

CINE

**El sueño y la realidad: El gran Buñuel**

Combinando su sabio humor socarrón con la vieja y eterna concepción surrealista de la realidad y el sueño, Buñuel es capaz de transformar en una obra personal y definitiva lo que en un principio no debía haber sido más que una historia moralizante y casi folletinesca que respeta la novela original de Joseph Kessel. Ciertamente que, a pesar de todo, «Belle de jour» (1967), con su León de Oro del Festival de Venecia y con el enorme éxito de público que obtuvo (fomentado por la censura francesa que, al imprimir algunos cortes a la película [1] colaboró

(1) Es J. F. Aranda en su libro «Luis Buñuel, una biografía crítica», quien cuenta los cortes infligidos por la censura francesa. Se refieren todos ellos a la conducta de los personajes que visitan la casa de citas: el primero es el del «profesor de biología que se viste de criado y necesita ser maltratado por la prostituta de turno. La censura cortó el final: la mujer termina por pinchar repetidamente el servil trasero del cliente. El segundo episodio (...) vemos cómo el cliente se pone bajo el ataúd, pero falta el resto, que termina en una especie de misa negra y culmina con el criado soltando los gatos que tenía preparados. El tercer corte corresponde al episodio del chino gordo que había enseñado con mucha insistencia una cajota misteriosa a Séverine, dándole explicaciones en su idioma natal. Ya no vemos lo que hacen cuando se retiran del dormitorio, pero falta un plano significativo del final de ese encuentro: Séverine medio desmayada sobre la cama. La cámara, en un suave barrido, recorre su cuerpo y sigue los lienzos hasta dar en primer plano con una toalla manchada de sangre rojísima».

(En España, la película se exhibe en su versión íntegra, sin que nadie grite, se desmaye o proteste en el cine; al contrario, con una sorprendente cantidad de espectadores



Catherine Deneuve en «Belle de jour», de Luis Buñuel (1967).

a despertar el interés de los espectadores), puede no ser una de las películas más trascendentes de Buñuel, es decir, que no abarque conceptos o realidades tan amplios y complejos como en otras de sus películas. Hay constantes, sin embargo, en «Belle de jour», que se remiten a todo su cine, y son éstas posiblemente las señaladas más arriba: el humor (fundamental en esta película, ya que sin él carecería en muchos aspectos de sentido) y el surrealismo, que tiene aquí casi como una definición escolar: el sueño y la realidad se entremezclan, se confunden, se sustituyen hasta el punto de que ni el espectador ni la protagonista de la película pueden en momentos diferenciarlos. Estamos, pues, en la órbita de una película subjetiva; un personaje de apariencia gris es capaz de encerrar toda suerte de frustraciones, represiones y conflictos, basados a su vez en una educación cristiano-católica-burguesa que no le permitió saber diferenciar el placer del sufrimiento ni le concedió la más leve libertad para desarrollar sus instintos más fundamentales.

Séverine, la dulce, triste e ingenua protagonista de «Belle de jour» no

atentos en la sala. Uno se pregunta por qué ese mismo criterio de censura no se aplica a las películas españolas.)

tendrá más que obsesiones masoquistas, en un deseo de acercarse sentimentalmente a su marido con el que sólo puede tener contactos teóricos y enfermizos. Las primeras ensoñaciones de Séverine la presentan como víctima de un par de cocheros que, con el consentimiento de su marido, la golpean y a continuación la violentan sexualmente; en las últimas vuelven a aparecer esos cocheros, aunque sin la compañía de Séverine; el «cambio», si es que existe, hay aquí de nuevo una suerte de ambigüedad en Buñuel, ambigüedad que es tanto un principio fundamental en cualquier obra de creación como una socarronería más del director, que tiene en esta película materia más que suficiente para reírse a diestro y siniestro de sus más entrañables monstruos privados —que son también los nuestros—, y de las pretensiones de solución y mejora tanto de sus personajes como de sus espectadores), son los determinados por la conducta de Séverine, trabajadora diurna en una casa de citas y, por el azar, que convierte a su marido en un pasivo y «liberador» inválido. La realización sexual de su matrimonio sólo podrá ser posible para Séverine en la medida en que conecte con las obsesiones y limitaciones que le han sido impuestas desde su infancia. En

este sentido, la relación de visitantes a la casa de prostitución forma una galería de personajes «buñuelianos», sorprendentes y divertidos, que bocetan, en su distorsión, la auténtica realidad del mundo que viven Séverine y su marido, por mucho que éstos se camuflen en un ambiente de cordialidad y asepsia burguesa».

Entre esos visitantes figura el murciano, interpretado por Francisco Rabal, personaje fundamental en la película por cuanto a través de él Buñuel se carga de el ambiente que retrata y da expresión a la postura que, muy posiblemente, tuvo el director durante el rodaje: una suerte de encogimiento de hombros, de marginación sentimental, a la que ayudaba el hecho de ser una película producida de un compromiso laboral, pero, sobre todo, el de tener que penetrar con ella en un ambiente genuinamente francés a través de una concepción radicalmente española de la problemática del sexo, el pecado y las relaciones matrimoniales. Buñuel aporta entonces su libertad, su humor, su capacidad de incisión crítica, y frente a ello se desmorona cualquier novela, cualquier planteamiento moralizante, cualquier «mensaje liberador». Es, como de costumbre, una lección de vitalidad y de frescura lo que se

nos propone desde las imágenes de su película, y poco tiene que hacer ante ellas el espectador que pretenda asumirlas desde racionalismos ortodoxos.

La película se construye sobre enormes elipsis, donde el espectador debe imaginar y coordinar las distintas parcelas de la historia que se le suministran. No hay explicaciones «psicológicas» ni afirmaciones tajantes y concretas, Buñuel muestra unos cuantos elementos y al receptor el trabajo de conjuntarlos; en este sentido, casi podría afirmarse que «Belle de jour» tiene más de un punto de contacto con el cine de misterio.

De cualquier forma, es una prueba más del genio y de la madurez creativa de Buñuel, que va enriqueciéndose para el espectador en sucesivas visiones de la película. ■ DIEGO GALAN.

**Los recuerdos de Fellini**

Definitivamente, Fellini se ha convertido a sí mismo en el centro de su obra creativa. El subjetivismo inevitable de cualquier expresionismo ha derivado en su caso a la consagración del «ego» como única base de asesoramiento a la realidad. Fellini es él y sus impresiones personales.

Vencido en la lucha surgida de un vago concepto del cristianismo («La strada», «Las noches de Cabiria», «La dolce vita»...), donde Fellini quizá pretendía superar la dialéctica íntima de su fascinación por un mundo que teóricamente debía despreciar, el nuevo camino emprendido por el autor fue el que le llevaba a autoindagarse en sus propias contradicciones y frustraciones; de ahí surgió la que posiblemente sea su obra más acabada y sincera: «Ocho y medio» (1963).

Posteriormente, sin embargo, seducido por

su propio éxito, la explosión íntima de su nueva vertiente poética dio paso a la espectacularidad superficial de sus siguientes títulos: «Satyricon» y «Roma», especialmente, donde aquel carácter introspectivo se transformaba en simple lucimiento egocéntrico. De cualquier forma, Fellini había descubierto una posibilidad plástica que sintetizaba espléndidamente el espectáculo circense con la expresión íntima, al menos en el sentido en que ésta se pretendía. Esa plástica se ha transformado evidentemente en el «toque» Fellini, y en ella se hallan ahora confundidos los aciertos y los errores del autor, si es que éstos pueden diferenciarse tan fácilmente.

De cualquier forma, entiendo por errores las servidumbres que Fellini se va creando a sí mismo (determinado también, lógicamente, por el engranaje de la producción y los beneficios, que exigirá de él el mantenimiento de su personaje público). El respeto a la imagen de «genio», humorista brillante y fabricante de monstruos, puede producirle a él más limitaciones como creador que a la industria para la que trabaja.

En «Amarcord» (1973), que se estrena ahora en España, queda, a mi juicio, clara esta sumisión. Partiendo de un excelente trabajo literario (1), del que él es también autor, la película incide en la estructura narrativa habitual de sus últimos films, donde el desarrollo de una anécdota ha dado paso a la acumulación de una serie de secuencias unidas entre sí por un motivo único. En este caso es el de un supuesto reportaje sobre Rimini (ciudad natal de Fellini, que ya había sido tratada en sus anteriores películas

(1) «Amarcord», Fellini y Guerra. Editorial Noguer, 1974.