

El cine como modelo de realidad: análisis de “Él” (Luis Buñuel, 1953)

Esmeralda Hernández Toledano * y Luis Martín Arias **

Resumen: Toda película susceptible de ser analizada puede ser considerada como un modelo de realidad. Y toda película –o toda buena película– es un documento de nuestro propio psiquismo, de las fantasías que constituyen nuestra subjetividad. Para ilustrar esta hipótesis, hemos elegido como objeto de estudio “Él”, de Luis Buñuel, película rodada en México en 1953. Nuestro objetivo principal es llevar a cabo, teniendo en cuenta la Teoría de las “Funciones del Lenguaje”, un análisis textual de lo que de ‘poético’ hay en la película, descartando las otras funciones lingüísticas, la científica y la ideológica; considerando que la imagen ha de ser pensada en tanto que componente esencial del Lenguaje.

Palabras clave: Buñuel - “Él” - realidad - lo real - lenguaje.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 149-150]

(*) Doctoranda de la Universidad de Valladolid. Máster en Investigación de la Comunicación como Agente Histórico-Social por la Universidad de Valladolid.

(**) Doctor y Profesor Titular de la Universidad de Valladolid. Doctorado en Comunicación Audiovisual Universidad Complutense de Madrid. Es Vicepresidente de la Asociación Cultural Trama y Fondo.

“Matrix”: la realidad y el lenguaje

El estadounidense Richard Rorty definió al pensamiento actual como inevitablemente condicionado por el llamado “giro lingüístico” de la filosofía contemporánea (Rorty, 1998), utilizando una expresión del lingüista alemán Gustav Berman, pero desarrollándola como una idea más elaborada, que ha sido clave en la construcción de los discursos con los que hoy pensamos el mundo que nos rodea.

A partir de esta idea, podemos considerar que la ciencia, el arte y la filosofía deben ser enfocados y repensados mediante la toma en consideración de la importancia del Lenguaje, pero no entendiendo a este como un medio útil para representar una supuesta realidad externa al Lenguaje mismo, ni tampoco como un medio para el conocimiento inmediato, directo e inmanente de una supuesta realidad previa e independiente a él; sino siendo percibido dicho Lenguaje como un agente constructor de mundos.

Sin embargo, este punto de vista llevó a Rorty a insinuar una conclusión ideológica que ha aportado fundamentación filosófica al auge (en los EE. UU., primero, y en Europa y el resto de América, después) de la ingeniería social, encaminada al sometimiento del Lenguaje a lo políticamente correcto. Así, Rorty afirma, y con esto ya se diferencia plenamente de lo que nosotros proponemos mediante la idea de “contrapolítica” (Martín Arias, 2016), que el repetidamente mencionado giro impone “el punto de vista de que los problemas filosóficos pueden ser resueltos (o disueltos) reformando el lenguaje” (Rorty, 1998), mientras que para la contrapolítica, en cambio, tal “reforma” es imposible en lo que se refiere a las estructuras lingüísticas profundas, o bien resulta banal, afectando solo a la función superficial (e ideológica) del Lenguaje. Y es que, para Rorty, tras una aparente deducción lógica (en realidad ideo-lógica), si la realidad no está dada ni predeterminada fuera del Lenguaje, sino que se crea desde el propio Lenguaje, esto conlleva que dicha realidad puede modificarse en su interior, mediante la mencionada reforma lingüística. Por eso, evolucionando hasta el posterior optimismo sobre la eficacia de la manipulación lingüística, mediante los “cultural studies” y lo políticamente correcto, este “giro” ha supuesto el refuerzo definitivo de un relativismo ciertamente pernicioso, cuya crítica y desenmascaramiento forman parte del objetivo principal, en el ámbito gnoseológico, de la contrapolítica que proponemos. Pero lo que ahora nos interesa es que, más allá de sus perniciosos efectos colaterales ideológicos, a partir de la asunción del giro lingüístico podemos plantearnos qué es eso que llamamos “la realidad”. Para ello, nos tomaremos en serio la alegoría que propuso en su momento la película “Matrix” (1999) de los, por entonces, hermanos Wachowski (ahora se definen como hermanas, tras un cambio de “género”). El título de la película se refiere a una especie de matriz (en todos sus significados: como metáfora del útero materno, como estructura o soporte y como concepto matemático), que no es sino la misma realidad en la que vivimos los seres humanos, un mundo virtual creado por un programa informático. De tal forma que, lo que creemos que es nuestra vida cotidiana consciente, todo nuestro entorno incluidos nosotros mismos, no es nada más que aquello que elabora nuestra mente y que, a partir de ahí nuestro cuerpo siente empíricamente, como resultado de las señales eléctricas que ese superordenador, al que estamos conectados desde que nacemos sin ser conscientes de ello, nos envía al cerebro.

Esta fantasía se justificaba, lógicamente, a partir de la excusa argumental que le brindaba el ser una película de ciencia - ficción, pero dejemos de lado esa parte imaginada, propia de una película de género y vayamos más allá, trascendiendo los efectos especiales y las espectaculares escenas de acción, intentando ver que si dicha fantasía nos impacta como narración es porque esconde un fondo de verdad; contiene algo reconocible que el espectador, más o menos explícitamente, percibe como verosímil, ya que esta historia futurista remite, fuera ya de su entorno de género hipercodificado por el cine comercial, a esos momentos subjetivos en los que todos hemos tenido –aunque haya sido de manera puntual y muy esporádica– la extraña sensación de vivir como en un sueño, de tal modo que el mundo empírico perdía su consistencia y fundamento, haciéndose más artificioso e impostado.

Pues bien, vamos a proponer a partir de ahora, como hipótesis de trabajo, que lo que, en la alegoría de la película de los/las Wachowski, es nombrado como “Matrix” podemos encontrar una pertinente metáfora del Lenguaje humano, de esa estructura que efectivamente nos envuelve y nos atrapa por completo desde antes de nacer, en su condición de

Lenguaje doblemente articulado y simbólico (a diferencia de todos los demás lenguajes, que proliferan entre los organismos vivos, y que no son sino meros sistemas de señales). Por tanto, vamos a asumir la idea de que estamos inevitablemente inmersos en esa estructura, el Lenguaje, entendido como una especie de “máquina” que programa nuestros cerebros y los condiciona por completo y para siempre y que, además, construye eso que llamamos realidad.

Para profundizar en nuestra reflexión, conviene retomar plenamente la propuesta más interesante y trascendente de Lacan, la que permite separar de un modo categórico a la realidad de lo real. La realidad –es decir, Matrix– sería el conjunto de las “cosas para mí” (Kant), el mundo como representación (Schopenhauer), una jaula para el ser humano que está inevitablemente atrapado en ella (Nietzsche), el lenguaje como la casa del ser que en ella se manifiesta en tanto que Dasein o “ser-ahí” (Heidegger), la materialización de lo profano (Bataille), aquello que recubren y configuran los ‘juegos de lenguaje’ en su componente formal y lógico (Wittgenstein) o un mero efecto del lenguaje (Rorty). Lo real, en cambio, ha sido menos pensado y teorizado, pero sería la ‘voluntad’ (Schopenhauer), el Ello hacia donde apunta la pulsión o ‘Trieb’ (Freud), el conjunto vacío (lógica formal), aquello de lo que no se puede hablar y es mejor callarse (Wittgenstein), la violencia (Bataille), el dolor (Rorty) o el goce (Lacan). En la película “Matrix”, lo real es un mundo devastado, que queda fuera de esa simulación interactiva y programada, que es la realidad. Es un universo desolado que el personaje de Morfeo define a Neo como “desierto”, en una frase –“bienvenido al desierto de lo real”– que después ha utilizado el lacaniano Zizek para titular así uno de sus libros (Zizek, 2002).

Todos estamos atrapados en Matrix, entonces la pregunta que se impone es por qué no nos comportamos como seres completamente alienados (como los habitantes de Matrix, excepto esos escasísimos rebeldes que han salido de la simulación). Es decir, por qué en lo social no somos obedientes hormigas. La comparación con estos otros seres sociales la hizo a menudo Aristóteles: “Constituyen una comunidad con instinto social aquellos animales que actúan todos a una y mancomunadamente con vistas a un fin común... Pertenecen a esta categoría el hombre, la abeja, la avispa, la hormiga” (Aristóteles, 1990). De este modo, y de forma sorprendente, Aristóteles coloca en la misma categoría de animales sociales a las hormigas y a los hombres. Sin embargo, la pregunta esencial que debemos hacernos es por qué esos otros animales sociales, como las hormigas, pueden construir sociedades complejas que funcionan automática y ordenadamente, como el mecanismo preciso de una máquina.

Pues bien, en nuestra opinión esas sociedades de insectos funcionan con total automatismo porque los animales sociales se mueven por mediación de los instintos condicionados por la herencia biológica, y se comunican mediante un lenguaje simple, hecho de señales. Pero el Lenguaje humano nos da algo que va más allá de la mera herramienta de comunicación, nos da la conciencia, que es, ante todo, la conciencia de nuestra propia muerte. El Lenguaje humano es una bendición, ya que se trata de una poderosa herramienta que nos ha permitido ser la especie dominante (mediante el uso de la razón y de la ciencia) y, a la vez, una maldición, ya que la conciencia de la muerte nos aboca hacia una insoslayable angustia existencial (que, a su vez, nos conduce a su afrontamiento en lo poético, o a su negación en la ideología). Por tanto, inevitablemente atrapado en Matrix, asumir la verda-

dera conciencia (ética) frente a la falsa conciencia (moral) que nos suministra la ideología es el dilema del ser humano.

El cine como “giro icónico” dentro del Lenguaje

Partimos, por tanto, de la aceptación de esa idea constructivista de que la realidad es un producto del Lenguaje (“giro lingüístico”), huyendo así de todo realismo ingenuo. Ahora bien, nos distanciamos claramente de todo relativismo al considerar que esa realidad, semiótica e imaginaria, construida por el Lenguaje, debe inevitablemente interactuar con Lo Real; de tal manera que ese roce entre la Realidad y Lo Real produce momentos de verdad que ya no son, en modo alguno, relativos.

Precisado lo anterior, nos proponemos, además, reflexionar sobre qué papel juegan las imágenes en esta concepción de la realidad como estructura lingüísticamente condicionadora y condicionada a la vez. En este sentido, lo primero que conviene aclarar es que, para nosotros, el Lenguaje es una meta-estructura que comprende a todas las demás estructuras, o, dicho de otro modo, el Lenguaje comprende en su interior a todos los demás sistemas semióticos o de imágenes que existan o puedan existir. Es decir, que siguiendo lo que en su momento propuso Roland Barthes (que la Lingüística es la ciencia general de todo el conjunto de signos y la semiótica es una disciplina subordinada a aquella), el conjunto universal es el Lenguaje y en su interior estarían todos los otros subconjuntos de significantes (el lenguaje de la moda, del cine, de la pintura, del mimo, de la gestualidad...). Por tanto, es la Lengua natural (español, inglés, chino...) el conjunto general que comprende y contiene a todos los conjuntos de signos; una lengua que se metaforiza en esa meta-estructura que llamamos Lenguaje humano doblemente articulado y simbólico; una meta-estructura o estructura general que en lo concreto y material se actualiza y despliega en todo tipo de “hablas”, incluyendo en estas hablas (o “hechos del lenguaje”) a lo que podemos llamar el “lenguaje de las imágenes”. Por tanto, el orden de cómo se sitúan las imágenes respecto al Lenguaje para nosotros es este: las imágenes son un tipo más de significante, y, por tanto, están incluidas en el Lenguaje. Ahora bien, las imágenes son significantes peculiares, como ya hemos señalado en otro artículo precedente (Martín Arias, 2016b). Este rasgo diferencial de las imágenes puede percibirse en muchos fenómenos propios de la ontogénesis y filogénesis de lo humano. Por ejemplo, es notorio que lo que nos separa al Homo Sapiens de los Neandertales (sobre los que cada vez hay más consenso a la hora de admitir que dominaban un tipo de Lenguaje aparentemente muy parecido al nuestro) es el uso de imágenes en el arte parietal. Como también es un dato inapelable que la iconoclasia, el rechazo a las imágenes, por diabólicas, es un fenómeno cultural que se repite en diferentes contextos históricos (la reforma protestante, el islam a partir de un determinado periodo...). Las imágenes son significantes que, con especial intensidad, nos aventuran a lo simbólico o nos conducen a la caída en lo diabólico; por tanto, son un componente esencial de la realidad construida por y desde el Lenguaje.

Esto ha sido siempre así, pero el tomar conciencia de ello, el poderlo pensar y, por tanto, analizar, es lo que nosotros llamamos el “giro icónico” dentro del “giro lingüístico”; un giro icónico que se produce a finales del siglo XIX con el desarrollo del cinematógrafo. En

relación con el cine de los Lumière, siempre se ha señalado que la “impresión de realidad” que producía la “fotografía del movimiento” es lo que explica su éxito. El cine sería así una mera apariencia, un simulacro de la realidad. Pero si, como hemos señalado, para nosotros la realidad es un hecho de lenguaje, su apariencia, su impresión en el celuloide es, así mismo, otro hecho de lenguaje (la película). Por tanto, la novedad radical y profunda del cine, es que nos desvela, mediante un reflejo especular, es decir provocando una reflexión en sentido estricto, que la realidad es una impresión que se produce en nosotros, seres hablados y hablantes desde y por el Lenguaje.

La película nos desvela, de manera explícita, que esa apariencia que es la realidad está hecha, en un porcentaje muy importante, de significantes que llamamos imágenes. Por tanto, y esta es la hipótesis de este trabajo, toda película que merezca la pena analizar (las grandes obras de la historia del cine) puede ser considerada como un modelo, asumible y hasta cierto punto manejable, de realidad; un modelo en el que podemos explorar la importancia de las imágenes. Toda buena película de ficción, incluso de ciencia-ficción como “Matrix”, es un documental, es decir un documento de nuestro psiquismo, una prueba de cómo funciona nuestra mente, de las fantasías esenciales que constituyen nuestra subjetividad. Para comenzar a ilustrar y verificar esta hipótesis proponemos el análisis de la película de Buñuel que hemos elegido en esta ocasión.

Lo poético en “Él” de Luis Buñuel

La película “Él” (1953), de Luis Buñuel, ha sido repetidamente analizada y comentada, pero, aun así, creemos que se puede decir algo original sobre ella si la abordamos desde una perspectiva nueva, inédita hasta ahora. Por eso, partiremos de la Teoría de las Funciones del Lenguaje (Martín Arias, 2016), que plantea la hipótesis de que estas pueden clasificarse en tres: la función científica (o epistemológica), la poética (o artística) y la ideológica (o de la “falsa conciencia”). En este artículo, sin embargo, nos centraremos exclusivamente en la función poética presente en “Él”, descartando el análisis de la función epistemológica (es decir, la película como fuente de documentación objetiva) y, sobre todo, dejando de lado el análisis de los discursos ideológicos. Estos discursos son localizables en dos registros, manifiestamente extra-textuales ambos, pero que, no obstante, conviene diferenciar:

- El contextual. El análisis de la ideología que aquí se manifiesta se debería plantear en dos sentidos: por un lado, el contexto histórico, considerando los discursos propios de la época de realización de la película (1953) y el contexto histórico de la novela original (1926); todo ello en relación con el ideologema –entendiendo por ideologema el discurso que pone en marcha la función ideológica del Lenguaje, y que, por tanto, remite al exterior del texto–, de la “guerra de sexos”, así como con otros ideologemas, también identificables en ambos contextos. Por otro lado, en este registro estaría por añadidura e inevitablemente, la ideología propia del momento de la recepción, que se manifiesta a través de los espectadores actuales del filme (año 2017).

- El autoral: es decir el análisis de la compleja ideología de Luis Buñuel. Como ha demostrado el libro “Los años rojos de Luis Buñuel” (Cátedra, 2009), escrito por Román Gubern y Paul Hammond, Buñuel militó en el Partido Comunista de España (PCE) entre los años 1932 y 1938. El punto de partida de esta investigación fue una carta descubierta en el año 2000 en la Biblioteca Nacional de París, escrita por Buñuel el 6 de mayo de 1932, en la que se dirigía a André Breton para comunicarle que abandonaba el movimiento surrealista para ingresar en el PCE. Abandonaba así el movimiento surrealista, que junto con el catolicismo (el director se mostraba abiertamente anticlerical en todas sus películas), dejó también una profunda huella en él. En unas declaraciones del 1 de junio de 1961, recogidas por Iyonne Baby para *Le Monde*, Buñuel dejaba clara dicha influencia: “perteneczo a una familia muy católica y desde los ocho hasta los quince años, fui educado con los jesuitas. En mí, la educación religiosa y el surrealismo han perpetuado trazos de por vida”. Otra de las grandes influencias en la obra y en el pensamiento de Buñuel fue lo que podemos llamar el ideologema revolucionario sadiano. Desde que descubriera a Sade en París en los años 20 gracias al grupo surrealista, su cine ha estado impregnado completamente de los postulados del Marqués, especialmente de una idea clave que resume así Buñuel: “La imaginación es libre, pero el hombre no”; aquí está fundamentalmente el entronque del director con Sade. Esta idea se ha convertido en una de las marcas más reconocibles tanto de Buñuel como del escritor, dando lugar a una moral muy personal creada a partir de la libertad de la imaginación.

A los veintiocho años yo era anarquista, y el descubrimiento de Sade fue para mí absolutamente extraordinario. No tuvo nada que ver con la erotología, sino con el pensamiento ateo. Resulta que lo que había sucedido, hasta aquel momento, es que pura y sencillamente me habían ocultado la libertad, me habían engañado totalmente referente a lo que era la religión y, sobre todo, acerca de la moral. Yo era ateo, había perdido la fe, pero la había reemplazado con el liberalismo, con el anarquismo, con el sentido de la bondad innata del hombre, y en el fondo estaba convencido de que el ser humano tenía una predisposición a la bondad echada a perder por la organización del mundo, por el capital, y de pronto descubrí que todo eso no era nada, que todo eso podía existir (y si no eso, otra cosa), y que nada, absolutamente nada, debía tenerse en cuenta como no fuese la libertad total con que si le diera la gana podía moverse el hombre, y que no había bien y que no había mal (Max Aub, 2013, p. 40).

Dejando por consiguiente aparcadas las funciones epistemológicas e ideológicas de “Él”, que son extra-textuales o exteriores al texto, y que son, sin duda, los temas preferidos, de una u otra manera, por la mayoría de los estudios publicados sobre la película objeto de estudio, nos vamos a centrar en el análisis de la misma como texto, es decir, como “espacio de experiencia de la dimensión fundadora del Lenguaje; esa que nos funda en tanto sujetos: allí donde el lenguaje está destinado a ser el ámbito en el que se configura la experiencia humana” (González Requena, 2009, p. 19), apoyándonos para ello en la Teoría del Texto, desarrollada por el profesor Jesús González Requena, y cuyo método es el análisis textual fílmico.

Este método de análisis quedó bien definido en un artículo del mencionado autor (González Requena, 1996), que sostiene que el Lenguaje está estructurado en tres registros: 'lo real', 'lo imaginario' y 'lo real' y una dimensión, la de "lo simbólico". Siguiendo la propuesta de Requena, que modifica la inicial de Lacan, entendemos, por tanto, que en las imágenes que, como ya hemos señalado, forman parte esencial del Lenguaje, se puede analizar no sólo su componente semiótico sino también el imaginario, es decir aquel que desde la imago interpela al espectador en el plano del deseo y en el de la seducción, estando muy ligado a la identificación (Requena, 1996, p. 13). Frente a estos componentes semióticos e imaginarios estaría el registro de Lo Real, idea que desarrolló Jacques Lacan, y que abarcaría todo aquello de lo que nada quiere saberse, "que está más allá del Lenguaje y que constituye la materialidad misma del mundo, no sería sino el horror, el caos informe e inaccesible, de tal modo que la única verdad que puede asumir el ser humano es la de admitir el sin-sentido, el vacío absoluto que reina en Lo real" (Martín Arias, 2015, p. 310), y que se manifiesta como "huella de lo real" (Requena, 1996), haciendo que suframos, nosotros, como espectadores, ese impacto. En el presente artículo nos centraremos, precisamente, en este registro, en aquello que en la película tiene que ver con lo real de la violencia, del sexo o de la muerte, pero en su relación con la dimensión de Lo Simbólico, teniendo en cuenta que el texto artístico nos permite, precisamente, acercarnos a lo real de una forma contenida y controlada, no destructiva ni aniquiladora y ese goce estético es precisamente lo que hace posible la dimensión simbólica del Lenguaje.

No obstante, en esto, en abordar desde este punto de vista lo que de texto hay en "Él", tampoco seríamos originales, ya que se han realizado previamente excelentes análisis textuales de "El", como el de González Requena (2008) o el de Pedro Poyato (1995), pero todos ellos deudores, de una u otra manera, y debido al uso que llevan a cabo del psicoanálisis, en tanto que teoría que ha dado lugar a un método terapéutico, de lo que podemos llamar el "desenfoque psicoanalítico" (del que es un paradigma el "desenfoque lacaniano"). Precisamente, Jacques Lacan, que utilizó la película como ejemplo de descripción de la paranoia en sus clases y seminarios, fue una de las personas que más se interesaron por ella. Así nos lo cuenta Buñuel:

La película fue presentada en el festival de Cannes en el curso de una sesión organizada –me pregunto por qué– en honor de los excombatientes y mutilados de guerra, que protestaron vivamente. En general, la película fue mal recibida. Con algunas excepciones, la Prensa se mostró hostil, Jean Cocteau, que antaño me había dedicado algunas páginas en 'Opium', declaró incluso que con Él yo me había "suicidado", Cierta que más tarde cambió de opinión. Me fue ofrecido un consuelo en París por Jacques Lacan, que vio la película en el transcurso de una proyección organizada por 52 psiquiatras en la Cinemateca. Me habló largamente de la película, en la que reconocía el acento de la verdad, y la presentó a sus alumnos en varias ocasiones. En México, un desastre (Buñuel, 1982, p. 239).

Además, en su escrito "Kant con Sade" (1962), que debería haber sido el prólogo a "La filosofía en el boudoir", Lacan vuelve a hacer referencia a la película de Buñuel y al "complejo de castración".

En resumen, esta forma de abordar la película, que podemos denominar “clínica” y con la que no estamos de acuerdo, puesto que defendemos un uso crítico, y no clínico, del psicoanálisis (Didi-Huberman, 2007), ve en ella un caso de locura, de psicosis paranoide. Esta visión no deja de ser una reducción del arte al ámbito de la enfermedad mental; una minusvaloración, por tanto, de lo estético. Por este motivo, nuestro análisis pretende distanciarse por completo de esta visión, residiendo ahí, creemos, su originalidad.

Para explicar un poco más lo que queremos decir, tomemos el ejemplo del personaje protagonista de la literatura moderna por excelencia: Don Quijote. Es obvio que su importancia y perdurabilidad en el tiempo y en el espacio de diversas culturas, incluso muy alejadas entre sí, no se debe a que pueda ser analizado como un caso clínico de locura. La psicosis delirante de Don Quijote es una ‘licencia poética’, al igual que la psicosis paranoide y celotípica de Francisco (Arturo de Córdova), protagonista de “Él”. Los numerosos lectores del Quijote han visto en su protagonista algo que es intersubjetivo, que está presente siempre, y más allá de su contexto histórico, en el ser humano, en todo ser humano. Proponemos ver a Francisco, entonces, no como el enfermo de una historia clínica, sino como el protagonista de una historia en cuya trama, todos aquellos a los que nos gusta la película, nos vemos, de una manera u otra, identificados.

Por tanto, una vez descartado el análisis de la ideología, del contexto histórico, y de lo clínico, nos queda aquello que nos interesa: ‘lo poético’. En este sentido, nos vamos a centrar en el análisis de la escena inicial del film como ejemplo de lo que puede ser un análisis textual de la función poética, teniendo en cuenta que no existen textos completamente artísticos, por lo que la mejor opción es, como decíamos, intentar separar lo poético de las otras partes de las que se compone un texto. Resumiendo todo lo posible esta cuestión tan compleja, diremos que esta escena expresa, al igual que la película en su conjunto, un conflicto subjetivo propio y consustancial a todo ser humano; es decir que esta escena apela a lo que, parafraseando a Chesterton, podemos llamar el “Hombre Eterno”; se dirige, por tanto, a lo que el ser humano tiene de inmutable.

Este conflicto subjetivo forma parte de una serie que subyace, inevitablemente, en el complicado proceso de adquisición del Lenguaje humano. Dichos conflictos emergen secuencialmente durante ese periodo dramático que podemos definir como el del “Edipo ampliado” (Requena, 2010), idea construida a partir del Edipo de Freud completado con la ‘escena primaria’, también expuesta por Freud, y el cuento maravilloso de Vladimir Propp, como modelo de relato simbólico. Es durante este ‘arco edípico’ cuando se constituye el sujeto, que habla a partir de su atrapamiento, doloroso y problemático, en la dimensión fundadora del Lenguaje. Es decir, se trata de reflexionar sobre la capacidad que tiene el Lenguaje para sujetar al Yo en lo simbólico, para construir su subjetividad, siendo, precisamente, el Edipo ampliado “el soporte material” (Martín Arias, 2016: 330) de dicha dimensión del Lenguaje, que podemos revivir a través de los textos artísticos; tal es la principal característica de este tipo de textos.

Análisis de la escena inicial



Figura 1. Fotograma de la película El.

Se abre la primera escena de la película con el plano detalle o inserto de un símbolo católico en forma de triángulo (el triángulo, como podemos observar, se encuentra ya desde el mismo comienzo, y en esta ocasión, de forma literal, en la película), aunque con todas las velas apagadas, a pesar de encontrarnos en plena ceremonia del lavatorio de pies del Jueves Santo. Esta imagen rima con el siguiente plano de tres sacerdotes descendiendo las escaleras ante la atenta mirada del público, los mismos sacerdotes que luego impedirán a Francisco seguir a Gloria y a su madre.

Tenemos aquí una referencia al problema que a todos los seres humanos nos plantea lo simbólico mediante un explicitación visual de ese –hasta cierto punto– irresoluble conflicto entre el deseo y la pulsión, propios ambos del ser humano. Y, más allá, del conflicto entre lo real de su organismo biológico y lo abstracto, artificioso, del Lenguaje en el que queda atrapado desde antes incluso de nacer.

El triángulo (igual que el número tres) remite a la razón, a la lógica y al conocimiento objetivo (recuérdese el lema que colocó Platón en su Academia: “no entre aquí nadie que no sepa geometría”); es la referencia concreta a una abstracción razonada, a un mundo articulado por enunciados justificados e inferencias lógicas, pero el problema está en cómo inscribir la vivencia pulsional, el deseo apasionado, las emociones más profundas en ese universo frío y sin brillo (las velas apagadas remiten a la ausencia de fuego, de calor). Es decir, el problema universal y eterno del ser humano es el de cómo hacer que el cuerpo, lo real del cuerpo, inevitablemente atravesado por deseos imaginarios y pulsiones, encuentre su lugar y acomodo en la abstracción del significante, en la lógica gramatical, en el mundo del Lenguaje, en definitiva.

Por otra parte, el triángulo (y la cifra simbólica que se pone en escena con los tres sacerdotes, es decir tres “padres”) remite a la estructura misma del Edipo ampliado, a ese triángulo que no es sino la escenografía melodramática en la que discurre la novela apasionada –que es a la vez drama escénico– en la que el sujeto se fundamenta. Pero el triángulo edípico, especialmente en lo que se refiere a la función paterna que hace de cierre, es muy conflictivo y está lleno de contradicciones. Es de esto, precisamente, de lo que nos habla continuamente la película de Buñuel. Es decir, de una verdad dolorosa que sólo puede vivirse a través de la ficción poética, la cual, en tanto representación estética, nos permite, como decíamos antes, un contacto mediado y contenido con lo real. Esta verdad metaforizada en “Él” (la de la dificultad de la función paterna y lo trágico del destino del sujeto en su afán por acomodar su pulsión en el Lenguaje racional y lógico) ya se anuncia aquí, con la presencia inicial del triángulo y de las velas apagadas.

Después de que veamos por primera vez a Francisco, que es quien vierte el agua en la palangana, y de que observemos como el párroco lava el pie a uno de los jóvenes, hay un marcado movimiento de avance de la cámara, en travelling de aproximación, hasta cerrar en escala de primer plano el rostro del cura, que está besando, con mayor delectación de la que cabría esperar, el pie del adolescente, manteniendo sus labios en esa posición durante unos segundos.

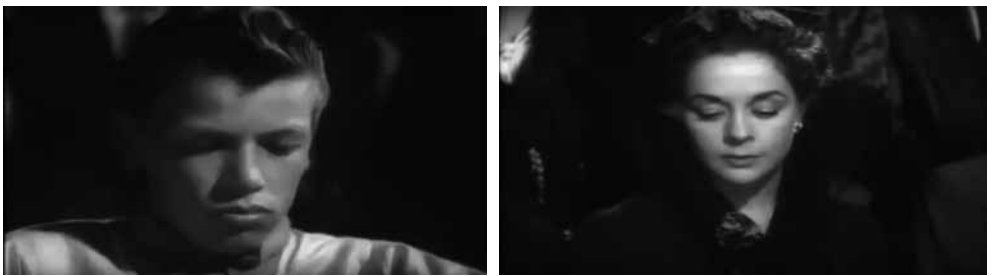


Figura 2. Fotograma de la película *El*.

Seguidamente, el sacerdote repetirá la misma acción. Esta vez, sin embargo, el beso está vinculado a la mirada subjetiva y atenta de Francisco, expresando el deseo del protagonista, por lo que parece alargarse más en el tiempo que el primero. El prolongado y excesivamente efusivo beso del cura en el pie del muchacho, así como la fijeza de la mirada de Francisco, nos hablan de que, tras la irrupción de la metáfora del triángulo con las velas apagadas, emerge aquí lo carnal, la pulsión, tanto a través de ese contacto erotizado

entre la boca y el pie, como a partir del fuego que anida ya en la mirada de Francisco. El conflicto entre las pasiones ardientes del cuerpo y la abstracción fría del Lenguaje emerge merced a la puesta en escena, que la enunciación va construyendo gracias al movimiento de la cámara y a sus posiciones para el encuadre, ya que la proximidad de la escala en la que se representa el beso del cura o la mirada de Francisco rompe la fachada empírica y superficial, de apariencia normalizada, que un seguimiento distanciando de la cámara del proceso ritualizado (el lavatorio de Jueves Santo) hubiera propiciado.

A continuación, la mirada de Francisco se desplaza del pie desnudo del adolescente en busca de otros pies susceptibles de focalizar su deseo (Requena, 2008, p. 206). Sin embargo, han sido esos pies adolescentes los que han excitado el deseo de Francisco. “(...) el vía crucis del propio Francisco hacia su oscuro objeto de deseo sugiere que su ruta hacia la mujer sólo es accesible a través del hombre” (Evans, 1998, p. 117). Esto es subrayado por los planos paralelos de Gloria y el adolescente, especialmente cuando ambos humillan la mirada mientras Francisco les observa.



Figuras 3 y 4. Fotogramas de la película *El*.

Sin embargo, este no es sólo un problema particular del personaje de Francisco. Como venimos señalando, el espectador no queda atrapado, identificado con la trama, porque sea un observador objetivo y alejado de los supuestos problemas psiquiátricos de un personaje. Si la película nos atrapa es porque en ella, nosotros, como espectadores, podemos reconocer un conflicto propio, rememorando un drama subjetivo por el que inevitablemente hemos pasado, en tanto que sujetos parlantes. La película, por tanto, está hecha de la misma materia que subyace en el proceso mental y emocional de cada uno de nosotros. En el fondo, lo que esta sucesión de planos desvela, metaforizando el conflicto, es que la pulsión, en su manifestaciones más primarias –la oral (el beso) o la escópica (la mirada)– es pura energía libidinal; una fuerza que emerge independientemente de la posterior dinámica inmanente a la diferencia sexual (que, como Freud explica, sólo la interioriza el sujeto al final de todo este largo y complejo proceso edípico; pero que es ajena al esbozo de la subjetividad en estas fases iniciales).

Acto seguido, la cámara, mediante travelling, va a ir de la caricia y el beso al pie del muchacho, a la mirada de Francisco, que se desliza de la hilera de pies desnudos a un plano detalle

o inserto del pie derecho, enfundado en zapato negro de Gloria que, aunque casto, no le resta ni un ápice de feminidad, destacando el empeine y el tacón del mismo, que aparece resaltado en la sombra y convertido, paradójicamente, en representación “fálica”. Si bien, en un primer momento, la cámara pasa de largo, acto seguido retrocede y, al igual que la mirada de Francisco, se detiene en los pies de Gloria.



Figura 5. Fotograma de la película *El*.

Lo que aquí está compareciendo, convenientemente arropado por el suspense narrativo, es la puesta en escena del proceso por el cual la pulsión (escópica y oral) que ha emergido atraída por objetos parciales de un cuerpo fragmentado (los pies de los monaguillos) pasa a focalizarse poco a poco en deseo imaginario, centrándose ya en partes concretas del cuerpo del otro. Por eso, la mirada de Francisco se sitúa ahora donde ese deseo puede fijarse, porque hay un objeto de mirada para él, un objeto de deseo material y concreto, que es el pie elevado por el zapato de tacón de la mujer, puesto que, como sugiere Freud, el deseo debe tener algo positivo en lo que fijarse; no puede hacerlo en una ausencia, en una falta, en un agujero negro que instalaría a dicho deseo naciente en una imposibilidad que, necesariamente, lo anularía y lo enviaría, de nuevo, al plano de lo meramente pulsional, que se encuentra siempre subyacente.

Continuando con el proceso de inmersión en lo imaginario, que es el ámbito propio de este primer deseo estrechamente ligado a la pulsión, la cámara irá subiendo –todavía en mirada subjetiva de Francisco– hasta mostrarnos el rostro de la mujer, que le mira (y nos mira) con unos ojos enormemente iluminados, contrastando con su figura, vestida de un riguroso negro sin brillo, al igual que sus zapatos, tal vez para que la luz de sus ojos resalte aún con más fuerza (Poyato, 2008). Es en este plano/contraplano, tan propio de Hollywood y del cine clásico y tan escaso en el cine de Buñuel, donde se subraya el predominio del orden de lo imaginario, puesto que vemos a Francisco en el contraplano

mirando a Gloria de forma insistente, completamente arrobado por el brillo de ella. Llegados a este punto, la teoría del estadio del espejo de Jacques Lacan resulta muy útil, puesto que, según dicha teoría, la conciencia del yo nacerá “por identificación de la imago que el otro le brinda” (Lacan, 1983), permitiendo que el ‘yo’ se vea en ella, pero sin diferenciarse aún de la misma. Esta primera identificación será fundamental y enlaza con las distintas identificaciones que irán teniendo lugar después.

Y es que estamos en ese momento del Edipo que es el del narcisismo primario:

Es, pues, en sí mismo, una imagen alienada en la imagen de ese otro-Todo-Objeto al que nada puede faltarle, y por ello concebido como absoluto, pleno, carente de la menor hendidura –de ahí la extrema fragilidad del yo, su siempre renovada necesidad de ser confirmado por la mirada deseante del otro. Alucinación, pues, de la omnipotencia desde la impotencia. Tal es, en suma, el proceso de lo que Freud identificara como el narcisismo primario (Requena, 1996, p. 19).

Por eso, Francisco caerá en una angustia extrema cada vez que desaparece Gloria, especialmente cuando esta decide, al fin, huir de casa.



Figuras 6 y 7. Fotogramas de la película *El*.

Además, esta escena inicial, donde se ven por primera vez los protagonistas “Se siente la fascinación entre el gavián y la paloma, ¿verdad? Allí comienza la pasión de Francisco” (Pérez Turrent Y Tomás, 1993, p. 61), desprende un fuerte aroma fetichista, como todo el resto de la película, y como muchas de las obras de Buñuel, siendo algunos ejemplos representativos: *Viridiana* (1961), *Tristana* (1970), *Diario de una camarera* (1964), *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz* (1955) o *La Edad de Oro* (1930)...

Esta emergencia explícita del fetichismo resuena en los espectadores entregados a la película porque pone en escena, metaforizado, un conflicto propio y subjetivo de todos y cada uno de nosotros, vívido, excitante, de sumo interés para el espectador, más allá de toda supuesta observación objetiva de un “caso clínico”, que ni emociona ni produce identificación de ningún tipo.

Para el sujeto que se construye en el Edipo, del cual Francisco es aquí un representante o delegado actancial, el fetichismo es una especie de protección frente al ‘complejo (y la amenaza) de castración’. El fetiche permite, tanto al sujeto femenino como masculino, que se está constituyendo en el Lenguaje, negar lo real de la castración que la conciencia de la muerte, a través del Lenguaje precisamente, va haciendo angustiosa e inexorablemente presente. El fetichismo, por tanto permite dejar provisionalmente de lado el horror que produce el sexo femenino (Freud, 1979), origen de nuestra vida (y testimonio insoslayable de la muerte que nos aguarda). Por eso, la podofilia permite que el deseo imaginario fije su energía libidinal en un objeto parcial del cuerpo del otro, en el pie; un objeto de deseo desplazado, alejado (está justo en el extremo inferior) del sexo femenino.

Y es que el uso del pie como fetiche se inscribe dentro de ese polimorfismo perverso que se manifiesta en todos los niños, en todos los sujetos, que están aún en construcción durante el proceso del Edipo, y que les lleva a practicar todas las trasgresiones posibles (Freud, 2015, p. 71). Así ocurre con la sexualidad de carácter homosexual en los varones, que permite de nuevo eludir parcial y provisionalmente el horror al sexo de la madre, en tanto que explicitación de lo real de la castración; siendo este un aspecto de la sexualidad polimorfa de todo sujeto que Buñuel deja entrever en varias escenas del film, especialmente en aquella en la que Francisco acude en mitad de la noche al dormitorio del mayordomo y se sienta a los pies de su cama mientras solloza y le dice: “Pablo, soy muy desgraciado. En estos momentos necesito alguien que me quiera y que me comprenda”.

En la escena inicial, que estamos ahora analizando, es en las imágenes de los pies de los muchachos a los que el cura lava y besa los pies, donde se reúne y articula el fetichismo (podofilia) y el polimorfismo homosexual. Por eso, esta escena nos confronta con las verdades incómodas propias del momento en el que nace el deseo en lo imaginario, en la fase de construcción narcisista del yo: “De hecho, en el orden imaginario, narcisista, la diferencia de los sexos resulta a la vez intolerable e im procesable. Pues la imagen de plenitud narcisista sobre el que el Yo se ha asentado no tolera diferencia alguna” (Requena, 1996, p. 23). En resumen, mediante el análisis minucioso de estas pocas imágenes que configuran la escena inicial, hemos ido desplegando los conflictos subyacentes que posibilitan el proceso de identificación del espectador con la trama narrativa de la película; ya que dicha identificación no es verosímil que se produzca con un “caso clínico” de delirio de celos o de psicosis paranoide (¿a quién puede interesar tal cosa, salvo, quizá, a aquellos psiquiatras parisinos que Lacan llevó a ver “Él”?). Por el contrario, dicha identificación se produce en tanto el espectador reconoce, reconocemos, en la película de Buñuel nuestros propios conflictos subjetivos y las fantasías que los han acompañado durante el proceso edípico que estructura esa dimensión fundadora del Lenguaje que nos hace sujetos. De este modo, “Él” se nos ofrece como un modelo adecuado para explorar, desde el análisis de las imágenes, la realidad psíquica que habitamos.

Referencias bibliográficas

- Aristóteles (1990). *Historia de los animales*. Ediciones AKAL
- Aub, M. (2013). *Luis Buñuel, novela*. Madrid: Cuadernos del vigía.

- Buñuel, L. y Carrière, J. C. (1982). *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Didi-Huberman, Ge. (2007). *Un conocimiento por el montaje*. Entrevista con Pedro G. Romero.
- Freud, S. (1979). *Obras Completas, vol. XXI*. Buenos Aires: Amorrortu Ediciones.
- _____. (2015). *Tres ensayos sobre teoría sexual*. Madrid: Alianza Editorial.
- González Requena, J. (1996). El Texto: Tres registros y una dimensión. *Trama & Fondo*, 1, págs. 3-32.
- _____. (2008). *Amor loco en el jardín*. Madrid: Abada Editores.
- _____. (2009). *El análisis cinematográfico*. Madrid; Ed. Complutense.
- _____. (2010). Lo Real. *Trama & Fondo*, 28, págs. 7- 28.
- Gubern, R. y Hammond, P. (2009). *Los años rojos de Luis Buñuel*. Madrid: Cátedra.
- Lacan, J. (1983). *El Seminario 1: Los escritos técnicos de Freud*. Barcelona: Paidós.
- Martín Arias, L. (2016). ¿Qué queremos decir cuando decimos “imagen”? Una aproximación desde la teoría de las funciones del lenguaje. *Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, Cuaderno 56, págs. 137-155.
- _____. (2016). *Contrapolítica. Manual de resistencia*. Castilla Ediciones.
- Pérez Turrent, T. y De la Colina, J. (1993). *Buñuel por Buñuel*. Madrid: Plot Ediciones.
- Poyato, P. (1995). *El cine de Buñuel: fotografías que se suceden vermicularmente (Análisis textual de: Un perro andaluz, El Viridiana y Ese oscuro objeto del deseo)*. (Tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid.
- _____. (2008). *Las imágenes cinematográficas de Luis Buñuel*. Madrid: Caja España.
- Rorty, R. (1998). *El giro lingüístico*. Barcelona: Ed. Paidós.
- Williams Evans, P. (1998). *Las películas de Luis Buñuel: la subjetividad y el deseo*. Paidós Ibérica.
- Zizek, S. (2002). *Welcome to the Desert of the Real*. New York: Verso.

Abstract: Every film liable to be analysed can be considered as a model of reality. And every movie –or any good film– is a document of our own psyche, of the fantasies that constitute our subjectivity. To illustrate this hypothesis, we have chosen as object of study the film “The”, of Luis Buñuel, shot in Mexico in 1953. Our main goal is to make a textual analysis, taking into account the theory of the “functions of language”, of the ‘poetic’ content of the movie, discarding other linguistic functions, the scientist and the ideological; considering that the image has to be thought as an essential component of language.

Keywords: Buñuel - reality - about real - language.

Resumo: Qualquer filme que possa ser analisado pode ser considerado como um modelo de realidade. E todo filme –ou qualquer bom filme– é um documento de nossa própria psique, das fantasias que constituem nossa subjetividade. Para ilustrar essa hipótese, escolhemos como objeto de estudo “El”, de Luis Buñuel, um filme filmado no México em 1953. Nosso principal objetivo é realizar, levando em conta a Teoria das “Funções da Linguagem”, uma análise textual, do que ‘poético’ existe no filme, descartando as demais funções

lingüísticas, científicas e ideológicas; considerando que a imagem tem que ser pensada como um componente essencial da linguagem.

Palavras chave: Buñuel - “Ele” - realidade - a linguagem real.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]
