



El discreto encanto de la burguesía, Buñuel.

Luis Espinal

El itinerario a seguir para hacer crítica cinematográfica es el inverso realizado para la realización de un film.

La realización de una película es un proceso de codificación en que a partir de una idea general se pasa a buscar las imágenes concretas que han de sensibilizar y expresar aquella idea.

El espectador o el crítico se encuentra con la película ya hecha, y su trabajo es el de descodificar una obra ya objetivada. La crítica ha de partir de las imágenes concretas y de los detalles lingüísticos, hasta descubrir en ellos la idea y temática del film. Hay peligro que el sentido se pierda en medio de la maraña de los pequeños detalles, que pueden ser distractivos.

REALIZACIÓN = Codificación

Idea → Imágenes

General ← Concretas

CRÍTICA = Descodificación

Evaluación de un film

Para evaluar una película parece que hay que dar dos pasos: una etapa analítica y otra sintética.

Ante todo, hay que desmenuzar y apreciar cada uno de los elementos del lenguaje cinematográfico. Solamente después de este laborioso itinerario, puede llegarse a una visión de conjunto y a una apreciación global del film.

ANÁLISIS = Visión de los pormenores = **LENGUAJE**

SÍNTESIS = Visión del conjunto = **SENTIDO**

De estas dos etapas, la más difícil y laboriosa es la etapa analítica, de desmenuzamiento racional. En cambio la etapa sintética es mucho más intuitiva.

Etapas Analíticas

La etapa analítica para la evaluación de un film podría seguir este itinerario:

Análisis

- 4 Cultural**
- 3 Lingüístico**
- 2 Narrativo**
- 1 Argumental**

Análisis argumental

Se puede empezar por lo más exterior y evidente del film, que es el argumento. Un análisis argumental ha de fijarse detenidamente en dos elementos:

- a) La acción, esquematizándola hasta encontrar los momentos álgidos;
- b) Los personajes protagonistas, reparando especialmente en la evolución sociológica de cualquiera de ellos.

En este análisis argumental, lo más significativo son los momentos cumbre y los cambios.

El análisis argumental nos da la materia prima para una ulterior evaluación de la película.

Análisis narrativo

Después del análisis argumental hay que pasar al análisis narrativo. Una película no narra el argumento necesariamente en el orden argumental y cronológico, que podría parecer el más obvio. Por ejemplo, en *Enrique VIII y sus seis esposas* [Reino Unido, 1972], Waris Hussein narra los hechos a partir del momento de muerte del rey. Este punto de vista narrativo cambia el sentido de lo que pudo ser una visión cronológica y objetiva.

Para un análisis hay que individuar:

- a) Los bloques narrativos, descubriendo cuáles son las secuencias espaciales en las que se agrupa el argumento.
- b) La estructura narrativa, o sea la concatenación temporal de los diversos bloques argumentales y narrativos.

Análisis lingüístico

El siguiente paso de la evaluación del film sería el análisis lingüístico, que ha de comprender:

- a) Una recensión de los elementos técnicos (estáticos, dinámicos y complementarios) que intervienen en la película;
- b) Hallar cuál es la función expresiva de cada uno de estos elementos lingüísticos. Por la funcionalidad cada uno de los elementos técnicos se vuelve elemento lingüístico dentro del

film; de lo contrario sería un elemento gratuito e inútil.

Análisis cultural

Finalmente, hay que llegar a un análisis cultural de la película, que la colocará en un universo de referencias. Ninguna película es un todo aislado, ya que toda obra tiene sus precedentes y sus influjos.

Para este análisis cultural habrá que:

- a) Estudiar al autor cinematográfico, con su biografía, filmografía y cosmovisión ideológica, como elementos iluminadores para una mejor intelección de cualquier película concreta;
- b) Encuadrar el film dentro de su género, corriente histórica y concatenación de influencias e interrelaciones.

Todo lo anterior se puede esquematizar en el siguiente cuadro:



Pero para librarse de los subjetivismos, el análisis cultural del film nos puede ayudar para interpretar la película dentro de su contexto cultural y según la idiosincrasia del autor de la película.

El discreto encanto de la burguesía

Como ejercicio práctico, podemos aplicar los esquemas anteriores a la evaluación de una película concreta: *El discreto encanto de la burguesía* [Francia, 1972] de Luis Buñuel.



Luis Buñuel y parte del elenco durante la filmación de la película.

1. Análisis argumental

Ante todo notamos que el argumento va alternando dos filones diversos:

- a) El de la vida real;
- b) El de los sueños y pesadillas.

A otro nivel más temático también encontramos la contraposición entre:

- c) Las cenas y los amoríos;
- d) La tortura, la frustración y la muerte.

A otro nivel, también cada uno de los personajes parece tener dos caras:

- e) La diurna y oficial;
- f) La onírica y secreta.

Los personajes de *El discreto encanto de la burguesía* son unos “áureos mediocres”.

Componen el grupo: un embajador latinoamericano que trafica en cocaína, un obispo que cuida el jardín de los burgueses a cambio de poder asistir a sus cenas, unos militares que están de maniobras, y algún policía servil y torturador.

El embajador Miranda (Fernando Rey) rompe sus convencionalismos diplomáticos cada vez que le preguntan algo acerca de su país andino: los nazis refugiados en él, la guerrilla, los universitarios, los homicidios... Las simples preguntas ya desmoronan su sistema.

El obispo habla de países y cosas que desconoce. Personalmente profesa la humildad (es un obispo obrero) pero es un lacayo (trae las sillas, cuida las flores) de esa clase inútil. Cuando le hacen alguna pregunta importante, deja la respuesta para otro día; con sus palabras dice una cosa (el perdón) pero con sus obras se alinea de parte de los opresores (mata al obrero). Aquí Buñuel parece darnos los motivos de su anticlericalismo, que luego se convierte en animosidad contra lo cristiano. ¿Será suya esta confesión de la mujer del pueblo: "Desde pequeña no he podido amar a Jesucristo" ¿No será éste uno de los resultados de su educación jesuítica?

2. Análisis narrativo

A nivel narrativo, lo más importante de *El discreto encanto de la burguesía* es el paso constante del orden real al onírico. Las secuencias oníricas y de ensueño son presentadas como si fueran reales. Solamente en su desenlace caemos en la cuenta de que se trata de una pesadilla. Este mismo sistema de concentración temporal acentúa la impresión de que la vida real de los personajes es tan ficticia como su vida onírica.

La vida real de estos burgueses es tan pobre y vegetal que, si no fuese por sus sueños y pesadillas, no podríamos captar el mundo de estas amebas. El mismo Buñuel acentúa esta impresión al presentarnos los hechos de modo que solamente al final de las secuencias oníricas nos explica el momento, con el despertar de la persona. Estos sueños de frustración son más reales que la misma vida de estos personajes-maniqués.

3. Análisis lingüístico

Cada uno de los elementos lingüísticos del film tiene su propia función expresiva.

El discreto encanto de la burguesía no se hace notar por su estilo cinematográfico, precisamente porque es sobrio, pero variado y sutil. El onirismo simbólico, el terror de Eros y Thánatos, la gracia (Seyrig, Audran); la poesía, el sarcasmo elegante son la esencia misma

de este film.

Este film antiburgués está hecho con tanta elegancia como para agradar a los burgueses (algo así como los films anticristianos de Buñuel han sido premiados por los cristianos, por ejemplo *Nazarín* [México, 1959]). Aunque se ría de sus valores (respetar más al uniforme que a la persona; el antiguo deseo de la policía de hacerse querer por el pueblo; la sexualidad clandestina), sabe utilizar su lenguaje y su ingenio voluble. Por esto *El discreto encanto de la burguesía* es uno de estos pocos films que uno tiene ganas de volver a ver.

Como un *leit-motiv* Buñuel repite la imagen del grupo burgués avanzado decididamente por un camino que no lleva a nada. ¿A dónde van? ¿Hacia el vacío? ¿Será el deseo de volver a lo simple, a la naturaleza? El tema de la muerte está muy presente en el film ¿no será ésta el horizonte del camino? Desde el velorio del dueño del restaurant, la muerte va jalonando todo el film (el repetido sonar de la campana funeraria): el policía, alma en pena que se aparece cada 14 de julio francés); la madre vengadora como obsesión del militar, el asesinato de los comensales; matar al moribundo...

Esta burguesía tiene un encanto discreto, porque tiene un mundo de “discretos” defectos: impaciencia, gula, parasitismo social, frustración, insinceridad, cobardía, conocimientos inútiles. Pero la elegancia pretende cubrir todo esto. El ruido del jet set cubre el bla-bla del ministro del interior, y el tecleo de la máquina de escribir no deja oír las “razones” del comisario. La imagen es deslumbrante.

Buñuel se muestra cada vez menos baturro y menos francés; por esto aquí ha dejado ya el rudimentario cuchillo de sus antiguos films (*La edad de oro* [Francia, 1930], *Los olvidados* [México, 1950], *La muerte en este jardín* [Francia, 1956]), para utilizar ahora el bisturí electrónico. Es más discreto, pero corta más. Debajo de este *discreto encanto*, hay una seña serena, que no le deja perder golpe. Él mismo nos da la fórmula, indirectamente: ha sabido compaginar Freud con Mao. De su antiguo surrealismo anárquico, ha pasado a un fellinianismo, pero más crítico y más significativo.

4. Análisis cultural

Tal vez sea esta la etapa más difícil del análisis de un film, porque supone muchos elementos ajenos al film mismo. Para encuadrar adecuadamente una película hace falta mucha cultura cinematográfica.

Luis Buñuel es un director polémico y maldito; su cine es frecuentemente un navajazo en el

ojo del espectador. No es de maravillar que sea también el blanco de los ditirambos o de los insultos. Nadie en la historia del cine ha sido simultáneamente tan admirado y odiado como este hombre universal. Buñuel es uno de los pocos directores de cine que solamente ha hecho las películas en que cree. Por esto su obra es tan coherente y monolítica.

Georges Sadoul retrata así a Buñuel: “De una infinita ternura bajo una aparente crueldad, intransigente y comprensivo, es la honestidad y la misma fidelidad para consigo, hacia su arte, su ideal y sus amigos”.

Luis Buñuel nació en Calanda [en 1900], un pueblito de la áspera tierra de Aragón, en España; la misma tierra donde nació Goya. El mismo Buñuel nos cuenta:

“Mi padre había pasado toda su vida en América, donde dedicándose al comercio al por mayor, logró amasar casi una fortuna. Cuando andaba muy cerca de los cuarenta años decidió volver a su tierra natal, Calanda, donde se casó con mi madre, quien apenas tenía entonces los diecisiete. Yo fui el primero de los siete hijos de ese matrimonio. Mi infancia se deslizó en una atmósfera casi medieval. Los dos sentimientos básicos de mi niñez, que permanecieron dentro de mí hasta la adolescencia, fueron el de un profundo erotismo, al principio sublimado por una gran fe religiosa, y después la perfecta conciencia de la muerte”.

“Pertenezco a una familia muy católica, y de los ocho a los quince años me he educado con los jesuitas. Para mí la educación religiosa y el surrealismo me han marcado para toda la vida”.

Durante sus estudios universitarios en Madrid, Buñuel funda el primer cineclub español. Entre sus amigos se cuentan García Lorca, Salvador Dalí, y Ortega y Gasset. También cultivó el deporte, llegando a ser campeón español de boxeo amateur.

La afición de Buñuel al estudio de los insectos ha dejado una huella permanente en sus films.

Al morir el padre de Buñuel, Luis se traslada a París. Cuenta él mismo: “En 1925 llegué a París sin tener idea de lo que sería de mí. Quería hacer algo pero no sabía cómo. Vi un film de Fritz Lang, *La muerte cansada* [Alemania, 1921], que me impresionó extraordinariamente. Por primera vez comprendí que las películas podían ser un medio de expresión, y no meramente un pasatiempo como yo creyera hasta entonces. Conseguí entrar en contacto con Jean Epstein, que era entonces el más famoso director en Francia, para que me tomase como asistente”.

Así Buñuel llegó al cine, siendo ayudante de Epstein en un film tan importante como *La caída de la casa Usher* [Francia, 1928].

En este momento empieza la etapa surrealista de Buñuel. En 1928, Buñuel y Salvador Dalí deciden escribir un guion cinematográfico, recopilando los sueños de ambos. De esta manera en tres días prepararon el guion de *Un perro andaluz* [Francia, 1929].

Un perro andaluz empieza así: el mismo Buñuel está afilando su navaja de afeitar; mira por la ventana y ve la luna atravesada por una nube como un cuchillo. El hombre mira a una chica que está en la habitación, le abre un ojo y le clava la navaja en él. Se han unido dos imágenes dispares pero semejantes: la luna atravesada y el ojo reventado.

Los jóvenes autores querían que este film fuese un “llamado desesperado y apasionado al homicidio”. Las asociaciones de imágenes y la escritura automática siguen a lo largo del film. Su sentido es provocador; aunque no haya que buscar una interpretación simbólica para cada una de las imágenes. El mismo Buñuel escribe:

“He oído y leído interpretaciones muy curiosas de *Un perro andaluz*, francamente ingeniosas, pero falsas. Escogimos los gags, los objetos a medida que se nos ocurrían, y rechazamos implacablemente todo lo que podía tener un sentido...Yo era un nuevo olero de la época, e hice la película gracias a que mi madre me envió cinco mil pesos”.

Por esta época Buñuel era un convencido surrealista. El mismo dirá: “Queríamos poner el surrealismo al servicio de la revolución proletaria mundial. Los movimientos revolucionarios en todo el mundo se ocupaban esencialmente de realidades materiales, económicas, políticas; de la repartición de las riquezas entre las clases opuestas. Nosotros los surrealistas queríamos realizar la revolución del pensamiento, que condiciona la vida del hombre”.

Un perro andaluz fue acogido con gran éxito de público y de crítica. Agradó a aquella misma sociedad burguesa contra la que Buñuel se enfurecía. Este malentendido preocupó a Buñuel tanto que le llevó al borde del suicidio.

Para evitar malentendidos el próximo film de Buñuel fue mucho más radical. En efecto *La edad de oro* es el film más violento en toda la historia del cine.

La edad de oro contiene un simbolismo freudiano y desencadena “violentos ataques metafóricos contra la religión y el orden social; los nobles invitados están con el rostro cubierto de moscas e indiferentes a los sirvientes que se incendian; el guardabosque mata a

un niño; los esqueletos de los obispos sobre las rocas...”.

En el estreno de *La edad de oro*, grupos fascistas saquearon el cine a los gritos de “Mueran los judíos”; y el film fue prohibido por la policía parisina. *La edad de oro* corresponde plenamente a la ideología de esta confesión de Buñuel:

“Estoy contra la moral convencional, los fantasmas tradicionales, el sentimentalismo, toda la suciedad moral de la sociedad. La moral burguesa es para mí la antimoral, porque está fundada sobre instituciones muy injustas: la religión, la patria, la familia y otros pilares de la sociedad”.

El siguiente film de Buñuel es de tipo documental, se titula *Las Hurdes, o Tierra sin pan* [España, 1933]. La miseria de esta región, la más pobre de España, se presenta fríamente con un comentario que hiela la sangre por su aparente despegue. El contraste entre imagen y sonido hace estallar la realidad. Esta denuncia despiadada, tan atroz que parece surreal, fue también prohibida por la naciente república española.

Ahora empezaron años difíciles para la creación cinematográfica de Buñuel. A partir de 1933, Buñuel trabajó en París para la Paramount, haciendo doblajes.

Posteriormente Buñuel va a España para dirigir una serie de comedias. Él mismo cuenta: “Empecé a producir películas en España, para mi país y Sudamérica. A este fin formé sociedad con un joven financiero español, el señor Urgoiti, que poseía la mejor cadena de cines de Madrid. Yo era el anónimo productor ejecutivo de varios films hechos por Filmófono. Aunque ya se había iniciado, aún no existía en España el trabajo especializado de los estudios de Hollywood, y tuve que entrenar a directores, escritores, etc. Las películas fueron un éxito económico, siendo las principales: *Don Quintín el amargao* [Luis Marquina, director; Luis Buñuel, productor | España, 1935], *La hija de Juan Simón* [José Luis Sáenz de Heredia, co director | España, 1935], *¿Quién me quiere a mí?* [José Luis Sáenz de Heredia, co director | España, 1936] *Centinela alerta*. [Jean Grémillon, director; “bajo la supervisión de” Luis Buñuel | España, 1937]. Nuestro experimento iba maravillosamente cuando nuestro trabajo se vio interrumpido de repente, con la guerra civil, en 1936”.

De 1939 a 1950, Buñuel pasa una época de poca creatividad. Emigrado de España, ha de aceptar trabajos simplemente para poder vivir. En Estados Unidos produce documentales para el Museum of Modern Art, de Nueva York. Más adelante supervisa las versiones españolas de los films de la Metro Goldwin Mayer; hace documentales para el ejército americano; y posteriormente doblajes para la Warner.

En 1947, Buñuel se establece en México, contratado por el productor Oscar Dancingers. Aquí produce una serie de comedias mediocres, pero que revelan el genio de Buñuel en algunas de sus pinceladas magistrales. No obstante algunos films de este periodo son de gran calidad e importancia.

Los olvidados, realizada en 1950, consigue el premio especial de la crítica en el Festival de Cannes. Octavio Paz ha presentado así *Los olvidados*: “Buñuel ha construido una obra precisa como un mecanismo alucinante, como un sueño, implacable como la marcha silenciosa de la lava; su tema social es el de la infancia delincuente. Su tema inicial se ha tomado de los archivos policiacos. El sueño, el deseo, el azar, la parte nocturna de la vida encuentran el lugar que se merecen. La vida es insoportable, por eso el hombre mata y muere, ama y crea”.

Algunas de las imágenes del film son de una crueldad surreal; por ejemplo, la pedrea contra el ciego, el sacar al hombre sin piernas de su carrito y dejarlo botado en medio de la calle. Las escenas de los sueños o el perro de la muerte son de una grandiosidad fantasmagórica.

En 1955, Buñuel dirige *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz*, conocida también bajo el título de *Ensayo de un crimen*. Un niño desea la muerte de su nodriza, que representa para él la prohibición y la censura. Fortuitamente una bala revolucionaria mata a la nodriza; y al caer deja al descubierto sus piernas. El niño relaciona la muerte con el erotismo, y su vida se convertirá en una sarta de asesinatos eróticos. Archibaldo incinera sus víctimas, como recuerdo de los hornos crematorios de los nazis.

Una vez más Buñuel muestra su amor a lo instintivo e irracional. Como él mismo dice: “Siempre me ha atraído lo desconocido o extraño que me fascina sin que yo sepa por qué”.

A partir de este momento, Buñuel se convierte en un autor internacional y puede hacer verdaderamente el cine que quiere. Su fama internacional le abre las puertas de la industria cinematográfica. Pero Buñuel ya tiene 58 años.

En 1958, Buñuel dirige una de sus películas más geniales: *Nazarín*, basada en una novela de Pérez Galdós. En *Nazarín* Buñuel muestra al mismo tiempo su rechazo y su admiración por el cristianismo. En efecto, *Nazarín* es simultáneamente una reencarnación de Cristo y un hombre inútil cuya caridad sólo produce calamidades.

Este es el momento de citar una frase de Claude Mauriac: “Entre las heridas de Buñuel hay una más profunda que las demás, incurable desde su infancia: se trata de la herida con que Cristo ha marcado su carne. Si se rebela así, se retuerce, es porque no ha podido librarse.

Hace falta creer en Dios para rebelarse contra él”.

En 1961, Buñuel filma en España *Viridiana*, galardonada con la Palma de Oro en el Festival de Cannes. *Viridiana* es una especie de santa, cuyas virtudes provocan desgracias para ella misma como para los demás. *Viridiana* parece una agudización del tema de *Nazarín*.

Un anciano hidalgo, tentado de violar a su sobrina, se ahorca. La sobrina, *Viridiana*, hereda la finca, y en ella recoge a los pobres que luego se rebelan contra ella. Una vez restablecida la calma, *Viridiana* vivirá con su cuñado y la criada amante de éste. Una vez más, aparece aquí el mundo de Buñuel lleno de signos sicoanalíticos, erotismo, crueldad y ternura.

Al año siguiente, Buñuel estrena, de nuevo en México, *El ángel exterminador*.

“Evidentemente hay un claro simbolismo en el insólito suceso de que unos invitados a una vulgar *soirée* mundana queden presos en un salón, presos de su propia voluntad ya que ninguna fuerza visible les impide salir al exterior. Aquí hay toda una imagen surrealista poderosísima, de ciertas conductas y condicionamientos humanos. Buñuel da rienda suelta a su impulso poético, a lo imaginario, a lo substancialmente surrealista, y surgen así las escenas de la mano que camina sobre la alfombra o la sangre que mana bajo la puerta” (Luis Quesada).

Este grupo de burgueses frustrados tiene mucha relación con los de *El discreto encanto de la burguesía*.

Buñuel ha dicho: “Es necesario hacer películas de cuya proyección salga el espectador inquieto, incómodo, habiendo adquirido un sentido crítico sobre cosas que nunca pensaba reconsiderar, convencido por tanto de la imperfección de una sociedad que creía perfecta”.

En 1964, Buñuel dirige en Francia *Diario de una camarera*. Esta camarera interpretada por Jeanne Moreau es una mujer astuta y turbia, que vive en íntimo contacto con un granjero sin escrúpulos, un miembro de una organización fascista, con una dama frígida y un bello corruptor.

Diario de una camarera manifiesta los profundos odios de Buñuel, y su ironía. En efecto, en una manifestación antidemocrática, alguien grita “Viva Ciappe”, que es el jefe de policía de París que prohibió *Un perro andaluz*.

El film siguiente ha sido *Simón del desierto* [México, 1965], que se quedó en medimetroaje a pesar haber sido planeado para largometraje. A pesar de quedar incompleto ha conseguido seis premios internacionales. *Simón* es un asceta, encaramado en su columna, según la

costumbre del Egipto de principios de la era cristiana. El personaje es histórico. A sus pies se agrupan los creyentes a los que predica. Con una cuerda le suben la comida. El demonio le tienta y le muestra el Nueva York actual con sus clubes nocturnos. El santo terminará sumido en la duda, punzado por la ironía de Buñuel.

El siguiente film es ya *Bella de día* [Francia, 1967], una de las obras más insólitas de Buñuel. La protagonista Severine (Catherine Deneuve) está obsesionada por el sexo, y sumergida en un mundo onírico, donde es incapaz de separar la realidad y el sueño. Las inhibiciones de esta mujer se desatan en casa de Madame Anaïs, donde puede llevar a la práctica todas las aberraciones de sus sueños.

En este film, Buñuel se enfrenta una vez más con la presencia del sexo como una fuerza cósmica. Para él hay tres posibilidades ante el erotismo: 1) la de las aberraciones de tipo burgués (masoquismo, necrofilia), que Buñuel condena; 2) la postura *boy-scout* del marido, que no quiere aclarar las cosas, que desemboca en el fracaso y la insatisfacción; 3) y en fin, la postura dura y salvaje del sexo, representada por el gitano, agresivo y rebelde, que Buñuel juzga positiva.

Posteriormente Buñuel ha dirigido todavía otros films (*La vía láctea* [Francia, 1969], *Tristana* [España, Francia, Italia, 1970] y *El fantasma de la libertad* [Francia, Italia, 1974]) afirmando siempre que se trataba de su última película.

Buñuel es un director contradictorio, pero coherente con su rebeldía contra la injusticia social. Este hombre profundamente cristiano gusta de la blasfemia y del ataque contra el cristianismo, porque ha confundido la doctrina de Cristo con una aberración muy española de servirse de la iglesia como de un baluarte conservador.

A continuación cito tres afirmaciones de Buñuel que son claves para comprenderle:

“Soy ateo todavía, gracias a Dios... Creo que hay que buscar a Dios en el hombre; en una actitud muy sencilla”.

“El misterio, elemento esencial en toda obra de arte, falta generalmente en las películas”.

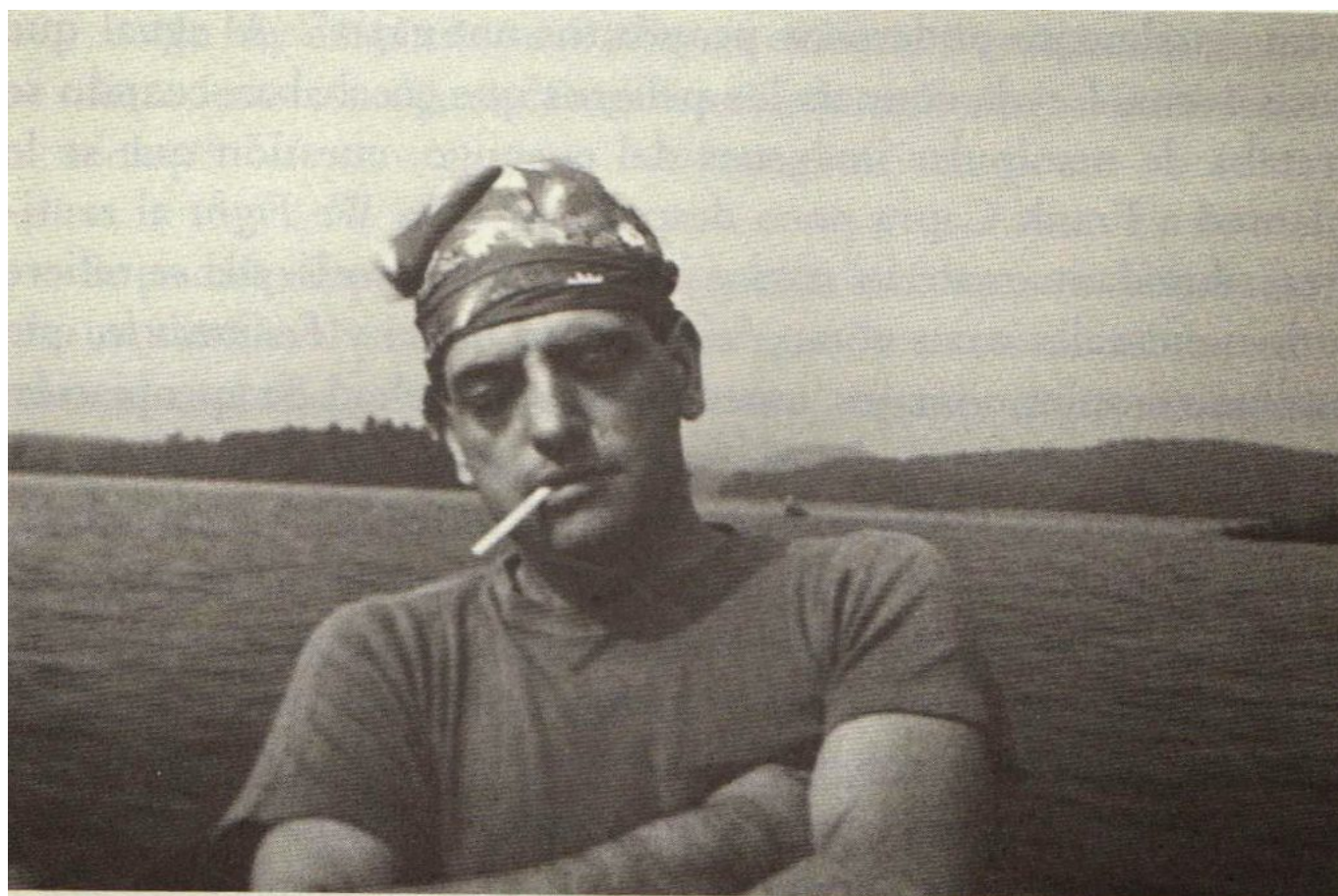
“A veces salgo a cazar los domingos de mañanita. Me llevo los fusiles; pero no los cartuchos. Tengo miedo de matar un animal. Me gusta observarlos, rastrearlos, hacerlos huir. Pero no quiero exponerme a herirlos”.

Como conclusión se puede decir que Buñuel es un director agresivo, un iconoclasta que le gusta hacer la revolución desde el cine que es su medio de expresión. A la violencia de la

injusticia social contraponen él su propia violencia de artista.

Pero ante todo, Buñuel es un poeta, un hombre tierno, que descubre el misterio debajo de las cosas más simples. Es más anticlerical que ateo; en todo caso, su visión del mundo no es de un craso materialismo; su universo tiene demasiado misterio para no creer en alguna trascendencia. En Buñuel, es una forma positiva de profesión de fe.

Tal vez parece que me he ido muy lejos para ambientar la película *El discreto encanto de la burguesía*; pero creo que era necesario. Pondré un ejemplo. Una vez más encontraremos en este film el piano de cola y los insectos; y le ha seguido a lo largo de toda su filmografía, como si fuese su firma. Estas cucarachas que corretean sobre el teclado del piano, tienen el mismo sentido que el asno que se pudría sobre el piano en *Un perro andaluz*. Para Buñuel, tal vez inconscientemente, el piano de cola es el típico símbolo de la burguesía. En una síntesis detonante, aquí, en *El discreto encanto de la burguesía*, el piano de colase ha convertido en instrumento policial para aplicar la tortura.



Buñuel en Nueva York, 1940.



Catherine Deneuve en *Bella de día*, 1967.

5. Síntesis temática

El discreto encanto de la burguesía es el sicoanálisis de esta clase social, por supuesto en su versión europea. Esta burguesía está definida por una frustración constante en el comer y en el sexo, esto revela otras frustraciones más esenciales. Definir su vida como una cultura de las cenas elegantes, pero que acaban por ser traumatizantes, es la manera más clara de mostrar su parasitismo social y su insignificancia interna.

La cultura de estos burgueses es de lo más superficial (aunque sea brillante) hablan siempre de vinos y recetas culinarias, saben de horóscopos, pero no conocen nada humano o que valga la pena. Su cultura no va más allá del oportu o de la autenticidad de un sombrero napoleónico. Las grandes preguntas simplemente les sacan de quicio.

El discreto encanto de la burguesía es una película francamente genial, que detona un grado extraordinario de madurez en este creador cinematográfico de raíces españolas, francesas y latinoamericanas.

Para terminar este capítulo, quiero recordar que toda película queda abierta hasta que no

concluye su última imagen. No solamente el sentido total del film depende de cada una de las imágenes, sino que aun cada imagen concreta depende de este contexto total.

Sólo con la última imagen cuaja el sentido de cada una de las imágenes.

Por otra parte, hemos utilizado un esquema para analizar la materia viva que es un film. Un esquema es solo un método; y como todo método es práctico pero empobrecedor. El esquema no puede suplir la multiplicidad y riqueza de la vida misma. Es solamente como un andador para quién está aprendiendo a andar; pero luego vale más soltar las muletas.

Fragmento del capítulo IV del libro de Luis Espinal *Conciencia crítica ante el cine*. Colección *Cuadernos de Cine*, Nº 10. La Paz: Editorial Don Bosco, 1976.