

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.

«I vitelloni» y «Los clowns»), una Rimini en la época fascista, aquella que Fellini conociera en su infancia. Justamente el título de la película, «Amarcord» («Mis recuerdos»), da pie a esta libertad narrativa, a esta acumulación de sensaciones y vivencias. Rápidamente tengo que apuntar que, en una apreciación personal, «Amarcord» supera las últimas películas de Fellini en cuanto a coherencia e interés, posiblemente debido a la vinculación sentimental y auténtica que el autor tiene con la materia tratada. Se encuentran en «Amarcord» muchos de los mejores momentos de Fellini, muchas de sus más tiernas y espléndidas realizaciones.

Sin embargo (y aquí volvemos al punto anterior), sigue existiendo aún en esta película la ya mencionada necesidad de respetarse la imagen. Esta necesidad se traduce aquí en la estructura misma de la película; en ella, en lugar de ofrecerse un desarrollo dialéctico de los diferentes «momentos» elegidos por el autobiógrafo, se acumulan simple y llanamente en función de su visualidad y su «sentimentalidad». La lógica de la construcción estriba en la ordenación por estaciones del año; de primavera a primavera, éstas son las páginas más sobresalientes de un año en la vida de Rimini, luego «la vida sigue...».

Pero esta fórmula acumulativa obliga al autor a un continuo «tour de force», a un sorprenderse a sí mismo en el tratamiento de las secuencias; la inventiva se repite a sí misma y no ofreciéndose otro interés que el de la sorpresa y el sentimiento, «Amarcord» puede quedar, finalmente, como una trampa ofrecida por Fellini: la de prometer unas vivencias sinceras, y escamotearlas en función de su brillantez.

■ D. G.

**Otros juegos de sociedad**

En el festival de Venecia de 1966, «Juegos de noche», de Mai Zetterling causaría el clásico motivo de escándalo que periódicamente necesitan los espíritus timoratos e inquisidores. Gracias a ellos, sin embargo, la película obtuvo una resonancia internacional que puede que de otra forma nunca hubiese alcanzado. A pesar de lo cual, la película no ha llegado a España hasta nueve años después, y en una campaña de liberalización censorial, atenta de momento, sobre todo, a hacerse notar espectacularmente (1). Sea bien venida, de cualquier manera, esta película, a la que, desgraciadamente, los nueve años de retraso no han beneficiado, sobre todo porque la

(1) De cualquier forma, estas películas que ahora se ven en las pantallas españolas fueron sin duda aprobadas con la legislación anterior, e incluso con el cuerpo ministerial anterior. No hubiera habido tiempo de estrenar inmediatamente tanto este título como los de Buñuel y Fellini, también comentados en estas páginas. Las «nuevas» normas de censura no han comenzado a dar aún sus «frutos», salvo en lo que se refiere a la prohibición tajante de las películas de Summers y Betru, de lo que ya hablamos la semana anterior.

campana que en su momento se hizo ha distorsionado su auténtico sentido al destacar sólo sus supuestos elementos escandalosos.

Lo cierto es que «Juegos de noche», antes que una película destinada a «destacar pasiones tenebrosas», pretende exponer un principio moral: el de la necesidad de rebelarse contra la decadencia de una sociedad parásita que ha hecho de sus miserias (y éste es un término aplicable a lo que la película indica), su único sistema de vida. Esa decadencia que lleva implícita una corrupción de las relaciones humanas, produce en el protagonista de «Juegos de noche» la imposibilidad de madurar y afrontar su propia realidad vital. Para conseguirlo, deberá asesinar a los monstruos que aún viven con él; deberá destruir la mitificada imagen de la madre cuya amargura condujo a una suerte de nihilismo autodestructivo, pero que para el hijo tenía todos los encantos propios del más tóxico complejo de Edipo. En este sentido, la película cubre la trayectoria, típicamente freudiana, de quien debe liberarse de un pasado que convive estrechamente con su presente; esa doble combinación tempo-

ral está expuesta por Mai Zetterling con enorme claridad, saltando de una época a otra con la inmediatez con que su personaje principal vive los recuerdos. Estamos, pues, de nuevo, ante una película narrada en primera persona a la que, sin embargo, Mai Zetterling añade un subtexto inteligente: la crónica vivida por su protagonista puede ser también la de una «nueva sociedad», ya que frente a otra cultura y a otra forma de vida se define y se rebela.

El trabajo de la Zetterling se desdobra de nuevo, y «Juegos de noche» adquiere la doble vertiente de exposición con connotaciones autobiográficas y de acicate didáctico que ayude a esa liberalización general. En los planteamientos de la directora, ello conduciría al desarrollo maduro de una relación amorosa y, al tiempo, a la plena autonomía necesaria para afrontar la realidad.

La ingenuidad de Mai Zetterling no anula, sin embargo, el encanto de sus imágenes (en una cuidadísima puesta en escena), ni, por supuesto, el valor —ya casi histórico— de esta película, cuya proyección íntegra en las pantallas españolas no puede por menos de sorprender. ■ D. G.



«Juegos de noche», de Mai Zetterling (1966).

**LIBROS**

ANTONIO MACHADO, José María Valverde. Siglo XXI. EN EL OTRO COSTADO, Juan Ramón Jiménez. Edición de Aurora de Albornoz. Júcar. REQUIEM POR UN CAMPESINO ESPAÑOL, R. J. Sender. Destino. EL FUTURO DE LA NOVELA, Henry James. Taurus. PAREJAS, J. Updike. Júcar. HISTORIAS DE ALMANAQUE, Bertolt Brecht. Alianza. EL TEATRO DE IBSEN A BRECHT, R. Williams. Península. HISTORIA SOCIAL DEL TEATRO, M. Berthold. Labor. EL CINE DE ALLENDE, F. Bolsoni. Fernando Torres. LA FILOSOFIA MORAL CONTEMPORANEA, W. D. Hudson. Alianza Universidad. JAURES, M. Auclair. Grijalbo. LA DEMOCRACIA ATIENENSE, R. R. Adrados. Alianza. ORIGEN Y DESARROLLO DEL CAPITALISMO ESPAÑOL, J. L. García Delgado. Cuadernos para el Diálogo. FE EN LA TIERRA, Alfonso C. Comin. Desclée de Brower.

**CINE**

**Madrid**

BELLE DE JOUR, Buñuel (Pompeya). AMARCORD, Fellini (Drugstore-Galileo). JUEGOS DE NOCHE, Zetterling (Alexandra). LA MUJER DE JUAN, Bellon (Palace). EL AMOR DEL CAPITAN BRANDO, Armiñán (Azul). CANTANDO BAJO LA LLUVIA, Kelly-Donen (Duplex, sala 1). CHINATOWN, Polanski (Paz). KLUTE, Pakula (Pleyel). MI VIDA ES MI VIDA, Rafelson (Niza-Pavón). LOS NUEVOS ESPAÑOLES, Bodegas (Luchana-Richmond-Torre de Madrid). LA PRIMA ANGELICA, Saura (Apolo-Gayarre-Granada-Infantas). TOMA EL DINERO Y CORRE, Allen (Espronceda). ULTIMO DOMICILIO CONOCIDO, Giovanni (Galaxia). FILMOTECA NACIONAL: Véase programación diaria. A destacar los curiosos ciclos de cine australiano y «premios del CEC».

**Barcelona**

EL ESPIRITU DE LA COLMENA, Erice (Ars). UN SABOR A MIEL, Richardson (Ars). LA MUJER DE JUAN, Bellon (Moratín). JUEGOS DE NOCHE, Zetterling (Arcadia). EL AMOR DEL CAPITAN BRANDO, Armiñán (Cataluña). LA CONVERSACION, Ford Coppola (Diagonal). CHINATOWN, Polanski (Vergara). LUNA DE PAPEL, Bogdanovich (Diana). LOS NUEVOS ESPAÑOLES, Bodegas (Alexandra). TIEMPOS MODERNOS, Chaplin (Balma). VERANO DEL 42, Mulligan (Fantasio). FILMOTECA NACIONAL: Véase programación diaria. A destacar el ciclo dedicado a Totó.