consistencia a su particular visión de la realidad, los temas, a menudo, se intercambian o se asocian entre sí. Buñuel ha subordinado a la celotipia de su personaje, el llamado delirio pleitista. Desde el comienzo de la película hemos visto a Francisco sumergido en un asunto judicial que parece no tener resolución y que le lleva a despedir y contratar a distintos abogados; la procedencia del pleito no es otra que el empeño, por parte del personaje central, de conseguir unas tierras que supuestamente le arrebataron a sus antepasados. Las alusiones a aquél son numerosas a lo largo de la cinta: las podemos encontrar en la segunda secuencia del film cuando Francisco

despide a su abogado o cuando el protagonista muestra a Gloria, desde un mirador en Guanajuato, las propiedades de las que su abuelo fue injustamente desposeído o en la ya comentada secuencia del cumpleaños de Gloria, cuando Francisco la incita a mostrarse amable con su nuevo abogado; las volvemos a encontrar ahora, en el comienzo de la presente secuencia y, por último, el pleito será la causa de la instancia que el protagonista quiere dirigir al presidente y que ocupará toda una penosa jornada consagrada en vano a su redacción.

El delirio pleitista surge -según el doctor Nágera <sup>117</sup>- de una injusticia real o supuesta, con ocasión de una querrela judicial en que no se haya recibido toda la justicia a que se cree tener derecho, por lo que el sujeto no se muestra conforme con la sentencia y encuentra constantemente causa para nuevos recursos y pleitos. *Al principio -manifiesta el psiquiatra- todo marcha por los caminos legales y trabajan de común acuerdo abogados y procuradores; pero parece como si estos se hubieran convenido con los jueces, o tomasen la cosa con desgana, o se han puesto de acuerdo con la parte contraria. Entonces comienzan los escritos por propia cuenta, las denuncias a las autoridades...*

La fascinación que ejercía en Buñuel su personaje le llevó a una representación realista de, significativamente, lo irracional. El cineasta, que siempre procuró documentarse bien antes de emprender un proyecto, manifestó, en alguna ocasión, que "El" fue una de las películas mejor preparadas; esa tarea se puede apreciar en todas y cada una de las secuencias del film, en el que como hemos ido comprobando, a lo largo de este análisis, el cineasta va dibujando rigurosamente los caracteres fundamentales que definen la paranoia. Francisco Galván es la única figura de talla en la película, no hay una sola secuencia en la que este singular personaje no este presente directa o indirectamente; éste domina, incluso los episodios en los que no aparece de modo manifiesto porque su presencia se siente en ellos con igual intensidad.

---

<sup>117</sup>Op. cit. (p. 512).

El realizador pulió a su personaje para presentar la imagen perfecta de un paranoico, baste citar como ejemplo la evolución que tiene, a lo largo del film, el tema del litigio y cotejarlo con la cita del doctor Nágera que acabamos de apuntar. Todos los pasos seguidos por un paranoico pleitista son los que guían la conducta de Francisco Galván, quién, en su afán de posesión, no desestimaba presentar como documentos -para probar el derecho que creía tener sobre aquellas tierras de Guanajuato- actas de propiedad y concesiones tan antiguas que las últimas - como le recordó su primer abogado- databan de principios del siglo XIX.

Habíamos hecho referencia más arriba a un pasaje de la novela, en el que el esposo intenta arrojar a su mujer desde lo alto de un precipicio, como episodio inspirador de la secuencia con la que finaliza esta segunda parte. En aquél, cuenta la escritora como una noche en la que ambos contemplaban el mar desde un acantilado, sintió, de pronto, los brazos vigorosos de él que la levantaban del suelo y luchaban por arrojarla al abismo y como ella logró desasirse tras una desesperada lucha. Buñuel traslada la acción al campanario de la catedral de México -es curioso como, tanto la muerte como el erotismo se manifiestan siempre en el film en ambientes religiosos- a donde han llegado los esposos a instancias de Francisco, tras haber rechazado las propuestas de Gloria de ir al cine o a las carreras de caballos. La escena del campanario -lugar dramático que retomará años más tarde Hitchcock en *Vértigo*-, que ya se nos había anunciado en el plano inicial de la película sirviendo como fondo a los títulos de crédito, resulta ser, por su composición, una de las más bellas del film. La cegadora luz que entra por los vanos ofrece un singular contraste con las negras siluetas de Gloria y Francisco que, diminutas, descienden la escalera observadas, desde lo alto, por la cámara. Le sigue un plano del exterior y enseguida entran en campo los protagonistas, cuyas figuras se recortan bajo un cielo luminoso, es ahora cuando Francisco, dirigiéndose a su mujer,

pronuncia aquella sentencia en la que el cineasta decía<sup>118</sup> compartir su sentimiento: *Ahí tienes a tu gente, desde aquí se ve claramente lo que son* (la cámara nos ofrece un plano en picado de la calle llena de gente) *gusanos arrastrándose por el suelo; dan ganas de aplastarlos con el pie... Yo desprecio a los hombres ¿entiendes? Si fuera Dios no los perdonaría nunca.* Gloria, alarmada por las palabras del marido, se aleja. Ahora vemos, en uno de los vanos, tomado desde el interior, en un encuadre perfecto, la negra silueta de la mujer dibujada sobre un fondo deslumbrantemente claro y dominada por la base de una campana suspendida en lo alto; la imagen -que por su carácter plástico, posee la inconfundible mirada del "muralista viajero", como solía denominar el pintor Diego Rivera al operador del film- se completa ahora con Francisco que se sitúa junto a Gloria -la cámara permanece fija ofreciéndonos la escena- le advierte que están solos y que nada le impedirá castigarla, al tiempo que se abalanza sobre ella para estrangularla; la mujer intenta librarse de las manos que le aprisionan el cuello y grita mientras continua el forcejeo, finalmente logra desasirse y escapa escaleras abajo, seguida de la voz de Francisco instándola a irse *con su gente*.

La visión del mundo egocéntricamente deformada y absolutamente personal, que se nos ofrece en las palabras del protagonista y su necesidad de "castigar" a Gloria para liberarse de su propia desesperación, nos señalan un paso más hacia la oscuridad en la mente del protagonista. En su misantropía, Francisco se siente dotado de un "alma superior", ve su existencia cada vez más implicada en un torbellino de violencias internas que le alejan de la tierra y busca una razón de ser en la destrucción. Francisco se siente extraño al resto de los seres humanos, como se deduce de sus expresiones en esta secuencia en la que habla de *la maldad de mis queridos semejantes* o manifiesta que desprecia a los hombres, asimismo se dirige a Gloria diciéndole: *Ahí tienes a tu gente* o *Vete con tu gente*. Superada la barrera entre

---

<sup>118</sup>Pérez Turrent y De la Colina, op. cit. (p. 89).

lo real y lo imaginario, este héroe trágico, en su absoluta individualidad se siente capaz de "ser" Dios.

Tras esta secuencia, que da por finalizada la segunda parte del film, veremos como ese hombre, cuya soledad y angustia interior conmovían tanto a Buñuel, se irá precipitando, patéticamente, en el abismo, simbolizado, por otra parte, en el oscuro túnel al que encamina sus pasos el paranoico, en el último plano del film.

### **III Parte. Desenlace.**

Hasta aquí hemos analizado el segundo bloque de la película que, como habíamos indicado al principio, es el que mayor parentesco guarda con la novela de Mercedes Pinto. En la última parte y, como también habíamos señalado anteriormente, existen dos secuencias cuyo origen debe rastrearse también en la obra literaria. Continuaremos nuestro estudio sin romper la continuidad que hasta ahora lo ha caracterizado y señalaremos oportunamente, las afinidades que, con ciertos pasajes de la novela, guardan las correspondientes secuencias de la película.

La tercera parte, en la que ya se ha vuelto a la narración objetiva, comienza con un plano que nos muestra a Francisco, de espaldas, como ha sido habitual a lo largo del film, observando, desde una terraza, la llegada de Gloria que desciende del coche, al tiempo que, de nuevo, hace su entrada la banda sonora. La llegada de Gloria a la casa guarda cierta semejanza, en su realización, con la ocasión en que llegó procedente de su entrevista con el sacerdote; es decir, la música dota a la escena de cierta tensión que aquí posee un ritmo paroxístico, debido al propio movimiento de los personajes: un plano del hall nos muestra el apresurado descenso de Francisco por la escalera, inmediatamente otro plano nos muestra la entrada de Gloria, que con la misma prontitud, se encamina a la escalera seguida por la cámara donde es detenida por la voz de Francisco al tiempo que cesa la música. Estamos

ahora en el interior del despacho, cuando la mujer entra, el protagonista cierra la puerta con llave y le pregunta que quién la ha traído, Gloria - que vuelve renovada de su conversación con Raul- le dice, sin vacilar, la verdad. Francisco ya tiene una base sólida en que apoyar su delirio de celos y mantiene una acalorada discusión con la esposa que, por primera vez se le enfrenta. El desconcierto por esta imprevisible reacción de su mujer, se refleja en su aspecto: desde la angustiada expresión de su rostro o sus largos pasos por toda la habitación hasta el cambio de compostura adoptado ahora, con sus hombros caídos contrastando con la rigidez que había caracterizado su figura hasta este momento. Nos encontramos ante un ser desmoronado que se hunde completamente cuando su mujer le anuncia estar dispuesta a separarse y abandona la habitación. El último y decisivo impulso para que se ponga en marcha el delirio, suele ser -según declara el doctor Vallejo Nágera- un suceso insignificante por sí mismo, pero que súbitamente aclara las dudas que pueda tener el enfermo. Deducimos de lo expuesto que la precedente escena, en la que Gloria afirma haber visto a su antiguo novio, basta a Francisco para consolidar sus temores y a partir de este momento veremos como su psicosis parece emerger para manifestarse con toda su fuerza destructora.

La siguiente secuencia nos conduce a la habitación del criado, a la que acude Francisco en busca de consuelo. La escena, por su montaje sencillo, contrasta con la anterior. la conversación mantenida entre el protagonista y su criado nos es mostrada por la cámara en un plano medio fijo que no se interrumpe hasta que aquél se incorpora. El personaje central tras revelar, sollozando, al criado que su mujer le engaña, le pide su opinión; Pablo le aconseja el divorcio y su señor le sugiere el asesinato. Durante todo el diálogo, el criado da muestras de confianza y sinceridad, a la par que le ofrece sus cuidados al señor. En esta escena han querido ver algunos autores, como Cesarman, Agustín Sánchez-Vidal, Marcel Oms o Victor Fuentes, cierto contenido homosexual, pero nada de eso parece desprenderse del

guión. Francisco, en su abatimiento busca a alguien en quien poder desahogar sus pesares y acude a Pablo, de cuya lealtad, parece estar seguro desde el comienzo del film; no es la primera vez que el protagonista hace partícipe de sus problemas a su leal sirviente, de lo que se infiere una relación tal vez amistosa pero nunca homosexual; si bien y pensándolo mucho podría verse, teniendo en cuenta las repetidas muestras de fidelidad del criado, cierto enamoramiento o adoración excesiva hacia su señor. Buñuel alude a la secuencia comentando a José de la Colina<sup>119</sup>, que Arturo de Córdova (actor que interpreta a Francisco) había mostrado ciertas reservas a la hora de rodar esa escena, por lo que él tuvo que aclararle su sentido: ... *Yo le dije: "No veo nada malo en la escena. El criado está en calzoncillos porque se halla en la cama ya. Además usted no llega a declarársele, sino a llorarle, a decir que usted es infeliz porque su mujer lo engaña..." Esto tiene cierta lógica. El criado lleva años con él y es su favorito entre la servidumbre. Recuerde cómo comienza la película: Francisco encuentra al criado y la criada en jugueteos, y a quién despide es a la criada... ¿Tiene por eso Francisco inclinaciones homosexuales? No lo creo. Galván es un hombre puro, un hombre de amores platónicos...*

Continuando con la secuencia, cuando Francisco abandona la habitación del criado, le sobreviene la primera crisis fuerte, reflejada en la escena que, magistralmente, ha compuesto el realizador para dar cuenta de la brutal convulsión que se abate sobre su protagonista. Cuando vemos, desde el hall, entrar a Francisco, subir zigzagueando la escalera, sentarse en un rincón, arrancar la barra que sujeta la alfombra y comenzar a golpear monótona y rítmicamente la barandilla; el trágico escenario que se ofrece a nuestros ojos -el hombre representado en su absoluta individualidad y soledad- posee tal fuerza poética y tal belleza que evidencia el admirable espíritu creativo del realizador; la imagen es contenido en sí misma y

---

<sup>119</sup>Pérez Turrent y De la Colina (1986). Op. cit. (p. 92)

el sonido la dota de tal riqueza que nos hace pensar que no se hubiera podido expresar de otra manera. Esta escena es muy similar, por su composición, a aquella en que sobre un plano general del hall vacío escuchábamos los gritos de Gloria; ahora en aquél mismo encuadre distinguimos la lejana figura de Francisco y los gritos de la mujer han sido sustituidos, en la banda sonora, por el monótono ruido de los barrotes, que resuenan por toda la casa. Allí se nos ofrecía el lado satánico, cruel del protagonista, aquí le contemplamos, con el peso de toda su angustia, aprisionado en su propia locura. Ambas secuencias se cierran con un fundido en negro, conformando, de este modo, la simétrica estructura que caracteriza el film.

La secuencia doceava presenta el episodio en que se respira la atmósfera más opresiva de todo el film, conseguida a base de una interminable sucesión de movimientos de cámara: panorámicas verticales cuando los personajes se sientan o se incorporan o travellings de acercamiento y de retroceso, siempre siguiendo, muy de cerca, el movimiento de aquéllos en su continuo ir y venir en torno a la máquina de escribir. La escena, construida de este modo en el reducido espacio del despacho, produce una sensación enormemente angustiosa. El dramatismo que confiere a la secuencia el propio escenario, sobre el que se cierne amenazador el destino del protagonista, se acentúa con el guión, es decir, el mismo diálogo refleja la desolación de Francisco que, inútilmente, consagra un día completo a la redacción de una carta y que se irá desmoronando a medida que comprueba su imposibilidad para realizar un acto tan simple. Conmueve la patética expresión del rostro del protagonista o la compasiva mirada de Gloria en ciertos primerísimos planos.

La evolución del comportamiento de Francisco a lo largo de la secuencia nos irá dando cuenta de su trágico estado: comienza buscando protección en su esposa, confesándole que sufre y asombrándonos por la sinceridad con que muestra su credulidad de que los abogados le han abandonado y de que están en su contra; necesita dirigir una instancia al presidente

*para que haga justicia* pero no puede, Gloria se ofrece a escribirle el borrador y Francisco la conduce hasta la máquina de escribir, mientras él -con los hombros caídos- da largos pasos por la habitación frotándose las manos nerviosamente; de pronto, se yergue y se dirige, orgulloso, hacia la mujer: *Déjalo Gloria, es muy denigrante para mí que tengas que hacerme un trabajo tan insignificante como éste. Lo haré yo, pase lo que pase.* Ahora es el hombre el que se sienta frente a la máquina de escribir y pide a su esposa que se sitúe a su lado; pero todo esfuerzo le resulta vano, deja caer su rostro, completamente abatido, antes de abrazarse llorando a Gloria.

La actitud de Francisco, en los momentos en que experimenta la imperiosa necesidad de sentirse protegido por la esposa, como un niño desvalido, confesándole su sufrimiento y el propio papel de Gloria actuando como una madre -dándole unas palmadas en el hombro y acariciándole el cabello- contrasta con aquellos otros momentos en que se impone el orgullo y la dignidad del protagonista.

El fundido y el relato indican que los esposos han pasado el día encerrados en el despacho y que ya es la hora de la cena. Francisco, cuyo descuidado aspecto da muestras de su agotamiento, aparece tendido sobre el sillón. Esta segunda parte de la secuencia se construye, siguiendo el modelo de la primera, sin embargo es ahora cuando el realizador nos ofrece aquellos primerísimos planos de que hablábamos, la mayoría de ellos mediante acelerados travellings de acercamiento al rostro de Francisco o de Gloria que se destacan mediante una luz brillante. En esta escena el protagonista conducirá hábilmente la conversación hacia el tema de Raul. Comienza pidiendo a Gloria -que permanecía sentada ante la máquina de escribir- que se acerque a su lado; *Me odias, ¿verdad? Me aborreces* -dice el esposo- *Si, eres muy desgraciada conmigo, no me lo niegues. Ten lástima de mí. Nadie más desgraciado que yo. Estoy solo, únicamente te tengo a tí y me odias.* Su mujer -que se ha

sentado en el brazo del sillón- le consuela y él, apoyando su rostro en el regazo de Gloria, le suplica que no le abandone. Gloria le sugiere que si él viera a un médico podrían ser felices, Francisco asintiendo sumisamente, comienza a desviar la conversación: *...ya ves que te perdoné lo que me hiciste el otro día... te sentías sola, desamparada. No esperabas confiarte a alguien ¿verdad?* En tanto pronuncia estas palabras, la cámara se ha acercado a Francisco para ofrecernos un primerísimo plano de su rostro. Se inicia ahora una serie de planos-contraplanos del rostro de Francisco y del de Gloria, mientras se desarrolla el diálogo entre ambos: *Aquel día estaba tan abatida -manifiesta la esposa-. Es natural, afortunadamente Raul es un hombre honrado, comprensivo. De todas maneras, sería muy humillante para tí tener que contarle nuestra vida a un extraño* -declara el protagonista, el motivo único que guía sus palabras es el de saber si la esposa ha contado sus intimidades, pues cuando ésta le confirma que se desahogó con Raul, aquél se incorpora bruscamente, insulta a Gloria y se dirige a la cámara, un primer plano de Gloria y un doble travelling: lateral; siguiendo la salida de Francisco hasta la puerta e inmediatamente de acercamiento hasta un primer plano de la sorprendida Gloria. Un fundido nos traslada a un reloj que marca las doce.

Ya hemos visto la singular intervención que tiene la cámara en esta secuencia en la que parece no detenerse un solo segundo; también hemos dejado constancia del comportamiento del protagonista que, en esta segunda parte, se debate entre su amor por Gloria y su indignación de sentirse traicionado igual que en la primera se debatía entre la necesidad de realizar el sencillo acto de escribir una carta y el denigrante sentimiento de no poder hacerlo. En este episodio, que precede al estallido final, el realizador toma sendas ideas delirantes del protagonista en una misma secuencia: el delirio pleitista toma cuerpo en la primera parte en que Francisco, antes de que se dicte la inminente sentencia, quiere dirigir una carta al presidente para que se le haga justicia; el de celos ocupa la segunda y se definirá en

la siguiente secuencia en que el protagonista, que ya cree estar seguro de que su mujer le abandonará y se irá con Raul, intenta impedirle que sea de otro.

La referida primera parte tiene, además, su paralelo en la obra literaria; allí podemos encontrar un pasaje donde la única diferencia estriba en la instancia que debe escribir Francisco para la resolución de su pleito, puesto que, en el original literario, la causa de los tormentos del paranoico es el hecho de no poder llenar unos impresos. Sin embargo, poco importa la sustitución de unos impresos por una instancia cuando lo que realmente interesa, tanto a la escritora como al cineasta, es mostrarnos el penoso estado en que se encuentran ambos personajes, incapacitados dolorosamente para la más sencilla tarea. No sabemos qué destino tendrán esos impresos, puesto que la autora, que se interesa preferentemente por la psicología del personaje, prescinde de detalles que no considera puedan aportar valor a la escena; Buñuel, por su parte, no sólo nos indica que su protagonista se encuentra imposibilitado psíquicamente para escribir una carta sino que, además, ésta es utilizada por el realizador como recurso para introducir y dejar resuelto el tema del juicio de Francisco. En lo que se refiere al diálogo y, teniendo en cuenta, algunas ligerísimas variantes, es idéntico en ambos textos; los sucesivos movimientos de Francisco y Gloria alrededor de la máquina de escribir -objeto que sólo aparece en el film- también están descritos en la novela: ... *Me senté a hacerlo* (alude a la acción de llenar los impresos). *Al instante, con voz, seca exclamó: - ¡Levántate! Es muy denigrante para mí que tengas que hacerme este insignificante trabajo. Obedecí. A los tres minutos el sudor corría por su frente. -¡No puedo! -declaró- ¡No puedo!. Tres o cuatro veces más, intentó reanudar aquella sencilla tarea y siempre el mismo resultado. Le proponía que lo dejara y se encolerizaba. Me disponía a ayudarle y me rechazaba violentamente.* El día transcurrió dentro del despacho, y también *El* -con la misma actitud solícita de afectividad- se desmoronó, presa del agotamiento: *Cayó la tarde. "El",*

*vencido por la impotencia mental, se durmió sollozando sobre la mesa, sujetándose fuertemente una mano. Cuando despertó, las sombras de la noche envolvían el cuarto.*

Esta es, quizá, la secuencia más fiel -en el sentido convencional del término- a la obra literaria: el escenario dramático es el mismo; el diálogo casi idéntico; los movimientos de los personajes -sentándose y levantándose todo el tiempo- también; el período que ocupa la acción en la secuencia es, asimismo, una jornada completa en la novela y el tema del que parte el relato en esta secuencia es igualmente y, salvando las excepciones a las que ya hemos aludido, equivalente al de la obra literaria: la imposibilidad de llevar a cabo, por parte del protagonista, un acto muy simple, del que se infiere el grado de enajenación al que ha llegado la mente del paranoico que, en su aislamiento de la realidad, se ve impedido para realizar los actos más cotidianos; y este es el sentido último del que, tanto la novelista como el cineasta han querido dotar a sendos episodios.

Pese a la reproducción casi íntegra del texto original que supone la comentada secuencia, hubiera bastado con que Buñuel respetara -como lo hizo- ese sentido último para considerar la fidelidad a la obra literaria; no habría valido de nada que todo lo demás se trasladara a la pantalla si no se hubiera conseguido producir en el espectador un efecto análogo al obrado en el lector de la novela, es decir, sumergirlo en un clima obsesivo, casi irrespirable, donde lo único que cuenta es el mundo interior en el que se debate el personaje central.

Así ocurre en la siguiente secuencia del film. El célebre episodio en el que Francisco se dirige a la habitación de Gloria con toda una parafernalia sadiana. La secuencia comienza, como habíamos visto, con el plano de un reloj de pared que marca las doce; otro plano sustituye al anterior, esta vez el espacio visual está ocupado por unas manos que reúnen una serie de objetos sobre una mesa, al tiempo que el reloj da las doce: primero una hojilla de

afeitar es depositada sobre un pedazo de algodón, luego se inserta hilo en una aguja y se coloca en el mismo lugar al que, finalmente se incorporan unas tijeras; todos estos elementos se depositan en un bolsillo, mientras suena la última campanada. La cámara retrocede para mostrarnos al dueño de aquellas manos y vemos a Francisco que ahora coge una cuerda y sale de la habitación. Buñuel había manifestado que la elección de objetos en esta escena era puramente casual, el cineasta se deja llevar por esa libertad intuitiva que es la que caracteriza toda su obra. Su fascinación por los objetos es casi tan grande como la que siente por los insectos, por eso no es extraño descubrir en su filmografía planos, como el que hemos visto, en los que los objetos cotidianos adquieren, de pronto, otra magnitud, otra dimensión en la que alcanzan ese grado poético que caracteriza la obra de los grandes creadores.

La importancia concedida al decorado en el siguiente plano, con esa gran vidriera vertical dominando la composición y la estrechez del pasillo en penumbra, la satánica sombra de Francisco atravesando el encuadre en primer término y la tenue luz procedente del ventanal del fondo nos traslada, de pronto, a los comienzos del cine alemán y no será, como veremos más tarde, el único momento en que el film guarda relación con la estética expresionista. La acción -que parece provenir de un relato de terror- se sitúa ahora en el interior de la habitación de Gloria, a la que llega Francisco y se va acercando a la cámara hasta que sólo vemos sus manos sujetando fuertemente la cuerda. Un cambio de plano nos muestra al protagonista, de espaldas, inclinándose hacia la cama de su esposa; comienza a atarle las manos. Gloria se despierta y grita enérgicamente, mientras su esposo intenta impedirselo. En tanto, los siguientes planos nos indican que los criados se han despertado, Pablo se viste y sale de su habitación. Francisco se dirige a la puerta y retrocede al advertir que los sirvientes acuden a los gritos de la mujer, recoge la cuerda y el resto de objetos que había depositado en la almohada y sale rápidamente. Buñuel se desentiende ahora de Gloria para mostrarnos la

entrada del protagonista en su habitación. La cámara en el interior de ésta observa su comportamiento que cierra la puerta y cae, abatido, golpeando el suelo con las manos y sollozando.

La secuencia que acabamos de describir ha originado numerosos comentarios de los estudiosos pero como dichas opiniones aparecen recogidas en otra parte de este estudio, sólo mencionaremos aquí la referencia que los críticos de *Positif* hacen a Sade y la escena final de la *Filosofía en el tocador*, donde la tortura -coser los orificios de la madre de la dulce Eugenia- que deciden practicar Dolmancé, madame de Saint-Ange, el caballero y la misma hija es idéntica, aunque reconocen que las circunstancias son totalmente diferentes. No podemos excluir el paralelismo existente puesto que no hay que olvidar que la figura del Divino Marqués fue una de las que más peso ejerció sobre el cineasta, como él mismo ha manifestado en numerosas ocasiones; concretamente cuando Doniol Valcroze le interpela, en *Cahiers du Cinéma*<sup>120</sup> sobre la escena que hemos descrito, Buñuel admite la influencia de Sade: ... *Al elegir los elementos no hubo una intención precisa de imitar a Sade, pero es posible que haya llegado a ello sin saberlo. Es natural que tenga más tendencia a ver y a pensar una situación desde un punto de vista sádico o sadiano que desde una perspectiva, digamos, neorrealista o mística.* Asimismo, en sus memorias brinda un largo elogio al escritor francés: *Me ha gustado Sade. Tenía más de veinticinco años cuando lo leí por primera vez, en París. Me causó una impresión mayor aún que la lectura de Darwin... Hasta entonces, yo no conocía nada de Sade. Al leerlo me sentí profundamente asombrado... ¿Cómo, pues, podía yo ignorar la existencia de este libro extraordinario (alude a "Los 120 días de Sodoma"), que examinaba la sociedad desde todos los puntos de vista, magistral, sistemáticamente, y proponía una tabla rasa cultural? Para mí fue una impresión considerable. La Universidad*

---

<sup>120</sup> *Cahiers du Cinéma*, nº36, junio de 1954.

*me había mentado... Quise entonces procurarme los demás libros de Sade, pero, estrictamente prohibidos, sólo se los podía encontrar en las ediciones rarísimas del siglo XVIII... Diversos amigos me prestaron "La filosofía en el boudoir", que me encantaba, el "Diálogo entre un sacerdote y un moribundo", "Justine" y "Juliette"... Si bien el interés que hoy siento por Sade ha envejecido... no puedo olvidar esta revolución cultural. La influencia que ejerció sobre mí fue, sin duda, considerable.<sup>121</sup>*

La cita a Sade, haya sido consciente o inconscientemente, no se pone en duda; la obra de todo creador aparece impregnada de influencias, no sólo artísticas sino también derivadas de las experiencias y acontecimientos de su propia vida. La constitución del universo personal que caracteriza al cineasta aragonés debe tanto al marqués de Sade como al conde de Lautréamont, al Surrealismo francés como al realismo de los clásicos españoles, a su infancia en Calanda, a su educación con los jesuitas, a sus años en la Residencia de Estudiantes madrileña, a sus estudios de entomología, etc. etc. etc. ; sin embargo, no hay que darle valores obsesivos a los homenajes o a las citas, que se repiten incansablemente a lo largo de toda su filmografía y que forman parte de su formación cultural y personal, esto ayudaría más a los estudiosos de su vida que a los que pretendan valorar el discurso de su obra. No hay duda de que Buñuel se nutría abiertamente de sus propias experiencias en la elaboración de sus filmes, sin embargo no se puede llegar a establecer una teoría explicativa a partir de esta única constatación puesto que la interrelación vida-obra se rige, generalmente, por una arbitrariedad tan absoluta como personal.

En el estudio comparativo que estamos realizando, debemos volver a las páginas de la novela para encontrar un capítulo con la misma carga de perversión -llámese sadiana o no- de donde debió partir la idea original de la secuencia: *Una noche en que me había dormido*

---

<sup>121</sup>Buñuel. Op. cit. (p. 263-265).

*muy tarde a causa de sus insistentes insomnios, me desperté con el susto de sentirme con los brazos en alto, que vi al despertar sujetos con una cuerda resistente... Quise moverme y las piernas atadas fuertemente continuaron inmóviles sobre la cama... Un momento de lucha sorda y desesperada, al cabo del cual pude desasir mis brazos de entre sus manos y ¡por fin! mi voz salió en formidable grito, mitad alarido, mitad ronquido pavoroso. Buñuel, en el film, añade a la cuerda otros elementos más inquietantes, con los que, de paso, imprime a la escena su sello personal, pero el fin es el mismo: poner de manifiesto los perversos instintos a través de los que se afianza la psicosis del paranoico.*

Por otra parte y como aportación de un dato, más bien anecdótico, volvemos a las páginas de la novela donde encontramos la única alusión al cine de toda la obra, cita que enlaza con el pasaje anterior y que, por otro lado, se presenta como una visión premonitória de la secuencia fílmica: *En el momento álgido de la escena que dejo descrita -relata la escritora- cuando la cuerda resbalaba sobre mi piel y los dedos de "El" atenazaban mis muñecas, me representé, con la fuerte impresión de un recuerdo vivísimo, -como si la hubiese visto ya en alguna parte,- nuestras figuras reproducidas en esas estampas horrendas que ilustran algunas novelas por entregas, o el "film" espeluznante visto en un cinematógrafo dominguero.*

Tras la obligada cita al curioso presagio de la novelista canaria, proseguimos con el estudio del film. Habíamos dejado a Francisco Galván, en la última secuencia, tendido en el suelo de su habitación tras el fracasado intento de agredir a su esposa; mediante un fundido el realizador traslada la acción a la mañana siguiente, el protagonista aparece ahora tendido sobre su cama, el fiel Pablo entra y anuncia que: *la señora se ha escapado*. Francisco se levanta rápidamente, se toma una copa, coge un revólver, lo carga y sale en busca de su mujer. Esta secuencia está cargada de gran nerviosismo, la banda sonora se introduce desde

el comienzo y su ritmo irá "in crescendo" a medida que la búsqueda emprendida por el personaje se hace más infructuosa. Francisco entra en la casa de doña Esperanza y sube apresuradamente la escalera, la criada le indica que Gloria no ha estado allí, un contrapicado nos ofrece la demudada expresión del protagonista mientras el sudor corre por su rostro, con mirada violenta exclama: *Sí, ya sé donde está.*

Desciende, con la misma prontitud y sale de la casa, toma un taxi, mediante un fundido se obvia el trayecto recorrido por el coche y vemos llegar a Francisco a otro sitio, entra en un edificio; las angulaciones de la cámara nos presentan escaleras inclinadas y techos torcidos, la forzada iluminación crea sombras gigantescas y, de pronto, nos vemos sumergidos en una atmósfera casi expresionista, en un mundo irreal donde lo que la cámara percibe no es el acontecimiento externo -Francisco sube, por segunda vez, unos escalones, recurso del realizador para que el dinamismo desencadenado en esta secuencia se desarrolle- sino el interno. La cita al expresionismo no es gratuita, hay que recordar que fue al ver el film de Fritz Lang *Las tres luces* -película en la que, por cierto, las persecuciones del episodio oriental tienen lugar en innumerables escaleras- cuando Buñuel decidió hacer cine. Los decorados y la iluminación eran los elementos sustanciales a la composición plástica de las películas expresionistas cuya finalidad era la de expresar una atmósfera, un ambiente, un estado anímico...

Francisco se encuentra ahora en un pasillo, la puerta a la que se dirige ostenta un cartel con el nombre de Raul, una vecina se asoma y le indica que éste acaba de salir. Francisco emprende el descenso y se detiene al oír una risotada, se vuelve y dirigiéndose a la mujer dice: *¿Se ríe usted de mí?*. La vecina responde que ella no se ha reído y aquí tienen su inicio la alucinaciones auditivas del protagonista. También la banda sonora, como podemos comprobar, sitúa la historia fuera de la realidad o, mejor, exterioriza la realidad interna del

paranoico.

Ya en el exterior, la cámara que es el vehículo de la mirada de Francisco, nos muestra a un sujeto muy parecido a Raul que acaba de comprar un periódico, hacia allí se dirigen los pasos del protagonista, al llegar a la esquina -donde, por otro lado, encontramos una alusión al cine en el quiosco de periódicos donde se aprecia la portada de una revista llamada *Cinematografía* hacia una calle y emprende, a toda prisa, la búsqueda del que cree su rival, al que no ve a lo largo de la calle, se detiene en un escaparate y su rostro es tomado, desde el interior, en un impresionante primer plano. Francisco continua su desmoralizante persecución por las calles y le vemos, poco después avanzar ya más despacio, cansado, abatido, impotente. De pronto, ve pasar un coche en cuyo interior aparece Gloria pintándose los labios, coge un taxi para seguirla y llega al exterior de una iglesia, donde observa a una pareja disponiéndose a entrar, ordena al taxista que se detenga y se baja del coche, la pareja se vuelve y son Gloria y Raul. Francisco les sigue en su entrada a la iglesia, en el interior cesa la banda sonora. La pareja avanza por el pasillo central y toma asiento. Un plano de detalle nos muestra la mano de Francisco que se introduce en el bolsillo de su chaqueta para engatillar el revolver; después un primer plano del rostro que -al ser tomado en un contrapicado- aparece aprisionado por la aplastante configuración de los arcos de la iglesia. Ahora avanza hacia el lugar en que se sitúa la pareja, les mira y advierte su error. Entonces se derrumba, cae de rodillas en el reclinatorio del banco y hunde el rostro entre sus manos; levanta la vista y mira hacia el altar donde vemos al sacerdote y al monaguillo de espaldas, cara al Sagrario. Francisco vuelve a declinar su rostro. Ahora vemos a un anciano que se acerca, se detiene junto a la columna y tose tres veces. Este será el inicio de un conjunto de alucinaciones visuales y auditivas que el realizador ha resuelto magistralmente mediante el montaje de una serie de imágenes contrapuestas sobre un fondo sonoro de intensas carcajadas. La fuerza de este extraordinario episodio se consigue

a través de esa perfecta combinación entre la imagen y el sonido para dar cuenta del estado interior de Francisco. El inicial golpe de tos del anciano se transforma en una risotada que se va desarrollando progresivamente hasta convertirse en una insólita sinfonía compuesta por las carcajadas de todos los feligreses. La transición de la imagen es paralela: de los planos sucesivos que nos muestran alternativamente a una mujer que reza y, súbitamente, mira a Francisco y le hace muecas, se pasa a planos generales de toda la congregación riendo a carcajadas que, a su vez, se interrumpen con los mismos planos mostrándonosla en actitud natural. Al mismo tiempo hemos visto sendos primeros planos del protagonista completamente aturrido por lo que está ocurriendo a su alrededor, hecho en el que cree advertir una burla en alusión a la infidelidad de su esposa: *Pero... lo saben todo, lo saben todo. Se están burlando de mí.* Ahora Francisco dirige su mirada hacia el altar, el monaguillo se vuelve y le hace regañinas, se levanta y mira a su alrededor para comprobar que todos continúan burlándose de él y se lleva las manos al rostro, preso de la desesperación más absoluta. Vuelve, de nuevo, su vista hacia el altar, el sacerdote se dispone a iniciar la misa, pero, repentinamente se vuelve hacia Francisco y hace expresivas gesticulaciones. Un último plano de Francisco que, con la mirada fuera de sí, pronuncia la shakespeariana<sup>122</sup> frase: *¿También usted, Padre Velasco?* y se dirige precipitadamente hacia el altar para matar a aquél en cuya actitud cree apreciar la mayor de las traiciones. La vuelta al sonido ambiental real, con una brusca interrupción de las ensordecedoras carcajadas, y la entrada de Francisco en la zona del altar, nos ponen de manifiesto la vuelta a la narración objetiva. El protagonista se dirige hacia el cura e intenta estrangularle, otros fieles acuden a separarlos, el altar se ha convertido en un campo de

---

<sup>122</sup>La expresión: *Et tu, Brute!*, aparecida en: Shakespeare, *Julio César*, Ed. Espasa Calpe, Colección Austral, Madrid, 1958. (p. 61), tiene su procedencia original en Suetonio, *César*, 82: *Atque ita tribus et uiginti plagis confossus est, uno modo ad primum ictum gemitu sine voce edito, etsi tradiderunt quidam Marco Bruto irruenti dixisse "καὶ σὺ τέχνον"*

Aparte del biógrafo, sólo otro autor antiguo recoge esta frase, aunque sin demasiada convicción sobre su veracidad: Dión Casio, XLIV, 19.

batalla; cuando logran distanciarlos, el sacerdote mira compasivo a Francisco y dice: *Suéltenle, es mi amigo, se ha vuelto loco*. Un nuevo plano general del altar y un acelerado travelling de retroceso ponen fin a la secuencia que se corona con un fundido en negro.

El film, que ha ido evolucionando gradualmente siguiendo el ritmo patológico de su protagonista, alcanza con esta secuencia el clímax de la narración. Desde su inicio el realizador nos precipita hacia el fondo de la mente de Francisco, cuya psicosis, con toda su fuerza destructiva, ocupa de lleno esta última parte de la cinta. El narcisismo herido del protagonista, su fracaso en la vida matrimonial, se objetiva en la vida externa; la fantasía se vive como realidad, Francisco está incapacitado para separar lo que es producto de su imaginación de lo que es real, vive inmerso en su fantasía y lo exterior lo ve a través de ella, es decir, en la secuencia descrita lo externo -el comportamiento real de los feligreses o del sacerdote- no se aprecia si no es en relación a su delirio; por eso, lo que Francisco percibe es la burla general de que es objeto y que no es más que un producto de su delirio.

Cuando advierte que, incluso, el Padre Velasco se ríe de él, Francisco intenta matarle. Esta tentativa no va sólo guiada por una reacción violenta ante lo que considera la traición de quién era su amigo y que el realizador evidencia mediante las palabras que el protagonista dirige al sacerdote antes de correr hacia él, sino porque aquél es, como señaló Ado Kyrou, la representación de toda la moral burguesa. Si en la primera secuencia de la película veíamos al protagonista, entre los caballeros de la orden del Santo Sacramento, ostentando la banda pectoral y asistiendo al sacerdote en el ritual del lavatorio como un pilar de la sociedad cristiano-burguesa, Buñuel vuelve ahora a la iglesia -dotando al film de un desarrollo circular- y nos presenta la grotesca transformación de aquél. Francisco se ha debatido, a lo largo de todo el film entre su conciencia cristiana y su amor por Gloria, pero el peso de su educación moral le impide llevar a buen término aquella relación, y ahora intenta acabar con su

permanente conflicto matando al responsable del grado de desarrollo al que ha llegado su enfermedad: el sacerdote. La educación cristiana jesuítica que recibió el propio realizador -en la que por tradición se hizo del acto sexual el mayor pecado del hombre- hace que el realizador presente en éste -como en la mayoría de sus filmes- el amor como castigo. A Buñuel le interesa presentarnos el grado de deformación al que pueden llegar los principios inculcados por la moral cristiana, su protagonista cumple con todos los preceptos religiosos hasta el punto de que es todavía virgen a los cuarenta años, al principio, los indicios de su latente frustración se manifiestan a través del fetichismo y la misoginia del protagonista, aunque su atención parece hallarse inmersa en el pleito de las propiedades de Guanajuato; dicha frustración se hace más patente cuando Francisco consigue hacer su esposa a Gloria y se da cuenta de que no puede amarla. Se debaten en él su sentido del pecado y sus verdaderos deseos; sufre una crisis de identidad que intentará resolver llevando a un extremo absoluto los valores que le han inculcado: la educación masculina apoyada en el despotismo sobre la mujer y en el "derecho de propiedad" que hacen de Gloria la víctima de sus impulsos perversos. Sin embargo, cuando ésta le abandona, se viene abajo todo aquel falso edificio sobre el que había construido su vida y es, entonces cuando, "consciente" del engaño en el que ha vivido exterioriza su culpa -él es la víctima de los otros- e intenta matar al que considera el peor impostor, el provocador de todo su conflicto, el Padre Velasco.

El film tiene después su desenlace en la última secuencia; la banda sonora vuelve, de nuevo, a anunciar el paso del tiempo. Por el diálogo sabremos que han pasado algunos años, el primer plano que se nos muestra es una vista en picado de un paisaje desolado compuesto por secos y desnudos árboles, la cámara desciende hasta una carretera por la que se acerca un coche que se detiene y vemos descender a Gloria, Raul y un niño pequeño. Los tres se encaminan hacia la puerta de un monasterio. Un fundido nos traslada a los jardines por los

que pasean algunos frailes y una toma en picado de éstos nos introducen en el plano posterior de una ventana en la que están asomados el Padre prior y los visitantes. Si el plano anterior mostraba -por la situación de la cámara- lo que aquellos veían, el presente -en contrapicado- nos muestra lo que ve Francisco desde el jardín. Ya en el interior de la biblioteca, el prior se dirige a los recién llegados: *Si vieran ustedes, es bueno, humilde y su conducta es ejemplar. No he recibido una sola queja de él de los otros hermanos.* Raul continua la conversación que nos sitúa en Colombia y por la cual sabemos que Francisco había estado primero en un sanatorio. El monje propone avisar a Francisco, pero Gloria le persuade de lo contrario y Raul le indica que la visita podría afectarle, a lo que aquél responde: *No, no lo creo. Está fuera del mundo y su gran fe le sirve de coraza para resistir lo pasado.* La mujer pregunta que si no va a ingresar en la orden y el prior le contesta que eso es imposible y que está bien como está, luego dirigiéndose hacia el niño le pregunta su nombre y éste le dice que se llama Francisco. El prior, sorprendido, interpela a los nuevos esposos, Gloria baja la cabeza disimuladamente y Raul se despide dando las gracias. La respuesta acerca de la paternidad del muchacho queda en el aire, con lo que el realizador dota a la escena de cierta ambigüedad. A la salida de los visitantes sucede un fundido que nos traslada, de nuevo, al jardín, la cámara sigue al prior que se dirige a Francisco, a quién vemos vestido con los hábitos de fraile, en un plano americano se nos da cuenta de la conversación entre ambos; el protagonista pregunta que si ya se ha ido la visita, el otro responde afirmativamente con cierto desconcierto y Francisco le indica que les vio en la ventana y pregunta que si el niño era de ellos a lo que el abate vuelve a responder que sí. Francisco, ahora, declara: *Ya ve usted, Padre, como yo no estaba tan perturbado como decían. El tiempo se ha encargado de darme la razón.* Su superior se aleja indicándole que siga con su lectura piadosa y Francisco, acercándose a la cámara sale de campo. El último plano del film, cuyo perfecto encuadre se quiebra con el

movimiento zigzagueante del protagonista que se dirige hacia una especie de túnel oscuro, pone de manifiesto la consumación de la "pasión" (entiéndase en términos clásicos del latín, de *passio*: todo el sufrimiento del hombre) de Francisco, quién se encamina, preso de otra violenta crisis -lo que indica su andar en zig-zag-, hacia su confuso destino.

La secuencia del desenlace nos presenta al protagonista, con los hábitos de fraile, en el interior de un convento. Es frecuente y volvemos al doctor Castillo del Pino, que el delirio de celos se sustituya por el religioso, en los que el sujeto se considera condenado como una suerte de destino imparabile al que Dios le somete.<sup>123</sup> Francisco se ha refugiado, finalmente, en los brazos de la religión para olvidar su vida anterior: *Murió el pasado* -dice el protagonista- *Aquí he encontrado la verdadera paz del alma*. Y acto seguido se aleja zigzagueando, lo que nos indica que aún no está restablecido. Prescindiendo de la ironía que esta última secuencia pueda contener por esa cierta obsesión que el cineasta ha tenido siempre por la Iglesia y que no deja de ser una forma (muy personal) de admirarla; se podría ver, en este último plano del film, y pensándolo mucho, un simbolismo del Gólgota, donde el andar del protagonista sería un equivalente al de Jesucristo con la cruz a sus espaldas. Francisco ha aceptado su condenación y se encamina hacia la muerte.

**FICHA TÉCNICA.** Producción: Ultramar Films, México, 1952. Productor: Oscar Dancigers. Productor Ejecutivo: Federico Américo. Guión: Luis Buñuel y Luis Alcoriza. Argumento: La novela de Mercedes Pinto, *El*. Fotografía: Gabriel Figueroa. Decorados: Edward Fitzgerald y Pablo Galván. Música: Luis Hernández Bretón. Montaje: Carlos Savage. Ayudante de Dirección: Ignacio Villareal. Jefe de Producción: Fidel Pizarro. Sonido: José D. Pérez y Jesús González Gancy. Maquillaje: Armando Meyer. Duración: 91 minutos.

**FICHA ARTÍSTICA.** Arturo de Córdova (Francisco Galván de Montemayor), Delia Garcés (Gloria), Luis Beristáin (Raul Conde), Aurora Walker (Esperanza Peralta), Carlos Martínez Baena (Padre Velasco), Manuel Dondé (el mayordomo Pablo), Rafael Banquells (Ricardo Luján), Fernando Casanova (el licenciado), Antonio Bravo (el invitado), León Barroso (el camarero), Carmen Dorronsoro de Rocas (la pianista), Chel López, José Muñoz, Manuel Casanueva, Alvaro Matute, José Pidal, Roberto Meyer.

---

<sup>123</sup> Castillo del Pino. Op. cit. (p. 200).

## CONCLUSIÓN

A lo largo del precedente análisis de las secuencias se ha ido dando cuenta, tanto de los factores temáticos y técnicos del film como de las relaciones de éste con la novela original. A modo de síntesis final trataremos ahora, de un modo más general, los aspectos más relevantes, aquéllos que, en una y otra obra, conforman el particular estilo de cada uno de los autores.

El primer rasgo definitorio del film es su estructura simétricamente perfecta, Buñuel presenta una historia que, la mayoría de las veces, evoluciona por dentro, es decir, el espectador sólo percibe aquellos acontecimientos realmente significativos para el desarrollo de la narración, mientras las instancias narrativas superfluas quedan obviadas por el realizador. Para ello, el tiempo cronológico se altera y la narración se concreta en momentos específicos, el espacio temporal de toda la película se define mediante el uso de elipsis que suprimen el detalle, por consiguiente, no hay momentos de distracción para el espectador, la tensión se mantiene a lo largo de todo el relato. Buñuel, con su prodigioso pulso narrativo, consigue que la cinta no decaiga ni un solo segundo, los noventa minutos del film están levantados con una limpieza narrativa tal que hacen pensar que los cambios con respecto a la novela no son sólo necesarios sino imprescindibles para su desarrollo interior.

A menudo se ha hablado -y el mismo cineasta ha contribuido a reforzar esta afirmación- de su despreocupación con respecto a los aspectos técnicos en sus películas. Por otra parte, el hecho de que su obra haya sido analizada, la mayoría de las veces, desde el punto de vista temático con muy escasas -por no decir ninguna- referencias a su lenguaje narrativo, ha acrecentado aun más su reputación de cineasta desinteresado por la realización. Sin embargo, sus películas parecen sostener lo contrario, no queremos decir con esto que Buñuel fuera un cineasta más preocupado por la forma que por el fondo, pero hay que tener

en cuenta que no existe contenido que sea independiente de la forma a través de la cual se expresa. La fuerza, la peculiar atmósfera de los filmes del cineasta se debe fundamentalmente al poder de sus imágenes, poder que no se alcanza limitándose a la ortodoxia académica sino yendo más allá; Buñuel era un cineasta intuitivo que se expresaba de modo más emocional que intelectual consiguiendo, con ello, que cada imagen se impusiera por sí misma.

El estilo del realizador de Calanda no se apoya en formas rebuscadas, su lenguaje se caracteriza por la sencillez y la claridad narrativa, la técnica no es utilizada por él para llamar la atención del espectador sino, es, precisamente, la invisibilidad de su lenguaje lo que constituye su estilo. Buñuel utiliza, a menudo, -como hemos visto en *El-* planos generales y americanos con los que nos sitúa como espectadores externos a lo que allí se desarrolla. Por otra parte, los casi imperceptibles movimientos de cámara hacen que capturemos la escena de una sola mirada; luego introduce repentinamente una técnica determinante: un travelling o un zoom a velocidad, a menudo, vertiginosa nos acerca a un primer plano. De este modo, ese imprevisto dinamismo rompe la placidez de la escena que se estaba desarrollando y selecciona un elemento de aquel plano que adquiere ahora el protagonismo en el encuadre. Ese elemento hacia el que se nos ha llamado la atención adquiere un carácter que lo distingue del resto, por un lado y por otro, una significación nueva por la violencia con que nos es mostrado. Se deduce de esta forma narrativa una confrontación: estatismo y subversión, ambos aparecen asociados dentro de un mismo plano como si el realizador quisiera con ello ilustrar el conflicto entre realidad y deseo que mueve a la mayoría de sus personajes. Esa asociación entre elementos opuestos muestra también el choque entre la placidez de un orden establecido y la violencia de un desorden individual y subjetivo. En el film que hemos estudiado se aprecia claramente ese antagonismo entre la rigidez de los personajes que rodean al paranoico - perfectos representantes del orden social- y la violencia interior del propio Francisco, con lo

cual queda perfectamente definido que es a partir de ese conflicto cuando surge el tratamiento formal. Un estilo elaborado en torno a las preocupaciones temáticas, en el que quedan indisolublemente unidos el fondo y la forma porque la subversión impuesta por un personaje que quiebra el orden social establecido es la misma que -en el orden visual- supone un travelling o un zoom que rompe la placidez de un plano fijo.

El estilo de Buñuel resulta, por otra parte, inseparable de cierta visión del Surrealismo: la reunión de los opuestos que deriva, a su vez y como ya habíamos visto, de la poesía asociativa de Lautréamont. La imagen buñueliana es impactante, poderosa, dotada de gran fuerza dramática pero, al mismo tiempo es inasible, efímera, porque el cineasta no se detiene a celebrar el momento lírico sino inmediatamente nos vuelve a sumergir en la totalidad, en la realidad, logrando así la síntesis entre lo cotidiano y lo soñado que reclamaba Breton.

El enclaustramiento de los personajes es otro aspecto característico del cine de Buñuel, él mismo reconoció que no sabía qué hacer con los espacios abiertos y que por ese motivo encerraba a sus personajes, sin embargo, la reclusión es también la mejor fórmula para ilustrar ese eterno conflicto en el que se debaten sus personajes, en los que la realización de sus deseos se verá siempre frustrada por la realidad. En el film *EL*, al contrario que en la novela donde se prescindía de ellos, los escenarios adquieren una importante significación; Buñuel se sirvió de espacios muy cerrados, muy ahogados para crear ese universo claustrofóbico, sofocante que es el reflejo de la prisión en que se encuentra encerrado su protagonista. Todos los escenarios que acogen en el film los momentos de crisis de Francisco presentan estas características, desde su tortuosa mansión o el compartimento del tren hasta la habitación del hotel o el monasterio en el que aparece enclaustrado al final de la cinta. De este modo, la acción se centra en tres espacios dramáticos: la iglesia, las diferentes habitaciones de la casa y la escalera del hall.

El hecho de que la iglesia sea el punto de encuentro de los enamorados lleva implícita, por un lado, la noción del pecado de la que ya habíamos hablado, y, por otra, la de la muerte: es en este escenario donde Francisco trata de estrangular al Padre Velasco, y donde intenta arrojar a Gloria desde su campanario. Religión, erotismo y muerte se funden en un todo que nos lleva a establecer una conexión biográfica, en *Mi último suspiro*, Buñuel destaca las constantes que marcaron sus años de adolescente: *En Calanda tuve yo mi primer contacto con la muerte que, junto con una fe profunda y el despertar del instinto sexual, constituyen las fuerzas vivas de mi adolescencia.*<sup>124</sup>

Las distintas habitaciones de la casa son, asimismo, escenarios dramáticos. En el despacho de Francisco se desarrollan las acciones cuyo motor suele ser una disputa: con el abogado, en la segunda secuencia del film o con su esposa, cuando ésta regresa de su larga conversación con Raul. El despacho es también el lugar preferido por Francisco para encerrarse cuando se disgusta por la conducta de Gloria y es, por último, el escenario de la desalentadora secuencia de la máquina de escribir, que ya habíamos descrito. Asimismo, es este uno de los pocos escenarios que aparece en la novela, donde es, a su vez, lugar de refugio del esposo de la escritora. La habitación de Gloria acoge una de las secuencias más dramáticas del film, aquella en que su esposo irrumpe con una serie de inquietantes objetos, mientras ella duerme; también es en este escenario dramático -aunque no aparezca en el espacio visual- donde el paranoico practica con su esposa no se sabe qué tipo de aberraciones suscitadoras de los enérgicos lamentos que oímos desde el hall.

Y es el hall el lugar dramático por excelencia, el que mayor protagonismo adquiere en el desarrollo de la historia. La disposición de la casa se articula alrededor de la escalera central, lugar favorable al drama: a sus pies tienen lugar los reencuentros, en lo alto el acceso

---

<sup>124</sup>Buñuel. Op. cit. (p. 19).

a las habitaciones y en su centro, Francisco sufrirá su primer acceso de locura, no en vano desde el principio, este escenario se relaciona -como ya hemos visto- con la emoción y el instinto, con lo irracional.

Estos son, fundamentalmente, los espacios donde evoluciona el personaje, cuya casa parece identificarse con su estructura mental, exteriormente sólida y vigorosa, en el interior aparece por todas partes, la fantasía decorativa de formas blandas, sinuosas, originales. Por otro lado, debemos señalar que la mansión estilo *art nouveau*<sup>125</sup> de Francisco también da cuenta de la posición social de sus antepasados; el modernismo fue un movimiento artístico nacido del fervor esteticista de la aristocrática sociedad de la *belle époque*, que parecía presentir su decadente final.

Como ya habíamos indicado la escenografía del film es uno de los elementos introducidos por el cineasta, la escritora, por su parte, prescinde de aquélla para concentrarse en la psicología del protagonista de la novela que evoluciona, la mayoría de las veces sobre fondos neutros. La acción de la novela se centra, fundamentalmente, aunque sin prestar atención a detalles descriptivos, en el hogar familiar y en el sanatorio mental en el que ingresa el paranoico.

Los personajes de una y otra obra son esencialmente los mismos, aunque existen algunas variantes. Francisco Galván es el anti-héroe buñueliano del héroe de Mercedes Pinto, ya hemos analizado en las páginas precedentes la evolución de la conducta del protagonista en ambos textos, su peculiar personalidad y el desarrollo de su psicosis; también hemos visto como las dos obras evolucionan siguiendo el ritmo patológico de *El*. Pero hay otros rasgos comunes en la definición del personaje. Ambos son hombres maduros casados con una mujer

---

<sup>125</sup>La ornamentación de la parte superior de la escalera central de la casa de Francisco Galván, es muy similar a la de la *Casa de la Calle Janson* realizada por Victor Horta en Bruselas en 1893.

joven, pertenecientes a una clase social elevada y respetados por los que le rodean. Francisco se nos presenta como un rico propietario mexicano, el esposo de Mercedes Pinto era capitán de la Marina mercante y distinguido profesor de la Escuela de Náutica de Canarias. Sin embargo, la transformación de estas características del personaje carecen de importancia, no se trata de elementos imprescindibles para el desarrollo de la trama, ni en la novela ni en el film, ya que la acción que mueve a ambos está totalmente polarizada hacia las imaginarias ideas que emergen de su delirio de celos.

El protagonista es utilizado por ambos autores para denunciar a la sociedad en cuyo seno ocurren estos conflictos, pero mientras Mercedes Pinto acusa a aquellas instituciones que no dieron una solución a su problema, Buñuel las denuncia porque en ellas encuentra el origen de la enfermedad de su protagonista. Mientras la escritora -pese a la perfecta descripción de la enfermedad de su esposo- no se pregunta el por qué de la paranoia, Buñuel va más allá e intenta buscar los orígenes de dicha psicosis. Al realizador -como manifestó en alguna ocasión- le conmovía la soledad y la angustia interior del personaje y por eso se propuso analizar a fondo las causas de su sufrimiento. También al realizador debió atraerle -no hay que olvidar su "espíritu" surrealista- la desconfianza de aquél hacia la realidad, su inmersión en lo onírico, ese circuito mágico entre lo real y lo imaginario que conformaba su mundo poético.

Dejando aparte el interés del cineasta por los personajes instintivos, anormales o deformes y que es una más de las obsesiones que dan forma a su universo personal; Buñuel afirmó a José de la Colina<sup>126</sup> que había algo de sí mismo en el protagonista, es conocido el hecho de que el realizador español era un hombre muy celoso, rasgo que se confirma con algunos de los testimonios que aparecen recogidos en la ya citada obra de Max Aub, así como

---

<sup>126</sup>Op. cit. (p. 89).

en las memorias de su esposa Jeanne Rucar<sup>127</sup>. Los celos que podían apreciarse en la conducta del propio Buñuel, son objeto, de los testimonios de algunos amigos, tomemos como ejemplo el de Alberti: *Yo sé que era muy celoso, siempre he sabido que Luis era muy celoso. Y su mujer nunca se la presentó a nadie... Era muy hermosa chica, muy guapa ¿verdad? Pero yo sé que él la escondía mucho.*

Por su parte las memorias de Jeanne Rucar de Buñuel aparecen plagadas de anécdotas acerca de los celos de su esposo, al que no vacila en designar con los apelativos de: *mi moro o macho celoso*. En *Memorias de una mujer sin piano*, título de la autobiografía de Jeanne Rucar, la esposa hace referencia directa al film que estudiamos y declara, tras unas páginas en las que relata su vida en pareja: *En "El", Luis trata el tema de los celos llevados al extremo*. Más adelante llama la atención sobre la persona que, se ha dicho, fue la inspiración del protagonista de la película, y que no era otra que el cuñado del cineasta, el esposo de su hermana Conchita. También en la obra de Aub, Leonardo, otro de los hermanos Buñuel, afirmaba que la historia de *El* hacía referencia a la vida de su hermana y su esposo que era paranoico. De este modo, en la adaptación de la novela homónima imprimió rasgos personales al personaje central; en las entrevistas concedidas a los críticos de Cine, Pérez Turrent y De la Colina hace alusión a lo que de sí mismo había en Francisco Galván. Probablemente, cuando Buñuel leyó la novela de la escritora canaria se sintió reflejado en algunos pasajes, como ha manifestado que se reconoce en algunas escenas específicas de su película<sup>128</sup>.

Pero no son sólo los celos los que identifican al realizador con el protagonista de la novela, también lo es la clase social en la que éste se desenvuelve, y volvemos a citar al

---

<sup>127</sup>Rucar de Buñuel, Jeanne. *Memorias de una mujer sin piano*. Ed. Alianza, Madrid, 1991.

<sup>128</sup>Ver, en el apartado siguiente, las declaraciones del cineasta a José de la Colina y Tomás Pérez Turrent, acerca del film.

propio Buñuel: *...como descendiente de una familia católica, de la burguesía española... llegué casi obligadamente a interesarme por los problemas de la sociedad burguesa. Mi niñez y mi juventud sufrieron las normas, los principios destructores de esta sociedad. Me dejaron como herencia todo un sistema de prohibiciones y represiones.*<sup>129</sup> Entonces, el realizador acomete la filmación de una película cuyo personaje intenta llevar a lo absoluto los valores que le ha inculcado el ambiente social en el que se desenvuelve y sitúa aquí el origen de su locura. Francisco Galván pertenece -como el protagonista de la novela- a un medio burgués, cuya moral se apoya en los represivos principios religiosos, en el derecho a la propiedad y en el despotismo sobre la mujer. Como hemos podido comprobar a lo largo del análisis de las secuencias cuando el protagonista se da cuenta de la fragilidad y falsedad de esos principios que le han mantenido aprisionado, intenta liberarse escindiéndose entre el mundo de la imaginación y el de la realidad y cuando salva la disyuntiva en la que se debate y se desgaja de uno de los dos mundos, pierde la razón, éste es el precio que ha tenido que pagar por su rebeldía.

El personaje de la mujer, narradora de toda la historia en la novela y de parte de ella en el film, posee rasgos comunes en ambos textos. En los dos, es la víctima que implora justicia y pide consejo a sus más allegados, sin que reciba de ellos la menor consideración. Sin embargo, en la novela su papel adquiere mayor protagonismo, quizá por el mismo hecho de enriquecer los pasajes con sus propias reflexiones no resulta tan pasiva (se podría decir que hasta masoquista) como en el film, donde sólo una vez se enfrenta al esposo (secuencia décima). La mujer en la novela es, además, madre; probablemente este hecho, obviado por el director en su adaptación, dota al personaje de mayor movilidad; su mayor preocupación son los hijos y casi por ellos decide finalmente abandonar al esposo por el que, no obstante,

---

<sup>129</sup>Entrevista realizada por Manuel Michel y aparecida en: A.A.V.V. *Buñuel*. Ed. Kyrios (p. 48).

manifiesta, a menudo, a lo largo de la novela, su enorme compasión y sus incesantes deseos por ayudarlo. El personaje de la esposa tiene mucha más fuerza en la novela, es decidida, resuelta, no duda en denunciar abiertamente a la iglesia, a la institución familiar, a las leyes e incluso, en alguna ocasión, a la medicina. Sin embargo, el personaje de Gloria parece falto de vida, es una mujer totalmente sumisa y abnegada, incluso cuando se enfrenta a su esposo y le dice que va a pedir la separación, la volvemos a encontrar en la casa, pasado algún tiempo, sin haberse decidido a abandonarle; Gloria parece aceptar su fatal destino junto a Francisco, el amor absoluto que él exige la arrastra también a ella, quién continúa a su lado, incluso después de que aquél intenta matarla. García Riera señala en su comentario sobre la película que la mujer traiciona al amor tal cual lo define el esposo, sin embargo, no es esto lo que se desprende del film. Gloria sí acompaña al paranoico a ese ámbito totalizador y renuncia a la vida tal cual debe ser para un ser normal o por lo menos, lo hace durante cierto tiempo. Ella misma parece guiarse por sus instintos, por eso dice a Raul cuando éste le sugiere la separación, que algo la retiene y no sabe qué es. Si Gloria traiciona el "amor loco" del que habla el estudioso mexicano, lo hace sólo al final cuando comprende lo infructífero de su empeño. En la secuencia del desenlace la vemos con su antiguo novio, que ahora es su esposo, y con su hijo; finalmente, ha elegido la estabilidad, también ella ha estado sumergida en un sueño, pero, al contrario que Francisco, vuelve al mundo de la realidad.

El resto de los personajes comunes a la novela y al film, no se presentan como individualidades, no tienen una personalidad definida, son sólo arquetipos de un orden social: el sacerdote representa la hipocresía de la iglesia; la madre, es la encargada de preservar la armonía familiar apoyada en el principio del deber de obediencia de la mujer hacia su esposo; los criados son los fieles sirvientes que conocen la barrera que les separa de sus señores y que se mueven como sus sombras; los abogados, defensores de la propiedad y algunos otros

personajes, como Ricardo, son las víctimas ocasionales de los delirios del psicótico. Raul es un personaje que no aparece en la novela y que se hace necesario al realizador para el desarrollo de la historia, primero, como parte integrante del triángulo amoroso que se plantea en la primera parte; luego, su papel se reduce al de confidente de Gloria y finalmente le vemos como su esposo. En la novela aparecen otros personajes: los hijos de la mujer, su hermana, los médicos que atienden al esposo, los ocasionales enemigos del esposo y algunos más que, aparecen igual de despersonalizados que los citados más arriba, como un coro que redondea la vida de los personajes principales que se destacan, de este modo, con mayor fuerza y patetismo.

De todo lo expuesto hasta ahora se deduce la imponente tarea formal y narrativa que supone construir un largometraje en torno a escasos escenarios y situaciones, consiguiendo que el film no caiga en la reiteración y que no cese de aportar nuevos elementos. Sin embargo, sería minimizarlo el querer destacar sólo sus aspectos estrictamente visuales, por lo que trataremos a continuación la vertiente temática, de contenido.

La obra de Buñuel es algo tan inclasificable que va mucho más allá de cualquier caracterización global, son muchos los factores que intervienen en su cine y ninguno de ellos es exclusivo. Cada uno de los aspectos que se encuentran en su filmografía ha conducido los distintos y variados análisis de los estudiosos; el surrealismo, la religión, el erotismo, la crítica social, el psicoanálisis, etc. etc. son temas que han sido tomados por separado para las diversas interpretaciones de su obra, otorgándole preferencia a uno sobre los demás; sin embargo, en la obra del cineasta todos ellos se funden en un todo que confiere a ésta una original unidad. Conocer todo el cine de Buñuel es una tarea muy ardua, por no decir imposible porque éste se mueve en el terreno de "lo irracional"; extraer los elementos temáticos -la subversión, el misticismo, el fracaso de la libertad, el irrefrenable deseo que mueve a sus personajes, la

importancia de lo onírico- o su rica imaginaria - sus tullidos, enanos, ciegos, insectos, zapatos, corderos- para elaborar una teoría explicativa de su obra resulta muy arriesgado, puesto que todos estos elementos forman parte de su universo personal y su inserción en un determinado film se rige por una arbitrariedad tan absoluta como personal. Por eso en el análisis precedente del film, no nos hemos decantado por ningún aspecto en particular, todos los temas, todas las obsesiones de Buñuel aparecen en *El* reunidas en torno a la desbordante personalidad del protagonista.

*El*, como todos los filmes de Buñuel se desliza entre lo onírico y lo documental, entre la evocación azarosa de sus recuerdos y la afanosa indagación en la realidad, todo ello conformando un todo en el que cine y vida se entremezclan, confunden y reinventan mutuamente.

## RECEPCION CRITICA DEL FILM.

El presente apartado tiene como objetivo la aportación de información procedente de fuentes externas al film. Debido a la escasez de datos económicos - relativos a la distribución, recaudación obtenida, tipo de canales de difusión etc.-, con los que hemos podido contar para la elaboración de este trabajo, nos centraremos en los elementos críticos, es decir, en toda la literatura que la exhibición del film haya generado. De este modo, tendremos, por un lado, las críticas aparecidas en la prensa -especializada o no- después del estreno y por otro, el conjunto de discursos que ha suscitado la película, así como los análisis realizados por algunos estudiosos de la obra de Luis Buñuel. También contaremos, dentro de este capítulo centrado en los elementos posteriores a la difusión del film, con las declaraciones del cineasta en diversas entrevistas de la prensa especializada.

La filmación de *El*, según afirma García Riera en su *Historia Documental del Cine mexicano* (p. 101 del tomo V), se llevó a cabo del 24 de noviembre de 1952 al 27 de enero de 1953 en los estudios Tepeyac y fue estrenada el 9 de julio de 1953 en los cines Chapultepec, Lido y Mariscal de México D. F.

Sobre los comentarios aparecidos en la prensa mexicana de aquellos años no poseemos detalles, sin embargo contamos con el testimonio del propio cineasta en sus memorias (pp. 247-8): *En México, un desastre. El primer día, Oscar Dancigers salió de la sala absolutamente consternado, diciéndome: "¡Se ríen!". Entré en el cine, vi la escena en que lejano recuerdo de las casetas de baños de San Sebastián- el hombre hunde una larga aguja en el agujero de una cerradura para saltarle el ojo al observador desconocido que imagina tras la puerta, y, en efecto, la gente reía a carcajadas. Sobre la duración en cartel del film manifestó a Pérez Turrent y De la Colina<sup>130</sup>: ... Si duró tres semanas en la sala, se debió*

---

<sup>130</sup>Pérez Turrent y de la Colina (1986). Op. cit. p. 95 y op. cit. (1993) p. 84.

al nombre de Arturo de Córdova, que tenía mucho cartel.

La película fue presentada en el Festival de Cannes de 1953 provocando, conforme a lo declarado por Andre Bazin<sup>131</sup>, una disputa animada: *Para la casi totalidad del público y la gran mayoría de la crítica, "El" tan sólo fue un melodrama desolador, una obra tremendamente anticuada, derivada del peor teatro de bulevar de 1900.* Buñuel también alude, en sus memorias (p. 247), al estreno de su cinta en el Festival francés: *La película fue presentada en el festival de Cannes en el curso de una sesión organizada -me pregunto por qué- en honor de los ex combatientes y mutilados de guerra, que protestaron vivamente. En general, la película fue mal recibida. Con algunas excepciones, la Prensa se mostró hostil. Jean Cocteau, que antaño me había dedicado algunas páginas en "Opium", declaró incluso que con "El" yo me había "suicidado". Cierto que más tarde cambió de opinión.*

Pero el fracaso inicial de la película iba a durar poco, la revista francesa *Positif* dedica en su número de mayo de 1954 un amplio estudio a *El*, que comentaremos más adelante, y es a partir de este momento cuando la crítica empieza a considerar sus precipitados criterios.

En diciembre de 1955 se estrena el film en Nueva York con el título: *This strange passion*. El cinco de diciembre aparece un artículo de A. H. Weiler en el *New York Times*, en el que declara que el film es un estudio elemental y poco inspirado de la psicología anormal, además de ser una cinta sombría, pomposa y rara. Por su parte Tony Richardson, el realizador británico que, en sus días de crítico, fue uno de los primeros en escribir sobre las películas mexicanas de Buñuel, encontró que *El* era un fracaso. (*The New Yorker*, 10 de diciembre de 1955, p. 21).

Por otra parte y antes de entrar en las numerosas interpretaciones que se han dado al film que nos ocupa, debemos dar cuenta de su estreno en España. Buñuel fue un cineasta

---

<sup>131</sup>Bazin, André. *El cine de la crueldad*. Ed. Mensajero. Bilbao, 1977. (p. 82).

prohibido en los años de la dictadura franquista, y sus películas no fueron exhibidas en nuestra nación hasta mucho después de sus respectivos estrenos en otros países; téngase en cuenta que la primera alusión al realizador aragonés en una revista cinematográfica española después de la guerra civil se hacía en los siguientes términos: *Todos recordarán la película "La Edad de oro", realizada por dos comunistas españoles, merced al apoyo de la aristocracia snob y decadente. Pues bien, esta película que ofendía directamente a los católicos y, en general, a los sentimientos normales, fue aprobada por la censura y en los cines de París los espectadores la rechazaron.*<sup>132</sup> La obra del cineasta exiliado se conoció en nuestro país gracias a la labor desempeñada por las Salas de Arte y Ensayo que comienzan a funcionar a partir de 1967. La primera película de Buñuel estrenada en Barcelona el 7 de junio de 1967 y en Madrid el 5 de octubre del mismo año fue *Ensayo de un crimen* (1955) en las salas Publi y Goya respectivamente. A partir de este momento, pudieron verse otras películas del cineasta como: *Diario de una camarera* (1964) estrenada en 1968 y 1969 en Madrid y Barcelona respectivamente, *El ángel exterminador* (1962) en los mismos años, *Nazarín* (1958) en 1969, *La Joven* (1960) en 1970, *Abismos de pasión* (1953) en 1970 y 1971 y *El* (1952). Esta última, que es la que nos ocupa, fue estrenada en Madrid el 25 de mayo de 1970 en el cine Gayarre y en Barcelona el 22 de junio del mismo año, en la sala Publi.<sup>133</sup>

Sobre los comentarios de la prensa de aquellos años contamos con los aparecidos en sendos periódicos madrileños: por un lado, la de Miguel Rubio, con fecha de mayo de 1970, bajo el título: *"El", de Luis Buñuel. (Gayarre). Un gran Buñuel.* El articulista considera el citado film una de las obras más personales y de mayor cohesión estética de su autor. Tras

---

<sup>132</sup>De Cartes, Bernardo. "Cómo se ejerce en el mundo la censura cinematográfica", en: *Primer Plano*, nº 14, enero de 1941

<sup>133</sup>Datos extraídos de: Munsó Cabús. *El cine de Arte y Ensayo en España*. Ed. Picazo, Barcelona, 1972.

hacer referencia a la vida trashumante del cineasta hasta su definitiva localización en México y al prestigio alcanzado en los años cincuenta con *Los Olvidados*, continua manifestando su admiración por el realizador que, a pesar de los innumerables inconvenientes que ha debido sortear a lo largo de su azarosa carrera, siempre ha conseguido llevar con él su universo personal. Pasa luego el comentarista a mostrar las relaciones entre esta película y otras obras importantes del aragonés, sus obsesiones y sus temas. Atribuye al film un exceso de riqueza de figuración poética, pero este mismo exceso es alabado y contrapuesto al raquitismo de la filmografía de aquellos años. Llama la atención, por último, sobre el hecho de que, a pesar del bajo coste de la película y de las estrecheces características de las producciones mexicanas, el film presente una buena factura con una realización rigurosa y certera que, junto a otros detalles técnicos, ponen en evidencia las dotes narrativas de Buñuel.

No es de la misma opinión el crítico de *El Alcázar*, Félix Martialay, con un artículo aparecido en dicho periódico el 27 de mayo de 1970, bajo el título: "*El*", de Luis Buñuel, y encabezado con la afirmación: *El film es un folletín sin clase, rutinario, tosco, pesado, ínfimo y lamentable*. El articulista parece no haber advertido o no haber querido advertir el estudio de los celos patológicos y de la represión religiosa que, bajo la apariencia de un superficial melodrama, es el film de Buñuel y comienza haciendo alusión a la obra del Infante don Juan Manuel y a un capítulo de su obra: *El conde Lucanor*, en el que se relata el engaño del que fue objeto un rey por unos tejedores de la corte que le ofrecieron un vestido con la peculiar propiedad de no ser visto más que por los hijos legítimos y de como un hombre alejado de los aduladores de la corte le vio y gritó que el rey iba desnudo. Toda este discurso inicial tiene la única finalidad de establecer un paralelismo entre el famoso cuento y la celebridad del cineasta español, cuya obra parece considerar el crítico una farsa, y pone como ejemplo la película que estamos estudiando, a la que considera un folletín similar a tantos otros

hispanoamericanos. Atribuye la buena crítica que ha recibido el film a tres causas: al hecho de que el profesor Jacques Lacan la proyectara a sus alumnos como documento sobre la paranoia, a la crítica francesa y a las palabras del propio Buñuel declarando a *El* como uno de sus filmes favoritos. Concluye su artículo mencionando algunos de los momentos que le han parecido más impactantes, pero sin dejar de señalar que son los exegetas del cineasta los que ponen el resto y no la película en sí.

En lo que se refiere a la prensa especializada, dentro de nuestro país, contamos con un artículo aparecido en la revista *Nuestro Cine*, n° 99, en julio de 1970 y firmado por A.M.T. (Augusto Martínez Torres), en la **Sección Crítica**. El autor atribuye a Buñuel tres características, a través de las cuales realiza luego un breve análisis del film. Su carácter de entomólogo, su naturaleza ordenada y su personalidad compleja se reflejan en su obra en el estudio del comportamiento de sus personajes, en la lógica interna que guía el desarrollo de los hechos y en la propia elección de los protagonistas, cuyas peculiaridades les diferencian del resto de los personajes cinematográficos. Así el comportamiento de Francisco Galván, el protagonista, es estudiado por la cámara como si le viera a través de un microscopio o una lupa; el film posee, para el crítico, una de las estructuras más férreas de la historia del cine y, por último, subraya algunas escenas del film en las que se puede apreciar el peculiar sentido del erotismo del cineasta.

Por su parte, Enrique Alberich y dentro de un artículo de carácter general sobre la obra de Buñuel, publicado en *Dirigido por*, n° 107 y 108, en Febrero de 1983, dedica unas páginas al estudio de Francisco Galván y Archibaldo de la Cruz (protagonista de *Ensayo de un crimen*) bajo el subtítulo de: *Dos caballeros atípicos*. Esta crítica alude, de nuevo, al carácter entomológico del film y su protagonista es, para el autor de este artículo, uno de los personajes más ricos de la filmografía buñueliana. Tras centrar el análisis en algunas

secuencias del film, como la inicial de la misa de Jueves Santo o la escena en que el protagonista se dirige a la habitación de su mujer con una serie de artículos siniestros, escena que considera uno de los momentos cumbre del film o el plano final de la cinta, concluye subrayando que *El* no es sólo el retrato de un psicópata sino: ... *el reflejo simbolizado de ese callejón sin salida que es la neurosis burguesa.*

Habíamos señalado más arriba que las opiniones de los especialistas empiezan a cambiar a partir de la publicación de un estudio sobre el film realizado por los críticos de *Positif* en mayo de 1954, en su nº 10. Dicho estudio aparece encabezado por una nota de la redacción de la revista en la que se expresa el deseo de que cese la *conspiración de silencio* en torno al film *El*, al que, por otra parte se considera una obra capital. El análisis de la cinta se estructura en forma de ficha filmográfica y podemos distinguir tres apartados generales: **El ejercicio de un estilo**, se compone de una sinopsis de la historia, así como de una indagación en torno a la estructura del film y su realización, distribuida esta última en varias partes que van dando cuenta de los aspectos técnicos tales como montaje, fotografía, sonido, música y decorados, en cada una de ellas se destacan las secuencias en las que cada uno de estos aspectos resultan más singulares, tanto por su significación como por su ejecución. El estudio de los personajes viene conformado bajo el título **Estudio de costumbres**, allí y también subdividido en distintas secciones se va dando cuenta por un lado, de los rasgos de la personalidad del protagonista masculino como su carácter neurótico o el sentido de la autopunición o el desprecio que siente por los demás para concluir con sus paranoicos celos, por otro con una definición del personaje femenino estableciendo en el mismo título un paralelismo con la *Justine* de Sade en el sentido de cómo una novela de amor se transforma para ella en una novela negra y, por último, se analiza brevemente la figura de la madre, del antiguo novio o del mayordomo. En el apartado final que lleva por título **Lección de moral**,

se tratan los temas del amor loco, el sadismo y la religión. Se considera el film como una prolongación de *La edad de oro*, al mismo tiempo que se considera un admirable análisis de la pasión erótica y la tensión existente entre el amor loco que exalta a Francisco y el freno que suponen sus hábitos cristianos. Se establece, asimismo, un paralelismo con la obra de Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, en la secuencia en que Francisco se dirige a la habitación de Gloria con una suerte de objetos extraños y, por último se asegura que el film no se propone otra cosa que guiarnos al pensamiento de que todo amor significa la muerte de toda religión. Concluye el estudio señalando que como *La edad de oro*, también *El* marca una fecha luminosa en la historia del cine.

Por su parte la revista *Cahiers du Cinéma*, en su nº 32 de 1954 publica una carta enviada desde Nueva York por el crítico Herman G. Weinberg, en ella aparecen algunas referencias a la película objeto de este estudio. En la citada carta Weinberg parte de la consideración de *El* como una especie de *Edad de oro* edulcorada, y casi exclusivamente comercial, interpretando su contenido como el estudio de una obsesión de celos que conduce al héroe a la violencia contra su esposa y, finalmente, a un monasterio. Escribe que, a excepción de algunas escenas -como aquélla en la que Francisco introduce un alambre a través de una cerradura, tras la cual sospecha que mira un ojo indiscreto- las nueve décimas partes de la película podrían atribuirse a cualquier director de cine mexicano. A lo largo de las páginas de la carta, sin embargo, el autor modifica su opinión inicial, concluyendo que la escena final de la iglesia -en la que el héroe sufre una alucinación y ve a los feligreses y al sacerdote burlándose de él y haciéndole regañinas de cornudo, cuando en realidad, todos están de rodillas, rezando con la cabeza inclinada- elevan la película *El* a la categoría de arte.

En el nº 37 de la misma publicación, el crítico Jacques Doniol-Valcroze escribe un artículo sobre el film, que viene a ser, no tanto una crítica en sí mismo, como una réplica a

diversas interpretaciones dadas a la película por otros especialistas. Bajo el título de: *Post-scriptum sur "EL"*, comienza con una alusión a la crítica de Bazin aparecida en *l'Observateur* y sintetiza aquella en tres puntos esenciales: primero, que en la presentación del film en Cannes en 1952, sólo algunos apreciaron detrás del drama burgués, las intenciones explosivas y el diseño general de *La edad de oro*; segundo, que -preguntado sobre ello - el realizador declaró que no había sido su intención restablecer conscientemente su segundo film y, tercero, que *El* podía considerarse como una obra clave en la que se insinuaba la suprema mistificación del cine por la poesía, además de ser como un equivalente cinematográfico del *trompe-l'oeil* surrealista. Continúa Doniol-Valcroze haciendo referencia a la crítica de Michel Dorsday, en la que encuentra cierta arbitrariedad cuando describe el itinerario de Buñuel desde "la brutalidad sensual" de *Un perro andaluz* o *La edad de oro*, la "revolución social" de *Las Hurdes* hasta la "revolución que no va sin maniqueísmo" de los filmes mexicanos. Todo esto le parece al crítico francés que se contradice con las declaraciones del propio cineasta en la entrevista aparecida en el último número de *Cahiers du cinema* y a la que remite al lector. Prosigue con la declaración de Dorsday cuando escribe: *Y es en este extraño retrato del amor, donde cristaliza la pasión de los hombres que él se place en reconocer* o habla de la mítica misoginia de Buñuel, Valcroze se niega a aceptar esa elección y manifiesta que si *El* tiene una clave es el Surrealismo y no la misoginia. Por último, se centra el crítico en el largo estudio de la revista *Positif* en el que encuentra numerosas contradicciones entre un párrafo y otro. Declara que lo que Buñuel dice de *El* y la fidelidad que afirma al Surrealismo son las mejores explicaciones de la película y considera que no es necesario caer en el generoso enloquecimiento verbal del citado estudio. Buñuel había afirmado que quiso hacer la película del amor y de los celos y estaba en lo cierto porque consiguió la finalidad que él atribuye al cine: "abrir una pequeña ventana sobre la prolongación de la realidad". Prosigue el crítico de

*Cahiers* declarando que no es su propósito hacer una exégesis detallada del documento de *Positif*, y que tampoco se contentaría con señalar simplemente que en la segunda página del estudio aparece escrito: *...este guión, evidentemente adaptado de una novela cualquiera...* y que esto es completamente falso. Opina el articulista que cuando se publica un estudio de once páginas sobre una película, se toma la precaución de indagar sobre los orígenes del guión de la misma e indica que en la base de *El* están las memorias de Mercedes Pinto, joven de la sociedad mexicana que vivió en el último siglo y cuyo marido sirvió de modelo a Francisco. Aunque la información de Valcroze tampoco era del todo exacta resulta gratificante que alguien se preocupara por conocer la procedencia del guión. A continuación el crítico cita algunos pasajes de la novela que Buñuel resumió para dar el tono de aquellas memorias: *"...yo estaba sentada en el salón, esperaba un hijo y me entretenía con esta pequeña vida... entonces se abrió la puerta, mi marido entró, me miró y me dijo ¡puerca! y salió sin añadir nada..."*, relata otro episodio en que estando ella en el jardín llegó el esposo y le indicó que en el campanario que había a lo lejos estaba un hombre que iba a hacerle señas y que, tras insultarla, la pateó. Con ligeras variantes ciertamente aparecen estos episodios en la novela, Valcroze prosigue manifestando que lo que menos puede decirse es que no se trata de una "novela cualquiera", y que el elemento de choque de la película encuentra en ésta un origen indiscutible. Concluye el crítico aludiendo al párrafo sobre el "amor fou" del citado estudio y declara que podría prestarse a una interminable discusión, pero que como ese no es su propósito y más cuando el "colectivo" responsable probablemente haya tomado la definición que había dado Kyrrou con encantadora lozanía, finaliza con las siguientes palabras: *Yo, por mi parte, prefiero referirme a NADJA o a aquellos otros textos que pueden encontrarse en todas las buenas librerías.*

En 1984, *Positif* vuelve al film en un artículo de la sección *El cine reencontrado*, el

crítico que firma *Las apariencias y el abismo*, Petr Kral, define la película como la descripción de la progresiva degradación de un enfermo de celos que hace la vida imposible a su esposa, desde la sombra de su propia locura. Al mismo tiempo encuentra similitudes entre Francisco y el protagonista de *La edad de oro*. Considera que la elección de la iglesia como escenario de algunas escenas importantes del film, es tan significativa como la relación -que Buñuel sugiere- entre la enfermedad de Francisco y su vinculación a la moral cristiana. El héroe es víctima de una existencia plagada de contradicciones que Buñuel muestra jugando con la diferencia entre las apariencias o el primer sentido de las cosas (realista) y lo que realmente implican (lo secreto). Destaca, asimismo, el fetichismo de la escena del pie, en la que el héroe cambia repentinamente de comportamiento al percibir los pies de su esposa bajo la mesa donde ambos almuerzan. Afirma el crítico que el relato es, a veces, un juego mentiroso con el espectador y su fe en la imagen. Y concluye afirmando que la mistificación en Buñuel es inseparable de la poesía y que si los sentidos se derivan no es sólo por provocación y para negar la moral convencional sino también para mostrar la realidad como un misterio.

La revista inglesa *Sight and Sound*, dedica un artículo a la etapa mexicana del realizador en el invierno de 1965/66. Tom Milne recorre, en un largo comentario, las películas que Buñuel llevó a cabo en México y dedica un breve párrafo a *El*, tras manifestar que la película se acepta ya como una de las obras maestras del cineasta, continua diciendo que la película nos transporta de un lado a otro, por eso el proceso por el cual Francisco se transforma de pilar de la sociedad en un monstruo de celos no se nos muestra nunca. Destaca algunas secuencias como la inicial de la iglesia, la de la luna de miel en la que Francisco mete por el ojo de la cerradura una aguja de punto para castigar a un imaginario rival, o la del compartimento del tren en la que la felicidad de Francisco queda oscurecida por sus primeras

dudas. Concluye el crítico afirmando que a Buñuel no le interesa tanto el porqué o el cómo de sus ataques de celos como la forma que éstos tomarán y hasta dónde llegarán.

La literatura que ha generado la vida y la obra del realizador de Calanda resulta tan extensa y variada que nos hemos visto en la necesidad de hacer una selección de ella. Se ha tratado de contar con la mayoría de los estudios publicados en nuestro país por autores españoles o con traducciones de investigaciones realizadas por especialistas europeos, asimismo se han tenido en cuenta algunos ensayos de autores latinoamericanos y, por último los testimonios del propio Buñuel aparecidos en sus memorias y en diversas entrevistas, así como las declaraciones de su esposa, Jeanne Rucar aparecidas en su biografía y las de otros familiares y amigos del cineasta recogidas en la valiosa obra de Max Aub. Con todo, hay que decir que el film *El* es uno de los que menos análisis ha originado, la mayoría son referencias a la película dentro de estudios consagrados al cineasta, pero muy pocos, por no decir ninguno, dedicados íntegramente a la citada película.

Seguidamente haremos un repaso a través de la bibliografía especializada en la obra buñueliana, para extraer de ella las referencias y las diversas interpretaciones que se han dado al film, objeto de este trabajo de investigación, para ello nos ha parecido lo más conveniente comenzar con los primeros estudios, de los años cincuenta, e ir avanzando hasta llegar a las últimas publicaciones consagradas al cineasta y que datan del año 1993.

Aunque la obra de André Bazin, *El cine de la crueldad*,<sup>134</sup> fuera publicada en nuestro país en 1977, y en París dos años antes, aparece aquí en primer lugar porque el libro es una recopilación de escritos realizados por el autor en fechas anteriores; así el capítulo en el que hace referencia al film que tratamos, recoge el artículo publicado por él en *Rendez-vous de Cannes*, al día siguiente de la proyección de la película en el festival y dos artículos

---

<sup>134</sup>Bazin, A. Op. cit. (p. 82-89)

posteriores aparecidos en *France-Observateur* el 10 y el 17 de junio de 1954. El primero de ellos se constituye en una réplica al artículo de un agente publicitario anónimo que dejaba claro que el cineasta español había puesto los medios a su alcance, al servicio de las convenciones de la peor literatura burguesa, sobornando el relato con algunos detalles de sadismo erótico. Bazin, por su parte, admira en Buñuel que, tras haberse sometido aparente y humildemente a las preferencias del público y de los productores y pudiendo pasar ante los ojos de todos como un buen cristiano, nos mostrara a un obispo besando un pie desnudo en el Lavatorio del Jueves Santo, en la primera secuencia de *El*, que despertaba en su protagonista la locura erótica; esta escena le parece al crítico francés tan admirable como el esqueleto mitrado del obispo al borde de un acantilado de *L'âge d'or*.

Cita luego, en su segundo artículo, una entrevista mantenida por él y por Doniol-Valcroze (a la que haremos referencia más adelante) con el realizador sobre sus películas mexicanas y de la que extrajo la consideración de que *El* era una obra en clave, equivalente cinematográfico de las apariencias engañosas surrealistas. Por último, en el artículo del 17 de junio, cree no haber insistido lo bastante sobre el contenido explícito de la película e indica que para el realizador *El* se justifica positivamente como observación objetiva de un hombre celoso. *Por una paradoja estética cuyo análisis es fácil -escribe Bazin- el surrealismo nace aquí de una objetividad tan forzada que atraviesa su objeto de par en par, no afirmándola en primer lugar implacablemente para ir luego más allá de sus apariencias. Como lo pictórico, -continúa- el surrealismo psicológico pasa por la apariencia engañosa del realismo que está representado aquí por las reglas y convenciones dramáticas de una sociología burguesa.*

En 1963 Ado Kyrou dedica, en su libro *Le surrealisme au cinema*, un apartado a los filmes mexicanos del cineasta deteniéndose, principalmente en dos cintas: *El* y *Robinsón*

*Crusoe*. La primera es considerada como el estudio clínico de un obseso sexual, impotente, celoso y cristiano, cuyas escenas irracionales muestran la lucha de las fuerzas oscuras -Iglesia, Familia etc.- contra una locura de amor. Es el choque violento entre los deseos y la moral, que el protagonista resuelve asesinando -en la persona del cura- toda la moral burguesa. El autor encuentra, asimismo, similitudes entre este film y la literatura de Sade, afirmando que Francisco no es otro que Modot y que Gloria es una personificación de Justine.

En 1964 el mismo autor escribe un libro sobre Buñuel<sup>135</sup> en el que dedica a *El* algunas páginas más. Considera que la película es mucho más que el estudio clínico de un celoso y recuerda que se trata de un retorno a los temas de *La edad de oro* y del primer eslabón que une ese film a *Viridiana*. Reflexiona sobre el proceso evolutivo de Buñuel, y manifiesta que mientras sus tres primeras películas parecen derivarse libremente de su mundo interior, tras un entreacto demasiado largo, es obligado a hacer cine comercial en el que, con la mejor voluntad del mundo, no puede dejar de introducir los elementos de su Yo, los elementos instintivos, subconscientes o, en una palabra, surrealistas. Considera que estos elementos ocupan, cada vez, un lugar más grande y que con ello destruyen la apariencia comercial de dichos filmes. Kyrrou atribuye al film un momento clave porque, además de continuar el tema de su segundo film, la marca del Divino Marqués se manifiesta en cada recodo de aquel escenario que para el público mexicano fue reducido a vulgar melodrama sobre los celos. *El* -escribe el crítico- *busca el amor fou, quiere ser un hombre libre, pero, aún pasando los cuarenta, es todavía virgen, tan grande es el ataque a las reglas morales de nuestra muy santa sociedad. Burgués hasta el fondo de su alma, es el ejemplo perfecto del cretino bienpensante, fabricante de todas las piezas para la Iglesia, la Familia, la Armada, la Escuela y las otras instituciones que tienden a matar la libertad humana.*

---

<sup>135</sup>Kyrrou, Ado. *Luis Buñuel*. Seghers, París, 1962.

Carlos Rebolledo, por su parte, dedica en su estudio sobre Buñuel<sup>136</sup> un capítulo a Francisco Galván, titulado: *El héroe positivo*. El autor hace un análisis de Francisco y de Archibaldo de la Cruz, en el que determina las analogías y las diferencias en los comportamientos de ambos héroes. En lo que respecta al **deseo y el contacto con la realidad**, mientras el primero no se atreve a nada, Archibaldo intenta realizar sus aspiraciones; mientras la realidad sirve fielmente a los intereses de este último, conduce a un fracaso sistemático las ansiedades de Francisco. En lo concerniente a la **temporalidad** la diferencia entre uno y otro radica en que Archibaldo es por sí mismo quien domina el tiempo del film evolucionando en un universo mágico e infantil; por el contrario en *El*, Francisco no domina el tiempo de la película, sino que se somete a la narración de Gloria, siendo él un personaje pasivo. Al contrario que Archibaldo, el comportamiento de Francisco se adapta a la conciencia moral, asume el cristianismo y ésta es, para Buñuel, la razón de su fracaso social. Francisco, al tratar de conciliar sus deseos y su moral hace de Gloria una víctima. Archibaldo, por el contrario, no sufre contradicción alguna, se limita a someter cuanto le rodea a sus deseos. Finalmente el autor se detiene en narrar el argumento de la película *El* y concluye considerando que el film nos muestra el fuerte choque que se produce en un hombre cristiano, rico y respetable cuando, de pronto, descubre el deseo y comienza a degradarse para no ceder a él, víctima de sus profundas convicciones religiosas.

En 1969, aparece publicado en España el primer estudio sobre el cineasta aragonés realizado por un investigador español, J. Francisco Aranda. La obra *Luis Buñuel, biografía crítica*<sup>137</sup> le fue encomendada por la Cinemateca francesa en la que había trabajado durante algunos años. El libro fue revisado por el propio Buñuel y en él aparecen ya algunos

---

<sup>136</sup>Rebolledo, Carlos. *Buñuel*. Editions universitaires, París, 1964. (p. 62-69).

<sup>137</sup>Aranda, J. F. Op. cit.

fragmentos de las memorias del cineasta que se publicarían unos años más tarde, también aparecen aquí, por primera vez, numerosos textos inéditos del propio cineasta. Sin embargo, son pocas las páginas que dedica al análisis del film, materia del presente trabajo, aparte de citar las palabras del cineasta con respecto a su película, la considera una versión simplificada "para tontos" de *L'âge d'or*. Alude al profesor Jacques Lacan, quién proyectaba la cinta a sus alumnos para ilustrar las lecciones sobre la paranoia en la Escuela de Psicopatía de París, habla del protagonista como producto de una casta familiar, social y religiosa y concluye considerando la película, aparte de una de las obras maestras de Buñuel, una acusación terrible y una advertencia severa que, sin embargo, le resulta "divertidísima".

Siguiendo el orden cronológico que hemos establecido para la estructuración de este apartado, hay que mencionar ahora otro valioso estudio realizado en 1970 por el crítico suizo Freddy Buache<sup>138</sup> quién va a considerar la película como una obra maestra. Aprecia en los celos y en el fetichismo del protagonista una sutil crítica psicosocial, con las mismas infraestructuras opresivas descritas en *La edad de oro*, aunque en la película de 1952 quedan ampliadas las motivaciones del fracaso amoroso. Luego establece una serie de paralelismos entre Modot, protagonista del film de 1930 y Francisco Galván y concluye haciendo referencia a la obra de Pierre Mabille: *Thérèse de Lisieux*, pues encuentra que la posición intelectual, espiritual, política y moral del escritor es invariable a la del cineasta aragonés; cita algunos párrafos de dicha obra que, a su vez, transcribimos aquí por considerarlos de enorme interés para profundizar en el sentido de algunos aspectos de la obra de Buñuel; así, por ejemplo, y con respecto a la entrada al claustro dice: *...no tiene otro móvil que el de protegerse contra los reencuentros que podrían venir a turbar el complejo primordial. Por una parte, hay la sustitución de un amor irrealizable por un amor más abstracto, más general, situado en pleno*

---

<sup>138</sup>Buache, Freddy. *Luis Buñuel*. Ed. Labor, Madrid, 1976.

sueño... Y haciendo referencia a la posición tomada por el escritor ante la moral que predica la Iglesia, Freddy Buache, ha acertado en semejarla a la posición del cineasta, pues aquél escribió: *Declaro que en la primera etapa emprendida hacia el porvenir debe suprimirse la existencia de un amor sobrenatural, inmaterial y divino... El cadáver de Jesús debe cesar de interponerse entre los hombres y las mujeres. El retrato del hombre vivo, rico de su esfuerzo, consciente de su poder, debe reemplazar al del miserable condenado, del imperfecto definitivo que la Iglesia nos ha presentado por siglos...* Como dato curioso citamos aquí un comentario de Buñuel aparecido en el monográfico sobre el cineasta en la colección filmes Kyrios editada en Buenos Aires en 1978; en una entrevista realizada por Manuel Michel; allí, al interpellarle acerca de la religión en sus películas el realizador había declarado: ... *Quisiera hacer una película sobre la vida de Santa Teresa de Lisieux, tal como está descrita por Pierre Mabilie. No hay que inventar nada, está todo.*

El siguiente comentario ha sido extraído de la obra de Raymond Durgnat, *Luis Buñuel*, publicada en Londres en 1967 y en España en 1973. Tras hacer una breve sinopsis narrativa del film, continua considerando a su protagonista, al mismo tiempo, fundamento y prisionero de su sociedad. Y concluye diciendo: *El tono de El es llano y árido; las visuales apenas traicionan las discrepancias de mentiras y verdades, e insanidad, que existen insidiosamente en el diálogo, en los matices de expresión y están levemente indicados en los arranque de cólera.*

También en 1973 publica Emilio García Riera su valiosa obra en doce volúmenes: *Historia documental del cine mexicano*. Allí podemos encontrar en el tomo quinto un amplio estudio dedicado al film que estudiamos. Entre la sinopsis del guión y una lista de testimonios aparecidos en la prensa de distintos países, aparece su propio comentario sobre el film. Menciona la novela en la que se inspira la película, tal vez por conocer a la escritora canaria

que ya, por aquel entonces, se encontraba establecida en la capital azteca; también a Jacques Lacan y sus clases de Psiquiatría y aprecia en el film una serie de valores que lo convierten en una obra maestra a muchos niveles. Haciendo mención de la primera parte melodramática de la cinta emite un apreciable juicio que transcribimos a continuación: *...la parte melodramática -escribe- es en rigor insuprimible porque los personajes que rodean al paranoico son por obligación melodramáticos, o sea, sentimentales, convencionales y apegados al "sentido común superficial y falso"... El melodrama es, con todo, la vida misma del honesto personaje de clase media que cree en el matrimonio ideal (Gloria Garcés), o en la conveniente especialización del profesionalista (Luis Beristáin), o en la necesidad de que las esposas obedezcan a sus maridos (Aurora Walker) o en la perfección del caballero cristiano que cumple con sus deberes matrimoniales y religiosos (Carlos Martínez Baena)...*

Continúa el profesor aludiendo al amor fou surrealista, como el amor que quiere vivir el paranoico, rompiendo todas las ataduras y represiones. Algunas secuencias detalladas, en las que el crítico realza las actuaciones y relaciones del héroe que le parecen más curiosas, constituyen la mayor parte de este breve ensayo que se resuelve con la deducción de que son el humor y el amor las dos instancias que han conducido el film. El primero, porque con él tendemos a transfigurar lo real, pues desarma nuestro sentido común; el amor, porque estalla dentro de ese mundo incomunicado, asfixiante y mortal que es la prisión burguesa y religiosa.

Por su parte, el historiador catalán Román Gubern en su, no menos valiosa, obra, *El cine español en el exilio*, brinda un apartado del capítulo dedicado a los realizadores españoles exiliados durante la guerra civil, al cineasta aragonés y en un rápido recorrido a través de su obra, nos ofrece un notable juicio sobre el film que estudiamos y que termina con las siguientes palabras: *... Estudio meticuloso y exacto del tránsito de la neurosis obsesiva a la paranoia- escribe Gubern- El demuestra la sólida preparación científica de Buñuel... no*

*obstante, el interés del film rebasa el marco clínico por sus propuestas morales de feroz denuncia de la represión sexual... en este sentido, la acusación del film no apunta tanto a Francisco como a su moral de clase, posesiva, represora... esta ideología de clase dominante es la que es puesta en la picota por Buñuel, como responsable del extravío y autodestrucción de la naturaleza humana.*

En 1976, el psicoanalista Fernando Césarman, decide investigar la obra buñueliana a través de su especialidad. Así el film que nos ocupa es interpretado como un sueño de los protagonistas, basado en una relación edípica con los padres: declara el autor que, por parte de Gloria, la protagonista de la película, puede suceder que Francisco sea su padre real, con quien ella sueña esta complicada situación; otra posibilidad es que Francisco sea el hijo real de Gloria y Raul y que la fantasía sea producto de la mente de Francisco, dado sus impulsos incestuosos, en un intento fantástico de relacionarse con su madre. Como vemos la obra de Buñuel genera todo tipo de interpretaciones, por muy inauditas que parezcan algunas. Césarman ha analizado todo el film apoyándose en las interpretaciones freudianas de la paranoia<sup>139</sup>. Extraeremos algunos párrafos de su estudio para su mejor comprensión: ... *se trata de una persona (refiriéndose a Francisco) con todas las características potenciales para sufrir, bajo situaciones de presión adecuadas, el cuadro de locura denominado paranoia. Además de otros elementos persecutorios, sufre crisis de celos patológicos que lo conducen*

---

<sup>139</sup>Vallejo Nágera, Antonio. *Tratado de Psiquiatría*. Salvat Editores, Barcelona, 1949. Capítulo 28: "Síndromes paranoicos y paranoides". En la página 497 expone el eminente psiquiatra la tesis freudiana: *En 1911 intenta Freud una interpretación de la psicogénesis de la paranoia, basada en el estudio de una serie de casos en ambos sexos, efectuado en unión de Jung y Ferenczi, encontrando en todos los casos como punto central del conflicto paranoico un deseo homosexual... Según la teoría psicoanalítica el paranoico quedaría prolongadamente detenido en una fase homosexual reprimida*. Esta teoría encontró muchos detractores entre los investigadores, Nágera cita a Gadelius, quién objetó que el estudio clínico de los paranoicos indicaba, en la mayoría de los casos, la existencia de muy débil sexualidad, aunque en algunos se detectara una sexualidad reprimida por tendencias ascéticas y, también cita a Lange, quién mantenía que las relaciones causales entre la sexualidad anormal y la paranoia eran más bien inversas a las pensadas por Freud. Concluye afirmando que las anomalías sexuales no son suficientes para producir la paranoia, pueden ser factores causales importantes, pero siempre unidas a otros impulsos vitales, especialmente el social o de comunidad.

*a deformar la realidad entre delirios y alucinaciones ... Francisco tiene muchos rasgos en su conducta que sugieren un problema homosexual ...* Sobre la primera secuencia escribe: *su peculiar mirada a los pies de los adolescentes tras la cual se esconden pensamientos eróticos y posiblemente homosexuales en un nivel y de relación con el padre o la madre de estratos psicológicos primitivos. No obstante suprime el deseo homosexual que desplaza hacia una desconocida.* El hecho de que Francisco despida a la criada es, para Césarman, representativo del modo defensivo como reacciona ante el sexo opuesto.

En la primera secuencia del flash-back, Gloria relata a Raul (su antiguo novio) su noche de bodas; para Césarman, toda la actitud de Francisco -cambiando del masoquismo al sadismo- en el compartimiento del tren, implica su deseo de colocar a la esposa en el papel de la madre, ya que el ignora lo que es tener a una mujer para sí. *El deseo de conocer la vida sexual que supone a su esposa -escribe el investigador- le recuerda el pánico que tuvo cuando se enteró y curioseó la vida sexual de sus padres.*

En la fiesta dada por Francisco con motivo del cumpleaños de Gloria, la gentileza de la mujer con el abogado desquicia al esposo. Castillo del Pino<sup>140</sup>, en su exposición sobre los delirios del *self erótico*, señala la clasificación freudiana de los celos y advierte como en los llamados celos delirantes existe, además un enamoramiento homosexual del rival. Esta cita se ha traído a colación a causa de la escena comentada más arriba, en la que el psiquiatra mexicano asume esta interpretación: *aparecen las ideas persecutorias -apunta- las angustias homosexuales, Francisco se siente ligado con el otro.* Considera, además, la visión omnisciente del protagonista, en la escena del campanario, como el impulso de reprimir sus deseos, de negar su conflicto interno.

---

<sup>140</sup>Castillo del Pino. Op. cit. (p. 187)

También el profesor Jacques Lacan<sup>141</sup>, que como ya hemos indicado presentaba a sus alumnos el film de Buñuel como un documental sobre la paranoia, debió asumir en sus interpretaciones las teorías freudianas.

En 1984, un año después de la muerte del cineasta español, la Cinemateca Uruguaya edita un monográfico sobre el realizador del que se encargó el estudioso, Martínez Carril. Bajo el título de *La paranoia por amor*, el autor nos ofrece un apartado dedicado al film que estudiamos. Para ello hace referencia a las palabras del cineasta, quién dice, siempre dejó constancia de que el centro de *El* es la religión, el sexo y la locura; para empezar, la simple elección de la misa de Jueves Santo es, para el autor de este ensayo, una alusión clara a la vida, pasión y muerte de Jesús. Por otra parte, apunta que el film sugiere una gran blasfemia desde el momento en que la casa del protagonista tiene toda la apariencia de un templo religioso: *En ese ambiente -escribe Martínez Carril- él tortura a Delia Garcés, pero todo induce a pensar que el castigo forma parte de un rito, donde Arturo de Córdova es el sacerdote... La idea se redondea al final, cuando Francisco ingresa en la orden de los franciscanos y su mujer lo visita (ahora casada con Luis Beristáin)... Como se sabe (y Buñuel lo sabe porque fue alumno jesuita) cuando un cónyuge aspira a tomar los hábitos, el matrimonio no se disuelve, y el otro debe también ingresar a una orden religiosa ... y, en el pensamiento de Buñuel, Delia Garcés queda prisionera de una cárcel mayor que la de la mansión-templo de su anterior esposo. El mundo, para Buñuel, tal como están las cosas, es un monstruoso convento que aprisiona a los hombres con ritos, convenciones y prejuicios que*

---

<sup>141</sup>Lacan, Jacques-Marie, médico y psicoanalista francés (París 1901-1981). Se doctoró en 1932 con su tesis, *Sobre la Psicosis paranoica y sus relaciones con la personalidad*, pero abandonó la Psiquiatría y se orientó hacia el psicoanálisis, realizando numerosas contribuciones a este campo. Bajo la consigna del retorno a Freud, su enseñanza se extendió durante más de treinta años -especialmente en la Escuela práctica de altos estudios de París-; trascendió las fronteras de su país y trazó el camino de una formación de psicoanalistas que le llevó a abandonar las sociedades internacionales del psicoanálisis y a fundar en 1964 la Escuela Freudiana de París, actual continuadora de su pensamiento psicoanalítico. Por otra parte, hay que señalar la específica deuda del método paranoico-crítico daliniano con la tesis doctoral de Jacques Lacan, a quien el pintor catalán había conocido en 1930.

*hay que destruir*. Tras hacer referencia al carácter de estudio clínico que también posee la película termina por señalar que la considera una de las obras más personales de su realizador, al que concibe como un autor que cree en la pureza natural de los hombres y que aspira a liberarlos de las trabas morales, sociales, políticas.

1984 fue también el año de la segunda publicación de un estudio consagrado al cineasta aragonés por otro investigador español, Agustín Sánchez-Vidal, profesor zaragozano que había publicado dos años antes la obra literaria del cineasta. En este segundo libro sobre Buñuel, se centra en su obra cinematográfica y dedica un capítulo al film *El*. Así comienza inscribiendo en el comienzo de aquél, algunos de los testimonios, entre los que se cuentan los del propio realizador, que ha generado el largometraje. Luego sigue una sinopsis del film en la que va intercalando las declaraciones del cineasta en entrevistas o en sus propias memorias, publicadas dos años antes. Hace referencia a Lacan; a la similitud del film con *L'âge d'or* señalada por Buache o por Kyrou, el parentesco del protagonista con otro personaje buñueliano, Archibaldo de la Cruz, ya señalado también por Gubern; atribuye, como Césarman, a la escena en que Francisco acude a pedir consejo a su criado, cierto homosexualismo latente, además de hacer hincapié en la imagen de la bicicleta (en *El* aparece en la habitación del criado, cuyas paredes se adornan con carteles, asimismo, de ciclismo) que parece recurrente en la obra de Buñuel (*Un perro andaluz* y *El discreto encanto de la burguesía*) además de apuntar el hecho de que es una imagen utilizada, a menudo por Dalí. Señala también la semejanza de la secuencia en que Francisco se dirige a la habitación de Gloria con algunos objetos inquietantes, con *La philosophie dans le boudoir* de Sade ya apuntada por los críticos de *Positif*. En definitiva, el análisis de Sánchez-Vidal se ha apoyado en las declaraciones del cineasta en sus memorias con las que trata de interpretar las distintas secuencias de que consta el film, pero realmente, no ha aportado nada nuevo para el

entendimiento de la obra del cineasta ni ha enriquecido el estudio con aportaciones personales, pues casi todas las observaciones apuntadas habían sido ya elaboradas -como hemos visto- por otros investigadores.

Marcel Oms publica en París en 1985 su estudio sobre Luis Buñuel. En el capítulo que lleva por título: *Tres retratos de hombres*, podemos encontrar un subtítulo que hace referencias al film. *El paranoico* comienza del siguiente modo: *Si LAS AVENTURAS DE ROBINSON CRUSOE tratan de la soledad del hombre sin la sociedad humana, puede decirse que EL la trata dentro de la sociedad humana.* Oms advierte que el protagonista se encuentra profundamente sumergido en su medio, su clase y sus valores morales. Considera que Francisco se debate entre sus impulsos homosexuales -que rechaza- y la búsqueda de una mujer ideal. Alude a la primera secuencia del film donde Francisco encuentra a esa mujer a la que acaba desposando e iniciando, con ello la "travesía del infierno de los celos". Destaca algunas escenas como la del hotel en la que el protagonista introduce una larga aguja a través de una cerradura, tras la que sospecha la existencia de un mirón, acción que, para el autor, está condicionada por una creencia de su infancia, la de estar bajo la mirada de Dios; o la secuencia de la iglesia en la que el personaje cree ver a los fieles con los rostros hilarantes y al sacerdote amenazándole paternalmente. Para Oms, el intento de estrangular al sacerdote es una forma de librarse de sus fantasmas al culparle de haber inculcado en él una cierta concepción del amor. Destaca también, el papel de otros personajes, como el del abogado, el del novio de Gloria o el de ella misma. Concede, asimismo, importancia a los espacios en el que aquellos se desenvuelven. Alude, más adelante, a la semejanza de algunos planos con otros de *Un perro andaluz*, y cita el de Francisco en la calle mientras a su alrededor se cruzan los coches. Finalmente manifiesta que sus hipótesis ponen el acento en la libertad dejada por Buñuel a la interpretación, ya sea enredando las pistas cronológicas, ya sea confundiendo los

esquemas narrativos mediante un juego de espejos desviando un relato a otro, ya sea proyectando por anticipación un destino hacia su final. Concluye Oms con la siguiente expresión: *Francisco ES Francisco, pero ¿QUIEN es Francisco? ¿Ustedes o yo? Ustedes y yo.*

Carlos Barbachano consagra también una obra a Luis Buñuel. En el capítulo que lleva por título: *De Susana la perversa a El*, analiza la primera etapa mexicana de la filmografía del cineasta. Para el film que nos ocupa, recurre este autor, como otros, a establecer semejanzas con *L'âge d'or*: en la propia personalidad de Francisco, a quien considera un personaje que parece salido de la segunda película surrealista del cineasta o en la similitud entre la casa-fortaleza del protagonista de *El* y el castillo del duque de Banglis al final de aquel film. Tras detenerse a admirar ese humor negro del que han hecho gala siempre las películas buñuelianas, especialmente las mexicanas, pone el acento en la resolución plástica de muchas de las secuencias; se interroga el autor sobre la injusta fama que tuvo el cineasta, durante cierto tiempo, de descuidar los aspectos formales de una película, cuando le parece que los movimientos de cámara en la primera secuencia, por ejemplo, son bellísimos, y le coloca a la altura de estilistas como Ophüls, Mankiewicz o Hitchcock. Finaliza este capítulo subrayando el hecho de cómo Buñuel nos hace ver, por la simple mostración (y a ello atribuye en buena parte su grandeza), que su personaje sufre. *A pesar de su enorme lucidez -concluye el autor-, de su despierta inteligencia, su manera de presentarnos los personajes, por lamentables que éstos sean, nos demuestra una y otra vez que Buñuel es un poeta de una enorme humanidad, que posee infinita ternura.*

Victor Fuentes, quién ya había publicado, años atrás, el volumen: *Buñuel. Cine y Literatura*, amplía su ensayo sobre la obra del cineasta y saca a la luz su *Buñuel en México*, editado en 1993 por el Instituto de Estudios Turolenses. En el quinto capítulo del estudio,

Fuentes se detiene en el análisis de dos filmes, cuyos protagonistas mantienen estrecha relación con el Marqués de Sade, a quién, para el autor, Buñuel rinde un claro homenaje con los personajes de Francisco Galván y Archibaldo de la Cruz. Bajo el título de *Un díptico sadiano: El y Ensayo de un crimen o la imaginación es libre, el hombre no*, Fuentes inicia su disertación considerando a Modot (protagonista de *L'âge d'or*) la primera encarnación en el arte de nuestro siglo del héroe sadiano y establece su conexión con los personajes citados más arriba. Comenzando con el análisis del primer film, Fuentes hace referencia al machismo del propio realizador y su posible relación con el protagonista de *El*, luego alude a la novela en la que se basa la película para empezar con el film en sí mismo. Subraya, de la primera secuencia, la sustitución hecha por Buñuel de la pasión cristiana por la sadiana. Continúa con la mansión de Francisco en la que aparece el hombre sadiano afirmándose en su unicidad y en el principio de negación del prójimo. Convoca, como lo hiciera Buache, a Pierre Mabilie, quién había escrito que la representación de Jesús y de la Virgen se interponían entre el hombre y la mujer para separarlos; esta cita le es sugerida al advertir el lecho de Francisco Galván flanqueado por un crucifijo y un cuadro de María. Además indica como los curas y la Iglesia aparecen en *El* con el mismo sentido de carga que en las dos primeras películas del cineasta, en las que Dios y la religión eran factores asfixiantes del deseo.

Continuando con el análisis y después de establecer relaciones entre el film estudiado y *L'âge d'or*, el autor estima que desde el momento en que suena la explosión que da por finalizada la primera parte del film, Buñuel hace saltar las convenciones del melodrama y hace una película de las más personales ... *desenvolviéndose -escribe- al ritmo inexorable y, a veces, vertiginoso, de la pasión sado-masoquista y paranoica*. Emparenta, luego, como lo hiciera Kyrou, a la protagonista femenina del film con la Justine de Sade: *A través suyo -declara Fuentes- oímos y vemos las extrañas imágenes del infortunio de la virtud...* Y por otra

parte, ... *la aquiescencia masoquista de ella parece exacerbar la violencia sadista de él.* El viaje en coche, durante el que Gloria cuenta a Raul sus problemas conyugales, tiene, para nuestro autor, mucho de cura psicoanalítica tras la cual la mujer entra en la mansión dispuesta a no someterse. Advierte también Fuentes un sentido homosexual en la actitud de Francisco hacia su criado cuando se dirige a su habitación a pedir consejo, además de indicar que la decoración de dicha habitación con los carteles ciclistas y la misma bicicleta desarmada evocan el significado surrealista de dicho objeto, el onanismo. Las últimas secuencias muestran la visión paranoica y delirante de la realidad. *La persecución del comienzo* -comenta el autor- *se vuelve a repetir, pero ahora, en lugar de amar, lo que busca Francisco, totalmente poseído por los celos, es matar.* Finalmente el catedrático aporta su interpretación del epílogo del film: *También lo podríamos interpretar como una acción del paranoico consecuente de su paranoia, si aceptamos la definición de Breton de que el hecho de ser atraído por el claustro es efecto de la prioridad dada, por una razón mórbida, a las representaciones alucinatorias sobre las representaciones realistas.*

Me cito a continuación con el trabajo *Buñuel, Pinto y las fuentes del film "El"*, ponencia presentada en el V Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine que se celebró en La Coruña del 7 al 9 de octubre de 1993. Dicha ponencia constituyó un estudio preliminar a la presente memoria de licenciatura y en ella se trató de hacer una aproximación al film que estudiamos tomando como base la novela en que se inspira.

Después de hacer una breve referencia a la relación entre la vida del cineasta y este film del que había dicho; *Hay algo de mí en el protagonista*, se pasó a establecer las relaciones entre el film y la novela de Mercedes Pinto. Como en el presente trabajo se da cuenta ampliamente del tipo de adaptación que llevaron a cabo Buñuel y Alcoriza de la novela de la escritora canaria; sólo señalaremos aquí, y a modo de síntesis algunos aspectos de ésta.

En primer lugar el hecho de que ambos textos, el literario y el fílmico, se constituyan como sendos estudios científicos sobre la paranoia y que la forma de conducir la narración a lo largo de toda la novela y en el film, en su segunda parte, sea la misma, es decir, en primera persona. En cuanto a las escenas trasladadas de la obra literaria a la película, encontramos dos tipos: las que han sido retomadas casi íntegramente, como las secuencias en las que la esposa habla con la madre y con el sacerdote, el disparo sobre la mujer con tiros de salva efectuado por el marido, el día que pasan ambos en el despacho consagrado a la redacción de una carta o la secuencia en la que Francisco se dirige a la habitación de Gloria con toda una parafernalia sadiana; por otra parte, existen otras escenas que han sido vertidas al film con bastantes variaciones tales como aquella en que Francisco obliga a Gloria a ser amable con el abogado y luego se irrita o el inesperado despertar del sentimiento erótico del protagonista durante la cena, en la quinta secuencia del flash-back; también muchos rasgos de la personalidad del protagonista como su exagerado egocentrismo, rasgo que, por otra parte, es natural en el carácter de un paranoico.

En cuanto a las diferencias principales hay que decir que, mientras la novelista no proporcionaba datos sobre el origen de la locura de *El*, Buñuel culpa de la enfermedad de su protagonista a la sociedad burguesa y cristiana y la consiguiente falsa moral que ésta le había inculcado y lo hace desde el comienzo del film. En cuanto al personaje de la mujer, en la obra literaria es, claramente la víctima de su esposo, sin embargo, en el film, sin dejar de serlo, detectamos cierta ambigüedad en su carácter. Luego estarían los demás personajes que se incorporan o no al film y la ambientación, totalmente buñueliana y que además adquieren en la cinta una singular importancia, mientras que en la novela no se hacía referencia alguna a los escenarios donde se desarrollaba la historia.

La ponencia concluía con la indicación de que el cineasta había reducido la novela a

su esencia, seleccionando los momentos más significativos, para transmitir las implicaciones morales y sociales que pretendía la escritora, adecuando perfectamente aquélla al lenguaje cinematográfico e imprimiéndole su sello personal.

La última obra consagrada al estudio de la obra del cineasta, es un volumen de reciente publicación en el que Antonio Monegal realiza un análisis que toma como punto de partida las obras literarias en las que se inspiraron diversas películas del realizador español. *Luis Buñuel, de la literatura al cine. Una poética del objeto*, es el primer estudio en el que se establecen puntos de conexión entre la novela y el film *El*. Estima Monegal que el concepto de adaptación se ha de tomar en esta cinta en un sentido muy amplio, puesto que la novela casi no tiene argumento, sino que es una recopilación de memorias que documentan la locura del marido paranoico de la escritora. Las correspondencias que encuentra el investigador entre escenas de la obra literaria y secuencias del film son algunas de las ya señaladas más arriba por la autora del presente trabajo de investigación. Encuentra Monegal, por su parte, cierta relación entre el nombre del protagonista del film y la dedicatoria de la escritora a su hijo, del mismo nombre, en la novela y advierte, además, que el hijo de Gloria, al final de la película también se llama Francisco. El último plano del film, que tanto interés ha despertado en la mayoría de los especialistas, tiene en este autor su propia interpretación: ... *el caminar zigzagueante de Francisco en dirección a un túnel en el jardín del convento donde se halla recluso al final de la película, para sugerir que su supuesta curación no ha eliminado su pulsión, ni su locura, que continúan, como al principio, bajo el disfraz de la religión, su hábito de monje.*

Por último, debemos referirnos a las declaraciones del propio cineasta sobre su film, aparecidas en las revistas especializadas o en volúmenes en los que se han recogido otras, así como a los testimonios presentes en sus memorias y las aportaciones de familiares y amigos

del realizador.

La primera entrevista concedida por Buñuel, en la que menciona algunos detalles del film que estudiamos, a André Bazin y Jacques Doniol Valcroze, apareció publicada en el nº 136 de la prestigiosa revista francesa *Cahiers du Cinema* y recogida en la obra *Buñuel, Dreyer, Welles*. En la conversación mantenida por los citados críticos con el cineasta aparecen algunas citas a *El*, así cuando Bazin le interpela acerca de la relación entre el film y *L'âge d'or*, el realizador responde: *La verdad es que yo, conscientemente, no quise imitar ni seguir "La edad de oro". El protagonista de "El" es un tipo que me interesa como un escarabajo o un anofélex... siempre me han apasionado los insectos... tengo una parte de entomólogo. Me interesa muchísimo el examen de la realidad. En el caso de "El" hice como para todo en México: me proponían una película, y yo, en lugar de aceptarla tal cual, intentaba hacer una contra-proposición, que aunque seguía siendo comercial, me parecía más propicia para expresar algunas de las cosas que me interesan... No pensé en "La edad de oro". Conscientemente quise hacer la película del Amor y de los Celos. Pero reconozco que siempre se ve uno atraído por la misma inspiración, por los mismos sueños, y que quizá haya podido hacer en ella cosas que recuerden a "La edad de oro".*

Sobre la escena sadiana en que el marido quiere coser a la mujer, Buñuel declaraba que no hubo intencionalidad en imitar a Sade, pero que era posible que hubiera llegado a ello sin saberlo, era más lógico que él viera o pensara una situación desde el punto de vista sadiano que desde una perspectiva neorrealista o mística. Respecto a los objetos que toma el personaje manifestaba: *Yo me decía: ¿qué debe coger el personaje? ¿un revólver?, ¿un cuchillo?, ¿una silla? Acabé por elegir objetos más inquietantes. Eso es todo.*

Doniol-Valcroze le pregunta sobre el significado del caminar zigzagueante del protagonista al final del film, a lo que el cineasta le responde que no se correspondía a nada,

que daba mucha risa verle así haciendo esos: *no corresponde a nada, pero me gusta.*

Fausto del Castillo entrevista a Buñuel para *México en la cultura*. En el nº 478 de mayo de 1958, declaraba el realizador acerca del llamado "churro mexicano": ... *muchos productores... bueno, no muchos, pero algunos, tienen la sensibilidad suficiente para abominar el churro; sólo que el cine es un negocio muy caro. Se tiende a ir por los caminos conocidos. No ir por ellos, intentar otras cosas que se salgan del cuadro mental del folletinista, es un juego peligroso. Una película mía puede servir como ejemplo del riesgo... Es una película (refiriéndose a *El*) a la que las minorías de varios países han llenado de distinciones. En París se exhibe con frecuencia a los estudiantes de psicología anormal. A pesar de esto, o tal vez por esto, la película fue un absoluto fracaso de taquilla. Y lo curioso es que el fracaso lo vimos desde que la estábamos haciendo. Arturo de Córdova, su intérprete, vino a decirme en la filmación de una escena: ¿no cree usted que aquí va a reírse el público? Le dije que sí lo creía. Y él se dio la vuelta y filmó la escena a pesar de esto. Arturo es un gran actor de una disciplina impecable... "El" me parece un buen ejemplo de antichurro.*

En 1961 la revista *Nuevo Cine* en su nº 4-5, ofrece una entrevista con el cineasta en la que aparecen algunas referencias al film *El*: *Suprimiría gustosamente la parte melodramática, que es la que precede al matrimonio del personaje central y que no es más que una intriga amorosa entre la que habrá de ser su esposa, el novio de ésta y el propio paranoico... La intención final del film es, más que anticlerical, humorística. Sin embargo, el personaje es patético. A mí me conmovía ese hombre con tales celos, con tanta soledad y angustia dentro y tanta violencia interior. Lo estudié como un insecto.*

El crítico Kenji Kanesaka visitó al realizador en su casa de México y la entrevista que éste le concedió apareció en *Film Culture* en la primavera de 1962. El único detalle referido a la película *El* aparece al comienzo de la citada conversación cuando el crítico japonés le

pide que le recomiende algunos de sus filmes, y Buñuel le aconseja la cinta protagonizada por Arturo de Córdova y *Nazarín*. Al final de la entrevista el periodista le pide una sugerencia para los nuevos realizadores, transcribo la respuesta de Buñuel por considerarla de gran interés en relación al tipo de filmes comerciales que realizó en México y que han sido demasiado infravalorados por la crítica: *Siempre ha habido dos clases de cine: el "comercial" y el "artístico". Siempre hay hombres que tratan de expresar su mundo interior, de comunicárselo a los demás mediante el cine que es, sobre todo, un instrumento maravilloso para la creación artística. Al mismo tiempo, se hacen los filmes para agradar a las masas culturalmente inferiores, que son inferiores por razones sociales o económicas. De este modo, estos filmes pueden ser superficiales, estereotipados, fáciles de entender, reverentes ante la moral y la política de los diversos gobiernos. Esta sería una buena definición del cine "comercial". A veces, muy raramente, un filme creador es también comercial; pero en tal caso la cualidad de comercial es el predicado, mientras que el sujeto es el arte.*<sup>142</sup>

Si las películas de Buñuel que han sido definidas como comerciales, se miraran bajo esta óptica, se debiera admirar doblemente al cineasta, pues realizar filmes de encargo para el público mexicano en los que además, no quedara ahogada su capacidad artística, debió suponer mucho más esfuerzo que tener a su disposición lo necesario para hacer lo que quería. En todas sus películas mexicanas, hasta en las desdeñadas, alguna vez, por el propio Buñuel, no se deja de reconocer su estilo y esto es lo que, en definitiva, distingue a un verdadero artista. Como él mismo manifestó: *en estas películas el sujeto es el arte.*

A la revista española *Griffith* también concedió el cineasta una entrevista que apareció publicada en su nº1, en junio de 1965. Allí, a la pregunta acerca de la preparación para el guión, Buñuel respondió: *Cuando me hace falta hago todo lo posible para documentarme.*

---

<sup>142</sup>El subrayado es mío.

"El" me atrae precisamente porque estaba muy bien preparada, por eso es auténtica. Antes, en París se pasaba cada año en el hospital de Sainte Anne, como un caso perfecto de paranoia. Desde mis principios he tenido contacto con ese mundo. Freud se interesó por "Un perro andaluz" y Jung vio en el autor del film un enfermo de demencia precoz.

En una nota dirigida al lector, Federico Alvarez explica el origen de la voluminosa obra que emprendió el escritor y viejo amigo de Buñuel, Max Aub. Allí cuenta que cuando murió el escritor español el 22 de julio de 1972 en la ciudad de México -Aub, como Buñuel también se había exiliado en aquel país durante la guerra civil española- dejó sobre su mesa de trabajo alrededor de cinco mil hojas en torno a un proyecto de "novela" sobre el gran cineasta. Una tercera parte del material se componía de transcripciones de conversaciones mantenidas entre los dos amigos, así como otras con parientes, amigos y colaboradores del realizador. Esta parte sería la que finalmente constituiría la obra *Conversaciones con Buñuel*, a la que se añadiría un prólogo, también elaborado por el escritor donde aparecerían sus propias reflexiones sobre el surrealismo, sobre su generación y sobre el mismo libro, que resultó finalmente, no sólo una aguda reflexión sobre la obra del cineasta, sino un testimonio generacional que retrataba la realidad cultural y social de los años veinte en España y sus secuelas en París, así como en el exilio, tras la derrota de la República. La obra no verá la luz hasta 1985 en que la publica la editorial Aguilar, que había sido la que originariamente le había sugerido la idea al escritor.

Entre los numerosos testimonios y reflexiones, que hacen de este volumen una obra indispensable para los estudiosos de la obra del cineasta aragonés, encontramos algunas referencias a la película *El* que citaremos seguidamente. Así, al interpellarle Aub sobre el porqué películas tales como *Nazarín*, *Viridiana* o *El* han sido tenidas como surrealistas cuando tienen un hilo conductor, una lógica narrativa que nada tiene que ver con lo que definió

Breton en el primer manifiesto; el cineasta responde que lo que es surrealista en esas películas es la línea moral. Otra alusión al film protagonizado por Arturo de Córdova, la encontramos más adelante y dice: *En "El" corté la sonata, creo que de Schubert, que están tocando en el piano mientras Arturo de Córdova mira a su amada embobado, que daba gusto, ridículo. Por eso rompí la escena con otra... Sin razón ninguna, porque sí.* La última referencia a esta obra es una aportación del escritor y se centra en la célebre secuencia sadiana de los misteriosos objetos tomados por Francisco Galván para dirigirse a la habitación de su esposa. Aub indica al cineasta que lo social y lo sexual son las bases de su interpretación del mundo, a través de lo religioso, que es otra manera de decir lo mismo. Le parece, de este modo, que la paranoia de *El* no puede estar mejor expresada, hasta históricamente con la aguja zapatera y el cinturón de castidad y la hoja Gillette. Buñuel responde que es la influencia de Sade.

Por otra parte, el cineasta manifiesta, en diversas ocasiones, a lo largo de esta larga conversación con su amigo Max Aub, la influencia que ha tenido su propia vida, sus vivencias personales, en su obra: *Evidentemente siempre salen, en mis películas, recuerdos de mi niñez o de mi juventud, por lo menos están en la base de muchas de ellas..*

El año de 1975 fue el del inicio de una serie de conversaciones mantenidas por los críticos mexicanos Tomás Pérez Turrent y José de la Colina con Luis Buñuel, conversaciones que se prolongarían a lo largo del año siguiente y que, sin embargo no saldrían a la luz hasta diez años más tarde, en que la editorial mexicana Joaquín Mortiz se haría cargo de su publicación. Este conjunto de entrevistas aparecían en un volumen que llevaba el título de Luis Buñuel. *Prohibido asomarse al interior*<sup>143</sup>. Valiosa tarea sobre la obra del cineasta aragonés en la que se dedica un capítulo a cada una de las películas de Buñuel, es aquí donde

---

<sup>143</sup>Recientemente se ha publicado en nuestro país este libro de entrevistas con el título de *Buñuel por Buñuel*, ed. Plot, 1993.

el autor de *Nazarín*, habla por primera vez, con todo detalle, de uno de sus filmes favoritos, *El*. Hemos extraído del capítulo correspondiente a dicho film, lo que nos ha parecido más sobresaliente, así como los detalles menos conocidos sobre su filmación. Con el deseo de que no resultara especialmente tediosa una sucesión de preguntas y respuestas, hemos unificado las declaraciones del cineasta en un solo testimonio que transcribimos a continuación:

*Quizá es la película donde más he puesto yo. Hay algo de mí en el protagonista... Comparto sus sentimientos cuando ve a la gente allá abajo, como hormigas y dice: "Me gustaría ser Dios para aplastarlos"... Y hay otro episodio que me gusta, porque algo parecido ocurre con mucha gente. Francisco y su mujer están de luna de miel en Guanajuato... Francisco pregunta "¿Qué es lo que no te gusta de mí?" Ella: "De ti me gusta todo, Francisco, no te encuentro defectos. Francisco: "Pero alguno debo de tener". Ella niega y al fin, ante la insistencia de él, dice: "Bueno, sí quizá a veces eres un poco... un poco injusto." "¡Injusto! ¡Yo soy uno de los hombres con mayor sentido de la justicia! Es muy frecuente en todos nosotros este tipo de reacción ¿verdad? ... todo ese preámbulo pidiendo una crítica esconde en realidad el deseo de que el otro diga que hemos hecho una obra maestra (...)* Francisco Galván es un paranoico. Predomina, sin embargo, la necesidad de que los demás lo tengan por perfecto, de que lo consideren el mejor de todos los hombres (...)

*Hay también una cosa que me gusta, porque, de nuevo, me reconozco allí. Sucede igualmente en la luna de miel. "Amada mía, te idolatro .."etcétera. Ella: "Yo también, Francisco ... Ella sonrío pensativa y él, de pronto: "¿En qué estás pensando?" "En ti, Francisco y en nuestra luna de miel" "No. Tu estás pensando en otro. Dime en quién estás pensando o te..." Entonces él, convertido en una fiera, la deja sola y se va a dormir aparte (...)* Yo diría que está dentro de la moral tradicional que ha recibido (habla del protagonista) y cree en ella. Se pliega a las reglas de la sociedad, es un burgués auténticamente caballero, auténticamente católico. De

*eso no hay duda. Pero tiene delirio de persecución: cree que le ponen los cuernos, que le arman una trampa legal para quitarle lo suyo y entonces ¡pumba!, es capaz de matar...*

*Un libro interesante (hace referencia a la novela de Mercedes Pinto) que ella había compuesto con anotaciones sobre la vida con su esposo, Foronda. Algunas páginas hubieran podido pasar, tal como estaban, a la película (...) Delia Garcés era muy modosa, muy dulce, en efecto, como aquella mujer del paranoico que yo había conocido en España (...) En el plano mental la imaginación puede permitirse todo, ir hasta el final... y eso es lo admirable de Sade: su modo de poner la imaginación en total libertad, no negarle nada... pero sobre el papel, por supuesto (...).*

*La técnica me ha interesado siempre. Lo que pasa es que no sé hacerlo mejor. Ahora, si veo "El" advierto cuántas cosas hubiera podido mejorar. Pero la técnica me preocupaba antes. Ahora sólo pongo la necesaria para contar una historia... "El" la hice en tres semanas, porque entonces en México no daban más tiempo para rodar un film. (...) Ahí la escenografía es de un estilo que me gusta, porque mi padre, que era un "indiano", como dice el pintor Gironella, se hizo una casa en estilo 1900, un poco art nouveau. Yo tengo amor por esa época. A Dalí y a mí nos fascinaba el art nouveau y la arquitectura de Gaudí.(...) Todo se hizo en el estudio: la sala, la escalera, las habitaciones superiores. Filmé pocos exteriores. Los objetos tienen importancia. Francisco llama al criado y le dice: "Enderece ese cuadro, está torcido." Un cuadro torcido en la pared, o un libro que sobresale en el librero, me inquietan... Hay muchas vivencias mías en mis películas. Con "El" nunca he tenido problemas con la censura.*

Un año antes de su muerte se publican las memorias de Luis Buñuel, fruto de muchos años de trabajo y de amistad entre el cineasta y uno de sus colaboradores habituales, el guionista Jean-Claude Carrière. En *Mi último suspiro*, último testimonio al que haremos

referencia en este apartado, el realizador aragonés nos presentaba su retrato biográfico del siguiente modo: *...Mis errores y mis dudas forman parte de mí tanto como mis certidumbres. Como no soy historiador, no me he ayudado de notas ni de libros y, de todos modos, el retrato que presento es el mío, con mis convicciones, mis vacilaciones, mis reiteraciones y mis lagunas, con mis verdades y mis mentiras, en una palabra: mi memoria.*

Allí aparecen recogidos numerosos testimonios sobre su vida y su obra; en el capítulo ofrecido a su etapa mexicana encontramos algunos detalles sobre su película *El*, el realizador se expresaba así: *Rodada en 1952 después de "Robinsón Crusoe", "El" es una de mis películas preferidas. A decir verdad, no tiene nada de mexicana. La acción podría desarrollarse en cualquier parte, pues se trata del retrato de un paranoico.*

*Los paranoicos son como los poetas. Nacen así. Además, interpretan siempre la realidad en el sentido de su obsesión, a la cual se adapta todo... "El" contenía un cierto número de detalles verdaderos, tomados de la observación cotidiana, y también una buena parte de invención. Al principio, por ejemplo, en la escena del "mandatum", del lavatorio de pies en la iglesia, el paranoico descubre inmediatamente a su víctima, como un halcón que ve a una alondra. Me pregunto si esta intuición descansará sobre alguna realidad...*

*Me fue ofrecido un consuelo en París por Jacques Lacan, que vio la película en el transcurso de una proyección organizada por 52 psiquiatras en la Cinemateca. Me habló largamente de la película, en la que reconocía el acento de verdad, y la presentó a sus alumnos en varias ocasiones.*

## BIBLIOGRAFÍA

### A) Obras de carácter general:

- A.A.V.V. *Antología del cine latinoamericano*. 36 Semana de Cine de Valladolid, 1991.
- A.A.V.V. *Enciclopedia cinematográfica mexicana (1897-1955)*. Publicaciones cinematográficas S. de R.L. México.
- A.A.V.V. *El Surrealismo*. Cátedra, Madrid, 1983.
- A.A.V.V. *Surrealistas, Surrealismo y Cinema*. Fundación "La Caixa", Barcelona, 1991.
- A.A.V.V. *Un cineasta llamado Pedro Olea*. Filmoteca vasca, S. Sebastián, 1993.
- Almoína, Helena. *Notas para la Historia del Cine en México*. Vol.I y II. Filmoteca UNAM, México, 1960.
- Andrew, Dudley. *Las principales teorías cinematográficas*. Ed. Rialp, Madrid, 1992.
- Aumont, J. y otros. *Estética del Cine*. Ed. Paidós, Barcelona, 1989.
- *Análisis del film*. Ed. Paidós, Barcelona, 1990.
- Ayala Blanco, Jorge. *La aventura del Cine mexicano*. Ed. Era, México, 1968.
- Bataille, G. *La literatura y el mal*. Taurus, Madrid, 1989.
- Boyum, J.G. *Double Exposure. Fiction into film*. New American Library, New York, 1989.
- Caparrós Lera, J.M. *El Cine republicano español. 1931-1939*. Ed. Dopesa, Barcelona, 1977.
- Castillo del Pino, Carlos. *Introducción a la Psiquiatría*. Vol. 2, Alianza, Madrid, 1980.
- Company, J.M. *El trazo de la letra en la imagen*. Cátedra, Madrid, 1987.
- Contreras Torres, M. *El libro negro del Cine mexicano*. México, 1960.

- Fernández, D. *Eisenstein. El hombre y su obra*. Ed. Aymá, Barcelona, 1979.
- Freud, Sigmund. *Los textos fundamentales del psicoanálisis*. Ed. Altaya, Barcelona, 1993.
- Galindo, Alejandro. *El Cine mexicano*. Edamex, México, 1985.
- García Riera, Emilio. *Historia Documental del Cine mexicano*. Vol. III, IV y V, Ed. Era, México, 1971-72-73.
- Vol. I, Universidad de Guadalajara, 1992.
- *México visto por el Cine extranjero*. Vol. I. Ed. Era, México, 1987.
- Gimferrer, P. *Cine y Literatura*. Planeta, Barcelona, 1985.
- Gómez Mesa, L. *La Literatura española en el Cine nacional*. Filmoteca Española, 1978.
- Gubern, R. *La guerra de España en la pantalla*. Filmoteca Española, Madrid, 1986.
- *Cine español en el exilio*. Lumen, Barcelona, 1976.
- Méndez-Leite, F. *Historia del Cine español*. Ed. Rialp, Madrid, 1965.
- Munsó Cabús. *El Cine de Arte y Ensayo en España*. Picazo, Barcelona, 1972.
- Peña Ardid, C. *Literatura y Cine*. Cátedra, Madrid, 1992.
- Schneider, L.M. *México y el Surrealismo (1925-1950)*. Ed. Arte y Libros, México, 1978.
- Schumann, P. *Historia del Cine latinoamericano*. Ed. Legasa, Buenos Aires, 1987.
- Urrutia, J. *Imago litterae: Cine, Literatura*. Alfar, Sevilla, 1984.
- Utrera, R. *Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria*. Alfar, Sevilla, 1987.
- Vallejo Nágera, Antonio. *Tratado de Psiquiatría*. Salvat, Barcelona, 1949.
- Viñas, M. *Historia del Cine mexicano*. UNAM, México, 1987.

**B) Luis Buñuel. Libros.**

- A.A.V.V. *Luis Buñuel*. Cinemateca portuguesa, 1982.
- A.A.V.V. *Buñuel, Dreyer, Welles*. Fundamentos, Madrid, 1991.
- A.A.V.V. *Luis Buñuel. Iconografía personal*. Fondo de Cultura Económica-  
Universidad de Guadalajara, México, 1988.
- A.A. V.V. *83 Buñuel 83*. Filmoteca de México-UNAM, 1983.
- A.A.V.V. *Buñuel*. Colección Filmes Kyrios, Buenos Aires, 1978.
- Alcalá, M. *Buñuel. Cine e ideología*. Cuadernos para el diálogo, Madrid, 1973.
- Aranda, J.F. *Luis Buñuel, biografía crítica*. Ed. Lumen, Barcelona, 1975.
- Aub, Max. *Conversaciones con Buñuel*. Aguilar, Madrid, 1975.
- Barbachano, C. *Buñuel*. Salvat, Barcelona, 1975.
- Bazin, A. *El cine de la crueldad*. Mensajero, Bilbao, 1977.
- Buñuel, L. *Mi último suspiro*. Plaza y Janés, Barcelona, 1982.
- *Obra Literaria*. Ed. Heraldo de Aragón, 1982.
- Buache, F. *Luis Buñuel*. Labor, Barcelona, 1976.
- Cesarman, F. *El ojo de Buñuel: psicoanálisis desde una butaca*. Anagrama, Barcelona,  
1976.
- De la Colina, J. y Pérez Turrent, T. *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*. Ed.  
J. Mortiz, México, 1986.
- Edición española, *Buñuel por Buñuel*. Ed. Plot, Madrid, 1993.
- Durgnat, R. *Luis Buñuel*. Fundamentos, Madrid, 1973.
- Fuentes, V. *Buñuel. Cine y Literatura*. Salvat, Barcelona, 1989.
- *Buñuel en México*. Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 1993.
- García Buñuel, P. *Recordando a Luis Buñuel*. Diputación de Zaragoza, 1985.

- Kyrou, A. *Luis Buñuel*. Ed. Seghers, París, 1970.
- Martínez-Carril. *Luis Buñuel*. Cinemateca uruguaya, 1984.
- Monegal, A. *Luis Buñuel. De la literatura al cine*. Antrophos, Barcelona, 1993.
- Rebolledo, C. *Luis Buñuel*. Ed. Universitaires, París, 1964.
- Rubia Barcia, J. *Con Luis Buñuel en Hollywood y después*. Ed. do Castro, Sada, 1992.
- Rucar de Buñuel, J. *Memorias de una mujer sin piano*. Alianza, Madrid, 1991.
- Sánchez-Vidal, A. *Luis Buñuel. Obra cinematográfica*. Ed. J.C., Madrid, 1984.
- *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*. Círculo de Lectores, Barcelona, 1991.
- *Luis Buñuel*. Cátedra, Madrid, 1991,
- Sarris, A. *Entrevistas con directores de cine*. Ed. E.M.E., Madrid, 1969.
- Schwarze, M. *Luis Buñuel*. Plaza y Janés, Barcelona, 1991.

### **C) Luis Buñuel. Publicaciones periódicas.**

#### Monográficos:

- Cine Cubano*, La Habana, núms. 78, 79 y 80, 1972-73.
- Cinema 2002*, Madrid, nº 37, 1978.
- Cinematographe*, París, nº 92, 1983.
- Contracampo*, Madrid, nº 16, 1980.
- Griffith*, Madrid, nº 1, 1965.
- Positif*, París, nº 58, 1964 y nº 272, 1983.
- Reseña*, Madrid, nº 66, 1973.

De carácter general:

Alberich, E. "Luis Buñuel" en *Dirigido Por* n° 107-108, 1982.

Aranda, J.F. "Buñuel entre nosotros" en *Insula* n° 442, 1983.

----- "Manuel Altolaguirre y el Cine" en *Insula* n° 154, 1959.

Armida Sotillo. "Luis Buñuel, Giménez Caballero y el Cineclub de Gaceta Literaria"  
*Turia* n° 20, 1992.

Bazin, A. y Doniol-Valcroze, J. "Entrevista a Buñuel" en *Cahiers du Cinema* n°36,  
1954.

Carrière, J.C. "Entrevista" en *El País*, 31 de octubre de 1981.

Chaboud, Ch. "Entrevista" en *Nuevo Cine* n° 50, 1966.

De Cartes. "Como se ejerce en el mundo la censura cinematográfica" en *Primer Plano*  
n°14, 1941.

Del Castillo, F. "Entrevista" en *México en la cultura* n° 478, 1958.

Egea, J.L. "Buñuel se escribe con Ñ y tiene setenta años" en *Cine Cubano* n° 71-72,

Fieschi, J.A. "L'ange et la bête" en *Cahiers du Cinema* n° 176, 1966.

Figueroa, G. "Testimonios para la Historia del Cine mexicano" en *Cuadernos de la*  
*Cineteca Nacional* n°3,

Gubern, R. "El Surrealismo en el Cine de Buñuel" en *Turia* n° 20, 1992.

Mahieu, J. "Recuerdo de Luis Buñuel" en *Cuadernos Hispanoamericanos* n° 402, 2  
1983.

Milne, T. "The Mexican Buñuel" en *Sight and Sound* n° 1, 1965-66.

Oliver. "Los Olvidados" en *Film Ideal* n° 205-207, 1969.

Paranagua, P.A. "Présence du passé dans le cinéma mexicain" en *Positif* n° 277, 1984.

Pigoullié, J.F. "L'énigme Bunuel" en *Cahiers du Cinema* n° 450, 1991.

Prouse, D. "Entrevista" en *Sight and Sound* n° 3, 1960.

Roblés, E. "A Mexico avec Bunuel" en *Cahiers du Cinema* n° 56, 1956.

Saura, C. "Buñuel" en *Nuestro Cine* n° 16, 1963.

Savage, C. "Testimonios para la Historia del Cine Mexicano" en *Cuadernos de la q  
Cineteca Nacional*, n°6.

Velázquez, I. "Buñuel Vs Buñuel: la pluma y la cámara" en *Insula* n° 440-441, 1983.

V.V. A.A. "Les inédits de Luis Buñuel" en *Positif* n° 756, 1966.

#### Sobre *El*:

A.A.V.V. "EL (Lui) de Luis Buñuel" en *Positif*, n° 10, 1954.

A.M.T. "EL, de Luis Buñuel" en *Nuestro Cine*, n° 99, 1970.

Doniol-Valcroze. "Post-Scriptum sur "EL" en *Cahiers du Cinéma*, n° 37, 1954.

Kral, P. "El" en *Positif*, n° 283, 1984.

Martialay, F. "EL de Luis Buñuel" en *El Alcázar*, 27 de mayo de 1970.

Richardson, T. Sin título. *The New Yorker*, 10 de diciembre de 1955.

Rubio, Miguel. "El, de Luis Buñuel", 27 de mayo de 1970.

Weinberg, H. "Lettre de New York" en *Cahiers du Cinéma*, n° 32, 1954.

----- "This strange passion" en *The New York Time*, 5 de diciembre de 1955.

Sin autor, en *Pueblo*, 12 de enero de 1984. "El".

#### **D) Mercedes Pinto. Su Obra.**

*El divorcio como medida higiénica*. Casa Pueyo, Madrid, 1923.

*Brisas del Teide*. Casa Pueyo, Madrid, 1924.

*El. Casa del Estudiante*, Montevideo, 1926.

Ed. B. Costa-Amic, México D.F., 1948.

Edición facsímil del Gobierno de Canarias, Tenerife, 1989.

*Más alto que el águila*. Ed. Cabal, Madrid, 1968.

*Ella*. Biblioteca Nueva, Madrid, 1969.

Prólogo a:

Porro Freire, A. *Savia Nueva*. Ed. Máximo García, Montevideo, 1925.

Facelli, M. *Despertar*. Albatros, Montevideo, 1930.

Prensa Canaria:

*La Tarde*, 4 de abril de 1930. "Los derechos de la mujer".

*La Prensa*, 28 de junio de 1936. "El recuerdo de los ausentes".

Prensa latinoamericana:

*El País*, La Habana, sección Al Volar:

"Películas norteamericanas en ambiente latino". 6 de abril de 1947.

"Río escondido". 4 de abril de 1948.

"El llanto en el Cine". 28 de septiembre de 1948.

"El sentido de la vida". 13 de febrero de 1949.

"El caso del momento. Ingrid Bergman". 26 de febrero de 1950.

"La Heredera". 16 de abril de 1950.

"El bolsillito de los elogios". 4 de febrero de 1951.

"Cantinflas representante". Sin fecha.

"La Malvada". Sin fecha.

*El Excelsior*. México, sección Ventanas de Colores:

"Todo un hombre Pedro Armendáriz", 22 de junio de 1963.

"Sobre Luis Buñuel", 12 de mayo de 1970

"Jorge Mistral ha muerto", 25 de abril de 1972.

"Sobre el realizador de Cine", 5 de junio de 1972.

"Alrededor del genio de Chaplin". Sin fecha.

"Historia de amor (Love Story)". Sin fecha.

"El fondo sociológico de las películas". Sin fecha.

"Con permiso de Buñuel". Sin fecha.

"Premio a Luis Buñuel". Sin fecha.

"Las Islas Canarias". Sin fecha.

"Recuerdos lejanos". Sin fecha.

"De las islas lejanas". Sin fecha.

"Los padres y la libertad". Sin fecha.

"El Destino". Sin fecha.

"¿Sexo Débil?". Sin fecha.

"Delirantes y esquizofrénicos disimulados". Sin fecha.

"Esquizofrenia y sus campos propicios". Sin fecha.

"¡Luz... más luz...!". Sin fecha.

"Aliento para las vidas simples. Ana María". Sin fecha.

#### Artículos sin datos:

"Una película de polémica".

"Arena y Nieve".

"Realidad del cine español".

"Lo que debe ser el cine".

"Ecos del Mar de la Plata".

"Sobre la educación de los hijos".

#### **E) Mercedes Pinto. Bibliografía.**

De Paz, Manuel. "Crónica y semblanza wangüemertiana de Mercedes Pinto: una feminista canaria en Cuba (1935-36)". *Boletín Millares Carlo*, Vol. I, nº 2, 1980.

Domínguez Prats, P. "Mercedes Pinto: una exiliada canaria en Hispanoamérica". *VIII Coloquio de Historia Canario-Americana* (1988). Vol I. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1991.

Fagoaga, C. *La voz y el voto de las mujeres. El sufragismo en España. 1877-1931*. Icaria, Madrid, 1968.

Padrón, S. *Retablo canario del siglo XIX*. Aula de Cultura, Tenerife, 1968.

----- *Poetas canarios de los siglos XIX y XX*. Aula de Cultura, Tenerife, 1978.

----- *Poetas canarios. Anchieta. La época romántica. Las poetisas canarias*.

Pinto, Francisco M. *Obras de Francisco María Pinto*. Gabinete Instructivo Provincial Sta. Cruz de Tenerife, 1888.

Pinto de la Rosa, J. *Tinerfeños ilustres del siglo XIX*. Zaragoza, 1955.

Starcevic, E. *Carmen de Burgos, defensora de la mujer*. Almería, 1976.

**F) Mercedes Pinto. Publicaciones periódicas.**

"Un señor... Cualquiera" en *El Progreso*. Tenerife, 18 de agosto de 1930.

"Un resonante éxito teatral de Mercedes Pinto" en *La Tarde*. Tenerife, 28 de agosto de 1930;

Del Time, J. "Mercedes Pinto". *El Tiempo*, 21 de noviembre, 1935.

Del Time, J. "Labor de mujer". *El Tiempo*, 29 de enero, 1936.

Del Time, J. "Mercedes Pinto y la prensa". *El Tiempo*, 1 de febrero, 1936.

Del Time, J. "Una mujer en la Gran Logia". *El Tiempo*, 3 de febrero, 1936.

Del Time, J. "En la cárcel de mujeres". *El Tiempo*, 5 de febrero, 1936.

Del Time, J. "En la Asociación Canaria". *El Tiempo*, 17 de febrero, 1936.

Del Time, J. "Homenaje a una canaria". *El Tiempo*, 12 de marzo, 1936.

Del Time, J. "Esta prensa y Mercedes Pinto". *El Tiempo*, 17 de marzo, 1936.

Del Time, J. "En el Centro Asturiano", *El Tiempo*, 23 de marzo, 1936. D

Del Time, J. "¡Rosas, Rosas!", *El Tiempo*, 18 de junio, 1936.

"Doña Mercedes Pinto en Tenerife" en *El Día*, 11 de febrero de 1953.

"Primera Conferencia de Doña Mercedes Pinto en el Círculo de Bellas Artes" en *El Día*, 12 de febrero de 1953.

"El nieto de Don Juan" en *La Tarde*, 12 de febrero de 1953.

"Conferencia de Doña Mercedes Pinto" en *El Día*, 14 de febrero de 1953.

"La escritora Mercedes Pinto" en *Aguere*, 15 de febrero de 1953.

Basurto, L. "Mercedes Pinto" en *Excelsior*, México, 27 de octubre, 1976.

Armas, Marcelo. "Reinvención de Mercedes Pinto" en *ABC*, Madrid, 17 de marzo, 1993.

Artículos sin datos.

Anteno. "Una familia cinematográfica".

Argente, H. "España regaló a México una gran escritora: Mercedes Pinto".

Basurto. "Antología de mis amistades femeninas. Doña Mercedes Pinto".

Blanco, Diana. "Una mujer creadora. Mercedes Pinto y de Armas Clos.

Blanca. "Mercedes Pinto debuta como actriz, a los 80 años".

E. G. R. "Mercedes Pinto. Vitalista y Rebelde".

## FILMOGRAFIA.

### **Luis Buñuel:**

*Un chien andalou (Un perro andaluz).* (1929)

*L'âge d'or (La edad de oro).* (1930)

*Las Hurdes/Tierra sin pan.* (1932)

*Gran Casino.* (1946)

*El Gran Calavera.* (1949)

*Los Olvidados.* (1950)

*Susana/Demonio y Carne.* (1950)

*La Hija del Engaño/Don Quintín el Amargao.* (1951)

*Una Mujer sin Amor.* (1951)

*Subida al Cielo.* (1951)

*El Bruto.* (1952)

*Robinson Crusoe.* (1952)

*El.* (1952)

*La Ilusión viaja en Tranvía.* (1953)

*Ensayo de un Crimen/La Vida criminal de Archibaldo de la Cruz.* (1955)

## ANEXO DOCUMENTAL.

### **ENTREVISTA A PITUKA DE FORONDA**

(Realizada en México el verano de 1993 por José Díaz B. según cuestionario de Teresa Rodríguez Hage)

**1.- Mercedes Pinto contrae matrimonio en 1909 con don Juan de Foronda y Cubilla, de esta unión nacen tres hijos: Juan Francisco, Ana M<sup>a</sup> y María de las Mercedes. En los años veinte, la familia se encuentra en Madrid.**

**a) ¿Qué motivos les conduce a la capital española?**

Estamos en Canarias y mamá había pasado por la pena de tener que dejar a papá en el sanatorio, en el manicomio, en Madrid, en Pozuelos; pero creo que entre los familiares y gentes que no eran muy amigos de mamá y que tenían sus propias ideas, de acuerdo con lo que mi papá sufría o no sufría, quisieron sacarlo del manicomio sin permiso de mi madre y ella tenía miedo porque realmente él podía tener ataques de furia o de lo que sea. Tenía que defendernos a nosotros y a ella misma de que fuera a Canarias, y rodeada de la incompreensión de mucha gente, él pudiera hacer algo en su contra o en la nuestra y, entonces, nos tomó bajo sus alas y nos llevó a Madrid, para ver si podía conseguir que mi papá siguiera tratándose y curándose en el sanatorio, que era lo que ella quería. Por eso fue a tratar de ver como hacía para que no volviera mi padre a Canarias y armara un escándalo allí, eso fue lo que nos llevó a Madrid.

**b) ¿Podría establecer las fechas en que permanecen en la capital hasta su partida a Uruguay?**

Aproximadamente, creo que nos fuimos en el año 1924 o 1925.

**2.- Luis Buñuel se encontraba en Madrid desde el año 1917, en la célebre Residencia de Estudiantes que dirigía don Alberto Jiménez Fraud, y permanece allí hasta 1925, fecha en que marcha a París.**

**a) ¿Conoce su madre a Buñuel en esta época?**

No, no lo creo.

**b) ¿Tiene alguna relación su madre con la Residencia de Estudiantes, a la que acudían, a menudo, los intelectuales de la época?**

Ella fue conocida en Madrid por las conferencias que dio sobre el divorcio, etc. Pero, yo era muy pequeña en aquel entonces y, realmente, no podía saber, sin embargo, he oído hablar a mi madre de la Residencia y de gentes conocidas que la acogieron, muchos de los intelectuales de esa época conocieron su dolor y quisieron ayudarla.

**c) Durante su estancia en la capital española ¿se relacionó, con la intelectualidad y con el mundo literario de la época?**

Yo le oí hablar de Concha Espina y de algunas gentes que en su libro nombra. A Marañón, yo no le conocí. A él le llegó el libro de mamá estando nosotros en el Uruguay, ni siquiera mamá le había mandado el libro a Marañón, le llegó por otras manos, se sorprendió y le escribió a mamá felicitándola. Cristobal de Castro, por su parte, le puso prólogo a su libro de poemas. También recuerdo a doña Carmen de Burgos (Colombine) y a otras gentes, don Alfonso Reyes que, entonces era embajador de México en España, y, por cierto, él fue el que le dio una carta a mi mamá haciéndose pasar por mi papá, mintiendo para que ella pudiera salir del país porque en aquellos años, una mujer no podía salir sin permiso marital, no había divorcio; entonces, don Alfonso Reyes le hizo una carta falsa, diciendo que el marido le permitía que saliera de España, creo que fue algo así. No sé si se hizo pasar por mi padre o si dijo que éste daba el consentimiento para que su esposa saliera de España, pero, desde

luego, lo hizo para salvar a mi madre. Después le tratamos muchísimo aquí en México.

**d) En esos años, antes de su partida, ¿publica, su madre, algunos de sus poemas o conferencias en la prensa madrileña?**

Sí, publica el libro de poemas *Brisas del Teide*, antes de salir para Uruguay. Y, también publica la conferencia que había dado sobre el divorcio y cuando la pronunció estaba en el estrado el príncipe Fernando de Baviera. Dicha conferencia provocó que el gobierno de Primo de Rivera quisiera deportarla y, ésta fue otra de las razones por las que mamá quería irse de España. Buscó el país que tuviera las leyes más amplias y más avanzadas, porque en ese intervalo mi papá ya se había ido a Canarias y ella había conocido al que sería su segundo esposo, padre de mis hermanos.

**e) ¿Podría indicar el nombre de alguna publicación en la que su madre colaborara?**

En Madrid, mamá fue fundadora de una revista que se llamaba *Los ciegos*, ella fue la secretaria de dicha revista y el director era, no recuerdo bien, creo que De las Heras, un ciego muy célebre en Madrid en aquellos años. No recuerdo el nombre de ninguna otra publicación con la que colaborara mi madre.

**f) ¿Mantuvo su madre contacto con La Liga Internacional de Mujeres, presidida por Carmen de Burgos?**

No sé si conoció a Colombine, yo le oí hablar de ella y sé que tuvo una cita con la Infanta, creo que se llamaba, Eulalia, que era hermana de Alfonso XIII, que le dio una cita y ésta señora quería que mamá se relacionara con grupos católicos, y mamá lo que quería era publicar su novela y liberarse de España, salir, a causa de las leyes que, entonces, prevalecían en el país, en contra de la mujer, casi todas.

g) ¿Quisiera usted añadir algún otro detalle de esa etapa en la capital española?

Sé que mi madre sufrió mucho, recuerdo que cuando iba a ver a mi papá al manicomio, en una estación de un pequeño lugar, vio subir al tren a mi papá, con estas gentes que lo sacaron del sanatorio y, entonces, se acercó ella a dos policías y les dijo: *Soy una mujer española que tiene derecho a que la defiendan, ahí se va mi marido, que está enfermo y lo acaban de sacar del manicomio y necesito que me ayuden.* Y los dos policías se sentaron al lado de mi madre, en el tren y la acompañaron a Madrid, eso se lo oí contar a ella. La soledad de una pobre mujer, en España, era tremenda, y lo que sufriría una mujer joven, guapa, separándose de su marido, ¡con la cantidad de fieras que hay en el mundo cuando se acercan a una mujer!. Y mi pobre madre debió sufrir muchísimo por mantenernos y por defender su integridad. Tuvo la suerte de enamorarse de mi padrastro, que era un hombre intachable y bueno, y buscaron la libertad en otro país porque en España no había divorcio, ni nada. Mamá lo había conocido en los trámites que hizo para separarse de mi papá, en el bufete de Matos.

**3.- De 1926 a 1932, Mercedes Pinto reside en Uruguay, donde realiza una considerable labor política y cultural, entre ellas la creación de la Compañía de Arte Moderno, con la que inicia una gira por algunos países de Latinoamérica.**

- La gira fue lo último que hicimos antes de salir del Uruguay, nos cogió la "guerra del Chaco" cuando íbamos con la compañía. Mamá, la labor que hizo en el Uruguay fue luchar por el voto de la mujer, la reivindicación de la mujer, la ayuda al gobierno de Batlle, el gobierno colorado batllista, que era un partido de izquierdas, de centro. Don José Batlle Ordóñez fue el que hizo todas las leyes bellas que tiene el Uruguay: ayuda a la vejez, el código del niño, la nacionalidad uruguaya para cualquier extranjero que residiera en el país

durante dos años; él hizo todo lo que es el Uruguay.

**a) ¿Qué motivos llevó a su familia a salir de España y establecerse en Uruguay?**

Mi madre quería liberarse y casarse con mi padrastro, huir de las leyes españolas, liberarse de todo, del ambiente, de la presión que tenía, de toda la gente que estaba en contra de ella y que no entendía, que no ayudaron a que mi padre se curara sino a que mi padre se muriera, porque si lo hubieran ayudado él se hubiera curado y, a lo mejor, mi madre hubiera seguido con él; pero al ponerse todo en contra de ella, tuvo que irse. Partió, precisamente, para arreglar su situación, en España no había divorcio y ella quería quedar bien con su madre, sus ideales, su honestidad, para hacer una vida clara y limpia en su nuevo camino, un camino difícil, ella nos cogió, a los tres hijos y nos dijo: *Vámonos a luchar con nosotros*. Se necesita ser mucha mujer, además otras hubieran dejado a sus niños con su madre o con su abuela. Llegó a Uruguay sola con su dolor en los brazos y este país generoso y bueno la acogió inmediatamente y le dieron un trabajo en un periódico. Allí fue donde contrajo matrimonio con mi padrastro, sobre el veintiocho o veintinueve, y se casó por la iglesia, sobre todo por respeto a su madre, a su familia.

**b) ¿Cómo se dio ella a conocer en Uruguay?**

Pues hay muy bonitas anécdotas. Se fue al *Mundo Uruguayo*, (que era la revista donde empezó a escribir) y les dijo que ella era escritora, pero que podía hacer traducciones, en realidad, ella no sabía nada de inglés, pues le dijeron que tradujera unos cuentos y ella intentó hacerlo, pero como no podía, los inventaba y escribía sus propios cuentos haciendo creer que eran las traducciones de aquéllos y un día, después de que ya tenía nombre, confesó al director: *Señor, yo no sé inglés, yo he hecho esto para vivir y mantener a mis hijos, pero los cuentos están escritos por mí*. Estaban tan bien escritos que le dieron una plana.

**c) ¿Le resultó fácil a su madre adaptarse a la vida en otro país y relacionarse con la vida cultural uruguaya?**

Si, muy fácil, la adoraban y a todos nosotros, nos abrieron los brazos, nos acogieron en seguida. Mi madre se abrió camino sola, la admiraron en cuanto vieron lo valiente que era, lo bien que escribía y las conferencias que daba, le abrieron todas las puertas, estuvo en primera línea, una escritora con firma en el periódico; en definitiva, la admiraron. Mi madre fue la primera mujer que habló, subida en una mesa, por el partido político al que pertenecía, la seguían por las calles cuando daba conferencias; realmente, la querían. Uruguay era como su tierra, ya llevábamos seis o siete años allí y la trataban como si fuera uruguaya, era un país donde el extranjero es querido y el español, adorado.

En la vida cultural uruguaya habían muchas mujeres de talento: Juana de Ibarborou (Juana de América), la gran poetisa; Luisa Luisi; Delmira Agustini, otra gran poetisa.

**4.- De 1933 a 1935, la familia se instala en Chile, la Compañía de Arte Moderno ya había desaparecido.**

**a) ¿Por qué desapareció la compañía? Háblenos de la actividad desarrollada por ésta y de su propia experiencia como actriz dentro de ella.**

- La gira de la compañía nos llevó a Paraguay... duró poco porque, en realidad, mi mamá era una mujer soñadora. Nosotros teníamos una compañía; recuerdo que la secretaria era una monja muy buena que había dejado los hábitos, muy religiosa, nos cuidaba a mis hermanos y a mí: a Rubén, Gustavo, Ana M<sup>a</sup> y yo, porque Juan Francisco había muerto en Lisboa a los quince años, ¡fíjate que golpe para mi mamá!... enfermó de los pulmones y murió. En la compañía, no había mucho dinero y tuvo que terminar, pero con mucho éxito; en el Paraguay iba todo el cuerpo diplomático cuando hacían las funciones especiales; era una

compañía sería, bonita y la hizo porque, yo creo que en el fondo a mi madre le hubiera gustado ser actriz. Pero la compañía también se deshizo, yo creo que por la idea de mamá de ir a España. Fuimos a Bolivia y al Paraguay, los dos países me encantaron. Mi madre dio conferencias en la Universidad de Bolivia, en el Paraguay había terminado la compañía y entonces, siguió su ruta literaria por Bolivia, allí estuvimos tres o cuatro meses y de ahí nos fuimos a Chile porque Bolivia era más pequeña, digamos, para su trabajo literario y, además su idea era ir a España; salir de Bolivia, ir a Chile para, de ahí, seguir la ruta para irnos a España; quería luchar por sus ideales en política durante la República, ella era defensora del obrero, de la mujer y de todo el que sufría, pero no era extremista, nunca fue amiga de dictaduras.

En cuanto a mi experiencia, yo empecé en Canarias, donde a los tres años recité mis primeros versos en la Escuela de mis hermanos. Eran versos de mi madre, que me decía: *¡Que se te queden como clavitos las palabras en la cabeza!* La actividad de la compañía teatral, por su parte, fue muy profesional, como cualquier buena compañía. Las piezas que se representaban eran, normalmente, comedias, no drama tremendo, sino comedia amable. *El sueño de Kiki*, en el que yo hacía a la protagonista fue uno de mis primeros papeles. Las obras teatrales que representábamos eran de autores internacionales. Yo también recitaba en las conferencias que daba mamá en las universidades.

**b) ¿Qué motivos les llevaron a instalarse en Chile por tan corto tiempo?**

Bueno, en Chile estuvimos unos tres años, también adoré este país precioso, la gente también, un grupo de señoras maravillosas ayudaron a mi madre, nos montaron casa. Cuando llegamos a Chile, no conocían a mi madre, pero la adoraron igual que en el Uruguay, el Ministerio de Extensión Cultural le dio conferencias y ella desempeñó una labor muy buena en este país. Los gobiernos ayudaron siempre a mi madre, en Chile nos ayudaron, incluso,

para poder irnos a Cuba; el gobierno que había en Paraguay ayudó a mi madre para irse a Chile; debía ser una buena mensajera cuando la ayudaban tanto.

**c) Cuando se proclama la República en España, su madre recibe invitación del doctor Marañón para volver a su país. ¿Por qué no lo hace?**

Porque mamá siempre estuvo atada a la familia y además, entonces éramos chicos, como le dijo a mi madre un embajador en La Habana: *Mercedes, en España necesitan balas y comida y usted lleva tres o cuatro niños ¿qué hace con ellos?*. Bueno, en realidad éramos tres, Ana M<sup>a</sup> se había ido a España y se quiso independizar, tenía la herencia de mi padre y se casó allí, ella hizo su vida en España.

**5.- Desde 1935 hasta 1943, la familia vive en Cuba, donde Mercedes Pinto continua con su actividad social y política. Háblenos de ésta etapa.**

Bueno, entonces, nos quedamos en Cuba y mamá empezó igual que en el Uruguay, el mismo éxito. Tenía un programa en la radio y todo el mundo lo escuchaba, hizo su labor ayudando a la República en Cuba, dando conferencias y ayudando en lo que podía. Todos nosotros nos criamos con el amor a la República. Yo no tengo, de todos modos, enemistad con la monarquía; mi tío Mariano de Foronda era, si no me equivoco, grande de España, conde y marqués de Torrenueva de Foronda, acompañó a Alfonso XIII del brazo cuando se fue de España. Y su hija fue bautizada por el mismo Alfonso XIII.

En Cuba murió mi padrastro, ya yo me había venido a México porque me habían ofrecido una película, en el cuarenta y uno, con Emilio Fernández, y después ya me quedé allí porque me propusieron otras películas, mi padrastro había enfermado y mi madre no quiso que yo volviera a Cuba para que no sufriera con el dolor de aquél. Luego cuando murió, ella se vino a México conmigo, había siempre un amor a la familia y un defender a los hijos, lo cual

le agradezco.

En La Habana, mamá escribía, era extranjera y escribía sus ideas y el gobierno de Batista se las dejaba publicar tranquilamente. Le hicieron un gran homenaje cuando se fue. Mamá era una mujer muy idealista, no era una utópica pero era una soñadora. Ella no trabajó para el gobierno de Batista, trabajó para la sociedad cubana: dio conferencias en las cárceles, a favor de las mujeres, de los niños. Ayudó a la República española, toda su vida dedicada a defender a la República, todo lo que hizo, conferencias, trabajos, todo en apoyo de la República.

**6.- En 1939 estalla la II Guerra Mundial. ¿Realiza, su madre, alguna labor política o humanitaria en favor de la paz?**

Sí, todo a favor de los judíos, habló muchísimo en su programa de radio para ayudarlos, cuando fue el barco San Luis a Cuba, ella habló día y noche en el micrófono para que Batista los dejara entrar, pero no lo consiguió. Mamá hizo todo lo que pudo por los judíos, inclusive escribió aquí un artículo en la revista de los israelitas, pidiendo bandera para Israel cuando todavía no la tenían, hizo mucho por ellos, siempre les defendió, por eso le hicieron el bosque en Israel.

**7.- En 1943, Mercedes Pinto se instala definitivamente en México donde permanecerá hasta el año de su muerte en 1976.**

**a)¿Continúa en México su actividad como conferenciante y como periodista?**

Escribió en *El Excelsior*, en el *Novedades*, en *Jueves de Excelsior*, en *El Nacional* y continuó escribiendo con el mismo pensamiento, tuvo la misma forma de ser hasta su muerte y Neruda, le escribió, en vida, las palabras que tiene en su tumba.

**b) En los años cincuenta, su madre vive una segunda etapa madrileña. ¿Qué motivos la llevaron, de nuevo, a su país?**

Se fue a España porque mis hermanos, Gustavo y Rubén, estaban rodando allí y para mamá todo era la familia. Pero, no se adapta muy bien a la dictadura franquista.

**c) En estos años vuelve a Tenerife invitada por su familiar, don Carlos Pinto Grote, para pronunciar una serie de conferencias en el Círculo de Bellas Artes de la capital tinerfeña. Cuéntenos cómo la recibieron en su tierra después de tantos años de ausencia.**

Sí, en 1953, no sé si fue Carlos Pinto, creo que fue el Gobernador o posiblemente Carlos la invitara a alguna cosa, yo no sé, porque yo entonces estaba aquí en México. A Carlos lo conocí, un gran poeta, es psiquiatra, un gran médico, tiene varios libros de versos bonísimos. A mamá la recibieron con amor, con ilusión. Rubén estuvo con ella en Tenerife. Cuando ella habló en una de las conferencias, estaba allí el obispo de Canarias. En el discurso dijo que los españoles que estaban en América no habían ido en busca de tesoros ni a hacer la América, sino que fueron en busca de ideales, y el obispo le dijo que era muy valiente por decir eso, era en tiempos de Franco y eso lo dijo mi mamá y se lo aguantaron. La conferencia no se conserva porque era improvisada, ella siempre improvisaba, hacía una línea de lo que iba a hablar y luego se entregaba, era estupenda oradora.

**d) En 1948 se reedita su novela *El* en México, tras haberse publicado inicialmente en Uruguay en 1926. ¿Sabe usted cómo llega la novela a manos de Buñuel y por qué la llevó al cine?**

Porque la novela es muy buena, es mucho mejor que la película y que me perdone Buñuel. ¡Ojalá la pudieran hacer de nuevo!. No sé exactamente cómo le llegó a Buñuel, porque la novela al publicarse tuvo mucho éxito, mamá era bastante conocida, era el ambiente,

estaban mis hermanos trabajando, yo también; directamente no sé, a lo mejor llegó por el productor, por Cabrera.

**e) Sus hermanos habían intervenido en la película de Buñuel, *El gran calavera*, en 1948. ¿Fue, quizá, ésta la vía por la que el realizador conoció la novela?**

No sé, posiblemente, él conocía a mis hermanos y todo eso, tenía que llegar. Yo quería hacer esa película, yo estaba furiosa con Buñuel, creo que, en el fondo le tengo un poco de resentimiento porque yo quería haber hecho el papel de mi madre, pero creyeron que no era conveniente el que yo lo hiciera porque mi padre era el protagonista, el problema de mi padre y no comprendían claro, yo lo veía objetivamente porque yo tengo respeto, dentro de todo, por el talento que creo que tenía mi padre, a pesar de su enfermedad; pero lo veo objetivamente porque yo dejé de ver a mi padre cuando tenía cinco años, así que no hubiera estado unida, en ese sentido, espiritualmente al problema; estaba yo mucho más unida a mi madre y ellos creyeron que no era, que no debía ser, porque la novela se trataba de mi padre.

**f) ¿Ha visto usted la película de Buñuel? ¿Cree que ha sido fiel a la novela de su madre?**

La vi hace mucho tiempo, no me entusiasmó, pero ya te digo que yo podría tener mis rencores personales, así que no se me puede creer mucho, pero creo que se puede hacer mejor todavía. Creo que tomaron lo que les pareció y lo que no les pareció, no lo pusieron. Digamos que es un poco exagerada la figura de *El*, hay cosas que no me gustan, la escena cuando está en la iglesia y cree que todo el mundo murmura, es demasiado cortado, me hubiera gustado una cosa más estilo americano, más fluído técnicamente hablando. Ahora ella me pareció muy buena actriz, muy mona. Hace mucho que vi la película, así que no la tengo fresca.

**g) ¿Qué le pareció a su madre la película? ¿Intervino ella en el guión de alguna manera, con alguna sugerencia? ¿Sabe si siguió el rodaje de la película?**

Bueno, a mamá le pareció bien, creo, no sé, nunca la comentamos. Pero era su película y, naturalmente, le gustaba. No creo que interviniera en el guión, era muy respetuosa para el trabajo de los demás. No sé si acudió al rodaje, no, no creo, ya te digo, yo no me enteré mucho, ya sabes por qué, yo estaba celosa.

**h) ¿Tiene algún recuerdo de su padre?**

Sí, me acuerdo cuando se pegó el tiro en Canarias, que le dio en la pleura, me acuerdo vagamente de eso y me acuerdo de la figura de él a los pies de la cama de mamá, tener miedo y me acuerdo de sus momentos buenos que era hacer castillitos con las cartas, era pequeña, muy pequeña, no tuve mucho contacto, me imagino que no me dejaban mucho cerca de él sino cuando estaba bueno.

**i) Finalmente, ¿desea aportar algún otro rasgo sobre la figura de su madre?**

Recuerdo que a mamá le gustaba mucho la gente, los amigos, los escritores, los actores, le gustaba mucho el mundo del espectáculo y hacía reuniones en el apartamentito que tenía en Madrid. Era divina, muy valiente, una pluma fuerte y decía las verdades, nunca hizo nada por dinero ni se vendió a ninguna idea, sólo luchó por aquéllas en las que creía.

## CONVERSACIÓN CON CARLOS PINTO GROTE.

(por Teresa Rodríguez Hage, La Laguna, Tenerife, otoño de 1992)

Debido a que la entrevista a don Carlos se guió por una serie de preguntas muy similares a las de la precedente, ésta se transcribirá tomando sólo las respuestas del literato.

### **Carlos Pinto habla de Mercedes Pinto.**

El padre de Mercedes, el escritor Francisco María Pinto, era tío abuelo mío. Mercedes estaba casada con un loco que había intentado suicidarse tres veces, la última aquí, en su casa de Santa Cruz; ella había tramitado la separación y ya estaba separada, pero él no la dejaba ni a sol ni a sombra porque era un obsesivo, entonces ella se va a Madrid y la defiende en la separación Rubén Rojo, que era abogado, con él se casa Mercedes y tiene dos hijos, Rubén y Gustavo. Luego se va de España y se instala en Montevideo, y recorre, prácticamente toda Sudamérica, tiene una vida muy activa, era una gran feminista y murió a los noventa y cuatro años. Ella se había ido a Madrid para arreglar los problemas de la separación y en esto, Juanito de Foronda se suicida por última vez; en la prensa se dice que fue un trágico accidente, pero no se habla de suicidio, el "accidente" fue que se colgó una soga, la ató a la tapa del pozo, se ató una piedra a los pies y se tiró, con lo que se ahorcó y se ahogó al mismo tiempo. Los intentos de suicidio anteriores habían sido un disparo en el corazón y otra vez que se tiró del balcón, pero no murió.

Su primera época en Madrid fue cuando se relacionó con las feministas, luego hay una segunda época, en los años cincuenta, que fue cuando yo la traje a Tenerife a dar una conferencia literaria; más tarde volvería para la presentación de una película de un hijo suyo. Los hijos trabajaron con Buñuel en una película, Mercedes era muy amiga de Buñuel, se habían conocido en Madrid en los años veinte, Mercedes conoce allí a toda esta gente del

círculo de Buñuel: Dalí, Lorca y toda esta gente que estaba en Madrid en esa época; ella era una mujer muy llamativa, guapa, de ojos azules y rubia, era una mujer, además, de gran temperamento. Entonces ella conoce en Madrid a Buñuel y luego, se vuelven a encontrar en México y entonces la primera película que hace Buñuel, prácticamente es sobre el libro de Mercedes.

La película no me parece una buena adaptación, a ella le gustó, pero eso no tiene nada que ver, una buena adaptación es cuando la película no cambia el sesgo de la novela. Entonces, claro, las licencias del director en una película pueden ser todas las que quiera y más si coincide con la autora, como en este caso, que le puede decir: *haz lo que te dé la gana con el guión y establece el guión que tú quieras*. Ella no intervino para nada, Buñuel hace casi todos sus guiones, él cogía una temática y desarrollaba la película como le daba la gana; Mercedes lo único que hizo fue dar el título y dar, quizá el tono de la novela. Después lo que hace Buñuel no tiene nada que ver, vamos, no es seguir la novela; cuando se hace, por ejemplo, *El nombre de la rosa*, lo único que se quita son las discusiones teológicas, pero todo lo demás está allí.

Volviendo a Foronda, cuando él estaba en el manicomio, le sacaron de allí sus familiares, en todo esto, no sólo intervinieron ellos sino toda la sociedad de Santa Cruz de aquel tiempo, date cuenta que la madre de Mercedes, doña Ana M<sup>a</sup> de Armas Clos, era de una de las familias más conocidas de aquí, pariente de los Rumeu de Armas y todo eso, entonces nadie quería que Mercedes se separara porque era un escándalo social. La familia del marido, los Foronda, era una familia enormemente, digamos, poderosa, en el sentido social y claro, no querían el desastre de la separación. Mercedes hace prácticamente una huída, pero era una mujer entera y decidida y se da cuenta que no puede seguir viviendo con ese hombre porque la hubiera matado. En la novela cuenta que él ya la había intentado matar alguna vez, todo

eso es real, no tiene ninguna literatura, todo fue real; la novela es una descripción de su vida, de lo que le pasó con Foronda.

Por otra parte, ella en Madrid, tuvo muy buenas relaciones, yo recuerdo una anécdota relacionada con don Gregorio Marañón. En los años cincuenta yo estaba en Madrid haciendo el doctorado y Mercedes pasaba allí una temporada porque sus hijos estaban rodando películas aquí en España. Recuerdo que Rubén se puso enfermo y viene a verlo un médico y no sabe lo que tiene; entonces Mercedes decide llamar a don Gregorio Marañón, y éste viene a su casa, ¡él, que no iba a ningún lado! y ve a Rubén y le diagnostica una fiebre tifoidea. Ella tenía una muy buena amistad con Marañón, eso es una anécdota que te cuento porque la viví yo.

Mercedes, cuando se fue de España, rompió totalmente con el mundo que tenía aquí, sus padres habían muerto, su padre primero y posteriormente su madre, y ella rompió los lazos con Canarias. Sin embargo, más tarde, cuando yo la invité en el año 1953, se reanudó una amistad, bueno a iniciar porque yo no la conocía, yo sabía que estaba en Madrid a través de la hija de su hermana Ana M<sup>a</sup> de Foronda, yo estaba allí haciendo la especialidad y fui a verla, yo había oído hablar de ella, era muy amiga de mi padre, aparte de prima hermana, y entonces, la invité a dar una conferencia aquí en Tenerife; vino con su hijo Rubén, éste siempre iba con ella a todas partes, él no se casó hasta que su madre murió, Rubén nunca se separaba de ella. Sus otros hijos tenían ya su vida: Pituka (M<sup>a</sup> de las Mercedes) era actriz y Ana M<sup>a</sup> era poetisa y escritora, se casó con un médico madrileño, Fernando Palos Iranzo y la primera se casó con un americano, Herbert Wallace y vive en México. Bueno, pues yo invité a Mercedes, cuando yo era presidente de la sección de Literatura del Círculo de Bellas Artes, habían hablado Eduardo Westerdahl, Domingo Pérez Minik, Juan Rodríguez Doreste y yo, fue un ciclo de conferencias y, mi abuelastro, Domingo Cabrera, que veía mucho a Mercedes en

Madrid me dijo que por qué no la trafa, entonces nos pusimos de acuerdo y la trajimos para que cerrara el ciclo.

Yo estuve en México en el año setenta y uno y me recibieron veinticinco Pintos. Mercedes y sus hijos y la familia de Tata Pinto que era otro emigrado que, además fue uno de los próceres de la revolución mexicana. Nos dieron una comida que presidió Mercedes y pronunció un discurso en honor a mí, como representante de la familia.

Mercedes nunca participó en partidos u ortodoxias, ella tuvo contacto con todos porque la invitaban a dar conferencias, pero jamás perteneció a ningún sitio, era una mujer profundamente independiente. Yo la conocí ya mayor y era una mujer que no se "casaba" con nadie, en el sentido de que tenía su manera de ser. Recuerdo que cuando dio aquí, en el viejo círculo de Bellas Artes, su conferencia, la sala estaba abarrotada de mujeres que querían oírla, ella hablaba muy bien, no escribía las conferencias, tenía una capacidad de improvisación extraordinaria. Cuando llegó a Uruguay no conocía a nadie pero se relacionó con todo el mundo a gran velocidad, por su propio carácter se hizo oír muy pronto.

Su hija Ana M<sup>a</sup> vivió mucho tiempo en mi casa, aquí en Tenerife, cuando yo era muy jovencito, en los años anteriores al movimiento, entre 1933 y 1935, pasó una temporada aquí, en casa de mis padres. Luego se quedó en Madrid, donde se casó con Fernando Iranzo, su padre tenía una clínica. Ana M<sup>a</sup> escribía durante el tiempo inicial del movimiento, después fue muy perseguida en el tiempo en que Madrid no había sido tomado por las tropas de Franco. Luego cuando Franco entra en Madrid, ella se hace de Falange y funciona a esos niveles; entonces hay un rechazo de los intelectuales de izquierdas hacia ella. Ella publica un libro en Madrid que se titula, *Demonio de colores*; luego publica otro, algo subversivo, en contra, naturalmente, de los republicanos. Eso hizo que su madre y ella se distanciaran enormemente y aunque se veían en los cincuenta, cuando Mercedes vivió en Madrid, bueno pues ésta tenía

a su hija muy a un lado porque Mercedes era una mujer muy particular y como era republicana, pues... la hija era falangista, quizá por influencia del marido, que era un hombre del movimiento y estas cosas, y claro, esas influencias...

Mercedes tenía una conversación extraordinaria, podías hablar con ella durante mucho tiempo. Conoció a todo el mundo, ella, durante la época suya de Madrid fue una mujer a la que todo el mundo conocía. Ella publicó un libro de poemas, *Brisas del Teide*, y luego las novelas *El* y *Ella*. Escribió más versos y también teatro, en México es donde debe haber mucho material sobre ella.