

# Pierre Louys, Buñuel y la mujer \*

Daniel Gerber \*\*

*Ese oscuro objeto del deseo* es la última película filmada por Luis Buñuel. Realizada en 1977, es una adaptación de la novela de Pierre Louÿs titulada *La mujer y el pelele*.<sup>1</sup> Para su versión cinematográfica, Buñuel cambia el título, apoyándose para esto en una expresión del protagonista de la novela, quien en algún momento se refiere a la mujer que lo obsesiona llamándola “pálido objeto de deseo”. La inversión del calificativo –que pasa a ser *oscuro*– permite una caracterización más adecuada del objeto de deseo: Buñuel nos lo presenta como ese objeto imposible de nombrar; objeto siempre sumido en la oscuridad porque más que estar destinado a la satisfacción del deseo ocupa el lugar de aquello que lo causa.

El director español afirma que su película es “la historia de la posesión imposible de un cuerpo de mujer”<sup>2</sup> y con esta expresión parece coincidir, sin proponérselo, con Freud y Lacan para quienes la mujer no sino el nombre del objeto de deseo por excelencia, objeto destinado siempre a escabullirse, tanto a los hombres como a las mujeres. La mujer es la causa de todo desear porque es lo imposible de poseer.

De hecho, la imposibilidad de satisfacer el deseo es una constante en la cinematografía buñueliana. Buñuel nunca deja de mostrar que solamente la insatisfacción sostiene y acrecienta el deseo

\* Este artículo hace referencia a la película de Luis Buñuel, *Ese oscuro objeto del deseo*.

\*\* Psicoanalista. Profesor de la Maestría en psicoanálisis en el Centro de Investigaciones y Estudios Psicoanalíticos y en el Círculo Psicoanalítico Mexicano A. C.

<sup>1</sup> Cf. P. Louÿs, *La mujer y el pelele*. Barcelona, Plaza y Janés, 1978.

<sup>2</sup> L. Buñuel, *Mi último suspiro*. México, Plaza y Janés, 1982, p. 243.

y por esto su empeño en presentar en sus películas la imposibilidad inexplicable de realizar cierto propósito: alguien o un grupo de personas se propone llevar al cabo determinado objetivo, pero nunca puede lograrlo no obstante que aparentemente nada lo impide. Si nos remontamos a su segunda película, *La edad de oro* –de 1930– puede recordarse la escena en que dos amantes intentan apasionadamente hacer el amor en el jardín, pero varios incidentes triviales lo obstaculizan. Años después, en *Ensayo de un crimen*, de 1957, todos los esfuerzos del protagonista –Archibaldo de la Cruz– para consumar un asesinato fracasan. En *El ángel exterminador*, de 1962, los comensales no pueden franquear la puerta de la casa para salir después de cenar, y al final de la película tampoco pueden salir del templo donde acaban de celebrar una misa de acción de gracias. Por último, en *El discreto encanto de la burguesía*, de 1973, aparece una situación semejante: dificultades imprevistas impiden a las parejas cenar juntos, propósito que intentan cumplir una y otra vez.

En todos los casos siempre surge el obstáculo inesperado, insólito y absurdo pero lo suficientemente efectivo como para impedir la consumación del acto que se espera realizar. Hay allí algo inexplicable, fuera de toda lógica, algo que no es posible representar por medio del lenguaje y las imágenes, y que sin embargo tiene un poder verdaderamente contundente. Es eso que Lacan llama lo real y que define como lo imposible. Lo real no es la realidad tal como convencionalmente se la entiende, sino ese núcleo traumático, resistente a toda simbolización, producto del carácter equívoco e “incompleto” del lenguaje que es fundamento de la realidad, pero que no puede decirlo todo.

Por su empleo constante de los equívocos del lenguaje para crear situaciones aparentemente absurdas y sin sentido, Buñuel es el cineasta por excelencia de lo real. Esas situaciones que él presenta no son otra cosa que la puesta en acto de ese núcleo real –corazón del orden simbólico– que la palabra sólo puede contornear, real traumático que es causa de la insatisfacción eterna del deseo y del consiguiente tormento por la ausencia de respuesta que pueda dar cuenta del deseo del *Otro*: ¿qué quiere el *Otro* –el universo que nos rodea– que nunca responde con el objeto “adecuado” que permita la satisfacción?

Buñuel es el cineasta de lo real si se toma en cuenta que en sus películas aparecerá siempre un objeto o un acto colocados –sin que

nada lo justifique— en el lugar de lo imposible, en ese lugar que es el de *la Cosa*, el objeto inexistente cuya ausencia define a ese sitio como un puro vacío. Las películas antes señaladas no sino sino el paradigma de esa situación en la que la ocupación de ese lugar de lo imposible por un determinado objeto o un acto hace de éstos la causa que incita el deseo: nada más ansiado que *eso* cuya posesión o realización borraría toda falta y eliminaría todo imposible.

Este objeto que causa el deseo no es necesariamente una mujer, pero el lugar que ocupa es el de *la mujer* en tanto ésta es la figuración del objeto de deseo por excelencia, la encarnación de *todo* el goce, la posibilidad mítica de desaparición de cualquier límite. El objeto buñueliano que representa la imposibilidad, puede consistir en algo tan intrascendente como la simple actividad banal o cotidiana de cenar juntos o salir de la casa; sin embargo lo importante no es esa actividad en sí misma, sino el sitio que ella toma como evocación de lo imposible. Es ese lugar privilegiado asignado al objeto —por el hecho mismo de su imposibilidad— y los obstáculos que nacen y se organizan alrededor de él, lo que produce este efecto de transformación de lo trivial en algo inaccesible y, por esto mismo, intensamente anhelado.

Esta es la base del argumento de *Ese oscuro objeto del deseo*, título que en sí mismo anuncia el tema central de la película: la imposibilidad que experimenta el protagonista para poseer ese objeto que lo obsesiona, la mujer amada. Ella es ese objeto oscuro, enigmático, que se le sustrae inexplicablemente por medio de una serie de trucos y maniobras tan absurdos como efectivos.

Buñuel menciona<sup>3</sup> que en *Ese oscuro objeto del deseo* parte de la idea de un hombre que quiere acostarse con una mujer y no lo logra, situación por la que ella se convierte para él en una obsesión que nunca puede hacerse realidad. A partir de una formulación tan sencilla, la película nos interpela con una pregunta cuya respuesta no es tan fácil de hallar: ¿qué es para un hombre acostarse con una mujer, es decir, poseerla? Responder una interrogante como ésta exige poner en cuestión la idea demasiado habitual de que se trataría simplemente de acceder al placer de la descarga física en el acto sexual. Para un hombre ésta no es la cuestión fundamental

<sup>3</sup> S. Freud, "El tabú de la virginidad" (Contribuciones a la psicología del amor, III). En *Obras completas*, Tomo XI. Buenos Aires. Amorrortu, 1979, p. 194.

pues la sexualidad lo enfrenta con algo diferente: su anhelo de acceder al tesoro que supuestamente ella guarda y que genéricamente se denomina *goce femenino*.

La femineidad, y más específicamente el goce femenino, es concebido por el hombre como un tesoro celosamente guardado que se sustrae siempre a sus esperanzas de obtenerlo. Se trata entonces para él de hallar la respuesta por el enigma de ese goce que no deja de provocar una interrogante ansiosa con relación a la cual —como Buñuel lo muestra magistralmente— la mujer siempre engaña al hombre.

Lo engaña aunque no necesariamente con otro hombre pues, ante todo, lo engaña con él mismo. Engaño de la mujer que no debe confundirse con “infidelidad”, engaño en tanto ella misma es también otra, es el *héteros* por excelencia, nunca semejante a sí misma. Más allá de ella, una mujer encarna la alteridad absoluta, inaccesible, imposible de ser poseída; alteridad siempre en riesgo de desaparecer en la relación con un hombre y que sólo puede resguardarse sustrayéndose a él.

Buñuel parece confirmar así algo que afirmaba Freud<sup>4</sup>: para el varón la mujer es tabú. Es tabú porque es esencialmente *otra*: “es diferente del varón, parece eternamente incomprensible y misteriosa, ajena y por eso hostil”.<sup>5</sup> Otra como tal, *héteros*, no semejante, ante todo a ella misma: hay una alteridad que la rebasa, más allá de ella misma, una alteridad que trata de resguardar evitando el sometimiento absoluto implicado por el hecho de ser la mujer *de* un hombre. Esta alteridad comporta una división del sujeto femenino, pues si bien puede decirse que se somete al orden simbólico, este sometimiento es *no todo*: no toda ella está allí, para encarnar el falo que falta a los hombres; algo se escabulle, un goce del cual la palabra nada puede decir.

Ya en *Bella de día*, de 1966, Buñuel presentaba en el personaje de Severine esta división inherente a lo femenino. La protagonista se escinde allí y es a la vez la mujer de un hombre a quien ama sin poder gozar de él y el objeto entregado a la “perversión polimorfa del macho” como Lacan define el erotismo masculino. A la pregunta “¿qué es una mujer?”, Severine no puede responder sino divi-

<sup>4</sup> J. De la Colina y T. Pérez Turrent, *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*. México, Joaquín Mortiz, 1986. p. 201.

<sup>5</sup> *Ibíd.*, p. 194.

diéndose y presentado al hombre de quien ella toma la pregunta—ese resto, esa alteridad —*Bella de día*, la prostituta— que reabre el interrogante.

Gracias a la doble vida que lleva, Severine defiende esa alteridad que el orden simbólico amenaza siempre con hacer desaparecer pues su función es reforzar “lo mismo” en desmedro de “lo otro”, función que cumple asignando a todos y cada uno de los sujetos una identidad estable. Esto comporta para las mujeres el riesgo de su anulación pues, ellas encarnan el *héteros*.

La institución básica que el orden simbólico ha inventado para regular la satisfacción sexual y encauzar la pasión amorosa, el matrimonio, posee una serie de características que llevan al aplastamiento de la alteridad de la mujer. Desde el momento en que la relación de una mujer con un hombre se “institucionaliza” comienzan a operar exigencias que pretenden forzar la semejanza en desmedro de la no semejanza, de la alteridad: se asigna el mismo apellido a ambos cónyuges, se imponen mecanismos de identificación narcisista (“uno por y para el otro”), se descalifica de una manera u otra la diferencia. Es por esto que la llamada “mujer ligera” encarna para los dos cónyuges —para dos que, por definición, comparten un mismo yugo— la alteridad que entre ellos es borrada; la encarna, por ejemplo, bajo la figura de la infidelidad que, más que infidelidad al otro de la relación, es infidelidad al orden simbólico que la sostiene.

Encarnar la alteridad es también lo que hace la prostituta, figura ancestral de la femineidad contrapuesta a su complemento indisociable: la santa. La mezcla de fascinación y repulsa que desde la noche de los tiempos se ha dirigido a la prostituta, es consecuencia del hecho de que ella está para hacer semblante de esa alteridad de lo femenino, de ese goce imposible no sometido a las leyes del lenguaje. La prostituta está precisamente para que ese goce pueda tener un semblante en todo orden cultural; pero sólo un semblante porque todos saben que ella miente y que no goza, pese a lo cual se imaginan que goza. Sólo un semblante de goce porque si ella verdaderamente gozara, el encuentro con la alteridad que debe permanecer inalcanzable sería posible, lo que significaría una catástrofe para el deseo que por definición debe quedar insatisfecho.

Si en *Bella de día* la división femenina es mostrada por medio de la doble vida de la protagonista que se coloca y se sustrae a la

vez del lugar de objeto abyecto del fantasma del hombre, en *Ese oscuro objeto del deseo* reaparece esta división, pero a través de la óptica del personaje masculino, que no puede dejar de concebirla como una actitud de duplicidad mantenida por un ser que, a la vez que busca con avidez el goce sexual –ese goce que un hombre podría procurarle– se sustrae siempre del acoso de su *partenaire* masculino.

El paradigma de esta posición dividida se encuentra en esa escena de esta última película en la que la protagonista va a entregarse finalmente a Mateo. Sin embargo, para sorpresa y desconuelo de éste, se ha puesto un calzón de tela muy rígida ceñido por unos lazos de una resistencia y una complicación extremas, un calzón que no deja de evocar un cinturón de castidad. Frente a la desesperación del hombre que quiere poseerla, loco de amor y deseo, ella dirá “¡Seré loca hasta donde quiera Dios, pero no hasta donde quieran los hombres!”; palabras que recuerdan que, como dice Lacan<sup>6</sup>, el goce de la mujer es inaccesible para el hombre pues remite a ese *Uno* que se coloca más allá del conjunto de todos los hombres marcados por la castración, ese *Uno* que podría nombrarse Dios.

Inaccesibilidad del goce de la mujer, división inherente a la condición femenina que nadie mejor que Conchita puede exponer con estas simples palabras que dirige a Mateo inmediatamente:

¿No puedes amar todo lo que te doy de mi misma? Tienes mis senos, tienes mis labios, mis piernas ardientes, mis cabellos olorosos, todo mi cuerpo en tus abrazos y mi lengua en un beso. ¿No es bastante todo eso? Entonces no es a mí a quien amas, sino sólo lo que yo te niego.

Y es cierto: para un hombre, la causa de su deseo y de su amor estará siempre localizada en *eso* que se le niega, ese oscuro objeto cuya posesión le resulta imposible.

El recurso cinematográfico de emplear dos actrices para interpretar el mismo personaje de Conchita pone aún más nítidamente de manifiesto esa división. Es notable que cuando Buñuel se refiere a este aspecto de la película, afirme que tal decisión obedeció a una simple ocurrencia<sup>7</sup> para la que no hay ninguna explicación

<sup>6</sup> J. Lacan, *Le séminaire. Livre XX. Encore*. Paris, Seuil, 1975, p. 71.

<sup>7</sup> J. De la Colina y T. Pérez Turrent, op. cit., p. 200.

racional. Dice así la verdad, a medias como solamente puede decirse, pues tal "ocurrencia" no es más que una auténtica "formación del inconsciente" en la que lo verdadero se afirma en un decir que no puede ser objeto de ninguna explicación. No existe, en este empleo de las dos actrices, ningún propósito deliberado por parte del director; sin embargo, una verdad se le impone allí y su gran mérito es dejar que ella se diga.

Frente al enigma insondable de lo femenino, que no se deja descifrar, Mateo ve crecer su ira y su impotencia. El objeto que se le ofrece seductoramente no se deja poseer, pero tampoco admite ser definitivamente abandonado: de un modo u otro ella lo sigue a todas partes, y a la vez que no acepta entregársele completamente, le impide escapar. Azorado, Mateo parece no tener otra alternativa que seguir el consejo de su criado quien, consultado acerca de su opinión sobre las mujeres, emite su juicio por medio de una especie de "aforismo": "la mujer es un saco de excrementos". Comentario que el espectador no dejará de asociar con ese costal que el protagonista lleva consigo en algunas escenas de la película. ¿Se dará a entender con esto que, como hombre, Mateo no tiene más remedio que cargar con ese fardo, es decir, hacer de la mujer su síntoma? "Para un hombre, dice Lacan, una mujer es un síntoma"; Pierre Louÿs, en su novela, pone en boca del personaje masculino una reflexión acerca de la mujer que lo atormenta, reflexión en cierto modo "precursora" de la definición lacaniana: "después de lo que había ocurrido (con Conchita), sólo podía optar por tres soluciones: abandonarla, forzarla o matarla. *Me decidí por la cuarta, que era sufrirla*".<sup>8</sup>

En el desarrollo de la película Buñuel incluye un aspecto que no está en la novela, una especie de segunda historia, "subliminal", que se entrama con el argumento principal: la serie de atentados terroristas que, no obstante su espectacularidad, parecen no inquietar a los protagonistas ni alterar el curso de la historia principal. Esta serie de atentados culmina con la explosión final con la que termina la película, explosión que se produce justo después del momento en que Mateo contempla —en un estado de perplejidad— el trabajo de una mujer que zurce la desgarradura de un vestido de novia manchado de sangre. La escena en su conjunto parece indicar que la fascinación del hombre ante la herida del sexo femenino

<sup>8</sup> P. Louÿs, *La mujer y el pelele*, op. cit. p. 172.

va siempre acompañada de una rabia inevitable causada por el hecho de que esa herida siempre abierta evoca una imposibilidad, la imposibilidad de la relación sexual. Dicho de otra manera, allí donde el hombre espera encontrar el otro sexo, se ve confrontado con un agujero, una falta, una herida inconcebible. Agujero allí donde “debería” existir una representación: la representación del *Otro* sexo falta, motivo por el cual este *Otro* sexo es la alteridad inaccesible, alteridad que no se deja inscribir en el orden simbólico. El sexo femenino será así lo que falta en el sistema de las representaciones, el hueco inconcebible ante el cual la reacción será la huida o el impulso de abrirlo violentamente para hacerlo existir de una vez por todas y dejar de negar sus efectos perturbadores.

Al igual que frente a la muerte, el otro gran irrepresentable, actuar violentamente ante el agujero incompresible de la femineidad es consecuencia de esa actitud de “fuga hacia adelante” tan admirablemente expuesta en los últimos versos de ese notable poema de José Gorostiza *Muerte sin fin*:

Desde mis ojos insomnes  
mi muerte me está acechando,  
me acecha, sí, me enamora,  
¡Anda, putilla del rubor helado,  
anda, vámonos al diablo!<sup>9</sup>

También Freud señala una actitud semejante en el niño: en su artículo de 1908 sobre las teorías sexuales infantiles menciona la existencia en el niño –confrontado al enigma del sexo femenino– de un “impulso oscuro a un obrar violento, a penetrar, abrir en alguna parte un agujero”.<sup>10</sup>

Más cerca de la poesía que del psicoanálisis, Buñuel parece decir en esta escena de la explosión, que la causa última del terrorismo –más allá de todas sus motivaciones o racionalizaciones ideológico-políticas– es el intento desesperado de hacer existir finalmente ese agujero del sexo femenino, que no deja de obsesionar a hombres y mujeres. La ambigüedad misma del vocablo *terro-*

<sup>9</sup> J. Gorostiza. *Muerte sin fin*. México, FCE, 1964, p. 143.

<sup>10</sup> S. Freud, “Sobre las teorías sexuales infantiles”. En *Obras completas*, Tomo IX. Buenos Aires, Amorrortu, 1979, p. 194.

*rista* podría justificar tal interpretación en la medida en que podría aludir tanto a quien siembra el terror como a quien está dominado por él.

Vale la pena comentar que aunque en la novela de Louys no hay bombas, al final el protagonista “explota”: un día después de su presunta relación sexual con el “morenito” –también presentada en la película– de la que hace de Mateo un testigo impotente, Conchita va a la casa de éste y recibe una fuerte paliza. Sin embargo, los golpes no parecen humillarla; por el contrario, son para ella la “prueba” del intenso amor que Mateo le profesa. Verdaderos “golpes de significante” destinados a encauzar su goce –al menos momentáneamente– dentro del orden, los golpes de Mateo pueden procurarle un cierto goce. Es la razón que la llevará a exclamar un “¡Oh Mateo, como me amas!”<sup>11</sup> seguido de su entrega a un hombre que en ese momento descubrirá que ella es virgen.

Pero las cosas no terminan allí, en lo que podría denominarse un “final feliz” que presentaría el acceso de los protagonistas a una mítica relación sexual plenamente lograda. El novelista relata a continuación que Conchita y Mateo comienzan a vivir juntos, situación en la que muy pronto ella va a incitar los celos de Mateo quien, desesperado, le propinará nuevas golpizas cuyo efecto será enamorarla aún más de él. Pasado un tiempo será ella quien comenzará a perseguir a Mateo con celos intensísimos que llegan al extremo de obligarlo a romper con amistades o despedir la servidumbre. La situación llegará a ser tan intolerable para Mateo, que finalmente tomará la decisión de huir de ella. Conchita lo sigue al principio, trata de recuperarlo, le envía cartas, pero terminará por dejarlo para casarse con un joven aristócrata quien rápidamente se hace enviar a Bolivia para abandonarla.

Cuando Conchita se olvida de Mateo se tiene la impresión de que éste ya ha podido liberarse de ella. El final de la novela muestra la imposibilidad de que esto ocurra, así como la de la relación entre ellos: si para Mateo la vida con Conchita es insoportable, peor le resulta vivir sin ella. Esta es la conclusión que se puede extraer de la lectura de la breve carta que él le envía con la que concluye el relato aunque no la tortura de Mateo:

<sup>11</sup> P. Louys. *La mujer y el pelele*. op. cit., p. 172.

Conchita mía, te perdono. No puedo vivir donde  
no estás tú. Vuelve. Soy yo ahora quien te lo  
suplica de rodillas.  
Beso tus pies desnudos.

MATEO<sup>12</sup>

“Para un hombre una mujer es un síntoma”. Pierre Louÿs, Buñuel, Freud y Lacan –cada uno desde su perspectiva– coinciden plenamente en esta afirmación. Todos ellos podrían reconocer el fragmento de verdad, contenido en el chiste publicado en la revista satírica *Simplicissimus*, que se editaba en la Viena de los años 20, chiste que Freud cita en su texto *¿Pueden los legos ejercer el psicoanálisis?* Se trata de una conversación entre dos hombres,

uno de los interlocutores se quejaba de las debilidades y dificultades del bello sexo, a lo cual el otro apuntó: Sin embargo, la mujer es lo mejor que tenemos *en el género*.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> *Ibíd.*, p. 191.

<sup>13</sup> S. Freud. “¿Pueden los legos ejercer el psicoanálisis?” En *Obras completas*. Tomo xx. Buenos Aires. Amorrortu, 1979, p. 240.