
Buñuel, el expectante

Acerca de *El ángel exterminador* o el irresistible encanto de la interioridad

Pilar Carrera

Un hombre no tiene una razón para lo que no duda,
menos aún una razón tan ridícula como que no lo duda.

C. S. PEIRCE

Una pura teoría de la multiplicación del ver.

J. A. VALENTE

Sólo encuentro una manera de empezar, remedando a Baudelaire: «*Hypocrite spectateur, mon semblable, mon frère*».

Si partimos de la evidencia de que la empatía con los personajes de *El ángel exterminador*, con su espíritu pequeñoburgués, a nosotros, espectadores, no nos es concedida, hemos de considerar la posibilidad de que sea debido a que encarnan nada más y nada menos que al sumo espectador, que son su reflejo en el cálido mar de la simulación.

Aquí lo tenemos: el privadísimo espectador encerrado entre sus cuatro paredes, viendo sin cesar transcurrir las imágenes, dejándose contar historias, sin razón aparente, igual que las razones que se reclaman, que reclaman continuamente los personajes, quedan huérfanas. «¿Por qué no salimos?» ¿Por qué no salen? ¿Por qué no abandona el espectador su asiento? ¿Por qué no sale?

¿Cuál es el tema, el mensaje de esta película? susurran y se disputan los grandes aventureros del Tema, los fans del Asunto, todos nosotros. Quizá sea: el espectador. Pero este tema o asunto previo –antepalabra, diría Valente–, es la piel que recubre otra piel –piel segunda conocida como sinopsis, argumento o trama. Supongamos que el espectador es el tema.

El ángel exterminador es entonces –también– un retrato del espectador, y un autorretrato del autor, habría que añadir. Homenaje al infinito vicioso o al metatexto como efecto perspectivista de la escritura o de la imagen: Velázquez, Cervantes... Porque en ellos esa *mise en abîme* de la representación no tenía por función «desvelar» nada, evitar que el espectador «confunda» la vida con la representación etc. etc. –¿quién las confunde?–, esa política de las bambalinas convertidas en escena tenían ante todo una función, y desde luego no una función «educativa» ni redentora de un supuesto espectador narcotizado. El libro dentro del libro, el cuadro dentro del cuadro, la película dentro de la película, la escena teatral dentro del filme, la escena dentro de la escena... En Buñuel el proceso de «desembrague» se lleva a cabo de una forma muy discreta: no hay necesidad de filmar al director filmando. El autor sólo se mostrará a través de indicios (como la fantástica mano amputada). Es suficiente que así sea.

Una de las principales funciones de dicha abismación es convertir al autor (lugar al que no hemos de poner nombre y apellidos) en un personaje más, entregarlo a la «mirada» del público, convertirlo en presencia manifiesta. Es un acto de exhibicionismo auto-

rial, si queremos llamarlo así. Esa mirada hacia adentro, vuelta sobre sí misma, esa mirada podemos reconocerla en *El ángel exterminador*. La primera palabra que nos viene a la mente, el sustento del armazón es: «Sabotaje». (Y al preguntarnos acerca del «saboteador» sólo se nos ocurre un único culpable: el autor.) Al espectador le es negada la acción prometida, el devenir prometido, en nombre de una inexplicable abulia de los personajes que se niegan a abandonar la casa, a dar curso a la acción y allí permanecen, como el agua estancada, y, cuando la acción escasea, emerge el autor. Y su advenimiento se consume en un decorado congestionado de símbolos cuya necesidad diegética es nula más allá de constituir el fondo abigarrado que, a fuerza de sugerir significados, consume la nada en términos de significación. Pretender una interpretación en clave simbólica es, definitivamente, tragar el anzuelo.

Pongamos por caso uno de las presencias simbólicas características: los corderos. En principio podría sugerirse –casi reclama la imagen– una lectura en clave simbólica. Pero no nos equivoquemos, no son los corderos bíblicos, no funcionan en tanto que símbolos, sino en tanto que *simulacros de símbolo*. La explosión de imaginaria religiosa –relato en ciernes, sabiduría popular, texto calcificado– tiene entre otras la función de inhibir el drama y la empatía y de permitir al autor transitar a sus anchas mientras el espectador sale a la caza de símbolos proliferantes.

Los personajes de hecho vuelven de la Ópera, de espectar «alta cultura», y quieren seguir espectando y harán que el *show* siga, haciendo estrellarse el *pathos* épico sobre la forma banal, igual que Don Quijote insistía en escalar una y otra vez llanuras naturalistas.

Si nos vemos en la obligación de caracterizar a los personajes como burgueses, ya que la tradición exegética nunca acontece en balde y exige sus tributos, concedamos que lo son, en tanto representan un tipo espectral, una determinada relación con la mirada, y habría también que forzar el olvido de conceptos sociotró-

picos *bon marché* en torno al buen burgués ardiendo por los siglos en el pequeño fuego de su pequeño espíritu. *El ángel exterminador* está mucho más cercano del *Huevo* de Odilon Redon que del *Grito* de Munch.

El «ser es ser percibido» del Obispo merece desplazarse hacia un «ser es ser observado». Y si hubiese que definir un Real terrible, sería aquel para el que no hay espectador, para el que no hay mirada. En el fondo el gran ojo divino siempre ha sido esa mirada última, consoladora, que garantizaba que había un espectador absoluto. Imaginar la ausencia radical de la mirada, la falta absoluta de espectador (para nuestros actos, hasta los más banales, pongamos por caso), ausencia del Otro –mirada–, es imaginar un Real absoluto, sin duda terrible. Esos burgueses, respetables espectadores, quieren ser también mirados, que se les conceda la gracia de la mirada, y harán lo imposible por llamar la atención, por participar en la representación. Valente citaba oportunamente la canción XI del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz: «Oh cristalina fuente,/ Si en esos tus semblantes plateados/ formases de repente los ojos deseados/
que tengo en mis entrañas dibujados». Esos burgueses, que tan generosamente donan su mirada, deseosos de ojos también ellos, de un minuto de gloria. El espectador es un animal de interior, isleño –de hecho el primer título pensado para la película era *Los naufragos de la calle Providencia*, antes de que el autor de *La importancia del demonio* insinuase un título para una potencial obra de teatro: *El ángel exterminador*. Y a Buñuel le pareció, sin duda, más espectacular: «Al principio se titulaba *Los naufragos de la calle de Providencia*. Pero el año anterior en Madrid, José Bergamín me había hablado de una obra de teatro que quería titular *El ángel exterminador*. El título me pareció magnífico y dije: Si yo veo eso en un cartel, entro inmediatamente en la sala».

Un título espectacular, *pour épater le bourgeois*, siempre ávido por asistir al espectáculo de las cimas.

¿Y el «ángel exterminador» del título? ¿Hemos reparado en que acaso no sea otro sino el propio principio de la expectación: el *Ennui*, el Aburrimiento?

El mismo «ojo cargado de un llanto involuntario» que hace evaporarse juguetonamente los títulos de crédito y blandir calvas metonímicas y proliferar énfasis: «No le doy ni tres meses para que se quede completamente calva». El mismo que convoca patas de pollo, conjuros en latín y socorros masónicos, dimes y diretes, inciertas paternidades, jirones de incesto, amores trágicos, apocalipsis simbólicas, insultos, peleas, muerte, duelos de pacotilla...: la esencia de la programación televisiva, en suma.

No hay que olvidar que, más allá de toda la pseudo-mística del inconsciente liberado, el surrealismo buscaba esencialmente el exhibicionismo metódico del sintagma –nostalgias de la totalidad, ansia paradigmática– más allá del «mensaje» que portase; poner de manifiesto el principio del espectáculo gobernando el lenguaje mismo e incidir sobre algo que ya Valle Inclán, escritor materialista y refinado, había constatado, enunciando claramente el principio surrealista: «desventurado aquel que no tenga el valor de juntar dos palabras que no hayan estado nunca juntas».

En el salón de la casa, en la «isla», se dan cita, en conjunción incoherente –ruptura de los buenos modales sintagmáticos y simulación de la emergencia entrópica del paradigma– amalgamas de fragmentos de tradiciones dispares y ruinas de serie B: el *kitsch* o el «arte de la felicidad», según A. Moles. El Burgués, al que nos referimos exclusivamente en términos formales, como tipo ideal caracterizado por una cierta gestión del simulacro, de economía de lo vicario, independientemente de sus manifestaciones específicas, concretas, tiene una concepción «dietética» de la cultura y consume las denominadas «manifestaciones culturales» con la premura y la regularidad del que come para mantenerse con vida y para alimentar el insaciable estómago social de la conversación. Es

el gran bucanero de la cultura. Y la casa es su cofre, su isla del tesoro.

Es inútil intentar una interpretación de la película en clave simbólica. La proliferación, el amontonamiento de símbolos, la hiper-simbolización finalmente anulan el poder significativo, autónomo del símbolo, y éste pasa a significar únicamente en cuanto saldo de relato, quincalla atesorada, pierde la rigidez simbólica y se convierte en signo, se abre ya no a un significado unívoco, estable, rígido, sino al desasosiego del signo.

Pese a todo lo que se haya dicho en sentido contrario, Buñuel es esencialmente realista. Siempre que entendamos por «realismo» no el pretendido realismo del mensaje (pretendida representación de estados de mundo verosímiles, que finalmente no son sino representación de maneras de contar naturalizadas —ya que puestos a ser realistas, la abulia y la monotonía son mucho más frecuentes en el «mundo real» que los grandes estallidos de violencia sentimental o física—, sino el realismo *del medio*, esto es, esencialmente, en el caso del cine, la imagen introspecta. Su surrealismo es precisamente una forma de nombrar el realismo del medio (frente al realismo del mensaje).

En ese sentido *Don Quijote de la Mancha* inauguraba un nuevo género: la saga del espectador *révolté*. Porque, ¿qué reclamaba Don Quijote al fin, espectador entregado, lector voraz, sino convertirse él mismo en libro, en espectáculo? Ser, por una vez, leído que no lector, espectáculo que no espectador. Ser mirado que no mirada. Y he aquí que el autor también reclama su parte de protagonismo. Deviene personaje o aun presencia. Él y el lector (cuyo *alter ego* es sin duda Don Quijote) reclaman su derecho a la mirada.

Estaríamos de acuerdo con las palabras de Emilio Sanz de Soto: «No rebusquéis en Buñuel nada indescifrable. Todo es una pura transparencia.» Pero no con la continuación en términos de literalidad asimilada a lo inefable poético, a lo presígnico.

Hay un detalle en el que merece la pena fijarse: la breve irrupción del elemento fantástico en la escena de la mano. ¿Cuál es el papel que juega la irrupción de dicho elemento en una trama que hasta ahora se desenvuelve según parámetros excéntricos pero dentro de los límites de lo posible. Esa mano no se integra cómodamente en el recorrido diegético por la vía de lo fantástico. Esa mano es el acto más «realista» en términos cinematográficos. Exhibicionismo del autor, trucaje capaz de generar cierta excitación en el estado de ánimo abúlico del espectador (a imagen y semejanza de su «referente» fílmico, definido como «abúlico»). El momento más vibrante, si queremos llamarlo así, el más «real» para el espectador, es precisamente esa pequeña concesión, esa pequeña dosis de simulacro supracotidiano a modo de limosna otorgada por un autor, más que pirandelliano, paria desterrado por los personajes que él mismo ha creado. Y, de nuevo, su *ennui* —el del espectador (pero acaso también el del autor)— representado. El texto fílmico no sirve ya para disimular ese *ennui* que está en el origen del ansia de ver, sino que le devuelve al espectador la representación de su propio aburrimiento. Podríamos decir que *El ángel exterminador* «trata» sobre el espectáculo y su primer motor, esto es: el aburrimiento. Un aburrimiento no datado, inmemorial. Pero ese «tratar» poco tiene que ver con el modo ensayístico de «tratar». Pero tampoco con el modo simbólico-posibilista. Digamos que esa potencial reflexión en torno al espectáculo se produce *más allá de la trama*, en el espacio intersticial de la superposición de veres, en el calado.

Sed, la que el aburrimiento otorga, que sólo hay dos maneras de saciar: mediante la acción directa o mediante el simulacro. Es la huida del aburrimiento la que lleva a los comensales a crear un estado de excepción en medio de la más aberrante rutina —aquella que se disfraza de celebración. La anfitriona intenta que el *show* continúe: el oso, los corderos, el sirviente que desparrama por el suelo exotismos malteses. Pero los comensales se rebelan. Están

hartos de ser espectadores, quieren convertirse ellos mismos en actores, representar un drama, ser el centro de las miradas. Los actores dan carne a personajes que aspiran a actuar, a convertirse en personajes. Difícil tarea, pues para desempeñar bien su papel, para ser buenos actores, habrán de actuar como malos actores.

Encontramos un esquema similar al de *Don Quijote de la Mancha*, en el que se da una proyección especular, *ad infinitum*, la representación dentro de la representación dentro de la representación, en la que Don Quijote y Sancho se encuentran con personajes-lectores de la obra que ellos protagonizan, siendo reconocidos como «personajes reales», «referentes» de los librescos, en un segundo estrato ficcional, entreveramiento sin fin de ficciones insertas unas dentro de las otras, reclamando siempre un mayor grado de «realidad» en un movimiento en espiral, en el que son devoradas continuamente por la forma sin piedad del libro –o de la película– por la subsunción insaciable de la representación dentro de la representación, del simulacro dentro de otro simulacro superior que se alimenta del primero y que sólo encuentra su límite en la forma precisa de palabras e imágenes que se suceden unas a otras.

No es con la «realidad» exterior, con los «estados de mundo», con lo que lidian estos personajes, sino que es una lucha quijotesca con la ficción, con el simulacro, una lucha quijotesca, la que mantienen.

El ángel exterminador convoca el aburrimiento y las formas de simulacro sobre las que cabalga. Pero entonces habremos de estar de acuerdo en que la cuestión esencial en términos de representación no es el «realismo», sino la furia de lo vicario. Los personajes son verdaderos cruzados en desenfrenada batalla contra el aburrimiento. Necesitan aventura, son como niños que juegan a ser náufragos en una isla desierta. Quieren espectáculo a domicilio.

El efecto de contagio que se produce entre los invitados, incapaces de abandonar la casa, nos trae a la memoria el azul antinatu-

ralista, contagioso, casi epidémico, de los cuadros de Patinir, en los que la imagen –y no su contenido, la «historia» que cuentan, incluida la enseñanza moral, el corolario– se densifica, se materializa, cuando la propia pintura, el principio material, informe, de la imagen, inunda el contenido; cuando el óleo, materialidad sin contenido puro medio en términos macluhanianos, pura nada en términos eckhartianos, se apodera de la trama, del mensaje. De ahí el profundo materialismo de algunos místicos medievales, como Eckhart, de escritura perennemente violentada. Reconocemos la repetición, la redundancia, la falta de «necesidad» en términos diegéticos, en términos de «trama», de «historia», ese continuo girar en círculo que es *El ángel exterminador*. No hay desenlace sino una vuelta a empezar, el eterno retorno de lo mismo, del relato, de la representación: «Pájaro del olvido/ Jamás te tuve más cierto en mi memoria».

En los cuadros de Patinir la evocación de estados de mundo más o menos verosímiles era una excusa para la apoteosis de azul, para el éxtasis de la materia misma de la representación. Igual que en Buñuel, para quien finalmente los personajes quedan sólo esbozados en favor del amontonamiento de cuerpos, de la pura agitación, de la destrucción del cuerpo, del personaje-materia en fin, sudoroso.

Los criados abandonan la casa, antes de que comience el espectáculo, porque finalmente ellos son hombres y mujeres *de acción*, no espectadores. El único que se queda es el mayordomo, el jerarca, el supervisor, el que no produce directamente ni está en contacto con los materiales, el sirviente-espectador, el vigía.

Buñuel había escrito en *El último suspiro*: «Siempre me he sentido atraído en la vida por las cosas que se repiten». La película está montada sobre la repetición: el «embrujo» se rompe cuando los personajes ocupan de nuevo los mismos lugares, cuando vuelven al punto de partida. No hay «avance» ni progreso. En este sentido la estructura es puramente circular. No se trata solamente de que el

final sea un recomenzar, sino que los personajes dan vueltas hasta que vuelven a la posición inicial, hasta que el ciclo se ha consumado. Se trata de una estructura cíclica, no progresiva, marcada por el «tropezar de nuevo con la misma piedra». Una fuerza imperiosa, heterónoma, que no es de naturaleza sociológica ni psicológica ni física, sino exclusivamente de naturaleza fílmica: el eterno retorno de la imagen fílmica, el principio mismo del montaje y de la reproducción técnica que se sustrae al flujo inexorable del directo. El tiempo de la copia es el del eterno retorno, del derredor, basta con ver en las librerías los archivos fotográficos mil y una veces reproducidos, volviendo una y mil veces en distintos ensamblajes, en ediciones múltiples.

En la repetición de escenas se pone de manifiesto de nuevo esa materialidad de la imagen, su densificarse, la manifestación del material-imagen más allá del idealismo de la trama, la «política del gazapo» tan cara a Buñuel juega el papel de antepalabra lacerante y profana: «En *El ángel exterminador* hay, por lo menos, una decena de repeticiones. Se ve, por ejemplo, a dos hombres que son presentados el uno al otro y que se estrechan la mano diciendo: “Encantado”. Un instante después vuelven a encontrarse y se presentan de nuevo el uno al otro, como si no se conociesen. Una tercera vez, por fin, se saludan calurosamente como dos viejos amigos.

»Igualmente, en dos ocasiones, si bien bajo ángulos distintos, se ve a los invitados entrar en el vestíbulo y al dueño de la casa llamar a su mayordomo. Cuando la película fue montada, Figueroa, el operador jefe, me llevó y me dijo:

»—Luis, hay una cosa muy grave.

»—¿El qué?

»—El plano en el que entren en la casa está montado dos veces

»¿Cómo pudo pensar ni por un instante, él, que había filmado los dos planos, que un horror tan enorme podía escapársenos al montador y a mí?»

En la trama continuamente se mezclan superstición y racionalidad enlazadas de manera tan honda que la racionalidad del doctor sólo sustenta y apuntala el cúmulo de pequeñas supersticiones; en todo el «exceso» —*remake* de amor imposible y de amor traicionado, fijados, desvitalizados, desprovistos de la función empática requerida por la forma melodramática—, presentimos la sombra, la forma tenue del espectador impávido, impasible; la mirada del hombrecillo jorobado que recorre *la Infancia en Berlín* de W. Benjamin.

«En mi ha sido siempre menor la intensidad de las sensaciones que la intensidad de la conciencia de ellas», escribía Pessoa, gran espectador. Las tramas que se entreveran están continuamente cortocircuitadas. El espectador no siente ni pena ni alegría. No puede proyectarse en ese territorio cotidiano que en un principio ofrecía los mejores augurios para la empatía sentimental. Esos personajes están rodeados por lo demás de vicios demasiado humanos: mezquindad, envidia, maledicencia, hipocresía... En la empatía negada reconocemos la condición paradójica de la misma, y el hecho de que precise para consumarse de alguna forma de antinaturalismo: el movimiento *natural*, espontáneo de las pasiones solo se origina con la estilización, con la sistemática modelización, de ahí que la representación desapasionada de lo mediocre, de lo común, cortocircuite las formas de empatía, con el añadido de que esa mediocridad, en Buñuel, no está reñida con el confort y no se ofrece como forma de marginación ni orquestada por la letanía de «los ricos también lloran».

Se produce en las películas de Buñuel una huida de la idealización y de su antítesis. Sus personajes no generan empatía ni rechazo visceral. En esa medianía se verifica la distancia del espectador con la representación, efecto semejante al que suscitan los escritos de Brecht.

El receptor se prefigura como un observador desapasionado, marcando la distancia respecto a los personajes, que prácticamen-

te no tienen pasado y lo único que hacen es girar en derredor, como la película en la bobina mientras es proyectada.

La trama enmagrece a medida que el sistema autorreferencial se hace más potente y las coordenadas espacio-temporales han sido reducidas a su mínima expresión. Los personajes giran en círculo dentro de la casa y la propia estructura narrativa es circular. El tiempo fílmico está articulado sobre la redundancia.

A este autor-director mezcla de sádico y pilluelo, el primero en autoparodiarse, tan quijotesco por otra parte, no insistiremos más sobre el hecho, un personaje más, dejémoslo estar en ese espacio propio que es el de la copia, el de la película. Y sobre todo ¿qué necesidad hay de extrapolar gratuitamente la idea cinematográfica a una cosmovisión o a formas metafísicas de existencialismo o a jirones de análisis sociológico que, sin pudor teórico alguno, atribuímos al Buñuel que nació en Calanda en 1900 y murió en México en 1983? El objeto de un cineasta es el cine, no el análisis sociológico o la especulación metafísica –ni siquiera la metafísica patria–, igual que no criticaríamos a un médico por ejercer *únicamente* la medicina. No olvidemos, no olvidemos el sentido del humor brutal y fino a la vez del autor. No olvidemos el humor: «El humor es el sentimiento de la distancia», dejó escrito Brecht.

P. C.