

La mirada. Textos sobre cine

Título:

Surrealismo y relato (Notas sobre "L'age d 'or)

Autor/es:

Téllez, Jose Luis

Citar como:

Téllez, JL. (1978). Surrealismo y relato (Notas sobre "L'age d 'or). La mirada. (2):65-68.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41568>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

Críticas

SURREALISMO Y RELATO

(Notas sobre *L'Age d'Or* de Buñuel, con homenajes episódicos a la pintura de Magritte y Delvaux)

José Luis TELLEZ

La coincidencia entre la aparición de LA MIRADA y el estreno en pantalla comercial de "*L'Age d'or*" hacía de este comentario una labor lógica, oportuna, quizá inevitable. Pese a su aparente pertinencia, una vez propuesto el trabajo se ha asistido en nuestra redacción a la paradoja de que nadie, en principio, quisiera hacerse cargo de semejante empresa. Se aducían razones de inapetencia, de falta de ganas.

¿Por qué nadie quiso estudiar "*La edad de oro*"?

La característica principal del objeto estético es la aparición a su alrededor de una cierta locuacidad: locuacidad de discursos, de nuevos objetos (también ocasionalmente, locuacidad de silencios). La complejidad del código filmico configura el cine como el más elocuente de nuestros artefactos. Así, semejante consenso de mudez efectiva (mejor o peor disimulada mediante historicismos o hagiografías) se hace sospechosa, y más aún si tenemos en cuenta sus legendarios antecedentes de piedra de escándalo, de depositario general de culpas y prohibiciones.

Y es que nadie parece en condiciones de explicar (aunque sea de obligada constatación) por qué tanta acumulación sensorial, tanta práctica inquisitoria, tanta imposibilidad, tanto estrépito (ya que no ruido) en torno a esta cinta de Buñuel-Dalí. Semejante mutismo crítico parece (en los casos consultados) remitirse a razones que traducen una vivencia caracterizada en general por la decepción y el tedio. Las gacetillas (que no críticas) publicadas en periódicos y revistas muestran a sus autores esta inconfesable situación mediante el artificio de una copiosa acumulación de signos en torno a un vacío central donde se deposita el cuerpo del delito, silencioso, ininterrogado, enmudecido por una barrera de anécdotas y sociologismo encubridores.



La crítica "progresista" dominante está imposibilitada para reconocer que una obra tan prohibida le aburre.

¿No hay, pues, nada que decir de este film?

Porque el hecho es que "L'âge d'or" decepciona. Y que tan solo la necesidad congénita que lleva aparejada el vergonzante oficio de censor, o la barbarie institucional de Leon Daudet y los blaspiñaristas de su época, pueden (muy parcialmente) explicar la prohibición y el escándalo sistemático que esta pieza parece haber universalmente producido. Indagar alguna de las razones de esa decepción, de ese tedio, es el propósito de la presente nota.

A mi modo de ver, el eje de la cuestión es el reiterado equívoco que envuelve, desde la crítica, toda la obra de Buñuel propugnando el entendimiento de su trabajo (y éste en particular) como perteneciente a la estética del surrealismo. Tal falacia —que no soy en modo alguno el primero en señalar— se ha repetido sistemáticamente para despachar una gran parte de su producción. Y, sobre todo, "L'âge d'or".

Intentar aquí un análisis en profundidad del surrealismo es en absoluto inabordable. Para centrar la cuestión voy a referirme tan sólo a una característica que me parece clave de sus mecanismos de provocation: la situación de grandes segmentos de su discurso más allá de la frontera de lo Mismo y lo Otro: el referente de todo texto surrealista inserto en el paradigma de LO ONIRICO.

Lo que subyace no es sino el gran tema sintáctico, el orden del discurso, las relaciones de antecedente a consecuente. Mosaico deshecho, aún no reordenado, provisto de la turbia memoria de su disposición inicial, los objetos del surrealismo se desagrupan y nos muestran la instantánea —con ecos aún del pesado daguerrotipo— de su (¿caprichosa?) diáspora. Pero, anhelo fáustico sin duda, la voluntad surrealista se dirige hacia la imposible sintaxis de los objetos en la cristalización de su vertiginosa inmovilidad. El signo se espesa, se contradice y quiebra internamente, soportando sustituciones externas a su específica oposición binaria: lloverán oscuros hombrecillos, pero el lienzo los mantiene implacablemente detenidos, a punto de evolucionar hacia el Otro Instante. El pintor reclamará aquí una gramática de representación fotográfica. La visualización surreal es una exposición de foto-fija de un film no rodado, en que los instantes, descontextualizados, se reivindicán herederos de una narratividad, de un transcurso que la mirada, implacablemente, les niega. Relato y surrealismo son términos antitéticos. El surrealismo sólo puede darse en la inmovilidad del lienzo, cuando la mano, premiosamente, finje la lente fotográfica.

¿Por qué, entonces, no nos aterroriza ese agua del jarro de Rubens que lleva casi tres siglos sin acabar de caer al suelo? No hay otra razón sino el relato, relato de suyo conocido. Tal pintura presupone un antes (el jarro aún estaba vertical, sobre la mesa, el rapto de las sabinas no se ha consumado) y un después (mojará quizá el talón de ese titán oscuro). Pero ¿qué historia pavorosa puede inducir docenas de medios rostros a mirar fijamente al espectador a través de esa ventana, cuyo marco instaure otra pintura dentro de esa habitación que es, a su vez, el tema del lienzo que contemplo? ¿Qué indecibles azares han conducido hasta allí semejante colección de seres idénticos y hacia donde van a dirigirse en el instante siguiente? La eficacia de la pintura surrealista (y de ahí la exigencia de un código de representación académico) se instaure en la imposibilidad en que el espectador se halla para tratar de reunir los otros momentos frente al instante que el lienzo le propone. La pintura surrealista es un presente irreductible. Esa mujer que yace desnuda en la estación carece de pasado y de futuro **porque está inmóvil**. En el momento que alce su rostro (pero ésto jamás sucederá) y sus ojos nos miren, o miren al hombre del bombín (que no la mira) se inscribirá irremediabilmente en la historia; con ese simple gesto dará noticia de su llegada, de sus propósitos. Aunque no hable. Aunque no repare en la pistola que apunta hacia su cuerpo. Aunque el tren la destroce bajo sus poderosas ruedas. Aunque proclame ignorar la lucha de clases.

Pues la Memoria es siempre memoria de lo Mismo, del fluir, de la cadena sintagmática que viene de, hacia, cuya razón de ser es su propio perpetuo avance. La mirada surrealista es el filo del cristal que cercena este hilo, mostrándonos las cuentas del collar esparcidas por el suelo, yacentes sin trabazón, palabras aisladas como herméticos monolitos en el amenazador ensimismamiento de una Otredad anterior a una Mismidad desconocida e in formulable. La ruptura de una articulación que permitía el fluir significante, la mentira del **raccord**.

Así, el cine, si se quiere surrealista, ha de renunciar forzosamente a su sintagmática, a su progresión narrativa, a su itinerario que nos informa del puñal antes de la sangre, de la mano antes del puñal, de la carta y la mirada antes de la mano.

La amenaza de tales objetos radicaría precisamente en todas las **otras** acciones que pueden disponerse en el tiempo mediante la no articulación de tales elementos, incluso la descrita líneas más arriba, siempre que **esa misma** pueda también ser **esa otra**. La mirada surreal fuerza una intercambiabilidad en el tiempo que es correlato de una imposibilidad en el espacio.

Semejante poética es, en suma, la puesta en acto del carácter arbitrario del signo, la posibilidad de un infinito número de lenguas establecidas sobre un mismo vocabulario. En una de ellas, "biblioteca" significaría "conjunto de libros cuya ordenación satisface ciertos propósitos", pero, en otro, significaría "pan" o "pirámide" o cualquier otra cosa, forzando una lectura vertical o diagonal en que la horizontalidad sería sinónimo de absurdo.



— Simón del desierto o el Moisés del siglo XX. Adoctrinar a los incautos, preparar el discurso desafiando a los elementos de la naturaleza en funcionamiento (viento, frío, calor, etc.), he aquí el rol de un estilista cinematográfico. Colonización de un referente (la religión) que polariza toda la ficción. He ahí un tema nuclear en la filmografía buñueliana. Se nos habla de la religión, pero ¿sabemos algo novedoso con respecto a la misma? ¿Se ha modificado nuestro conocimiento prefílmico? El cambiar de columna para discursar no significa necesariamente un cambio de actitud, tanto en Simón, como en el sujeto que lo enuncia, don Luis Buñuel, genio y figura a cuestionar.

Ya hemos dado, al cabo, con el término. Eso queremos decir con ABSURDO. Poética que —quizá ocasionalmente a pesar suyo— ha estado siempre ausente como motor del cine buñuelesco. Entiéndase bien que me refiero a actitud dominante, a fin último de su discurso; detalles aislados podemos hallar a cientos en cualquiera de sus películas.

Y apenas nada de esto sucede en "La edad de oro". Esa vaca no puede bajar de la cama sin más ni más, y la muchacha no puede mirarla en un plano anterior y expulsarla en otro posterior pues, si lo hace, se instaura un argumento, una proposición y una disyuntiva en la que el significado se introduce vigorosamente: la vaca (su signo) deja de ser un artefacto ontológicamente temible para pasar a plantear el más doméstico problema de su obediencia.

Toda "L'âge d'or" es una simple suma de pequeños gags como el referido, insertos en otro mayor que abarca todo el itinerario del hombre y su frustrada relación amorosa. Por si ésto fuera poco, la película posee un prólogo de escorpiones y un epílogo que, según dicen, es irreverente. ¿Qué más se puede pedir?

No. Lo que sucede con este film es, sencillamente, que se trata de una de las obras cinematográficas más burdas que imaginarse pueda. Porque un carro de campesinos en medio de una fiesta burguesa no es una propuesta surrealista, sino, simplemente, la quintaesencia de la zafiedad metafórica. Como lo es matar a un niño a tiros porque hizo la gracia de tirarnos al suelo el cigarrillo laboriosamente liado (aunque se trate de un acto de estricta justicia) y sobre todo si se han utilizado casi una docena de planos académicamente enlazados para narrarlo, mostrando el fusil varias veces, para abolir la sorpresa y, con ella, ese inefable instante en que podría haber sucedido otra cosa.

Torpeza del símbolo, torpeza del mecanismo narrativo. Y, por ende, redundancia. Si el surrealismo implica la destrucción de una articulación preexistente sin reemplazarla (por ésto es un arte de simple provocación, no una alternativa) "La Edad de Oro" queda en una situación anterior, respetando los elementos de la narratividad tradicional de su época, los grandes sintagmas (plano-contraplano, desarrollo paralelo, etc.) pudiendo seguirse la anécdota en su totalidad. Tan solo cuerpos extraños, leves discontinuidades, enturbian su progreso, jamás su escritura.

Por eso no nos dice casi nada "La edad de oro". Por eso no podemos decir nada de ella. Si acaso, repetir el comentario que, según es fama, hizo Franco al ver en sesión privada otro film de Buñuel, *Viridiana*:

— Son chascarrillos baturros...*

Y mostrarnos (sólo en esta ocasión) de acuerdo con él.

(Nota): Los cristos que andan sobre las aguas y se ahogan si les quitan las piedras están a la orden del día en una chistografía española muy aficionada a la blasfemia. Estos chistes no son tan diferentes a los propuestos por Buñuel en muchos films. A un español, por tanto, no le sorprenden demasiado. A la "politesse" francesa, sin embargo, estas burradas le aterrizan. Tal vez de ahí el asombro y escándalo de los gabachos ante "L'Age d'or".