

UN ESPACIO SINIESTRO EN EL CINE DE BUÑUEL

Pablo Blas Corro P.
Instituto de Estética
Pontificia Universidad Católica de Chile

El siguiente trabajo es un análisis estético y filosófico sobre la forma y el sentido que asume el espacio en el cine de Luis Buñuel. El autor, que define *Lo Siniestro* a partir de su significado en la estética romántica y en el psicoanálisis de Freud, propone el concepto de *espacialidad siniestra* para precisar una singular doctrina del espacio dramático, cuya cualidad distintiva sería la de presentarse, a la vez, como un ámbito ontofánico, revelador del ser, y lugar de crisis de las apariencias.

The following study is an esthetic and philosophical analysis of the form and the meaning which the spaces takes in the movies of Luis Buñuel. The author, who defines what is *Sinister* starting whit its meaning in the romantic esthetics and the freudian psychoanalysis, offers the concept of the *sinister spatiality* in order to elaborate a *sui generis* doctrine of the dramatic space, whose disctintive quality consists in presenting itself at the same time, as an ontophanic ambitus (reveiling the being) and as a crisis locus of what seems to be.

Respecto de su película *El ángel exterminador* (1962) afirma Buñuel: "Lo que veo en ella es un grupo de personas que no pueden hacer lo que quieren hacer: salir de una habitación. Imposibilidad inexplicable de satisfacer un sencillo deseo"¹. Consideremos esa definición y hagámosla extensiva, mediante las nociones de confinamiento, impotencia y deseo insatisfecho, a las constantes temáticas y retóricas de *Las Hurdes*, *Tierra sin pan* (1932) y de *Simón del desierto* (1965), y descubramos el modo en que estos tres filmes singulares del cineasta aragonés componen una trama que, nítidamente, ilustra las filiaciones surrealistas del autor con el psicoanálisis, y ambas, con una visión de la realidad de cuño romántico.

Acaso nada de esto resulte nuevo. Es probable. Pero lo que sí creemos novedoso es la formulación, a partir de los referidos supuestos, de un sistema estético-ideológico autónomo que comprenderían estas tres obras, tan dispares en sus historias, tan distantes en el tiempo, y formuladas mediante registros diferentes: "documental" en *Las Hurdes* ("estudio de geografía humana", dice el autor provocando aún las iras de antropólogos celosos de su instrumental y de sociólogos hurdanófilos) y de ficción narrativa en las otras (obviando el parecer de Buñuel, que alguna vez definió *Simón*

1 Buñuel, Luis. *Mi último suspiro (memorias)*, p. 232.

del desierto como un documental sobre los estilistas). Sistema éste que tendría su fundamento en una singular doctrina del espacio dramático, *espacialidad siniestra* la llamaremos, cuya cualidad distintiva es la de ser un ámbito ontofánico, esto es, revelador del ser, a la manera, por ejemplo, de un espacio ritual.

Basta para fundamentar la oportunidad de esta exégesis del espacio buñueliano desde la categoría estética de lo siniestro, el fin del milenio, que nos trae el centenario del nacimiento de Buñuel y un notorio fervor editorial y académico por el pensamiento romántico. Doctrina ésta que sirve de fundamento para la afección siniestra, y que bien podría sustanciar el ideario de una agitación milenarista (en el fin, las aspiraciones de Unidad, de salvación por la Belleza, de reivindicación de la integridad Luz/Oscuridad, de una nueva religión, de descrédito de la razón).

LO SINIESTRO

Lo bello y lo siniestro es el título de un libro de Eugenio Trías que instruye especialmente acerca de esta última categoría, la que admitida en la estética sólo después que Kant amplía el campo de estudio de esta disciplina desde lo bello a lo sublime, compone con éstas el itinerario epifánico que Rilke resume en su célebre: “Lo bello es el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar”

Lo bello y lo siniestro... si consideramos este título como una fórmula podemos reconocer los términos que, primero en el uso de Schelling y luego en el de Freud, hacen de lo real, para una conciencia simbólica, una estructura de encubrimientos: lo bello el continente; lo siniestro el contenido; lo primero, la fachada esplendente del domicilio; lo otro, su fondo oscuro, caótico impresentable, mejor aún, el interior de vacío y nada terribles.

El término alemán *Das Unheimlich*, que nuestra noción de lo siniestro malamente traduciría según Trías, en su intrincada raíz semántica, da cuenta de algo que siendo familiar, íntimo y conocido, de pronto revela una faz nueva, extraña e inhóspita². En la definición de Schelling, lo *unheimlich* está más cerca de lo misterioso, “todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto, no obstante se ha manifestado”, y Freud describe este sentimiento como la “sensación de espanto que se adhiere a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás”

Analoguemos lo familiar con lo bello, lo limitado (o normal), lo finito, lo abarcable, y aquello espantoso descubierto con el caos de lo infinito, con su presencia abismal, oscura y huera, y podremos comprender el tránsito de una concepción de la realidad, del arte y de nuestra psiquis —como sus *imago mundi*— desde la regularidad y la armonía a la desmesura y el caos. Tensión hacia la trascendencia, cada vez con menos encubrimientos, que poco a poco va asimilando para lo bello, para la concepción de lo circundante y de Dios, lo infinito como lo inconmensurable, aun como lo inconcebible. Esto, hasta hacer que cada uno de los órdenes referidos tenga por

2 El adjetivo *unheimlich*, refiere también todo aquello que se manifiesta como extraño, terrorífico, lúgubre, sospechoso, impresionante, recóndito. Para ahondar en la riqueza etimológica del término *Das Unheimlich* revisar el ensayo de Freud titulado “Lo siniestro”. Ensayo CIX. Biblioteca Sigmund Freud, Obras Completas, tomo 7, Madrid: Biblioteca Nueva, 1997.

fundamento una zona de sombras, de fuerzas destructivas, de pulsiones aniquiladoras, que cubre, pero sin aplacar del todo sus resonancias, la belleza de lo aparente, el velo del orden y de las voluntades gobernadas, el manto de la normalidad.

En tal sentido, cuando hablamos de una espacialidad siniestra en el cine de Buñuel y decimos de ella que es un sitio ontofánico, pensamos en un espacio dramático que, paradójicamente, se presenta como un encierro que descubre primero, el ser esencialmente inestable, precario y oscuro de lo hombres; y luego, el fondo caótico, insensato, inhóspito de lo real.

INTIMIDAD Y CLAUSURA

Si pensamos lo íntimo como lo cerrado que nos involucra, que nos constituye, descubrimos que esa condición de lo siniestro está siempre a un paso del encierro, del confinamiento, y respecto de los demás y del mundo, constituye un distanciamiento, una marginación. Así, la tierra entrañable de los hurdanos, país yermo e inhóspito según Buñuel, es por su miseria y por su adversidad, un encierro, un sitio clauso para ellos mismos; y por su pobreza, su retraso espiritual y su inaccesibilidad física, una margen en el corazón de España.

Ocurre lo mismo en los otros filmes: la intimidad de la columna del estilita Simón es, evidentemente, un encierro físico, una marginación de la vida mundana, pero también la causa o la consecuencia de su fanatismo religioso, que, caricaturescamente, Buñuel expresa en la piedad del santo por todas las criaturas (el conejo que alimenta con su ración de lechuga, las nubes que bendice, la mugre de sus dientes que santifica), y en el inconsecuente olvido de la propia madre, quien vela a sus pies y a la que no prodiga ni siquiera una mirada.

En *El ángel exterminador*, la mansión en que los aristócratas se reúnen es primero la sede íntima de una clase y de sus valores, el lugar donde se prueba la solidez de su ética, de los sentidos que practican, y por esas mismas singularidades es un lugar marginado del mundo ordinario. En tal sentido, el encierro real que padecen los personajes en el salón de la casona, que no pueden abandonar por una abulia inexplicable, es consecuente con la tensión intimidad-enclaustramiento, que vuelve lo familiar, extraño y siniestro. El hogar se ha hecho celda, el sentido de clase que la casa encarna hace de esa intimidad, y sobre todo de la automarginación complaciente del mundo que ellos practican, una cárcel real.

En la línea argumentativa de la manida filiación del surrealismo con el psicoanálisis, consideremos que Freud estudia la categoría estética o sentimiento de lo siniestro para descubrir el modo en que complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior.

El lugar donde están reprimidos los deseos insatisfechos, las culpas, los temores, los odios, está en la conciencia profunda, que podemos interpretar como intimidad —lugar recóndito que justifica en último término la personalidad—, o encierro —donde las pulsiones, las fuerzas originales son reprimidas, donde toda incivildad es relegada a las sombras—.

Así, como el subconsciente es un sitio ontológico, epifánico, pese a ser una clausura —o por lo mismo—, en un sentido equivalente, la espacialidad dramática de

los tres filmes, es también un encierro que abre el ser a su versión más honda. Fondo oscuro, controvertido, negador de los valores dominantes, del sentido común, de la versión oficial de la realidad.

Por eso, esta espacialidad cualitativa -que aun cuando es restricción material, mensurable, dramáticamente tiene una función ontológica- es siniestra, porque con el espacio íntimo que se revela inhóspito, la estabilidad del ser de los hombres, su normalidad que es nuestra familiaridad -del ser de la burguesía, de la aristocracia, del religioso, del santo, de la España moderna- se precipita en la contradicción, en el caos, en el déficit ontológico.

LA IMPOTENCIA Y LA IMPOTENCIA DE LA MIRADA

Lo siniestro, condición y límite de lo bello; lo siniestro, la sombra de lo bello. En estas formulaciones que Trías desarrolla en su obra, que acogen los ecos de una estética romántica, y antes, de una concepción trágica de lo real (la vitalidad destructiva, caótica, dionisiaca, que sólo puede ser vista y consentida embozada en la forma, en ese asiento y pausa ocasional que es lo apolíneo) se expresan las condiciones de maridaje de ambas categorías: lo siniestro debe estar presente en lo bello (en el orden) como una ausencia significativa, una falta que resuena: debe ofrecerse veladamente. En caso contrario, si ese caos se hace manifiesto el efecto estético se destruye y lo que resulta es el espanto que aliena.

Consideremos, pues, que la estética de lo siniestro es la estética de los encubrimientos, de lo espantoso refrenado, de la nada prevista pero soslayada. Basta la presencia velada del caos para que ella se active y provoque en el espectador la reflexión crítica, el juicio a la estabilidad de los sentidos que practica. Si se va un paso más allá, si se alza entero el velo, el horror destruye toda identificación y la cualidad referencial de lo presente.

No otra estrategia es la que pone en práctica Buñuel en estos filmes. Sabe el autor que es función de la mirada hacer de lo real cosa familiar o extraordinaria, y que el ojo que descubre es el mismo que falsea, el que deja medio mundo fuera de campo y que lo que apropia, lo toma discursivamente. ¿No es acaso su imagen del ojo cercenado (en *Un perro andaluz*, y que persiste en *Las Hurdes* en el ojo del mulo que las abejas atacan) una sanción y un elogio de la mirada, una alegoría del deseo, de la culpa y del horror involucrados en la concupiscencia del mirar? "No te dejes arder en el fuego de una contemplación vana", advierte Simón a otro monje que admira la belleza de una mujer que pasa y que el estilista califica como "tuerta".

A este respecto, Freud, en un inventario temático e icónico de motivos siniestros, destaca como tales las imágenes de amputaciones, cercenamientos o lesiones en órganos vitales especialmente delicados, órganos íntimos o emblemáticos de la personalidad, por ejemplo, los ojos³. Recordemos también que en su obra "Lo siniestro" examina como ejemplo el cuento de Hoffman, "El arenero", personaje de raíz mítica que hiere con arena los ojos de los niños que no quieren dormir.

³ Para el psiquiatra son siniestras también las imágenes de miembros cercenados que cobran vida autónoma —lo familiar trastornado, el doble—: la mano del muerto que se escapa del armario en *El ángel exterminador*, y que merodea por el salón entre los durmientes.

En el caso del filme *Tierra sin pan*, Buñuel explota esta dualidad de potencia (actividad)-impotencia (padecimiento) del registro visual, impostando una actitud documental. Supuesto de lo documental es que la realidad hable por sí sola, que la actividad de la mirada sirva a la escena. “Mi intención al realizar esta obra fue transcribir los hechos que me ofrecía la realidad de un modo objetivo, sin tratar de interpretarlos, y menos aún de inventar. Si fui con mis amigos a ese increíble país lo hice atraído por su inmenso dramatismo, por su terrible poesía”, explica Buñuel antes de la exhibición de *Las Hurdes*, en 1940, ante un auditorio del Instituto de Artes y Ciencias de la Universidad de Columbia. Muchas de las cinematografías documentales (pensemos, por ejemplo, en el Nuevo cine latinoamericano) optan por este registro en atención a la “espectacularidad” de la realidad histórica, del entorno natural o de la contingencia, que en sí mismos son elocuentes. Y esa elocuencia es en el primer documentalismo antropológico (Flaherty, Rouch...) la del exotismo, la extrañeza, el misterio del mundo descubierto.

El “dramatismo” de ese “increíble” país, su “poesía”, es en Buñuel una imitación gótica de ese interés exotista por el misterio antropológico. Recordemos el comienzo de *Tierra sin pan*: la fiesta “extraña y bárbara” —como dice el narrador— que celebran los pobladores de *La Alberca*, aquellos jinetes que al galope deben arrancar de un tirón la cabeza de un gallo colgado vivo. En el rito primitivo, en “los complejos sexuales implicados” y que el narrador invita a soslayar, en las calaveras que ornamentan las casas, el exotismo “gótico” de Buñuel es literal, porque dispara a una estereotipada Edad Media (que el romanticismo recupera, y que el surrealismo confina otra vez en el efectismo de lo gótico).

Como la objetividad del registro se basa en el supuesto de la actividad excepcional de lo presente, la impotencia del mirar es condición de esa misma objetividad. La condición del observante es pues la de un testigo impotente —o al menos así debiera parecerlo— pero también la del testigo oportuno. La elocuencia de esta realidad imaginaria se sostiene sobre una doctrina del instante como cifra del ser de lo real, aun de la trascendencia (esta misma concepción del instante en el existencialismo jaspersiano ha sido calificada por Norberto Bobbio como de raíz romántica).

La cámara de Buñuel está siempre a tiempo y en el lugar preciso para captar las tragedias que caracterizan a *Las Hurdes*: la agonía de la niña enferma de las amígdalas que cabecea en la puerta de su casa; la cabra que se desbarranca y que el objetivo, ubicuo y modulador del tiempo de la acción, capta en plena caída desde dos ángulos diversos; el accidente de los panales que se caen del lomo de un mulo y al que las abejas matan y los perros despedazan ante el lente. El factor de impotencia y encubrimiento de estas imágenes —de falseamiento— se descubre en el hecho patente de que los documentalistas no sólo no intervienen para evitar estos hechos funestos (es fama que el “accidente” de la cabra fue provocado con certera puntería), sino que además explicitan su impotencia: el narrador describe la agonía de la niña enferma, luego, afirma con culpa “no podemos hacer nada” y concluye la secuencia fundiendo a negro y con voz sobrepuesta a ese vacío, para rematar afirmando que la pequeña murió dos días después.

LA ESTÉTICA DEL ENCUBRIMIENTO

Lo soslayado es esa muerte y su causa (hoy nadie pone en duda que no hubo tal muerte, que la niña ni siquiera estaba enferma, y que a lo sumo echaba una siesta en la puerta de su casa): la boca abierta que la criatura exhibe al examen de la cámara no desvela nada, ninguna inflamación, ni siquiera se perciben las amígdalas, aun cuando el narrador afirme la evidencia de la enfermedad en ellas. Todo escamoteo de las imágenes es en *Las Hurdes* un encubrimiento de la muerte de los seres humanos, y esto es relevante porque como consecuentes extremos de toda precariedad, de esa miseria, de su marginación, de la obcecación esforzada de los hurdanos por sobrevivir en su tierra, la enfermedad y la muerte son apropiados *leitmotivs* en el filme (respecto del bocio que afecta a la mayoría de la población de Martinandían, el Buñuel-narrador afirma que la enfermedad es “el objetivo principal de este reportaje”, luego en el episodio final de las exequias de un niño, el relato en *off* nos confidencia que “la muerte es uno de los escasos acontecimientos que se pueden rodar en estos pueblos miserables”).

En este sentido, todas las secuencias culminan diegéticamente en la fatalidad, se desvían y precipitan hacia ella tal como en una tragedia en que toda acción encamina a la aniquilación, con la diferencia de que en el documental la cámara no es más que un ojo y no un héroe infatuado. Si insistimos en este punto sobre las coincidencias psicoanalíticas, conviene advertir que en el inventario de lo siniestro, “el Doble” es una de las formas que mejor media esa afección. Dobles de las personas son los animales que mueren ante la cámara. En su destrucción, y en la corrupción visible de sus cuerpos, finaliza el trabajo de las adversidades, de las miserias —verdaderos agentes compresores de la existencia en el espacio de *Las Hurdes*— que han sido referidos originalmente en función de los seres humanos. De este modo la aniquilación de aquellos es la de éstos encubierta. La crueldad de la existencia, la indiferencia de la naturaleza respecto de sus seres es unánime y la corrupción de la carne, indiscriminada (las enfermedades son su indicio y el trabajoso traslado del cuerpo del niño se justifica por el riesgo que entraña su descomposición).

El salón, limitado espacio dramático de los aristócratas reclusos de *El ángel exterminador*, como símbolo unánime de la intimidad, se presta admirablemente para la transfiguración siniestra y para la estética de los encubrimientos que es su refuerzo. Los armarios de la habitación, que revisten imágenes de ángeles —como recintos sacros— sirven para ejecutar aquello que no debe ser visto, para esconder lo pecaminoso, lo miserable, lo infeccioso: en esas sombras los novios se aman furtivamente y luego se suicidan; ahí confinan el cuerpo del primer muerto y un armario colindante es tomado como inodoro. Nos libra o nos roba Buñuel, con la elipsis de las imágenes y de las sombras, el cuadro descubierto de estas escenas controvertidas. Y esta economía es fe en la elocuencia de los gestos de todos los que entran y salen disimulados del armario, de una mano lacia que resbala fuera, de las intensas —crípticas— voces en *off* que los amantes susurran (“-Aquí desemboca el mar. -No llego. -Desciende más. -El rictus horrible. -Amor mío. -Muerte mía -Oh redil.”), cifras que bastan para comprometer lo que se encierra con el deseo que se descubre.

Alimento y agua, pan y bebida, son tentaciones para el severo Simón, son objetos de deseo reprimido. Alimento y agua es lo que les falta a los hurdanos quienes son

BIBLIOGRAFÍA

- Aub, Max. *Conversaciones con Buñuel*. Madrid: Aguilar, 1985.
- Aumont, Jacques. *El ojo interminable*. Barcelona: Paidós, 1997.
- Buñuel, Luis. "Land without bread" en *Revista Nickel Odeón* 13 (1998): 64-68.
- Mi último suspiro (memorias)*. Barcelona: Plaza & Janes, 1985.
- D'Angelo, Paolo. *La estética del romanticismo*. Madrid: Visor, 1999.
- Freud, Sigmund. "Lo Siniestro" (*ensayo CIX*) en *Biblioteca Sigmund Freud, Obras completas*, Tomo 7. Madrid: Biblioteca Nueva, 1997.
- Morin, Edgar. *El hombre y la muerte*. Barcelona: Kairós, 1994.
- Rubio, Miguel. "Nueve reflexiones sobre un cineasta ateo" en *Revista Nickel Odeón* 13 (1998): 24-30.
- Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel, 1996.