

Del qué al quién . Ciclotimia, celotipia y psicosis paranoide en *Él* de Luis Buñuel

José Luis Chacón

“¿En qué piensas?... ¿En quién piensas?”

Francisco a Gloria en su noche de bodas.

L. Buñuel, *Él*, México (1953).

“De lo que le falta aquí a Sade nos hemos prohibido decir palabra. Deberá sentirselo en la gradación de La filosofía en que sea la aguja curva, cara a los héroes de Buñuel, la que está llamada finalmente a resolver en la hija un penisneid que se plantea un poco allí”.

J.Lacan, Kant con Sade (1963). Escritos. Siglo XXI.

Hoy es reconocido que la producción artística de Buñuel, su producción de imágenes o textos, lo sitúan como uno de los grandes creadores de la Historia del Arte en el siglo XX y no solamente como uno de los mejores cineastas. La iconografía que ofrece, desde la primera secuencia de su obra, el ojo rasgado de *Un perro andaluz*, a la costurera que remienda el himen en *Ese oscuro objeto del deseo*, no son en su mayoría unas simples imágenes, sino que, parafraseando a Godard, se tratan de imágenes justas. Imágenes justas porque dan mayor potencia a la mirada que a la visión. Si la visión es el contexto en el que emerge la mirada, a veces, surge una mirada peculiar: la fascinación (*fascinum* proviene de falo). Se trata, entonces, de una mirada inconsciente, irradiante, que está también en el núcleo de otras formaciones psíquicas como son el sueño, el recuerdo encubridor, el recuerdo pantalla, la ceguera histérica, los actos perversos, las alucinaciones visuales o el propio fantasma o fantasía fundamental. Mirada que puede presentarse como un goce, como una satisfacción producida y productora del acto de mirar. Este goce escópico puede discriminarse para el espectador, para nosotros, que consumimos esas imágenes y para el creador, en este caso Buñuel, que se alimenta, a su vez, de otras que resultan indelebles para él y que puede obtener desde el imaginario social que es la cultura, como de la novela

familiar, del discurso familiar que tanta importancia tiene para la construcción de las fantasías y, sobre todo, del fantasma que estructura al sujeto. Imágenes crueles, como han sido calificadas por Roman Gubern en la *Imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, que ponen de relieve, independientemente de otros aspectos, una agresión sin par de Buñuel al *voyeur* institucional que, por definición, es todo espectador de cine. Pueden rastrearse en su obra, siempre plagada de elementos surrealistas, imágenes inconscientes, recuerdos encubridores, objetos imaginarios que participan de la iconosfera de la época, influencias de Dalí, Lorca, Pepín Bello, Maupassant o Sade pero que, en el propio acto artístico, acceden a la puesta en escena de los fantasmas de Buñuel. Son imágenes que no pueden ser cualesquiera, sino que han adquirido un sentido, se han convertido en imágenes pregnantes porque provocan un efecto. Como formas imaginarias producen placer o displacer cuando el sujeto se reconoce o ajusta a ellas, creando sentido y ligándolo a la propia historia del sujeto.

Si esto, aunque de manera apresurada y general, puede decirse para toda producción artística ligada a las imágenes, en el caso de Buñuel adquiere cierta relevancia porque tanto su cine como su obra literaria anterior tienen una especial relación con el inconsciente y el Psicoanálisis. Su adscripción al movimiento surrealista y sus declaraciones de manera explícita reforzarían esta tesis. Sus comienzos estuvieron, por ejemplo y efectivamente, muy ligados a la literatura española de vanguardia de la época: así en uno de sus primeros escritos, de 1923, *Una traición incalificable*, se percibe la figura de la greguería, rasgo estilístico de Ramón Gómez de la Serna, guía de las corrientes vanguardistas en España. Esta greguería que podría identificarse como uno de los primeros semblantes de Buñuel, pretendía reivindicar, en palabras del mismo Gómez de la Serna “lo que gritan los seres confusamente desde su inconsciente, lo que gritan las cosas”.

Pero, si para Freud la creación, el objeto artístico, solamente era interpretable en función del significante y la sublimación, las propias paradojas de ésta llevaron a Lacan a cuestionar la explicación del arte por el inconsciente calificándola de sospechosa y proponerla como un síntoma. El objeto artístico no es, entonces, del orden de las formaciones del inconsciente. No dice, sino que

muestra. Se muestra, acontece en la creación misma. Es un síntoma en el sentido del modo que tiene cada uno de gozar de su inconsciente. Una invención, una creación del sujeto. Y aunque en este sentido lo haga homologable con el Psicoanálisis, la producción artística le lleva la delantera. Tal vez por eso Lacan, en la última etapa de su enseñanza, se alejara de la Ciencia como paradigma de la Teoría Psicoanalítica y colocara a aquélla bajo los efectos del discurso capitalista. Propuso entonces al arte, a la poesía, como elementos susceptibles de aportar novedades al futuro del Campo freudiano. El cineasta, el escritor, el artista en suma, puede declarar antes que el Psicoanálisis hallazgos a los que éste llega a través del dispositivo analítico y de la discusión abierta entre la comunidad analítica. En este sentido el arte no requiere de psicologización alguna. Sólo que el artista no sabe lo que expresa, no tiene un saber sobre ello que pueda transmitir a diferencia del psicoanalista.

No es, entonces, extraño que a los efectos de explicar la teoría analítica, primero Freud y después Lacan, tomaran toda referencia literaria o artística que conviniera. Cuando Lacan mostraba a sus alumnos la película *Él* o se refería a ella en su escrito *Kant con Sade* lo hacía para mostrar cómo el texto fílmico de Buñuel desbrozaba caminos para el Psicoanálisis: celotipia o cambios de humor, psicosis paranoide pero también puesta en escena de torturas hacia la mujer como rasgos sádicos. El texto fílmico de Buñuel *Él* se convierte, entonces, y después de la reseña hecha por Lacan, en un texto privilegiado por cuanto en él se cruzan, a modo de hipertexto, otras muchas referencias que nos invitan a extraer mayores consecuencias. Aproximémonos aunque sea someramente.

A Luis Buñuel le gustaba jugar con la idea de que la casualidad fue la que lo llevó a México en 1946. Exiliado en los Estados Unidos desde el triunfo del franquismo, trabajaba en el Museo de Arte Moderno (MOMA) de Nueva York donde presentó un proyecto que no pudo desarrollar puesto que fue expulsado del país por unas declaraciones de Dalí. En ese proyecto que situó bajo el epígrafe *Psicopatología*, y ayudado por especialistas, proponía rodar el origen y desarrollo de enfermedades mentales, o la desprogramación del hombre moderno, la vida del hombre primitivo, y siempre, el sujeto humano analizado como si de un insecto

se tratase, siguiendo así su pasión por la entomología.

Cuando llegó a México, sin dinero ni proyectos, Buñuel acudió a una cena en casa del cineasta René Clair. Allí le propusieron volver al cine para rodar en Francia una versión de *La casa de Bernarda Alba*. Pero de nuevo la casualidad le condujo a quedarse en México donde conoció a Mercedes Pinto, una escritora española exiliada, autora de una novela parcialmente autobiográfica titulada *Él*. Mercedes Pinto, que sufrió la tiranía y torturas de un marido celoso escribió más tarde *Ella*, otra novela en la que denuncia ese rol de mujer religiosa, víctima y mística. La adaptación de *Él* presenta, con grandes dosis de humor negro, el retrato de la descomposición emocional de un hombre paranoico y los desastrosos efectos que sus celos provocan en las personas que lo rodean. "Francisco Galván me parece alguien que está tratando de liberarse sin saber cómo" dice Buñuel. "En él predomina, sin embargo, la necesidad de que los demás lo tengan por perfecto, de que lo consideren el mejor de todos los hombres." La película *Él* es una de las favoritas del propio Buñuel y sobre ésta ha indicado en una entrevista concedida a José de la Colina y Tomás Pérez Turrent: "Quizá es la película donde más he puesto yo. Hay algo de mí en el protagonista". De todos es conocido el hecho de que el cineasta era un hombre celoso. Este dato biográfico queda numerosas veces confirmado en esa magnífica obra que emprendió el escritor y viejo amigo del realizador, Max Aub, y desde luego, en las memorias de su mujer publicadas, cómo no, después de la muerte de Buñuel. Incluso, al dirigir a Arturo de Córdova, el galán y protagonista del film, le pidió que incorporase una serie de gestos y comportamientos propios del director, especialmente su modo de caminar.

En *Él*, Francisco no es un simple paranoico sino que interesa al aragonés en la medida que pudiera interesarle un escarabajo o un anofeles. Puede verse como el estudio entomológico de una personalidad patológica, como si Buñuel observara a los personajes a través de un microscopio. El mismo Francisco hace alusión a esto cuando, desde lo alto de un campanario, compara a la gente que ve desde allí con hormigas y añade: "Me gustaría ser Dios, para aplastarlos..." Se sabe por su hermana Conchita y las investigaciones de Agustín Sánchez Vidal, de

la fobia familiar a las arañas y, desde el Psicoanálisis que todo objeto fóbico fue o puede llegar a ser objeto de deseo, pero lo que más pueda interesarnos de ello, no son las múltiples referencias a los insectos. No, lo que me parece profundamente estructural en su discurso es el hecho mismo de que presentase a sus personajes como si de insectos se tratase. Incluso esa elección de situar a los personajes en el campanario tienen relación con su vida pues, no solamente era sordo sino que, además, odiaba la música. Según declaraciones a Max Aub, el único sonido que le gustaba era el tañer de las campanas. Él hubiera sido feliz, según decía en *Mi último suspiro*, las memorias que escribió junto a Jean Claude Carriere, en la Edad Media, escuchando las campanas que regulaban la vida y también la muerte. Incluso llega a comparar Calanda, su pueblo, con la vida medieval.

Esta especie de documental psicológico puede rastrearse también en *Nazarín*, *Ensayo de un crimen*, *Don Quintín el amargao*, *El gran calavera*, *El bruto*, *Belle de Jour* o *Ese oscuro objeto del deseo*. Como si desarrollara el proyecto que presentó en el Museo de Arte Moderno (MOMA) de New York. Se podría incluso sostener como digresión, diversión o tesis a notar que, salvo *Un perro andaluz* y *La edad de oro*, sus declaradas obras surrealistas, cuando Buñuel rodó documentales, lograba hacer ficción -caso de *Las Hurdes*- y, por el contrario, cuando rodaba filmes de ficción (de manera especial la etapa mexicana y española) lograba de facto prácticas documentales.

La obra de Buñuel es como un lapsus de la mirada, ligado en encadenamientos vertiginosos a la lectura de Sade o su ideología surrealista, que instala una manera particular del circuito del deseo. El cine de Buñuel está hecho de la misma materia que están hechos los sueños y por ello envuelve, y él mismo se coloca, se impone a los espectadores, como mirada. Lejos de la función de camuflaje o disfraz que el cine tiene, Buñuel intimida al *voyeur* institucional que es todo espectador de cine, mostrando la sobrevaloración que el sujeto siempre intenta alcanzar en su apariencia. En el fondo de nuestro ojo se rueda la secuencia. Buñuel es él mismo, el Otro y la mirada deseo al Otro. Lejos de querer ser mirado en su obra, Buñuel parece decir al espectador: ¿Quieres mirar? Pues aquí tienes. ¡Ve esto! Da algo al ojo y hace que se deponga la mirada como se

deponen las armas. Buñuel no propone imágenes cualesquiera, sino que éstas son representaciones de ideas como bombas.

Estas consideraciones fugaces sobre el cine de Buñuel pueden servir para analizar las dos secuencias que nos parecen los verdaderos núcleos de este texto fílmico. Ambas permitirán extraer enseñanzas sobre la psicosis paranoide y los cambios de humor o ciclotimia. Pero también sobre el sadismo y otras cuestiones que atañen al goce, la angustia, el objeto y el sujeto en el fantasma.

Hemos hecho referencia a la mirada y podemos preguntar. ¿Qué mira? ¿Qué cosa mira a Francisco? Podemos recordar la secuencia del enamoramiento “a primera vista” de... un pie. Lo que mira a Francisco es un pie que pertenece a Gloria. Ella pasa de la Iglesia donde conoce a su futuro marido al infierno del matrimonio después de la noche de bodas. En esta escena de la Iglesia indudablemente el objeto que está en juego y encarnado en la presencia de Gloria es “la mirada”, es decir, aquello que atrapa la mirada y causa el deseo de Francisco. Quizás ello le suscita una pregunta a Francisco al quedar súbitamente en falta acerca de saber qué es una mujer.

Esa mirada pone en cuestión la belleza y los ojos cerrados de Gloria en la secuencia del tren, la noche de bodas, y el repentino cambio de humor en Francisco cuando de la pregunta de ¿qué piensas?, pasa a... ¿en quién piensas? Irrumpe, quizás, el desvanecimiento subjetivo de Francisco, momento típico de desencadenamiento de una psicosis. A partir de este momento la película toma un giro inesperado y el protagonista entra en una dinámica en la que la pregunta sobre la mujer juega un papel decisivo. Los celos son constitutivos, introducen al Otro en la infancia. Sin embargo, para Francisco, más allá de la envidia constitutiva que señala Lacan, alcanza una instalación en la búsqueda de una repetición del acontecimiento. Él ya no tendrá dudas sobre el lugar del tercero, Raúl, antiguo amigo de Gloria. Esa certeza del paranoico la mantendrá Francisco hasta el final de la película, en la secuencia y conversación con el fraile después de ver a un niño, otro Francisco, el hijo de...

Para el psicoanálisis la psicosis es una de las tres estructuras determinantes del sujeto a partir de la castración y la función paterna. Ésta es, precisamente, la que está forcluida. En su lugar, y a modo de restitución simbólica que no está, aparecerán fenómenos alucinatorios y delirios, construcción interna que el sujeto percibe como cierta. Precisamente porque el registro de lo Real es determinante, dominante, frente a lo simbólico. Los cambios de humor o ciclotimia es un trastorno caracterizado por la presencia de episodios reiterados en los que el estado de ánimo y los niveles de actividad del sujeto están profundamente alterados, de forma que en ocasiones hay una exaltación del estado de ánimo y un aumento de la vitalidad y del nivel de actividad (manía o hipomanía) y en otras una disminución del estado de ánimo y un descenso de la vitalidad y de la actividad (depresión). En toda una serie de casos de psicosis, el curso de las manifestaciones del humor depende del avance de las diversas soluciones por las que el sujeto alcanza, o trata de alcanzar, alguna forma de estabilización. En algunos casos de paranoia, por ejemplo, las manifestaciones depresivas son particularmente intensas en los inicios o en las inmediaciones del desencadenamiento. En la paranoia y a medida que su solución delirante progresa con su elaboración, la elación, es decir, el afecto caracterizado por sentimientos de alegría, euforia, triunfo, satisfacción u optimismo, tiende a quedar completamente absorbida, regulada, interpretada, elaborada en los términos de la megalomanía mediante la cual el sujeto reestructura su yo en relación con el ideal. En el extremo opuesto, el afecto depresivo, vinculado estructuralmente a la identificación con el objeto como opuesto al ideal, como resto, tiende a quedar absorbido por el sentimiento de persecución, que lo exterioriza. A diferencia del melancólico, el paranoico no se identifica con ese objeto caído, sino que rechaza dicha identificación, huye de un otro que lo identificaría como tal, lo cual corresponde ya al dominio de la persecución. Los momentos depresivos previos al desencadenamiento de los fenómenos delirantes son momentos en que el sujeto se enfrenta, sin mediación, al agujero de la forclusión, y en los que la depresión no es el único afecto a situar. Cabría hablar en otro eje, por sólo poner un ejemplo, de perplejidad, en el momento en que el sujeto pierde pie en su relación con el significativo. Del qué al quién. La pregunta, independientemente, de su deslizamiento significativo, conlleva también una certeza: siempre que hay dos,

hay tres. La mirada, por tanto, tiene su función. Es curioso, en este sentido, cómo Buñuel construye la secuencia. De unos planos generales, del pasillo del tren y de la puerta, pasa a diversos primeros planos y, a partir de la pregunta, a campo y contracampo de él y ella para volver después a un picado general.

La secuencia sádica está situada en el tercer tercio del film. Lo primero que nos llama la atención y que, en cierto modo, permite pensar una cierta correspondencia entre las dos secuencias elegidas, es la similitud de construcción entre ambas. Efectivamente, y aunque parte de un plano del reloj, los siguientes planos toman de nuevo un pasillo y una puerta. En segunda instancia se trata de una secuencia sin palabras. Esto, efectivamente, es una antítesis a la secuencia del tren. Francisco es Nosferatu. Estoy seguro de que Buñuel se sirvió del film de Murnau para construir esta secuencia. Quizás por ello el reloj... que transforma y pone al acecho al héroe de Buñuel como lo llama Lacan. Esta secuencia resulta enigmática porque no sabemos que llega a pasar. Un grito, como decía el mismo Buñuel tomando las greguerías, nos alerta y nos priva de esa imagen cruel de la que estamos advertidos cuando en primeros planos muestra como prepara una aguja curva que enhebra, unas tijeras, una cuchilla, algodón y alcohol... ¿De qué se trata? Sin duda de producir un desasosiego en el espectador. Se trata de no mostrar. Y ello ya es curioso en la filmografía de Buñuel porque, a diferencia de otras muchas películas, en ésta la agresión al *voyeur* institucional que es todo espectador de cine, está eludida. Lo interesante, quizás, es que la secuencia haya sido susceptible de múltiples interpretaciones y lecturas como ésta de Lacan en la que tilda de héroe buñueliano a Francisco. ¿Por qué sería un héroe sádico? Una pregunta que en otro momento y en estas mismas páginas trataremos de comentar a partir de la Filosofía en el tocador y esa curiosa *partenaire* moderna: Kant con Sade.