

La imagen-silencio o la suspensión del sentido en la obra literaria y cinematográfica de Luis Buñuel

Francisco José Villanueva Macías¹

Université Jean Moulin Lyon 3

RESUMEN: En la obra literaria y cinematográfica de Luis Buñuel, el silencio está tan presente que llega a saturar el discurso. Si, en múltiples ocasiones, el silencio permanece íntimamente acoplado al sueño, el mutismo se convierte en un revelador de la existencia en tanto que trágica, esto es, en su carácter insignificante e inefable. A partir de los trabajos de Eni Puccinelli Orlandi, creé el término “imagen-silencio” que describe un tipo de imagen en la que el sentido queda suspendido. Si el mundo “significa”, lo hace en la medida en que resulta azaroso, es decir, en tanto que el silencio le otorga un significado. Este artículo da una muestra de las imágenes silenciosas y “silenciarias” —que provocan silencios— que permiten a Buñuel la creación de una estética de lo “peor”, desprovista de toda forma trascendente y una ética de la crueldad, desprendida de toda forma de “optimism”.

Palabras clave: Luis Buñuel, silencio, anti-ontología, trágico, azar.

ABSTRACT: In Luis Buñuel’s literary and cinematographic work, silence is so present that it saturates the discourse. If, on many occasions, silence remains intimately linked to the dream, silence becomes a “revealer” of existence as tragic, that is to say, in its insignificant and ineffable character. From the work of Eni Puccinelli Orlandi, I created the term “image-silence” which describes a type of image in which meaning is suspended. If the world “means”, it does so insofar as it is random, that is, insofar as silence gives it meaning. This article gives a sample of the silent and “silencing” images —which provoke silences— that allow Buñuel to create an aesthetics of the “worst”, devoid of any transcendent form, and an ethics of cruelty, detached from any form of “optimism”.

Keywords: Luis Buñuel, silence, anti-ontology, tragic, chance.

RÉSUMÉ: Dans l’œuvre littéraire et cinématographique de Luis Buñuel, le silence est si présent qu’il sature le discours. Si, en de nombreuses occasions, le silence reste intimement lié au rêve, le silence devient un révélateur de l’existence en tant que tragique, c’est-à-dire dans son caractère insignifiant et ineffable. À partir des études d’Eni Puccinelli Orlandi, j’ai créé le terme “image-silence” qui décrit un type d’image dans lequel le sens reste suspendu. Si le monde “signifie”, il

1 Dirección de contacto: fra.villanueva-macias@univ-lyon3.fr. ORCID: 0000-0002-8552-019X.

le fait dans la mesure où il est hasardeux, c'est-à-dire dans la mesure où le silence lui donne un sens. Cet article offre quelques exemples des images silencieuses et "silencieuses" —qui font le silence— qui permettent à Buñuel de créer une esthétique du "pire", dépourvue de toute forme transcendante, et une éthique de la cruauté, détachée de toute forme d'"optimisme".

Mots-clés: Luis Buñuel, silence, anti-ontologie, tragique, hasard.

Mi imaginación está siempre presente y me sostendrá en su inocencia
inatacable hasta el fin de mis días. Horror a comprender.
Felicidad de recibir lo inesperado.
Luis Buñuel²

Una fortuita introspección al acercarme a la obra de Luis Buñuel me condujo a la suspensión de la mirada en las imágenes no solamente silenciosas, sino "silenciosas" —aquellas «que hacen silencio»—,³ generadoras y reveladoras de la realidad.

Un silencio que no queda reducido ni al mutismo ni a la ausencia de palabras —o de imágenes—, sino a la multiplicidad —más que a la carencia— de sentidos. Esta insignificancia, que rubrica el conjunto de su producción artística, quizás su huella indeleble, permite mantener una relación privilegiada entre el silencio y la existencia: la realidad en presente y la presencia irremediable de esta realidad. La existencia como atributo indisoluble de lo trágico, entendida tanto en su idiotez, su insignificancia o su indefectibilidad, como en su carácter inefable, indeseable o inasible.

La existencia materializada en una imagen-silencio que, más que representar el mundo enmudecido, permite presenciarlo, referirlo e incluso interpretarlo —si se entiende interpretar en un sentido nietzscheano—. Una existencia que adviene por intuición, a tientas, balbuceante, palpando aún las palabras que invitan a abjurar la omnipotencia de la razón y a asentir una lógica de lo peor cuyas consecuencias se manifiestan en una ética "tolerante" o de la crueldad y en una estética de lo "imposible" o de lo peor.

Román Gubern recuerda en el prólogo a *Luis Buñuel o la mirada de la Medusa*, ensayo inconcluso de Carlos Fuentes, que Buñuel, tras dejar Hollywood, llega a México en 1946 con el fin de dirigir una versión de *La casa de Bernarda Alba* de

2 BUÑUEL, L., *Mi último suspiro (Mon dernier soupir)*, 1982), traducción de Ana María de la Fuente, Barcelona, Plaza & Janes, 1982, p. 172.

3 Go, N., *Les printemps du silence*, Paris, Buchet-Chastel, 2008, p. 85.

su amigo entrañable, Federico García Lorca, pero cuya vertiente estética detestaba.⁴ ¿Cómo hubiese cristalizado Buñuel este silencio que invade cada espacio y cada palabra del drama rural lorquiano?⁵ ¿Cómo dar voz al grito sordo de María Josefa en busca del mar? ¿Cómo silenciar el grito de Adela que aun ahogado resuena por las paredes abrasadas por la cal? ¿Cómo silenciar el deseo afónico de las hijas de Bernarda? ¿Qué estética propondría Buñuel a este sepulcral silencio? Quizás el silencio hubiese seguido suspendido, porque, como decía Mariano José de Larra en el artículo “La fonda nueva” (1833), «todo no se puede observar en este mundo; algo ha de quedar oscuro en un cuadro».⁶

El propio Buñuel confesaba a Carlos Fuentes, sin conceptuarlo en estos términos, que el silencio es una de las formas de cuestionarse la existencia:

Una película no es un teorema geométrico o una ecuación de álgebra. Una película no puede comprobar ningún *a priori*. A menudo se ha dicho que mis películas son violentas o destructivas, y en consecuencia inmorales. La verdad es que yo nunca me coloco frente a un problema —la caridad, por ejemplo, o la virginidad o la crueldad— para organizar a mis personajes alrededor de él. No conozco las respuestas de antemano. Solo miro, y mirar es una forma de preguntar. Y conocer las respuestas, una forma de cerrar los ojos.⁷

Al abrir los ojos a lo contingente, Buñuel supera todo lenguaje racional o todo modelo de racionalidad que pretenda organizar lo existente y nos sumerge en el silencio o, de forma más precisa, en la imagen-silencio. Y, al abrir los ojos, escinde la mirada, la quiebra y la recompone como una taranta bisectriz cuyo punto de partida titubea entre la imagen-límite, tientos —floreo y palo— de una trasgresión

4 FUENTES, C., *Luis Buñuel o la mirada de la Medusa (un ensayo inconcluso)*, Madrid, Fundación Banco Santander, 2017, p. 9.

5 Luis Buñuel habla en numerosas ocasiones de su repulsa hacia la estética lorquiana, en especial hacia su teatro. Así, en *Mi último suspiro*, declaraba: «la admiración que me merece el teatro de Lorca es más bien escasa. Su vida y su personalidad superaban con mucho a su obra, que me parece a menudo retórica y amanerada». Véase BUÑUEL, L., *Mi último suspiro...*, *op. cit.*, p. 116. Refiriéndose a *La casa de Bernarda Alba* —«que por fortuna no hice»—, le confesaba a Carlos Fuentes: «no me gusta el teatro de Federico ni me ha gustado nunca. Lo extraordinario de Lorca no era lo que escribía sino él mismo, su gracia, su personalidad, su imaginación». Véase FUENTES, C., *Luis Buñuel o...*, *op. cit.*, p. 62. Sin embargo, indistintamente de lo que pensara de su estética, parece tenerlo presente a lo largo de su vida: «cuando lo conocí, en la Residencia de Estudiantes, yo era un atleta provinciano bastante rudo. Por la fuerza de nuestra amistad, él me transformó, me hizo conocer otro mundo. Le debo más de cuanto podría expresar [...] Federico sentía un gran miedo al sufrimiento y a la muerte. Puedo imaginar lo que sintió, en plena noche, en el camión que le conducía hacia el olivar en que iban a matarlo. Pienso con frecuencia en ese momento». Véase BUÑUEL, L., *Mi último suspiro...*, *op. cit.*, pp. 184-185.

6 DE LARRA, M. J., *Artículos varios*, Madrid, Castalia, 1976, p. 407.

7 FUENTES, C., *Luis Buñuel o...*, *op. cit.*, p. 73.

“afirmativa”, entre la omnipresencia del sueño, entre la greguería ramoniana hecha suya o entre la suspensión del sentido en puntos suspensivos visuales.

Si Buñuel incita a aprobar lo real de forma incondicional, lo urde tras cegarse mirando su nimiedad, esta insignificancia que se sitúa más cerca de la materialidad discursiva del silencio que de lo indecible, que se ubica en los aledaños de la imaginación distanciada de la ilusión, de la ideología de toda índole y sobre todo de la “moralina”. Silencio envuelto de erotismo casto o «secreta tensión entre el pecado y el placer».⁸

La imagen-silencio es una repentina sacudida que quiebra la imagen habitual que atribuimos al mundo, una súbita tensión que descompone su sentido, su consistencia y su orden, revelándonos una grieta —a veces un “agujero negro”— por la que fluye su pluralidad y que nos confronta indefectiblemente con lo percedero. El sentido se fragmenta. La imagen-silencio transige así la presencia de lo inaccesible y pone en suspensión la mirada. A su vez, hace tolerable aquello que se ofrece a la mirada distanciada de sí misma, de ahí que la imagen-silencio “saque de quicio” o, si se prefiere, que ponga la imagen al límite, confrontándola con el abismo, con el sinsentido, sin que la imagen se (con)funda ni con el sinsentido ni con lo absurdo, sin que la imagen caiga ni en un vacío ni en un abismo totales. En la imagen-silencio se produce una interrupción inopinada que se “entretiene” con los límites, esto es, que se detiene un instante, como un funámbulo en una cuerda floja. Al mismo tiempo, se divierte en cada recodo de los contornos del cuadro que rebasa y rebosa en cada pestaño.

Con una velocidad que no posee otro cineasta (y con una súbita tensión también similar a la de Sade), el movimiento inesperado primero iguala, en seguida conquista, y finalmente supera el ritmo paralelo de la realidad. El acercamiento es convulsivo precisamente en función de la neutralidad ambiente. Y el objeto, el rostro o el pie seleccionados de entre el abundante desorden adquieren un relieve insoportable. Y una conexión anteriormente impensable con la totalidad en la que, sin detenerse a celebrar el momento lírico, Buñuel vuelve a sumergirnos [...] Esa floración veloz y singular del lento y pardo vegetal del fondo no simboliza. Más bien sitúa, conecta, reordena y al cabo transforma una realidad que parecía fija, aislada e insignificante. E inmediatamente, el instante consagrado es vencido de nuevo por aquella proliferación neutra. El film sigue adelante con una seca ironía retrospectiva.⁹

8 *Ibidem*, p. 76.

9 *Ibidem*, pp. 56-57.

En este sentido, Carlos Fuentes, en el prefacio a *L'Œil de Buñuel* de Fernando Césarman, considera que la unidad de la obra buñueliana procede de un conflicto entre la manera de ver y la cosa vista, siendo el lugar de este conflicto la pantalla: «un œil endormi qui ne peut être éveillé que par une caméra au fil aussi tranchant qu'une lame de rasoir, un stylet, un scalpel: le regard du cinéma doit être une blessure incicatrisable».¹⁰

La imagen-límite como experiencia estética de la imagen-silencio

Imposibilidad inexplicable de satisfacer un sencillo deseo.
Luis Buñuel¹¹

De este conflicto entre la manera de ver y la cosa vista surge la distancia que deslinda el umbral de lo tolerable, la imagen-límite que permite conciliar caducidad —lo percedero— y sujeto, erradicando su trascendencia y su duplicidad, «trazar el límite en nosotros y dibujarnos nosotros mismos como límite».¹² De este modo, siguiendo a Foucault, el límite abre violentamente a lo ilimitado, «a un mundo que se resuelve en la experiencia del límite, se hace y se deshace en el exceso que lo transgrede».¹³

La imagen-silencio, como experiencia con el límite, deviene una imagen trasgresora, aunque ¿no es, en cierta medida, trasgresora cualquier imagen, cuando trata con el silencio?¹⁴ La imagen-límite impone un doble movimiento: uno destructivo, otro creativo, un espacio donde las palabras dejan de interpretar y comienzan a interrogar.¹⁵ Por una parte, la destrucción de la ilusión creada por el ojo, la infinitud, por otra parte, la creación de sentido con el fin de cederle la voz a la existencia, sacarla

10 CÉSARMAN, F., *L'Œil de Buñuel*, Paris, Éditions du Dauphin, 1982, p. 11.

11 BUÑUEL, L., *Mi último suspiro...*, op. cit., p. 232.

12 FOUCAULT, M., *De lenguaje y literatura (Langage et littérature)*, 1994), traducción de Isidro Herrera Baquero, Barcelona, Paidós, 1996, p. 124.

13 *Ibidem*, p. 126.

14 Michel Foucault se plantea una cuestión similar, en *La prose d'Actéon*, al referirse al lenguaje de Pierre Klossowski como «palabra trasgresora». Véase FOUCAULT, M., *Dits et écrits: 1954-1988*, Paris, Gallimard, 1994, p. 336. En «Prefacio a la transgresión», Foucault insiste en liberar la transgresión de su lado «negativo», esto es, de lo subversivo o de lo escandaloso: «[la transgresión] no busca quebrantar, la solidez de los fundamentos; no hace que resplandezca el otro lado del espejo más allá de la línea invisible e infranqueable. Porque, precisamente, no es violencia en un mundo parcelado (en un mundo ético) ni triunfo sobre límites que borra (en un mundo dialéctico o revolucionario), ella toma, en el corazón del límite, la medida sin medida de la distancia que se abre en éste y dibuja el trazo fulgurante que lo hace ser». Véase FOUCAULT, M., *De lenguaje y...*, op. cit., p. 128.

15 FUENTES, C., *Luis Buñuel o...*, op. cit., p. 80.

de su silencio. No obstante, en este ceder, va implicado tanto el cese de resistencia hacia la inefabilidad de lo real, los silenciamientos, como la concesión de la palabra, una palabra obstaculizada, aún balbuciente. Ojo y boca en conflicto, como óbito de desencarnada dialéctica, mientras el yo asiste a la imagen de lo precedero, donde el yo tiene ante sí el cadáver de su lenguaje. El sentido queda suspendido, anulado. De esta visión, extrema para el ojo, nefasta e innombrable, surge en el sujeto una experiencia límite pues el lenguaje ya no sabe nombrar. Ahí comienza la errancia del sujeto en busca de un nuevo lenguaje que le haga olvidar su nefasta visión.¹⁶

Se retorna así al ojo, pero al ojo que ve doble y a su mirada dialéctica. Sin duda, se produce una construcción de sentido, pero a costa de su transfiguración. Al contrario, la imagen-silencio no trasciende el sentido, pues supera la tensión primigenia. Buñuel lo interroga desde la experiencia interior de “otro” ojo:

Si se le permitiera, el cine sería el ojo del sueño y de lo maravilloso. Por el momento, podemos dormir tranquilos. La mirada auténtica del cine está bien dosificada y encadenada por el conformismo del público, las convenciones burguesas y los intereses comerciales de los productores. El día que el ojo del cine nos permita ver, el mundo estallará en llamas.¹⁷

Ese es el ojo que experimenta la finitud y la mutilación en su poema *Palacio de hielo* (1929) que prefigura la imagen del ojo cortado¹⁸ de *Un Chien andalou* del mismo año: «cerca de la ventana pende un ahorcado que se balancea sobre el abismo cercano de eternidad, aullado de espacio. SOY YO. Es mi esqueleto del que ya no quedan

16 Sin embargo, como observa Franco Rella, se requiere ir más allá de su “carácter destructivo”: «Una vez que se ha descubierto que la destrucción de los nombres no precipita en un abismo de silencio, sino que más bien deja ver nuevas riquezas, no es el caso perderse en el puro gesto destructivo, en el amor por los escombros y los fragmentos y las huellas. Es necesario construir el espejo que ‘refleja una realidad nueva’, una nueva relación con el mundo, con las cosas, con el cuerpo que fue el primero en hacer intuir la realidad que las palabras no conseguían afirmar». Véase RELLA, F., *El silencio y las palabras: El pensamiento en tiempo de crisis*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 163.

17 FUENTES, C., *Luis Buñuel o...*, op. cit., p. 94.

18 Agustín Sánchez Vidal estudió detalladamente tanto el germen de esta imagen, como su influencia en poetas como Rafael Alberti y Federico García Lorca: «no han faltado críticos que han atribuido el éxito de la carrera de Buñuel al acierto inicial de la escena del ojo seccionado de *Un perro andaluz*, desconociendo que ya estaba en su obra literaria. Pues bien, con independencia de lo que pudiera haber de exagerado en tal afirmación, lo cierto es que ahí está en embrión el núcleo de su poética enunciado contundente y vigorosamente, en esa escena que elimina la frontera que separa al sujeto del objeto y, en consecuencia, la capacidad de ordenación cartesiana del espacio-tiempo, la salvaguardia de la propia identidad en el control del correcto tráfico entre el mundo exterior y el interior, que tras esa agresión se mezclan amenazadoramente y proliferan en un interminable naufragio, que es casi universal diluvio (título de uno de los primeros textos surrealistas de Buñuel)». Véase SÁNCHEZ VIDAL, A. (comp.), *Luis Buñuel. Obra literaria*, Zaragoza, Ediciones del Herald de Aragón, 1982, pp. 47-48.

sino los ojos».¹⁹ En este espacio reclamado, el “Yo” se presenta en su caducidad más visible, pero también en un intento extremo por seguir existiendo, el esqueleto de un ahorcado que sigue balanceándose, no solo privado de lenguaje —aullidos—, sino también de espacio. Unos ojos, lo que queda de ese yo, que buscan los límites de ese espacio de finitud, dilatados en una sonrisa o estrábicos, espacio insondable que anhela eternidad sin admitir reposo. Esa mirada, aún subjetiva y ensimismada, presagia una caída vertiginosa del “Yo” por esta mutilación ocular: «la ventana se abre y aparece una dama que se da polisoir en las uñas. Cuando las considera suficientemente afiladas me saca los ojos y los arroja a la calle».²⁰ Desde esa ventana con vistas al vacío, encuadre del abismo o límite de la mirada, se prefigura el desgarramiento, la caída, que, como para Georges Bataille, libra a un encuentro, al encuentro con lo inferior, con lo abyecto. Esta caída permite pues una mirada “nueva”, desde abajo, no ya en la verticalidad del ojo pineal,²¹ sino desde el ojo de lo abyecto donde queda situada la mirada en un espacio doble, especular. Espacio “inverso”, donde la mirada trastocada aún tiende a una mirada elevada, la del cielo, pero que ahora solo puede ver al reflejarse en el charco, desde lo abyecto. Buñuel conduce el ojo a una especie de “anonadación” progresiva: «quedan mis órbitas solas sin mirada, sin deseos, sin mar, sin polluelos, sin nada».²² Si el cadáver es lo que inevitablemente cae, en el poema pende, caen los ojos mutilados, la baja de la visión que contrasta con la elevada mirada materna que inevitablemente solo puede dirigirse hacia abajo: «los charcos formaban un dominó decapitado de edificios de los que uno es el torreón que me contaron en la infancia de una sola ventana tan alta como los ojos de madre cuando se inclinan sobre la cuna».²³

También esta mirada rememorada es ilusoria, el especular reflejo del deseo. De la verticalidad decapitada de los edificios, surge también la visión del deseo, una visión imposible reducida al eterno silencio, una mirada incestuosa: «solo en un charco croaban los ojos de Luis Buñuel. Los soldados de Napoleón los remataron

19 BUÑUEL, L., *Obra literaria reunida*, edición de J. Xifra, Madrid, Cátedra, pp. 340-341.

20 *Ibidem*, p. 341.

21 En *El ojo pineal (L'Œil pinéal, 1927)*, George Bataille declara que «la mirada, cuya aspiración ineficaz pero obstinada afirma que debería tener como objeto la luz celeste, se abandona totalmente a la huida del sol, ligando al hombre a la tierra mucho más estrechamente que con cadenas». Véase BATAILLE, G., *El ojo pineal, precedido de El año solar y Sacrificios*, traducción de Manuel Arranz, Valencia, Pre-textos, 1997, p. 89. Ante este carácter mutilado de la mirada subyugada —uno de los signos de su decadencia—, Bataille propone un “ojo cráneo” que no limite la mirada a la horizontalidad y que, como el propio hombre, tienda a la erección, a la elevación, hacia una «visión celeste» (*ibidem*, p. 91). Dado que la glándula pineal se sitúa en la parte superior de la cabeza, Bataille participa de la creencia “mítica” de que esta glándula se perciba como un ojo.

22 BUÑUEL, L., *Obra literaria reunida...*, *op. cit.*, p. 341.

23 *Ibidem*, p. 340.

a bayonetazos».²⁴ De este modo, a la primera mutilación de los ojos —la provocada por las afiladas uñas—, le sucede la muerte definitiva de toda posible visión. Se da fin a un trance, se silencia el discurso poético de la mirada trascendente y del sujeto que la trasciende. Del “Yo”, solo subsistía un espacio, el armazón, la consistencia, lo que albergaba supeditados los ojos suspendidos de un cuerpo inerte que se balanceaba en el vacío, una funambulesca metafísica que Buñuel remata a bayonetazos. El silencio marca una dimensión anti-ontológica y anti-estética: «si le mot ‘silence’ ne suffit pas, à lui tout seul, à fonder une poétique, peut-être introduit-il à la poétique de l’interruption [...] dans la poétique de l’interruption, il s’agit plutôt de susciter dans le discours des intermittences silencieuses qui marquent les lieux de l’innommable et de la souveraineté».²⁵

La imagen-silencio y el sentido

Dentro de unos instantes vendrán por la calle dos salivas de la mano
conduciendo un colegio de niños sordomudos.
¿Sería descortés si yo les vomitara un piano desde mi balcón?
«El arco iris y la cataplasma», Luis Buñuel²⁶

Si la imagen-silencio rompe la dialéctica de la imagen, es sencillamente porque el sentido ya está en el silencio:

Há uma dimensão do silêncio que remete ao caráter de incompletude da linguagem: todo dizer é uma relação fundamental com o não-dizer. Essa dimensão nos leva a apreciar a errância dos sentidos (a sua migração), a vontade do «um» (da unidade, do sentido fixo), o lugar do non sense, o equívoco, a incompletude (lugar dos muitos sentidos, do fugaz, do não-apreensível), não como meros acidentes da linguagem, mas como o cerne mesmo de seu funcionamento.²⁷

24 *Ibidem*, p. 342. Este ensañamiento contra el ojo en Buñuel, que imposibilita definitivamente la visión, rompe no solo con la antropología cósmica de Bataille, sino también con su metafísica, es decir, con el deseo obsesivo de verticalizar el ojo. Como expresa Laurent Jenny: «l’acharnement sadique contre l’œil renvoie sans nul doute chez Bataille à une fantasmatique qui plonge profondément dans son histoire personnelle (on sait toute la répulsion du fils pour les yeux du père aveugle). Mais dans le cadre de son anthropologie cosmique, il faut aussi y voir une tentative pour le reverticaliser à toute force. Qu’on songe à l’invention aberrante de l’œil pinéal, situé au sommet de la tête et voué à ne s’ouvrir que pour s’aveugler à la contemplation du soleil. Ou à l’horrible obscénité que constitue, dans *Histoire de l’œil*, l’introduction d’un œil dans le vagin de Simone, version basse de l’œil pinéal». Véase JENNY, L., «Vertige de Bataille», en *L’expérience de la Chute. De Montaigne à Michaux*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, pp. 151-182, espec. p. 159.

25 *Ibidem*, p. 180.

26 BUÑUEL, L., *Obra literaria reunida...*, op. cit., p. 312.

27 PUCCINELLI ORLANDI, E., *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*, Campinas, Editora Unicamp, 2007, p. 12.

De hecho, para Eni Puccinelli Orlandi, lo exterior del lenguaje no es la nada, sino el sentido, entendiendo el silencio como lo inminente de este sentido ya que si hay silencio en las palabras es porque este las atraviesa. De este modo, distingue tres formas de silencio: un “silencio fundador”, un “silencio constitutivo” y un “silencio local”. El silencio fundador es esencial al sentido ya que produce las condiciones para significar pues sin este silencio “habría demasiado lenguaje”. La lingüista brasileña afirma que el silencio constitutivo conlleva una política del silencio, esto es, reduce el decir al no-decir. El silencio local también implica una política del silencio, pero este remite a la censura, a aquello que está prohibido decir, una imposición en el decir y en el callar.²⁸

El silencio revela una forma de materialidad discursiva que reclama un sentido, pero ¿este silencio “habla” o se limita a significar?: «o silêncio é a ‘respiração’ (o fôlego) da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido. Reduto do possível, do múltiplo, o silêncio abre espaço para o que não é ‘um’: para o que permite o movimento do sujeito».²⁹

Buñuel sitúa la especificidad de la materialidad discursiva del silencio en la relación que entabla la imaginación con lo real. En *Tierra sin pan*, la voz desacredita la imagen y produce una forma de humor.³⁰ Esta voz en *off* satura las imágenes hasta el punto de reducir las a su más absoluta obscenidad: el espectáculo de la miseria y de la muerte hurdanas. Cada comentario parece estar corroborado por una imagen, a menudo cruel, que justifica su veracidad y que, siguiendo a Mercè Ibarz, revelaría a un Buñuel revulsivamente pedagógico.³¹ La ilusión de unidad en

28 *Ibidem*, pp. 23-25.

29 *Ibidem*, p. 13.

30 En este sentido, Michel Chion apunta que «si la unidad de la voz y del sentido en el comentario en *off* define un régimen de dominio o de opresión, tal vez a partir de su escisión se podría empezar a definir otra política (u otra erótica) de la voz en *off*. Algo de este tipo es lo que se propuso Buñuel en *Tierra sin pan*: el comentario es frío, pero la imagen habla a gritos. Lo que nos muestra la imagen es algo que revienta, que se pudre, que hace unas muecas espantosas; por lo tanto, necesariamente, la moderación, la reserva del comentario resulta extraña, la atonía de la voz, inquietante, como si el abismo entre el grito mudo de la imagen y el discurso de la voz en *off* estuviera imperceptiblemente atravesado por una risa silenciosa que desmintiera lo que dice la voz. A esa voz acabamos por oírla. A partir del momento en que la oímos, su discurso —que no es nunca el de la dominación— se encuentra amenazado, falla la función del comentario y se pone en tela de juicio la del documental. El propósito de *Tierra sin pan* es poner a prueba radicalmente la dominación del comentario, del imperialismo, del colonialismo inherentes al documental». Véase CHION, M., *La voz en el cine*, Madrid, Cátedra, 2004, p. 166.

31 Ibarz sostiene que «el surrealismo libertario de *Tierra sin pan* es de orden cinematográfico estricto, está en la pantalla, en su conjunción visual-sonora. *Tierra sin pan* tiene un fuerte sustrato libertario en su decidida apuesta por la destrucción de los nuevos códigos informativo-políticos, en su fuerte sentido pedagógico, en su no menos decidida voluntad de intervención en el momento político español y, sobre todo, en su configuración surrealista, muy cercana a *Un perro andaluz* y a *La edad de oro*, aunque con características propias. Los dos primeros films enfrentan al espectador con los entramados ideológicos castradores del

Tierra sin pan es pues un efecto ideológico, una construcción necesaria del imaginario discursivo.

La imagen-silencio adquiere así esa fuerza inusitada que posee la risa, subvierte la voz y paraliza la imagen. Que el silencio funde el sentido no implica que se recurra a un estado original o previo al lenguaje ni siquiera que en el silencio haya un significado preexistente, independiente y autosuficiente, sino que el silencio garantiza el movimiento de los sentidos.³²

Al final de la película *Nazarín* (1958), una mujer apiadada del cura-reo le ofrece una piña: «tome esta caridad y que Dios lo acompañe»,³³ pero este la rechaza y los tambores de Calanda invaden el espacio sonoro. Un plano corto muestra el gesto titubeante de Nazarín quien tras negarla tres veces —inevitable no pensar en la negación de Pedro—³⁴ acepta la “caridad”. El espectador queda confrontado a esta imagen-silencio, silencio “ensordecedor” que, paradójicamente, se produce con el estruendo de los tambores que desborda el fragor de la conciencia de Nazarín. El silencio encarna la presencia del discurso pues no se instaura por defecto o por ausencia de los ruidos, sino que el ruido se hace silencioso al detenerse el sentido, cuando el silencio perturba lo visible, en la expresión de José Moure.³⁵

El silencio deviene discurso precisamente por su materialidad. Esta imagen-silencio pone a prueba el “sentido” final de la película, dejándolo en suspenso.³⁶ Si el guar-

inconsciente individual burgués y hacen incursiones en el inconsciente colectivo de las clases dominantes. Están narrados —sí, narrados, pese al rechazo bretoniano de la narración— desde una perspectiva ya antropológica». Véase IBARZ, M., «Surrealismo, historia, contexto mediático y pedagogía, en *Tierra sin pan* (Buñuel, 1933)», en *Filmhistoria*, vol. 10, n. 1-2, 2000, pp. 47-59, espec. p. 52.

32 PUCCINELLI ORLANDI, E., *As formas do silêncio...*, *op. cit.*, p. 23.

33 Buñuel, L. (Director). (1958). *Nazarín*. [Película]. Elephant films. 1 hora 33' 17".

34 Mateo, 26: 69-75.

35 «Le silence se signale au regard et vient inquiéter le visible». Véase MOURE, J., «Du silence au cinéma», en *Médiation et information*, n. 9, 1998, pp. 24-38, espec. p. 24. Fuentes apunta, en este sentido, que «en este momento marcado de ‘solemnidad del caso’ apunta en un desenlace dramático, Buñuel introduce un elemento de comedia perturbador y liberador. Parece que Nazarín ha perdido la fe. La intrusión de un objeto tan desproporcionado, inmanejable y finalmente cómico como una piña ofrecida por una vendedora revela a Nazarín la profundidad y amplitud de su verdadera fe. Los tambores redoblan con un temblor de patíbulo. Nazarín llora y sigue su camino con la piña entre las manos». Véase FUENTES, C., *Luis Buñuel o...*, *op. cit.*, p. 136.

36 Julio Alejandro, guionista junto a Buñuel de *Nazarín* —guion en el que también colaboró Emilio Carballido Fentañes—, cuenta que el final de la película se le ocurrió a Buñuel rodando en la carretera: «en el guion, la película acababa en el momento en que pasa el carro con el ‘machote’ y la chica que apoya la cabeza, y por eso no se ve a Nazarín. Pasan, no se encuentran, y ahí terminaba. Como elemento de ambientación habían colocado un carro con frutas y la mujer tenía las piñas en la mano; entonces ahí se le ocurrió lo que es, para mi modo de ver, el sentido más profundo de la película: de la simple entrega de una fruta Buñuel saca el sentido más profundo...». Véase SÁNCHEZ VIDAL, A., *Luis Buñuel: obra cinematográfica*, Madrid, Ediciones J. C., 1984, p. 218.

dián de Nazarín devora impasible la manzana de la culpa, el reo transige con la piña que le ofrece la mujer. La imagen-silencio posibilita un punto de fijación del silencio, su “anclaje”: el individuo confrontado a lo real. Sin embargo, la imagen se percibe como una impostura. Cuando el silencio quiebra la imagen, aparece una imagen impostada que atraviesa el discurso fílmico al mismo tiempo en que va difuminándose el sentido, pues el sentido siempre puede ser otro e instaura la duda. La piña —como materialidad discursiva de la imagen-silencio— se vuelve rizoma del sentido, un sentido que afirma su mutismo o, quizás, simplemente lo que no puede ser dicho, lo indecible. La piña deja la existencia en suspensión —o al menos su sentido suspendido—, mientras Nazarín la convierte en su cruz, una cruz de dudas que estalla en su conciencia, cruz revertida de silencio sonoro, como el eco de una conciencia que grita su incredulidad.

La imagen-silencio permite a Buñuel filmar el “desorden” natural de las cosas creando así un cierto orden en el desorden, es decir, al orden moral o trascendente del mundo, le impone silencio, una forma de caos sensorial que afecta al sentido, una respuesta inesperada, sorprendente e insignificante. Sus películas configuran el desastre como una necesidad innecesaria de la existencia humana, convirtiendo su cine en un revelador de lo trágico, en el que la imagen-silencio adviene para revelar lo real. No obstante, no se trata de una forma trágica que deba buscarse en la angustia ligada a la incertidumbre de un Kierkegaard, ni en el desasosiego frente a la muerte en Ghestov o en Max Scheler, ni siquiera en la experiencia de la soledad y de la agonía espiritual de Unamuno, sino en esa experiencia que deshace, diluye o destruye la existencia de una ilusión. Esta ilusión que pretende otorgar un orden del mundo, sea este moral o religioso, que permite al hombre creer en lo “mejor” y olvidar lo “peor”. Lo trágico en Buñuel hace añicos toda idea de progreso o de modernidad, despedaza la bondad humana o quiebra el arraigo a la libertad más allá del puro acto imaginativo, lo trágico es poético en cuanto que crea imágenes silentes. Buñuel es, por ende, un terrorista del sentido, sin que por ello caiga en lo puramente absurdo, en lo grotesco, en el sinsentido, en lo irracional o en lo que la crítica reduce a lo surrealista. Todos estos mecanismos éticos y estéticos destruyen, de un cierto modo, el orden establecido, pero su obra no puede explicarse de forma exclusiva a través de ellos. Su obra, tanto literaria como cinematográfica, da cabida a diversos itinerarios que cuestionan la creación de otro orden, en el sentido de un “orden otro” transgrediendo la dialéctica entre orden y desorden.

La imagen-silencio, un encuentro azaroso con la existencia

Cobijándose bajo las tapias de algún corralejo,
vemos a veces los montones de tierra promiscuada
con esos cien objetos imprecisos, inutilizables
—porque ya cien manos fueron sacando toda su utilidad—
y que entierran a nuestra imaginación como en una fosa.
«Suburbios», Luis Buñuel³⁷

La imagen-silencio nace ante el discurso trágico de la existencia. Toda significación acordada a la existencia es ilusoria y el azar bastaría para explicarla, a condición de precisar que el azar informa de la existencia en la medida en que acontece y en ningún caso en la medida en que es. A través de la imagen-silencio, Buñuel muestra que la construcción mental de lo real es todo salvo real ya que escapa a toda representación intelectual —al menos, del orden de lo establecido—, de ahí que el lenguaje no sea una herramienta que permita acceder a la realidad. El cine es “instrumento de poesía”³⁸ y, por ende, un medio privilegiado para revelar la existencia: «con todo lo que esta palabra pueda contener de sentido libertador, de subversión de la realidad, de umbral al mundo maravilloso del subconsciente, de inconformidad con la estrecha sociedad que nos rodea».³⁹

El azar, es para el filósofo trágico francés Clément Rosset, la palabra más próxima al silencio, lo que le permite su carácter contingente, imprevisible e innecesario, esto es, ajeno a la idea de necesidad. Si lo real es insignificante, tanto la imagen como la palabra, en la obra de Buñuel, parece repetir o evidenciar un saber ya sabido, más que comunicar algo desconocido. Sin embargo, Buñuel envuelve la repetición en un misterio que tropieza con lo azaroso del encuentro, algo que tartamudea entre lo que acontece y entre lo que se repite, sin saber exactamente qué precede a quién,

37 BUÑUEL, L., *Obra literaria reunida...*, *op. cit.*, p. 214.

38 Luis Buñuel reivindica, en “El cine instrumento de poesía” (1958), un cine revelador del sigilo del sueño, de la afasia del instinto, de la inefable existencia: «el cine es un arma maravillosa y peligrosa si la maneja un espíritu libre. Es el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto. El mecanismo productor de imágenes cinematográficas, por su manera de funcionar, es, entre todos los medios de expresión humana, el que más se parece al de la mente del hombre, o mejor aún, el que mejor imita el funcionamiento de la mente en estado de sueño». Véase BUÑUEL, L., *Obra literaria reunida...*, *op. cit.*, p. 544. La subversión, en su poética, no se entiende pues como escapatoria de lo real, sino como una forma de exterminación del lenguaje. En palabras de Sánchez Vidal, «en pocas ocasiones se ha expresado Buñuel con tanta claridad sobre sus concepciones artísticas, sin fisuras entre lo real y lo imaginario, lo irracional y lo social», como en esta conferencia. Véase SÁNCHEZ VIDAL, A. (comp.), *Luis Buñuel. Obra...*, *op. cit.*, p. 281.

39 BUÑUEL, L., *Obra literaria reunida...*, *op. cit.*, p. 541.

pues si bien Buñuel ironiza sobre el “asombro” schopenhaueriano,⁴⁰ al mismo tiempo, reclama su no-necesidad, su sinrazón y su falta de explicación: «no lo diré como un dogma, pero creo que en la vida todo es azar», declaraba a Pérez Turrent y a De la Colina.⁴¹

Se puede concluir que el tipo de azar presentado en la obra de Buñuel va ligado a lo trágico, esto es, existe una elección “inexplicable” que determinará la existencia, una especie de necesidad sin causa, como el propio cineasta expresaba: «la casualidad es la gran maestra de todas las cosas. La necesidad viene luego».⁴² El azar trágico es anterior a cualquier acontecimiento e incluso anterior a cualquier causalidad y a cualquier casualidad, pues la existencia azarosa implica la ausencia de “referenciales”.

En *Teorema* (1925), cuyo título lleva implícito el deseo de demostrar lógicamente un postulado, Buñuel trunca socarronamente esta demostración en su verso final: «es lo que no nos habíamos propuesto demostrar».⁴³ De hecho, el poema se estructura con una serie de axiomas y una configuración demostrativa cuya unión surrealista invalida toda demostración lógica: «si por un punto fuera de una recta trazamos una paralela a ella obtendremos una soleada tarde de otoño».⁴⁴ El mundo privado de su silencio queda así abocado a la repetición: «después de un bordoneo un silencio y luego pasa Cristo vendiendo voces».⁴⁵ El sistema anti-ontológico de Buñuel cuestiona, por un lado, el sentido inherente a lo real, por otro, el problema fenomenológico de la percepción de lo real.

Esta forma de visión silenciosa de la existencia se produce en *Tristana*, cuando se inclina a contemplar la estatua del Cardenal Juan de Tavera, un *memento mori* que encarna lo abyecto. Este asombro, en sentido schopenhaueriano, provoca una visión imposible. La imagen contemplada se convierte en una huella de la invisibilidad de otra imagen presentida, la huella de un cuerpo desencarnado, la revelación

40 Para Arthur Schopenhauer, el asombro ante la existencia nace en el individuo cuando se enfrenta conscientemente a su finitud: «con esta reflexión y este asombro nace la *necesidad de una metafísica*, propia solo del hombre: por eso es un *animal metaphysicum*». Véase SCHOPENHAUER, A., *El mundo como voluntad y representación II: Complementos*, traducción y notas de Pilar López de Santa María, Madrid, Trotta, 2005, p. 198. Como dice López de Santa María, «la búsqueda de una explicación del mundo que vaya más allá de la experiencia surge, efectivamente, del asombro, pero no tanto del asombro ante el ser como del asombro ante el padecer que es nuestra existencia» (*ibidem*, p. 16).

41 PÉREZ TURRENT, T. y DE LA COLINA, J., *Buñuel por Buñuel*, Madrid, Plot Ediciones, 2002, p. 156.

42 BUÑUEL, L., *Mi último suspiro...*, *op. cit.*, p. 168.

43 BUÑUEL, L., *Obra literaria reunida...*, *op. cit.*, p. 245.

44 *Ibidem*, p. 243.

45 *Ibidem*, p. 244.

de la muerte al ver «la piel translúcida, el comienzo de la putrefacción».⁴⁶ Pero este cuerpo reducido a la “nada”, tumba del cuerpo invisible, fijado entre el *rigor mortis* y la putrefacción, también mira con una mirada silenciosa. En esta indiferenciación de la mirada, ¿quién mira y quién es mirado? Tristana queda más fascinada por la invisibilidad, el sentido de lo silente, que por el propio cuerpo en descomposición, pues parece sentir una curiosidad morbosa, una búsqueda de la mirada hacia un volumen que la mira, en términos de George Didi-Huberman.

Para el ensayista francés, la experiencia visual, la evidencia visible, nos enfrenta siempre a una pérdida: «viendo algo tenemos en general la impresión de ganar algo. Pero la modalidad de lo visible deviene ineluctable —es decir, condenada a una cuestión de ser— cuando ver es sentir que algo se nos escapa ineluctablemente: dicho de otra manera, cuando ver es perder. Todo está allí».⁴⁷ La mirada queda escindida, en cierta medida, desdoblada, el ver implica el ser mirado, lo que también escinde al sujeto. Si la imagen debe entenderse más como una pérdida y pensarse más allá de la oposición canónica de lo visible y lo legible, «esta escisión abierta en nosotros —esta escisión abierta en lo que vemos por lo que nos mira— comienza a manifestarse cuando la desorientación nace de un límite que se borra o vacila, por ejemplo, entre la realidad material y la realidad psíquica».⁴⁸

La imagen-silencio es una especie de relación de consciencia al cuerpo en la que se borra cualquier representación intelectual o cualquier tipo de creencia. Tristana se satisface con esta experiencia de lo real, *hic et nunc*, en la que la estatua mirada no está exenta de sentido, sino que su sentido está silenciado, queda silencioso a la interpretación primera, casi desnudado de afecto pues esta realidad se reduce a repetir su sentido trágico. Tristana, según la expresión de Didi-Huberman, «hace la experiencia de una imagen»,⁴⁹ una especie de reconocimiento en sentido proustiano, de una imagen que ya creía conocer, pero que se manifiesta como un misterio nuevo, perforando los sentidos. Este misterio acentúa la angustia del contacto entre la imagen y la realidad, la inquietud del contacto entre la imagen mirada y el cuerpo-volumen que mira. Tristana, en su elección por una columna, por una calle o por un garbanzo, insiste en la singularidad de cada objeto, lo que le permite crear la ilusión de libertad, la ilusión de poder elegir. En el momento en el que esta ima-

46 PÉREZ TURRENT, T. y DE LA COLINA, J., *Buñuel por Buñuel...*, op. cit., p. 160.

47 DIDI-HUBERMAN, G., *Lo que vemos, lo que nos mira* (*Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, 1992), traducción de Horacio Pons, Buenos Aires, Manantial, 1997, p. 17.

48 *Ibidem*, pp. 161-162.

49 *Ibidem*, p. 21.

gen deja de ser mirada como una “imagería” o como algo estereotipado, por una situación visual singular, se convierte en una “experiencia-límite”: «una especie de horror o negación de lo pleno».⁵⁰

La irrupción de don Lope quiebra la escucha silenciosa de esta mirada. La genialidad de Buñuel consiste en borrar de los pensamientos de Tristana cualquier alusión metafísica, cualquier discurso lógico, cualquier forma de palabra que pretenda hacer hablar a la existencia. La imagen no es pensante, sino “pasante”. El hecho de desbaratar esta introspección compromete toda posible expectativa del espectador-investigador por alcanzar un sentido. Cuando don Lope le pregunta a Tristana en qué pensaba al mirar la estatua, su respuesta corta de tajo la perspectiva racional con el fin de banalizar el pensamiento, reduciéndola casi al absurdo: «estaba pensando en ir a comprar sus pantuflas».⁵¹ Al margen del “simbolismo” que adquiere el tema de las zapatillas a lo largo de la película, «las mismas pantuflas que tira luego como signo de rebelión»,⁵² se produce una especie de subversión de la imagen. Una subversión cuyo elemento esencial es imprimir frustración a toda forma de expectativa racional o lógica que no sea la respuesta silenciosa y trágica de la existencia.

La imagen-silencio en la deriva del lenguaje

Margarita fue al campo de las interrogaciones.
Quien osa llegar al campo de las interrogaciones jamás retorna de allí.
Mitridates en *Hamlet* (acto I)⁵³

El silencio del mundo es probablemente la fuente principal de la angustia, que, agónica, ansía reencontrar su significancia. Si busca a través del lenguaje, lo hace para recobrar su dirección, el sentido perdido de un mundo a la deriva. La aparición del lenguaje implica al mismo tiempo la aparición del doble: el mundo como voluntad de representación por las palabras. Buñuel revela, en cada una de las formas de “desorden visual”, una forma dispar de lenguaje que hace incomprensible, una forma de lenguaje propio a cada locura. A cada forma de desorden, un idiolecto propio, convirtiendo la patología en una forma ininteligible que se reconcilia, ilusoriamente, con la idiotez de lo real. Al mismo tiempo, la ilusión queda transfigurada en un constructo dialéctico que pretende asfixiar lo real. Si lo real es indecible, lo ilusorio, al pretender darle voz a la existencia, se vuelve incomprensible.

50 *Ibidem*, p. 20.

51 Buñuel, L. (Director). (1970). *Tristana*. [Película]. London BFI. 25' 57”.

52 SÁNCHEZ VIDAL, A., *Luis Buñuel: obra..., op. cit.*, p. 333.

53 BUÑUEL, L., *Obra literaria reunida..., op. cit.*, p. 266.

Así es el delirio erotomaniaco de Beatriz hacia el sacerdote en *Nazarín*: «hace rato que se me vienen malas figuraciones a la cabeza [...] pues cuando lleguen esas penas solo pido pasarlas con usted y si echándomelas encima se las puedo quitar, pues me las echó encima porque esa ley le tengo»,⁵⁴ al que se superpone el delirio narcisista de Nazarín, que le responde: «también yo las quiero y si como ovejas se pierden las buscaré». ⁵⁵ En este delirio del lenguaje, Buñuel desliza, a su vez, un discurso visual delirante que prefigura una imagen-silencio: un primerísimo plano de los dedos del sacerdote recogiendo un caracol, para ponerlo sobre una de sus manos, una imagen tan inexplicable como reveladora de lo real.⁵⁶ La imagen-silencio, al provocar un desajuste con el “orden” del lenguaje, se convierte en creadora de sentido. La sicosis pasional de Beatriz, su erotomanía, desata e instaura un lenguaje incomprensible para Nazarín quien, a su vez, en su propia megalomanía, el “delirio de la Cruz”,⁵⁷ crea otro lenguaje incomprensible; de ahí que ambos lenguajes no se estructuren por la locura, sino que la locura ya constituye en sí esos lenguajes.

Ciertamente existe en la obra de Buñuel un gusto por disecar las diferentes “patologías”, una especie de verbosidad morbosa de signos epilépticos, constantemente ligadas a un lenguaje balbuceante. Un gusto por seccionar el espíritu con el escarpelo de la carne, para así dividirlo en dos. Para cada obsesión un lenguaje fóbico, desdibujado de melancolía, donde quedan aún los trazos de una erotomanía narcisista, apenas borrada por la paranoia pervertida. Se trata de una obsesión esbozada que se transmuta en un sueño de la razón que siempre produce los mismos monstruos, pero con distintas voces, la polifonía de una locura producida por una visión desmesurada, la visión que atrae al “loco” inevitablemente hacia lo irreal cuando el verbo se descarna. De ahí que la imagen-silencio sea una percepción que provoca un exceso de visión en el que el sentido queda suspendido.

54 Buñuel, L. (Director). (1958). *Nazarín*. [Película]. Elephant films. 1 hora 9' 41".

55 *Ibidem*, 1 hora 10' 14".

56 En palabras de Sánchez Vidal, «este detalle se le ocurre a Luis allí mismo, con un simple gesto muestra el alejamiento de este hombre de todo lo que le estaban diciendo». Véase SÁNCHEZ VIDAL, A., *Luis Buñuel: obra..., op. cit.*, p. 218.

57 Más que al instrumento de suplicio, las referencias del Nuevo Testamento a la cruz y a la crucifixión aluden a su significado de salvación, oponiendo la sabiduría de Dios a la locura de los hombres. La idea de “locura de la cruz” surge a partir de la “Primera Epístola a los Corintios de San Pablo”: «porque la doctrina de la cruz de Cristo es necedad para los que se pierden, pero es poder de Dios para los que se salvan. Según que está escrito: perderé la sabiduría de los sabios, y reprobaré la prudencia de los prudentes» [1 Co, 1: 18-19]. San Pablo contraponen la sabiduría del mundo, llena de orgullo, a la revelación divina pues Dios previó la salvación del hombre a través de la cruz: «nosotros predicamos a Cristo crucificado, escándalo para los judíos, locura para los gentiles, mas poder y sabiduría de Dios para los llamados, ya sean judíos, ya griegos. Porque la locura de Dios es más sabia que los hombres, y la flaqueza de Dios más poderosa que los hombres» [1 Co, 1: 23-25].

En *Hamlet* (1927), que en opinión de Víctor Fuentes «tiene mucho de antídoto teatral, dadaísta-surrealista, contra *Mariana Pineda*»,⁵⁸ Buñuel desplaza el sentido original de las palabras para conseguir un efecto de “extrañamiento”, capaz no ya de describir la realidad sino, como en el sueño, de evocarla. Margarita canta «en un idioma jocundo e improvisado: cridia estreche eka per crilo/ Idriod celín tankar». ⁵⁹ El lenguaje queda así reducido al silencio pues le arranca el sentido a la significación. Sánchez Vidal caracterizaba este extrañamiento como «el efecto resultante de crear todas las condiciones [...] para que se espere, por pura continuidad, un determinado estilema y sustituirlo súbitamente por otro imprevisible sin dar tiempo al lector a reaccionar». ⁶⁰ En cierta medida, esta “anti-pieza teatral” conjuga el extrañamiento con la interrupción del sentido para que las palabras vuelvan al silencio o, como expresan Jordi Xifra y Carolina Martínez, a un tipo de dramaturgia que piensa en imágenes. ⁶¹ La ruptura con la lógica del lenguaje desliza la imagen-silencio, lo “inesperado”, hacia un sentido anti-ontológico de la existencia. ⁶²

Buñuel, a la manera aséptica del actor Buster Keaton, provoca una especie de anestesia general comparable a la “anestesia del corazón” de la que hablaba Bergson en su ensayo sobre la risa. ⁶³ Para Fuentes, «Buñuel, en *Hamlet*, hace gala de anti-esteticismo: aspira a liberar el lenguaje, a que las palabras en libertad, su incoherencia, sus juegos, su abandono al automatismo verbal, vuelva a su coherencia primitiva, a su unidad absurda, a su estado salvaje». ⁶⁴

58 FUENTES, V., «Un pulso arte-antiarte: Buñuel, Lorca. *Mariana Pineda* y el *Hamlet* buñueliano», en *Claves de Razón Práctica*, n. 136, 2003, pp. 66-69, espec. p. 66.

59 BUÑUEL, L., *Obra literaria reunida...*, op. cit., p. 270.

60 SÁNCHEZ VIDAL, A. (comp.), *Luis Buñuel. Obra...*, op. cit., p. 263.

61 XIFRA, J. y MARTÍNEZ, C., «El decir escénico de Luis Buñuel: inferencias y transferencias (siglos XX y XXI)», en *Buñueliana. Revista de cine, arte y vanguardias*, n. 1, 2022, pp. 83-109, espec. p. 91.

62 Si todo lo que sucede en la pieza teatral parece “imprevisible”, la anti-ontología que se revela en toda la obra de Buñuel es fundamentalmente una anti-ontología del acontecimiento. Como explica Stéphane Vinolo: «ce n'est pas tant ce qui arrive qui pose problème que sa nonconformité avec une certaine attente de régularité, une intrusion inexplicable, une effraction dans la chaîne passé-présent-futur». Véase VINOLO, S., *Clément Rosset: La philosophie comme anti-ontologie*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 85. De hecho, el engaño, como señala Rosset, no está del lado del acontecimiento, sino del lado de la expectativa: «l'analyse de l'attente déçue révèle qu'il se crée en effet, parallèlement à la perception du fait, une idée spontanée selon laquelle l'événement, en se réalisant, a éliminé une autre version de l'événement, celle-là même à laquelle précisément on s'attendait». Véase ROSSET, C., *Le réel et son double: essai sur l'illusion*, Paris, Gallimard, 1976, p. 27.

63 «¿Y acaso no veríamos cómo muchas de ellas [las acciones humanas] dejan de pronto de ser graves para ser divertidas, si las aislásemos de la música de sentimiento que las acompaña? La comicidad exige pues, para surtir todo su efecto, algo así como una anestesia momentánea del corazón, pues se dirige a la inteligencia pura». Véase BERGSON, H., *La risa: ensayo sobre el significado de la comicidad (Le Rire: essai sur la signification du comique, 1900)*, traducción de Rafael Blanco, Buenos Aires, Ediciones Godot, 2011, p. 11.

64 FUENTES, V., «Un pulso arte-antiarte...», op. cit., p. 67.

La imagen-silencio, al derruir el espejismo de la ilusión creada por el lenguaje, es la consecuencia o la implicación instantánea de intuir lo real. Es la consecuencia de una “voluntad trágica” que intuye la naturaleza “terrorista” y exterminadora del silencio. La risa irrumpe como un balbuceo —fundador de sentido— que permite al silencio pasar de la insignificancia de la realidad o de lo indecible de lo real, a la “palabra”. Por ello, la risa es material, es corpórea, un espacio donde el silencio funda el sentido y la imagen-silencio disloca los sentidos. El terrorismo trágico reconcilia al hombre con lo decible, revela su conocimiento silente y la risa deviene exterminadora.

En ese gran ojo capaz de “objetivar” el mundo, se convertirá el cine y la teoría cinematográfica buñueliana, insistiendo en esa capacidad “silenciosa”, esto es, que provoca el asombro: «silencioso como un paraíso, animista y vital como una religión, la mirada taumatúrgica del objetivo humaniza los seres y las cosas»,⁶⁵ escribía Buñuel en *Del plano fotogénico* (1927).

La imagen-silencio reveladora de una lógica de lo peor

¿qué anhelos, qué deseos de mares rotos
convertidos en níquel
o en un canto ecuménico de lo que pudo ser tragedia,
nacerán, los pájaros de nuestras bocas juntas,
mientras la muerte nos entra por los pies?
«Pájaro de angustia», Luis Buñuel⁶⁶

Aunque el pesimista hace hablar al mundo, un mundo cruel, habla después de haberlo visto pues para él la existencia ya está determinada. El trágico habla y ríe a la vez. Habla de la imposibilidad de ver y ríe al crear y destruir el mundo pues para este el mundo está por hacer. Lo “peor” pesimista designa una lógica del mundo, lo “peor” trágico proclama una lógica del pensamiento que se traduce por la imposibilidad de pensar el mundo. El pesimismo, como filosofía de un mundo ya establecido, es una filosofía del absurdo; la filosofía trágica una filosofía de la crueldad. Como expresa Rosset: «on peut distinguer deux formes antithétiques de logique du pire: l'une (paranoïaque) dont la logique est d'affirmer (le pire), l'autre (tragique) dont le 'pire' est de ne rien affirmer».⁶⁷ La afirmación de la tragedia pesimista —la desgracia de la existencia— es ante todo la afirmación del ser, mientras que, para

65 BUÑUEL, L., *Obra literaria reunida...*, op. cit., p. 404.

66 *Ibidem*, pp. 315-316.

67 ROSSET, C., *Logique du pire: éléments pour une philosophie tragique*, Paris, Éditions de Minuit, 1971, p. 21.

el pensamiento trágico, el ser es impensable. Si Buñuel establece una lógica de lo peor, lo hace eliminando todo juicio moral, pues, como expresaba André Bazin, «la crueldad no es de Buñuel; él se limita a revelarla al mundo. Elige lo más atroz porque el verdadero problema no es saber que existe también la felicidad sino hasta dónde puede ir la condición humana en la desdicha; es sondear la crueldad de la canción».⁶⁸

En *Le Journal d'une femme de chambre* (1964), un jabalí persigue a una liebre, que, al adentrarse en la espesura, no solo deja presagiar el triste destino de esta, sino que revela una realidad aún más cruenta, ahí yace, inerte, el cuerpo de Claire (Dominique Sauvage). El cuerpo de la niña ha sido mancillado y vejado doblemente: por la violación de Joseph (Georges Géret) y por la violación del ojo. La imagen-silencio, que explicita la violación de la niña, viene provocada por la ambigüedad erótica y repugnante de la composición saturada de la imagen y el silbido afilado del tren. Como en su poema *Suburbios* (1923), se funden en una “estética absurda”,⁶⁹ la hojarasca con los muslos inertes ligeramente separados de la niña, las medias bajadas con las manchas de sangre y barro, la baba viscosa de dos caracoles con el acercamiento focal que hiere la retina.

La saturación del discurso suscita la suspensión del sentido, acentuando lo que podríamos denominar “terrorismo fílmico” en el cine de Buñuel, esto es, la destrucción como una necesidad, no para cuestionarla, sino para ponerla en escena, de ahí su carácter “obsceno”, es decir, lo que está obligado a aparecer en escena. Esta imagen-silencio, en la expresión de Jean Baudrillard, es más visible que lo visible.⁷⁰ Como dice Corinne Maier, la mirada vacila: «el espectador de lo obsceno mira forzándose por no ver; es decir, no entrega en verdad la mirada: la aventura y la retoma de inmediato. Lo obsceno es, pues, una trampa tendida al deseo del otro: dar a ver lo obsceno es forzar la mirada de un espectador que se regodea».⁷¹

Así, Buñuel reúne lo grotesco y lo trágico en un espectáculo obsceno. Tanto la imagen grotesca como la imagen-silencio, crean un efecto de distanciamiento perceptiva que posibilita un cuestionamiento de lo real. No obstante, lo grotesco “deforma” la

68 BAZIN, A., *El cine de la crueldad (Le Cinéma de la cruauté: de Buñuel à Hitchcock)*, 1975), Bilbao, Mensajero, 1977, p. 72.

69 BUÑUEL, L., *Obra literaria reunida...*, op. cit., p. 213.

70 BAUDRILLARD, J., *Las estrategias fatales (Les Stratégies fatales)*, 1983), traducción de Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama, 1997, p. 57.

71 MAIER, C., *Lo obsceno: la muerte en acción (L'Obscène: la mort à l'œuvre)*, 2004), Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2005, p. 69.

visión, la duplica, mientras que la imagen-silencio suspende el sentido, lo funda. Si ambos provocan un sentimiento de extrañeza, lo grotesco se sitúa en un plano de composición.⁷² Lo grotesco no deja de ser una forma de trascender la imagen del mundo —como fenómeno—, mientras que el silencio permanece en el plano de inmanencia, es una imagen del pensamiento.

Ya se trate del cuerpo mutilado, el de Tristana; del mancillado, el de Viridiana; del lacerado, el de Séverine en *Belle de jour*; del deshonrado, el de la madre de Pedro en *Los olvidados*; del desdeñado, el de Gloria en *Él*; del ultrajado, el de Claire en *Le Journal d'une femme de chambre...* por citar solo unos ejemplos, Buñuel inserta el cuerpo en una estética de lo peor en consonancia con una ética de la crueldad: el cuerpo abyecto unido a lo femenino en una visión particular del deseo masculino que se declina en desorientadas desilusiones.

Silencios y puntos de suspensión

Yo creo que esta curiosidad
por lo que suceda después de la muerte
no existía antaño, o existía menos,
en un mundo que no cambiaba apenas.

Luis Buñuel⁷³

Rosset afirma que todo pensamiento no trágico es intolerante y que se vuelve opresivo, especialmente cuando es optimista, ya que constituye una “ética de la exclusión”. Buñuel muestra que cualquier posibilidad de ese mejor, la ilusión de la felicidad —una lógica de lo mejor— conduce a la intolerancia, por ejemplo, el fracaso de la escuela-granja en *Los olvidados*, que muestra que fuera, el mundo siempre sigue siendo el mismo, o la caridad cristiana de Viridiana y las mejores intenciones de

72 Gilles Deleuze y Félix Guattari consideran la obra de arte como un bloque de sensaciones, un compuesto de perceptos y de afectos: «las sensaciones, perceptos y afectos son seres que valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia [...] La obra de arte es un ser de sensación, y nada más: existe en sí». Véase DELEUZE, G. y GUATTARI, F., ¿Qué es la filosofía? (*Qu'est-ce que la philosophie?*, 1991), traducción de Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 1997, p. 165. Se filma o se escribe con sensaciones, se filman o se escriben sensaciones: «las sensaciones como perceptos no son percepciones que remitirían a un objeto (referencia): si a algo se parecen, es por un parecido producido por sus propios medios, y la sonrisa en el lienzo está hecha únicamente con colores, trazos, sombra y luz» (*ibidem*, p. 167). Toda obra de arte extrae un bloque de sensaciones, un “monumento”, esto es, «un bloque de sensaciones presentes que solo a ellas mismas deben su propia conservación, y otorgan al acontecimiento el compuesto que lo conmemora» (*ibidem*, p. 167). Muchos son los críticos que hablan de las obsesiones de Buñuel o de los recuerdos que plasma en sus películas, sin duda están presentes en su obra, pero, comparto la opinión de Deleuze y Guattari, «no se escribe con recuerdos de la infancia, sino por bloques de infancia que son devenires-niño del presente» (*ibidem*).

73 BUÑUEL, L., *Mi último suspiro...*, *op. cit.*, p. 250.

Nazarín, que también están condenadas al fracaso. La tolerancia, en cambio, es un comportamiento necesariamente desastroso porque afirma el principio de no modificación. El humor trágico hace que la visión sea “imposible” porque es una visión de “nada”. Sin embargo, esta nada debe desprenderse de todo sentido metafísico para afirmar lo real más allá de lo que se puede pensar y lo que se puede desear, de manera que esta visión constituya una lógica de lo peor. La naturaleza indigesta de la realidad hace que la existencia sea silenciosa, pues tras la risa exterminadora que desprende su visión, se produce una “caída”, como expresó Lucrecio Caro en *De la naturaleza de las cosas*, —*eripitur persona, manet res*— «la máscara se quita y queda el hombre». ⁷⁴ En el Evangelio de Marcos se nos advierte: «si tu ojo te fuere ocasión de caer, sácalo». ⁷⁵ ¿No es esta la primera acción de Buñuel, arrancar el ojo, para contemplar mejor la caída final? De este modo, el mundo no tiene “remedio” y permanece en silencio o, a veces, en una especie de discurso apagógico.

Toda su obra está salpicada de sueños. Pero, mientras Gaston Bachelard da sentido trascendente al sueño, Buñuel deja el sentido en suspenso, lo despoja de toda explicación. Lo trágico comienza cuando ya no hay nada que decir o pensar. Lo trágico es el silencio. En “buena lógica”, el discurso trágico se detendría en el silencio. En este sentido, el “terrorismo” trágico no es tanto el acceso a la conciencia como el acceso a la palabra. El mundo “significa” en la medida en que es azaroso, es decir, en la medida en que está significado por el silencio. La “imagen-silencio” englobaría ese tipo de imágenes en las que el sentido queda suspendido y en esa suspensión, una vez sacrificada su majestad el “Yo”, lo que queda es la alegría trágica, esa *laetitia*, «la deseada Leticia», ⁷⁶ y su risa inefable.

74 LUCRECIO CARO, T., *De la naturaleza de las cosas (De rerum natura)*, traducción del Abate Marchena, Madrid, Orbis, 1984, p. 189.

75 Mc, 9: 47.

76 BUÑUEL, L., *Obra literaria reunida...*, *op. cit.*, p. 293.