

Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:

'La suspensión del sentido'. Notas sobre L'age d'or

Autor/es:

Vallaure, Javier

Citar como:

Vallaure, J. (1995). 'La suspensión del sentido'. Notas sobre L'age d'or. Vértigo. Revista de cine. (11):44-47.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/43025>

Copyright: Todos los derechos reservados.

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:



La suspensión del sentido

Notas sobre L'AGE D'OR

Jaime Vallauré

1

*Un texto artístico es, no el lugar de una evidencia, sino bien por el contrario, el espacio de una interrogación: y de una en la que se ve radicalmente comprometido el sujeto que lee.*¹

Con mayor o menor periodicidad (dependiendo en buena parte de presupuestos ajenos al arte) el surrealismo acude a las páginas de actualidad cultural, rescatado de un pasado que de improviso recobra una imperiosa urgencia. Sucede, que esa sospechosa urgencia de la historia hace cristalizar cualquier texto que se ponga a tiro, convirtiéndolo en objeto museístico por excelencia, reivindicado a la par que reverenciado. Y es esa reverencia la que acaba por silenciarlo, clausurando todo espacio de interrogación.

Un caso ejemplar lo constituye L'AGE D'OR, el segundo de los films de Luis Buñuel, realizado en Francia en 1930. Clasificado con la etiqueta de surrealista se presenta como una de las mayores aportaciones por parte de un español al movimiento vanguardista fundado por Breton. Y, aunque a estas alturas pueda parecer paradójico, de los estudios existentes son pocos los que no suelen caer en la misma piedra a la hora de establecer el análisis: Un reduccionismo simbólico que cortocircuita no sólo el proceso de lectura del film, si no la noción misma de símbolo. Este reduccionismo respalda y fomenta esa configuración del objeto extraído de un universo onírico configurado en torno a una parcela que se retroalimenta permanentemente. Así, surrealismo queda definido como una serie constante de contenidos manifiestos (débil y pálida sombra del principio de asociación libre²) que tienen traducción

directa gracias a la existencia de un supuesto código de lectura. El objeto se convierte en una silenciosa metáfora permanente: cada signo es sustituido, mediante una clave prefijada, por otro de significación conocida. Todo se reduce por tanto a la búsqueda del código descifrador que permita entender lo en apariencia incomprensible.

2

Para ilustrar este tipo de concepción analítica, que por el momento llamaremos "método descifrador", tomaremos como ejemplo un curioso equívoco que se repite, con sospechosa constancia, en diversos estudios referidos a L'AGE D'OR. Se trata sencillamente de confundir al padre de la protagonista con el director de la orquesta. Se asegura que la protagonista se avalanza sobre el cuerpo de su padre besándolo apasionadamente. La sorpresa ante el equívoco se acrecienta al comprobar que es del todo imposible caer en tal lectura.³

Brevemente los hechos se desarrollan del siguiente modo: En la secuencia más larga del film, los Marqueses de X invitan a su mansión a numerosas personalidades de renombre. Es en esta fiesta donde los amantes-protagonistas se reencuentran, después de una separación a la fuerza, e intentan por todos los medios, salvando todos los obstáculos, consumir su apasionado deseo. Llegado un punto los amantes salen de la villa para instalarse en una zona escondida del jardín. El resto de los invitados se dispone a escuchar un concierto privado del Tristan e Isolda de R. Wagner. Los amantes, cara a cara, no consiguen encontrarse, dado que nuevos e inesperados acontecimientos demoran la consumación. Cuan-

(1) GONZALEZ REQUENA, JESUS: *S. M. Eisenstein*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 9.

(2) La coexistencia en el pensamiento de Bretón de dos líneas con igual fuerza y tensión provoca que, esa creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación y en el libre ejercicio del pensamiento, entre inevitablemente en crisis. De un lado el automatismo psíquico puro sin intervención reguladora de la razón; de otro una actividad analítica que, partiendo a su modo de Freud, intenta encontrar y justificar el método, la trayectoria, el camino para alcanzar las oscuras profundidades del espíritu. La suma de ambos opuestos hace estallar el cisma, instaurado por una palabra que marca el "buen camino". El Segundo Manifiesto surrealista (1930) dedica una buena parte de sus páginas a insultos, descalificaciones y expulsiones. Es el camino inevitable de los seis años de recorrido.

(3) Los equívocos en los análisis y artículos que mencionan o estudian L'AGE D'OR son bastante frecuentes, trascendiendo en muchos casos la mera anécdota. Ante la dificultad de acceder directamente al film, muchos de los autores han trabajado con la transcripción de los subtítulos y el diálogo que se ofrecía en el programa de mano de la primera proyección pública, el 2 de octubre de 1930 en el Cinéma Studio 28. El programa difiere en diversos aspectos del film original.

Los artículos y libros donde se ha localizado el error de tratar al Director de Orquesta como al padre son los siguientes:

•FUENTES, CARLOS: *Luis Buñuel. El cine como libertad*, en Turia nº 26, Noviembre, 1993, pp. 139-153.

•GASCÓN-VERA, ELENA: *La imaginación sin límites. Sa- de en Buñuel*, en Turia nº 26, Noviembre, 1993, pp. 154-168

•DURGNAT, RAYMOND: *Luis Buñuel*. Madrid, Fundamentos, 1973, pp. 45-50.

•CESARMAN, FERNANDO: *El ojo de L. Buñuel. Psicoanálisis desde una butaca*, Barcelona, Anagrama, 1976. Si bien en este caso el error no se comete, la asociación directa se establece: "el viejo director representante del padre, se queda con la amada...". Por otra parte el texto de Cesarmán está plagado de imprecisiones y errores.

do parecen vencidas todas las resistencias, "El"⁴ recibe un anuncio urgente del Ministro del Interior; se separan momentáneamente; "ella" se queda en el jardín esperando. Acusado de la muerte de miles y miles de personas inocentes y habiendo provocado el suicidio del Ministro, el protagonista regresa para encontrarse definitivamente con su amada. Nuevo reencuentro en donde los espíritus están cada vez más cerca impulsados por el crescendo del Tristan e Isolda de Wagner. Inesperadamente el Director de Orquesta sufre un co-

una importante cuestión de fondo que enlaza directamente con el aquí llamado "método descifrador": la invocación del espejismo. Es tal la necesidad de encontrar el incesto, aunque éste, insistimos una vez más, no exista, que se inventa. ¿Con que fin? : Hacer que casen las piezas del puzzle. Esto es, la represión permanente a la que se ve afectada la protagonista es fruto de un complejo de Electra no superado. Ningún hombre que no sea su padre podrá romper el trauma existente. En ella el impulso del deseo será inversamente



Fotograma de L'AGE D'OR.

(4) En el film los protagonistas no tienen nombre. No es casualidad. Lo mismo sucede en su su film anterior UN CHIEN ANDALOU (1929), y en el posterior LAS HURDES/TIERRA SIN PAN (1932), donde la ausencia de los nombres da paso a la ausencia de protagonistas. En este artículo serán "Él" y "Ella". De hecho, solo existen en todo el film dos personajes con nombre propio: Peman, un bandido en estado de somnolencia permanente, incapaz de ir a la caza de los Mallorquines con el resto del grupo, y el Duque de Blangis, representado por Jesucristo, artífice y promotor de las 120 jornadas de Sodoma.

(5) En el Primer manifiesto surrealista Bretón dedica una buena parte del mismo a exponer los puntos de contacto con la interpretación de los sueños, reivindicando de esta forma el descubrimiento de un mundo intelectual que hasta entonces había permanecido en el más absoluto olvido. Por otro lado no hay que olvidar que en 1924 el movimiento psicoanalítico no gozaba de una gran aceptación en el mundo de la ciencia, por lo cual sus textos eran de difícil acceso.

(6) DURGNAT, RAYMOND: Luis Buñuel, *Op. Cit.*, pp. 45-50.

lapso, arroja la batuta, la música cesa y con las manos en la cabeza avanza en trance hacia el fondo del Jardín. "Ella" lo ve acercarse y separándose de su amado corre a su encuentro con sus atenciones. "Él", enfurecido y golpeado al levantarse por una maceta, abandona el lugar en idéntica situación a como entró el director.

No hay posibilidad de equívoco en la lectura: ambos personajes ni se parecen físicamente, ni en ningún momento intercambian su rol : a) El Padre de "Ella" es presentado como tal en la secuencia del Tocado (minuto 23). Se trata de un hombre maduro, elegante, serio, de pelo blanco y con un pequeño bigote. Se hace mención explícita a su posición al responder la Madre a la pregunta de su Hija:

"...está en la farmacia, y después volverá a prepararse para la fiesta...". Desde este momento el núcleo familiar (Madre, Padre e Hija) queda definido. Más adelante, en la secuencia de la fiesta (min. 37), el protagonista abofetea a la Madre, y el Padre, ofendida su dignidad, quiere batirse en duelo b) A su vez, el Director aparece por primera vez al frente de la orquesta en la secuencia de la fiesta (min. 41). Es calvo, con bigote negro y barba canosa. Dirige a la orquesta interpretando el Tristan e Isolda de R. Wagner.

Este error en la lectura de la manifestación lineal del texto plantea, al margen de la anécdota,

proporcional a la carga represora. El supuesto director-padre, alumbrado en éxtasis por una fuerza interior imparable, recibe la llamada del inconsciente que lo guía finalmente a los labios de su hija. El incesto es el estallido en pedazos del trauma y sus represiones.

Es bien conocida la afinidad entre el surrealismo y la disciplina psicoanalítica⁵. Por los testimonios existentes, así como por su propia producción cinematográfica, resulta evidente que Buñuel conocía con precisión los textos de Freud.

Un reduccionismo simbólico [su etiquetado surrealista] que cortocircuita no sólo el proceso de lectura del film, si no la noción misma de símbolo.

Partiendo de estas premisas numerosos analistas (y no analistas) enarbolan el estandarte del recetario simbólico extraído del padre del psicoanálisis y, con sorprendente valentía, desentrañan todos los significados ocultos, ofreciendo luz

donde antes había oscuridad.

Son muchos los estudios existentes donde la falta de rigor y precisión psicoanalítica, tanto en el análisis como en la terminología empleada, sirve como supuesto método para desentrañar un sin sentido. Citaremos tan solo un ejemplo, tal vez el más paradigmático, porque en él se percibe con toda claridad el problema al que hacemos mención. Se trata de "Luis Buñuel" de Raymond Durnat⁶, donde por añadidura encontramos una interpretación estructural del film de gran aceptación en numerosos estudiosos: Durnat compara, en una asombrosa piroeta intelectual,



Fotograma de L'AGE D'OR.

las articulaciones de la cola del escorpión (documental con el que se abre L'AGE D'OR) con las distintas secuencias del film, de las cuales *la última oculta el veneno*⁷. El interés reside en la distorsión de la lectura, el espejismo, que un determinado apriorismo pseudoestructural puede producir. Citamos literalmente: *el padre de la chica irrumpe en escena. Estaba dirigiendo la orquesta pero lo ha tenido que dejar...Tropieza con los amantes, empuñando sus gafas...*(No hay tropiezo alguno ni gafas)...*La técnica erótica del conmovedor papá es perfecta : comienza besando expertamente* (en realidad es Ella quien comienza a abrazarlo; el director, padre supuesto, todavía continúa conmovido por el fuerte dolor)...*Ella se desembara de su madre pero no podía olvidar a papa y su atractiva música cultural*⁸. Y por último, la conclusión ...*Los enamorados , su lucha, y el hecho de que los amantes estén completamente vestidos sugiere que su progreso erótico estaba detenido en una etapa anal-sádica*⁹.

Es precisamente este tipo de asociación la que por desgracia prima en un determinado sector del análisis: distorsiona el texto justo hasta donde encaja en la teoría. El texto enmudece, se vuelve opaco y en su lugar, sobre la pantalla en blanco, se proyecta el yo del analista. Reducir el deseo de los amantes, expandido por todo el film, a una fase anal-sádica es doblar para siempre los pliegues de un sentido que interroga.

Está línea interpretativa lleva irremediablemente a un callejón sin salida, ya que existe en su planteamiento dos errores reduccionistas de

precisamente en la suspensión del sentido, penetrando en las fisuras de la realidad hasta el mismo epicentro de lo real, donde la nueva tesis que parecía imponerse estalla en pedazos.

3

Para que un texto (fílmico, literario, pictórico...) pueda interrogar es preciso que el sujeto de la lectura abandone cualquier concepción apriorística, tanto más difícil cuando se trata de discursos fuertemente anclados en una concepción histórica.

Los films de Buñuel, y en concreto L'AGE D'OR demandan, con plena actualidad y vigencia, un tipo de posicionamiento donde el sujeto, interpelado por un aparente sin sentido, se enfrente a la resistencia de su legibilidad.

Esta concepción marca una guía de lectura totalizante impidiendo ver las singularidades que en cada texto particular se producen; mas aún, configura un espacio de pensamiento donde se instaura la imposibilidad del acercamiento directo al objeto¹⁰.

Sin embargo, y hay que insistir en ello una y otra vez, la experiencia del sujeto frente al texto ha de ser necesariamente directa, única e intransferible, siendo ésta la única vía posible para que pueda generarse un espacio de interrogación. Los films de Buñuel, y en concreto L'AGE D'OR demandan, con plena actualidad y vigencia, un tipo de posicionamiento donde el sujeto, interpelado por un aparente sin sentido, se enfrente a la resistencia de su legibilidad.

El concepto de legibilidad se ve afectado directamente por la noción de coherencia textual. La coherencia presupone que existe una relación interdependiente entre las partes y el todo, de tal forma que el volumen del texto se vea afectado e incrementado por los distintos elementos, cons-

partida: a) Referido a Freud: el considerar el método psicoanalítico como un manual simbólico con un diccionario de claves utilizable para cualquier situación, olvidando que ya desde el origen del psicoanálisis, los sentidos otorgados a las nuevas configuraciones son fruto de un trabajo que opera bajo los mecanismos del desplazamiento y la condensación donde el contexto juega un papel definitivo. b) Referido a Buñuel: olvidar que su discurso, sus textos cinematográficos, trabajan

(7) DURGNAT, RAYMOND: *Op. Cit.* p. 45. La última secuencia del film es una adaptación libre de un fragmento de Las 120 jornadas de Sodoma del Marques de Sade, donde los supervivientes de la orgía salen por la puerta del castillo de Selliny. El artífice del evento, el duque de Blangis, está interpretado por un actor que representa a Jesucristo. Se trata de una variación más que Buñuel introduce al texto sadiano.

(8) DURGNAT, RAYMOND: *Op. Cit.* p. 49. Los paréntesis son nuestros.

(9) DURGNAT, RAYMOND: *Op. Cit.* p. 50.

(10) Al igual que en los museos los cristales y guardias de seguridad impiden, con molesta insistencia, la contemplación de las obras.

truyéndose progresivamente un discurso donde el orden, la verdad como complemento que cierra el texto, impera como respuesta a los enigmas planteados.

L'AGE D'OR es un film que renuncia claramente a un ordenamiento de la significación. Sus secuencias se suceden y entrelazan de tal forma que la estructura del texto se expande en distintas direcciones. Sin embargo, existe en esta expansión un aglutinante global que, entretejiendo un nudo de redes, configura un alto grado de coherencia en un nivel más profundo al de la manifestación lineal.

En vano debe buscarse esa coherencia en la superficie. La utilización de diversos materiales fílmicos, diseminados de principio a fin plantea, ya desde el inicio, la existencia de dos realidades distintas, en apariencia opuestas: De un lado el material documental¹¹ muestra una realidad que ha existido en el mundo: escorpiones, volcanes, vistas turísticas de Roma, casas demolidas, masas humanas manifestándose... De otro, el universo de la ficción configura diversas secuencias, que entre sí mantienen claras diferencias en lo que se refiere a su grado de naturalismo¹². La convivencia de estas dos realidades provoca en el texto fisuras, cortes, fallas que suspenden la posibilidad de una lectura lineal, clausurando su fluidez narrativa.

Es tan solo el comienzo de la resistencia del texto. La misma narración se ve directamente afectada por la existencia de distintos planos narrativos e instancias enunciadoras que, o bien se alternan, o bien se entremezclan, provocando nuevas rupturas.

Sin embargo, la coherencia textual se empaña solo en apariencia: el texto desplaza su senti-



Fotograma de L'AGE D'OR.

do hacia un subsuelo donde late una relación con ese otro lenguaje que habla: el inconsciente.

Es en el subsuelo de L'AGE D'OR donde se genera la impronta que deja marcada definitivamente a la nueva configuración simbólica. La condensación, a la que se ven sometidos los distintos elementos, es el resultado de un encuentro con la materia en ebullición, lo real, que provoca que el símbolo desgarre, interrogando radicalmente al sujeto que mira. Por ello, la trascendencia del film no radica ni en su asombrosa capacidad de producir nuevos giros de lenguaje, ni

El texto desplaza su sentido hacia un subsuelo donde late una relación con ese otro lenguaje que habla: el inconsciente. Es en el subsuelo de L'AGE D'OR donde se genera la impronta que deja marcada definitivamente a la nueva configuración simbólica.

en el "desciframiento analítico" que demandan sus enigmas, sino en mostrar la radicalidad con la que lo real inunda la esencia del símbolo.

La muerte de la rata por la mortal picadura del escorpión, la caída de uno tras otro de los bandidos por un estadio de somnolencia febril, el abrazo apasionado de los amantes en el fango, la rabiosa muerte del escarabajo pisoteado, los ladridos

de los perros y el silbido del viento unidos al cerro, la mano tullida que acaricia... punzan al sujeto, desde esa dimensión donde el inconsciente está presente a través de la huella que lo real deja en la materia. ☉

(11) Material no rodado por Buñuel, extraído de diversos archivos de la época y con una diferencia, en lo que se refiere a las características del material fotosensible, muy evidente.

(12) Nos referimos a las diferencias de puesta en escena, interpretación, e iluminación que confieren distintos grados de verosimilitud. La secuencia de los bandidos donde el acantilado rocoso cobra una importancia extrema, dista mucho del tratamiento utilizado en la última secuencia del film, donde la puesta en escena teatral es llevada hasta el límite, tanto por los decorados utilizados como por el tipo de interpretación. El duque de Blangis es un Jesucristo literalmente desplazado de las películas producidas para la Semana Santa; no es casual que el actor que lo interpreta, Lionel Salem, fuese un especialista en este papel.