

23

SURREALISMO Y CINE

Varios autores

(circa) / facultad de artes uaem

colección infra-mince

2021



MANIFIESTO SURREALISTA SOBRE *L'ÂGE D'OR* (1930)

El miércoles 12 de noviembre de 1930 y los días siguientes, varios cientos de personas, obligadas a tomar asiento a diario en un teatro, atraídas a este lugar por aspiraciones muy diferentes, por no decir contradictorias, que cubren el espectro más amplio, desde lo mejor hasta lo peor, estas personas generalmente desconocidos e incluso, desde un punto de vista social, evitándose, y aun así conspirando, ya sea que les guste o no, en virtud de la oscuridad, la alineación insensible y la hora, que es la misma para todos, para llevar a una conclusión exitosa o para naufragar, en *L'Âge d'or* de Buñuel; uno de los conjuntos de demandas más amplios propuesto a la conciencia humana hasta el día de hoy, es apropiado tal vez, más bien que ceder al placer de ver al fin transgredido al enésimo grado las leyes prohibitivas aprobadas para hacer inofensiva cualquier obra de arte sobre el cual hay un clamor y ante el cual nos esforzamos, con la ayuda de la hipocresía, para reconocer en nombre de la belleza nada más que un bozal. Ciertamente es apropiado medir con cierto rigor la envergadura de las alas de esta ave de presa tan absolutamente inesperada hoy en el cielo oscurecido, en el oscurecimiento del cielo occidental: *L'Âge d'or*.

El instinto sexual y el instinto de muerte

Quizás sería pedir muy poco a los artistas de hoy que ellos mismos se limiten para establecer el hecho brillante de que la energía sublimada ardiendo dentro de ellos continuará entregándolos, atados de pies y manos, al orden de cosas existente y no habrá víctimas, a través de ellos, de cualquiera menos de ellos mismos. Creemos que es su deber más elemental someter la actividad que resulta de

esta sublimación de origen misterioso a una intensa crítica y no encogerse ante ningún exceso aparente, ya que sobre todo se trata de aflojar el hocico del que hablábamos. Ceder; con todo el cinismo que esta empresa conlleva, a la localización dentro de uno mismo y la afirmación de todas las tendencias ocultas de las que el producto final artístico no es más que un aspecto extremadamente frívolo, no sólo debe ser permitido, sino exigido de ellos. Más allá de esta sublimación de la que son objeto y que no se puede sostener sin que el misticismo sea un fin natural, sólo les queda por plantear a la opinión científica otro término, una vez tenido en cuenta por ellos de esta sublimación. Hoy se espera del artista que sabe qué maquinación fundamental le debe a su ser artista, y uno puede sólo darle el título de esta denominación siempre y cuando uno esté seguro de que está perfectamente consciente de esta maquinación.

Ahora, el examen desinteresado de las condiciones en las que el problema está, o tiende a resolverse, nos revela que el artista, Buñuel, por ejemplo, simplemente tiene éxito en ser la ubicación inmediata de una serie de conflictos en los que dos instintos humanos, no obstante, asociados y distantemente involucrados: el instinto sexual y el instinto de muerte.

Dado que la actitud universalmente hostil que involucra el segundo de estos instintos difiere en cada hombre sólo en su aplicación, que las razones puramente económicas se oponen dentro de la sociedad burguesa actual a lo que esta actitud se beneficia por el camino de gratificaciones que no sean extremadamente incompletas, estas mismas razones son en sí mismas una fuente infalible de conflicto derivado de lo que podrían haber sido, y que sería entonces permitido examinar se sabe que la actitud amorosa, con todo el egoísmo que implica y la posibilidad mucho

más apreciable de realización que tiene, es la que, de las dos, logra sostener mejor la luz del espíritu. De donde el miserable gusto por el refugio del que mucho se ha hecho en el arte durante siglos, de donde la gran tolerancia mostrada hacia todos que, a cambio de muchas lágrimas y mucho crujir de dientes, todavía ayuda a colocar esta actitud amorosa por encima de todo.

No es menos cierto, dialécticamente, que cualquiera de estas actitudes es sólo humanamente posible en función del otro, que estos dos instintos de *preservación*, tendiendo, se ha señalado, a restablecer un estado atribulado por la apariencia de la vida, crea un equilibrio perfecto en cada hombre, que así cobardía social que el anti-Eros permite, a expensas de Eros, nacer. No es menos cierto que en la violencia que vemos en la pasión amorosa enérgica de un individuo podemos evaluar su capacidad de rechazo, podemos, desde un punto de vista revolucionario, haciendo a la ligera la fugaz inhibición en la que su educación puede o no sostenerlo, darle más que un papel sintomático.

Una vez, y este es siempre el caso; esta pasión amorosa se muestra tan clara acerca de su propia determinación, una vez que eriza las repugnantes espinas de la sangre de lo que se quiere amar y de lo que, en ocasiones, se ama, una vez que el frenesí tan difamado ha tomado el control, fuera del cual nosotros, los Surrealistas, nos negamos a sostener cualquier expresión de arte como válida, y conocemos el nuevo y dramático límite de compromiso por el que todo hombre pasa y por el cual, al proponer escribir o pintar, somos los primeros y los último en tener, sin información más amplia -esta información más amplia es *L'Âge d'or*- consintió en pasar.

Es la mitología la que cambia

En la actualidad, sin duda el momento más propicio para una investigación psicoanalítica que tiene como objetivo determinar el origen y la formación de los mitos morales, lo creemos posible, por simple inducción, marginal a toda ciencia precisión científica, para concluir en la posible existencia de un criterio que liberarse de forma precisa de todo lo que pueda sintetizarse en las aspiraciones generales del pensamiento surrealista y que resultarían, del punto de vista biológico, en una actitud contraria a la que permite la admisión de los diversos mitos morales como residuo de tabúes primitivos. Totalmente opuesto a este residuo, creemos (por paradójico que parezca) que está dentro del dominio de lo que uno tiene la costumbre de reducir a las limitaciones (!) de lo congénito, que una hipótesis depreciativa de estos serían posibles los mitos según los cuales la adivinación y mitificación de ciertas representaciones fetichistas del significado moral (tales como las de maternidad, vejez, etc.) serían un producto que, por su relación al mundo afectivo, al mismo tiempo que su mecanismo de objetivación y proyección al exterior, podrían considerarse como un complicado caso de transferencia colectiva en el que papel desmoralizador sería interpretado por un poderoso y profundo sentido de ambivalencia.

Las posibilidades psicológicas individuales a menudo completas de destrucción de un vasto sistema mítico, conviven con los conocidos y no menos frecuentes posibilidades de redescubrir en épocas anteriores, mediante un proceso de regresión, mitos arcaicos existentes. Por un lado, eso significa la afirmación de ciertas constantes simbólicas en el pensamiento inconsciente y, por otro, el hecho de que este pensamiento es independiente de todo sistema mítico. Entonces todo vuelve a una cuestión de lenguaje: a través del lenguaje incons-

ciente podemos redescubrir un mito, pero somos muy conscientes de que las mitologías cambian y que en cada ocasión una nueva hambre psicológica de tendencia paranoica se apodera de nuestros sentimientos a menudo miserables.

Uno no debe confiar en la ilusión que puede resultar de la falta de comparación, una ilusión similar a la ilusión del movimiento de un tren estacionario cuando otro tren pasa por la ventanilla y, en el caso de la ética, similar a la tendencia de los hechos hacia el mal: todo sucede como si, contrariamente a la realidad, lo que está cambiando no fueran exactamente eventos pero la mitología misma.

Reproducciones escultóricas de varias alegorías ocuparán su lugar en una forma perfectamente normal en las mitologías morales del futuro, entre las cuales el más ejemplar resultará ser el de un par de ciegos comiéndose unos a otros y el de un adolescente "escupiendo con puro deleite en el retrato de su madre", una mirada nostálgica en su rostro.

El don de la violencia

Librando la lucha más desesperada contra todo artificio, sutil o vulgar, la *violencia* en esta película despoja a la soledad de todo lo que se engalana. cada objeto, cada ser, cada hábito, cada convención, incluso cada imagen, pretende volver a su realidad, sin materializarse, pretende no tener más secretos, que se definen con calma, inútilmente, por la atmósfera que crea, la ilusión se pierde. Pero aquí hay una mente que no acepta quedarse sola y que quiere vengarse de todo aquello de lo que se apodera en el mundo impuesto sobre él.

En sus manos arena, fuego, agua, plumas, en sus manos la árida alegría de la privación, en sus ojos ira, en sus

manos violencia. Después de haber estado por tanto tiempo el hombre víctima de la confusión responde a la calma que lo va a cubrir en cenizas.

Rompe, se pone a hacerlo, aterra, saquea. Las puertas del amor y el odio están abiertas, dejando entrar la violencia. Inhumano, pone al hombre de pie, le arrebató la posibilidad de poner fin a su estancia en la tierra.

El hombre rompe la tapa y, cara a cara con la vana disposición del encanto y desencanto, se embriaga con la fuerza de su delirio. ¿Qué importa la debilidad de sus brazos cuando la cabeza misma está tan sujeta a la rabia que lo sacude?

Amor y desorientación

No estamos lejos del día en que se verá que, a pesar del desgaste y desgarró que nos muerde como ácido, y en la base de ese liberador o actividad sombría que es la búsqueda de una vida más limpia en el seno mismo de la maquinaria con la que la ignominia industrializa la ciudad,

AMOR

solo permanece sin límites perceptibles y domina la profundidad del viento, la mina de diamantes, las construcciones de la mente y la lógica de la carne.

El problema de la quiebra de los sentimientos íntimamente ligados al problema del capitalismo aún no ha sido resuelto. Uno ve en todas partes una búsqueda de nuevas convenciones que ayuden a vivir a la altura del momento de una liberación todavía ilusoria. Se puede acusar al psicoanálisis de haber creado la mayor confusión en esta área, ya que el problema mismo del amor ha quedado fuera de las señales que la acompañan. El mérito de *L'Âge d'or* es haber mostrado la irrealidad e insuficiencia de tal

concepción. Buñuel ha formulado una teoría de la revolución y el amor que va hasta la médula de la naturaleza humana, por el mas conmovedor de los debates, y determinada por un exceso de crueldad bien intencionada, ese momento único en el que se obedece la voz totalmente distante, presente, lenta, más apremiante que grita a través de fruncidos labios tan fuerte que apenas se oye:

AMOR ... AMOR Amor amor

Es inútil agregar que uno de los puntos culminantes de la pureza de esta película nos parece cristalizado por la imagen de la heroína en su habitación, cuando el poder de la mente logra sublimar una situación particularmente barroca, un elemento poético de la más pura nobleza y soledad.

Situación en el tiempo

Nada es más inútil hoy que algo tan puro e inexpugnable sea la expresión de lo que es más puro, más inexpugnable en el hombre, cuando todo lo que él hace, todo lo que hacemos nosotros, para asegurar sus labores contra daños, contra malentendidos, con lo que nos referimos simplemente a señalar lo peor que consiste en convertir ese pensamiento en beneficio de otro que no está a la par con él, todo lo que hace, decimos, lo hace en vano.

En la actualidad todo parece indistintamente utilizable para los fines que hemos denunciado y reprobado demasiado a menudo para ser capaces de ignorar cada vez que nos enfrentamos a ellos, por ejemplo, cuando leemos en *Les Annales* una declaración en la que el último payaso de haberlo hecho, se complació en algún comentario delirante sobre *Un chien andalou* y se sintió calificado por su admiración para descubrir un vínculo entre la inspiración de la película y su propia poesía. Sin embargo, no

puede haber ningún error. Pero cualquier valla que coloquemos alrededor de una propiedad aparentemente bien protegida, podemos estar seguros de que inmediatamente se cubrirá de mierda. Aunque los medios de agresión, capaces de desalentar la estafa difícilmente puede ser contenida en un libro, pintura o película, a pesar de todo seguimos pensando que la provocación es una precaución como cualquier otra y, en este plano, que nada evita que *L'Âge d'or* engañe a quien espera convenientemente encontrar en él molienda para su molino. El gusto por el escándalo que desplegó Buñuel, no por capricho deliberado, sino por razones, por un lado personales, que invocan el deseo de alienar para siempre a los curiosos, a los devotos, bromistas y discípulos que buscaban una oportunidad para ejercitar su capacidad más o menos grande para ventilar sus puntos de vista, si tal mente ha tenido éxito cedido esta vez en el esquema que emprendió, podríamos pensar que no tenía otra ambición. Depende de la profesión crítica buscar más y, en el caso de esta película, plantear preguntas sobre el escenario, la técnica, el uso del diálogo. Mientras nadie espere que les proporcionemos argumentos para propiciar el debate sobre la conveniencia del silencio o el sonido, porque creemos que se trata de una disputa tan vana, tan resuelta como la de entre el verso clásico y el libre. Somos demasiado comprensivos con lo que, en una obra o en un individuo, queda que desear para estar muy interesado en la perfección, venga de donde venga esa idea de perfección, en algún progreso parece iniciar. Ese no es el problema que Buñuel se propone resolver. ¿Puede uno siquiera hablar de un problema en referencia a una película en la que nada que nos conmueva es evadido o permanece en duda? ¿Qué conservamos del interminable carrete de película puesto ante nuestros ojos hasta hoy y ahora dispersos, ciertos fragmentos de los cuales eran sólo la recreación de una noche para ser asesinados, algunos

otros el tema del desaliento o la cretinación increíble, otros la causa de una breve e incomprensible exaltación, si no la voz arbitraria percibida en algunas de las comedias de Mack Sennett, del desafío en *Entr'acte*, de un amor salvaje en *White Shadows*, la voz de un amor igualmente ilimitado y desesperado en las películas de Chaplin?

Aparte de estos, recordamos la batalla del indomable buque llamado Potemkin y *Un chien andalou* y *L'Âge d'or*, ambos situados más allá de todo lo que existe. Demos paso, pues, a ese hombre que, de un extremo a otro de la película, atraviesa, rastros de polvo y barro en su ropa, indiferente a todo lo que no concierne única-mente al amor que lo ocupa impulsándolo, alrededor del cual el mundo se organiza y rota, este mundo con el que no está en condiciones y al que, una vez más, pertenecemos solo en la medida en que protestamos contra él.

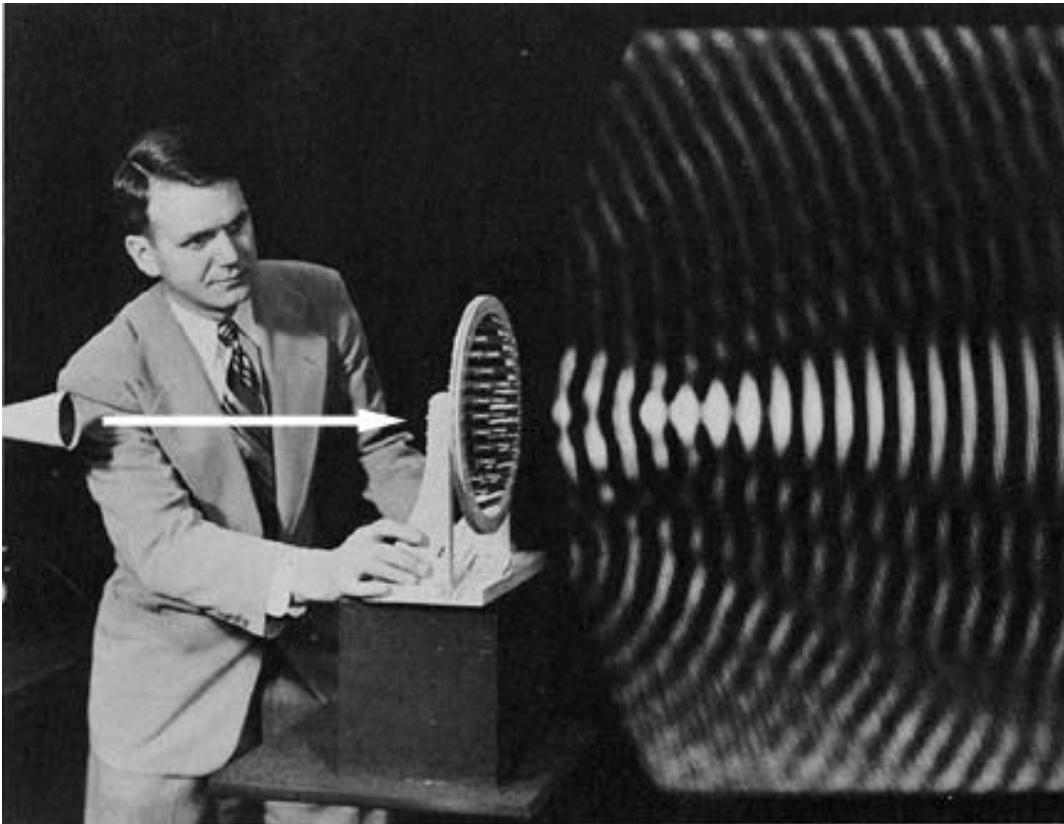
Aspecto social: elementos subversivos

Habría que retroceder un largo camino para encontrar un cataclismo comparable a la edad en la que vivimos. Probablemente uno tendría que volver al colapso del mundo antiguo. La curiosidad que nos atrae hacia los atribulados tiempos, tiempos similares, con ciertas reservas, a los nuestros, me encantaría redescubrir en ese tiempo algo más que historia. Un cielo cristiano ay, ha borrado completamente todo lo demás, y no hay nada en él que no se haya visto en los techos del Ministerio del Interior o en las rocas junto al mar. Es por eso que los rastros genuinos dejados en la retina humana por la aguja de un gran sismógrafo mental siempre serán, a menos que desaparezcan junto con todo lo demás cuando la sociedad capitalista es aniquilada, de suma importancia para aquellos cuya principal preocupación es definir el punto crítico en el que la realidad es reemplazada por el

"simulacro". Que el sol se ponga de una vez por todas depende de la voluntad de la humanidad. Proyectado en un momento en que los bancos están siendo volados, las rebeliones estallando, y la artillería retumbando fuera de los arsenales, *L'Âge d'or* debe ser visto por todos aquellos que aún no están perturbados por las noticias que los censores todavía dejan que impriman los periódicos. Es un complemento moral indispensable para el susto bursátil, y su efecto será directo precisamente por su naturaleza surrealista. Porque no hay ficcionalización de la realidad. Se ponen las primeras piedras, las convenciones se convierten en una cuestión de dogma, los policías empujan a la gente como siempre lo han hecho y, como siempre también, se producen diversos accidentes dentro de la sociedad burguesa que son recibidos con total indiferencia. Estos accidentes que, se notará, se presentan en la película de Buñuel como filosóficamente puros, debilitan los poderes de resistencia de una sociedad en descomposición que está tratando de sobrevivir utilizando al clero y a la policía como sus únicos contrafuertes. El último pesimismo que surge del seno mismo de la clase dominante a medida que su optimismo se desintegra se convierte a su vez en una poderosa fuerza en la descomposición de esa clase, adquiere el valor de negación inmediatamente traducido en acción anticlerical, por tanto, revolucionaria, ya que la lucha contra la religión es también la lucha contra el mundo. La transición del pesimismo a la etapa de la acción la realiza el Amor, raíz, según la demonología burguesa, de todo mal, ese Amor que exige el sacrificio de todo: estatus, familia, honor, cuyo fracaso dentro de la sociedad conduce a la revuelta. Un proceso similar se puede ver en la vida y obra del Marqués de Sade, contemporáneo de aquella época dorada de la monarquía absoluta interrumpida por la implacable represión física y moral de la burguesía triunfante. No es casualidad que la sacrílega

película de Buñuel sea un eco de las blasfemias gritadas por el Divino Marqués a través de los barrotes de su celda. Evidentemente, el resultado final de este pesimismo en la lucha y el triunfo del proletariado, que significará la descomposición de la sociedad de clases, está por verse. En un período de "prosperidad" el valor social de la Edad de Oro debe establecerse por el grado en que satisface las necesidades destructivas de los oprimidos y tal vez también de la manera en que adula las tendencias masoquistas de los opresores. A pesar de toda amenaza de supresión, creemos que esta película servirá al muy útil propósito de estallar por los cielos siempre menos hermosos que los que nos muestra en un espejo.

Maxime Alexandre, Aragon, Andre Breton, Rene Char, Rene Crevel, Salvador Dali, Paul Eluard, Benjamin Peret, Georges Sadoul, Andre Thirion, Tristan Tzara, Pierre Unik, Albert Valentin
Este difícil texto fue publicado por el cine Studio 28, París, como parte del folleto publicitario para el lanzamiento de *L'Âge d'or* en 1930. Después de dos semanas, la película fue prohibida. Un facsímil del folleto complementa a Jean-Michel Bouhours y Nathalie Schoeller, eds., *L'Âge d'or : Correspondencia Luis Bunuel-Charles de Noailles, Lettres et documents (1929-1976X París: Les Cahiers du Musee National d'Art Moderne: Hors-serie / Archivos, 1993)*.
Traducción: Fernando Delmar



Bell Telephone Laboratories







DIECIOCHO MINUTOS

Antonin Artaud

En una calle, por la noche, al borde de una acera, bajo un farol de gas, un hombre vestido de negro, fija la mirada, inquieto el bastón; un reloj pende de su mano izquierda. La aguja marca los segundos.
Primer plano del reloj marcando los segundos.

En el segundo decimoctavo, el drama habrá terminado.

El tiempo que va a transcurrir sobre la pantalla es el tiempo interior del hombre que piensa.

No es el tiempo normal. El tiempo normal es de dieciocho segundos reales. Los acontecimientos que veremos desarrollarse sobre la pantalla estarán constituidos por imágenes interiores del hombre. Todo el interés del guión reside en el hecho de que el tiempo durante el cual transcurren los acontecimientos descritos es realmente de dieciocho segundos, mientras que la descripción de dichos acontecimientos exigirá una hora o dos para ser proyectada en la pantalla.

El espectador verá producirse ante sí las imágenes que, en un momento dado, desfilarán por la mente del hombre.

Este hombre es un actor. Está a punto de alcanzar la gloria, o al menos un gran renombre, e igualmente va a conquistar el corazón de una mujer, a la que ama desde hace tiempo.

Es víctima de una extraña enfermedad. Es incapaz de concentrar sus pensamientos; conserva entera su lucidez, pero cuando se le presenta un pensamiento, cualquiera

que sea, no puede darle una forma exterior, es decir, traducirlo en los gestos y palabras apropiados.

Le faltan las palabras necesarias, no responden a la llamada, está reducido a ver desfilar dentro de sí imágenes, una avalancha de imágenes contradictorias y sin gran relación las unas con las otras. Esto le hace incapaz de mezclarse en la vida de los otros, de dedicarse a una actividad.

Visión del hombre en la consulta del médico. Los brazos cruzados, las manos crispadas. El doctor, enorme sobre él. El doctor deja caer su sentencia.

Reencontramos al hombre bajo el farol de gas en el momento en que realiza intensamente su estado. Maldice al cielo, piensa: ¡Y esto, justo en el momento en que iba a comenzar a vivir!, y a conquistar el corazón de la mujer que amo, y que tanto me ha costado obtener.

Visión de la mujer, bellísima, enigmática, el rostro duro y hermético.

Visión del alma de la mujer tal como se la imagina el hombre.

Paisaje, flores, una suntuosa iluminación.

Gesto de maldición del hombre:

¡Oh! ¡Ser algo! Ser ese hombrecillo miserable y jorobado que vende periódicos por la tarde, pero a cambio de poseer la total extensión de la mente, ser verdaderamente señor del propio espíritu, pensar en fin.

Visión rápida del hombrecillo en la calle. Después, en su cuartucho, la cabeza entre las manos, como si sostuviera el globo terrestre. Posee verdaderamente su mente. Éste al menos posee verdaderamente su mente. Puede mantener la esperanza de conquistar el mundo y tiene el derecho a pensar que realmente un día lo conquistará.

Porque él posee también la INTELIGENCIA. No conoce las posibilidades de su ser, puede esperar poseerlo todo: el amor, la gloria, el poder. Y, en la espera, trabaja y busca.

Visión del hombrecillo gesticulando, delante de su ventana: ciudades que se agitan y tiemblan a sus pies. De nuevo, en su mesa. Con libros. El dedo extendido. Bandadas de mujeres por los aires. Tronos amontonados. Nada más que encuentre el problema central, aquel de que dependen todos los demás, podrá conquistar el mundo.

Incluso si no encuentra la solución del problema, sino solamente cuál es el problema central, en que consiste, si consigue simplemente plantearlo.

Y... pero ¿su joroba? Su joroba le será quitada además por añadidura.

Visión del hombrecillo en el centro de una bola de cristal. Iluminación a lo Rembrandt. Y en el centro, un punto luminoso. La bola se convierte en el globo. El globo se hace opaco. El hombrecillo desaparece por el medio y resurge como el diablo de su caja, la joroba en la espalda.

Ha marchado a la búsqueda del problema. Lo reencontramos en horribles lugares humeantes, en medio de multitudes a la busca de un ignorado ideal. Asambleas rituales. Hombres pronunciando vehementes discursos. El

jorobado, en una mesa, escuchando. Sacudiendo la cabeza, desilusionado. Entre las gentes, una mujer. La reconoce: ¡Es ella! Grita: ¡Ah, detenedla! Es una espía, dice. Tumulto. Confusión. Todo el mundo se levanta. La mujer huye. A él lo colman de golpes, lo arrojan sobre la plaza. ¡Qué he hecho! La he traicionado. La amo. Grita. Visión de la mujer en su casa. A los pies de su padre:

- Lo he reconocido. Está loco.

Y él se aleja aún más, continuando su búsqueda. Visión del hombre en una carretera con un bastón. Después, ante su mesa, hojeando libros –cubierta de un libro en primer plano: la Cábala-. Súbitamente, llaman a la puerta. Entran unos esbirros. Se lanzan sobre él. Le ponen la camisa de fuerza: le llevan a un manicomio. Se vuelve loco realmente. Visión del hombre debatiéndose entre rejas. Yo encontraré, grita, el problema central, aquel del que todos los demás penden como las uvas del racimo, y entonces:

Basta de locura, basta de gente, basta de espíritu, sobre todo, basta de nada.

Pero una revolución barre las prisiones, los manicomios, se abren las puertas de los manicomios, él es liberado. Eres tú, el místico, le gritan, eres nuestro maestro. Se rey, le dicen, sube al trono. Y sube temblando al trono. Todos se van y le dejan solo.

Un vasto silencio. Un mágico asombro. Y, de golpe, piensa:

Soy el amo de todo, puedo tenerlo todo.

Puede tenerlo todo, sí, salvo la posesión de su mente. No es dueño de su mente.

¿Pero qué es a fin de cuentas la mente? ¿En qué consiste?

Si pudiera ser dueño nada más que de su persona física. Tener todos los medios, poder hacerlo todo con las manos, con su cuerpo. Y durante ese tiempo, los libros se amontonan sobre su mesa. Y queda dormido sobre ellos.

Y en medio de toda esta ensoñación mental, va a introducirse un nuevo sueño.

Sí, poder hacerlo todo, ser orador, pintor, actor, sí, ¿pero no es ya actor? Es actor en efecto. Y helo aquí, he aquí que se ve sobre la escena con su joroba, a los pies de su amante que actúa con él. Y su joroba también es falsa, está imitada: y su amante es su amante verdadera, su amante en la vida.

Una sala magnífica, desbordante de gentío, y el Rey en su palco. Y es también él quien interpreta el personaje del rey. Es el rey, escucha y se ve al mismo tiempo sobre el escenario. Y el rey no tiene joroba. Ha encontrado: el hombre jorobado que hay en el escenario no es sino la efigie de sí mismo, un traidor que le ha robado la mujer, que le ha robado la mente. Entonces, se levanta y clama: Detenedle. Confusión. Vasto movimiento. Los actores le interpelan. La mujer le grita:

Tú ya no eres tú, ya no tienes tu joroba, no te reconozco.

¡Está loco! Y en el mismo instante los dos personajes se funden en uno en la pantalla. La sala toda comienza a temblar con sus columnas y sus grandes lámparas. El temblor se acerca cada vez más. Y sobre este fondo tembloroso pasan todas las imágenes, temblorosas también, del rey, del hombrecillo, del actor jorobado, del loco, del manicomio, de las muchedumbres, y él se reencuentra sobre la acera, bajo el farol de gas, con el reloj

que pende de su mano izquierda, y su bastoncillo agitado por el mismo movimiento.

Apenas han transcurrido dieciocho segundos: contempla una última vez su destino miserable, después, sin duda ni emoción alguna, saca un revólver del bolsillo y se dispara un tiro en la sien.

Antonin Artaud. *El cine*. Trad. de Antonio Eceiza.
Madrid, Alianza, 1982

SURREALISMO Y CINE

Jean Goudal

Nace una nueva técnica: inmediatamente los filósofos vienen corriendo, armados con falsos problemas. ¿Es un arte? —¿No es un arte? —¿Es incluso digno de interés?

«En resumen», dicen algunos de ellos, «el cine es sólo una forma perfeccionada de fotografía.» Y se niegan a dar crédito al nuevo invento. Los extremistas indispen-sables asumen la otra posición. Ellos nos dicen «El cine no sólo es un arte, sino que además absorberá gradualmente todos los otras artes» (Marcel L'Herbier, en una conferencia en el Colegio de Francia, repetida en Ginebra durante octubre de 1924 en la proyección de ese ciudad de *L'Inhumaine*, publicado previamente en *La Revue hebdomadaire* en 1923). La prueba: el cine sustituye a la arquitectura (30 metros dedicados a los palacios en *El ladrón de Bagdad*), música (una banda negra de jazz recorre los movimientos durante 20 metros), baile (25 metros en un tango de Valentino). Si sacaran las conclusiones obvias de su lógica ridícula, nos harían creer que en el futuro nuestras comidas serán reemplazada por la imagen de Charlie Chaplin y el niño metiéndose en un plato de panqueques.

«Dadas sus restricciones técnicas básicas, ¿cómo vemos el futuro de la cine?» Esa es una pregunta más realista. Para establecer la exactitud de la misma, para comenzar a contestarla, necesitamos considerar brevemente la evolución de las otras artes. Vemos que cada uno de ellas a su vez sigue el mismo patrón general.

Primero, escapan a la contaminación *literaria* (la renuncia a la pintura figurativa, a la música temática); a continuación, renuncian a la restricción de la *lógica*

considerada como un elemento intelectual restrictivo de la libertad sensorial, a favor de investigar sus principios rectores en términos de su técnica (cubismo, impresionismo musical).

(Ya puedes prever la tercera etapa: sedientos de libertad total, los artistas dejarán de lado el último soporte de la técnica y reclamarán el derecho a traer en juego, sin ninguna modificación, el mismo material que forma la base de su arte).

No queremos ocultar la excesiva simplificación de estos puntos de vista o los peligros inherentes a ellos, pero nadie puede cuestionar esta conclusión: en la evolución de todo arte llega un momento, que puede o no ser deplorable, cuando el artista ignora todo dominio de origen intelectual o lógico para cuestionar las posibilidades técnicas de su arte. Para nosotros este momento parece haber llegado para el cine.

Abramos aquí un breve paréntesis sobre un movimiento literario cuyos orígenes no son recientes pero que se manifiesta en la actualidad de forma muy ruidosa.

Conocemos el carácter esencial de las tesis surrealistas (encontramos una expresión auténtica de ellas en el *Manifiesto del Surrealismo* de André Breton): que la actividad inconsciente de la mente, sobre la que ha ocupado la atención de Freud y Babinski, o las novelas de autores como Marcel Proust, se ha convertido en la piedra angular de la vida mental. El objetivo principal del artista es, en adelante, buscar una realidad en el sueño superior a lo que el ejercicio lógico, por tanto arbitrario, del pensamiento nos sugiere. Por un lado, el surrealismo se presenta como una crítica de formas literarias existentes; por otro lado, se presenta como una completa renovación del

campo y del método artístico e incluso, quizás, como la renovación de las reglas más generales de la actividad humana: en resumen, el derrocamiento absoluto de todos los valores.

Podrías pensar que no faltan objeciones al surrealismo (del que, sin embargo, no se puede negar la relativa fecundidad). André Breton, incluso, se muestra extasiado por los obstáculos que ya se presentan: «A su conquista [surrealidad] voy, seguro de no llegar, pero demasiado despreocupado de mi muerte para no calcular un poco las alegrías de tal posesión.»

Las dificultades potenciales nos parecen susceptibles de ser subsumidas bajo dos temas principales: Primero, una objeción en cuanto al método. No es fácil determinar si los surrealistas sitúan una realidad superior en el propio sueño, o en una suerte de unión o ajuste, difícil de imaginar, de los dos estados, sueño y realidad. En ambos casos surge la misma objeción. Si se admite que el sueño constituye una realidad superior, habrá problemas prácticos insuperables para alcanzar y fijar este sueño. Tan pronto como la conciencia logra hurgar en el inconsciente, ya no se puede hablar del inconsciente. Por otro lado, si se concede una realidad superior a una fusión mística de lo real y el sueño, no se puede ver por qué medios se pueden hacer que dos espacios, incomunicables por definición, se comuniquen entre sí. (Nuestra intención de progresar rápidamente puede provocar que nuestros argumentos puedan parecer muy esquemáticos. Pero nuestro objetivo no es hacer una crítica del surrealismo).

El segundo orden de objeción profundiza las ambiciones antilógicas del surrealismo. La gente ha creído en el lenguaje como un instrumento de comunicación y nunca hemos dudado que pueda ser de otro modo. Lo que

llamamos *razón* es la parte de nuestra mente común a todos los hombres: si ha de desaparecer, ¿no caeremos en un modo de expresión individual e incommunicable? «Creo cada vez más», escribe Breton (*Manifiesto del surrealismo*), «en la infalibilidad de mi pensamiento en relación a mí mismo». Breton tiene razón; pero ¿por qué entonces este «mecanismo espiritual y mental» de Breton, una vez fijado en su ingenio absoluto es válido sólo para Breton? ¿No es así para que podamos hacer una comparación entre su mente y la nuestra, y esta comparación es incluso posible sin alguna referencia esencial que solo la razón y la lógica pueden proporcionar?

Un hecho nos parece notable. Las objeciones que acabamos de esbozar pierden su valor en cuanto se aplican las teorías surrealistas al dominio del cine. (Que los teóricos del surrealismo hayan querido aplicar sus ideas a la literatura, es decir, justo donde son más discutibles, no debería ser demasiado sorprendente ya que la misma pluma se adapta al teórico y al poeta). Aplicado a la técnica del cine, la exactitud y fecundidad de la tesis surrealista es aún más sorprendente.

La objeción al *método* (la dificultad de unir lo consciente y lo inconsciente en un mismo plano) no vale para el cine, en el que lo visto corresponde exactamente a una *alucinación consciente*.

Entremos en un cine donde el celuloide perforado ronronea en la oscuridad. Al entrar, nuestra mirada es guiada por el rayo luminoso hacia la pantalla donde durante dos horas permanecerá fija. La vida en la calle ya no existe. Nuestros problemas se evaporan, nuestros vecinos desaparecen. Nuestro propio cuerpo se somete a una especie de despersonalización temporal que le quita el sentimiento de su propia existencia. No somos más que

dos ojos clavados en diez metros cuadrados de sábana blanca.

Pero debemos tener cuidado con las vagas analogías. Es mejor aquí entrar en detalles.

Breton, queriendo establecer la superioridad del sueño, escribe: «La mente del hombre que sueña se satisface plenamente con cualquier cosa que le suceda. La agonizante cuestión de la posibilidad desaparece». Y, pregunta, «¿qué razón, qué razón mejor que otra confiere este encanto natural al sueño, me hace acoger sin reservas una serie de episodios cuya extrañeza me sorprende mientras escribo?»

La respuesta a esta pregunta se encuentra en lo que Taine solía llamar el "mecanismo reductor de las imágenes". Cuando estamos despiertos las imágenes que surgen en nuestra imaginación tienen un color anémico, pálido, que por el contrario hace resaltar el vigor y el relieve de las imágenes reales, las que obtenemos a través de nuestros sentidos; y esta diferencia de valor es suficiente para hacernos distinguir lo real de lo imaginado. Cuando dormimos nuestros sentidos están ociosos, o más bien sus sollicitaciones no traspasan el umbral de la conciencia y, al no existir el contraste reductor, la sucesión imaginaria de imágenes monopoliza el primer plano; como nada las contradice, creemos en su existencia real.

Despiertos, imaginamos lo real y lo posible a la vez, mientras que en el sueño solo imaginamos lo posible. Los surrealistas ven una ventaja en lo que uno está acostumbrado a ver como algo inferior. Sin entrar en la legitimidad de esta paradoja, volvamos al cine. Allí vemos una gran cantidad de condiciones materiales conspirar para destruir este "mecanismo reductor de

imágenes". La oscuridad del auditorio destruye la rivalidad de imágenes reales que contradecen las de la pantalla. Es igualmente importante alejarnos de las impresiones que pueden llegarnos a través de nuestros otros sentidos: ¿quién no ha notado nunca la naturaleza especial de la música en el cine? Sirve sobre todo para abolir un silencio que nos permitiría percibir o imaginar fenómenos auditivos de orden realista, que dañarían la necesaria singularidad de la visión. ¿Y qué espectador no se ha sentido avergonzado en ocasiones durante la proyección de una película por la atención que, a pesar suyo, estaba prestando a la música? En realidad, la única música que se adaptaría al cine sería una especie de ruido continuo, armonioso, monótono (como el zumbido de un ventilador eléctrico), cuyo efecto sería obstinar el sentido del oído de alguna manera durante la duración del espectáculo.

Alguien podría objetar que estas son condiciones comunes a todas las formas de espectáculo y que incluso en el teatro la oscuridad está ahí para facilitar la concentración del público en el escenario. Pero observemos que los individuos que actúan en un escenario de teatro tienen una presencia física que refuerza el trampantojo de su escenario; tienen tridimensionalidad, viven entre los ruidos de la vida normal; los aceptamos como nuestros hermanos, como nuestros pares, mientras que la cámara aspira a dar la ilusión de la realidad mediante un simulacro de singularidad visual. Se necesita aquí una alucinación real que las otras condiciones del cine tienden a reforzar, al igual que en el sueño, las imágenes en movimiento sin tridimensionalidad se suceden en un solo plano delimitado artificialmente por un rectángulo que es como una abertura geométrica que da al reino psíquico. La ausencia de color, también, el blanco y negro, representa una simplificación arbitraria análoga a las que

se encuentran en los sueños. Una vez más, observemos que la sucesión real de imágenes en el cine tiene algo de artificial que nos aleja de la realidad. La persistencia de las imágenes en la retina, que es la base fisiológica del cine, pretende presentarnos el movimiento con la continuidad actual de lo real; pero de hecho sabemos muy bien que es una ilusión, un dispositivo sensorial que no nos engaña del todo. En última instancia, el ritmo de las personas que vemos moverse en la pantalla silenciosa tiene algo de espasmódico que las convierte en parientes de las personas que acechan nuestros sueños.

Debemos agregar una última analogía. En el cine, como en el sueño, el *hecho* es el único maestro. La abstracción no tiene ningún derecho. No se necesita explicación para justificar las acciones de los héroes. Un evento sigue a otro, buscando la justificación en sí mismo. Se suceden con tal rapidez que apenas tenemos tiempo de recordar el comentario lógico que los explicaría o al menos los conectaría.

(Consideraciones sumarias, sin duda, pero que nos permiten resumir ciertas ilusiones sobre la conveniencia de añadir «mejoras» como el color, el relieve o algún tipo de sincronización sonora. El cine ha encontrado su verdadera técnica en el negro y -película blanca- olvídate de la tridimensionalidad y sonido. Tratar de «perfeccionarlo», en el sentido de acercarlo a la realidad, solo iría en contra y ralentizaría su desarrollo genuino).

El cine, entonces, constituye una alucinación consciente y utiliza esta fusión de sueño y conciencia que el surrealismo quisiera ver realizada en el ámbito literario. Estas imágenes en movimiento nos engañan, dejándonos con una conciencia confusa de nuestra propia personalidad y permitiéndonos evocar, si es necesario, los recur-

sos de nuestra memoria. (En general, sin embargo, el cine nos exige solo la memoria suficiente para vincular las imágenes).

El cine evita el segundo orden de dificultad planteado por el surrealismo con la misma alegría.

Aunque al lenguaje, que nace de esta lógica, se le prohíbe el repudio total de la lógica, el cine puede entregarse a tal repudio sin contravenir ninguna ineludible necesidad interna.

«La imagen más fuerte es la que tiene el mayor grado de arbitrariedad», declara Breton, que cita, entre otros ejemplos, esta imagen de Philippe Soupault: «Una iglesia brillaba como una campana». La palabra iglesia, englobada, en virtud del lenguaje, dentro de un sistema de relaciones lógicas, como lo es la palabra campana, hace que el mismo hecho de pronunciar estas dos palabras, de compararlas, evoque estos dos sistemas, nos hace coincidir. Y, como no son yuxtaponibles, el lector se reprime al aceptar la comparación.

En cambio, cuando el cine nos muestra una iglesia deslumbrante y luego, sin transición, una campana deslumbrante, nuestro ojo puede aceptar esta secuencia; se trata de presenciar aquí dos hechos, dos hechos que se justifican. Y si las dos imágenes se suceden con la rapidez necesaria, el mecanismo lógico que trata de vincular los dos objetos de una forma u otra no tendrá tiempo de ponerse en marcha. Todo lo que se experimentará es la visión casi simultánea de dos objetos, exactamente el proceso cerebral, es decir, que sugirió esta comparación al autor.

En el lenguaje, el factor más importante es siempre el hilo lógico. La imagen nace de acuerdo con este hilo y contribuye a su embellecimiento, su iluminación. En el cine, el factor principal es la imagen que, en ocasiones, aunque no necesariamente, arrastra los jirones de la razón. Los dos procesos son exactamente inversos.

Lo anterior tiende a demostrar que la aplicación de las ideas surrealistas al cine no solo evita la objeción con la que se puede acusar al surrealismo literario, sino que la surrealidad representa un dominio realmente indicado al cine por su propia técnica.

Simplemente hay que hojear los poemas soñados que Breton ha reunido al final de su Manifiesto, bajo el título de *Pez soluble*, y se verá, quizás, que la forma más segura de hacer que el público los acepte sería tratarlos como escenarios cinematográficos.

Las aventuras de la caja penetrada por brazos humanos, deslizándose por las laderas, golpeando contra «árboles que proyectan una luz azul brillante sobre ella», luego encallando en el primer piso de un hotel en ruinas, y que se encuentra que solo contiene almidón, y el misterioso viaje de la barca que es la tumba del poeta tras el cierre del cementerio, y las tribulaciones de la farola, y la persecución de la mujer que ha dejado su velo con su amado, fuente de milagros y dicha inexplicable, así muchos maravillosos cuentos con suficiente anacolúton para escandalizar inevitablemente al lector, pero que, llevados a la pantalla, tal vez sean aceptados con deleite por el espectador. Este último no vería en sus abundantes lapsos de lógica más que miles de detalles, cómicos y extraños, todos ingeniosos.

Es hora de que los cineastas vean claramente los beneficios que pueden obtener al abrir su arte a las regiones inexploradas del sueño. Hasta ahora esto solo se ha hecho de forma intermitente, como por defecto. No deben perder tiempo en imbuir sus producciones con las tres características esenciales del sueño: lo visual, lo ilógico, y lo omnipresente.

Lo visual

El cine ya lo es por la fuerza de las circunstancias.

Seguirá siendo exclusivamente así.

(No hay nada que temer, repetimos, de los mezquinos intentos de sincronización fonográfica).

Lo ilógico

Todo lo que hay de tonto en el cine es culpa de un respeto anticuado por la lógica.

El sentimentalismo es el respeto por la lógica en el marco del sentimiento. (Toda elegancia, toda falta de conciencia de sí mismo resulta de la ruptura de uno o más eslabones de la cadena tradicional de sentimientos).

El feuilleton es el respeto por la lógica en el marco de los episodios. (Llamo "feuilleton" a cualquier secuencia de eventos cuyo desarrollo, utilizando personajes y situaciones, puede ser entendido por cualquier persona.)

La lentitud es el respeto por la lógica en el marco de situaciones y gestos.

Etc.

El omnipresente

Pero si sólo se traen a la pantalla varias series de imágenes ilógicas, ensambladas según las asociaciones de ideas más caprichosas, ¿no se corre el riesgo de alienar al público?

En primer lugar, respondemos que aquí estamos sugiriendo solo una posible dirección para el cine. Otros caminos permanecen abiertos además de este. Poco a poco se irá produciendo la educación del público.

A continuación, sentimos que no debemos perder el equilibrio por una incoherencia total. Al hombre solo le interesa lo que le es cercano. Me interesan mis sueños, a pesar de su incoherencia, porque vienen de mi interior, porque encuentro en ellos una cualidad particular que pertenece sin duda a lo que puedo reconocer en ellos de elementos de mi vida pasada, aunque arbitrariamente ensamblados. Estos recuerdos son míos; pero tengo dificultad para identificarlos. A falta de una palabra mejor, esto es lo que quiero decir con la expresión: el sueño es omnipresente. Esta propiedad del sueño es estrictamente personal, se puede ver. ¿Cómo puede una película, que debe dirigirse a miles de espectadores, lograr ser omnipresente?

Este es el lugar para reintroducir la dimensión humana.

Uno de los puntos de partida del surrealismo es la observación de que todo lo que emerge de la mente, incluso sin forma lógica, revela inevitablemente la singularidad de esa mente. El hombre conserva su personalidad (tanto más quizás) en sus producciones más espontáneas.

Una película, entonces, tendrá un carácter suficientemente penetrante y humano porque habrá salido del cerebro de uno de mis compañeros.

Ahora nos enfrentamos a un grave problema. En el proceso real del cine, una película no tiene un creador, tiene dos, tres, diez, cincuenta. Una persona proporciona el escenario, que generalmente consiste en un esquema

extremadamente breve. Este escenario es retomado por el director, quien lo desarrolla, lo completa con detalle; en resumen, lo lleva al nivel de realización práctica. Queda por destacar la contribución de cada artista, las sugerencias de los departamentos de vestuario y utilería, los requerimientos de los técnicos de iluminación.

En el transcurso de una colaboración tan polifacética, ¿la obra no corre el riesgo de perder la calidad singular que le debe a la individualidad del autor, la singularidad de su primera concepción?

Esta dificultad es, creemos, sólo temporal y pronto tiende a desaparecer. Se debe a las condiciones excepcionales creadas por el crecimiento demasiado rápido del cine. El cine ha tenido tanto éxito desde sus inicios (apenas tiene treinta años) que ha tenido que hacer frente a demandas desproporcionadas a sus medios. El público espera nuevas películas cada semana. Crearlos es el trabajo de muchos. Emplea a quien pueda. Déjenos dar a la división del trabajo y la especialización necesaria el tiempo para encontrar su camino. Luego, partiendo de la celda original, la idea fuente que le ha nacido en la cabeza, el cineasta podrá supervisarla, gracias a una técnica que debe dominar, hasta que se vea en la pantalla sin que la idea sea estropeada por un organización comercial interesada sólo en explotarla. Ese día el cine tendrá sus artistas, y la cuestión de si «el cine es un arte» obtendrá una respuesta afirmativa difícil de rebatir.

Los cineastas empiezan a ver la luz.

No es difícil ver indicios en sus más recientes producciones que confirmarían nuestras previsiones, pero con qué torpeza es este *Maravilloso* en el que el cine encuentra su verdadera voz. ¿Los resultados vendrán del

lado del cine de comedia? Tenemos recuerdos de ciertas películas americanas, casi sin intertítulos, en las que niñas, individuos irresponsables y animales dejan que sus caprichos, de la fantasía más divertida, se apoderen de ellos. ¿No traicionan las recientes películas de Chaplin el deseo de construir un escenario simplificado que ningún detalle demasiado preciso pueda localizar? (Charlie Chaplin es universal, los lugares en los que actúa podrían estar en cualquier lugar). ¿O la preocupación por crear una atmósfera de ensueño que sea creíble y que posibilite los gestos extraordinarios de este desgraciado de bigotito y pies grandes? Recuerde la extraña capilla con su extraña congregación en *The Pilgrim*, donde Charlie, el pastor falso, pronuncia ese extraño sermón; y en *Payday* Charlie, el albañil en sus tazas, volviendo a una casa de huéspedes lejana a la que resulta imposible llegar, y esa lluvia de pesadilla, y esos intentos inútiles e irreales del borracho de subirse a un tranvía que no tiene destino y siempre escapará, lleno de viajeros eternos, de regreso a la noche anónima.

Además de este burlesque maravilloso, la atmósfera de Chaplin, hay un lugar para ese faerie maravilloso de ciertas películas, cuyos elementos esenciales serían la *geometría de la línea* y la *falta de lógica del detalle*.

Lo maravilloso en el cine, incapaz de utilizar los infinitos recursos del color, debe contar sobre todo con los recursos de la iluminación y la línea. Así como en el mundo que habitamos ninguna línea es absolutamente geométrica, una estilización decididamente geométrica crea una atmósfera sorprendente.

En *El ladrón de Bagdad*, por ejemplo, dos detalles golpean con fuerza al espectador: la puerta de la ciudad que se abre y se cierra mediante la conexión y descon-

xión de paneles formados idénticamente, y Douglas Fairbanks elevándose sobre las nubes irreales en su caballo. Estas dos imágenes tienen el admirable artificio manifiesto del sueño.

En la misma película, por otro lado, los estadounidenses de mano dura, queriendo mostrarnos un monstruo, han buscado laboriosamente la verosimilitud y han elaborado una especie de lagarto enorme, una criatura claramente fantástica de cartón. Los alemanes cometieron el mismo error cuando intentaron representar a Cerberus custodiando el castillo de Brunhild (en *Los Nibelungos*). Construyeron un mecanismo complicado e ingenuamente realista que necesitaba dieciséis hombres para hacer que la enorme cosa se moviera. ¡Qué esfuerzo y dinero gastado, no necesariamente en vano, pero no entendieron nada!

Al menos tenemos un éxito en el set de laboratorio que F. Leger diseñó para *L'Inhumaine* de L'Herbier. El efecto de las máquinas utilizadas para devolver la vida a la mujer amada es sorprendente, la decoración cubista cobra vida y se mueve con un frenesí inteligente.

Citemos de nuevo a Breton: «No importa lo encantadores que sean, un hombre adulto pensaría que está volviendo a la infancia alimentándose de cuentos de hadas, y yo soy el primero en admitir que todos esos cuentos no son adecuados para él. El tejido de las adorables improbabilidades debe hacerse un poco más sutil a medida que envejecemos, y todavía estamos en la etapa de esperar a este tipo de araña». Es la delicadeza de este tejido en lo que pensamos cuando llamamos a la falta de lógica del detalle. No es sin un dolor sin igual que la humanidad, aplastada por mil años de lógica, renuncie al principio de identidad. El hada americana que encontramos en el

Ladrón de Bagdad (alfombras voladoras, llamas, monstruos) no es mucho más convincente que la de Perrault, cuyas hadas no llegaron tan lejos como para convertir una calabaza en un caballo o una rata en un carruaje, sino que cambiaron prudentemente un animal en un animal, un objeto en un objeto. «Hay, añade Breton, cuentos de hadas para ser escritos para adultos, cuentos de hadas todavía casi *azules*. ¿Quién escribirá estos cuentos sino el cine?»

Las páginas precedentes, repetimos, sólo apuntan a sugerir una posible dirección para el cine.

En cuanto a las concesiones necesarias para satisfacer el gusto del público, no nos parece útil insistir en ellas. Siempre habrá suficientes industrias para mantener las viejas tradiciones, para seguir adaptando novelas para que sean interpretadas por campeones de box o por las *midinettes* más bellas de Francia.

Lo que el cine ha producido durante un cuarto de siglo justifica todas nuestras esperanzas. Uno no lucha contra las fuerzas del espíritu.

Publicado por primera vez en *La Revue hebdomadaire* (París), febrero de 1925. Aunque Goudal no era surrealista, Breton se refirió con aprobación a este artículo en «Como en un bosque».

Traducción: Fernando Delmar