



# Cine y *surrealismo*

Pere Gimferrer

No puede hablarse de cine surrealista por dos razones: porque significa invocar un imposible (todo cine es necesariamente realista) o, si se prefiere, porque implica una tautología (todo cine es, por esencia, surrealista).

Bette Davis eyes

Ambivalencia o reversibilidad que ilustra el ser contradictorio de todas las artes. A la pregunta muy lógica —¿y por qué tiene el cine que ser realista?— que cabe oponer a todas las modernas corrientes teóricas que, venidas de André Bazin, fundamentan su evolución en la conquista de un realismo ontológico, sólo puede responderse con una muy simple constatación: el cine no puede ser sino realista, porque, apprehendida y transmitida por la cámara, cualquier realidad es ya, y para siempre, la realidad. El realismo es don inseparable de la imagen fotográfica, que infunde a las apariencias el latido inestable de la vida, ordenándolas y fijándolas ante nuestra retina cautivada por su flujo y variaciones rituales. Fascinación en la que la cámara, lejos de orientar nuestra mirada, se orienta ella misma y participa como miembro activo en el ceremonial. Todo arte se compone de signos —como ha formulado Roland Barthes— que requieren nuestra vigilia y reclaman con su centelleo la atención de mente y sentidos. Estos signos vienen aquí de la voz, de las miradas, de los cuerpos, de los ropajes, de los decorados; simultáneos pero divergentes, nos llevan de la mano, rendidos o forcejeantes, hacia sus propios dominios o continentes metafísicos. La armonía nacerá, pues, de la neutralidad, o acuerdo y conjura sensorial entre los signos concurrentes a la fascinación del espectáculo. Pero si en el espectáculo teatral unos signos —decorados, vestuario— permanecen y otros —palabras— varían constantemente (de ahí que los actores destaquen siempre sobre el decorado, ajenos a él, aun sin recurrir a técnicas distanciadoras, del mismo modo que la acción fílmica rodada al aire libre, sin transparencias, seguirá no obstante apareciendo siempre como superpuesta a la acción real) en el espectáculo cinematográfico ningún signo permanece inalterable. Y ello porque no vemos uno, sino veinticuatro fotogramas por segundo, microcosmos sucesivos de la imagen entre cuyas fisuras han pasado ya las lanzas hirientes del tiempo. No se me objete que este tiempo entra también en juego en el espectáculo teatral. En éste, el tiempo es experimentado igualmente por creadores y receptores del espectáculo. El tiempo cinematográfico, por el contrario, se nos aparece ya ahí, consumado, definitivo, irreversible, paralelo al nuestro, pero anterior y perdido sin remedio. Nada más lejos del arte teatral, cuya máxima característica es la inmediata simultaneidad vida-espectáculo, susceptibles siempre de intercambio o alteración de términos.

Mas esta realidad filmada, sustraída a nuestro dominio pero ejerciendo su fascinación sobre nosotros, nos llega aún (se hace ante nosotros, fenomenológicamente) a través de un último

signo, la imagen, que es a la vez signo y símbolo. Signo en sí misma, como tal imagen, en la vibración y remansamiento óptico que llama desde fuera a nuestra conciencia; símbolo, en cuanto vehículo o función encargada de transmitirnos otros signos, pero en ningún caso omnicomprendiva de ellos o totalitaria. Olvidar lo que la imagen tiene de símbolo y comerciar con ella como signo abstracto —ignorando que no sólo es, sino que también representa y restituye— nos conduce a una aberración que ni siquiera tiene el consuelo de ser esteticista: es, pongo por caso, el cine de vanguardia de las postrimerías del mudo, vertiginoso carrusel de imágenes vacías e intercambiables como tarjetones, que ejercían sobre la sensibilidad receptora una seudofascinación equivalente al mecanismo de los reflejos condicionados de Pávlov. Y es de justicia reconocer que no siempre los que han aspirado a un surrealismo cinematográfico han sabido sustraerse a esta tentación de la imagen como signo abstracto que se basta a sí mismo.

Signo, pues, y símbolo que nos transmite otros signos: una liturgia visual se ordena ante y para nosotros y nos encadena a su discurso de pausas, giros y tensiones. Realismo, de una parte, según hemos visto: aquello es necesariamente verdad, fijado para siempre por la cámara para nosotros. Pero surrealismo, sin embargo: esta realidad litúrgica, sensorial, de representaciones y apariencias desplazándose, tiene más que ver con el mundo mental que con el visible, más con la realidad interna que con la externa. Como una estatua de dos rostros, el cine nos enfrenta a la realidad y nos sustrae a ella. Este Adonis bicéfalo no entraba en las panoplias de la habitual mitología artística, y no es extraño que las divinidades menores le hayan vuelto por mucho tiempo las espaldas.

¿Se trunca, pues, la liturgia de lo cinematográfico por la intrusión de elementos llamados a despertar el misterio latente más allá de las cosas? Nada menos cierto: el misterio se integra en esta liturgia y vibra, muere y renace en el frenesí visual de apariencias y destellos ordenándose, fijeza y mutabilidad. Reencontrada la realidad total, en su ambigüedad y sus oscuras latencias vegetales, cada desplazamiento de la cámara absorbe, inhala o exhala la realidad, y el misterio. Una y otro coexisten en el espectáculo total, el cine de Mizoguchi, de Dreyer, de Lang, de Godard, poetas de la apariencia —pues la apariencia es de por sí poética— que a la vez nos llaman y nos alejan de su sortilegio sensorial.

Fragmento de *Cine y literatura*