

## La edad de oro

Jesús González Requena

### Buñuel y Freud

Sorprendente que no se haya reparado en el hecho de que la expresión escogida como título de La *Edad de Oro* (1930) se encuentra, literalmente, casi en el mismo comienzo de *El porvenir de una ilusión*, obra que Sigmund Freud publicara tres años antes de la realización del film buñueliano. En ella, Freud se interrogaba por *el porvenir probable de nuestra cultura* y, para ello, sometía a examen los ideales de la Modernidad -a los que, con una expresión en extremo acerada, calificaba de *ilusiones-*, a la vez que ponía en cuestión su viabilidad:

*“Puede creerse en la posibilidad de una nueva regulación de las relaciones humanas, que cegará las fuentes del descontento ante la cultura, renunciando a la coerción y a la yugulación de los instintos, de manera que los hombres puedan consagrarse, sin ser perturbados por la discordia interior, a la adquisición y al disfrute de los bienes terrenos. Esto sería la edad de oro (...).”*

*“Pero, añade en seguida Freud, es muy dudoso que pueda llegarse a ello. Parece, más bien, que toda la civilización ha de basarse sobre la coerción y la renuncia a los instintos ...”*

Así pues, el individuo, y la agresividad que encierra, se descubre como el principal obstáculo contra la cultura y la civilización:

*“cada individuo es virtualmente un enemigo de la civilización (...).”*

Tal es el dictamen de Freud. Y tal es, igualmente, el punto de partida de Buñuel en su *Edad de Oro*.

Pues sobre esos mismos ideales versa el discurso que, al poco de su comienzo, recita uno de los personajes del film:

*“Señoras y señores: nuestra tierra, repartida equitativamente y trabajada dentro de la tranquilidad no se destruye sino que produce más. Tenemos que aceptar que en la paz podemos competir logrando desarrollar nuestros óptimos esfuerzos. Pero nadie debe tratar de hacerlo solo. Unidos podemos...”*

Y por cierto que no es cualquiera el portavoz de este discurso: sino el alto dignatario que encabeza la procesión en la que participan todas las fuerzas vivas de la sociedad -hombres de negocios, militares, políticos, jerarquía religiosa- y que concluye ante los restos de los que no es difícil reconocer como los Padres Fundadores: un grupo de esqueletos que visten las ropas de las altas prelaturas católicas.

Resuena en las palabras del pequeño y bigotudo político el ideal de la modernidad, tal y como se resumía en el contrato social rousseauiano: el beneficio de todos, el pacto social por el trabajo, la producción y la paz.

### El abrazo en el lodo

Pero frente a ese ideal, y a la colectividad civilizada que con él se identifica, se rebela el individuo, entregado a la satisfacción inmediata de sus instintos, de sus pasiones más primarias.

El grito de goce de una mujer interrumpe las palabras del dignatario. Y, así, todos contemplan indignados a una pareja que se abraza sobre el lodo -lo *alto, digno, impoluto* del alto *dignatario* frente a lo *bajo, sucio y apasionado* de los *cuerpos* que, abrasados de pasión, se retuercen en el *lodo*. También, podríamos añadir, lo *vivo* de la pasión, el *empuje* de la pulsión, frente a lo *muerto* encarnado en esos *esqueletos* de los Padres de la Iglesia.

Y bien pueden ser tomados estos por tales, pues las imágenes que prolongan la secuencia, diríase que ilustraran, con toda literalidad, uno de los más celebres dictados del primero de entre los más grandes Padres de la Iglesia: el *inter urinas et faeces nascimus* de san Agustín - un enunciado, conviene añadirlo, igualmente presente en la obra que Freud redactaría el año mismo de la realización de *La Edad de Oro: El malestar de la cultura*.

Un primer plano del amante, todavía en el lodo cuando la mujer ya le ha sido arrebatada, torna su faz del desgarrar de la pérdida al entusiasmo del reencuentro con el objeto de amor: lo que sigue, por eso, cobra la forma de una visión que devuelve la figura del busto de la mujer en el lavabo, sentada sobre la taza del inodoro. Y luego, tras un fundido encadenado, la imagen de éste, vacío y abierto, mientras que una inquietante forma ondulante y oscura ocupa el lugar del papel higiénico.

El encadenamiento de los planos no es, desde luego, meramente descriptivo: apunta, por el contrario, a través de una disposición en primer momento metonímica, a la configuración de una metáfora brutal en la que la mujer y el inodoro se alternan como términos metafórico y metaforizado.

Y, prosiguiendo esa misma cadena, relanzando entonces el escatológico encadenamiento metonímico, una gran masa de ardiente lava invade la pantalla, mientras que en la banda sonora se escucha el ruido de la cisterna.

## **Dos miradas sobre Roma**

En cualquier caso, sólo la represión del deseo apasionado del sujeto -y, consiguientemente, la exclusión social del que no la acata: si la mujer ha sido apartada escoltada por dos monjas, el hombre es violentamente arrestado por dos policías- hace posible la emergencia del discurso civilizatorio. Y, sin embargo, en un momento dado, inesperadamente, ese discurso civilizatorio se cruza con -y relanza la- cadena metonímica que comenzara con el lodo en el que se abrazaran los amantes para proseguir con la mujer, el water y la lava:

*“Tenemos en la tierra muchos componentes para el desarrollo. Así tenemos la materia prima misma. Quiero decir, la arcilla que contiene toda la composición para obtener la pasta, el papel, que será para beneficio de sus propietarios quienes contribuirán con su parte para el desarrollo y la productividad de la tierra en beneficio de todos.”*

La blanda masa de la arcilla todavía húmeda que las imágenes muestran entonces constituye el último elemento de la cadena escatológica.

Sorprende la neta lógica freudiana -tal y como se articula en el *Porvenir de una ilusión* y en *El malestar de la cultura*- que rige las imágenes y los rótulos que siguen a estas palabras:

*En el año de gracia de 1930, en el lugar ocupado por los restos de cuatro mallorquines, se colocó esta primera piedra para la fundación de la ciudad de...*

*... la Roma imperial.*

*La antigua dueña del mundo pagano es desde hace siglos la sede secular de la Iglesia.*

*Algunos aspectos del Vaticano, el más firme pilar de la Iglesia.*

Una lógica argumentativa, decimos, propiamente freudiana: sólo la represión de la pulsión hace posible la construcción de la civilización: un barro en todo semejante a aquel en el que se revuelcan los amantes es el que, sometidos ya sus cuerpos, deviene, perdida su humedad, solidificado, convenientemente sublimado, en construcción cultural.

Hay, sin embargo, una notable diferencia de tono entre Freud y Buñuel: pues el primero expresa su reconocimiento ante esos ideales, a la vez que acusa con dramatismo los riesgos de desintegración que acechan a la civilización que los ha creado:

*“Las creaciones de los hombres son fáciles de destruir, y la ciencia y la técnica por ellos edificadas pueden también ser utilizadas para su destrucción.”*

De manera que Freud, aún cuando conocedor de las contradicciones que los habitaban, hacía suyos los ideales de la modernidad, y en esa misma medida, vivía con preocupación su cada vez más acentuada crisis. Por eso, en *El malestar de la cultura*, afirmaba que:

*“Debido a esta primordial hostilidad entre los hombres, la sociedad civilizada se ve constantemente al borde de la desintegración”.*

Podría acusarse a Freud de dramatismo excesivo, de tender a percibir el proceso histórico en términos apocalípticos. Pero eso sería olvidar que sólo seis años después de que ese libro fuera escrito estalló la Segunda Guerra Mundial.

Totalmente diferente es, en cambio, el tono de Buñuel: en ausencia de todo dramatismo, la enunciación de *La Edad de Oro*, porque desprecia sin matiz alguno esos ideales, porque no ve en ellos otra cosa que hipócrita mascarada -y en ello se reconocen bien los presupuestos ideológicos del surrealismo- se manifiesta ácidamente burlesca.

Roma aparece, pues, en *La Edad de Oro*, como la expresión emblemática de la civilización occidental y, en esa misma medida, como objeto de una chanza que manifiesta hacia ella -no sólo hacia su dimensión religiosa e histórica, sino también a la artística- un total desapego. Ni siquiera sus más antiguas ruinas parecen suscitar el menor interés.

También Freud, en ese texto que en el mismo año en que el Buñuel realiza su film, *El malestar de la cultura*, hubo de ocuparse de Roma y de sus ruinas. Pero, amante del arte romano, en las antípodas del despreciativo sarcasmo de Buñuel, ve en ellas una expresiva metáfora del inconsciente.

**Surrealismo / Psicoanálisis: deseo**

En Buñuel, en cambio, el rechazo es neto, radical, total. Pues él, como los demás surrealistas, no ve en la civilización otra cosa que el sistema de mascaradas hipócritas con las que se reprime y somete el deseo del individuo hasta la aniquilación total de su libertad. Por eso, *La Edad de Oro*, como antes *Un perro andaluz*, se configura al modo de un manifiesto surrealista a favor de la libertad absoluta del individuo, de la negación de toda restricción, de toda limitación a su deseo.

Pero, no es ese, desde de luego, el deseo del que Freud habla. La apresurada lectura de Freud que hicieran los surrealistas ignora la sutil dialéctica que en éste caracteriza las relaciones entre el *deseo* y la *represión*. Pues si la represión de la pulsión es la condición de la civilización, no por ello el concepto de represión debe ser concebido como antagónico con el de deseo. Por el contrario: es la represión de la pulsión lo que determina la configuración misma del deseo.

De ahí que, desde el punto de vista freudiano, la reivindicación nuclear del surrealismo, la liberación absoluta del deseo -concebido, sin mediación alguna, como equivalente de la pulsión-, la eliminación de todo factor de represión, no pueda conducir a otro lugar que a la aniquilación inevitable, en un solo y único movimiento, de la cultura, el sujeto y de su deseo.

Tal es, entonces -aunque los surrealistas lo ignoren- el punto de divergencia nuclear que separa al surrealismo de los presupuestos teóricos del psicoanálisis. Pues para los surrealistas, todo lo que contravenga la irracionalidad primaria de la pulsión, todo lo que tenga que ver, por ello, con el orden, la restricción, el razonamiento o la estructura, habrá de ser considerado necesariamente como represor y, en esa misma medida, arrojado a la hoguera en la que pretenden acabar con la cultura.

Tal es pues su programa: contra toda represión; y porque el orden es represión, contra todo orden. Y por eso mismo, también, contra el orden mismo del relato..

### **Trasgresión, provocación, perversión**

Ahora bien, tal programa conduce, necesariamente, cuando trata de realizarse en el campo del arte, a una bien evidente paradoja. Pues siendo la obra artística, necesariamente, discurso, la aplicación, en ella, de ese principio radical de rechazo de todo orden, de toda restricción y, por tanto, de todo principio de coherencia sólo puede abrir un horizonte de desintegración que conduciría inevitablemente a la disolución misma del discurso.

¿Qué evita, entonces, que eso suceda? Pues, con todo, es necesario reconocer que el cine de Buñuel es legible, como lo prueba el simple hecho de que lo leemos -y hasta el punto de que lo hemos entronizado en los museos de esa misma civilización que el Buñuel surrealista tratara de destruir. Si esa legibilidad existe, sólo puede ser el resultado de la presencia, en sus films, de cierto ordenamiento, de cierto principio de integración, de cierto conjunto de restricciones que lo estructuran como un sistema de significación.

Y, en primer lugar, ésta: su voluntad de provocación. Ella constituye la isotopía dominante que integra y coordina el conjunto de los elementos del texto más allá de sus abultadas disonancias e hiatos; ella es, en suma, lo que sostiene, hace posible y garantiza, en una lectura de superficie su coherencia discursiva y, en esa misma medida, su legibilidad.

En esa voluntad de provocación se perfila, en el texto buñuelesco, la figura de un yo enunciador en ello heredero del gesto esnob que lo liga a la tradición romántica. Un yo enunciador que, en la misma medida en que se burla de la cultura y de la ley, no viendo en ellas otra cosa que una farsa intolerable, proclama, frente a ellas, su soberanía: ninguna deuda le ata. Y así, en un gesto que no cesa de repetirse desde los umbrales de la modernidad, rechaza toda autoridad.

La provocación reina pues en el film constituyendo su más notable eje de coherencia. Pero conviene añadirlo: a pesar de su muchas veces desmesurada violencia -cuya insistencia y sistematicidad manifiesta un tono de índole psicopática que no puede dejar de recordar la cadencia más característica de las novelas del marqués de Sade, a quien, como acabamos de anotar, se homenajea explícitamente-, ésta no logra nunca alcanzar el -por lo demás ansiado- estatuto de la trasgresión. Pues no todo acto que desafía una ley posee la dignidad de acto trasgresor. Para que la trasgresión -en el sentido antropológico del término- exista es necesario que ese acto tenga lugar en un campo sagrado.

O dicho en otros términos: la dignidad transgresora de un acto está en relación con la dignidad de la ley a la que ese acto desafía. Y sucede que en el universo surrealista de los primeros films buñuelescos -es decir, en el universo cosmopolita de la vanguardia artística y de la *gauche divine* parisina- a la ley violentada no se le reconoce dignidad alguna; es, tan sólo, concebida como objeto de burla. Y, así, los gestos que quisieran ser trasgresores terminan por quedar rebajadas al estatuto de *boutades* y el discurso del film, lejos de constituirse en trasgresor, deviene inevitablemente -perverso.

### **Un deseo que pugna por escribirse**

Ahora bien, si todo quedara en eso, no nos interesaría como lo hace *La Edad de oro*. Pues, mas allá de esa profusión de actos de enunciación provocadores, sarcásticos y violentos, el film nos atrae por el extraño lirismo que los modula y polariza. Como sucediera ya en *Un perro andaluz*, un tema retorna una y otra vez constituyendo su núcleo semántico mayor: el del deseo del cineasta que pugna por escribirse.

El hombre escoltado por los policías se detiene ante un escaparate donde contempla anhelante la fotografía de una bella mujer. La cadencia del plano contra / plano escribe el deseo en esa sucesión de la imagen del sujeto que mira a la del objeto de deseo que captura su mirada. Se trata, sin duda, del mecanismo cinematográfico elemental del que depende la implicación, movilización y despliegue del deseo del espectador que así es atrapado, por identificación, en el devenir de las imágenes fílmicas.

Pero en este caso se tratará de elevar ese mecanismo hasta su paroxismo, aún a costa de violentar las limitaciones de la verosimilitud escénica.

La mujer de la foto no es la amada del lodo, pero todo indica que convoca su imagen, y ésta se realiza: la encontramos en su casa, lánguidamente recostada sobre un sillón. Y la seguimos luego hasta su dormitorio, donde, algo molesta pero sin sorprenderse, encuentra a una vaca sobre su cama. Como si fuera lo más normal del mundo, la increpa y la hace abandonar la habitación.

La cama, entonces, protagoniza la imagen: la mujer se vuelve y permanece de pie, pensativa, con ella al fondo.

Luego se sienta ante el espejo de su coqueta y allí, diríase que formula una invocación deseante en todo semejante a la que realizara el hombre frente a la foto del escaparate. Una invocación que, a su vez, desencadena la imagen del hombre, siempre escoltado por los policías, que se detiene frente a una verja tras la que le ladra agresivamente un perro.

Su rostro manifiesta una excitación en todo equivalente a la de la mujer. Entonces, el plano / contraplano, establecido más allá de toda constricción espacial, reúne a los amantes.

Pero la presencia de la imagen amada se torna, de pronto, imaginaria: el espejo en el que deberíamos ver -pues se trata de un plano subjetivo de la mujer- su rostro reflejado -pero también: en el espejo en el que ella hasta hace un instante veía al hombre amado-, se descubre, tras un breve fundido del rostro de la mujer sobre el espejo, vacío.

¿Presencias, entonces, las que el deseo suscita, imaginarias? Dialéctica inquietante entre la plenitud de la imagen que devuelve en espejo el rostro del amado y el oscuro vacío de un espejo que cobra la profundidad de un cielo negro rodeado de espesas nubes. Pues ese cielo oscuro y profundo -las nubes tormentosas están ahí para acentuar la profundidad del vacío negro que ciñen- devuelve el fondo de angustia que late siempre en la imagen resplandeciente del objeto como su otra cara -cara sin cara- oscura.

La secuencia se cierra, entonces, con un último plano que formula, en ese mismo eje de la mirada que bascula entre la plenitud del objeto y el fondo de su ausencia, la interrogación misma del deseo.

Lo hemos advertido: más allá de la proliferación casi mecánica de gestos de violenta provocación que son también gestos de provocación a la violencia, *La edad de oro* encuentra, desde aquí, una eje de articulación discursiva objeto de una superior elaboración: la modulación del deseo de un sujeto que apunta hacia un objeto que le aguarda. Un deseo que, por eso, se formula, se traza a la vez que demora su resolución; uno, en suma, que se despliega en un dispositivo de suspense, es decir, en una estructura de tensión que demora su desenlace. Ahora bien, ¿no es ese después de todo el núcleo, la estructura nuclear de esa matriz de orden que es el relato?

Retorna entonces, y con mayor intensidad, la paradoja: a pesar de la voluntad surrealista de violentar todo orden discursivo, de rechazar toda restricción discursiva, el film parece abocado, sin embargo, a un cierto acatamiento del orden del relato.

### **El orden del relato**

Un paréntesis se hace necesario. El justo para reparar en las características de esa estructura nuclear, la del relato simbólico, que concita las iras del artista surrealista -pero no más que la de cualquier otro artista de vanguardia: pues todos coincidieron en señalar el relato como el núcleo mismo de la impostura, de la mascarada que caracterizara al arte del pasado con el que se exigía romper.

Acéptesenos esbozar así su estructura esencial: un *Destinador* destina una *Tarea* a un *Sujeto*. Y esa Tarea que contiene la Ley que el Destinador, implícita o explícitamente, enuncia media entre el Sujeto y el *Objeto* de su deseo -constituye, en suma, su condición. Y, en la medida en que esa condición es asumida, el relato se despliega en un trayecto en el que el sujeto se constituye en héroe, confrontándose, simultáneamente, a su Tarea y a la Mujer.

De manera que la Tarea, en tanto encarnación narrativa de la ley simbólica, constituye la mediación necesaria entre el sujeto y el objeto de su deseo. Y así, la trama del relato simbólico narrativiza la mediación que encuadra y conduce a ese horizonte de trasgresión en el que aguarda, como correlato de la posesión del objeto de deseo, la experiencia del encuentro sexual.

### **Deconstrucción del relato: los rostros del Destinador**

Pues bien, si *La edad de oro* se focaliza sobre una narración en la que se despliega ese deseo cuya interrogación ha sido tan precisamente formulada, veremos como conduce, diríamos que inevitablemente, a articular todos los elementos constitutivos de la estructura esencial del relato simbólico: el Destinador, el Sujeto, la Tarea, el Objeto. Y, a la vez, comprobaremos cómo la sintaxis en la que esos elementos se engarzan, aparentemente arbitraria, responderá sin embargo a una lógica precisa: la de la negación sistemática de su sintaxis. Es decir: no sólo están presentes los elementos de esa estructura, sino también las funciones que los interrelacionan. Con la única salvedad de que éstas, a la vez que enunciadas explícitamente, son sistemáticamente, de una u otra manera, negadas.

Llama la atención, en este sentido, la proliferación, en *La edad de oro*, de figuras que actualizan la función del Destinador -es decir, de esa figura de índole paterna, que encarna y enuncia la ley-: desde el dignatario que leyera el discurso fundacional -y que, a la vez, fuera reconocido como el jefe de los que reprimieran el abrazo en el lodo- hasta el Ministro del Interior que, en un acto oficial, le otorga su tarea:

*“La Asamblea Internacional de Beneficencia le nombra a usted su primer delegado y este documento acredita la confianza que yo, como representante de la patria, le concedo. Todos esperamos que se muestre digno de esta confianza para que sepa cumplir satisfactoriamente la alta misión que le hemos encargado. De su espíritu de sacrificio, de su probada valentía depende la vida de centenares de niños, de mujeres y de ancianos, y así quedarán reafirmados nuestro honor y el de la patria, comprometida en una empresa tan alta y generosa...”*

De manera que la Tarea aparece precisa, minuciosamente enunciada y visualmente otorgada, hasta el punto de constituir, para el sujeto que la recibe, la más noble carta de identidad - de hecho los policías le dejarán de inmediato en libertad cuando la vean. Pero convendría añadir: prolija, minuciosamente enunciada hasta la hipertrofia y, desde luego, hasta la parodia: el propio protagonista canturrea el final del discurso del ministro cuando se identifica ante los policías.

Y bien, esa Tarea que podría constituir la identidad simbólica del sujeto, en tanto héroe, en la misma medida en que es identificada como mascarada, no será realizada, sino, sin más, rechazada, acremente despreciada por el sujeto -indignado por verse interrumpido en su escena amorosa- en una secuencia posterior, cuando la llamada del Ministro interrumpa el encuentro amoroso.

*Ministro: ¿Es usted? ¡Ha perdido el juicio, canalla! Usted es el único responsable de los asesinatos. Pero me ha comprometido también a mí, miserable. No se ha podido salvar ni un solo niño y miles de ancianos honorables y de mujeres han muerto.*

*El: ¿Y por eso me molestas? Vete al infierno con tus niños.*

*Ministro: ¡Es usted un rufián, un canalla! Y eso no es todo. En su caída me arrastró a mí también. ¡Asesino!*

*El: Haz lo que te parezca, me importa un rábano.*

Se oye entonces un disparo. El auricular del teléfono cuelga de la mesa. Y la cámara asciende en panorámica vertical hasta encontrar tendido en el techo, al Ministro que acaba de suicidarse.

Muerto, tendido sobre el techo: enunciado visual éste surrealista, sin duda, pero no por ello menos preciso: manifestación última del proceso de deconstrucción de la figura del Destinador y de la Tarea que le corresponde enunciar. El teléfono cuelga: cesa, aniquilada, toda posibilidad de intercambio simbólico. El cadáver del destinador yace sobre el techo -diríase que podría a uno caerle encima en cualquier momento.

Pero no concluyen ahí las figuras del Destinador en *La edad de oro*, ni los enunciados visuales que elaboran su sistemática deconstrucción. Habremos de encontrarnos pronto con el padre de la mujer y elegante anfitrión de la fiesta, con el anciano director de orquesta y más tarde amante de aquella...

Estricta sistematicidad, pues, la que el film despliega en la tarea de pervertir la función simbólica del destinador y que hace percibir con nitidez la férrea estructura perversa de su discurso. No puede por eso extrañar que la secuencia que cierra el film escoja como protagonista al mismo Jesucristo identificado como un pervertido sadiano que introduce de nuevo en su castillo a una de las muchachas que intentara escapar, y con la que hace algo de lo que sólo sabemos por el desgarrado grito que se oye tras la puerta cerrada instantes antes de que salga de nuevo el personaje, ahora rejuvenecido y sin barba.



## Arqueología de lo simbólico

En la misma medida en que la Tarea -y con ella la Ley- es recusada, no tiene lugar la constitución del sujeto y, por tanto, desaparece toda mediación simbólica -y, con ella, todo obstáculo narrativo- entre él y el objeto de su deseo. Por eso, si el relato simbólico es radicalmente recusado, insistamos en ello, siguen ahí presentes sus elementos y sus funciones. Hasta el extremo de que -como por lo demás también sucediera en la obra de Sade- es posible hacer, en La Edad de Oro, su arqueología: los elementos del texto y los hilos de su tejido pueden una y otra vez ser reconocidos como las ruinas -a pesar de todo supervivientes- del edificio simbólico que se proclama derruido.

¿Cómo no reparar, por ejemplo, en ese dedo vendado que ostenta la protagonista del film en la escena del espejo? En el diálogo inmediatamente anterior a ella un plano detalle lo ha subrayado, tanto como las palabras que le dirige su madre:

*¿Tienes la mano vendada?*

*Sí. Hace más de una semana que me duele el dedo. Y dime, mamá ¿Ya regresó papá?*

*Sí. Está en la farmacia. Luego irá a vestirse para la reunión.*

No cualquier dedo, sino el dedo anular de una mujer joven y enamorada. El dedo, pues, donde debería ser colocado el anillo de compromiso primero, y luego la alianza nupcial. No otro es el dedo que le duele a la muchacha, y desde luego la inflamación que padece y la venda que lo protege hacen del todo imposible que anillo alguno pueda ser puesto ahí.

Pero no es menos notable que, sin solución de continuidad, la mujer que habla de su dedo dolorido pregunte por un padre -el destinado, en suma, a aprobar el compromiso amoroso de la hija- que, aunque ya ha regresado, está ausente pues está en la farmacia -una farmacia que, sin embargo, parece encontrarse en la misma mansión. Un padre, pues, ensimismado en sus drogas. No más que una máscara elegante que, por las moscas que atrae, no puede ocultar otra cosa que putrefacción -recuérdese que *putrefacto* era, para los muchachos de la Residencia de Estudiantes, el adjetivo que reunía todo lo que tenía que ver con el pasado rechazado, tanto ideológico como cotidiano, tanto social como familiar.

Y, después de todo, la fiesta de la que las dos mujeres hablan en este mismo diálogo, la gran fiesta que preparan en su mansión y que llenará la mayor parte de lo que queda del film, ¿no podría ocupar, por su posición tras este diálogo, el lugar de la celebración de esa misma pedida? Pues, lo que en ella sucede es, después de todo, *todo lo contrario*: a esa fiesta, desde luego, acude el protagonista, y en ella se encuentra con los padres de su amada. Sólo que, en vez de pedirla en matrimonio a estos, los abofetea sin motivo: a la madre físicamente y al padre simbólicamente, pues es a su esposa a la que abofetea.

Y el entusiasmo con el que la hija contempla esa bofetada podría ser también, después de todo, el propio de la aceptación por sus padres del compromiso matrimonial.

## en el jardín: Amor loco

Este es, desde luego, el contexto en el que se dibuja ese *amor loco* -conviene traducir la expresión francesa, *amour fou*, en la que tendemos a no oír en su literalidad la palabra *locura*- que constituyera el ideal mayor de los surrealistas.

Y de hecho, nada impide -tampoco nada estructura, nada simboliza- el encuentro de los amantes. Anfitriones e invitados, se disponen a escuchar el concierto de espaldas a ellos y al jardín en el que les aguarda su encuentro.

Si desde el primer momento manifiestan los gestos más extremos de la pasión, al mismo tiempo diríase que sus propios cuerpos fueran el principal obstáculo para su abrazo: se caen, chocan, se golpean sus cabezas cuando intentan besarse.

Por lo demás, pareciera que la violenta voracidad de su abrazo introdujera enseguida un horizonte de castración (y uno en el que la satisfacción de la mujer y su afilada dentadura reinaran). Cierta horizonte de pánico que lleva a su pasión a desviarse por sendas perversas.

Y cuando el momento de la consumación se aproxima, cuando la mujer parece entregarse, cuando el hombre separa sus piernas virilmente decidido, retrocede de pronto... Pues el objeto de su deseo cobra entonces la figuración del fantasma de la muerte.

Momento en el que el diálogo sugiere un marasmo desorientado, donde las palabras hablan de una huida hacia un sueño de olvido, de un malestar difuso en el que los cuerpos no logran encajar, del esfuerzo inútil por congelar una situación imposible...

*El: ¿Estás cansada?*

*Ella: Acabo de dormirme.*

*El: ¿Dónde está el interruptor de la luz?*

*Ella: Al pie de la cama. Me haces daño con tu codo.*

*El: Pon tu cabeza aquí, el cojín es más fresco.*

*Ella: ¿Dónde tienes la mano?... Me siento tan bien, vamos a quedarnos así, no te muevas.*

*El: ¿Tienes frío?*

*Ella: No. Caía. Hace mucho tiempo que te esperaba... ¡Qué alegría! ¡Qué alegría haber matado a nuestros hijos!*

*El: Mi amor, mi amor, mi amor, mi amor, mi amor...*

...Y finalmente, como buscando desesperadamente un suplemento de violencia que pueda alcanzar la intensidad de la trasgresión y desencadenar realmente el goce, la invocación del parricidio. Diríase que lo que los cuerpos no logran realizar en su encuentro imposible se esperara de la imaginación loca del crimen más extremo. Eso, al menos, parecen acusar las imágenes: una suerte de éxtasis negro y ensangrentado.

En cualquier caso, ¿no es ese deseo parricida que la mujer, arrobada, enuncia, la inversión estricta, una vez más, de la ensoñación de la enamorada el día de su pedida: tener un hijo?

## Parricidio

Pero el parricidio no comparece en el film tan sólo así. Por el contrario, se encuentra realizado en su misma mitad, en una secuencia que por su tono, su ritmo y su configuración visual se demarca y acentúa notablemente con respecto al conjunto del film: sencilla, árida, nítida, de luz intensamente contrastada, dotada de una fuerza de la que carecen las imágenes interiores de la fiesta.

Cuando la sofisticada reunión ya ha comenzado en el interior de la lujosa mansión, en el exterior un plano vacío, extraordinariamente despojado, anticipa la entrada en campo, de espaldas, del guardés de la finca que rodea a la gran mansión.

Sin duda se dirige a su casa, a la vuelta de la ronda de vigilancia. La cámara le sigue, sobre el eje mismo de su desplazamiento, que apunta netamente hacia la puerta. De ella vemos salir entonces a un niño que le aguarda. Que él es su padre y esa su casa lo confirma también la silla que desde el primer momento hemos visto junto a la puerta, en el umbral mismo de la casa -el que separa el interior de ésta de su exterior, lugar pues emblemático del padre como guardián y sostén de ese espacio interior que constituye el hogar familiar.

Allí, pues, se sienta cogiendo afectuosamente al niño en sus brazos, quien, bromeando, le deshace de un manotazo el cigarrillo que acaba de liar y echa a correr esperando que su padre le persiga.

Pero lo que responde a la broma del hijo es una ira extrema del padre. La suficiente como para disparar dos veces contra él, hasta matarle.

Y que, después de todo, ésta es la escena por antonomasia del film -quizás por eso se encuentra en su misma mitad- lo muestra el que es designada como tal cuando todos los invitados de la fiesta salen al balcón -convertido ahora en palco- para contemplar la escena del parricidio.

Y es también un padre el que preside la contemplación de esa escena primordial en la que la ira de otro padre ha aniquilado la vida de su hijo.

Escena primordial, decimos, pues después de todo a ella corresponde explicar lo que late debajo de esa insistente denuncia de impostura, de mascarada, por lo que al papel del Destinador se refiere: *bajo* sus palabras, tan grandilocuentes como vacías, no late otra cosa que una ira primaria y aniquiladora.

## **Fuego, Incesto**

Por lo demás, esta escena parricida contiene toda la fuerza, toda la intensidad de la que carecía aquella otra en la que el parricidio fuera invocado: esa escena de amor en el jardín en la que, aún cuando nada externo impedía el encuentro de los amantes -o precisamente por ello mismo-, la escena misma no logra focalizarse, construir un crescendo definido, sino que se dispersaba enmarañada, al tiempo que el deseo mismo de los amantes se mostraba a punto de naufragar una y otra vez.

Todo indicaba que les faltaba el fuego, la pasión necesaria. -Y por cierto que el fuego ha comparecido tiempo antes, en la fiesta, y decididamente ligado a una mujer, esta vez una de las doncellas. Diríase, así, que el goce el que realmente abraza estuviera siempre desplazado, fuera del lugar donde se lo busca.

Sólo la invocación al parricidio, ya lo hemos señalado, parecía introducir algo del orden del éxtasis -por lo demás, en extremo desigual: ella se enervaba mientras que él -el sujeto- se desangraba.

Pero, ¿éxtasis realmente? Quizás sólo su mascarada. ¿Pues acaso no se disolvía casi de inmediato, como se disuelven los espejismos, sin dejar otra huella que la del engaño?

Todo parece indicar, en cualquier caso, que es la invocación del parricidio lo que detiene bruscamente el concierto. De pronto, el director cesa -fracasa también él en su tarea- de dirigir a la orquesta asaltado por un violento dolor de cabeza. Y, como un sonámbulo, se dirige directamente al rincón del jardín donde se encuentran los amantes. Cuando le ve acercarse, la mujer, olvidando a su pareja, excitada, le abraza y besa lascivamente. -No es, desde luego, su padre, pero por su edad y su rango podría serlo. Pues sólo el incesto faltaba para completar la sistemática de la recusación de la ley simbólica a la que el film se entrega tan obsesivamente.

### **Aniquilación, castración**

Si el sujeto no se ha constituido en héroe, si nada sabe de la ley, si no ha afrontado tarea alguna, esta finta final del relato marca entonces, propiamente, su aniquilación, su borrado en la estructura -que el film anota como un mazazo recibido en la cabeza. Pues la mujer, el objeto de deseo, en el que pareciera el momento del éxtasis, le hace burla y, ante sus ojos, se entrega a aquel al que nunca hubiera debido pertenecer: aquel que, en tanto director de orquesta, ocupa la posición del Destinador del relato

Retorna así dolorido, pero también definitivamente despierto, del jardín en el que se internara siguiendo al objeto de su deseo. A fin de cuentas, nada allí ha sucedido: el jarrón que hiciera rima metafórica con la figura de la mujer, sigue intacto a su retorno.

Nada ha sucedido porque, después de todo, nada podía suceder: si el sujeto no ha realizado su tarea, si la palabra del Destinador que la enunciaba no era otra cosa que una farsa, una palabra hipócrita y finalmente hueca, no hay constitución posible del héroe: no hay asunción fálica. Solo, y literalmente enunciada, castración.

El contraplano de esa brutal imagen de la cadera del hombre cuando se interna en el dormitorio de la mujer nos lo muestra ante la cama de aquella, tan irritado como impotente, entregándose a una absurda orgía privada de destrucción del almohadón que ocupa el lugar de la mujer ausente.

Y luego, como salida última pero no menos irrisoria de su ira, arroja por la ventana una serie de cosas aparentemente carentes de toda ligazón: un pino en llamas, un obispo, un arado, el

báculo del obispo y una jirafa. ¿Escritura automática? Sin duda. Y sin embargo, en esa serie aparentemente inconexa de objetos se reconoce, propiamente, como seriada por una constancia visual -la ventana- y accional -el acto de arrojar al vacío- que invita a reconocer, también una constancia semántica, y una que se inscribe de nuevo en la estructura del relato simbólico por la vía de la negación.

Lo hemos dicho: negada la tarea, descubierto como impostor el Destinador, no hay héroe, es *decir*, no hay constitución fálica del sujeto. Y así, justo después de aquella imagen neta de castración, inmediatamente después de esa otra imagen de impotencia, esta serie de objetos que son arrojados al vacío puede perfectamente ser leída como una serie de símbolos fálicos pero, eso sí, objetos de burla, vaciados de toda densidad: el árbol -¿el pino navideño? pero arrancado y ardiendo-, el obispo -pero encarnado en un enano- y su báculo, un arado -que nadie, nunca, ha usado- y una jirafa rígida que lejos de erguirse cae en el vacío.

Y finalmente, lo hemos dicho ya, Jesucristo convertido en libertino sadiano: el movimiento de deconstrucción -de demolición- del universo simbólico de la cultura occidental se ve abocado a concluir con el desenmascaramiento del mito que lo funda en sus orígenes. Así concluye el film. Uno que quiso ser la apología del deseo absolutamente libre y soberano y que, sin embargo, conduce, precisamente por la sistematicidad de su procedimiento de demolición, a aniquilar el universo simbólico que hiciera, al deseo mismo, posible.

### **La violencia ciega de lo real**

Hemos seguido detenidamente el movimiento por el que ese amor loco conducía a la extinción del deseo en una imaginaria generalizada de castración. Sólo queda ahora, allí donde ese movimiento concluye en el vacío, retornar al comienzo mismo del film, a esas imágenes documentales donde, ausente toda figuración humana, la violencia ciega de lo real se manifiesta fuera de todo orden del sentido.

*El escorpión es una especie de arácnido muy común en las zonas calientes del viejo mundo.*

*La cola está formada por una serie de cinco articulaciones prismáticas.*

*Las pinzas recuerdan las patas grandes del cangrejo. Son órganos de lucha y de información.*

*En la punta, la cola presenta una sexta articulación en forma de vesícula, que le sirve de reserva para el veneno. Un dardo redondo y terminado en punta introduce en la picadura el líquido venenoso.*

*Amante de la oscuridad, excava una galería bajo las piedras para huir de la luz del sol.*

*Poco sociable, expulsa al intruso que perturba su soledad.*

*¡Qué rapidez, qué virtuosismo fulminante en el ataque! A pesar de su ferocidad, incluso la rata sucumbe a sus golpes.*

Pues esos escorpiones violentos e inhumanos se hallan entregados a la danza ciega de una violencia inmemorial que no conoce historia ni sentido alguno.

De hecho, la autonomía de esta secuencia con respecto a todas las otras del film hubiera permitido disponerla, igualmente, en su final. En todo caso en esas imágenes documentales la

maquinaria registradora de huellas del cinematógrafo devuelve la única verdad -definitivamente alicaída- que el film reconoce: la del horror que habita en lo real.

Pues la muerte de la rata asaeteada por la cola mortífera del escorpión carece, en absoluto, de sentido. Se haya ahí presente, por eso, tan sólo como lo que es: no una representación de nada, sino la huella -cinematográfica- misma de una muerte *real*. Como la huella, en suma, de la violencia ciega que late en lo real.

Con respecto a ella, todas las representaciones que el film ha convocado se descubren entonces no más que como eso: simples representaciones.