

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 with 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 distinctive quality consists in presenting itself at the same time, as an ontophanic ambitus (revealing 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 incivilidad 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 *leitmotifs* 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

hijos de esas faltas. La obcecación, el esfuerzo de unos y otros se justifica por la resistencia a ese deseo o por la fuerza de su insatisfacción, y tal como en *El ángel exterminador*, pero a la inversa, esa tensión insatisfecha oculta un riesgo para la vida, un mal para el ser: con pan, queso y vino un monje poseído por Satanás quiere poner a prueba la abstinencia de Simón, quiere desprestigiarla; el agua en *Las Hurdes* amenaza a los hombres por falta o por exceso: escasa y estancada lleva el tifus y el mosquito que provoca la "enfermedad del sueño"; en las crecidas arrasa los cultivos. Tanto en el filme sobre el anacoreta como en el documental, la convencional inocencia que atribuimos a los alimentos y al agua (particularmente en *Las Hurdes* donde este último motivo sirve como ilativo para cada episodio) ligada al deseo no satisfecho deviene siniestra, destructiva en su entraña.

EL ANSIA QUE DESCUBRE

"El arte —que, en general, dice el autor de *Lo bello y lo siniestro*— es fetichista", lo es en particular en la obra de Buñuel, porque también y especialmente "se sitúa en el vértigo de una posición del sujeto en que *a punto está* de ver aquello que no puede ser visto; y en que esa visión, que es ceguera, perpetuamente queda diferida"⁴.

En el fetichismo en el cual Buñuel nos compromete por el voyerismo de su cámara, el deseo es siempre potencia de la imagen. Ya sea para completar lo que el director nos encubre, como en un juego, de modo deliberadamente prosaico —estéticamente didáctico— (recordemos la intriga nunca resuelta del contenido de la caja de *Belle de Jour*, que según el aragonés esconde lo que nosotros queramos, y que, cinco años antes, preludia esa otra caja de *El ángel exterminador* que contiene alguna sustancia prohibida, estimulante, que nunca llegamos a ver) o, inopinadamente, trasponiendo este deseo a la zona sombreada de la fantasía (en sus versiones inconscientes de lo fóbico, lo alucinatorio, lo onírico, lo mítico, lo infantil) hasta materializar en lo real (la sensación de lo siniestro, según Freud, despierta con la realización de un deseo escondido, íntimo y prohibido⁵).

La "realidad" gusta y precisa de simetría, y encarnada en la orto-doxia quiere la unidad para el sentido, igualando fervorosamente a éste con lo circundante. Buñuel, más bien heterodoxo, encuentra en el deseo que la imagen cinematográfica estimula y satisface de cara a lo "verdadero" (por ese "paroxismo de realidad" que Edgar Morin le atribuye⁶, que Jacques Aumont define como "profusión de realidad"⁷ y que antropológicamente entronca con el arquetipo del doble), la potencia que hace del deseo insatisfecho, dramática e icónicamente, un resorte proyectivo, un signo que reclama su referente, una forma especular. La simpatía o el rechazo para con estos hombres ejemplares precisa que los confrontemos a nuestra versión del mundo, lo mismo, y como un vicio de la interpretación, para probar la verosimilitud de sus trances, y más aún, si se trata de vivenciar con moderación lo que conlleva la experiencia del encierro y de la falta para el ser.

⁴ Trias, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*, p. 43.

⁵ Cf. Freud. *Lo Siniestro* (ensayo CIX), pp. 2497-2502.

⁶ Cf. Morin, Edgar. *El Hombre y la muerte*. Barcelona: Kairós, 1994.

⁷ Cf. Aumont, Jacques. *El ojo interminable*. Barcelona: Paidós, 1997.

En esa brevísima suspensión de la certeza simbólica, en esa inversión del mirar, *Las Hurdes* pueden parecer el doble de una España moderna, su versión siniestra y desagradable porque están ahí los mismos principios morales y religiosos, las mismas pretensiones de la técnica, pero descubriendo todo su labilidad de sentido que prueba su asistencia infértil, inadecuada e inviable. No es mejor lo que descubren Simón y los burgueses de *El ángel exterminador*: la dependencia alienante de las personas a las instituciones, los contrasentidos de una moralidad reducida a maneras y el apego a una fe que, o deviene olvido de los seres humanos o, invocada como auxilio propio, es vano recurso contra el mal. Por ejemplo, los comensales encerrados que empiezan por prometer a Dios un *Te deum* si los salva del encierro, y a la Virgen una visita a Lourdes —y la compra de una imagen “lavable de caucho”—, y que luego recurren con el mismo fin a conjuros, supercherías de amuletos y de palabras mágicas. Inútiles también son los monasterios abandonados de *Las Hurdes* y todo su boato y lujo desolado.

Ya que hemos recurrido a las palabras —los conjuros, los pases mágicos, las buenas maneras— como índices de las adhesiones de los hombres y claves reveladoras de la inesencialidad de ellas mismas, esto es, de esas creencias y de sus códigos mediadores, retomemos, en esta estética del espacio siniestro que Buñuel compone, el juego de potencias e impotencias que despliega sobre estos encierros, para discernir el modo en que esta dialéctica se descubre también en el juicio a la palabra, a su potencial realizador, ya sea como complemento de la imagen, ya como fundamento de “lo real” y del “sentido común” en tanto discursos.

EL ENCIERRO, LA PALABRA Y LOS OTROS

La palabra que, por ejemplo, en Heidegger interroga a las cosas cuando las nombra, desvela su ser y parejamente el ser del hablante, se presta en estos filmes para el falseamiento de lo patente o aspira a una cualidad demiúrgica que no alcanza. En *Las Hurdes*, las palabras del narrador con frecuencia afirman lo que la imagen niega u omite: la mentada ferocidad de unos “cretinos” de la zona es en las imágenes mansedumbre; y el más “salvaje” de los enanos filmados se nos muestra sonriente. La estabilidad desanimada de la palabra hecha norma, emblema de una moral autosuficiente, consiste en la máxima “respetad los bienes ajenos” que un pequeño, desarrapado hurdano escribe mecánicamente en un pizarrón.

En la analítica ontológica del autor de *El ser y el tiempo*, el latín de Simón, que figura verborrea y los conjuros y maldiciones en críptica jerga teológica con que se enfrentan los monjes y un poseso —“Viva la sagrada hipóstasis”, “Muera la apocatástasis”, “Viva o muera (?) la anástasis”— serían figuras ejemplares de la “charlatanería” como habla impotente.

Y aquellos memorables diálogos vacíos de los burgueses de *El ángel exterminador* corresponderían, en esa exégesis ontológica del lenguaje, a las nociones de “palabrería” y “charla” en el sentido de un habla insulsa y frívola. Decires éstos que, con la dilación de la clausura, pasan de esa nada de lo que “se dice”, a la pretensión realizadora del conjuro —para romper el mal de la clausura—, o a la negadora del insulto y las maledicciones (que estupendamente profiere el diablo femenino de Silvia Pinal:

“La hostia reptante en el vientre de la hija de perra”). La degradación de la palabra, patente en los tres filmes, que va de la pretensión, metamórfica de las apariencias (en la narración de *Las Hurdes*), sacralizante o auxiliar (en *Simón del desierto* y *El ángel exterminador* -recordemos la palabra secreta, auxiliar, de los masones *Adonais*) a los estatutos de la impotencia o de la negación, es réplica del tránsito a la nada de todos los personajes; progresiva y simultánea depauperación ontológica que las carencias de esos mundos, como agentes y cualificadores de esos espacios, realizan.

En la naturaleza como personaje, y en el entorno como metáfora de los estados del alma (humano —la ruina— ; natural —el paisaje abismal—), ambas nociones derivadas de una doctrina romántica del espacio existencial, encontramos un antecedente de la concepción buñueliana del espacio como ámbito ontofánico, que además encuentra en ese mismo ideario, particularmente en la doctrina del “fragmento” (símbolo de la tensión entre lo finito y lo infinito, de la totalidad presente en cada parte) un referente estético para su figura del “claustro” (fragmento, cifra cerrada del espacio mundanal) como unidad desveladora del ser de lo real.

La estrechez de las sierras hurdanas, la mezquindad de las callejas y viviendas (que los planos cerrados asfixian) de *La aceitunilla* y *Martinandían* son personajes en el documental, son actantes para ese drama (función de antagonistas) y símiles de la constricción espiritual de sus gentes (“Otra cosa increíble del país que nos ocupa es que no tiene folklore. En el tiempo que estuvimos allí no oímos una sola canción... Hace miles de años el país era foco de cultura humana y hoy los hombres que pueblan esos mismos lugares desconocen la expresión artística”, afirma Buñuel⁸). Y este mundo, paisaje, actante, metro cuadrado de columna o salón opulento, que descubre el ser de sus reclusos en virtud de los condicionamientos que les impone, lleva a la plenitud esta tarea de analítica existencial cuando somete a sus pobladores a la prueba del trato con sus semejantes.

Todas las determinaciones de un *In der welt sein* están presentes en estos ámbitos: en ellos, se enfrenta y extrema la negatividad, la opacidad, la hostilidad del otro; se experimenta la gratuidad de los valores y de los sentidos; resiente el ser la omnipotencia de la muerte y la ubicuidad de la nada; y la libertad inscrita en esos límites se apareja con el abandono (como corresponde al heideggeriano “estado de yecto”). En esos espacios, la carestía iguala por déficit a todos los hombres y ninguno se libra de la indigencia y su emblema de desaliño, condición que tan intensa y profusamente Buñuel ha estudiado en su filmografía.

TEMPORALIDAD SINIESTRA

Terminemos por considerar la naturaleza del tiempo, la temporalidad, que corresponde a este ámbito ontofánico, dimensión que conforme a las analogías con el ser en el mundo que venimos aplicando a esta poética del espacio buñueliano, es una de las determinaciones del ser que no podemos descuidar. Esta naturaleza es la de una cronología siniestra, en tanto y por cuanto del espacio siniestro resultan anomalías del tiempo.

⁸ Buñuel, Luis. “Land without bread” en *Revista Nickel Odeón* 13 (1998), p. 67.

En los tres filmes es cualidad del encierro, la fractura del tiempo o su suspensión. *Las Hurdes* proyecta a los albores de una historia sustentada en el progreso. Buñuel dice que los medios de sus pobladores son "neolíticos", que casi no poseen utensilios y si los tienen son primitivos, y en tanto narrador del documental, procura graficar aún más este retraso asegurando que hasta hace poco el pan era prácticamente desconocido en esos lares. En *Simón del desierto*, la espacialidad dispara al futuro. Porvenir demoníaco, primero porque es el mismísimo Satanás quien ahí reina, el que dispone el traslado y el ingreso ("Te llevaré al *Sabbath* donde verás las rojas heridas de la carne" dice el Diablo a Simón, y luego un moderno avión los recoge); segundo, porque —con ironía— es presentado ese espacio futuro como sede de la desmesura y del fervor de actividad (una discoteca en Nueva York).

Por último, en *El ángel exterminador*, la anomalía del tiempo es la suspensión del mismo por la monotonía de las horas que no pasan, y después, por el expediente de las repeticiones, motivo siniestro en el inventario de Freud (el sentimiento de *dejà vu* como familiaridad placentera respecto de lo que se vive, y el flagrante retorno de lo mismo, que despierta horror, sentimiento de fatalidad y destino). En el transcurso de esa noche inmensa, de semanas o meses, los personajes ejecutan más de una vez idénticas acciones marginales (el anfitrión que repite su brindis, los comensales que son presentados tres veces durante la primera noche o esos que con igual impudicia y con la misma máquina se afeitan las piernas). Pero al final del filme, y en las puertas del holocausto del anfitrión (chivo expiatorio), deliberada, minuciosamente, reproducen los burgueses cierta secuencia de actos de la noche inaugural (la audición de piano). Esta medida, que logra conjurar la abulia del encierro, como consagración de una forma cíclica del tiempo, de una vuelta al origen, teóricamente anula todo lo acontecido entre esos dos sucesos idénticos (en esa escena, el caos, la suciedad, el destrozo de la sala desaparecen, avalando acaso esa anulación, a pesar de que en los rostros estragados de los personajes, en su atuendo desastrado —reflejos del ser— las huellas de lo sucedido permanecen indelebles).

Y en otro sentido, aún más nítidamente siniestro, la anomalía de este tiempo de clausura puede ser calificada como interválica, esto es, como pausa del tiempo normalizado. Intervalo que abre a la alteridad, que es salto de la familiaridad (del tiempo del sentido común, del trabajo, de la vida social) a los márgenes del descrédito: por ejemplo, el tráfigo de la vida moderna, su marcha instrumental acumulativa se detiene en el espacio de *Las Hurdes*; el tiempo inauténtico, puramente utilitario, sucesión indiferente de *ahoras* en la vida de los burgueses, se suspende para dar paso a una dimensión donde sus valores, sus fines, la densidad de su propio ser es visiblemente puesta en cuestión; y en el caso de Simón, su espacio también es interválico, pausa temporal, retorno al tiempo mítico donde se recrean los actos originales, los del *tiempo fuerte*, los del Dios o del hombre primero (de ahí la ejemplaridad mesiánica): la tentación, el viaje ritual, el ayuno del Dios, la renuncia a la madre, la traición del hermano...

Así, estas cronologías que el ojo descubre, con la culpa y el riesgo de lo que no debía ser visto, se ofrecen al ánimo como una dimensión caótica pero verosímil, alternativa siniestra de esa otra convención arraigada en nuestra modalidad de existencia que es la linealidad del tiempo, la idea de evolución, la hegemonía de un presente como cúspide de la historia, límite ascendente de los progresos que niegan o falsean cualquier rezago (de raíz espiritual) que debilite su autosuficiencia.

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.