

BÁSICOS FILMOTECA CINE DE AUTOR

ÉL

Luis Buñuel. 1953

Sesión 11 / Jueves 19 de febrero de 2015

Presentación y coloquio a cargo de Begoña Siles Ojeda, profesora de Análisis Narrativo y Teorías Fílmicas de la Universidad CEU - Cardenal Herrera.



DE LA RAJA A LA SUTURA EN LA OBRA DE LUIS BUÑUEL

En 1929, Luis Buñuel dirige con Salvador Dalí su primera película, *Un perro andaluz*, que, junto a *La edad de oro* (Luis Buñuel, 1932), representa al movimiento vanguardista surrealista. En el film *Un perro andaluz* está impresionado uno de los planos más estremecedores de la historia del cine: un primer plano donde una mano de hombre raja con una navaja de afeitar un ojo femenino.

En 1977, Luis Buñuel rueda su última película, *Ese oscuro objeto del deseo*. Un film que termina con un primer plano donde una mano de mujer zurce el desgarrado en un encaje ensangrentado, un instante antes de que la explosión de una bomba ponga fin a la historia. “*Es el último plano que yo he rodado, me conmueve sin que pueda decir por qué, pues permanece siempre misteriosa.*” (Buñuel, 2000: 295)

Podríamos decir que estos dos planos condensan y connotan la filmografía de Luis Buñuel. El primero nos remite al “cine-navaja” que desgarró la mirada del espectador a través de la escritura surrealista que atraviesa toda la obra del director. Y el segundo hilvana metafóricamente ese oscuro objeto femenino de deseo que arrebató el universo del director.

La provocación surrealista

Buñuel quedó fascinado por el movimiento surrealista cuando lo descubrió durante su primera estancia en París (1923-1931). “*Por primera vez en mi vida, había encontrado una moral coherente y estricta, sin una falla. Por supuesto, aquella moral surrealista,*

agresiva y clarividente solía ser contraria a la moral corriente, que nos parecía abominable, pues nosotros rechazábamos en bloque los valores convencionales. Nuestra moral se apoyaba en otros criterios, exaltaba la pasión, la mixtificación, el insulto, la risa malévol, la atracción de las simas.” (Buñuel, 2000: 115)

André Breton, líder y pensador del movimiento surrealista, definió el surrealismo como: “*sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro, por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.*” (Breton, 2001:44)

Por tanto, el sentido de la escritura surrealista pasa, en general, pero en particular la fílmica, por la transgresión del pensamiento racional, la perversión de la moral y la ética de la cultura de la modernidad y la subversión estética de la escritura clásica cinematográfica. La obra surrealista, para llevar a cabo la transgresión, la perversión y la subversión, debe inspirarse en el mundo onírico, en el infantil y en el del loco, ya que estos mundos no están supeditados a la racionalidad de las leyes y las normas impuestas por la cultura, tal y como André Breton plasmó en el *El segundo manifiesto surrealista*, 1930.

La mirada cinematográfica de Luis Buñuel no sólo mama del surrealismo francés, sino que se adentra, por una parte, en la tradición pictórica y literaria española (las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, la pintura de Goya, de Velázquez, el realismo de Galdós, el esperpento de Valle-Inclán, la tradición católica española y la picaresca), y, por otra, en las sombras de los

deseos de la novela gótica, decadentista y sadiana. Y con todo ese bagaje cultural y artístico, Buñuel crea un universo narrativo tan provocativo y profano, como estimulante y excepcional. La mayoría de las obras de Luis Buñuel, desde su primera película, *Un perro andaluz*, hasta la última, *Ese oscuro objeto del deseo*, y más allá de la intención consciente del autor, subvierte los valores convencionales hasta provocar el estremecimiento.

“De mis películas se han dicho muchas cosas, de las que no soy inocente, porque las he hecho yo. Yo ruedo mucho irracionalmente, por apariciones instantáneas de cosas que me atraen, que critico moralmente como buenas o malas. No respondo a ningún bando ni político, ni religioso, pues las pongo, porque me parecen bien. Les parece mal a mucha gente, lo acepto, a otras les parece bien, pues muy bien. Pero nunca he rodado sistemáticamente el erotismo, la subversión. Soy así y lo he hecho.” (Buñuel, 2000: 159)

El sexo, la religión y la muerte

La muerte, el sexo y la religión, este último a modo de intersección entre los otros dos conceptos, confluyen por todo el universo narrativo de este autor. *“(…) los dos sentimientos fundamentales de mi infancia, que debían acompañarme hasta la adolescencia, fueron los de un profundo erotismo sublimado por una gran fe religiosa y tras éste una perfecta consciencia de la muerte.”* (Buñuel, 2000: 21)

Unos sentimientos que inundan con mayor o menor intensidad toda la obra de este autor. Como ejemplos, bastaría traer a colación sus dos primeras películas, *Un perro andaluz* (1929) y *La edad de oro* (1930), adscritas al movimiento surrealista; sus melodramas mexicanos, como *Susana* (1950), *Él* (1952), *Abismos de pasión* (1953), *Ensayo de un crimen* (1955); sus dos películas rodadas en España en la década de los sesenta, *Viridiana* (1961) y *Tristana* (1969), y, por último, sus películas del periodo francés, en concreto, su última película *Ese oscuro objeto del deseo* (1977).

Podríamos decir, como señaló André Breton, que el universo narrativo de estas películas, como el del resto de la filmografía de Buñuel que no hemos citado, está habitado por la pulsión sexual y la pulsión de muerte. *“El genio de Buñuel siempre me ha parecido que radicaba en lo que exaltado y exasperado hasta el límite tiene en él el conflicto entre el instinto sexual y el instinto de muerte.”*

Surrealismo y Pulsión

El cine de Luis Buñuel, obviamente, al estar inscrito por el ideograma surrealista, el cual proclama la total libertad, el rechazo de cualquier norma y sistema represivo, como señala el catedrático Jesús González Requena, está abocado a representar *“a favor de toda manifestación pulsional, primaria, violenta y destructiva”*. Y esa representación pulsional sólo puede conducir *“a la aniquilación inevitable, en un solo y único movimiento, de la cultura, del sujeto y del deseo.”* (González Requena, 2008:55). Porque la pulsión refleja la violencia que nos habita como sujetos, al no querer saber nada del límite de la represión.

Para corroborar esta idea sólo hay que leer las palabras de André Bretón y Luis Buñuel recogidas en la biografía del director, *Mi último suspiro*: *“Decía Breton, por ejemplo, que el gesto surrealista más simple consiste en salir a la calle revólver en mano y disparar al azar a la gente. Por lo que a mí respecta, no olvido haber escrito que Un chien andalou no era sino un llamamiento al asesinato.”* Y Buñuel continúa: *“El símbolo del terrorismo, inevitable en nuestro siglo, siempre me ha atraído; pero del terrorismo total cuyo objetivo es la destrucción de toda sociedad, es decir, de toda especie humana.”* ⁽¹⁾ (Buñuel, 2000: 298)

Así pues, el cine de Luis Buñuel, influenciado por el pensamiento surrealista, como señala Jesús González Requena, *“no ve en la civilización otra cosa que el sistema de máscaras hipócritas con las que se reprime y somete el deseo del individuo hasta la aniquilación total de su libertad. Y, por eso, en la medida en que hace de la liberación absoluta de su deseo su bandera, proclama su rechazo a toda restricción, a toda represión.”* (González Requena, 2008:55)

Por tanto, podríamos pensar que en el cine de Luis Buñuel no hay límite a la satisfacción de los deseos de los personajes. En cambio, como comenta el propio director, la estructura de su cine conlleva *“la imposibilidad inexplicable de satisfacer un sencillo deseo. En La edad de oro, una pareja quiere unirse sin conseguirlo. En Ese oscuro objeto del deseo, se trata del deseo sexual de un hombre en trance de envejecimiento, que nunca se satisface.”* (Buñuel, 2000: 261). Las palabras de Luis Buñuel reflejan una curiosa paradoja y abren una inquietante pregunta: ¿Cómo es posible que un universo narrativo cuyo sentido tutor está habitado por las premisas surrealistas de libertad total, de rechazo a cualquier norma y sistema represivo, los personajes se hallen ante la imposibilidad inexplicable de satisfacer un sencillo deseo, como que una pareja pueda unirse? ¿No será porque en el cine de Luis Buñuel el deseo no moviliza a los sujetos, sino la pulsión, como muy bien alabó André Breton? Como subraya González Requena: *“Pues si la represión de la pulsión es la condición de la civilización, no por ello el concepto de represión debe ser concebido como antagónico con el deseo. Por lo contrario: la represión no es lo opuesto al deseo, sino su condición; es la represión de la pulsión lo que determina la configuración del deseo, no menos que del inconsciente.”* (González Requena, 2008:54)

Igual deberíamos preguntarnos por qué a los personajes femeninos y masculinos de las historias de Luis Buñuel les resulta, como dice el propio director, imposible satisfacer el sencillo deseo de unirse. La película *Él*, que aquí nos ha convocado, se centra en esta imposibilidad ⁽²⁾.

ÉL: LA HISTORIA DE UN CELOSO PARANOICO

Para Buñuel, *Él*, basada en la novela titulada *Pensamientos*, de la autora mexicana Mercedes Pinto, era una de sus películas preferidas, aunque, como declara el director, *“fue mal recibida con algunas excepciones. (...) Me fue ofrecido consuelo en París por Jacques Lacan, que vio la película en el transcurso de una proyección organizada por 52 psiquiatras en la Cinemateca. Me habló largamente de la película, en la que reconocía un acento de verdad, y la presentó a sus alumnos varias veces.”* (Buñuel, 2000: 239)

Y la verdad que reconocía el psicoanalista en la película *Él* era el acertado retrato que Buñuel había creado de un caso de psicosis caracterizada por unos celos paranoicos delirantes. La película *Él* narra la trágica historia de amor de un paranoico llamado Francisco (Arturo de Córdoba) en su desesperado y fallido intento de unirse sexualmente a su mujer, Gloria (Delia Garcés). *“Lo he diseccionado como a un insecto. La intención del film más que anticlerical es humorística, me conmovió ese hombre tan celoso, tan solo, con tanta angustia y violencia interior.”* (Buñuel, 2000: 239)

Probablemente, Luis Buñuel no sólo quedó conmovido por la angustia y la violencia interior del personaje, sino también quedó fascinado por el conflicto entre lo racional y lo pasional del personaje que tanto admiraban los surrealistas del mundo delirante de los paranoicos ⁽³⁾. Ahora bien, más allá del sentido tutor surrealista que con mayor o menor intensidad penetra en el cine de Luis Buñuel, nos debemos preguntar por esa angustia y violencia interior que sobrecoge al personaje y proyecta con sus celos sobre su mujer, Gloria.

El conflicto y la verdad

El conflicto es uno de los elementos narrativos esenciales para que exista relato. El conflicto más relevante de la película *Él* es la imposibilidad de Francisco de mantener relaciones sexuales con su mujer, Gloria. Pero hay otro conflicto que fluye paralelo a éste y que de alguna manera está relacionado: el litigio por recuperar las tierras de sus antepasados. Un pleito que se dirige a la pregunta por el origen y la identidad del personaje. Y en ambos conflictos se funden la impotencia, el foco de locura del personaje masculino y la cuestión de la verdad.

Así pues, ante el inminente juicio que dictaminará la sentencia sobre las tierras en litigio, Francisco es incapaz de enfrentarse al juez, de escribir su apelación. Es incapaz de enfrentarse, como señala González Requena, “sobre la verdad de su origen”, y ello le desencadenará “el brote psicótico final del personaje.” (González Requena, 2008: 209). Y ello es así, como señala la psicoanalista Teodora Liébana, porque en el terreno de la pregunta sobre el origen “sigue siendo un niño que no puede admitir que nació de un acto sexual y sigue creyendo en el mito de la inmaculada concepción. Como la sexualidad de la pareja parental está negada, madre y mujer no pueden coincidir nunca.” (Liébana, 2003:216). De este modo, para Francisco la figura de la mujer se escinde en dos, como continúa Liébana, “dando lugar a la madre, que es virgen y pura, y a la mujer, que es puta y está contaminada. Por eso, para acercarse a la mujer necesita ensalzarla y verla provista de ciertos atributos que la dignifiquen ante sus ojos. Ésta es la función del fetiche, ese objeto que, teniéndolo, hace que la mujer ascienda a la categoría de dama respetable. Los pies de Gloria (Delia Garcés) dentro de unos zapatos de tacón alcanzan esa categoría de fetiche y despierta su deseo.” (Liébana, 2003:215). Un deseo que no llega a materializarse en un encuentro carnal, ni siquiera en la noche de bodas, porque la cuestión de la verdad aflora.

“La verdad la puede oír todo el mundo”

En la película *Él* hay una verdad que debe ser proclamada y una verdad que debe ser acallada, tal y como señala Jesús González Requena. La verdad que debe ser proclamada tiene que ver con la certeza delirante del paranoico. “Mi mujer me engaña, lo sé, estoy seguro. No sabes cuánto la quiero, es la primera y la última de mi vida. Estoy destrozado”, palabras de Francisco a su mayordomo. Una certeza delirante que el celoso no parará, con toda la racionalidad de su palabra, de buscar en un hecho de la realidad. “Verdad, padre, cómo al final tenía razón”, comenta Francisco.

“Los paranoicos son como los poetas. Nacen así. Además, interpretan la realidad en el sentido de una obsesión, a la cual se adapta todo. Supongamos, por ejemplo, que la mujer de un paranoico toca una melodía al piano. Su marido se persuade al instante de que se trata de una señal intercambiada con su amante, escondido en la calle. Y todo así.” (Buñuel, 2000: 239)

La verdad que debe ser callada tiene que ver con el no querer saber inconsciente del protagonista, que ella no le desea. “Ese es el saber más íntimo que habita al paranoico: que ella no puede desearle a él porque es impotente.” (González Requena, 2008:222). Por eso, Francisco le recrimina a Gloria: “Te creía capaz de todo, menos de que llegaras a vender nuestra intimidad a un extraño”. Si Gloria no puede desearle a él, deseará a otro: a ese “él” que está en el título de la película. Francisco: “Gloria, dime la verdad, ¿en quién piensas?”.

La verdad del deseo de *Él*

Esa pregunta de Francisco encierra el querer saber sobre la verdad del deseo de Gloria. Un deseo que le atormenta y es origen de su

impotencia. Francisco ve a Gloria entre la fascinación fetichista que la eleva a los altares y el desprecio absoluto. “Con Gloria, él pasa de la madre a la mujer, en un vaivén que lo mantiene en un equilibrio mental precario pues, o bien se refugia en Gloria como una mamá a la que requiere constantemente a su lado para no sentirse desamparado, o pasa a verla como una mujer deseable cuando contempla en ella esos pies-fetiche. El resto del tiempo Gloria representa una mujer con deseo sexual y entonces la trata como una cualquiera” (Liébana, 2003: 216). Un fetichismo que adquiere su sentido, como señala González Requena, porque el sentimiento de Francisco “tiene que ver con un amor total, absoluto: amor no por una mujer, sino por una diosa completa e invulnerable. Pues tal es la índole perversa del deseo de Francisco: una diosa a la que adorar, no una mujer a la que poseer.” (González Requena, 2003:226)

Adorar a una virgen, sólo tenemos que recordar las palabras de Francisco: “¿Quieres que te diga lo que más me atrae en ti, lo que siempre me ha gustado más? Esa especie de aura de bondad, de resignación”. ¿No es acaso la descripción de una imagen virginal? Ahora bien, si Francisco sólo puede desear a Gloria bajo la aureola de una adoración fetichista virginal, sólo queda, siguiendo el análisis de González Requena, “la solución final. Anular el foco de ese deseo, negar el desgarramiento de la mujer cuya interpelación sexual aniquila al personaje: tal será lo que intente en la ceremonia final. (...) Los elementos de la ceremonia que sigue son bien precisos, no conceden lugar alguno a la duda; se dispone a coserla, a eliminar su déficit, que es también la marca de ese deseo de mujer que le resulta intolerable.” (González Requena, 2008:247)

BEGOÑA SILES OJEDA

1. Así pues, el gesto de “terrorismo-surrealista” queda representado en las dos últimas películas *El discreto encanto de la burguesía* (1973) y *Ese oscuro objeto del deseo*. Y en *Ese oscuro objeto del deseo* los atentados los comete el “Grupo de Revolución Armado del Niño Jesús”, nombre totalmente acorde con la subversión surrealista.
2. La mayoría de las ideas de esta segunda parte del documento está basada en el análisis textual de la película llevado a cabo por el catedrático Jesús González Requena en el libro *La diosa que habita el cine de Buñuel. Amor loco en el jardín*.
3. Señalar que en psiquiatría a los paranoicos de celos delirantes se les llama delirantes pasionales. Recordar que la escritura pictórica de Dalí se denomina “paranoico-delirante”.

BIBLIOGRAFÍA

- BUÑUEL, Luis. *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza y Janes, 1982.
- BRETON, André. *Manifiestos del surrealismo, Primer y segundo manifiesto surrealista*. Buenos Aires: Argonauta, 2001.
- CASTRO, Antonio (ed.). *Obsesiones Buñuel*. Madrid, 2001.
- FREUD, Sigmund. “Celos, paranoia y homosexualidad”, *Obras Completas. Tomo 7 (1916-1924)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1997.
- FREUD, Sigmund. “Un caso de paranoia contrario a la teoría psicoanalítica”, *Obras Completas. Tomo 6 (1914-1916)*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1997.
- FUENTES, Víctor. *Los mundos de Buñuel*. Madrid: Akal, 2000.
- FUENTES, Víctor. *La mirada de Buñuel. Cine literatura y vida*. Madrid: Tabla Rasa, 2005.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. *Escenas fantasmáticas. Un diálogo secreto entre Alfred Hitchcock y Luis Buñuel*. Granada: Centro José Guerrero, 2011.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. *La diosa que habita el cine de Buñuel. Amor loco en el jardín*. Madrid: Abada, 2008.
- LIÉBANA, Teodora. *El cine en el diván. El lado oscuro de los héroes de cine*. Madrid: Punto de Lectura, 2003.
- MARTÍN ARIAS, Luis. *Escritos-122, Luis Buñuel*. Valladolid: Caja España, 1989.
- MARTÍN ARIAS, Luis. *Escritos-32, Luis Buñuel*. Valladolid: Caja España, 1985.
- PÉREZ PERUCHA, Julio. *Antología crítica del cine español 1906-1995, Flor en la sombra*. Madrid: Cátedra y Filmoteca Española, 1997.
- POYATO, Pedro. *Las imágenes cinematográficas de Luis Buñuel*. Valladolid: Caja España, 1998.
- A propósito de Buñuel*, de los directores José Luis López Linares y Javier Rioyo (Documental producido por Cero en Conducta, 2000)

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN

C/ Doctor García Brustenga, 3 · Valencia

Bibliografía y filmografía seleccionadas, complementarias a esta sesión de *Básicos Filmoteca*. Puedes encontrar muchos más recursos relacionados en nuestro catálogo en línea

EN LA BIBLIOTECA

ivac_documentacion@gva.es
http://opac.ivac-lafilMOTECA.es

- BALLABRIGA, Luis. *El cine de Luis Buñuel según Luis Buñuel*. Huesca: Festival de Cine de Huesca, 1996.
- BARBÁCHANO, Carlos. *Luis Buñuel*. Madrid: Alianza, 2000.
- BERMÚDEZ, Xavier. *Buñuel: espejo y sueño*. Valencia: Ediciones de la Mirada, 2000.
- BUÑUEL, Luis. *Escritos de Luis Buñuel*. Madrid: Editorial Páginas de Espuma, 2000.
- BUÑUEL, Luis. *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza y Janes Editores, 1987.
- CASTRO, Antonio. *Obsesión Buñuel*. Madrid: Antonio Castro, Asociación Luis Buñuel, 2001.
- COLINA, José de la Luis. *Buñuel: Prohibido asomarse al interior*. México: Joaquín Mortiz: Planeta, 1986.
- EVANS, Peter William. *Las películas de Luis Buñuel. La subjetividad y el deseo*. Barcelona: Paidós, 1998.
- FUENTES, Víctor. *Buñuel en México: Iluminaciones sobre una pantalla pobre*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1993.
- FUENTES, Víctor. *Los mundos de Buñuel*. Tres Cantos: Akal, 2000.
- FUENTES, Víctor. *La mirada de Buñuel*. Madrid: Tabla Rasa Libros y Ediciones, 2005.
- PÉREZ BASTÍAS, Luis. *Las dos caras de Luis Buñuel*. Barcelona: Royal Books, 1994.
- PÉREZ TURRENT, Tomás. *Buñuel por Buñuel*. Madrid: Plot Ediciones, 1993.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *Luis Buñuel*. Madrid: Cátedra, 1991.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *Vida y opiniones de Luis Buñuel*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1992.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. "Escenas de liturgia y perversión en la obra de Buñuel". *Archivos de la Filmoteca*, nº 35, 2000.

EN LA VIDEOTECA

- Un perro andaluz* (1929)
- Las Hurdes* (1933)
- Los olvidados* (1950)
- Demonio y carne / Susana* (1951)
- El ángel exterminador* (1952)
- Él* (1953)
- El bruto* (1953)
- Abismos de pasión* (1953)
- Robinson Crusoe* (1954)
- El río y la muerte* (1954)
- La ilusión viaja en tranvía* (1954)
- Ensayo de un crimen* (1955)
- Así es la aurora* (1956)
- La muerte en este jardín* (1956)
- Nazarín* (1959)
- Viridiana* (1961)
- Diario de una camarera* (1964)
- Simón del desierto* (1965)
- Bella de día* (1967)
- La Vía Láctea* (1969)
- Tristana* (1970)
- El discreto encanto de la burguesía* (1972)
- El fantasma de la libertad* (1974)
- Ese oscuro objeto del deseo* (1977)

ORGANIZA



CULTURARTS
IVAC

COLABORA

visita ivac.gva.es para informarte sobre la programación y los demás servicios y actividades de La Filmoteca de CulturArts

caimán
cuadernosdecine