

El discreto encanto del desconcierto

Mumi Vélez

Empezar a conocer a alguien de cero es algo agotador. Que ¿cómo es tu nombre? Que ¿qué preferís? ¿los perros o los gatos? Que ¿cuántos litros de agua tomás por día? Que ¿qué libros lees?... Preguntas que son contestadas con respuestas, en mi caso, destinadas al olvido. Toda esta perorata es solo una carnada bien atada al anzuelo. Si en algún momento lo muerdo, las palabras consecutivas comenzarán a tener sentido, si no lo hago, todo habrá quedado en la nada. Su nombre o su amor por los seres gatunos o perrunos se borrarán de un solo golpe. Pero si esa persona me responde: “la verdad es que a mí me parió un perro y los gatos solo me gustan cuando estoy en altamar” yo me habré zampado la carnada de un solo mordisco. Me tiene ahí, con los ojos abiertos y los oídos alertas para captar cualquier cosa que pronuncie o movimiento que haga.

Sin embargo, esto no es algo que solamente me pase con las personas, sino que me sucede con absolutamente todo. ¿Qué es lo que no puedo entender para buscar querer conocerlo? En mí, el desconcierto funciona como un fin, no como un medio. Por eso es que me bastó leer en el programa del curso “el trabajo de Buñuel pretende ser indescifrable y, posiblemente, a menudo tiene éxito en este esfuerzo” para saber que iba a por él. ¿Qué tenía un director de cine español nacido en el siglo pasado para seguir siendo imposible de descifrar? ¿Por qué el profesor Sebastiaan Faber

había decidido enseñar un curso de español entorno a una sola persona: Luis Buñuel? ¿Realmente era posible pasar un semestre hablando de él?

Después de ver la primera película presentada en el curso, *Le fantôme de la liberté* (1974), yo ya había mordido el anzuelo. Aunque, por lo visto, mis compañeras también lo habían hecho. Buñuel me descolocó desde el primer momento. ¿Qué eran esos animales que entraban en la escena? ¿Por qué unas fotos de paisajes despertaban el deseo sexual y se convertían en tabú? ¿Por qué los personajes se pasaban toda la película a una niña que estaba al frente de ellos? Ahí me tenía, ahí nos tenía: un grupo de estudiantes de entre veinte y veintitantos años debatiendo los porqués de estas preguntas. Hoy, al final de este semestre ahí me tiene, ahí nos tiene. Ya lo conocemos, hasta hay veces que por ahí me dan ganas de decirle “el Luis”. He encontrado muchas respuestas, pero me ha llenado de nuevas preguntas. Buñuel sigue siendo tan o más indescifrable que al comienzo.

A pesar de no aparecer casi nunca al frente de la cámara (salvo algunos cameos excepcionales), el director invade la pantalla y se desnuda ante nosotros. Nos comparte sus sueños, recuerdos de la infancia, pensamientos, deseos, miedos y pasiones. Desde *Un chien andalou* (1929) hasta *Cet obscur objet du désir* (1977) Buñuel logra crear un lenguaje propio que rápidamente nos invita a querer interpretarlo. Él se entrega en cada uno de sus filmes y, una vez que lo conocemos, es difícil no advertir su presencia. Pero ojo, el hecho de que se entregue no significa que nos deje entenderlo. Mientras más entramos en su universo, más curiosidad nos despierta, más nos cuesta descifrarlo y más nos predestinamos al fracaso (fracaso tan ansiado por él).

Durante todo el cursado, Buñuel me arrancó los ojos y me invitó a ver el mundo con los suyos. En las primeras semanas, viví junto a Dalí, Alberti y Lorca en la Residencia de estudiantes en Madrid, viajé a París y me enamoré del cine. Mientras tanto, cuestioné por qué comer era un acto público y cagar debía ser privado, y entendí que podía haber muchas frustraciones en la vida burguesa,

pero no había peor cosa que la imposibilidad de concretar una cena. En una charla con Dalí planeamos *Un chien andalou* (1929) y los cuestionamientos de Breton y sus amigos surrealistas me hicieron dar cuenta que la libertad no era más que un fantasma. Nunca esperé tanto un beso que nunca sucedió ni advertí la pasión que una estatua podía inspirar como en *L'age d'or* (1930). Los ojos de Buñuel me desconcertaban, pero ese tipo de desconcierto se me había empezado a hacer familiar, mi mente *millennial* creía haber descubierto un patrón. Ahí mismo fue cuando este aragonés me dijo que no y empezó a jugar más duro: me hizo viajar a una recóndita región en Extremadura y allí, en las Hurdes, me provocó mostrándome un surrealismo disfrazado de realismo, conciencia social disfrazada de burla y absurdo. Con *Los Olvidados* (1950) me hizo recordar a los relegados del progreso, en *Él* (1953) hizo que quisiera ahorcar a Francisco Galván y en *Ensayo de un crimen* (1955) que deseara que el pobre Archivaldo pudiera matar. Susana, la bella y temible Susana (1951); Tristana, la bella y pobre Tristana (1970). Eso no fue todo, Buñuel siguió jugando. La maldita pandemia estuvo a su favor y logró que *El ángel exterminador* (1962) me resultara exquisita. Cuando ya estaba exhausta, se metió con mi moral y en *Nazarín* (1959), *Simón del desierto* (1965), *La Voie lactée* (1969) y *Viridiana* (1961) me recordó que, aunque quisiera escapar, tal como a él, la religión católica me codificaba. Al final de este viaje, sin conseguir preparar un buen buñueloni, pero con un poco de malbec en mi copa, brindé por su salud viendo *Cet obscur objet du désir* (1977).

En algunos momentos creí pillarlo, creí que lo había desenmascarado. Pero cada vez que esto sucedía, el querido Luis me sacaba la lengua. No era por ahí, no era por allá. Todo estaba conectado y relacionado, pero... maldito Buñuel... había tantas cosas que no conseguía esclarecer. Y en este naufragio caí en la cuenta de que Buñuel es un rizoma. Sí, al igual que un tallo subterráneo

horizontal del cual crecen brotes y raíces, él subyace a toda su obra y cada una de sus películas son brotes que salen a luz evidenciando algún aspecto propio.

Gilles Deleuze y Félix Guattari usan al rizoma como tropo maestro para referirse a los sistemas en los que todos los elementos se relacionan entre sí sin establecer un orden jerárquico entre ellos. Un rizoma puede ser cortado en cualquier parte ya que al volver a crecer tendrá en cuenta los elementos que lo preceden (Deleuze 1977). Sin embargo, cada brote nuevo no buscará calcar al anterior, sino establecer coherencia con el resto del sistema para poder formar parte de un mismo mapa (ibid). En la obra de Buñuel cada escena es diferente a cualquiera preexistente y todas desconciertan, pero no hay dudas, en todas algo de él está presente: ya sea cuando alguien empuja una jirafa por la ventana, entrega su vida por un trozo de jamón, incinera un maniquí, o cruza México a pie predicando la palabra de Jesús.

La coherencia que pegotea cada elemento de su obra es el mismo Buñuel. No obstante, las películas no pretenden ser un fiel reflejo de la realidad de Buñuel, ni una muestra clarividente de cómo percibe o interpreta al mundo. Al contrario, hay cosas que él mismo no entiende y están ahí siendo mostradas. En cambio, su condición de sujeto lo predispone a ser un mapa en donde circula el deseo y a través de sus películas logra darle representaciones (nombres, motivos, acciones, etc.) y volverlos conscientes. Esther Díaz en su ensayo sobre los lenguajes del deseo advierte esta cualidad del rizoma y aclara que cada brote es la manifestación “real” (o perceptible) de ese deseo (Díaz 2005). Durante toda la obra de Buñuel el deseo lo tiene agarrado y no lo suelta. La influencia de Freud en su pensamiento es notoria. Según este autor, el objeto que el sujeto quiere es una manifestación del deseo, pero el deseo siempre estará fundado en la falta. Por lo tanto, aunque el sujeto consiga el objeto que quiere, nunca estará satisfecho ya que su deseo se manifestará en otro objeto. En sus películas Buñuel nos muestra esta imposibilidad de satisfacción. Los personajes

desean todo el tiempo, traducen su deseo objetos reales y ni siquiera pueden conseguir ese objeto que algunas veces es algo tan sencillo como cenar con amigos. Él nos enseña que en las películas los finales felices no importan porque a pesar de que el personaje que haya conseguido el objeto que quería, no conseguirá la satisfacción. Su deseo le jugará una mala pasada y le dará otro objeto que desear y otra falta que sufrir. Esta imposibilidad se traslada al espectador, y cuando vemos a Buñuel la frustración es doble: no logramos entenderlo a él (primer deseo frustrado) y no logramos ver que la realización del deseo en la pantalla (segundo deseo frustrado). Qué es, no lo sabemos, pero cuando vemos cualquiera de sus películas queremos que algo suceda. Realmente quería que Archivaldo asesinara a alguien, que Mathieu Faber tuviera sexo con Conchita y que los pobres burgueses mexicanos salieran del cuarto.

Para conseguir que sus deseos se manifestaran en la pantalla, Buñuel tenía diversos procedimientos. Por un lado, **los procedimientos azarosos** y por otro, **los procedimientos planeados**. Sin embargo, cuando hablamos de Buñuel nada es taxativo y crear categorías puede ser tan frustrante como intentar entenderlo. Entonces aquí es cuando entro en un ida y vuelta desconcertante y fascinante. Él era un director que estudiaba hasta el más mínimo detalle y todo lo planeaba. Aunque esto ocurriera, siempre dejaba un pequeño espacio para la espontaneidad. Por eso aparecen sus procedimientos azarosos, fieles amigos de su ser más surrealista y enaltecidos en el manifiesto de Breton (1924), lo que más bien merecen ser llamado el azar como procedimiento. Un ejemplo de esto fue utilizar a dos actrices para que interpreten el mismo personaje en *Cet obscur objet du désir* (1977) para continuar con la grabación de la cinta (Buñuel 1982). O, en la misma película, decirle al protagonista que al final agarrara un saco de tramoyista y caminara con él en su espalda, solo por hacerle caso a un impulso que sintió. En su libro recuerda el momento advirtiéndolo lo irracional que había resultado este acto, “¿Por qué? Imposible decirlo, so pena de

caer en los estereotipos del psicoanálisis o de cualquier otra explicación” (Buñuel 1982). No hubo ningún simbolismo en esas acciones, no fueron incorporadas tras largas cavilaciones, al contrario, fueron elementos imprevistos que aparecieron y se quedaron. “En alguna parte entre el azar y el misterio, se desliza la imaginación, libertad total del hombre”. ¡Já! Menuda pista querido Luis. Nos nombras todas esas cositas que son tan fáciles de comprender. Entonces lo que me invita a pensar es que el azar es más fácil de comprender cuando se acepta su inminente incompreensión. No habrá más porqués que los del azar.

Al igual que los azarosos, los procedimientos planeados también forman parte de la esencia del director. Pero a diferencia de ellos, son más fáciles de detectar y son los que hacen que por momentos creamos entenderlo. Estos son los únicos elementos de su obra a los que nos podemos aferrar. Un ejemplo puede ser, interpretar al cine como un instrumento de poesía (Buñuel 1953), criticar a la burguesía y a la moral de la clase media, concebir a la religión como institución emasculadora. Ejes temáticos que están presente en la obra de Buñuel, pero que a su vez los llamo procedimientos ya que se convierten en una manera de decodificar su realidad circundante. Es a partir de estos procedimientos que nuestros radares se ponen alerta: vemos a un crucifijo con una navaja adentro o a un cuadro de Cristo riéndose a carcajadas y sabemos que es Buñuel quien está detrás de eso.

Y así como el Cristo se ríe, así Buñuel se me ríe. Lo que sucede es que la línea que separa el azar de lo planeado puede ser tan clara como difusa, pero mis ganas por develar los porqués inexistentes son ineludibles. Y Buñuel como tallo subterráneo hacía que todos sus procedimientos se encontraran continuamente atados unos a otros tratando. En el deseo de encontrarle un objeto al deseo, sus procedimientos se enredaban. Y mientras más negro se ponía el cielo, más se me reía

y más yo lo enfrentaba, pero lo único que me quedó a mí fue tantear a oscuras algún tipo de consuelo.

Un chien andalou hace muy evidente esa burla. Esta película no es más que la traducción de algunos sueños e imágenes compartidas junto a Dalí. Su procedimiento no fue narrar una historia, sino recitar metáforas. La cámara se enfoca en el valor que tienen los objetos y el lugar que ocupan. Lastra en su texto, *Buñuel, Bataille, and Buster, or, the surrealist life of things* (2009) advierte el rol cuasi protagonista, y como son capaces de revelar y expresar tanto o más que los humanos. No existe una relación hegemónica entre los sujetos y los objetos, cada uno forma una parte esencial de la pieza y esta disolución jerárquica nos regala una producción audiovisual delirante. En palabras de Lastra, “Buñuel profesa su fe en la capacidad del cine para desplazar a los humanos como el centro del mundo y elevar los objetos a un nivel de igualdad sin precedentes con ellos”.

Podemos encontrar un procedimiento diferente en *Le charme discret de la bourgeoisie* (1972), donde los protagonistas son los burgueses y toda la película puede ser vista como una sátira de su modo de vida y de sus instituciones. No pueden cenar juntos, ni siquiera tomar un café, se ven imposibilitados validar en un banquete su ser burgués. Aquí el recurso principal es la repetición una y otra vez las amigas se juntan y siempre terminan sin comer. El mismo Buñuel cuenta que al momento de escribirla solo pensó en la misma idea cinco veces (Buñuel 1982). La transición entre cada escena sigue una secuencia cronológica, pero de a ratos vemos que el grupo de amigos pasea caminando en cierto lugar atemporal y extraño con sus vestidos, sin ser escuchados.

En cambio, en *Un chien andalou*, la transición entre cada escena nos propone un juego sin muchas reglas que aclarar. Básicamente, cada uno es dueño de ver lo que quiere. Buñuel elige mostrarnos través de la cámara determinados objetos protagonista y, al hacer esto, está construyéndolos. Cuando ese objeto es presentado, está siendo sintetizado. El hecho de que Buñuel se resguarde

ante la declaración fehaciente de su rechazo a la interpretación, predispone al público a buscar interpretarlo, a querer jugar con cada fotograma. Y no es solo eso, el hecho de que nosotras percibamos ese objeto ya lleva consigo una interpretación, vemos su forma, nuestro cerebro acusa recibo, y nos apuramos por ponerle palabras, entonces decimos: “es una señora ciega, que está en la calle, con sus manos sostiene un bastón, con el cual le pega a una mano mutilada”. Aunque nunca lo hayamos visto, lo nombramos, lo interpretamos, lo asociamos a nuestros preconceptos, buscamos entender lo que acaba de ser mostrado. Pero este ejercicio no solo lo hacemos como espectadoras, Buñuel, desde su perspectiva, hace exactamente lo mismo en un proceso inverso: su mente le grita un concepto, lo traduce y le pone una imagen, no arma nada desde lo que no existe, nos regala su propia construcción e interpretación de su realidad. En otras palabras, el objeto solo por ser objeto no existe, es Buñuel mediante sus procedimientos quien lo vuelve real y en esa cristalización nos está regalando la posibilidad de interpretarlo.

Como espectadoras nos preguntamos ¿Cuál es el deseo de Buñuel? ¿Son las métaforas que utiliza? ¿Es una cena frustrada? ¿Una mano con hormigas?

No, justamente no. El deseo de Buñuel es el mismísimo deseo. Y, por mi parte, el deseo infinito de verlo consumado fue lo que me mantuvo aferrada a su espalda. Bueno, lo que me mantiene aferrada. Porque hoy, a pesar de que el deseo abunde, se ha convertido en un bien limitado y a corto plazo. Puedo querer tantísimas cosas como las zapatillas de un amigo, acostarme con el cura de la iglesia de la esquina, correr de noche desnuda, comer una sandía sin usar las manos, pegarle una trompada al vecino que estaciona mal el auto, o trepar a un árbol para juntar moras. Busco hacerlos y cuando se ponen difícil más los quiero. Puede ser que no logre cumplirlos, pero trato de buscarle la vuelta y encontrar algún tipo de consuelo que me satisfaga. El deseo no siempre se cumple, pero la satisfacción llega porque conseguimos al menos un objeto que represente ese

deseo. Quizás no pude hacerlo con el cura, pero encontré un chico bien lindo que se le parecía mucho. En otoño todavía les falta madurar, pero al llegar la primavera voy a poder darme una zampada de moras. Entonces manipulo los objetos para acercarme a algún tipo de recompensa. Y eso no es todo, ¿cuánto podrá vivir mi deseo si lo expongo a videos de Instagram o Youtube en donde el chiste funciona en treinta segundos y la historia es contada en menos de dos minutos? ¿Si escribo en Whatsapp y me responden ya? ¿Si publico en Facebook y en una hora tengo comentarios y likes? ¿Si las series en Netflix colman mis expectativas desde el primer episodio? El deseo se me aleja cada vez más y todo se me presenta listo para ser consumido, disfrutado y digerido. Pero con Buñuel esto no pasó. Se me acercó tanto y cuando sentí que podía morderle la nariz advertí lo lejos que estábamos. El Luis apareció y me hizo acordar lo bien que se siente desear y lo incómodo que es saber que nunca se va a concretar. Al igual que el desconcierto, con el Luis, el desear se vuelve un fin, no un medio.

BIBLIOGRAFÍA

Buñuel, Luis (1982) *Mi último suspiro*. Traducción Ana María de la Fuente. Minicaja

Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1972) *Capitalismo y esquizofrenia: Anti-Edipo*.
<http://lobosuelto.com/capitalismo-y-esquizofrenia-anti-edipo-pdf-completo-gilles-deleuze-y-felix-guattari/> (Recuperado 28 de abril de 2020)

Freud, Sigmund (2013). *La interpretación de los sueños*. Traducción Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Ediciones Akal.

Díaz, Esther (2005). *Los lenguajes del deseo*. Revista Topía, año XV, N° 44, agosto/octubre 2005. https://www.estherdiaz.com.ar/textos/lenguajes_deseo.htm (Recuperado 20 de abril de 2020)

Díaz, Esther (2005). *Gilles Deleuze: Poscapitalismo y deseo*.
<https://www.estherdiaz.com.ar/textos/deleuze.htm> (Recuperado 20 de abril de 2020)