

Docente: Manuel Carballo

Asignatura: DISCURSO AUDIOVISUAL III

PABLO CLERERICI

“Nueva Producción Audiovisual Argentina”

*La belleza convulsiva será erótico-velada,
explosivo-fija, mágico-circunstancial,
o no será...*

En 1896 nace en Francia, al mismo tiempo que el cine, André Breton, a los 30 escribe el Primer Manifiesto Surrealista, obra fundamental del pensamiento:

“Creo en el encuentro futuro de esos dos estados, en apariencia tan contradictorios, como son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, de subrealidad” (2002, p. 28).

Y 10 años más tarde *L’Amour Fou*: un texto extra género, una especie de crónica, ensayo y poema en prosa.

Los surrealistas Louis Aragon y en particular Breton llamaron *amor loco* a un amor producto del azar, encuentro a la vez fausto e infausto, que une el vértigo y el estrago, y que, como dice Breton (2000) "adora tu sombra venenosa, tu sombra mortal" (p.23). Breton afirma que nuestras expectativas interiores llegan a culminar en una conjunción con los sucesos exteriores a partir del azar. En la aceptación de las dos partes del hombre, de las dos naturalezas de la vida, convertirlas en una sola a través del arte, radica la libertad. De ahí la importancia de la actitud alerta para hacer la poesía realidad cotidiana, en lugar de esfera apartada en el mundo de los sueños. El hombre debe, en primer lugar, mostrarse receptivo a los posibles hallazgos que le brinden respuestas o le provoquen imágenes con sentido para sí.

"Estoy íntimamente persuadido de que toda percepción registrada de la forma más involuntaria, como, por ejemplo, la de las palabras pronunciadas a la ligera, contiene en

sí misma la solución, simbólica o de otro tipo, de una dificultad en la que topamos con nosotros mismos. Sólo es preciso saber orientarse en el dédalo. (...) Lo que me seduce de una manera de ver como ésta es que es interminablemente recreadora de deseo. ¿Cómo no esperar hacer surgir voluntariamente la bestia con ojos de prodigios? (Breton, 2002, p. 45).

En la definición ofrecida en el I Manifiesto, Breton describía en el Surrealismo el automatismo psíquico como modo de expresión no mediatizado por la razón, vinculado al mundo de los sueños. En el *Amour Fou* desarrolla en profundidad esta idea, de tal manera que el automatismo no es la única vía para conseguir la libertad de pensamiento; la otra vía es exterior a nosotros, si bien depende en gran medida de la lectura que hagamos de ella. El azar objetivo es el modo mediante el cual el hombre descubre las interrelaciones veladas entre los hechos y objetos, la manera en que el hombre ve plasmados sus anhelos interiores en la realidad exterior. Es el momento preciso en que se produce una conjunción entre el mundo interior del ser y la contingencia del mundo exterior, las claves y preguntas de nuestro subconsciente encuentran su respuesta en la realidad escrita en el deseo. Ahora bien, hay que saber recibirlas e interpretarlas. No se trata de un destino escrito, inamovible, al que el hombre esté atado. Más bien al contrario, se trata de entrar en el torbellino para encontrar la libertad, aunque desgarre.

Imágenes reales, materiales, oníricas o poéticas tomadas de la naturaleza l' amour Fou está plagado de estas imágenes, mezcladas con el recuerdo y el deseo suscitado por ellas; paisajes soñados, de ambientes marinos, cristales y corales, madréporas, sal, rayos luminosos, la reverberación del mar... o paisajes terrosos, recios y rotundos de las rocas del volcán, la lava y el fuego, las evocaciones traídas por el aire.

La belleza natural recrea la belleza del sueño, por medio del azar y un estado peculiar al que nos hemos referido. En este sentido, el estado privilegiado es el amor único. El amor único en Breton es capaz de fusionar la naturaleza y la interioridad, convertir la realidad en surrealidad:

"La naturaleza no está sujeta a iluminarse y apagarse, a servirme y a perjudicarme salvo en la medida en que se reaniman o se extinguen para mí las llamas de la hoguera que es el amor, el único amor, el de un ser. He conocido, en ausencia de este amor, los verdaderos cielos vacíos, las flotaciones de todo lo que me disponía a asir sobre el mar Muerto, el desierto de las flores. ¿Me traicionaba la naturaleza? Sólo faltaba un gran

lirio de fuego surgiendo de mí para premiar lo que existe. ¡Cómo se embellecía todo al resplandor de sus llamas!" (2008, p.21).

A lo largo del presente ensayo se intentará descifrar e interpretar la manifestación de l' amour fou en la obra inauguradora del cine surrealista *La Coquille et le Clergyman* de la escritora Germaine Dulac y en los dos primeros filmes de Luis Buñuel: *Un Chien Andalou* y *L'Âge d'Or*.

En 1928 Germaine Dulac tomando como base un guión del poeta Antonin Artaud exhibe en su película el arrebatado lujurioso que despierta en un reverendo la esposa de un general a través de un lenguaje difícilísimo de plasmar con palabras, como lo es el de los sueños, prestándose a infinitas interpretaciones, no sabemos si la pretensión haya nacido en un confesionario o sea una alucinación, si es la historia de un impulso, una segmentación o una farsa. Desde el comienzo en el laboratorio de los sueños (en un sótano, un hombre sentado, al que vemos de espaldas, vierte parte del líquido negro de una concha gigantesca en una botellas que arroja al suelo y de cuyos añicos surge un vapor que, cuando se disipa, nos muestra a un militar de charreteras y pecho condecorado atravesando una colosal puerta a paso lento hasta el final (los ojos de la mujer deseada pestañean dentro de la esfera de cristal que encierra su cabeza), es el deseo, que despierta de un largo letargo. Ese deseo de librarse de estructuras e instituciones que controlan su instinto representado audazmente por una especie de militar-clérigo. Es una de las manifestaciones más fuertes en la película del amor fou, solo el amor, el amor loco, el amor que arde dentro de su pecho y como la lava del Teide, ese amor impredecible como incontrolable podrá salvar al cura, de esa muerte disfrazada de vida que ha llevado esos años obedeciendo ciegamente a los ridículos mandados del cristianismo.

Como en los sueños, los personajes son fantasmas que corren sin atrapar nunca a quien persiguen, y todo ser conocido es prisionero de ese sueño ajeno; como en la vida, lujuria y muerte son caras de una misma moneda, en la escena que el general besa a la deseada, el cura enloquece de celos, y ve sus manos sobre el cuello de ella estrangulándola excitándose en un acto de placer absoluto, en que entran en juego el goce sexual, el amor hipoxífilo y la provocación a la muerte la locura del amor aparece aquí elevada a los límites de vida y la muerte.

Dulac hábilmente logra en una superposición de planos el desvanecimiento de un edificio, una iglesia en el interior del cura que podría significar el derrumbe de su

estructura psíquica amoldada por la doctrina burgués-cristiana que acallaba sus instintos más humanos y carnales, el deseo es ahora más fuerte que la mente de-todo-controladora. El cura camina sin cabeza con una concha en los brazos y bebe de ella, un líquido oscuro, el elixir de las fiestas dionisiacas tal vez. Dionisios también como figura fuerte de l' amour fou. En la playa , otro evento natural por excelencia del amor loco, en la mas grande revelación de libertad el cura arrojará al vacío al general como si por fin se librara de ese antagonista interno que le impedía amar y reclamaba absoluta sumisión y como lo demanda el l' amou fou es ahora libre, es él mismo por fin, es él quien se encuentra ahora junto a la deseada en el confesionario, es el ahora el que disfruta esos pechos que se transfiguran en conchas marinas, la lujuria, el placer erótico bretoniano aparece ahora en un baile inundado por el frenesí, la virgen aparece acariciándose la pelvis, como insinuándolo, el es ahora hombre y deja caer la caracola que tenía en sus brazos que arde en un fuego de pasión loca.

De una riqueza psicológica infinita *La Coquille et le Clergyman* propone una visión sin barreras de las vacilaciones que inundan la existencia humana, una quimera de ansiedades y lenguas incitadoras, perturbaciones y neurosis, de carnes y debilidades, que la perseverante y rebelde Dulac, a quien no le importaban nada más que las imágenes reales y mentales, para lo que las despojaba de cualquier nota o partitura adicional, siguiendo un discurso vanguardista de imágenes que desarrollan una serie de estados mentales y emocionales que nos muestran las impresiones interiores, desatadas por el delirio del amor loco demostrando que los sueños pueden cobrar vida, con toda su carga indescifrable.

Un año más tarde Luis Buñuel filma la película más significativa del cine surrealista: *Un Chien Andalou* , un cortometraje que transgrediendo todos los esquemas narrativos canónicos remite constantemente al delirio y al sueño, tanto en las imágenes producidas como en el uso de un tiempo no lineal de las secuencias. El mismo [Luis Buñuel](#) introduce el film en una de las escenas mas significativas de la historia del cine cortando el ojo de una mujer con una navaja, como las nubes que cortan la luna llena, podríamos interpretarlo como un acto de amor y locura: le corta el ojo que ve solo los límites de realidad para que esta pueda ver más allá de lo real, lo abre para expandir su campo de percepción al infinito.

“Ocho años después” se lee en el intertítulo, aparece un hombre en bicicleta adornado con manteles que muerde con la rueda el cordón de la vereda y cae al piso ante los ojos de la mujer que lo observaba desde la ventana ésta corre a besarlo

frenéticamente, una vez de nuevo en el piso, intenta recomponer el cuerpo del accidentado disponiendo de sus ropas encima de la cama, como recomponiendo la imagen del cuerpo, como si quisiera reconstruir su existencia, darle vida pero encima de una cama, es allí donde ella lo quiere vivo, y así es como se afirma la presencia de su deseo, l'áamour fou,

Al darse la vuelta, la joven se da cuenta que brotan hormigas de la mano de un tercero en discordia, éstas hormigas sufren mutaciones: en una secuencia posterior serán pelos de axilas y después una mujer andrógina en medio de la multitud. Una mano es guardada en la caja. De vuelta a la habitación: suena un tango La joven intenta deshacerse del ansioso amante, se excitan en una lucha con raquetas, pianos y clérigos que arrastra el hombre simbolizando todo el peso de la sociedad que se acarrea por ser parte de esta y las represiones sexuales que es puede generar.

Un poco después, aparecerán de nuevo las hormigas y el cuerpo formado con manteles se tornará humano, acaba la batalla con la mano del amante aprisionada por la puerta del apartamento y la huída de la joven a una habitación igual donde se haya el ciclista y la misteriosa caja. En una escena posterior la mano del agonizante se desliza por el dorso desnudo de la joven, el escenario ahora es un bosque, otro de los escenarios del amor loco, y la joven desaparece. De nuevo esta aparece en el departamento: el actor al que se enfrenta se le borra la boca, y le aparecen pelos, entonces ella provocándolo se pinta los labios y la boca de él vuelve a aparecer, la mujer se burla y continuación sale del departamento para aparecer en una playa, allí camina con su enamorado y durante el paseo descubren la caja a rayas destrozada quizás por la marea, se anuncia el fin, termina en primavera, cuando la mujer y el hombre se encuentran muertos en la arena.

Para analizar esta obra como afirmaba el propio Buñuel no se puede buscar la coherencia ni emplear el sentido común ni la lógica pues se pretendió no aceptar idea ni imagen que pudiera dar lugar a una explicación racional, psicológica o cultural.

Las interpretaciones pueden ser infinitas, y si bien es imposible establecer una coherencia o una idea totalizadora de una obra en la que impera el lenguaje onírico se pueden apreciar ciertos fragmentos que reafirman el amor loco: en los trances de seducción de los personajes, persecuciones libidinosas que evidencian un deseo sexual latente y sus represiones, la reconstrucción de las partes de un hombre sobre la cama de una mujer, el erotismo disfrazado y la muerte de los amantes que como dice Breton *de un amor muerto solo puede surgir la primavera de una anémona. Solo el precio de*

una herida exigida por los poderes adversos que gobiernan al hombre triunfa el amor vivo. (2008, p.112)

En 1930 Buñuel ya formaba parte del movimiento surrealista y filma *L'Âge d'Or*. La película se trata de la rebelión de dos amantes que se niegan a que su amor, pasional y sujeto sólo a sus propias normas, tenga que ser extinguido debido a los prejuicios y preceptos morales y sociales tradicionales.

Acercas del tema de la película, Buñuel (2000) escribió: "*L'Âge d'Or* es también —y sobre todo— una película de amour fou (amor loco), de un impulso irresistible que, en cualesquiera circunstancias, empuja el uno hacia el otro a un hombre y una mujer que nunca pueden unirse." (p.68)

Buñuel introduce a los protagonistas a través de la Superposición de una lasciva escena en la que los amantes se revuelcan y besan el barro, con la visión de la lava en el volcán, símbolo que Breton atribuye en Sade a una pasión fría y el sonido de la cadena y la mierda estableciendo así la conjunción del amor con la podredumbre.

Posteriormente en una escena que transcurre en la Roma, se manifiestan las visiones de los dos amantes por separado, añorando al otro, al amado, ya que no pueden estar juntos —estas visiones representan el deseo sexual contenido, se muestra a un hombre que camina con un cartel publicitario de unas piernas en la cabeza o la masturbación cuando ella frota los dedos que aparecerán vendados en Lya Lys, y la vaca sobre la cama de la joven que se puede interpretar como el aburrimiento sexual.

Los amantes volverán a encontrarse en una fiesta aristocrática celebrada en la casa de los padres de ella. Gaston Modot aparecerá en la fiesta llevando de la mano un vestido igual al de Lya Lys respondiendo a un deseo fetichista. Mas tarde en el jardín de la casa aristocrática, los amantes se han citado para resolver el conflicto que persistía a lo largo de la película: el de la imposibilidad de consumir su amor y satisfacer el deseo que los une frente a la serie de obstáculos que se interponía entre ambos, en el encuentro se besan y devoran, la mano de él aparece sin dedos aludiendo a que ella se los hubiese tragado, como si parte de su cuerpo estuviese dentro de ella pero otra vez serán interrumpidos esta vez por el poder civil representado por la llamada del Ministro del Interior a Gaston Modot y la “vejez” ya que Lya Lys lo abandona por el director de orquesta, un hombre anciano, que ya no la mantendrá más a la espera o aletargando su deseo como Sade se opone a toda idea o sentimiento hacia una única persona: “todas son sustituibles y desalmadas frente a la imperiosa demanda de un deseo que ni siquiera ha de someterse a su propia pasión “ (*Breton, 2008*) . A Gaston Modot le agarrara un ataque de celos acompañado del sonido de los tambores de Calanda (que

Buñuel empleaba en momentos de crisis de los personajes o situaciones muy extremas) y comenzara a arrojar por la ventana de la habitación de ella los objetos mas absurdos: un pino en llamas (destrucción de la naturaleza), un arzobispo, un arado y una jirafa.

En la escena final se hace presente la figura de Sade: personaje verdaderamente influyente en todos los surrealistas, a quien leían con devoción y cuyos principios de liberación sexual encajaban a la perfección con las ideas que tenían los surrealistas al respecto. Buñuel reserva para él el final de la película, separándolo del resto, como si fuera el veneno que los escorpiones tienen al final de la cola, segmentada, como la película, en seis partes. De este modo, no es presentado como un símbolo más, como una imagen, sino casi como una metáfora del veneno que los mismos surrealistas encerraban para la sociedad que les rodea. Es considerablemente provocativa la identificación de Sade con la imagen clásica de Cristo con barba y túnica. Quizá pretende Buñuel demostrar así que Cristo también era humano y, cómo no, inducir al espectador una vez más, remover los cimientos de la educación cristiana tradicional.

Aquí es donde está el gran mérito de *L'âge d'or*, no se queda estancada en los juegos formales, no se detiene en la recreación de metáforas o asociaciones novedosas, como sucede en *Un chien andalou*, sino que va más allá y todo este tipo de novedades y riesgos plásticos llevan detrás una importante carga significativa que es realmente surrealista.

Este filme representa la única tentativa de exaltación del amor absoluto tal y como Breton lo concibe: “El amor , en lo que puede tener de aislado para dos seres limitados a ellos mismos del resto del mundo, no se ha manifestado jamás de una manera tan libre , con tan sosegada audacia. La estupidez, la hipocresía, la rutina no podrán lograr que una obra semejante haya visto la luz, que sobre la pantalla un hombre y una mujer hayan infligido, al mundo entero erigido contra ellos, el espectáculo de un amor ejemplar. En un amor como este existe en potencia una verdadera edad de oro en ruptura completa con la edad de fango que atraviesa Europa y una riqueza inagotable de posibilidades futuras” (2008, p.89)

Conclusión

Al momento de elegir las películas que conformarían el cuerpo de análisis del presente ensayo la primera imagen que apareció en mi mente fue la del ojo cortado de *Un Chien Andalou*, por supuesto- pensé -Buñuel ha de haberse sumergido en las aguas turbias del amour fou desde sus comienzos. Sin embargo a pesar de haber logrado divisar las diversas manifestaciones del amor loco abiertas a innumerables interpretaciones la obra póstuma que encarna el amor Fou de una manera tan fiel a la de su creador se funda con y *L'Âge d'Or*. Los ejes fundamentales son, el amor y el deseo (con toda la carga de sensualidad, sexualidad y frustración que implican) y, por otra parte, los intentos de estos dos amantes de volver a la edad de oro (el título de la película recoge uno de los principales temas de los que trata), es decir, de acabar con la sociedad burguesa asentada sobre los pilares tradicionales de la jerarquía social y el clero y que impide al individuo ser él mismo. El amor será revolucionario o no será. De esta premisa partía también años antes Dulac con *La coquille et le clergymen*, y que nadie reparó en reconocimientos sino por el contrario le valieron cuestionamientos de la suavidad con la que es encarada la película, pese a ellos resultó ser una de las obras póstumas del surrealismo y que además irrumpe de lleno en la cuestión del amor loco

Defendiendo con su película su manera de entender la vida y las relaciones humanas, de la necesidad de ser coherente con los principios morales propios, pese a las normas de conducta convencionales: la jerarquía civil, el clero, las normas de conducta, el poder de la aristocracia, la buena educación, el equilibrio, la medida de los instintos propios, el autocontrol y, en definitiva, el predominio de lo racional sobre lo instintivo, en todos los aspectos de la vida de las personas. Dulac defiende el amor sobre todas las cosas. Nos enseña que el amor loco testimonia una verdad que constituye al sujeto.

El epígrafe con el que inauguro el presente ensayo extraída de *Nadja* de Breton, "La belleza convulsiva será erótico-velada, explosivo-fija, mágico-circunstancial, o no será...", aparece como algo más que una linda frase que queda lindo poner como un simple adorno. Creo que la misma exalta la noción más pura que condensa l' amour fou, la convulsión hecha de contracciones y de distensiones, movimientos opuestos y violentos refleja el carácter siempre contradictorio del amor parcial a otro, a través de una imagen pero en definitiva más allá de ella, hacia la intimidad de los cuerpos, que funde amor y odio. Breton destaca una exaltación del amor como iluminador del mundo; siempre defiende como postura "saber ver con los ojos de Eros", aunque dentro de lo terrenal existe un difícil camino para mantenerlo.... explica cómo desde que Venus intervino en su aspecto más terrestre, el amor debe ser herido en el curso de la vida en su carne. Sin embargo Breton muestra una confianza ciega en el amor, como medio de

progreso no sólo a nivel individual, sino en la propia sociedad, a partir de una conciencia poética integrada en la vida.

Bibliografía

Breton, A. (2007). Diccionario de surrealismo. Madrid. Losada.

Breton, A. (2008). El amor loco. Madrid. Alianza.

Breton, A. (2000). Manifiesto surrealista. Madrid. Alianza.

Buñuel, L. (2000). Escritos de Luis Buñuel. Madrid. Manuel López Villegas.

Sánchez Vidal, A. (2000) Buñuel, Lorca, Dalí. El enigma sin fin. Barcelona. Planeta.