

El método de trabajo de Luis Buñuel en México en torno a *Él* (1954)

AMPARO MARTÍNEZ HERRANZ*

Resumen

*El estudio de guión técnico de *Él*, cotejado con la película y con otros documentos generados a partir de su producción, permite valorar el excelente conocimiento que Buñuel tenía de la técnica cinematográfica; ahondar en su método de trabajo durante los años en los que estuvo integrado en las infraestructuras de la industria del cine mexicano; y, por último, identificar nuevos significados e intenciones en el contenido y las imágenes de este título. El fetichismo, la represión marcada por las creencias religiosas, los celos y la paranoia, son algunos de los temas que atraviesan *Él* de principio a fin y que entroncan con la preocupación de Buñuel por investigar y reflexionar en sus películas acerca de determinadas patologías psicológicas, un asunto en el que siempre estuvo interesado.*

*Studying the technical screenplay of *Él*, together with the movie and other documents related with the film allows to evaluate the excellent knowledge of filming technique of Luis Buñuel; to know firsthand this working method during his years in the mexican film industry and also identify new meanings and intentions in the content and images of the film. Fetishism, religious repression, jealousy and paranoia are some of the subjects of *Él* which are linked with Buñuel concern about investigating and reflecting in his movies about some psychological pathologies in which he was interested.*

* * * * *

El estudio de los guiones técnicos de Luis Buñuel en los que venimos trabajando desde hace un tiempo¹ permite dar a conocer detalladamente el proceso creativo de cada una de las obras de este cineasta, ayuda a valorarlas adecuadamente en el conjunto de su producción y sirve también para aproximarnos al significado de muchos de sus elementos. En este caso, gracias al análisis del guión técnico de *Él*, es posible reconstruir el método de trabajo utilizado por Buñuel en México, estimarlo en

* Profesora Titular de Historia del Cine en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Investiga sobre Arquitectura contemporánea e Historia del Cine. Dirección de correo electrónico: amarhe@unizar.es.

¹ El análisis de los guiones técnicos de Luis Buñuel se engloba dentro de un proyecto de Investigación y Desarrollo financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia centrado en el *Estudio de los fondos documentales españoles sobre Luis Buñuel: los guiones* HUM2004-02255ARTE. Este trabajo se está realizando desde el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza y en él participan como investigadores los profesores Agustín Sánchez Vidal y Amparo Martínez Herranz.

su faceta como técnico cinematográfico y, al mismo tiempo, profundizar en el sentido e intención de esta película.

La génesis del guión

Es necesario comenzar señalando que el guión de *Él* nació de la combinación de materiales muy diversos. En 1939 Buñuel estaba en Hollywood tratando de abrirse camino profesionalmente. Fue por entonces cuando se le planteó la posibilidad de trabajar en una serie de documentales, un género que le permitía seguir siendo coherente con sus ideas creativas y, al mismo tiempo, ganarse la vida. Su especial preferencia por los temas psicológicos dio lugar a un proyecto titulado *Psicopatología (Psycho-pathology)*² que, aunque no llegó a filmarse, iba a servirle como carta de presentación con la que entrar a trabajar en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Su intención era la de crear un documental que *además de su gran interés científico, podría desarrollar en la escena UN NUEVO TIPO DE TERROR o su sinónimo HUMOR y a ratos una extraña poesía, ausente hasta la fecha y producto de estos dos sentimientos.*³ Aunque nunca llegó a filmarlo sí que podemos encontrar la materialización visual de estas ideas en algunas de sus obras de ficción posteriores, especialmente en títulos como *Él* o *Ensayo de un crimen*.⁴ En la primera de estas dos películas Buñuel tuvo la oportunidad de reconstruir, con el rigor de un entomólogo, el retrato de un hombre enfermizamente doblegado por el amor y por las dudas acerca de la fidelidad de su esposa. Y es que en *Él*, tal y como señaló Bazín *volvemos a encontrar la misma objetividad documental irradiada en Las Hurdes*.⁵ De hecho es sabido que Jaques Lacan proyectaba esta película a sus alumnos como si se tratase de un filme científico para explicar las motivaciones, los síntomas y las reacciones de un paranoico movido por los celos. Es más, todo esto debe ponerse en relación con el creciente desarrollo del cine de ficción freudiano que iba a surgir por estas fechas y al que podemos seguir el rastro a través de títulos como *Los secretos de un alma* (Pabst), *Recuerda*, *Vértigo*, *Psicosis* (Hitchcock) o *Tristana* (Buñuel).⁶

² El original está redactado en inglés por Buñuel. Se trata de un proyecto documentado y estudiado por Agustín Sánchez Vidal. Encontramos referencias al mismo en SÁNCHEZ VIDAL, A., *Vida y opiniones de Luis Buñuel*, Teruel, Instituto de Estudios Turoleses, 1985, p. 40.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ BAZIN, A., *El cine de la crueldad. De Buñuel a Hitchcock*, Bilbao, Mensajero, 1977, p. 88.

⁶ SÁNCHEZ VIDAL, A., *Vida y opiniones...*, *op. cit.*, p. 40.

Otro elemento fundamental a tener en la construcción del guión del *Él* es la novela homónima de Mercedes Pinto, en la que esta tinerfeña afincada en México había plasmado la traumática experiencia de su matrimonio. Buñuel se apoyó en este texto literario para dar nombre a la película y, por lo demás, hizo una adaptación bastante libre que gustó mucho a la autora isleña.⁷ La novela original es una obra que apenas tiene argumento, estructurada como una sucesión de anotaciones sobre los sentimientos de la escritora y sus vivencias conyugales. Además, tal y como ha señalado Monegal, ni la religiosidad ni el fetichismo son rasgos del personaje de la novela de Mercedes Pinto, en cambio sí que los son los celos, la violencia y la locura.⁸ Este relato le proporcionó a Buñuel la excusa de una adaptación y algunas ideas puntuales (la escena del campanario arranca de una situación similar, que en el libro tiene lugar en un acantilado),⁹ permitiéndole reelaborar su viejo proyecto de las psicopatologías desde el formato de cine de ficción de tono melodramático.

Este núcleo básico fue aderezado por Buñuel con anécdotas e historias sobre hombres celosos con los que había tenido algún contacto. En varias entrevistas y escritos afirmó haberse inspirado en un militar que conoció en Madrid¹⁰ y en un vecino del barrio en el que vivía en México.¹¹

⁷ PÉREZ TURRENT, T. y DE LA COLINA, J., *Buñuel por Buñuel*, Madrid, Plot Ediciones, 1999, p. 81.

⁸ MONEGAL, A., *Luis Buñuel de la literatura al cine*, Barcelona, Anthropos, 1993, p. 189.

⁹ *Aquella noche...*

El mar bramando rodaba, ahí abajo. Sentados en las rocas, miraba yo la pendiente de aquel precipicio terminado en las olas inquietas, que dejaban como desgarrones sus espumas blanquísimas en lo negros peñascos. Su voz era sombría y una leve emoción parecía embargarle.

Yo propuse marcharnos de allí. Se levantaba aire.

'No me importa!- me dijo-, la noche está hermosísima y prestando atención, se oyen cosas muy bellas escuchando los ruidos del mar'.

Y se echó bocabajo en aquella meseta de piedra donde habíamos estado sentados. Su mirada pareció ir a un punto fijo en el mar y así permaneció un momento. Yo me levanté inquieta.

— 'Tengo frío'- dije.

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 ti, pero tu no tienes resistencia ninguna...'

PINTO, M., *Él*, Montevideo, Editorial de la Casa del estudiante, 1926, (edición facsimilar de la Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1989), p. 62.

¹⁰ *Conocía un hombre, un militar a quien en Madrid todos tenían por una persona perfecta. Lo adoraban, decían: '¡Es todo un caballero!' Generosos, bueno afable. Se portaba bien con todo el mundo, siempre que no se tratara de su mujer y su familia* (PÉREZ TURRENT, T. y DE LA COLINA, J., *Buñuel por...*, op. cit., p. 80).

¹¹ *A propósito de paranoicos, puedo contar uno de los mayores miedos de mi vida, que se sitúa hacia 1952, aproximadamente en la época de Él. Yo conocía la existencia en nuestro barrio de México de un oficial bastante parecido al personaje de la película. Por ejemplo, anunciaba que se iba de maniobras, y, a la noche, volvía y, disimulando la voz, decía a su propia mujer a través de la puerta: 'Tu marido se ha marchado, ábreme...'* (BUÑUEL, L., *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza & Janés Editores S.A., 1996, p. 240).

Jeanne Rucar también señaló como otro importante referente en este sentido a su cuñado, el marido de Conchita Buñuel.¹²

Y aparte de todo esto no hay que olvidar que entre los ingredientes que contribuyeron a la construcción de *Él* hay también una buena dosis de rasgos propios de Buñuel, tal y como reconoció el cineasta. Citas autobiográficas que en ocasiones adquieren un matiz casi caricaturesco. Buñuel hablaba de *Él* como la película en la que más había puesto de sí mismo. *Hay algo de mi en el protagonista*¹³ declaró. Y, en efecto, es posible identificar infinidad de detalles que lo demuestran a lo largo de toda la película. Desde sus gustos (por ejemplo Francisco en el aperitivo previo a la primera cena ofrece a sus invitados Martini) a sus recuerdos de infancia. Entre estos últimos se encuentra la alusión a la casa del protagonista de la película construida a la moda como un capricho del padre de Francisco después de haber visitado la Exposición de 1900 en París. Una historia muy similar a la del padre de Luis Buñuel y la torre que hizo edificar en sus terrenos de Calanda. Todo esto explica el estilo modernista de la casa de Francisco, que diseñó para este filme el decorador y director artístico Edward Fitzgerald¹⁴ que ya había colaborado en producciones anteriores con Buñuel. Un escenario tan impactante y atractivo que volvería a ser utilizado en películas posteriores de otros cineasta provocando la consiguiente confusión entre el público.¹⁵ En cualquier caso conviene recordar que el interés por la decadente sensualidad del *Art Nouveau* ya había sido puesto de manifiesto por surrealistas como Dalí, que valoraban su espontaneidad y sensualidad como cualidades a reivindicar. Partiendo de estas consideraciones Buñuel supo utilizar la escenografía diseñada por Fitzgerald, y de manera muy especial la escalera, para complementar la complejidad moral y la erótica enfermiza del protagonista.

Otra de las ideas que extrajo Buñuel de la memoria de su niñez fue

¹² RUCAR DE BUÑUEL, J., *Memorias de una mujer sin piano*, Madrid, Alianza Editorial, 1991, p. 108.

¹³ PÉREZ TURRENT, T. y DE LA COLINA, J., *Buñuel por...*, op. cit., p. 80

¹⁴ Edward Fitzgerald también participó junto a Buñuel en la realización de *Los olvidados*, *Robinson Crusoe*, *La ilusión viaja en tranvía*, *Abismos de pasión* y como encargado de los efectos especiales en *Subida al cielo*, *La muerte en este jardín* y *Nazarín*. En 1955 se le otorgó el Ariel a la mejor escenografía por *Dos mundos y un amor* (Alfredo B. Crevenna, 1954).

¹⁵ Los escenarios de *Él* fueron usados de nuevo en una película titulada *Lágrimas robadas* (Julián Soler, 1953), un melodrama también protagonizado por Delia Garcés, con el que esta actriz se despidió del cine mexicano. Sobre estos decorados y su reutilización Rafael Solana escribió una crítica en el *Excelsior* del 9 de Febrero de 1954, en la que decía: *la escenografía de Fitzgerald, que era tan propia para la casa de un loco en Él, no tiene explicación en esta cinta; hasta provoca confusión ver a Delia Garcés subir y bajar por esa escalera en la que ya la habíamos visto antes tanto* (GARCÍA RIERA, E., *Historia documental del cine mexicano*, vol. V, México, Ediciones Era, 1973, pp. 153-154). Comentarios como este evidencian la desconfianza y la mala prensa que el cine mexicano cosechó durante estos años entre algunos sectores culturales que consideraban muchos de sus títulos como un producto meramente industrial, resultado de la reiteración de esquemas, equipos e incluso escenarios.



Fig. 1. La escalera modernista diseñada por Fitzgerald para la casa de Francisco.

la aplicada a la secuencia en la que Francisco, en la habitación del hotel de Guanajuato donde están pasando la luna de miel, durante un ataque de celos injustificado, atraviesa el ojo de una cerradura con una aguja intentando cercenar la mirada de un posible *voyeur*. Buñuel recordaba esta acción como una práctica común entre las mujeres que se cambiaban de ropa en las casetas de baño de las playas de San Sebastián, ciudad en la que su familia veraneó durante algunos años¹⁶ y decidió introducirla en la película vinculada a otra de sus obsesiones personales: el pudor en la práctica del sexo. Un recato que recordaba su esposa Jeanne Rucar en términos como estos: *a él le gustaba hacer el amor en las tardes,*

¹⁶ En San Sebastián, cuando yo tenía trece o catorce años, las casetas de baño nos ofrecían otro medio de información. Las casetas estaban divididas por un tabique. Era muy fácil meterse por uno de los compartimentos y mirar por un agujero a las señoras que se desnudaban al otro lado.

En aquella época se pusieron de moda unos largos alfileres de sombrero que las señoras, al saberse observadas, introducían en el agujero sin reparo de pinchar el ojo físgón (después en *ÉL* recordé este detalle). A fin de protegernos de los alfileres, nosotros poníamos un pedacito de vidrio en las mirillas [BUÑUEL, L., *Mi último suspiro*, op. cit., p. 22].

*cerraba la puerta del cuarto y ponía un suéter en el picaporte para que nadie mirara por la cerradura (...) Sin moros en la costa se sentía tranquilo, era muy puritano en los asuntos relacionados con el amor.*¹⁷

Junto a las vivencias personales, es posible descubrir rasgos del carácter de Luis Buñuel en el protagonista de su película. Francisco aparece dibujado como un personaje disciplinado y riguroso, obsesionado por la puntualidad. *Mi amigo se pondrá furioso si llegamos tarde*, dice Raúl en un momento determinado.¹⁸ También nos encontramos con el hombre ordenado hasta el exceso, que coloca meticulosamente los zapatos de su mujer en el armario del Hotel del Guanajuato, justo después de haber hecho el amor, tal y como sugieren algunos detalles de la puesta en escena. Pero, sobre todo, es posible adivinar a Buñuel en el retrato que se traza de un hombre celoso. Jeanne Rucar escribió en sus memorias que reconocía en el protagonista de *Él* muchos de los rasgos de Luis, a quien describía como un hombre celoso y dominante, aunque también tierno, alegre y con sentido de humor.¹⁹

Elaboración del guión técnico

Primera versión

A partir de todos estos materiales, en los primeros meses de 1952 Luis Buñuel compuso con Luis Alcoriza un primer guión técnico. Ambos venían trabajando juntos desde 1949, cuando Buñuel filmó su primer éxito en México, *El gran calavera*, según la trama elaborada por el matrimonio formado por Alcoriza y Raquel Rojas, a partir de una obra teatral de Adolfo Torrado. Desde *Si usted no puede yo sí*, que sería llevada a la pantalla por Julián Soler, pasando por obras tan relevantes como *Los olvidados* (en cuya redacción intervinieron también Max Aub y Pedro Urdimalas), *La hija del engaño*, *El Bruto*, *La ilusión viaja en tranvía*, *El río y la muerte* (basado en una novela de Raúl Álvarez Acosta titulada *Muro blanco sobre roca negra*), *La muerte en este jardín* (guión en el que intervinieron también Raymond Queneau y Gabriel Arout), *Los ambiciosos* (creado junto

¹⁷ RUCAR DE BUÑUEL, J., *Memorias...*, *op.cit.*, p. 103.

¹⁸ En la secuencia siguiente en la toma 62, se reitera esta idea cuando Raúl le dice: *... y a toda velocidad, porque sé que te encanta que tus invitados sean puntuales* [Archivo de Filmoteca Española (A.F.E.), Archivo Buñuel (A.B.) / 540: ALCORIZA, L. y BUÑUEL, L., *Él*, 1952, Guión técnico, p. 20].

¹⁹ (...) *era celoso, dominante, y también tierno y con sentido del humor, alegre. A lo mejor mi carácter dócil contribuyó a que casi nunca nos disgustásemos, al menos él jamás se enfadó conmigo* [RUCAR DE BUÑUEL, J., *Memorias...*, *op.cit.*, p. 105].

a Louis Sapín, Charles Dorat, Henry Castillou y José Luis González de León, partiendo de la novela de Henry Castillou), hasta llegar a su última película mexicana, *El ángel exterminador*, basada en un argumento original de Luis Buñuel.

Pero, este primer guión técnico de *Él* iba a ser objeto de algunas remodelaciones, entre las que estuvieron la supresión de varias tomas y el cambio de posición de la escena en la que Francisco trata de coser a Gloria. Secuencia que pasó de una ubicación intermedia en el desarrollo de la acción, a ocupar finalmente el último capítulo de la tormentosa vida en común de este matrimonio.

La segunda versión de guión técnico

Poco más sabemos por el momento acerca del primer texto para el rodaje de *Él*, que fue substituido por una segunda versión mecanografiada y escrita en español con los términos técnicos relativos a la escala de planos, los movimientos de cámara, los enlaces y otras cuestiones similares, en inglés. Esto era así porque la industria mexicana por entonces había asimilado los modelos de trabajo de Hollywood y también los vocablos técnicos utilizados en el desarrollo de las filmaciones. Buñuel se adaptó sin ningún problema a esta práctica, que además le resultaba familiar después de sus años de trabajo en Los Ángeles como director de doblajes para la Warner Brothers, empleando sólo esporádicamente algunos vocablos en castellano como *disolvencia*.

En la mayor parte de sus producciones mexicanas Buñuel trabajó con guiones técnicos cuidadosamente estructurados, que seguían el orden de la narración de forma rigurosa y en los que se detallaban todo tipo de aspectos. Entre sus características más destacadas se contaban la especificación de las localizaciones exteriores o la descripción de algunos de los decorados. En ambos casos el cuidado por definir claramente estas cuestiones tenía que ver con el interés de Buñuel por lograr que la puesta en escena explicara a sus personajes y permitiera comprender mejor sus acciones. Esto es lo que podemos observar, por ejemplo en la referencia a la calle donde se situaba la casa de Francisco, descrita del siguiente modo: *la calle es angosta, con sabor más bien de casa vieja que de antigua, como suelen serlo las que componen los barrios de Coyoacán, Tizapán, etc. Avanza un automóvil que se detiene ante el portalón de una tapia, de muros grises muy altos, por encima de los cuales asoman las copas de grandes árboles.*²⁰

²⁰ A.F.E., A.B. / 540: ALCORIZA, L. y BUÑUEL, L., *Él*, 1952, Guión técnico, p. 7, toma 28. Sucedió lo mismo en la explicación del decorado que iba a hacer las veces de despacho de Francisco,



Fig. 2. Francisco atraviesa el ojo de la cerradura con una aguja para asegurar su intimidad.

También es posible observar una constante preocupación por indicar los más mínimos detalles en relación con el sonido. En la segunda secuencia de la película, cuando la gente abandona la iglesia después de la ceremonia del Mandatum, en el guión técnico se detalla que debe escucharse *el rumor producido por el rozar de los pies de los fieles contra las losas del suelo*.²¹ Poco después, en la escena de la seducción, que termina con el primer beso entre Francisco y Gloria en el jardín, se explicita que la pieza que debe interpretar al piano la invitada en el interior de la casa tiene que ser *El Carnaval de Schumann*, en concreto el fragmento denominado *Chopin*. Y esta es exactamente la composición musical que se escucha en la banda sonora de la película.

Para las secuencias finales en las que la paranoia de Francisco se manifiesta públicamente en la iglesia, poco antes del ataque al padre Velasco,

sobre el que Buñuel, entre otras cosas, señaló que debe tener *cuadros y libros más viejos que antiguos* (*ibidem*, p. 7), con la intención evidente de que el entorno sirviese para calificar al personaje.

²¹ *Ibidem*, p. 3, toma 15.



Fig. 3. Francisco decide coser a su esposa para asegurar su fidelidad.

se definieron de forma meticulosa las carcajadas que imagina la mente atormentada del protagonista. *Este ruido de toses ira en crescendo (sic) hasta hacerse ensordecedor y durará hasta el final de la escena. Superimpuesto (sic) a él, se oirán risas maliciosas, vibraciones de labios como cuando se aspira el aire hacia dentro, juntando aquellos en forma de embudo. Es el que suelen hacer los toreros al citar en la plaza.*²²

A todo esto debemos añadir la estricta descripción de los insertos de la voz en off de Gloria, que durante el largo flash back central aparecen asociados con fundidos encadenados, actuando como puentes sonoros entre secuencia y secuencia. Truffaut consideraba que Buñuel había resuelto en *Él* la articulación de este dilatado flash back de forma ejemplar. El cuidadoso uso del sonido y la calculada ordenación del film lograron dotar de naturalidad y fluidez a este siempre difícil recurso narrativo. Y, al mismo tiempo, ayudaron a construir en forma de un *crescendo* sonoro casi musical, el relato del proceso de deterioro psíquico de Francisco, inexorablemente abocado a la locura.

²² *Ibidem*, p. 97, toma 268.

En el guión técnico de *Él* también se incluyeron entre paréntesis indicaciones sobre el tono con el que debían decirse algunas frases o el modo en el que tenían que ir vestidos los actores. Incluso es posible encontrar explicaciones con matices casi literarios acerca de las actitudes y sentimientos de los personajes. Como cuando Francisco se acerca por primera vez a Gloria, al final de la ceremonia del lavatorio de los pies, un momento para el que se escribió una acotación en los siguientes términos: *más que contemplarla fascinado, la mira fascinante*.²³ O algunas secuencias más tarde, cuando se señala escrupulosamente el tono utilizado por el protagonista al referirse a la gente vista desde lo alto del campanario: *poco a poco su lenguaje se va haciendo altisonante como corresponde a su estado de ánimo, a su soberbia. Está borracho de altura y se siente sublime, superior a los otros hombres*.²⁴ Son textos originales de Buñuel (tal vez de Alcoriza), que en ningún caso se encuentran entre las frases de la novela de Mercedes Pinto²⁵ y que resultan muy significativos, pues sin ellos no puede entenderse la construcción y definición del personaje de Francisco.

Además, Buñuel trató de evitar siempre que pudo retrasos en el plan de trabajo o gastos extraordinarios derivados de la falta de previsión. Por este motivo, otro de los aspectos pormenorizados con más rigor en sus guiones es el relativo a los movimientos de cámara más complejos o significativos. Sobre esta cuestión merece la pena referirse a dos anotaciones en el guión de *Él* que van mucho más allá de la mera referencia técnica. Al final de la ceremonia del lavatorio se marca que la cámara debe retroceder para incluir en el encuadre a la multitud de fieles, dejando al fondo el grupo simbólico del Mandatum.²⁶ Un movimiento de cámara idéntico al que se describe para cerrar la secuencia en la que, en la misma iglesia y en el mismo altar, Francisco agradece al padre Velasco.²⁷ Con estos dos gestos de la cámara, separados entre sí por 71 minutos, Buñuel puntuó premeditadamente la narración, señalando el prin-

²³ *Ibidem*, p. 3, toma 18.

²⁴ *Ibidem*, p. 72, toma 193.

²⁵ En este sentido conviene aclarar que aunque Buñuel no hizo una adaptación literal de la estructura y los textos de *Él*, si que tomó buena nota de los sentimientos y de las atmósferas de tensión recreadas en su texto por Mercedes Pinto. En concreto, al describir el tono con el que Francisco se refiere a la humanidad en la escena del campanario, parece evidente, tal y como ha constatado Agustín Sánchez Vidal, que Buñuel tuvo presente uno de los pasajes de la novela en la que el protagonista de la misma se pronuncia en un tono y unos términos muy similares: *yo sé que tengo endurecidos los sentimientos para todos los afectos y no quiero como debía ni siquiera a ti, ni a mis hijos, y a mi madre... Pero es que yo tengo conciencia de mi valor moral, y así como Dios se quiere a sí mismo más que a la humanidad, y 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...!!* (PINTO, M., *Él...*, op. cit., p. 66).

²⁶ A.F.E., A.B. / 540: ALCORIZA, L. y BUÑUEL, L., *Él*, 1952, Guión técnico, p. 2, toma 14.

²⁷ *Ibidem*, p. 97, toma 275.

cipio de la crisis paranoica del protagonista y su evolución hasta llegar al momento culminante, en el que se manifiestan los síntomas de locura de una forma más violenta.

En algunas ocasiones incluso llegó a especificar la función que desempeñaban determinados planos. Es decir, se explicitaba si la cámara debía asumir el punto de vista de uno u otro personaje. Esto es lo que sucede en la secuencia en la que Gloria y Francisco coinciden en un comedor de Guanajuato con Ricardo, un antiguo conocido de ella. En la página 44 del guión técnico, concretamente en la toma 117, consta que la cámara tiene que adoptar el *punto de vista de Francisco*, situando al espectador en la posición de *Él*, en el ámbito de esa mirada subjetiva que está distorsionando la realidad para imaginar un vínculo amoroso que no existe.

Tampoco faltan indicaciones acerca de la escala de planos a utilizar en cada toma o sobre los nexos entre las distintas secuencias. Esta pormenorizada relación, constante a lo largo de todo el texto, facilitaba y, sobre todo, hacía mucho más rápido el proceso de montaje. En *Él* Buñuel utilizó los fundidos encadenados para señalar la continuidad temporal entre una escena y otra o para dar paso a los diferentes momentos de la narración en el flash back que va desgranando las desdichas de Gloria. A cambio el fundido en negro lo aplicó como instrumento con el que construir elipsis temporales de cierta longitud o para marcar un punto y aparte dentro de la narración. Sirve como ejemplo del primero de los usos el fundido en negro que vincula la secuencia durante la que Francisco y Gloria se besan por primera vez con la que arranca a partir de las explosiones en las obras de una presa donde Raúl, el novio abandonado, parece haberse recluso a trabajar. En esta ocasión dicho enlace sirve para constatar el transcurso de varios meses entre una acción y otra. En relación con el segundo uso merece la pena mencionar la secuencia que ofrece un plano general de la escalera de la casa en la penumbra de la noche, con el único complemento de los gritos aterrados de Gloria. El fundido en negro con el que se cierra es un claro punto y aparte en el desarrollo de la trama, mediante el que se indica el cambio de actitud de Gloria, quien a partir de ese momento va a tratar de buscar ayuda.

La pormenorizada y estudiada ordenación de todos estos aspectos a lo largo del texto mecanografiado del guión técnico posibilitaba que el rodaje resultase relativamente sencillo y servía también para dotar a cada escena de un significado propio, preciso. Pero, sobre todo, iba a facilitar el proceso posterior de postproducción.



Fig. 4. Francisco sufre alucinaciones y cree que quienes le rodean se burlan de él.

La preparación diaria del rodaje

Sobre este guión técnico mecanografiado, la noche o la madrugada previa a la filmación de cada secuencia, Buñuel hacía correcciones con lápiz o plumilla. Agregaba anotaciones acerca del tono y la interpretación de los actores, añadía o eliminaba tomas, precisaba las posiciones de la cámara, corregía cuestiones relacionadas con la música o el sonido, ultimaba los aspectos asociados con la puesta en escena o cambiaba la estructura de algunas secuencias.

Estas modificaciones llegaron a ser en algunos trabajos previos, como *Subida a cielo*, muy significativas. Sin embargo, para el caso de *Él* no tuvieron excesiva importancia. De todos modos nos ayudan a construir el perfil de Buñuel como el de un realizador muy meticuloso, que procuraba tener previstos todos los detalles necesarios antes de cada jornada de rodaje. Así lo ha descrito su hijo Juan Luis, quien colaboró con él como ayudante de dirección, al explicar el sistema de trabajo de su padre: *preparas todo cien por cien y después ya puedes improvisar. Y si no sale la improvi-*



Fig. 5. Francisco y Gloria contemplan a la multitud desde lo alto de la torre de la catedral de México D. F.

sación tienes lo preparado. Ahora, ¿De repente arreglar una frase o poner un movimiento si había tiempo? Pues sí, pero normalmente estaba todo dibujado: el ángulo, el movimiento de cámara... Se levantaba antes, se acostaba temprano... Lo preparaba todo.²⁸

En *Él* el único cambio relevante durante esta fase fue el que afectó a la secuencia que comienza con la visita de Francisco al cuarto de su criado para consultarle acerca de cómo debe comportarse con Gloria.²⁹ Originalmente esta escena terminaba con el protagonista saliendo de la habitación de Pablo para, a continuación, enlazar mediante fundido encadenado con la siguiente, en la que se mostraba a Francisco preparando el instrumental con el que coser el sexo de su mujer. Buñuel decidió cambiar de lugar esta última acción, para otorgarle mayor relevancia y convertirla así en el detonante del abandono de Gloria y del desenlace de la

²⁸ CARNICERO, M. y SÁNCHEZ SALAS, D. (coords.), *En torno a Buñuel, Cuadernos de la Academia*, 7-8, Madrid, Academia de las Artes y de las Ciencias Cinematográficas de España, 2000, p 138.

²⁹ Cabe la posibilidad de que esta fuese una modificación previa, que podría situarse durante el proceso de escritura del segundo guión.

película.³⁰ A cambio añadió a la secuencia de la conversación con el criado una conclusión más rotunda, en la que vemos a Francisco alejarse con paso incierto y zigzagueante, para acabar sentado en la escalera tamborileando de forma inquietante sobre la barandilla.³¹ De este modo Buñuel terminó de dibujar la esencia del comportamiento de su protagonista, que oscila entre la necesidad del amor por Gloria y el deseo de matarla. Una actitud imprevisible, tal y como se explicita visualmente en los últimos planos a través de su andar titubeante y de su violenta y turbadora percusión sobre los barrotes de la escalera.³²

El rodaje

Durante mucho tiempo la austeridad y rapidez del sistema de trabajo de Luis Buñuel se ha atribuido a su desconocimiento de la técnica cinematográfica y su desinterés por ella. Nada más lejos de la realidad. El aprendizaje junto a Jean Epstein, la experiencia adquirida en Filmófono y en Hollywood y su constante interés por aprender e investigar leyendo textos como el *Tratado de la realización cinematográfica*, de Lev Kulechov,³³ entre otros, desmienten sobradamente este tipo de consideraciones. Lo que nos encontramos en sus rodajes es una concienzuda voluntad de eliminar lo superfluo y economizar en los medios utilizados para la narración. Tal y como el mismo Buñuel llegó a manifestar: *siempre que en un guión se escribe: la barquita aparece sobre las olas y llega el vendaval o la tempestad, tacho tempestad, vendaval y todo lo que mecánicamente signifique dificultad de rodaje. Mi ideal es contar una historia con cuatro o cinco personajes. Nada de crecidas de ríos ni romanos que se baten. Nunca he pensado en hacer una historia cara.*³⁴ Efectivamente estos criterios fueron los que en

³⁰ Buñuel tachó el arranque de la secuencia en la p. 78 y en la siguiente podemos leer mecanografiado: *quedan suprimidas las páginas 80, 81 y 82* (A.F.E., A.B. / 540: ALCORIZA, L. y BUÑUEL, L., *Él*, 1952, Guión técnico).

³¹ Mecanografiado en la p 79, tomas 207 y 208 (*ibidem*).

³² Parece evidente que Buñuel extrajo esta característica del personaje de la novela de Mercedes Pinto, donde se habla del comportamiento inestable del señor Foronda. *Un día comprendía que la senda era demasiado empinada, y que además seguida en compañía de quien daba tumbos y hacía tantos zig-zags, era posible que termináramos en el abismo Esta idea se apoderó de mí al ver que tenía dudas de todo y seguía todos mis pasos, persiguiendo en la sombra mis pensamientos; llegué a tener mucho miedo de que me saludara un hombre en la calle, aunque fuera viejo y ruin, y jamás me asomaba a las ventanas ni salía al jardín, sino con grandes precauciones* (PINTO, M., *Él...*, *op. cit.*, p. 58). Buñuel es capaz de captar este rasgo del protagonista recogido en la novela y traducirlo en imágenes con mucha mayor rotundidad y violencia, impregnándolo todo de sugerencias aterradoras.

³³ Este es uno de los libros que formaron parte de la colección personal de Buñuel y que actualmente está depositado en el Archivo Buñuel que custodia Filmoteca Española. Se trata de una edición traducida al español impresa en argentina en 1956 y que Buñuel subrayó y anotó prolijamente. (A.F.E., A.B. / 784)

³⁴ COBOS, J. y DE ERICE, G., *Griffith*, 1, Madrid, (Octubre de 1965).

general rigieron la producción cinematográfica de Luis Buñuel y, en especial, el trabajo durante los rodajes mexicanos en los que solía ajustarse sin problemas al tiempo previsto. De hecho la filmación de *Él* duró apenas nueve semanas, comenzó el 24 de noviembre de 1952 y terminó a finales de enero de 1953.³⁵

Buñuel fue habitualmente bastante fiel a lo previsto en los guiones técnicos durante sus años de trabajo en México. Sin embargo, el desarrollo cotidiano de los rodajes imponía siempre pequeños e inevitables cambios. A los que había que añadir ocasionales pero intencionadas improvisaciones que aparentemente no alteraban la esencia de la película pero que contribuían a enriquecerla con nuevos matices. Todo esto siempre que no supusiese un incremento relevante en los gastos de producción.

En general Buñuel procuraba que no se alterasen los diálogos, haciendo gala en este tema de un rigor en ocasiones extremo. Como ocurre con la conversación que Gloria y Francisco sostienen durante una fiesta en casa de éste. El espectador, desde el jardín, puede ver a través del cristal de la puerta del salón a los protagonistas hablando pausadamente, aunque no los escucha. Pues bien, incluso en estas circunstancias Buñuel hizo que los actores recitaran fielmente el texto escrito en el guión técnico.

Sin embargo, los pequeños cambios de última hora eran muchas veces inevitables. En *Él* podemos encontrar algunas modificaciones significativas en relación con este tema en la secuencia final, donde el diálogo original fue sustituido por otro más corto en el que el prior del monasterio en el que está recluido el protagonista, tras interrogar al niño acerca de su nombre y al escuchar que se llama Francisco (como el primer esposo de Gloria), se dirige a sus padres diciendo *¿Es su hijito?* La pregunta queda sin respuesta porque Raúl y Gloria, que se han convertido en marido y mujer, cambian rápidamente de tema y se despiden. Buñuel juega así, como hizo otras muchas veces, con la imaginación del espectador y, gracias a una sencilla transformación del diálogo, hace que se vea obligado a especular acerca de la paternidad del niño, un aspecto que no estaba comprendido dentro del guión original³⁶ y que a partir de estas alteraciones se convierte en una sutil sugerencia en la película.

Algo más frecuentes fueron los cambios relacionados con la planificación. Buñuel, siempre que tenía ocasión agrupaba lo que en el guión técnico está previsto como varias tomas para convertirlo en una sola me-

³⁵ FUENTES, V., *Buñuel en México*, Zaragoza, Instituto de Estudios Turoleses, Gobierno de Aragón, 1993, p. 178.

³⁶ A.F.E., A.B. / 540: ALCORIZA, L. y BUÑUEL, L., *Él*, 1952, Guión técnico, pp. 99 a 101.



Fig. 6. *La inquietante percusión de Francisco sobre la barandilla de la escalera.*

diente el movimiento de la cámara. Uno de los ejemplos más logrados en este sentido es el de la secuencia en la que Francisco espía a Gloria y a Raúl a través de la vidriera del café en el que estos se encuentran. En el guión se indicaba que debía rodarse en tres tomas, pero finalmente se resolvió tan solo en una, que primero nos muestra el interior del bar para sacarnos de él mediante un retroceso de la cámara. Así es como construye un corto plano secuencia en el que pasamos de una toma subjetiva a un plano narrativo común u objetivo mediante un movimiento de retroceso de la cámara que termina incluyendo a Francisco dentro del encuadre. Además, al sustituir las tomas cortas por un desplazamiento de la cámara, Buñuel jugó con un doble voyeurismo: el del Francisco y el del espectador que contempla la película,³⁷ demostrando una vez más su pericia técnica y su conocimiento del oficio.

³⁷ Véase PARANAGUÁ, P. A., *Luis Buñuel. Él*, Barcelona, Paidós, 2001, p. 37. Además para poder valorar la predilección de Buñuel por este recurso merece la pena reseñar otros momentos de la película en los que concentran varios planos en uno sólo (véase A.F.E., A.B. / 540: ALCORIZA, L. y BUÑUEL, L., *Él*, 1952, Guión técnico):



Fig. 7. Francisco como voyeur.

Sólo ocasionalmente introdujo planos nuevos, no previstos en el guión técnico. Esto es lo que sucedió con el relato del viaje de novios, donde improvisó toda la secuencia en la que Francisco y Gloria pasean

— Secuencia 7.^a, en el momento en el que Gloria aparece arreglándose para la fiesta que va a ofrecer Francisco.

— Comienzo de la secuencia 9.^a, durante la cena en casa de Francisco, un movimiento de cámara convierte en única toma lo que en principio esta previsto que fuesen tres (tomas 67, 68 y 69).

— Final de la secuencia 10. Se trata de la escena que termina con el primer beso entre los protagonistas. Planificada en principio en tres tomas (tomas 78, 79 y 80) se rueda en un solo plano jugando con el movimiento de la cámara. Además, añade un primer beso en la frente de Gloria que sugiere su actitud de sumisión.

— Arranque secuencia 18. Cuando doña Esperanza aguarda a Gloria al regreso de su viaje de novios.

— Secuencia 19, en la que Francisco ofrece a Gloria un regalo por su cumpleaños. Fue convertida toda ella en un único plano, cuando estaba estructurada al menos cuatro tomas.

— Comienzo de secuencia 26, en la que doña Esperanza habla con Francisco. Estaban previstos tres planos que se convirtieron finalmente en uno.

— Secuencia 28. En esta ocasión se convirtieron las tres últimas toma en un solo plano, añadiendo una toma nueva en la que vemos caer a Gloria y salir a Francisco despreocupado, después de haberle disparado (el gesto de Francisco girando en torno a Gloria con aire de frío escrutinio nos remiten a la imagen de un cazador estudiando a su presa antes de atacar).

por Guanajuato mientras hacen algunas fotos. Se trataba de un añadido que no suponía un incremento relevante en los gastos de producción, ya que el equipo de rodaje se había trasladado a esta ciudad para filmar otras tomas. Tampoco implicaba la reescritura del guión, pues no hay diálogos, únicamente algunas frases muy breves. Lo importante son los gestos y las actitudes que nos presentan a Francisco como un enfermo aquejado de manía persecutoria. El trayecto por calles estrechas y de difícil trazado sirve para subrayar la visión alterada que el protagonista tiene de la realidad, al sentirse acechado por Ricardo. Además la inclusión de esta nueva escena añade tensión a la siguiente y explica el enfrentamiento en el restaurante. De hecho ambas secuencias se complementan para calificar a Francisco como un hombre huraño (no le hace fotos a su mujer, pide el menú en lugar de la carta...) y obsesionado de manera malsana con Ricardo y con la violación de su intimidad junto a Gloria.

Cuando la realidad supera su apariencia

Pero por encima de todo lo mencionado hasta ahora, las modificaciones más interesantes durante el proceso de rodaje fueron aquellas que alteraron pequeños detalles, imperceptibles para un espectador poco advertido, pero cargados intencionadamente de significado. Se trataba en unos casos de cambios poco importantes en el comportamiento o en los gestos de los personajes. Acciones de apariencia natural y realista que enriquecieron con todo tipo de connotaciones una secuencia o el conjunto de la película en general, dando lugar a una compleja trama subterránea que discurre en paralelo, aunque estrechamente unida al argumento principal. En otros casos fueron sencillas variaciones en la puesta en escena que confirieron un especial protagonismo a los objetos, mediante los que Buñuel insertaba nuevas acotaciones o comentarios. Elementos que formaban parte de la realidad cotidiana de Francisco, pero que encerraban una significación más compleja. Así Buñuel conseguía algo que Bazín supo apreciar y expresar con su habitual lucidez, al escribir que *el surrealismo nace en esta película (Él) de una objetividad llevada al extremo, tal que atraviesa su objeto de un lado a otro: la afirmación implacable de la objetividad sirve para superar sus apariencias, a través de esas mismas apariencias*.³⁸

Una alteración muy interesante del guión técnico en relación con el comportamiento de los personajes fue la supresión de cualquier tipo de

³⁸ BAZÍN, A., *El cine de la crueldad...*, op. cit., pp. 82-89.

contacto físico entre Gloria y Francisco durante los veinticinco minutos iniciales de la película. En su primer encuentro en la iglesia estaba previsto que al salir de misa Francisco diese a Gloria agua bendita, consiguiendo de este modo rozarle la mano. Lo que realmente se rodó fue la oferta del agua por parte de Francisco, que ella titubeante rechaza, para tomarla de los dedos de su madre y santiguarse. Esto da lugar a una meditada tensión física entre los personajes, que no llegan a tocarse y que choca visualmente con la secuencia inmediatamente anterior, en la que el sacerdote lava y besa los pies de los feligreses. Buñuel consiguió así crear un manifiesto estado de crispación erótica en los protagonistas que sugiere la existencia de un deseo frustrado, de un excitante y al mismo tiempo decepcionante estado de contención con el que ya había jugado en películas anteriores (*Susana*, *Una mujer sin amor*, *Subida al cielo*).

Más adelante, cuando se produce el segundo encuentro de los protagonistas en la iglesia, el guión técnico indicaba que debía rodarse un primer plano de *la mano de Él oprimiendo tiernamente la de Gloria, que ella le retira de pronto, en arranque instintivo*.³⁹ En la resolución final de la toma Francisco se sienta en el banco situado detrás de Gloria, en una sugerente proximidad, pero ninguno de los dos llega a rozarse. Todos los vínculos entre ellos se establecen exclusivamente a través de la mirada y el diálogo. De nuevo estamos ante una leve modificación durante el proceso de rodaje que sirve para alimentar la inquietud erótica. Un cambio que posiblemente Buñuel introdujo al observar y valorar sobre el plató cómo se establecía la relación física entre los actores. Cuando por fin se tocan, al besarse en el jardín de Francisco durante la fiesta que se celebra en su casa, la metafórica explosión que sucede a estos planos se convierte en el mejor enunciado visual de la tensión sexual que se había reprimido hasta ese momento.

Otra interesante modificación en los gestos de los personajes es la que se añadió al presentarnos a Francisco ordenando a Pablo que enderece el cuadro de la Virgen que hay sobre la cama. Buñuel situó esta acción improvisada de forma consciente y medida inmediatamente después del momento en el que Pablo, tras intentar abusar de Marta, una de las criadas, es reprendido por Francisco quien, para evitar este tipo de incidentes decide despedir a la joven. Hay un paralelismo evidente entre estas dos acciones (recolocar el cuadro y echar a la criada) mediante el que Buñuel, haciendo gala de un marcado sarcasmo, bromea con el espectador sugiriéndole que *la virgen debe estar en su sitio*.

³⁹ A.F.E., A.B. / 540: ALCORIZA, L. y BUÑUEL, L., *Él*, 1952, Guión técnico, p. 13, toma 44.



Fig. 8. Evitando el contacto físico.

En otro momento posterior de la película estaba previsto en el guión técnico que Pablo apareciese dando cuerda a un reloj de pared. Pero lo que finalmente hizo Buñuel fue filmar al criado agitando rítmicamente y reiteradamente un frasco que sostenía entre las manos. Construyó así una imagen que inmediatamente asociamos con gestos repetidos tanto en *Un perro andaluz*, como en *La Edad de oro* y cargados en todos los casos de un evidente sentido onanista. Lo que ratifica la opinión de Sadoul, según la cual en *Él* Buñuel volvió a recuperar todos los temas de *la Edad de oro*.

Una nueva improvisación relacionada en este caso con la puesta en escena y lo objetual es la que encontramos en la secuencia durante la que la madre de Gloria, mientras espera el regreso de su hija del viaje de novios, arregla un jarrón con calas. En la cultura española estas flores están asociadas con la castidad y la pureza. Sólo este juego de sugerencias resulta ya apreciable en sí mismo, pero pueden identificarse otros matices. Sin olvidar el protagonismo estético que había adquirido en la producción de Diego Rivera (*Festival de flores*, 1925; *Desnudo con alcatra-*



Fig. 9. Francisco en la habitación de su criado Pablo.

ces, 1944), merece la pena referirse a la obra de Salvador Dalí *El gran masturbador* (1929), donde también hay calas, aunque pervirtiendo su significado. En esta obra surrealista aparecen vinculadas al sentido decadente de la estética modernista, al tiempo que hace las veces de símbolo fálico⁴⁰. Todas ellas connotaciones que pudo tener en cuenta Buñuel para su introducción en la puesta en escena de *Él*.

Algo parecido, pero más complejo, es lo que Buñuel hizo al transformar la escena en la que Francisco entra en la habitación de Pablo para, desesperado, preguntarle qué debe hacer con Gloria. En el rodaje de esta secuencia el director perpetró una venganza cómica en contra de Arturo de Córdova, sin que el actor llegase a ser consciente de ello en ningún momento. El guión técnico comenzaba con unas imágenes de Pablo desnudándose. Este, al oír que su señor llamaba a la puerta, debía meterse

⁴⁰ En este sentido tampoco debe olvidarse el valor que las calas o los alcatraces tienen en los países centroamericanos y en los de la órbita caribeña, donde se les conoce con el explícito apelativo coloquial de *flor de la pichita*.

rápida en la cama sin tiempo a ponerse el pijama.⁴¹ Arturo de Córdova puso muchos inconvenientes para el rodaje de estas acciones. Consideraba que podía dar lugar a malentendidos y perjudicar su imagen de galán, al inducir al espectador a pensar en la existencia de un vínculo homosexual entre amo y criado. Finalmente Buñuel decidió eliminar las primeras tomas, que parecían encerrar más connotaciones eróticas, e hizo arrancar la escena con un plano medio de Pablo, con el pijama ya puesto, leyendo plácidamente en la cama. Pero, a cambio de esta supresión, llenó la habitación del criado de carteles de ciclismo (uno de ellos de la Vuelta a España) y de ruedas de bicicleta cuidadosamente presentes en la composición de los encuadres. Teniendo en cuenta el valor que para los surrealistas, desde Duchamp hasta Buñuel, tenía la bicicleta como *machine celi-bataire*, debemos interpretarla como una respuesta malévola del director a las presiones de Arturo de Cordova, al construir en la habitación de Pablo una atmósfera de sensualidad sólo inteligible desde el surrealismo.

Sobre los pies como fetiche

Entre todas las improvisaciones que Buñuel introdujo durante el rodaje de *Él*, las más sugerentes fueron sin duda aquellas relacionadas con el fetichismo de los pies, presentes desde el principio de la película. Originalmente la ceremonia del Mandatum iba a servir de fondo a los títulos de crédito, incluyendo las imágenes del sacerdote lavando a los fieles y el encuentro entre Francisco y Gloria. Pero, durante las fases de rodaje y montaje, la estructura y el contenido de esta secuencia fue adquiriendo complejidad. Pasó de ser concebida como un mero fondo, a convertirse en la primera escena. Probablemente por este motivo, se subrayó la carga erótica de la ceremonia de lavatorio, añadiendo durante el rodaje varios planos de recurso, entre ellos la toma de los apóstoles descalzos, dispuestos cuidadosamente en diagonal. Estas imágenes y el pausado beso que el sacerdote deposita sobre uno de los fieles, se convirtieron en el mejor de los preámbulos posibles para las acciones que se desencadenan inmediatamente después, cuando Francisco descubre a Gloria al quedar deslumbrado por sus pies.

De hecho, a lo largo de la filmación también se cambió el modo en que estaba previsto que Francisco viese a su futura esposa por primera vez. Inicialmente la protagonista debía estar con su madre junto a una columna. Lo que finalmente se rodó fue un largo plano en el que la cámara, que

⁴¹ A.F.E., A.B. / 540: ALCORIZA, L. y BUÑUEL, L., *Él*, 1952, Guión técnico, p. 77, toma 205.

adopta el punto de vista de Francisco, recorre en un movimiento lateral la disposición de los pies de los fieles sentados en el primer banco. Los de Gloria, calzados con unos zapatos bastante escotados, hacen retroceder los ojos de Francisco, concentrándose en ellos, y elevar la vista para contemplar el cuerpo completo de su propietaria. Así es como Buñuel consiguió destacar valores que no estaban previstos en el guión, entre ellos el erotismo contenido del ritual del lavatorio o el hallazgo de Gloria, tratada como una presa de caza. Además, de paso, se reforzaba la sensualidad y el alcance de esta escena que iba a marcar el principio de la locura de Francisco. En este sentido conviene recordar que Bazín opinaba que el hecho de que un obispo, besando un pie en el Lavatorio del Jueves Santo suscitase en el corazón de un fiel la locura erótica, valía tanto como el esqueleto mitrado al borde de un acantilado de *La Edad de oro*.⁴²

Otro cambio relacionado con el tema de los pies es el que se introdujo al principio de la secuencia en la que Francisco y Gloria aparecen conversando en la habitación de su hotel en Guanajuato. Se modificó la toma que estaba escrita en el guión técnico,⁴³ para filmar en su lugar los pies y luego las manos de Francisco en primer plano recogiendo los zapatos de Gloria tirados en desorden por el suelo (los mismo zapatos que llevaba cuando se conocieron), para colocarlos a continuación cuidadosamente en el armario. Esta alteración improvisada sirvió para añadir infinidad de significados a la escena. Juega con el fetichismo de los zapatos y de los pies y, al mismo tiempo, apunta un rasgo del carácter del protagonista, su obsesión por el orden, que también Buñuel compartía. Además, con esta toma se consigue construir una inteligente y sutil elipsis, mediante la que se sugiere que Francisco y Gloria acababan de mantener relaciones sexuales.

Por último, y de nuevo vinculado al tema de la erótica de los pies, es imprescindible hacer referencia a las distintas alteraciones que afectaron a la secuencia, en la que se presentaba a los protagonistas cenando en silencio, tras haber sostenido, horas antes, una violenta discusión. En el guión técnico estaba previsto que Francisco cambiase su actitud hostil al encontrarse con una mirada sonriente y conciliadora de Gloria.⁴⁴ Pero esta forma de hacer las paces debió parecerle a Buñuel demasiado fácil y poco convincente, sobre todo teniendo en cuenta la complejidad del personaje de Francisco. De manera que la madrugada previa al rodaje de esta secuencia anotó en el reverso de la página una nueva solución que

⁴² BAZIN, A., *El cine de la crueldad...*, *op. cit.*, p. 85.

⁴³ A.F.E., A.B. / 540: ALCORIZA, L. y BUÑUEL, L., *Él*, 1952, Guión técnico, p. 44, toma 119.

⁴⁴ *Ibidem*, pp. 60 y 61.



Fig. 10. Planos improvisados para la primera secuencia.

consistía en el añadido de varios planos: la servilleta de Francisco caía al suelo, éste se agachaba a recogerla y entonces se encontraba frente a los pies de Gloria, calzados con los mismo zapatos que llevaba el día que la conoció.⁴⁵ Imagen que sin solución de continuidad debía dar paso a una trepidante sucesión de tomas de pies en distintas situaciones y actitudes: *Pies marchando; Pies bailando; Mandatum; Pies con barro; Pies aplastando insecto; Pies pisando otro de hombre militar; Pies de muerta; Pies en escapatate; Zapatos en basurero; Pies subiendo escalera; Pies bajando; Pies pateando Francisco; Pies en callista; Suela desgastada con clavos; Pies en pedales de órgano.*⁴⁶

La introducción de todos esto planos habría supuesto la primera transgresión del realismo en el relato de esta película, al introducir un collage que recuperaba la asociación automática del surrealismo. Sin embargo, estas tomas nunca llegaron a realizarse. Es bastante probable

⁴⁵ *Ibidem*, reverso p. 59. Anotaciones a lápiz a las que se aplica la numeración 163 A.

⁴⁶ *Ibidem*, escrito a mano en el reverso de la página 60.

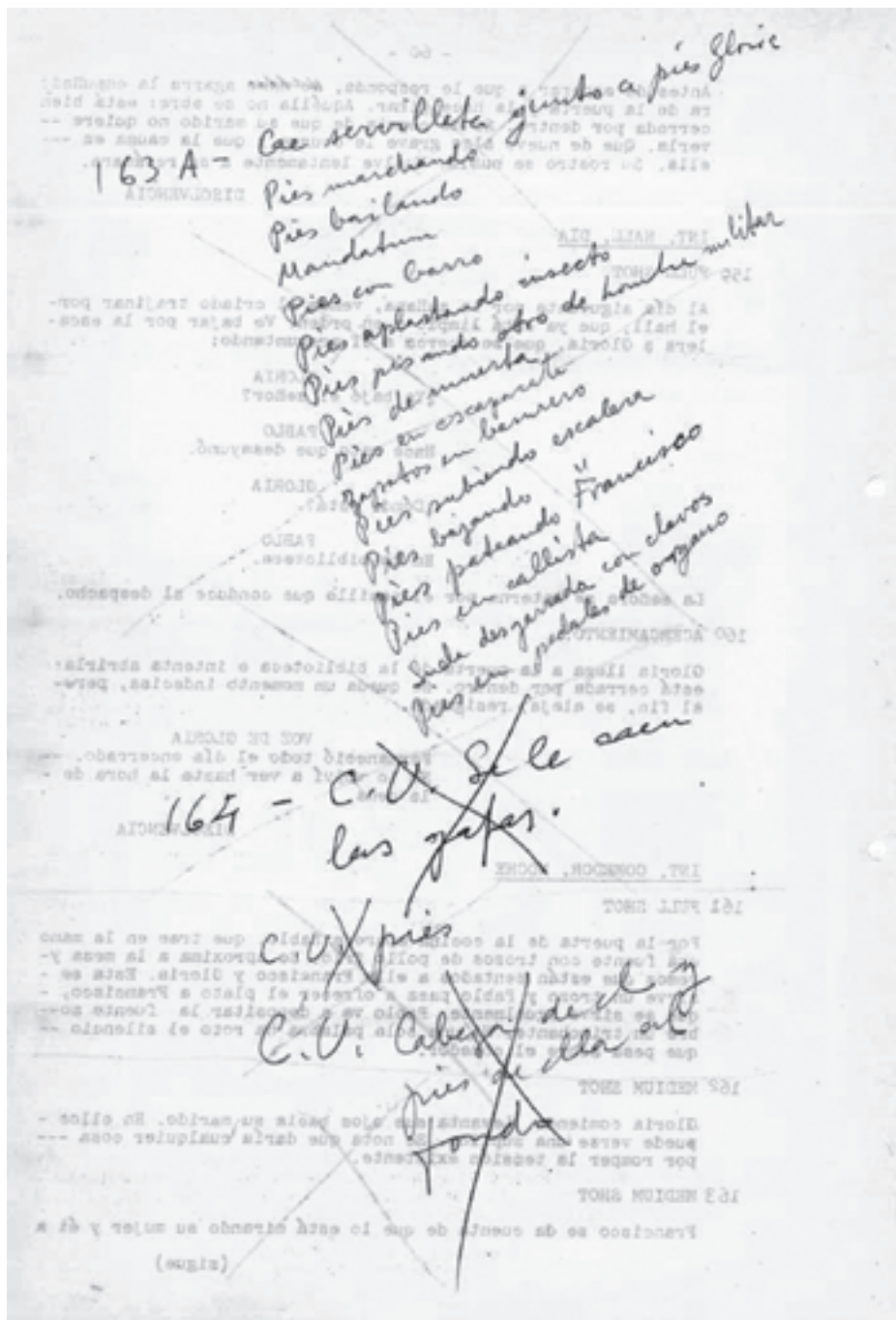


Fig. 11. Página del guión técnico con las anotaciones añadidas por Luis Buñuel (Filmoteca Española / Archivo Buñuel).

que los productores no lo permitiesen. Aunque tal vez fuese el mismo Buñuel quien desechase la idea por las dificultades que implicaba ejecutarla y por los problemas que hubiese ocasionado su integración medianamente coherente en medio de una narración de apariencia convencional.

Lo que finalmente hizo Buñuel fue tomar sólo parte de esta idea simplificándola. Es decir, creó una secuencia en la que el espectador tenía la oportunidad de observar a Francisco, primero enfadado y después ansioso por besar a Gloria, tras haberse agachado a recoger sus gafas y redescubrir bajo la mesa, fascinado, los pies de su esposa calzados con unos sugerentes zapatos de tacón. Así es como Buñuel consiguió que su rápido cambio de actitud se debiese no a una sonrisa, sino a un irracional impulso sexual. Un impulso físico marcado por el erotismo de los pies que sirve, además, para acentuar la vivencia contradictoria y reprimida que el protagonista tiene de sus deseos. Los pies de Gloria con unos tentadores zapatos despiertan su líbido y recuperan el juego de asociaciones con el que había arrancado la película: sexualidad y religión. Una combinación de ideas que también había querido introducir como conclusión en el collage de imágenes que no se hizo, y que contemplaba como cierre la toma de unos *pies en pedales de órgano*, un instrumento musical inevitablemente asociado con la iglesia y la liturgia. Pese a estas supresiones, con la ambigua conclusión que finalmente se añadió para esta secuencia Buñuel logró incidir en la denuncia sadiana que subyace a lo largo de toda esta película: el hombre que enloquece al reprimir sus instintos, frustrados en gran medida por la religión.

El montaje

Gracias al cuidado puesto en la elaboración del guión técnico el proceso de montaje de las películas de Buñuel en México fue habitualmente bastante breve. El rodaje de *Él* concluyó el 27 de enero de 1953. El estreno tuvo lugar el 9 de julio de aquel mismo año. En este margen de tiempo, entre los meses de marzo y abril, Buñuel filmó *Abismos de pasión*,⁴⁷ lo que significa que apenas tuvo tres meses para montar la película, aunque con casi toda seguridad empleó mucho menos tiempo. Era un trabajo que hacía muy deprisa, en ocasiones le bastaba con unos pocos días, tal y como ha contado su hijo Juan Luis: *yo filmo un poquito como él, trato de fil-*

⁴⁷ Véase SÁNCHEZ VIDAL, A., *Buñuel, Lorca Dalí: el enigma sin fin*, Barcelona, Planeta, 1988.

mar ya montando y hago un montaje bastante rápido al final. *Él* hacía un montaje en tres días; yo lo hago en una semana.⁴⁸ En esta misma línea están las declaraciones de Nieves Arrazola, meritoria de montaje en *Viridiana*, que recordaba cómo Buñuel tenía siempre toda la composición de la película prevista en la cabeza,⁴⁹ lo que facilitaba extraordinariamente este momento de la postproducción.

Era la fase en la realización de sus filmes donde habitualmente introducía menos alteraciones. Las pocas que hacía consistían en la supresión de fragmentos que no aportaban nada a la historia, el añadido de alguna toma que generalmente era el duplicado o la escisión de otra⁵⁰ o el cambio de posición de los planos dentro de una misma secuencia.

En la mayor parte de los casos estos retoques no supusieron variaciones relevantes para el sentido de la película. No obstante, siempre hubo alguna pequeña modificación en la fase de montaje que terminó siendo significativa. En *Él*, por ejemplo, utilizó como fondo para los títulos de crédito lo que originalmente era un plano de recurso rodado durante la secuencia del campanario. La imagen imponente de una gran campana le sirvió a Buñuel como *prenuncio* de la escena en la que Francisco iba a intentar arrojar a Gloria desde lo alto de la torre de una iglesia.⁵¹ Al mismo tiempo se trataba de una icono en el que se combinaban el componente religiosos y el sexual (es conocida la relación que se establece popularmente entre el falo y el badajo de las campanas, en este caso sobredimensionado por la angulación en contrapicado elegida por el director). Así es como a través de esta asociación visual entre religión y sexualidad Buñuel estaba adelantando uno de los ejes argumentales de la película.

Otra modificación interesante fue la que vincula, mediante un fundido en negro, el beso de Francisco y Gloria con la explosión en la presa. Es una asociación muy rica en significados que surgió de la combinación de tomas rodadas expresamente para la película con algunas imágenes de archivo. Gracias a esta fusión Buñuel logró construir una magnífica elipsis que, al mismo tiempo, funciona como una impactante metáfora visual sobre la pasión.

⁴⁸ CARNICERO, M. y SÁNCHEZ SALAS, D. (coords.), *En torno a Buñuel...*, op. cit., p. 145.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 61.

⁵⁰ El plano del tren que cierra la secuencia 13 es una repetición o continuación del plano con el que arrancaba esta misma secuencia. Sirve al mismo tiempo de elipsis (no asistimos a la consumación de su matrimonio) y de nexos con el plano de la secuencia siguiente a la que da paso en fundido encadenado y que ofrece unas vistas panorámicas de Guanajuato.

⁵¹ SÁNCHEZ VIDAL, A., *Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, 1999, p.181.



Fig. 12. Imagen del campanario introducida en los títulos de crédito.

Breve recapitulación

El recorrido por el proceso de realización de *Él*, sirve, en primer lugar, para apreciar en su justa medida la habilidad de Luis Buñuel como técnico cinematográfico. Un conocimiento del oficio que le permitió en numerosas ocasiones cumplir con el encargo que se le hacía desde la industria del cine mexicana y, al mismo tiempo, enriquecer con aportaciones personales el contenido de las películas gracias a improvisaciones paradójicamente estudiadas.

Además, el análisis del guión de *Él*, cotejado con la película y otros documentos, ayuda a reconstruir el sistema de trabajo de este cineasta, que fue muy similar en buena parte de las películas que rodó entre 1946 y 1962. Después de *El ángel exterminador* no volvería a escribir guiones técnicos tan detallados, lo que supuso un cambio muy importante en su forma de hacer cine durante la última etapa de su carrera. Sobre todo a partir del momento en el que comenzó a colaborar con Jean Claude

Carrière y a filmar amparado por los avances de la técnica y las infraestructuras de la industria cinematográfica francesa.

Pero, sobre todo, gracias a este trabajo es posible entender mejor la variedad de matices que recorren la narración de *Él*, resultado de una acertada combinación entre el documental psicológico, el melodrama, la caricatura autobiográfica y el juego de sugerencias surrealistas. Con esta película Buñuel estaba adelantando temas y formas de exposición que después serían básicos en la construcción de algunas de sus producciones posteriores. Porque tal y como ha señalado Agustín Sánchez Vidal: *con Él inicia Buñuel en su etapa mexicana los estudios sobre la moral y los usos burgueses que culminarán con El ángel exterminador.*⁵²

⁵² *Ibidem*, p. 186.

