

Dos factores que marcan las diferencias entre *Él. Novela*, de Mercedes Pinto, y *Él*, película de Luis Buñuel

Two Factors That Set the Difference between "Él. Novela", by Mercedes Pinto, and "Él" a Film by Luis Buñuel

Giovanna Pollarolo Giglio

Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú

Contacto: gpollarolo@pucp.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-3209-9899>

RESUMEN

Las diferencias entre *Él* (1952), filme de Luis Buñuel, y la novela *Él*, que la autora canaria Mercedes Pinto publicó en 1926, pueden estudiarse desde los problemas que toda adaptación plantea: "diferencia de lenguajes", "fidelidad", talento y necesidades expresivas del cineasta, entre otras aproximaciones. Sin ignorar su validez, el presente trabajo parte de la premisa de que la inscripción de *Él* como novela autobiográfica, así como su enfoque femenino/feminista, su voluntad de denunciar la violencia doméstica contra la mujer y su objetivo de reivindicar el divorcio, son los factores que marcan la diferencia radical con la película. De esta manera, se abordará el filme de Buñuel desde su registro ficcional, en contraposición al de *Él* como novela autobiográfica y su enfoque que privilegia el protagonismo de la mirada masculina, a diferencia de la novela de Pinto. Desde allí, se discutirá la perspectiva femenina/feminista —ausente en el filme— desde las nociones de "escritura femenina" y "literatura de mujeres" planteadas por Nelly Richard (1994), en relación con las llamadas "tretas del débil" estudiadas por Josefina Ludmer (2017 [1985]), que Pinto emplea, y dan cuenta del precario lugar que la sociedad otorga a las mujeres y cómo esta marginalización se expresa en la escritura.

Palabras claves: Género discursivo; Ficción; Autoficción; Autobiografía; Escritura femenina; Sociedad patriarcal.

ABSTRACT

The differences between *Él* (1952), a film by Luis Buñuel, and the novel *Él*, which the Canarian author Mercedes Pinto published in 1926, can be studied based on the problems that every adaptation poses: "difference in languages", "fidelity", talent, needs expressions of the filmmaker, among other approaches. Without ignoring its validity, this paper is based on the premise that the inscription of *Él* as an autobiographical novel, as well as its feminine/feminist approach and its willingness to denounce domestic violence against women, and its goal of vindicating the divorce are the factors that make the radical difference with the film. Thus, Buñuel's film will be approached from its fictional record and its approach that favors the role of the male gaze unlike Pinto's novel. From there, the feminine/feminist perspective, absent in the film, will be discussed, from the notions of "feminine writing" and "women's literature" raised by Nelly Richard (1994), in relation to the so-called "Tretas del débil" studied by Josefina Ludmer (2017 [1985]) that account for the precarious place that society grants to women and how this marginalization is expressed in writing.

Keywords: Discursive Genre; Fiction; Autofiction; Autobiography; Female Writing; Patriarchal Society.

1. Introducción

Mercedes Pinto (Tenerife, 1883-Ciudad de México, 1976), una escritora prácticamente desconocida hoy en América Latina, publicó en 1926, con el sello editorial de la Casa del Estudiante de Montevideo-Buenos Aires, la novela autobiográfica *Él*, que años más tarde, en 1952, adaptó Luis Buñuel (Calanda, 1900-Ciudad de México, 1983)¹.

La película fue presentada en el Festival de Cannes en 1953 y la reseña crítica publicada en el número 10 (1954) de la ya por entonces prestigiosa revista *Positif*, la calificó como una “obra maestra”, señalando que al igual que “*La edad de oro*, marca una fecha luminosa en la historia del cine”. Y su advertencia de que “No se ha terminado de hablar de esta película” (en Paranaguá, 2001, pp. 79-80)² resultó premonitoria, pues hoy en día es considerada una de las mejores películas de Buñuel. Además, en los últimos años, ha cobrado un nuevo interés para la crítica actual, “tan marcada por el análisis psicológico y la cuestión del sujeto” (Fuentes, 2000, p. 87), interés que anticipó Jacques Lacan cuando vio el filme³. Con la novela de Pinto, en relación con críticos y lectores, ocurrió lo opuesto. Pese a la “diversidad de elogios [que recibió] por parte de personalidades tan célebres como don Gregorio Marañón, Concha Espina o Juana de Ibarbourou y a la buena acogida que le dispensó la prensa latinoamericana” (Rodríguez Hage, s/f, s/p), fue ignorada por la crítica, o apenas mencionada, tal como lo precisa esta autora al señalar que “ha sido maltratada por los investigadores cinematográficos”: o no la mencionan o “se menoscaba su interés literario” (Rodríguez Hage, s/f, s/p).

Entre los muchos estudios dedicados a *Él* (Fuentes, 2000; Monegal, 1993; Paranaguá, 2001; Ruffinelli, 2003; Schwarze, 1988, entre otros), para efectos del presente trabajo —que propone desarrollar dos factores determinantes que marcan la diferencia entre la novela y el filme— me interesa destacar las siguientes aproximaciones críticas.

La primera se refiere a la “[e]norme distancia entre las intenciones de la autora y el cineasta: las preocupaciones y mentalidades de ambos no podían estar más alejadas” (Paranaguá, 2001, p. 97). Para este autor, el lugar de la novela de Pinto respecto del filme es “mero pretexto”, ya que “no resulta exagerado atribuir a Buñuel casi todo”, por cuanto —y esta

afirmación se extiende a las dieciocho adaptaciones realizadas por el cineasta a lo largo de su carrera— Buñuel “nunca dudó en apropiarse del material literario, introduciendo todas las modificaciones consideradas necesarias”; es decir, hizo suyos los textos, aunque tuviera para ello que infligirles un tratamiento absolutamente opuesto a las intenciones del autor” (Paranaguá, 2001, p. 91).

La segunda aproximación considera justamente las necesidades, preocupaciones y temas que aborda un creador tan personal como Buñuel. Destacaré, en primer lugar, la que alude al protagonista del filme como el “héroe” sadiano: “[c]omo ya sucedía con el Modot de *La edad de oro*, es todo un homenaje a lo que más le interesa, en su madurez, del Marqués de Sade: la libertad total concedida a la imaginación” (Fuentes, 2000, p. 86); subraya “la libertad con que Buñuel se permite indagar el sujeto y el deseo masculino” (p. 86). Y luego, la que señala José de la Colina, crítico que considera que el protagonista “no es un hombre insano dentro de una sociedad sana”, sino, por el contrario, sus actos de locura son “actos de transformación poética de la realidad; es decir, de destrucción del arbitrario esquema que los demás llaman realidad” (1961, p. 18).

Buñuel estaba interesado en construir un *Él* que remitiera al “héroe sadiano” desde sus cuestionamientos a la sociedad y a la moral burguesa, al clero, al deseo, así como a sus preocupaciones en torno a la libertad de la imaginación, el “amor loco” proclamado por los surrealistas, el humor negro, etcétera. Intereses bastante alejados de las intenciones de Mercedes Pinto cuando escribió y publicó *Él*, “un relato desgarrador de su vida junto a un atroz paranoico” (Ruffinelli, 2003, p. 137) que narra, con el fin de denunciarla, la violencia conyugal y familiar que padecieron ella y sus hijos. En *Él* de Mercedes Pinto no hay lugar para el humor ni la representación del victimario como exponente de la “transformación poética” o de la libertad de la imaginación frente a las represiones y los mandatos burgueses.

Y justamente en esa línea se inscribe la presente investigación: antes que indagar en las diferencias —enumerando “escenas que estaban en el texto y que desaparecieron en la película, personajes que se llamaban, decían o eran de otra manera” (Wolf, 2001, p. 21); incluso antes que dar cuenta de la “lectu-

ra” de Buñuel y de la manera en que, en términos de Robert Stam (2000), se “apropia de” o “dialoga con” la novela— me interesa explorar dos factores que, a mi juicio, determinan las grandes diferencias que se advierten en ambos relatos y que no se relacionan con los problemas de la “diferencia de lenguajes” y otros debates en torno a las adaptaciones⁴.

Me refiero al registro ficcional en el que se inscribe Buñuel frente al autobiográfico de Pinto, así como a la perspectiva desde la que cada uno organiza el relato. Estudiaré la condición de novela autobiográfica de *Él* recurriendo a las definiciones planteadas por Manuel Alberca (2007) cuando intenta precisar las diferencias entre “ficción” y “autoficción”. Para ello indagaré en aspectos de las biografías de Buñuel y de Pinto que se relacionan con sus respectivos relatos, y desde allí buscaré determinar —remitiéndome a las conocidas nociones de “tretas del débil” de Josefina Ludmer (2017 [1985]) y de “escritura femenina” de Nelly Richard (1994)— la perspectiva femenina/feminista, ausente en el filme, en el que predomina la mirada masculina/patriarcal. Esta lectura permitirá reflexionar en torno a los lugares enunciativos y los horizontes ideológicos como determinantes más allá de una “misma” trama o argumento.

2. Las biografías como referentes de la novela y de la película

En “La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales”, Ana Casas señala que estos, mayoritariamente, se han interesado por los aspectos de índole pragmática que propician el llamado “pacto ambiguo”, razón que explica que abunden “los trabajos en torno a los indicios paratextuales y peritextuales que orientan la recepción lectora en un sentido o en otro (lectura autobiográfica, novelesca o ambiguamente autoficcional)” (2014, p. 11). Estas aproximaciones buscan determinar “hasta qué punto una obra es más o menos fiel con respecto a una vida, o hasta qué punto la proyección ficcional del autor hace justicia a la persona real”, lo cual —advierde— “no aclara demasiado sobre el funcionamiento del texto” (Casas, 2014, p. 11).

Sin embargo, como señala Manuel Alberca (2007), para comprender en su especificidad relatos en los que lo real y lo vivido se presentan como ficcionales, es necesario prestar atención a las biografías de los autores. No se trata, ciertamente, de volver a los

estudios decimonónicos de las obras literarias que se reducían “a un cotejo de la vida del autor”; pero “sería inadmisibles, después de la desmesurada y agotadora inflación de estudios inmanentistas sobre el texto literario durante la segunda mitad del siglo XX, la defensa de la autonomía y del impersonalismo de la obra literaria, según la cual sería impropio poner de relieve cualquier contenido extraliterario, tal como la crítica textual sostenía” (Alberca, 2007, p. 61). Ante relatos inciertos que se instalan en ese espacio inestable entre lo autobiográfico y lo novelesco, es preciso un ir y venir entre la literatura y la vida, entre el autor y el narrador: “No se puede excluir, sino con grave reduccionismo crítico, ninguno de los dos términos” (Alberca, 2007, p. 62).

Desde esta perspectiva, la referencia a la biografía de los autores —Pinto, la adaptada, y Buñuel, el adaptador— resulta relevante para efectos de este trabajo, cuyo objetivo es explicar y entender cómo la manera de ficcionalizar lo biográfico desde un “yo” ambiguo o incierto determina el sentido de un texto y lo diferencia de aquel que no explicita señales que orienten la recepción hacia lo autobiográfico o autoficcional.

2.1. *Él desde la biografía de Luis Buñuel*

En *Mi último suspiro*, su libro de memorias, Buñuel afirmó que: “*Él* contenía un cierto número de detalles verdaderos, tomados de la observación cotidiana, y también buena parte de invención” (2004 [1982], p. 239). Pero no da demasiados detalles, excepto la referencia a la escena en la que Francisco “hunde una larga aguja en el agujero de una cerradura para saltarle el ojo al observador desconocido que imagina tras la puerta” (p. 239) y que fue inspirada en “un lejano recuerdo de las casetas de baños de San Sebastián” (p. 239). Sánchez Vidal amplía este recuerdo en la sección dedicada a *Él* en su estudio *Luis Buñuel*:

[...] cuando Buñuel tenía 13 o 14 años las casetas de baño en la playa de San Sebastián estaban divididas por un tabique. Los jóvenes se metían en uno de los compartimentos y miraban por el agujero a las señoras que se desnudaban al otro lado. En aquella época estaban de moda unos largos alfileres de sombrero y las señoras, al saberse observadas, [los] introducían en el agujero sin reparo de pinchar el ojo del fisgón. (1994, p. 184)

Por otro lado, Françoise Heitz menciona “el aspecto desconcertante” de la mansión en la que vive Francisco, que se explica “por la irrupción de lo autobiográfico”, pues el padre de Buñuel mandó construir en Calanda “un palacete de ese estilo antes de que se pusieran de moda las obras de Gaudí y sus contemporáneos” (2011, p. 377).

Testimonios de quienes fueron cercanos — víctimas, como su mujer, Jeanne Rucar— y otras entrevistas dadas por él mismo, como se verá enseguida, permiten rastrear evidentes rasgos biográficos de Buñuel en *Él*.

En más de una ocasión —aparte de la breve información que brinda en sus memorias—, Buñuel se refirió a *Él* como “uno de sus filmes más personales” (Paranaguá, 2001, p. 67). En la entrevista que le hicieron José De la Colina y Tomás Pérez Turrent, por ejemplo, declara: “Quizá es la película donde más he puesto yo. Hay algo de mí en el protagonista” (1986, p. 89) y, puestos a hablar de la paranoia de Francisco, agrega: “Y hay también una cosa que me gusta, porque de nuevo me reconozco allí” (1986, p. 90). Refiere, entonces, el episodio en el que Francisco, durante la luna de miel, vuelve a declarar su amor a Gloria, y ella a él. Pero Gloria, después de afirmar: “Qué felices vamos a ser”, sonríe pensativa y él se inquieta y pregunta: “¿En qué estás pensando?”. “En ti, Francisco y en nuestra luna de miel”; “No. Tú estás pensando en otro. Dime en quién estás pensando o te...”. Entonces, concluye Buñuel, “convertido en una fiera, la deja sola y se va a dormir aparte” (De la Colina y Pérez Turrent, 1986, p. 90).

Agustín Sánchez Vidal, en el estudio ya citado, confirma la cierta identificación de Buñuel con Francisco apoyándose en las declaraciones de Jeanne Rucar: “También puso mucho de sí mismo, pues — como ha contado su mujer en un par de entrevistas— los comportamientos de Buñuel en cuanto a celos no distaban de los de su protagonista” (1994, p. 73). En efecto, en 1990, siete años después del fallecimiento de Luis Buñuel, su viuda, Jeanne Rucar, publicó *Memorias de una mujer sin piano*, conmovedor testimonio de una mujer víctima del machismo de una sociedad patriarcal en la que el jefe de familia controla y disciplina a su esposa e hijos, y que —en cierto modo— recuerda la voz de la narradora de la novela de Pinto.

Luis me dijo: “No es decente Jeanne, se te ven las piernas”, y dejé de hacer gimnasia... “Para tocar como tocas... sería mejor no hacerlo...”, y dejé de tocar el piano. Me hice amiga de una italiana que comenzó a venir a casa y Luis me dice: “Dile que no venga”. A veces le pedía prestado un libro: “No leas eso, Jeanne, no vas a entender”. Era celoso de mis actividades: me quitó el piano... la gimnasia, y cuando mis hijos se fueron descubrí la encuadernación, también me la quitó. Nunca me atrevía a oponerme a Luis⁵.

Pero la renuncia —voluntaria y consciente—, que implica sumisión y obediencia a costa de la pérdida de libertad y autonomía, tiene una compensación que la legitima: el amor. En su nombre, la víctima y el victimario invisibilizan —o justifican— la relación desigual que se percibe como natural debido a las diferencias sexuales y los papeles asignados a hombres y mujeres en la sociedad patriarcal.

Luis era gentil conmigo, me cuidaba, supo amarme... Con Luis me lo pasé divinamente. Al sacar un balance de nuestra larga vida juntos, veo que la mayor parte del tiempo fuimos felices, tuvimos alegría... Siempre fue cariñoso y me protegió. Sé que ya no se estila ese tipo de relación en la pareja, que las mujeres jóvenes exclamarían: “Qué horror”. Para mí no fue un horror, en verdad fui feliz. ¿A quién no le gusta ser protegida por el hombre al que ama?

Así, al sujeto masculino le corresponde proveer, proteger, disciplinar; al femenino, el ámbito doméstico, el cuidado de los hijos, actividades como el bordado y la cocina. Pero Rucar, con lucidez y autoconciencia, desmiente sutilmente su anunciada felicidad:

Luis fue un macho celoso. Su mujer debía ser una especie de niña-mujer sin madurar. Nunca me habló de sus proyectos, sueños o guiones, de cómo manejar el dinero, de política, de religión. No tuvimos ni ideas ni responsabilidades compartidas. Él decidía todo: a dónde vivir, las horas de comer, nuestras salidas, la educación de los hijos, mis aficiones, mis amistades. Siempre festejó mis ocurrencias, la comida que le preparé, a diario, desde que nos casamos, la ropa que me confeccionaba. Me alentó en el bordado y en la costura: ambos se hacen en casa.

La identificación entre el personaje y el director resulta evidente, aunque sin los excesos paranoicos de Francisco. La pregunta es si tal similitud determina el carácter autobiográfico del relato filmico. Discutiré este tema en la subsección siguiente, luego de presentar la biografía de Mercedes Pinto.

2.2. *Él desde la biografía de Mercedes Pinto*

Como señalé al inicio, el nombre de Mercedes Pinto es prácticamente desconocido hoy en Latinoamérica e incluso en España. El olvido en que cayó resulta sorprendente, por cuanto, como informa Alicia Llarena,

[f]ue tanta su popularidad en Hispanoamérica y tantos los méritos y reconocimientos que obtuvo de instituciones y gobiernos a lo largo de su vida, que el contraste entre su fama y el olvido en que estuvo relegada se multiplica. Además de novelista, poeta, autora de cuentos y obras de teatro, directora de su propia compañía artística, conferenciante y periodista, Mercedes Pinto trabajó en emisoras de radio y televisión, y en continentes y países muy distintos. Su actividad fue gigantesca, y sus dos pasiones ideológicas —el feminismo y la pedagogía— la dotaron de un relevante magnetismo que calaba hondo en todos los sectores de la vida social: los estudiantes universitarios la aclamaban en Suramérica, los políticos más relevantes la requerían como oradora y apoyaban sus experiencias educativas, las mujeres veían en ella a una líder feminista y hombres de toda ideología llenaban los auditorios para escuchar sus modernas conferencias. (2014, p. 27)

Para la citada investigadora,

[l]a vida y la obra de la polifacética escritora canaria Mercedes Pinto personifican a la mujer moderna que surge en la Edad de Plata y prefigura un concepto y un ideal al que contribuye con sus novelas, sus obras teatrales, sus conferencias, su prosa periodística y su variado e intenso activismo. (Llarena, 2022, p. 133)

Y en efecto, la vida y obra de Pinto deslumbran, tanto por —y a pesar de— los episodios dramáticos que le tocó vivir, como por la condición de “mujer moderna” —que se atrevió a ser—, denunciando la violencia doméstica, luchando a favor del divorcio, de los derechos de las mujeres, etcétera. Como aún es poco conocida entre los lectores, en lo que sigue me referiré

a algunos hechos de su biografía, pero más específicamente a los episodios que narra en su primera novela, *Él*. Pretendo, en tal sentido, inscribirla como novela autobiográfica⁶. En esta breve reseña, sigo a Alicia Llarena (2003, 2014, 2022).

Nacida en una familia culta y acomodada, Mercedes Pinto destacó desde niña como poeta. En 1909, presionada por su familia, contrajo matrimonio con Juan M. de Foronda y Cubilla, con quien tuvo tres hijos: Juan Francisco —de cuyo temprano fallecimiento da cuenta en *Él*—, Ana María y Pituka. Catedrático de la Escuela Náutica de Santa Cruz, y capitán de la Marina Mercante, Juan M. de Foronda y Cubilla era un hombre respetado y muy bien ubicado social y económicamente. Su prestigio era tal que la alta sociedad canaria ignoró, o pretendió ignorar, la violencia doméstica a la que sometió a su esposa e hijos durante los diez años que duró el matrimonio.

Mercedes Pinto describió el infierno en el que vivía a su confesor, al abogado y a su madre, pero ellos o no le creyeron o le aconsejaron que callara. Y obedeció. Tras soportar con cierta resignación una década de maltratos físicos y psicológicos —con el consiguiente temor por su propia vida y las de sus hijos—, solicitó, luego de que Foronda intentara suicidarse, que fuera internado en una institución psiquiátrica de Madrid donde su mal fue diagnosticado: “paranoia celotípica”. Pinto, separada del marido, se instaló en el Madrid “efervescente de esos años, con un movimiento feminista en ebullición” (Capurro, 2008, p. 2): fue el primer paso que dio la joven Mercedes hacia su liberación. En Madrid, precisa Llarena:

Conocerá a grandes personajes del mundo social y artístico (Ortega y Gasset o Carmen de Burgos) que mediarán para proporcionar a Mercedes un espacio editorial en conocidos diarios y revistas de Madrid y Barcelona. En la capital de España publica precisamente su primer libro de versos (*Brisas del Teide*), ocupa el cargo de secretaria de la revista *Los Ciegos* y desarrolla un enorme activismo en favor de la justicia social, y en defensa de la mujer, del obrero y del niño. (2014, p. 29)

Y justamente Carmen de Burgos, gran amiga y compañera de luchas feministas, la invitó a dictar una conferencia en la Universidad Central de Madrid, que trató sobre “El divorcio como medida higiénica”, en la que reivindica el divorcio y denuncia la violencia

doméstica. El tema de la conferencia escandalizó en los medios conservadores a tal punto que la autora fue citada por el dictador Primo de Rivera⁷.

Tras la amenaza —más o menos sutil— de Primo de Rivera, y temiendo represalias políticas, Mercedes Pinto optó por el autoexilio. Sin embargo, no solo huía de Primo de Rivera, sino también de su primer marido, quien pese al grave diagnóstico fue dado de alta. Libre del sanatorio, Foronda tenía derecho a reclamar su potestad como marido y padre. Fue entonces que, en 1924, Mercedes con el abogado Rubén Rojo, su nueva pareja, el hijo de ambos y los tres mayores del primer matrimonio, emprenden el viaje hacia Lisboa, donde muere su hijo mayor, Juan Francisco (tragedia que referirá en *Él* como ya se dijo); luego se embarcan rumbo a Montevideo, donde legalizará su estado civil ya que, en 1907, en Uruguay se había promulgado la ley del divorcio, que tanto tardaría en imponerse en España y el resto de los países hispanoamericanos.

En Montevideo fundó la famosa Casa del Estudiante para la promoción de la cultura de las clases populares, que tuvo como invitados a Rabindranath Tagore, Luigi Pirandello, Alfonsina Storni, Felisberto Hernández, entre otros. Además de publicar la novela *Él* (1926) y posteriormente *Ella*⁸ (1934), escribirá obras de teatro

[...] y una incalculable cantidad de artículos de prensa publicados en los diarios y revistas más selectos del continente, a lo largo de cinco décadas. Directora incluso de su propia revista en la ciudad de La Habana (*Vamos*), Mercedes Pinto extenderá desde la prensa su ideal feminista, su concepto de la mujer moderna, y sus revolucionarias teorías sobre la educación, motivos preferentes asimismo de las populares charlas que emitía desde sus famosos programas radiofónicos en La Habana y Montevideo, y de las exitosas conferencias con las cuales sedujo a las multitudes de aquella época. (Llarena, 2014, p. 31)⁹

Como se puede ver, la relación matrimonial de la narradora de *Él* —que concluye con su huida— refiere a parte de las experiencias vividas por su autora, quien abandonó a Foronda huyendo con sus hijos pequeños. ¿Estamos, pues, ante una *novela autobiográfica*?, ¿una *autobiografía*?, ¿una *autoficción*? En lo que sigue, plantearé la discusión en torno a estos

términos y a la adjudicación de uno u otro a la novela o al filme, no por un simple prurito clasificatorio, sino porque, como señalé al inicio, parto de la premisa de que el género discursivo es un factor determinante que explica las diferencias entre el filme de Buñuel y la novela de Pinto.

3. Novela autobiográfica. Autoficción. Relato ficcional

En la presentación de su estudio comparativo entre el filme y la novela, Heitz le adjudica a esta “historia escrita por una mujer” un “carácter autobiográfico” (2011, p. 372). Más adelante, Heitz afirma que, en esta historia, “prevalece la autoficción y su claro compromiso feminista a favor del divorcio” (p. 372); pero señala que el hecho de que la autora presente cuatro textos escritos por médicos y juristas al inicio de la novela “para acreditar el caso patológico presentado por el esposo” (p. 372) es desconcertante para el lector actual, pues “o bien se trata de un testimonio y entonces el relato ganaría en potencia de convicción... o bien se trata de una ficción, y entonces sobran los testimonios de especialistas” (p. 372). Observemos que los términos *testimonio*, *autobiografía* y *autoficción* son empleados como meros sinónimos, siendo *ficción* el término que se les opone y el que se le adjudica a la película de Buñuel.

Para precisar estos términos seguiré las definiciones de Alberca, quien establece, como punto de partida, que la novela —y propongo extender la caracterización a cualquier texto narrativo ficcional, como el relato filmico, por ejemplo— ha mantenido como divisa “además de su autonomía referencial, el principio de distanciamiento entre autor y narrador” (2007, p. 78). De allí la “des-identidad nominal” de ambos. Cuando el narrador es un “yo” —en un filme, este “yo” se identifica con la subjetividad de la mirada, la voz en *off* del narrador u otros recursos de subjetivación— o cuando el narrador tiene el mismo nombre que el autor, se rompe el pacto ficcional de distanciamiento y estamos frente a una autobiografía, una novela autobiográfica o una autoficción, según sean las señales que dé el relato en algún lugar del paratexto. Las diferencias son evidentes: una autobiografía, testimonio o memorias no pertenecen al ámbito de la ficción por cuanto el pacto de lectura es la narración factual, más allá de que el autor cuente o no la verdad.

En su artículo más difundido, “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”, Alberca señala que si bien las autoficciones son

hijas o hermanas menores de las novelas autobiográficas [...] en ningún caso debemos confundirlas, pues en las segundas [novelas autobiográficas] el autor se encarna total o parcialmente en un personaje novelesco, se oculta tras un disfraz ficticio o aprovecha para la trama novelesca su experiencia vital debidamente distanciada mediante una identidad nominal distinta a la suya. (2005-2006, p. 10)

Es decir, la novela autobiográfica se inscribe en otro registro: el autor se oculta bajo otro nombre —sea por pudor, discreción, etcétera— “para poder disimular los secretos, para contar o reivindicar, criticar o ridiculizar lo que de manera abierta resultaba arriesgado... sin someterse al compromiso público ni al juicio ni a la mirada indiscreta y despiadada del otro” (Alberca, 2007, p. 80). Resulta, así, una ficción

[...] que disimula o disfraza su verdadero contenido autobiográfico, pero sin dejar de aparentarlo ni de sugerirlo de manera más o menos clara, ya que, sin algún guiño o indicio, la pista biográfica le resultaría al lector mucho más difícil de seguir. (Alberca, 2007, p. 125)

Es un relato novelesco que “va y viene entre el registro imaginario y el autobiográfico”, que se combinan, homogeneizan, “por el procedimiento de la ficción” (p. 125).

La *autoficción*¹⁰, en cambio, explicita la identificación del autor con el narrador protagonista

[...] y al mismo tiempo se propone un pacto de ficción, bajo la apariencia de una autobiografía o viceversa. El resultado es un relato híbrido, de propuestas antitéticas, mezcla de la factualidad de la autobiografía y de la ficción de la novela. (Alberca, 2007, p. 93)

Ello instala al lector en el lugar de la incertidumbre: ¿es una autobiografía con la forma de una novela o es una ficción en la que el autor se convierte en protagonista de una historia fabulada? Ambas soluciones son posibles, señala Alberca: “[l]a autoficción puede simular una historia autobiográfica con total transparencia y sin embargo tratarse de una pseudo

autobiografía, o por el contrario ser lo que parece sin apenas disimulo, es decir, una autobiografía en el molde de una novela” (2007, p. 93).

La incertidumbre que propicia la autoficción, continúa Alberca (2007), es “más sibilina y contradictoria” (p. 126) que la de la novela autobiográfica, pues “lo ficticio parece verdadero. Y, viceversa, lo verdadero parecería ficticio y en consecuencia se podría tomar erróneamente por falso” (p. 126). Los textos autoficcionales —señala Alberca (2005-2006, p. 8)— nunca explicitan su condición de testimonio, autobiografía, memorias ni diario; no obstante, saturan el texto de señales autobiográficas tales como el empleo de un yo narrador y personaje cuya identidad nominal —ya se ha dicho— es la misma que la del autor, con innumerables referencias o alusiones a hechos de la biografía del autor suficientemente conocidos, etcétera. En suma, el autor autoficcionario “se afirma y se contradice al mismo tiempo. Es como si nos dijese ‘Ese soy yo y no soy yo, parezco yo pero no lo soy’” (Alberca, 2007, p. 129).

4. *Él*, novela autobiográfica; *Él*, relato fílmico ficcional

De los padecimientos reales de la joven Mercedes Pinto —acosada por un marido violento que sufría un severo desequilibrio mental sistemáticamente negado por la familia, los amigos, allegados y especialistas— dan cuenta estos pasajes de *Él*:

—“Hoy viene mi madre” —pensé, y a esta idea se serenó mi alma pues esperé que los días de martirio que con “El” llevaba, tendrían un paréntesis al hablársele claramente sobre la indignidad de su conducta. Quiso “El” hablarle primero y se encerró con ella largo rato. Yo esperaba nerviosa el resultado de aquella conferencia, cuando los ví salir juntos y amables. —“Aquí la tienes” —dijo “El” a mi madre señalándome zalamero. —“No es mala, pero necesita que la sermonees bien”. Y cuando yo, confiada, me uní a mi madre para contarle mis dolores, me dijo cariñosa: —“Debes ser con “El” más afectuosa y condescendiente; tiene quejas de tí y me las ha explicado “tan razonablemente, que me ha convencido”. “No, no me digas nada” —replicó atajándome— “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...”. Y

yo al quedarme sola, mordiéndome las manos, grité “loca” ya de desesperación y de angustia: —“¿Y tú Dios mío, lo ves tal como es, o te dejas engañar también...?” (Pinto, 1989 [1926], p. 73).

Esto fué motivo para una nueva visita mía a otro abogado. Este era joven, fino, de talento grandísimo. Le hablé y me respondió amable: —“Son ustedes un matrimonio tan desigual... Usted parece hija suya”. —“Eso no importa!” —respondí yo disgustada al observar su incompreensión. “No crea...” añadió. “Importa mucho en un matrimonio que el marido no sea ‘el tipo’, de la esposa...” A continuación, jovial e indiferente, me enseñó un periódico diciéndome: —“No ha visto lo que dice de su esposo la prensa de hoy?”. Y me mostró un artículo elogioso que comenzaba diciendo que los discípulos de “El”, al terminar el curso, le preparaban un homenaje como profesor meritísimo. (Pinto, 1989 [1926], p. 93)

De allí que la novela haya sido considerada una autobiografía aun cuando —en las primeras páginas, antes de que se inicie el relato— la autora colocara una nota que funciona como advertencia al lector para que el texto no sea leído como su autobiografía:

Cuando hicimos el hoyo para plantar el rosal blanco, al pie del laurel grande, que está junto a la fuente, fué cuando encontré el cofre de metal con este manuscrito, que hoy publico, por si aparece el dueño y quiere completar estas notas, que pudieran servir de aclaración, a muchos casos en que aun se confunde, al malvado, con el irresponsable; por si pudiera ser, bandera noble de una causa justa; por si pudiera ser defensa de una vida; por si pudiera ser verídico bozal ensangrentado, que una mano doliente colocase en ladradoras bocas maldicientes, que con sus babas manchan todo lo que no saben ni comprenden... A manera de título, el manuscrito empezaba con esta palabra escrita en color rojo, no sé si con tinta o con sangre. (Pinto, 1989 [1926], p. 23)

El recurso del “manuscrito encontrado” sugiere que podría tratarse de una propuesta *autoficcional* de Pinto antes de que Serge Doubrovsky acuñara el término, lo que explicaría que Heitz se haya referido a la novela como una *autoficción*. Mas si consideramos la definición de *novela autobiográfica* planteada por Alberca es claro que la “advertencia” debe ser entendida

como una estrategia —por lo demás, bastante usual, retórica y formal— a la que recurren los escritores, ya sea para evitar posibles demandas judiciales o para proteger su intimidad. Sin duda, hay claras señales de que se trata de una novela inspirada en experiencias vividas por la autora: las desavenencias conyugales, la singularidad de los trastornos mentales del cónyuge, la violencia doméstica que padeció.

Desde una aproximación teórica distinta de la de Alberca, el estudioso Alberto Giordano llama *novelas del yo* a aquellas que las editoriales, la prensa o los propios autores etiquetan en la categoría de *autobiográficas*; y, en relación con la incertidumbre o vacilación en la que se sume el lector respecto de la verdad o mentira de lo narrado, cita al escritor Daniel Link, quien, en *La imaginación intimista*¹¹, declara: “Confieso que confieso, y cuando lo hago, la mayoría de las veces solo estoy tratando de recuperar una sensación. Cuando confieso invento e imagino” (en Giordano, 2008, p. 48). Giordano (2008) llama “maestros del arte en confundir al lector” (p. 48) a escritores que —como Link o María Moreno— inventan, falsifican la propia vida presentándola como verdadera. Son, dice, “confesiones ladinas o engañosas”, pero “siguen siendo confesiones”, en tanto que remiten a experiencias íntimas, aunque las hayan inventado (p. 48), aunque se construyan a sí mismos como personajes artísticos (p. 51)¹².

La novela de Mercedes Pinto tampoco se inscribe en esta línea, aunque la “advertencia” pareciera ser un indicio una vez que se ha comprobado que narra hechos de su biografía. Su “confesión” no es, decididamente una “confesión ladina” como la de los escritores que señala Giordano, pues resulta evidente que su objetivo no fue confundir al lector, engañarlo, ni mucho menos inventar hechos conmovedores para luego descubrirle que, en realidad, nunca ocurrieron. Sin embargo también es evidente que no escribió un testimonio de vida ni se propuso exponer pública y explícitamente su situación de mujer violentada. Tampoco escribir su autobiografía. Por todo lo dicho, *Él* no se inscribe en el género discursivo del testimonio; tampoco es una autobiografía ni una *autoficción*.

Como señala Giordano (2008) refiriéndose a la “confesión” de Link en *Yo fui pobre*, que si bien es “de los que tienden a creer que lo que los escritores cuentan en primera persona efectivamente les ocurrió”, al constatar la perfección literaria de la “confesión”,

es consciente de que “la invención deliberada había cumplido un papel importante” (p. 48). Los lectores de *Él*, en el caso que nos ocupa, también tendemos a creer que todo lo narrado ocurrió, pero una lectura atenta nos revela que, aun cuando no se trate de una “invención deliberada”, es producto de un trabajo de composición, de elaboración, de creación, sin que por ello deje de ser una *novela autobiográfica*.

Josefina Ludmer, en su ya clásico *Tretas del débil* (2017 [1985]), señaló que “en la distribución histórica de afectos, funciones y facultades tocó a la mujer dolor y pasión contra razón, concreto contra abstracto, adentro contra mundo, reproducción contra producción” (p. 245). Leer los textos de mujeres desde estas características o atributos, continúa esta autora, simplemente “es leer lo que primero fue y sigue siendo inscripto en un espacio social”; no obstante, una manera de romper “el círculo que confirma la diferencia en lo socialmente diferenciado es postular una inversión: leer en el discurso femenino el pensamiento abstracto, la ciencia y la política, tal como se filtran en los resquicios de lo conocido” (Ludmer, 2017 [1985], p. 245).

En esta línea, mi lectura de la novela *Él* propone que Mercedes Pinto trazó una serie de pistas y señales que le permitieron mostrarse y ocultarse a la vez; narrar ciertos hechos, y silenciar otros, de su atormentado matrimonio; en suma, construir un “yo” que no se identificara explícitamente con su yo “real”. Me interesa prestar atención a esas pistas y señales, a las estrategias puestas en juego para decir y no decir, para leer en las entrelíneas del relato un juego de verdades y mentiras, de silencios que dicen más que las palabras. Desde esta perspectiva, y siguiendo a Nelly Richard (1994) —cuando, allá en los ya lejanos pero aún vigentes años noventa, se preguntaba: “¿Tiene sexo la escritura?” y diferenciaba entre “literatura de mujeres” y “escritura femenina”—, la novela de Pinto, allende los condicionamientos biológico-sexuales, cuestiona la masculinidad hegemónica tematizando lo privado, desprivatizándolo, politizándolo de manera que desborda el campo de lo íntimo y lo doméstico asignado a las mujeres.

Richard insiste en que muchos textos escritos por mujeres que elaboran el intimismo y lo biográfico, “discriminados como expresiones subjetivantes del confinamiento de la mujer en la domesticidad familiar” (1994, p. 137), en muchos casos refuerzan el

lugar subalterno y marginal que se les ha asignado, por cuanto no “polemizan con la escala de valores y subvalores de la cultura que va manufacturando los estereotipos de la ‘privacidad’”. No es el caso, sin duda, de la escritura de Pinto, clara y conscientemente inscrita en lo que Richard llamó “escritura femenina” por cuanto cuestiona, subvierte y transgrede el orden patriarcal.

Para empezar, consideremos el título: explícitamente se presenta como novela; es decir, una ficción. Y en las páginas siguientes, además de una conmovedora dedicatoria a su hijo mayor —fallecido cuando la familia se disponía a salir de España—, hay una “Aclaración” (Pinto, 1989 [1926], pp. 7-8) escrita por la autora y dirigida al público lector para explicar la razón por la que su libro es un “emparedado” colocado entre opiniones de médicos y jurisperitos. En efecto, encontramos un prólogo con el título “A Mercedes Pinto. A guisa de prólogo” (pp. 9-14), firmado por Jaime Torrubiano y Ripoll, “abogado notable”. Continúa un “Ante-libro” (pp. 15-17) escrito por Santín Carlos Rossi, profesor de Psiquiatría de Montevideo. Y al final, dos epílogos: el primero, firmado por el médico Julio Camino Galicia (pp. 172-182); y el último, cerrando el “emparedado”, escrito por el jurisperito y escritor Alberto Valero: “Una opinión final” (pp. 183-186). Los cuatro señores, dos abogados y dos psiquiatras, “escudan” —con sus “prestigiosos nombres”, en palabras de la autora— el “caso clínico y social” que se presenta. “Reunidas están pues en mi novela, opiniones diversas y diversidad de tendencias, como prueba de mi amplitud espiritual, ya que preguntados quedan, católicos, ateos, librepensadores”, concluye Pinto en su “Aclaración” (1989 [1926], pp. 7-8).

La necesidad de ser escudada por la palabra de personajes que gozaban de reconocimiento y prestigio en la época revela la vulnerabilidad de una mujer que necesitaba el permiso de la autoridad para hablar sobre lo prohibido: la denuncia de violencia doméstica y el divorcio. *Él* es un alegato a favor del divorcio, inaceptable en la sociedad de la época, más aún si era una mujer la que lo proponía. De allí la necesidad de recurrir a la palabra de los abogados —por un lado— y de la ciencia médica —por otro—, como lo demuestra el psiquiatra Santín Carlos Rossi al señalar que presenta una “descripción sintomática del caso, hasta permitir un diagnóstico preciso, el de ‘Paranoia crónica’, o ‘Delirio sistematizado de persecuciones a base de interpretaciones’” (Pinto, 1989 [1926], p. 15).

Justamente, la novela comienza con la búsqueda del permiso que requiere la narradora para denunciar el abuso del marido:

Tuve escritas unas cuartillas donde reseñaba la noche de mi boda. Se las enseñé a un Magistrado modelo de rectitud y prorrumpió enrojeciendo de ira: —“No publiques eso, porque cien manos honradas se alargarán justicieras a estrangular su garganta...”. Se las enseñé, después, a mi confesor y me aconsejó en voz baja: —“Rompe eso enseguida; esto pide castigo y el castigo sólo Dios puede darlo”. Luego las leyó el médico que asistió a mi nacimiento y me dijo: —“Publica estas páginas, porque las aberraciones miradas con los ojos de la ciencia pueden evitar en su día males mayores”. Pero releí las cuartillas y haciendo más caso del Magistrado y del Cura que del Médico, las rompí en pedazos y durante un momento vi volar la historia de infamia y locura, de mi noche de bodas. (Pinto, 1989 [1926], p. 24)

Sin embargo, el libro publicado —con la inclusión de las opiniones de los abogados y de los psiquiatras— es una muestra de que, no obstante la autora destruyó las cuartillas escritas sobre la noche de bodas, persistió en su empeño de dar cuenta de las voces de otras mujeres, víctimas como ella de una violencia normalizada que, efectivamente, no desafía al poder religioso, la tercera pieza de la “trilogía” del poder masculino. No lo confronta, a diferencia de lo que hará Buñuel en la adaptación filmica, como veremos luego; pero, en el “emparedado”, Pinto refiere el consejo del sacerdote con discreta ironía:

Y un día hablé a un antiguo confesor de mi familia y le conté, sintéticas, mis penas... Y me oyó acongojado y me fortaleció diciéndome “que una santa muy grande del Cielo” —que me nombró— había sufrido penas muy semejantes y mayores... Me añadió estas palabras: —“Ella al lado de un esposo como el tuyo vivió quince años justos, y rezando, rezando por él, se hizo bueno y vivieron felices. Soporta tú resignada, hija mía, que todavía no llevas más que cinco...”. Y aquella tarde, era una tarde de sol, prometí optimista esperar lo que faltaba... (1989 [1926], p. 74)

Seguramente debido a la disposición en fragmentos —pequeños párrafos que apenas alcanzan diez líneas, media página o dos como máximo, sepa-

rados sin numeración alguna, solo con tres pequeñas estrellas que marcan el inicio, siempre en una página nueva, de cada fragmento—, *Él* fue “equivocadamente llamada Pensamientos por algunos críticos” (Cumings, 2004, p. 78), pese a que bajo el título, *Él*, se especificaba explícitamente su género discursivo: *Novela*; es decir, proponía que se leyera como tal y no como “pensamientos”. En efecto, aunque la estructura y organización del texto en fragmentos puede dar la impresión de que estos son independientes entre sí, la novela de Pinto desarrolla una trama cuyo arco narrativo presenta tres momentos: (i) el inicio: los primeros años de matrimonio y el lento proceso de descubrimiento de la locura de *Él*, descrito con pequeñas anécdotas y recuentos de hechos violentos apenas enunciados: “Tuve escritas unas cuartillas donde reseñaba la noche de mi boda” (Pinto, 1989 [1926], p. 24), que no desarrolla, pero sugiere al señalar que destruye dichas cuartillas, dejando al lector que “complete” lo que ocurrió; o: “Una de las mañanas más tristes de mi vida, macerados el cuerpo y el alma por una noche de sadismo y de horror” (p. 70), que tampoco explicita. (ii) La progresión hacia el reconocimiento de que no puede seguir callando. Y, (iii) el desenlace: el internamiento en el psiquiátrico.

Esta poco convencional estructura para un escrito que se presenta como “novela” —en una época en la cual el género novelístico respondía a una narrativa fundada en la causalidad explícita y la lógica de las acciones— pudo haberse visto como un defecto al atribuirse la fragmentación a la excesiva emotividad e incluso, tal vez, a la poca pericia de la autora en el manejo de las técnicas literarias.

Heitz, por ejemplo, considera que, “como se dice de manera cruel”, este relato “fragmentado y fragmentario”, “grandilocuente y metafórico”, “ha envejecido” (2011, p. 372). Sin embargo, dicha organización fragmentaria —a contracorriente de la narrativa convencional decimonónica—, bien puede ser vista como una innovación e interpretarse, es mi propuesta, como una estrategia, otra “treta” que le permitió a Pinto trabajar las elipsis y romper la linealidad de la trama; decir desde los silencios, porque los débiles no pueden ser demasiado explícitos.

Siguiendo a Heitz (2011), frente al “envejecimiento” de la novela, Buñuel, en cambio, gracias a su genio creador, “se adueña del argumento, lo va trans-

formando y lo hace más complejo, instalando una serie de dudas interpretativas acerca de personajes y situaciones, e incluso, del estatuto del relato” (p. 372). Es decir, frente a un relato autobiográfico, testimonial, o de denuncia feminista, “curiosa mezcla de queja lírica y de enérgico alegato” (p. 378), que no “pone en tela de juicio al sistema, sino tan solo la obcecación de los hombres que rechazan el progreso” (p. 375), se alza una película masculina que deviene en un “estudio del caso clínico de la paranoia” (p. 371), que muestra “los estragos castradores producidos por la sociedad burguesa, patriarcal y cristiana” (p. 375), que subvierte el melodrama, que “explora los roles sexuales” y rehúye toda “simplificación maniquea” (p. 371).

Esta contraposición refiere implícitamente a esa ya vieja concepción de que un texto ficcional es superior a uno que narra hechos fácticos, ocurridos. Como bien señala Alberca, una concepción elitista de la literatura coloca los textos factuales, especialmente los autobiográficos, “en una especie de segunda división literaria, donde se situarían aquellos escritos desprovistos de la esencia de lo literario” (2007, p. 76). Este menosprecio por lo autobiográfico explicaría, en parte, tanto el olvido del que fue víctima la novela de Pinto como la calidad de texto artístico que se le concedió a la adaptación de Buñuel.

Veamos ahora cuál es la relación entre *Él*, el filme, y la biografía de Buñuel.

La identificación de Buñuel con Francisco, el protagonista de *Él*, la película —como se vio en la breve reseña biográfica— no es solo sugerida por el propio Buñuel, sino remarcada explícitamente por Jeanne Rucar, su esposa, y por algunos amigos de la pareja. Ante tales constataciones, es válido preguntarse si estamos o no ante un relato autobiográfico, como se ha mostrado que es el caso de la novela de Pinto.

Para determinarlo, recorro nuevamente a Alberca cuando afirma que es evidente que “buena parte de las novelas explotan literariamente algún aspecto de la vida del autor, no digamos de su personalidad”, pero que corremos el riesgo de hacer un “uso abusivo e indiscriminado” del concepto *novela autobiográfica* (2007, p. 111). De tal forma, no podemos llamar *novela autobiográfica* a cualquier relato en el que se encuentre alguna coincidencia con la biografía del autor. Considero —ampliando *novela* a cualquier relato narrativo y, en el caso del presente trabajo, al

relato filmico que construye Buñuel— que, dada la información biográfica del autor y el contenido narrativo de *Él*, sería abusivo calificarlo de autobiográfico, por cuanto más allá de la identificación del autor con algunos rasgos del personaje, o del uso de ciertas experiencias del pasado, no se perciben señales que inviten a los lectores/espectadores a ver el filme como una narración de la vida matrimonial de Buñuel. Estamos, pues, frente a un *relato ficcional* en el sentido más propio del término; es decir, uno en el que se establece el “pacto novelesco” desde el momento en que el autor “comienza por borrarse o desaparecer del texto y cede su protagonismo al narrador, ese sosías que ya no es él” (Alberca, 2007, p. 71).

Dicho “pacto novelesco” se explicita, en la narrativa del cine clásico —y es el caso de *Él*—, mediante el borramiento de las huellas de la instancia narrativa, en tanto que “se tiende a dar la impresión de que la historia se cuenta por sí misma, y que relato y narración son neutros, transparentes: el universo diegético parece ofrecerse sin intermediario, sin que el espectador tenga la sensación de que necesita recurrir a una tercera instancia para comprender lo que ve” (Aumont et ál., 1985, p. 120). Aunque, sin duda, se trata de una ilusión —pues, como todo discurso, es producido por una instancia enunciativa encargada de elegir “un tipo de encadenamiento narrativo, un tipo de planificación, un tipo de montaje, por oposición a otras posibilidades ofrecidas por el lenguaje cinematográfico” (p. 110)—, la desaparición de las señales de la enunciación ficcionalizan el relato y suspenden cualquier vínculo con la “realidad” del “autor real”.

Aunque parezca una verdad de Perogrullo, más allá de las diferencias entre filme y novela —considerando las especificidades de cada medio de expresión— son las características de la enunciación y el género discursivo las que harán de *Él* un relato femenino y feminista escrito por una mujer desde su perspectiva de sujeto femenino victimizado; y de *Él*, un filme planteado desde la mirada masculina que narra los padecimientos de un hombre que sufre de celos obsesivos.

Como bien señala Heitz, “[p]uestos a comparar la obra literaria y la película, es obvia la falta total de complicidad entre el director y la autora” (2011, p. 372). Y es cierto. En más de una ocasión, Buñuel declaró que sentía compasión por Francisco:

La intención del filme 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 exterior. Lo estudié como a un insecto. (En Sánchez Vidal, 1994, p. 74)

Y Peter William Evans apunta: “Incluso, la propia Gloria, la principal víctima de Francisco, siente compasión por él” (1998, p. 112).

La narradora de Pinto, por el contrario, solo manifiesta compasión por Él cuando se ha evidenciado su locura y es internado en un sanatorio. Asimismo, dada la carga autobiográfica, la narradora carece de la capacidad de distanciarse y observarlo “como un insecto” y menos aún de emplear un tono humorístico. Su historia busca denunciar, acusar a las instituciones que, en la sociedad patriarcal, ignoran a las mujeres víctimas de la violencia de género, en tanto que Buñuel ve a Francisco “como víctima a la vez que agente de las perversiones y crueldades del orden burgués” (Evans, 1998, p. 112).

5. La subjetivación de la mirada: una novela femenina y feminista versus una película masculina y patriarcal

Me referiré ahora a las diferencias determinadas por la inscripción genérico-discursiva de la novela y el filme, apoyándome en las nociones planteadas por Ludmer (2017 [1985]) y Richard (1994) ya revisadas en la sección 4.

Desde el primer plano del filme, la visión es subjetiva y prioriza la mirada de Francisco: en la iglesia, durante la ceremonia del lavatorio del Jueves Santo, la cámara recorre los pies de los jóvenes monaguillos —que lava el padre Velasco— y los de otros feligreses, hasta que se detiene en un par de pies calzados con bellos zapatos; la cámara hace un *tilt up* al rostro de Gloria, quien mira a quien la mira: Francisco. Casi toda la primera parte del relato se focaliza en él: sabemos cómo maquina el plan para conocer a Gloria, averiguar dónde vive, enterarse de su pelea con el abogado. En la segunda parte, si bien es la voz en *off* de Gloria la que narra, el plano que desencadena la crisis es también una subjetiva de Francisco: desde la ventana, él la ve bajar del auto de su exnovio, lo que confirma sus sospechas de que ella lo engaña, que quedarán corroboradas al final de la tercera parte

—también narrada desde la mirada y perspectiva de Francisco—, cuando Gloria, Raúl —ahora esposo de ella— y el niño Francisco ingresan al convento donde se ha recluso luego del episodio de locura en las calles y en la iglesia.

Asimismo, es relevante notar que Gloria no es tan inocente como el yo narrador de *Él*. En más de un plano, el filme se esmera en hacer notar que ella se siente atraída por Francisco; y, en la cena, es ella quien se aparta del grupo, lo que les permite sostener una conversación a solas. Es posible que Buñuel construya así un personaje menos maniqueo y una relación más compleja —empeñado como estaba en estudiar a Francisco “como a un insecto”—, y que se haya servido de la novela para hacerlo, lo cual es legítimo; pero Mercedes Pinto tenía otras intenciones con su novela. La eliminación de los segmentos de la trama en los que el yo narrativo refiere sus embarazos, el cuidado de los hijos —a quienes Él prácticamente ignora—, remarcan el escaso interés de Buñuel por estos temas que se inscriben en el ámbito doméstico; es decir, el asignado a las mujeres.

La narradora de *Él* ha sido descrita como una mujer que se complace en su papel de víctima y es capaz de acentuar o solazarse en su martirio, buscando la compasión del lector. En mi opinión, la proyección de tal imagen no obedece únicamente —como cree Heitz (2011) y lo creyó el público de su tiempo— a su condición “de mujer criada en una educación católica muy estricta” (p. 373), entrenada para ser obediente y sumisa. Tampoco se trata de una contradicción entre la protagonista narradora, que compone un “personaje poco desarrollado y excesivamente sufrido” (p. 374), y la “mujer real”, a la cual es imposible no reconocerle “su labor a favor de la liberación de la mujer... y de una pedagogía progresista preocupada por la educación sexual” (p. 374), que desarrolló además —como se ha visto— una intensa actividad intelectual.

La diferencia entre una y otra da cuenta —a mi juicio— del programa escritural que se propuso Pinto, y que no era otro que construir un alegato a favor del divorcio en una España en la que su aplicación era impensable. La salvación de la Mercedes Pinto “real” solo era posible si se le concedía el divorcio, pues entonces quedaría liberada de las obligaciones conyugales y de la amenaza de perder la tutela de sus hijos.

A fin de conseguir ese objetivo, con habilidad e inteligencia, Mercedes Pinto abre dos frentes de lucha: uno, la vía de la conferencia, la protesta como intelectual, luchadora, feminista; y otro, como novelista, desde la literatura. La mujer, el Yo narrativo que construye en *Él*, a diferencia de la conferencista, es, sin duda, inverosímilmente sumisa y obediente casi hasta el final del relato. Tanto que cuando el marido, ya declarado loco, está en el hospital, ella, en lugar de huir, permanece a su lado día y noche a pesar —ya se dijo— de la violencia padecida, de las innumerables veces en las que intentó matarla:

Inmediatamente sentí sus brazos vigorosos que me levantaban del suelo. Me debatí desesperada y en la lucha logré desasirme, dándome en la boca contra una piedra; un hilillo de sangre manchó mis labios que debían estar blancos. —“Perdona” —me dijo— “creí resbalar y me cogí a tí, pero tú no tienes resistencia ninguna...”. Se oían voces cercanas. (Pinto, 1989 [1926], p. 62)

Mis brazos amanecían llenos de negros cardenales, de duraderas marcas violáceas. Un día se me levantó la manga que cubría uno de ellos y una sirvienta vió con espanto las indelebles señales de martirio. —“¡Pero señorita...!” —murmuró indignada; y sollozando le dejé comprender, que era “El”. (Pinto, 1989 [1926], p. 88)

Y así viví mucho tiempo, pesando mis actos, mis palabras, mis gestos, para perfeccionarme, para ser grata, para no poner mis pobres pies cansados de hacer equilibrios, en el “camino aquel equivocado” que según “El”, yo seguía fatal y tristemente. (Pinto, 1989 [1926], p. 52)

La victimización, la resignación y aceptación de los padecimientos —“Y resolví soportar para siempre mi martirio, tan solo por mis hijos” (Pinto, 1989 [1926], p. 71)—, antes que revelar las consecuencias de una educación católica y conservadora, cumplen una clara función pragmática: demostrar al lector la bondad del Yo sufriente, su espíritu de sacrificio, su intachable pureza, para moverlo a compasión y lograr que se identifique con su causa. No cuenta que, como no obtuvo el divorcio, salió de España con la nueva pareja, con quien tuvo un hijo en Madrid en 1922, durante el litigio; y el segundo, en el barco que los trasladaba a Montevideo, en 1923¹³.

Este silenciamiento de hechos cruciales de la historia biográfica muestra que no podemos creer

todo lo que el Yo relata ni identificar —tan fácilmente— a la autora con el personaje. Se trata de indicios, de señales. Pinto controla lo que dice, nos hace saber que no hay inocencia en su propuesta y que ese sentimentalismo, esos “arrebatos líricos” (Heitz, 2011, p. 374), bien pueden ser leídos como una estrategia para mover a compasión; una estrategia, una “treta” para contar —por qué no— el profundo dolor de una verdad indecible desde un “yo” que la enmascara.

Otras eran, sin duda, las preocupaciones de Buñuel y los temas que quiso desarrollar sirviéndose de la breve trama que le ofrecía la novela. Como señala Evans: “Si los comentarios de Jeanne Rucar acerca de los indicios autobiográficos de la película son acertados, Buñuel no tuvo otra opción que exponer su propia paranoia desplazada a través de una retórica que compaginara compasión con crítica” (1998, p. 112); y es lo que hizo: una crítica a la sociedad burguesa de la cual Francisco es, se ha dicho, “víctima y verdugo”. Es decir, tan digno de compasión como lo es su víctima. En cierto modo recuerda a la vieja y ya desterrada noción de “crimen pasional” que lo explicaba/justificaba justamente apelando a una falta de autocontrol frente a la agresión o el dolor causado por la mujer. La mirada y la voz del Yo narrativo de Mercedes Pinto rechaza el complaciente “crimen pasional”. Como la “mujer moderna” que fue, y aun cuando no se había acuñado el término “feminicidio”, queda claro que en más de una ocasión estuvo muy cerca de convertirse en la víctima de un feminicidio y fue así como lo percibió y narró.

Asimismo, el peso de la religión que se menciona en la novela —y que se critica muy sutilmente— se sobredimensiona en la película, de comienzo a fin, incluyendo la amistad entre Francisco y el padre Velasco, así como su estrecho vínculo con la institución y sus valores conservadores y represivos, pero desde una perspectiva irónica y teñida de humor. La narradora de *Él novela* es la víctima del autoritarismo de las instituciones, de los mandatos que se le imponen a la mujer respecto del cuidado del hogar y de los hijos, de la violencia a la que es sometida. Y desde ese lugar, el de la sumisión y el miedo, denuncia. Un lugar donde no es posible el humor, la ironía ni la distancia del entomólogo.

En suma, la inscripción de *Él* en el registro de novela autobiográfica ha permitido dar cuenta de su escritura desde un enfoque de género y reconocer las

“tretas” empleadas con el propósito de denunciar, de hacer oír una voz que —desde una narración de lo íntimo y doméstico— deviene en una escritura feminista, más allá de los condicionamientos biológicos y psico-

ciales que definen al sujeto autor. En dichos términos, es esta perspectiva la que diferencia la novela de Pinto del filme de Buñuel, cuyas preocupaciones obedecen a los campos políticos y sociales asignados a lo masculino.

- 1 La novela de Pinto fue reeditada en México (1945 y 1948) y en Madrid (1969). En 1989, la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno Autónomo de Canarias publicó una edición facsimilar, hoy agotada y prácticamente inhallable, como las anteriores. Recientemente, en 2022, la Consejería de Educación, Universidades, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias publicó una, según los entendidos, muy actualizada y completa edición de la novela, lamentablemente también inhallable —aunque el estudio introductorio se puede encontrar en el siguiente enlace: <https://acceda-cris.ulpgc.es/handle/10553/120394>— en los circuitos comerciales latinoamericanos e incluso españoles. Para este trabajo he podido disponer de una única copia en PDF que se encuentra en la Biblioteca Central de la Pontificia Universidad Católica del Perú y que corresponde a la edición de 1989.
- 2 Paulo Antonio Paranaguá refiere de manera sucinta las diversas críticas, a favor y en contra, que se publicaron luego de la exhibición de *Él* en el Festival de Cannes en 1953 (2001, pp. 74-90).
- 3 Como señala Daniel Gerber: “Lacan se sentirá fuertemente impresionado por esta película, que nunca dejará de recomendar, afirmando que constituye una notable ilustración del rigor lógico de la paranoia. En efecto, el delirio de celos del protagonista, Francisco Galván, hace que este filme de Buñuel trascienda a la simple presentación de una ‘ilustración clínica’, pues lo que en él se aprecia es esa lógica abrumadora del razonamiento paranoico, razonamiento en donde no queda lugar para el azar o lo accidental” (2016, p. 14). Y Buñuel relata: “Lacan vio *Él* en 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” (2004 [1982], p. 239).
- 4 María Elena Rodríguez Martín, en “De la fidelidad al original a las narrativas transmedia: desarrollo y evolución de las teorías de adaptación” (2019), desarrolla una revisión bastante completa de las discusiones, aproximaciones y teorías en torno a las adaptaciones literarias: desde aquellas que elaboran la fidelidad y las diferencias de lenguaje —“la novela es un medio lingüístico, mientras que el cine es esencialmente visual” (Bluestone, 1957)— a las aproximaciones narratológicas (Chatman, 1978), y a las más recientes, como la propuesta por Stam (2000), que plantea las adaptaciones como “textos que entablan un diálogo con textos anteriores” (Rodríguez, 2019, p. 48).
- 5 Todas las citas de Jeanne Rucar han sido tomadas del blog *En torno a Luis Buñuel. Todo sobre la vida y obra del realizador*. <https://lbunuel.blogspot.com/2013/10/bunuel-visto-por-2-jeanne-rucar-su.html>.
- 6 Para una información completa sobre la vida y obra de Mercedes Pinto remito a Lla-rena, *Yo soy la novela. Vida y obra de Mercedes Pinto* (2003).
- 7 Mercedes Pinto, según da cuenta Capurro, relata el diálogo que sostuvieron: “—¿Es usted la señorita que ha dado esta semana una conferencia sobre el divorcio, en la Universidad Central? —Sí, señor —respondí casi serenamente—. Sólo que soy señora y con hijos. ¿Y no sabe usted —continuó en voz más alta— que España tiene un concordato con el Vaticano? —No señor, no lo sabía. —¡España es católica —gritó—. Y no se puede consentir que se hable de cosas que Roma prohíbe! Y añadió, en voz más baja: —No lo puedo consentir, porque otros seguirían hablando de cosas, cada vez más prohibidas... Comprendí, con su silencio repentino, que no tenía nada más que decirme, y me despedí con un leve saludo, marchándome convencida de que aquella sería mi primera y última entrevista con el que era el dueño de los destinos ¡y de la voz de España...!” (2008, p. 3).

- 8 La novela *Ella* fue adaptada al cine por la cineasta chilena Valeria Sarmiento. Señala Gerardo Cummings: "Ella (1995) le debe mucho a Buñuel, aunque la directora afirma que jamás haya visto *Él* de Buñuel antes de filmar" (2004, p. 77). Alicia Llarena, en su reciente artículo "Las otras voces de la edad de plata: Mercedes Pinto y la mujer moderna", señala que la directora chilena Valeria Sarmiento adaptó la misma novela, *Él*, "con el título de *Elle* (Francia, 1996) y el propósito de incluir la mirada del personaje femenino de la novela" (2022, p. 135). En realidad, Sarmiento adaptó la novela *Ella*, como señala Cummings. El estudio de la adaptación y la novela está aún pendiente.
- 9 Por qué Mercedes Pinto, autora tan reconocida hasta la década de 1940, fue olvidada/ignorada/invisibilizada por críticos y lectores es una pregunta relevante y requiere de una investigación que excede los límites de este trabajo.
- 10 Desde que Serge Doubrovsky acuñara el término en 1977, las aproximaciones a la *autoficción* son diversas. Algunas se enfocan en su origen: por ejemplo, para Manuel Alberca, es un género de finales del siglo XX, en tanto que Stefano Colonna la rastrea desde Dante Alighieri; otras, en el problema de la recepción lectora; Julio Premat le concede gran importancia a la dimensión referencial, en tanto que un estudioso como José María Pozuelo propone evitar el escollo de la verificación (Casas, 2014, pp. 7-21).
- 11 Daniel Link, "La imaginación intimista", leído en la mesa redonda La Era de la Intimidad, en el Centro Cultural Ricardo Rojas de la ciudad de Buenos Aires, el 3 de agosto de 2007 (citado en Giordano, 2008, pp. 45-52). El texto completo se puede leer en el blog de Link, www.linkillo.blogspot.com.
- 12 "¿Hasta cuándo vas a seguir creyendo que lo que cuento en primera persona realmente me ocurrió?", cuenta Giordano que lo amonestó Daniel Link tras revelar que nunca fue un niño pobre como lo "confesó" en *Yo fui pobre*, que presentó en el seminario sobre El Giro Autobiográfico en la Literatura Argentina, realizado en Rosario en 2007 (Giordano, 2008, p. 49).
- 13 Es preciso señalar que, en su segunda novela, *Ella*, ya citada, Pinto narra con detalle su matrimonio con Rubén Rojo. Ya habían pasado muchos años de la situación "escandalosa" vivida en Madrid —por cuanto fue "bígama"— hasta cuando logró el divorcio en Uruguay. Y si bien es cierto que la novela *Él* estaba ya en imprenta en Madrid cuando tuvo que exiliarse a toda prisa —y en Madrid no podía narrar estas cuestiones, como algunos lo han señalado—, también es cierto que la publicó en Montevideo y tuvo tiempo, si así lo hubiera querido, de narrar estos hechos que silenció en *Él*. Prueba de que sometió la novela a una revisión es que, por ejemplo, incluyó el "Ante libro" que le solicitó al médico y sociólogo uruguayo Santín Carlos Rossi.

Referencias bibliográficas

- Alberca, M. (2005-2006). ¿Existe la autoficción hispanoamericana? *Cuadernos del CILHA*, 7/8, 5-17. <https://bdigital.uncu.edu.ar/1095>
- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. y Vernet, M. (1985). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Paidós.
- Bluestone, G. (1957). *Novels into Film*. University of California Press.
- Buñuel, L. (2004 [1982]). *Mi último suspiro*. Random House, Mondadori.
- Capurro, R. (2008). Una estrategia femenina ante la violencia doméstica. Ponencia presentada en las jornadas Presencia de Mercedes Pinto en Uruguay. Conmemorando el 125 aniversario del nacimiento de Mercedes Pinto. 12-13 de noviembre. Centro Cultural de España, Montevideo.

- Casas, A. (2014). La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales. En A. Casas (Ed.), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* (pp. 7-21). Iberoamericana, Vervuert.
- Chatman, S. (1978). *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell University Press.
- Cummings, G. (2004). Él: de Mercedes Pinto a Luis Buñuel. *Filología y Lingüística*, XXX(I), 75-91. <https://doi.org/10.15517/rfl.v30i1.4455>
- De la Colina, J. (1961). La agonía del amor romántico. *Nuevo Cine*, 4-5, 8.
- De la Colina, J. y Pérez Turrent, T. (1986). *Luis Buñuel: prohibido asomarse al interior*. Joaquín Mortiz, Planeta.
- Evans, P. W. (1998). *Las películas de Buñuel. La subjetividad y el deseo*. Paidós.
- Fuentes, V. (2000). *Los mundos de Buñuel*. Ediciones Akal.
- Gerber Weinsberg, D. (2016). Paranoia y surrealismo. *Revista Psicoanalítica*, 3, 14-18. <https://doi.org/10.25009/psi.v3i0.2236>
- Giordano, A. (2008). *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Mansalva Colección Campo Real.
- Heitz, F. (2011). De Ella a Él, caras y máscaras en la "novela" de Mercedes Pinto (1926) y en la película de Luis Buñuel. *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 187(748), 371-381. <https://doi.org/10.3989/arbor.2011.748n2015>
- Llarena, A. (2003). *Yo soy la novela. Vida y obra de Mercedes Pinto*. Cabildo de Gran Canaria.
- Llarena, A. (2014). Enseñar la vida. Mercedes Pinto. *Cuadernos del Ateneo*, 32, 27-39.
- Llarena, A. (2022). Las otras voces de la edad de plata: Mercedes Pinto y la mujer moderna. *Lectora*, 28, 133-151. <https://doi.org/10.1344/Lectora2022.28.7>
- Ludmer, J. (2017 [1985]). Tretas del débil. En N. Prigorean y C. Díaz Orozco (Eds.), *Representaciones, emergencias y resistencias de la crítica cultural: mujeres intelectuales en América Latina y el Caribe* (pp. 245-251). Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Monegal, A. (1993). *Luis Buñuel de la literatura al cine: una poética del objeto*. Anthropos.
- Paranaguá, P. A. (2001). Él, estudio crítico. Paidós.
- Pinto, M. (1989 [1926]). *Él. Novela*. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.
- Pinto, M. (2011 [1934]). *Ella. Novela*. Ediciones Escalera.
- Richard, N. (1994). ¿Tiene sexo la escritura? *Debate Feminista*, 9, 127-139. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1994.9.1755>
- Rodríguez Hage, T. (s/f). *Buñuel, Pinto y las fuentes del filme Él*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/>
- Rodríguez Martín, M. E. (2019). De la fidelidad al original a las narrativas transmedia: desarrollo y evolución de las teorías de adaptación. En G. Pollarolo (Eds.), *Cine y Literatura: Nuevas aproximaciones a viejas polémicas* (pp. 39-61). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Ruffinelli, J. (2003). Francisco y Archibaldo: los santos perversos de Luis Buñuel. En *Buñuel: el imaginario transcultural* (pp. 131-144). University of Ottawa.
- Sánchez Vidal, A. (1994). *Luis Buñuel*. Cátedra.
- Schwarze, M. (1988). *Luis Buñuel*. Plaza y Janés.
- Stam, R. (2000). Beyond Fidelity: "The Dialogics of Adaptation". En J. Naremore (Ed.), *Film Adaptation* (pp. 54-76). Rutgers University Press.
- Wolf, S. (2001). *Cine / Literatura. Ritos de pasaje*. Paidós.