

Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:

A propósito de la mirada buñueliana. Con la excusa de Susana y Belle de jour

Autor/es:

Losilla, Carlos

Citar como:

Losilla, C. (1995). A propósito de la mirada buñueliana. Con la excusa de Susana y Belle de jour. *Vértigo. Revista de cine*. (11):22-29.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/43022>

Copyright: Todos los derechos reservados.

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



Las tres primeras películas de la filmografía como director de Luis Buñuel podrían considerarse una especie de crescendo anticlimático: del radicalismo surreal de UN PERRO ANDALUZ (UNCHIEN ADALOU, 1928) al sobrio documentalismo de LAS HURDES/TIERRA SIN PAN (1932), pasando por un primer ensayo de ciertas técnicas narrativas realistas en

Con la excusa de
SUSANA y BELLE DE JOUR

A Propósito de la mirada Buñueliana

Carlos Losilla

LA EDAD DE ORO (L'AGE D'OR, 1930). Pero esta aparente claudicación — que, según algunos, se vería reforzada por la trayectoria inmediatamente posterior del cineasta — no es otra cosa que un envite hábilmente calculado, pues en esa tríada inicial se encuentra ya, resumido y reconcentrado, todo el Buñuel posterior, no sólo el que estallarà con fuerza tras las bombas de VIRIDIANA (1961) y EL ANGEL EXTERMINADOR (1962), sino también el que parecía resignarse a la obediencia y a las convenciones genéricas en la cuadrículada industria mejicana de los años 50.

En efecto, es cierto que mientras UN PERRO ANDALUZ descarga su artillería onírica en un sinfín de metáforas y alusiones, en un turbulento aluvión de símbolos sexuales y libérrimas asociaciones de ideas, LAS HURDES reduce toda esa explosiva visceralidad a una observación impertérrita, a un ojo impávido que lo mira todo sin apenas inmutarse. Pero tampoco mentirà, igualmente, quien diga que en las dos primeras películtitas se encuentra ya el germen del documental posterior: curiosamente, la realidad observada de manera fenomenológica destila purulencias aún mucho más turbadoras que las de la práctica surrealista, del mismo modo en que la cruel impavidez de la cámara resulta ser heredera directa de la distancia casi brechtiana con que se observan los delirantes acontecimientos de LA EDAD DE ORO.

De ahí al estilo de la última etapa de la filmografía buñueliana no hay más que un paso. La indiferencia casi idiotizada que domina la totalidad de EL DISCRETO ENCANTO DE LA BURGUESIA (LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE, 1972) o EL FANTASMA DE LA LIBERTAD (LE FANTÔME DE LA LIBERTÉ, 1974), al igual que la lívida gelidez de TRISTANA (1969) o ESE OSCURO OBJETO DEL DESEO (ET OBSCUR OBJET DU DÉsir, 1977), dejan bullir, sin embargo, en su interior, un verdadero volcán de fogosa intensidad, un hervidero de monstruosidades sin nombre. Y, a la vez, la (i)lógica surrealista de sus mecanismos expositivos, su fragmentarismo extravagante y jugueteón, encierran en sí mismos una fría y meticulosa observación de personajes y escenarios, como si el mundo fuera una especie de teatro del absurdo que el ya anciano Buñuel se dedicara a escrutar con tanto escepticismo como curiosidad.

Como consecuencia, la habitual distinción entre un Buñuel “realista” y un Buñuel “surrealista”, dirámoslo con todas las prevenciones y comillas del mundo, no parece tener demasiado sentido en el marco de una consideración más libre, menos rígida de su filmografía. Tan “realista”, según las convenciones genéricas del clasicismo cinematográfico, es el Buñuel de EL GRAN CALAVERA (1949) como el de TRISTANA. Y, al mismo tiempo, tan “surrealista” es el de UNA MUJER SIN AMOR (1951) como el de LA VIA LACTEA (LA VOIE LACTÉE, 1968), por poner ejemplos extremos. A partir del inicio de su carrera mejicana, Buñuel parece tomar definitivamente una decisión integradora, aplicar de una vez por todas y hasta el fondo las intuiciones producto de sus tres primeros films: debiendo en principio plegarse a unas determinadas convenciones, ensaya en su propio marco una síntesis de sus caminos anteriores. El resultado es una táctica, un estilo —quizás uno de los más recónditos y originales de la historia del cine— de cuyo ámbito no se moverá hasta el fin de sus días, pero que, simultánea y paradójicamente, irá explorando y rastreando hasta su agotamiento, transmutándolo y diversificándolo según las circunstancias.

De ahí que se trate, como siempre, de una cues-

tión de puesta en escena, no de "argumentos" ni tampoco de "géneros". Tanto en SUSANA/DEMONIO Y CARNE (1951) como en BELLE DE JOUR (BELLE DE JOUR, 1966), por volver a los pares de (aparentes) opuestos, la técnica es sorprendentemente plana y la planificación hueca, mientras que la capacidad de sugerencia de los diferentes subtextos y el engarce entre las escenas oponen una visceralidad airada, turbadora: una "combinación de indiferencia y amargo apasionamiento", como decía Manny Farber en uno de sus más memorables artículos¹. No se puede hablar ya, entonces, en ninguno de los dos casos, de realismo o de surrealismo, sino de *otra cosa*, un misterioso cruce que da lugar a una nueva mirada: observemos, pues, esta mirada más cerca, aprovechando la circunstancia de que la oposición/com-

géneros menos sofisticado, y BELLE DE JOUR "un film de Luis Buñuel" cuyo objetivo no es otro que el intelectual liberal medio, a ser posible francés.

Y eso no es todo, pues a esta taxonomía, cruentamente despiadada pero en el fondo meramente superficial, contribuiría igualmente la mayor parte de la opinión crítica desplegada ante ambos films. Sin temor a equivocarme en modo alguno, puede decirse que, a lo largo de la historia crítica del cine de Buñuel, tanto SUSANA como BELLE DE JOUR han sido dos películas más bien despreciadas, y precisamente debido a la codificación extrema de sus propuestas, a su apariencia de productos perfectamente delimitados y definidos por los gustos de la industria.

Ya André Bazin, en un artículo publicado en *L'Observateur* el 15 de enero de 1953, y aun re-



Fotogramas de UN PERRO ANDALUZ (izquierda) y LAS HURDES/TIERRA SIN PAN (derecha).

paración entre las dos últimas películas citadas puede resultar extremadamente fructífera para la indagación de todos los interrogantes y vericuetos de ese estilo.

Para empezar por donde no deberíamos, nada parece haber más opuesto en la filmografía de Buñuel que estas dos películas, separadas además por quince años de intensa actividad. Mientras SUSANA corresponde a la etapa mejicana del realizador, la de los melodramas comerciales absolutamente integrados en la industria, BELLE DE JOUR, por el contrario, resulta ser una película educadamente francesa, un completo logro del *art et essai* de los 60 pasado por el barniz de los nuevos cines. Si SUSANA ostenta un acabado típicamente chillón, decididamente *kitsch*, con los personajes declamando y gesticulando sin cesar y la música rellenoando cada uno de los huecos que deja libre el diálogo, BELLE DE JOUR, en cambio, es un perfecto modelo de cómo adaptar el vanguardismo a los modernos gustos burgueses, un portento de finura y contención en el tratamiento de un tema típicamente escabroso (una respetable mujer casada que se dedica a la prostitución en sus ratos libres). Resumiendo: SUSANA es una película claramente dirigida al público más popular, a los consumidores del cine de

conociendo ciertas virtudes "paródicas" a la película en cuestión, en este caso SUSANA, pontificaba que "hubiera sido mejor seguramente, para la gloria renaciente de Buñuel, que no se hubiera intentado aprovechar tan descaradamente el éxito de dos películas buenas [se refiere a LOS OLVIDADOS (1950) y SUBIDA AL CIELO (1951)] para tratar de colar de rondón una tercera que era mediocre", definiendo finalmente el film como "sólo una producción comercial en la que Buñuel tuvo que ceder a las concesiones más ingenuas"². Opinión, por cierto, que parecía compartir incluso el mismísimo Buñuel, que se refirió frecuentemente a SUSANA como una "película sobre la que no tengo nada que decir"³.

En cuanto a BELLE DE JOUR, no hay más que recordar dos detalles, extremadamente sintomáticos por otra parte, para reconocer un calvario parecido. Primero, la festiva definición de Julio C. Acerete en un artículo memorablemente dequiciado, una de las muestras más rotundas y a la vez petardistas de la "crítica política" de los 70, donde el fim en cuestión se describía, con capacidad de síntesis digna de mejor causa, como "el simple ejercicio más o menos habilidoso de una retórica autodigestionada..."⁴. Y, segundo, una opinión más mesurada, aunque igualmente

(1) Manny Farber, "Luis Buñuel", en *Arte termita contra arte elefante blanco*, Barcelona, Anagrama, 1974, pág. 131, traducción y selección de textos del autor por José Luis Guarnier.

(2) Recogido en *El cine de la crueldad*, Bilbao, Mensajero, 1977, pág. 79.

(3) José de la Colina y Tomás Pérez Turrent, *Luis Buñuel: prohibido asomarse al interior*, México, Joaquín Mortiz/Planeta, 1986, recogido en Luis Ballabriga Pina (ed.), *El cine de Luis Buñuel según Luis Buñuel*, Huesca, Festival de Cine, 1993, pág. 84.

(4) Julio C. Acerete, "En las discretas y encantadoras aguas del espectáculo surrealista (con el cine de Buñuel como pretexto)", en *Dirigido por...*, n.º 26, septiembre de 1975, pág. 2 (Los subrayados, el de la cita y el del título, son, por supuesto, del autor del texto).

Fotograma de BELLE DE JOUR. Séverine (Catherine Deneuve) con su marido Pierre (Jean Sorel).



distante: la del siempre elegante Miguel Marías, que, después de dejar bien sentadas, como quien no quiere la cosa y con su finura habitual, algunas de las claves básicas de la película, concluía que se trataba únicamente de “una divertida sesión de toreo de salón”, un film “en el que no se nota una verdadera implicación personal de Buñuel”⁵.

Despreciada, así, SUSANA por su carácter excesivamente comercial, por su talante claramente gerérico, lo aparentemente sorprendente es que BELLE DE JOUR fuera (sea) objeto de un tratamiento crítico muy similar, aunque la sorpresa desaparezca a poco que se profundice en los motivos, pues tanto Acerete como Bazin, tanto el propio Buñuel como Marías, desde posturas ideológicas y estéticas tan distintas como distantes, estaban apuntando, en el fondo, hacia la misma diana: el convencimiento de que Buñuel, como dice Marías, no se ha implicado en su obra, de que se ha vendido (o se ha rendido) a las modas imperantes en los respectivos momentos de la fabricación de ambas películas, sea el culebrón mejicano de los 40 y los 50, sea el vacío intelectual imperante en una buena porción del cine europeo realizado en los 60.

Y quizás no les falte una parte de razón, si se tomó la “implicación” como una toma de posición estética: no hay otras dos películas en la filmografía de Buñuel en las que el aragonés se “implique” menos, si descartamos proyectos declaradamente descabellados como GRAN CASINO (1947), pero a la vez no hay tampoco ninguna otra en la que esa ausencia de “implicación” resulte tan evidente en pantalla, en la que la indiferencia buñueliana, sin duda deliberadamente conducida hasta el absurdo, se convierta de un modo tan claro en una *ver ae propria* figura de

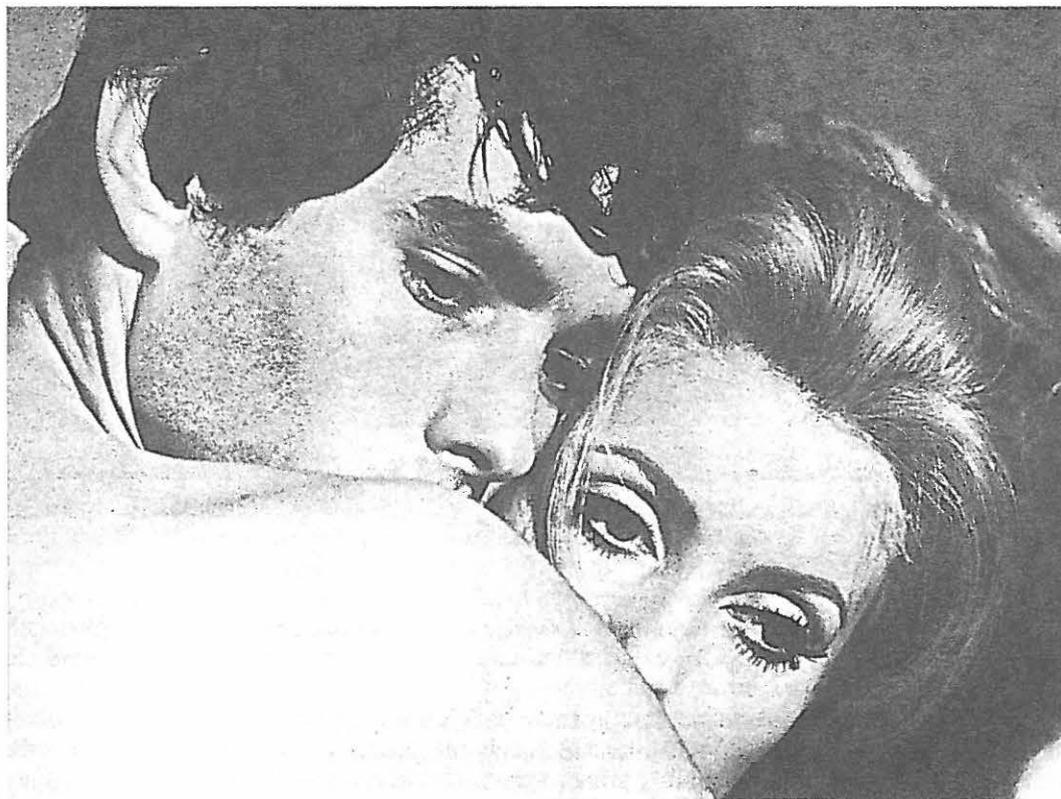
estilo, una manera de mirar las cosas y de entender el cine.

Pues bien: en este punto, precisamente, en esa “desimplicación” sistemática de la mirada de Buñuel, se encuentra la anulación absoluta de todas las posibles diferencias entre SUSANA y BELLE DE JOUR. Por un lado, se salva el pretendido abismo entre realismo y surrealismo a través de la consecución de un tercer filtro, una especie de fantasmal clima de irrealidad en el que ni el primero de esos films puede ser ya absolutamente un melodrama realista, ni el segundo totalmente un juguete surrealista. Y, por otro, se borran, se eliminan todas las posibles fronteras existentes entre vanguardismo y cultura popular mediante la insistente infiltración de uno en otra y viceversa.

Veamos, por ejemplo, BELLE DE JOUR, por ser quizás el individuo de la pareja que más claramente muestra sus mecanismos. En la primera escena de la película, la bella Séverine (Catherine Deneuve) pasea con su marido Pierre (Jean Sorel) en un elegante coche de caballos, guiado por dos estirados conductores, a lo largo de un romántico bosque otoñal. De repente, y ante una orden del esposo, los dos lacayos arrastran a la joven hasta un claro, donde —supuestamente— la someten a todo tipo de vejaciones sexuales. Corte brusco a una habitación en penumbra: Séverine vuelve en sí de su ensoñación y explica la pequeña anécdota a Pierre, que acto seguido intenta hacer el amor con su mujer. Ella, inquieta, se niega amablemente.

El esquema, pues, no deja lugar a dudas: nos encontramos en el marco de una burguesía acomodada de la que el director del film, en un estilo “vanguardista” que pretende mezclar inopinadamente la realidad y el sueño, intenta mostrar sus frustraciones y miedos sexuales. En otras pa-

(5) Miguel Marías, “Belle de Jour”, en *Dirigido Por...* n° 23, mayo de 1975, pág. 23.



Fotograma de BELLE DE JOUR. Sévérine (Catherine Deneuve) con su amante Marcel (Pierre Clementi).

labras: la típica película europea de arte y ensayo de los años 60 cuyo objetivo era mezclar el análisis social, la indagación psicoanalítica y la renovación formal, todo ello sazonado con la consabida huella autoral, en este caso un cierto "surrealismo" de raíces inconfundiblemente hispánicas.

La tensión, de este modo, parece surgir espontáneamente de la materia tratada. Sueño y realidad, realismo y surrealismo, melodrama tradicional y tratamiento vanguardista. A lo largo del film, se suceden las alternancias: al lado de escenas típicamente realistas, en las que nuestra heroína conversa con su marido o se entrega fríamente a los clientes del burdel en el que pre-

tende superar su frigidez, hay otras en las que Sévérine se abandona a su desbordante imaginación, haciendo partícipe de ella a la vez al espectador. En un momento determinado, por ejemplo, recrea una supuesta escena de su niñez, en la que un amenazador fontanero la acaricia mientras ella oye la llamada de su madre.

En otro, aún mucho más arriesgado, su marido y Husson (Michel Piccoli), el hombre que siembra en ella la idea de dedicarse a la prostitución, lanzan aviesamente bolas de barro sobre su immaculado vestido blanco.

La simbología no puede ser más fácil, ni las posibles interpretaciones más evidentes. Y, sin embargo, la película alcanza una complejidad sin duda a la altura de las mejores obras de Buñuel. En las primeras escenas de Sévérine en el pros-

tíbulo, por ejemplo, la aparente transparencia de las imágenes deja siempre, no obstante, un poso de intranquilidad en los ojos del espectador. Las acciones son absolutamente cotidianas, no hay nada que sobrepase el más estricto realismo y, a pesar de todo, la estructura de la casa, descubierta poca a poca por la insidiosa cámara de Buñuel, se nos antoja aextrañamente irreal, como si las habitaciones fueran cajitas de cartón en las que se debatieran inútilmente los personajes, o mejor, como si éstos vivieran en el interior de un cuadro de Mondrian. Del mismo modo, cuando Sévérine anda por la calle, o cuando camina junto a su marido en la estación de esquí, el pretendido verismo de la figuración y los ex-

teriores se diluye en su propia y aséptica pulcritud: eso no puede ser una calle, aquello no puede ser una estación de esquí.

Así, pues, en BELLE DE JOUR, las escenas pretendidamente realistas acaban siendo más inquietantes que las manifiestamente oníricas. Los personajes parecen

ejercer acciones verosímiles, desenvolverse en espacios cotidianos, pero todo ello es contemplado tan fría, tan indiferentemente, que sus movimientos devienen mecánicos, sin vida, y sus habitáculos tan artificiales y falsos como sus propias miradas de amor o deseo. No existe en el film, como parece ser opinión general, una voluntaria homologación entre el universo real y el del sueño, sino una tajante diferenciación, pero una diferenciación paradójicamente encaminada

La simbología no puede ser más fácil, ni las posibles interpretaciones más evidentes. Y, sin embargo, la película alcanza una complejidad sin duda a la altura de las mejores obras de Buñuel.

a establecer vínculos: tan irreal resulta uno como otro, con la salvedad de que el primero, que no se presenta como fantasía, nos sorprende aún más por su apariencia plácida, inofensiva.

Veamos la parte final del film. A partir del momento en que entran en escena Hyppolite (Paco Rabal) y Marcel (Pierre Clementi), los acontecimientos descritos adoptan un aspecto más narrativo, la película se decanta todavía más por la forma del relato melodramático. Sévérine inicia una turbia historia de sexo, posesión y dominación con el imprevisible Marcel —uno de los personajes más terroríficos de la filmografía de Buñuel, sólo comparable a los mendigos de VIRIDIANA: la espontaneidad de la naturaleza en estado puro, impresión ferozmente subrayada por la portentosa, casi repugnante presencia del actor Clementi—, y ello desencadena una serie de fatalidades que culminan en la reducción de Pierre a la condición de vegetal.

En principio, toda esa sucesión de acontecimientos, que se encadenan uno con otro de manera casi ineluctable, parecen pertenecer, verse asignados por la película a la categoría de lo real, sustrayéndose así a los recuerdos y ensoñaciones de Sévérine. Pero el final del film consigue limpiamente que el espectador se replantee esta situación. Husson hace una visita de cortesía a Sévérine y a su marido, condenado de por vida a una silla de ruedas por una agresión de Marcel, y, cuando se va, Pierre, como si no hubiera ocurrido nada, se levanta y se acerca amorosamente a su mujer, que, acto seguido, sale a la terraza y mira al exterior: el mismo coche se caballos del principio atraviesa la imagen por el mismo bosque otoñal, aunque ahora completamente vacío.

En apariencia, así, se pasa de la realidad a la surrealidad, de la cotidianeidad a la fantasía, sin apenas solución de continuidad, con lo cual el "mensaje" de la película estaría de acuerdo con su visión más superficial: Sévérine únicamente puede vencer sus obsesiones mediante la enajenación total. Pero el impacto que ejerce en el espectador la puesta en escena de esta última parte del film se opone frontalmente a esta impresión.

Cuando Marcel se cruza en la vida de Sévérine, lo que hasta entonces ha sido sólo un pequeño drama de costumbres burguesas parece convertirse poco a poco casi en un melodrama criminal. Marcel es un ser brusco y asocial, incluso parece ocultar un pasado de innumerables ignominias, y los contactos sexuales que man-

tiene con la frágil Sévérine están marcados por la tortura mutua y la obsesión. Sin embargo, y observada por el ojo clínico de Buñuel, esta relación atormentada adquiere un peso aún más extraño: al estar contempladas desde la misma distancia que el resto del film, las peripecias de la trama, la persecución a que se ve sometida Sévérine y la tragedia final, alcanzan un absoluto grado de desdramatización, pierden todo su potencial suspense y su carga emocional, invistiéndose a la vez de un aire ausente y robotizado que acaba precipitando la pirueta final. En efecto, la supuesta ensoñación culminante de Sévérine se muestra al espectador tan irreal —ni más ni menos— como todo lo que la precede, tan absurda

como la absurda cadena de acontecimientos que la ha provocado, con lo que los dos planos de la película terminan por converger en uno solo. Se trata, sí, de dos estratos claramente diferenciados —la realidad y el sueño—, pero la puesta en escena buñueliana consigue que finalmente se superpongan, se solapen el uno al otro: el real acaba siendo tan irreal que cuando

irrumpe el verdaderamente irreal ya no nos sorprende en absoluto.

Es, en el fondo, la estrategia que ha estado empleando Buñuel durante todo el film, sólo que llevada a un paroxismo tan lógico como impasible. Yes, también, la estrategia que domina la totalidad de las más arriesgadas obras mayores del aragonés, más allá de géneros, códigos y restricciones industriales. Sólo hace falta contemplar algunas de sus películas mejicanas para comprobar que el procedimiento es el mismo y, sobre todo, que la mirada buñueliana es capaz de permanecer imperturbable, si así lo desea, incluso en las condiciones más adversas.

Tomemos, si no, SUSANA, el otro miembro de la pareja planteada anteriormente. Se trata de un melodrama salvaje, desaforado, histérico, que en principio se diría en las antípodas de las refinadas imágenes de BELLE DE JOUR. Como en esta última, no obstante, los elementos que abren el film son ya los signos definidores de su desarrollo posterior: una muchacha presumiblemente casquivana, encerrada en una lóbrega institución regentada por monjas, es conducida a una celda de castigo de la que consigue escapar a través de procedimientos casi milagrosos, en medio de una escenografía que parece extraída de algún film de terror de la Universal de los años 30. La simbología desenfadada (la araña que atraviesa la som-

las peripecias de la trama, la persecución a que se ve sometida Sévérine y la tragedia final, alcanzan un absoluto grado de desdramatización, pierden todo su potencial suspense y su carga emocional, invistiéndose a la vez de un aire ausente y robotizado que acaba precipitando la pirueta final.

bra de la cruz proyectada por los barrotes de la celda), el erotismo impregnado de religiosidad (la muchacha revolcándose lujuriosamente sobre el suelo... ¡mientras pide ayuda a Dios!) y la invocación de un naturalismo arrebatado, deudor de un insobornable aliento folletinesco, parecen proyectar un claro anticipo de lo que va a ser la película: un melodramón de estirpe latina exageradamente extrovertido, una sublimación de la imaginería popular a través de la magnificación de sus fetiches sentimentales y rituales más representativos.

La cosa, pues, parece una vez más contundentemente clara. Como en BELLE DE JOUR, hay un modelo previo al que ceñirse, en este caso la tradición melodramática sudamericana, unas formas exteriores que la película debe guardar a toda costa. Pero, también como en aquel film, esas formas se van pacientemente desvirtuadas por el enfoque adoptado, por la mirada buñueliana aplicada aquí a un material totalmente distinto.

Esa primera escena, más bien *flamboyante*, deja ya entrever lo que será el procedimiento utilizado a lo largo del film: por una parte, y como en todo melodrama de raíz romántica que se precie, la realidad queda sobrepasada por la densidad del símbolo sin perder —paradójicamente— ninguno de sus atributos, pero, por otra, esa misma operación adquiere un aire demasiado evidente, como si la cámara pretendiera subrayar artificiosamente todo aquello que se ve obligada a filmar. El plano en que la araña atraviesa la sombra de los barrotes proyectada en el suelo en forma de cruz, por ejemplo, aun formando parte de lo que está ocurriendo realmente en aquel momento en la película, parece desgajado del resto de la escena, hasta el punto de erigirse en una especie de alucinación simbólica violentamente inserta dentro del flujo naturalista del relato. E incluso la posición de la cámara al filmar a la chica en el interior del cubículo tiene algo de exageradamente claustrofóbico, un matiz teatral que no sólo logra distanciar la mirada del espectador, sino que acaba convirtiendo el desgarró melodramático en observación impertérrita.

Los motivos clásicos del melodrama, así, como ocurría con las convenciones del cine de arte y ensayo de los años sesenta en BELLE DE JOUR, actúan simplemente en un primer nivel del film,

para luego perderse fríamente en la distancia. Los barrotes, por ejemplo, *leit motif* de la obertura, van repitiéndose como símbolo de las frustraciones de los protagonistas a lo largo de toda la película, pero nunca añaden un plus de densidad, sino que, muy al contrario, se “irrealizan” al contacto con la puesta en escena de Buñuel, tal como sucedía en BELLE DE JOUR con las escenas oníricas. No hay más que ver los numerosos planos en los que Alberto (Luís Somoza), el hijo del terrateniente don Guadalupe (Fernando Soler), enfervorizadamente prendado por los encantos



Fotograma de SUSANA. La protagonista con don Guadalupe en la armería.

de Susana, se ve atrapado entre las líneas paralelas de enrejados o barandas; lejos de verse enriquecido como personaje trágico por esa caracterización figurativa, queda reducido a una marioneta rígidamente encerrada, delimitada tanto por esas líneas que lo aplastan contra el fondo del plano, como por la posición de la cámara adoptada por Buñuel.

El realismo propio del melodrama cinematográfico, pues, trufado a su vez se símbolos y alusiones, corre aquí la misma suerte que la conjunción entre realidad y fantasía que parecía dominar BELLE DE JOUR: la distinción entre los elementos resulta evidente, pero todo queda finalmente unificado por la frialdad de la mirada, por el carácter plano y claustrofóbico del encuadre, por la anulación de cualquier rugosidad en favor de una absoluta “extrañificación” de personajes y situaciones. El melodrama moralizante sobre la inviolable unidad familiar se convierte en una sátira casi brechtiana sobre sus frustraciones y miserias, y la visión de la hembra como demonio queda transformada en un llamamiento a la subversión y a la transgresión sexual: Susana (Rosita Quintana), en principio la descastada



Fotograma de SUSANA. La protagonista es conducida a su celda.

patibularia que, evadida del reformatorio, es recogida por un rico hacendado, su mujer y su hijo, dedicándose a partir de entonces a destruir su felicidad mediante la sibilina explotación de su desbordante atractivo físico, acaba convirtiéndose en la víctima de un universo enrarecido y asfixiante, o mejor, en la representación simbólica de una pesadilla, la de la familia burguesa prototípica enfrentada a sus propias obsesiones y represiones.

En este sentido, el propio mecanismo que domina el funcionamiento de la puesta en escena es el germen del que brota ese aire onírico y pesadillesco, subrayado en ocasiones por una utilización del voyeurismo que, como ya sucedía en *BELLE DE JOUR*, reencuadra la gélida mirada de Buñuel en otra mirada aparentemente más apasionada pero igualmente distante, que a su vez acaba convirtiendo el cuerpo contemplado en un simple objeto de observación.

Cuando Susana aparece por primera vez en casa de don Guadalupe, por ejemplo, su cuerpo empapado, enfangado por la tormenta y la huida, se muestra en todo su esplendor, a la vez erótico y escatológico, a los ojos de todos los hom-

bres de la familia. Pero en lugar de contemplarlo como un sujeto desestabilizador, el carácter analítico de la planificación buñueliana lo convierte en un mero objeto de la rapacidad y la frustración masculinas —miradas anhelantes, ávidas pero calculadoras—, transformando así la densidad simbólica del barro y el cuerpo más en signo, en discurso independiente, que en plus dramático. Y lo mismo ocurre en aquella escena en que don Guadalupe mira hacia la ventana de Susana, a la que está llamando el capataz Jesús (Víctor Manuel Mendoza), siendo los dos a la vez contemplados por otra mirada, la del joven Alberto desde su cuarto: el laberíntico juego de reencuadres, en esta ocasión, el constante “reenvío” a que es sometida la mirada del espectador por parte de la mirada de Buñuel, no hace otra cosa que distanciar continuamente la posible identificación dramática, convirtiendo de nuevo el fuego el hielo, la contemplación apasionada en fría observación.

De nuevo como en *BELLE DE JOUR*, pues, la puesta en escena momifica, congela los acontecimientos filmados transformando un primer material “genérico” —arteysayesco allí, folleti-

nesco aquí— en su propia contrapartida, una especie de autocontemplación curiosa, desapasionada, que devuelve al espectador una verdadera disección de lo que ve en pantalla. Si en BELLE DE JOUR, así, la realidad y el sueño, a causa de la aplicación de este proedimiento podían llegar finalmente a identificarse, a unificarse en su propia e idéntica irrealidad, en SUSANA el presunto carácter naturalista de la acción va viéndose invadido poco a poco por una bruma onírica que lo convierte en pesadilla. No habría más que ver, entonces, escenas como la de don Guadalupe limpiando las escopetas en su habitación —con Susana, a su vez, limpiando, introducida en ella, la vitrina en la que se almacenan: un objeto erótico aprisionado por la mirada “erecta” del hacendado—, o la de Susana y Alberto en el interior del pozo ocultándose de Jesús —con la claustrofó-

bía del encuadre subrayando la irrealidad de la situación—, para poder ratificar las palabras finales del ama de llaves Felisa (María Gentil Arcos), verdadera garante de la institución familiar: todo lo narrado en el film podría interpretarse como una pesadilla que empieza en una noche de tormenta, cuando llega Susana, y termina con la radiante luminosidad del sol que inunda la pantalla a la mañana siguiente de su detención, con la familia reunida de nuevo felizmente alrededor de la mesa.

Realmente “paródico”, que decía Bazin. El folletín pierde su razón de ser, del mismo modo en que la perderá, unos cuantos años después, el “vanguardismo” de BELLE DE JOUR. La presunta apología de la familia cristiana de SUSANA, convertida así en una corrosiva fábula antiburguesa, se asimila de esta manera al presunto análisis de las frustraciones de una francesita acomodada, transformado finalmente en un sibilino discurso sobre las alegrías y las torturas del sexo. Una parodia del melodrama mejicano frente a una parodia del cine de la incomunicación de los 60. Pero, ¿queda ahí la cosa?. ¿No son estas dos formas de la “desimplicación” buñueliana, esta consecuencia de su mirada, el producto de algo más complejo, que a su vez la crea y la conforma?

Víctor Fuentes habla de una “visión integral de la realidad”⁶, y Raymond Durgnat, de una manera parecida, de “una realidad virtualmente ambigua”⁷, lo cual solucionaría el problema del ensamblaje entre realismo y surrealismo, su síntesis en una nueva realidad que no sería ni una co-

sa ni otra, que conservaría la apariencia del primero y la turbulencia interior del segundo. Pero eso no basta. Lo que anida en el interior de SUSANA y BELLE DE JOUR, tomadas únicamente como estandartes del resto de la filmografía buñueliana, no es (sólo) una apacible síntesis, ni tampoco una (simple) “combinación”, como quería Farber: lo que más sorprende en ambas películas es el clima crispado que se respira en ellas, la tensión que destilan a pesar de su aparente placidez, forzando siempre el plano hasta el límite de lo indecible, domando los acontecimientos filmados hasta reducirlos a su propia representación, a su autocontemplación desfigurada.

Cuando, en BELLE DE JOUR, Séverine es obligada a contemplar por un agujero de la pader las costumbres sexuales de uno de los clientes del prostíbulo, la mirada buñueliana se desvincula

violentemente de sí misma, se precipita hacia el vacío con una furia inusitada: la brutalidad de ese acto de distanciamiento hace que el sexo se convierta en representación forzada, el voyeurismo en acto de violentación, el ojo penetrante, el curso de la vida se detenga y la frialdad fingida acabe siendo un torrente de ocultaciones e intimidaciones. Y lo mismo sucede en SUSANA, aunque al revés: cada vez que la protagonista es objeto de apasionada observación por parte de alguno de los hombres de la película, el distanciamiento con que se contempla ese acto de brutalidad genera una turbulencia moral aún mayor, provoca una extrañeza doblemente violenta, casi salvajemente brusca.

La violencia radical que siempre se ha asignado a los contenidos del cine de Buñuel, pues, forma también parte de su puesta en escena, de su mirada. La “tensión entre los arrebatos vanguardistas y la tentación de sucumbir a la cultura popular”⁸, lejos de finalizar en la integración armónica, se resuelve en un verdadero cortocircuito: el choque entre el fuego y el hielo, entre la brutalidad del distanciamiento y el distanciamiento de la brutalidad, exactamente igual que sucedía en la (falsa) oposición LAS HURDES/UN PERRO ANDALUZ. Pero ahora sabemos que se trata de algo más que de un “misterioso cruce”, como decíamos al principio de nuestra exploración. Se trata de un enfrentamiento armado, de una guerra sin cuartel, en el interior de una misma mirada, que sin duda oculta un desgarramiento social, cultural y moral. Pero ésa sería ya otra historia. ☪

La mirada de Buñuel, no hace otra cosa que distanciar continuamente la posible identificación dramática, convirtiendo de nuevo el fuego en hielo, la contemplación apasionada en fría observación.

(6) En *Buñuel en México*, Teruel, Instituto de Estudios Turoleses, 1993, pág. 63.

(7) Raymond Durgnat, *Luis Buñuel*, Madrid, Fundamentos, 1973, pág. 153.

(8) Pablo Pérez y Javier Hernández, *La poética del deseo. Pasión y melodrama en el cine de Luis Buñuel*, Teruel, Animateruel, 1994, pág. 6.