

La producción de sentido en las trayectorias de lectura de
El discreto encanto de la burguesía, de Luis Buñuel

Jesús M. Corriente, F.J. Fuentes y May Silva

Universidad de Sevilla

Este trabajo parte de las reflexiones sobre la superposición de lecturas, tanto personales como efectuadas por críticos, como deducidas a partir de diversas escuelas de análisis. Dicha superposición de lecturas no ha de entenderse, sin embargo, puramente acumulativa, sino que ha obedecido a una búsqueda de líneas lo más sólidas posible de lectura del texto que se nos propone. Por ello, entenderemos con Talens (1986), la teoría y reflexión estéticas como fórmula de superposición de sentidos estéticos, concepto éste de sentido que iremos elaborando más adelante.

El trabajo partirá de la hipótesis del establecimiento de un espacio textual legible por parte del autor, a base del borrado de marcas pragmáticas de realidad, lo que haremos a partir de un conato de análisis transdiscursivo comparante. Más adelante, establecidas estas trayectorias, empezaremos la descripción de algunos de los principales núcleos de organización encontrados. A partir de ellos hemos percibido que se articulaban buena parte de las significaciones que generaba el texto, convirtiéndose, de esta manera, en claves de una auténtica sintaxis narrativa y significativa de la película.

A) PRIMER INSTRUMENTO: VUELTAS AL BARROCO

Partiremos inicialmente de la comparación entre elementos heteróclitos, para que quede clara estructura interna. No se trata de establecer procedencias, sino de servirnos de un símil para estudiar mejor el texto que queremos analizar.

A pesar de las opiniones de Buñuel respecto a la literatura tradicional, es innegable que en las vanguardias se miró con simpatía al Barroco como complejo de movimientos estéticos surgido de la crisis de la conciencia europea. El barroquismo buñueliano está patente a lo largo de su obra, como pueden atestiguar la tendencia a la composición iconográfica en numerosas tomas ("Últimas Cenas" por doquier), juegos de perspectiva de carácter claramente posclásico en las mismas mesas, con alternancia de parejas "ortodoxas" y "heterodoxas", la complacencia en las figuras de personas sangrantes, y en general, el gusto por la evidencia de lo postizo, en una especie de imaginería fílmica.

La ruptura de los modelos clásicos, de la fantasía/falacia de la correspondencia cuasi especular entre expresión y contenido. Supone el Barroco una apuesta por la autonomía de lo estético, ante la imposibilidad de una verdadera "imitatio" de la realidad (1). Es esto lo que permite, por ejemplo, la existencia de movimientos aparentemente tan contrapuestos como culteranismo y conceptismo. La simetría, el mito en la época anterior, se convierte en un paradigma desde el que se puede jugar a acercarse y alejarse, etc.

Es, pues, el Barroco época en la que se define a fondo la cuestión de la apariencia frente a la realidad, como Calderón hará a través de dos textos emblemáticos, *El gran teatro del mundo* y *La vida es sueño*.

El gran teatro del mundo (2) se relaciona con el filme a través de la escena en que los protagonistas se encuentran en plena representación del Tenorio. Los personajes son seres que realizan un papel. Los hombres viven realizando un papel. Qué son entonces? Esta propuesta no es abandonada por parte del autor en todo su potencial nihilista, sino que es insertada en el orden ideológicamente establecido para la realidad por medio de dos procedimientos:

- a) El marco proporcionado por el género, que al hacer alegórica la propuesta la desplaza al plano de lo imaginario (3).
- b) El uso de Dios como garante de que las proyecciones actoriales terminan en alguna parte.

Ambos anclajes, sin embargo, han de ser tomados en consideración no como

sólidas columnas, sino como simples apoyos. Soportan un peso (fictivo) relativo. En primer lugar, el término imaginario de una metáfora no debe considerarse como lo anti-real, sino, al contrario, como algo a lo que se ha encontrado una profunda semejanza por parte del autor. En cuanto al otro caso, decir Dios en el Auto Sacramental barroco es recurrir a un referente universal, que carece entonces de pertinencia sígnica, por no oponerse a otros signos que pudieran serle alternativos. No funciona como anclaje absoluto, no elimina del todo el vértigo de considerar la vida como una posible muñeca rusa de comedias encapsuladas.

La vida es sueño (4) concluye en la inconsistencia de la existencia humana, en la incertidumbre como criterio de desenvolvimiento vital, nuevamente en la apariencia como algo engañoso. Tanto es así, que en el famoso monólogo de Segismundo acabará considerándose la muerte como aquello que hacer despertar. Es decir, el sueño finaliza en lo que metafóricamente ha sido considerado en la tradición como un sueño. Y es curioso que la inversión metafórica se desarrolla de igual manera en la estructura narrativa: Segismundo es dormido para explicar que todos vivimos un sueño. El libertador de Segismundo es encarcelado, puesto que uno no puede fiarse de un elemento (una marca) que se erige como frontera entre sueño y realidad, dado que todo es sueño. Algo así será lo que haga Buñuel.

B) SEGUNDO INSTRUMENTO: CONCEPTO DE ESPACIO TEXTUAL

Talens (et al. 1988), a partir de las propuestas de la semiótica lotmaniana acerca del texto artístico, plantean el concepto de Espacio Textual como la propuesta estética efectuada por el autor, que necesariamente deviene en lo receptivo en estructura abierta a un conjunto determinado o al menos

delimitado de itinerarios interpretativos (5).

Su clasificación de espacios textuales tiene la virtud de que no va en función de las instancias productivas, sino de las receptoras, pero es lo suficientemente formal como para no abandonarse al puro subjetivismo del receptor. En función de ello, podemos definir el concepto talensiano de texto como el resultado de convertir las propuestas, significantes o no, de un espacio textual dado en sentido concreto para un lector concreto en una situación dada.

Según el planteamiento (6) que hemos hecho, el artista tiende a orientar la actividad del receptor, pero dentro de un variable margen de indeterminación comprensión-novedad, cuya amplitud debe situarse entre

- a) un mínimo, más allá del cual la obra se convertiría en una pura repetición, "nula en arte", como la denominaría Huidobro, lo cual sería el caso de los productos subculturales para masas, y
- b) un máximo, más allá del cual nos encontramos con la obra absolutamente experimental, en la que resulta imposible localizar "balizas" para intentar un mínima trayectoria de lectura, con lo que se convierte en incomprensible, y por tanto, nula por rotura de pacto comunicativo con el lector.

Desde esta perspectiva de receptor que define una trayectoria a partir de unas determinadas marcas analizaremos la construcción del filme.

C) EL BORRADO DE MARCAS PARA LA PERCEPCIÓN. UN PERRO ANDALUZ

Más que construir una ficción (lo que implicaría un cierto "partir de cero",

en El discreto encanto de la burguesía parece como si se produjera un borrado a partir de materia suministrada por acumulación. Así, la frustrada cena con que arranca el argumento procede, como es ampliamente conocido, de la anécdota de Silberman (7). Dicha anécdota resulta aceptable para nuestro concepto institucional de realidad gracias a los marcadores "despiste" (para lo causal) y el "érase una vez" (para el ordenamiento temporal, introductor del relato). Justo los que no aparecen en el texto fílmico. Nadie trata de dar una explicación racional a ese episodio (8), y ese episodio se incorpora al discurso en el mismo principio del desarrollo argumental. El efecto de semejante borrado es el de la supresión de toda posible trivialidad para el texto antes "anclado", y permite que el texto se cargue de significación, como más adelante veremos.

El borrado de marcas es un proceso por el que Buñuel denuncia, como hiciera con Un perro andaluz (9), la vanguardia "domada", que "marca" sus textos para permitir su digestión por el estómago burgués, denuncia que por ejemplo se realiza con la ruptura del rito del sueño (10) como recurso cinematográfico, con lo que se generan dos efectos:

- a) Se actúa sobre los dispositivos de recepción que aparentemente el espectador ha asumido "irracionalmente" (evidentemente, la asunción es fruto de un largo aprendizaje).
- b) Pone en cuestión, por arbitrarios, los supuestos "universales simbólicos" del cine.

Los desenfoques y filtros, que Buñuel prefiere usar asistemáticamente junto a la yuxtaposición de las inquietantes caminatas (11), realizan una función próxima a la de los juegos con los carteles de paso del tiempo en su primera

obra. Podían ser marcas de sueño, pero no lo son. El sueño recupera su libertad de significación. Deja de ser un mero procedimiento ficcionalizador y recupera su potencial significativo, como más adelante podremos comprobar.

La misma repetición de sueños se convierte en un elemento denunciador para el ficcionalizador "érase una vez". Es curioso que, cuanto menos importante e intrascendente es el personaje que sueña, más precisa y "canónicamente" se marcan las entradas y salidas de su sueño. Sin embargo, la propia película carece, por contraste provocador, de marca de final (12). Uno más de los rasgos inquietantes de los que siembra el autor su obra será la desaparición al final de la palabra FIN, para así frustrar incluso nuestra propia lectura visual, tan acostumbrada a este broche.

Provocar. Una agresión contra el ojo que cuestionaba en la primera obra el Modelo de Representación Institucional y su montaje invisible es sustituida, en la que analizamos, por una serie de "ballets" ante la cámara y otra serie de singularidades escénicas que iremos trayendo a colación. En realidad, en ambos casos, la ruptura de convenciones no es más que una demostración de que la pantalla sólo mostrará lo que desee hacer ver el realizador, la exposición y objetivación de un determinado punto de vista. Lo contingente se convierte, por voluntad del autor, en estéticamente necesario para el receptor (13). Las imágenes de crueldad, cuyo absurdo llega a un máximo en el sainete del obispo asesino, demuestran también una pura voluntad de transgredir la retórica lectora "natural" del espectador.

La construcción del mundo narrativo de ficción se producirá también a base de borrado de marcas. Y el primero de ellos es el de los lugares de

referencia. Miranda será una utopía, es decir, un no-lugar (14). El juego de cámara que efectúa la entrada en la embajada para ostensiblemente ante el escudo del país, compuesto por una inevitable palmera... y por la luna. Un guiño a Un perro andaluz? La propia ciudad en la que están no aparece en ningún momento explicitada, hasta tal punto que el obispo se presenta como el "de su diócesis".

Caso extremo será el de la carretera, que va de cualquier parte a ninguna otra. Los caminantes van de prisa, pero no sabemos hacia dónde. El viaje iniciático, que tradicionalmente ha necesitado origen y destino para convertirse en metáfora del desarrollo personal (15), pierde ambos y presenta la vida como un absurdo: Esperando a Godot presentado en unos segundos a través de un objetivo con filtro.

Situado en una calle inventada, un teatro que se cae. ¿Dónde está situado? En la Comedia sin título lorquiana. En dicho teatro los que se creen en cierto modo espectadores (de un espectáculo gastronómico-social) se ven convertidos en espectáculo, en un juego que en puro teatro realizará Lorenzo Barba (16). Precisamente, en este juego de lugares soñados, uno de los más encapsulados por sueños de sueños será este espacio teatral. Porque el mundo es un gran teatro y la vida no es más que sueño.

Esta falta de referencias, este estar ajeno a orígenes y destino acaba deviniendo en laberinto. Cesarmán saca a la luz un importante eje de la construcción (o borrado) de la película cuando afirma que los personajes se encuentran atrapados en un laberinto invisible, como ya ocurrió en El Ángel Exterminador. En no pocas ocasiones aparece la complacencia de la cámara en la contemplación de dinteles. Y para mayor laberinto, el laberinto sin

paredes (Borges) que supone la carretera.

A la hora de organizar la lógica del argumento, da la sensación de que se está construyendo un mundo paralelo, y es la primera tentación la de tratar de buscar mecanismos lógicos ocultos que produzcan linealmente el film como resultado. Es, sin embargo, mucho más sencillo. Habría que recurrir al concepto de mundo posible con que trabaja Eco en *Los límites de la interpretación*. En ese sentido, los mundos posibles sufren una existencia vicaria del llamado "mundo real" que cada cultura construye. La existencia vicaria de tales mundos consiste, fundamentalmente en que parten del real, alterando una serie de normas, pero manteniendo, por omisión, las restantes como vigentes.

Ello ocurrirá al tratar de organizar las relaciones entre causa y consecuencia de las acciones que se verifican en el filme. Parte el autor desde un principio de la renuncia a la música como herramienta de dirección diegética, y, así, las piezas musicales serán siempre porcedentes de músicos o de aparatos de música. Ello hará desasosegante la contemplación de algunas escenas, en las que no podemos adivinar intenciones de personajes o algún tipo de frontera entre sueño y realidad.

Y así, poca lógica cabe en la rapidez con la que Florence se emborracha, pasando fulgurantemente de la sobriedad a la casi inconsciencia y haciendo objeto de nuestra reflexión lo tenue de la representación del tiempo en el relato: Ha sido más larga de lo que parece la acción de los demás personajes? Qué ha pasado con lo no representado, si es así? Cabe una explicación simbólica: Florence representa el ello que la burguesía trata de frenar. Pero este argumento no sirve para explicar, en principio, la velocidad con la que el obispo pasa de un traje a otro (17).

Parecido problema nos encontraremos al analizar el comportamiento de los personajes con el ramo. El ramo queda denunciado como una forma ficticia de comprar el derecho a la cena, según las costumbres burguesas (18). La denuncia la efectúa Florence al demostrar su resistencia a la entrega de las flores cuando descubre que no va a haber cena. Hasta aquí, todo bastante "lógico" dentro de lo anormal de no hacer llegar el regalo a la destinataria. Pero el hecho es que, muy poco después, la propia Florence lo tirará con indiferencia. Sencillamente, lo que se ha hecho con el ramo ha sido borrarlo como regalo y dejarlo en objeto de belleza efímera. Eso es lo que hace que el comportamiento seguido con él se convierta, al igual que las actitudes de mirar donde no se debe en el restaurante, en... indiscreciones.

En el restaurante, un camarero con dos cirios encendidos a los lados parece una concesión a la "vanguardia" y al "surrealismo", si no fuera por el pequeño detalle de que la función de ese camarero es la de transportar esos cirios a la capilla ardiente del restaurante. Nuevo golpe a la vanguardia "domada": el absurdo aparece por el borrado de la marca que impide tener una capilla ardiente en un restaurante abierto, cuando más singulares sitios han servido al efecto en numerosas ocasiones. Son nuestros ojos los que atribuyen "vanguardia", "surrealismo", más bien teatralidad, al gesto del camarero.

De la misma manera, puede apreciarse la presencia de personajes cuya actuación es exageradamente normal... salvo en un pequeño aspecto que descompone la relación estándar entre fondo y figura. Sería este el caso del teniente, educadísimo pero que se introduce absurdamente en la conversación de las mujeres, la criada que se inhibe ante la huida al jardín

de sus señores y no trata de entretener a los invitados, su señora cuando considera posible que la criada pueda retenerlos imperativamente, o los militares "invadiendo pacíficamente" y sin ser formalmente invitados la casa de sus anfitriones.

Es decir, nos encontramos ante un extrañamiento dentro de la topología semántica del texto: la definición lotmaniana de "acontecimiento" elevada a categoría ontológica.

D) LOS ORGANIZADORES (DIEGÉTICOS/DEL SENTIDO?): ESTRIBILLOS?

En el mismo espíritu que nos ha hecho salir en busca de marcas de lectura o de su ausencia, hemos preferido tratar globalmente los elementos de significación y simbología para poder concentrarnos, también aquí, en la organización de las trayectorias de producción de sentido. Así, creemos haber localizado factores orgánicos centrípetos, como la mesa-puesta, la incertidumbre, el hambre de comida, de paz, de sexo, de Dios, todo ello dentro del sueño sin reposo de la burguesía. Factores expresivos, o más bien organizadores de la expresión, que harán de lo fuera de lugar, tiempo y lógica causal el propio discurso poético de la mirada cinematográfica, y así poder traspasar los límites del Arte¹⁹. Así, pues, tras la anterior visión desde un aspecto pragmático, avanzamos hacia la búsqueda de los elementos de tipo sintáctico que organizan la diégesis textual.

Vemos cómo destaca, en primer lugar, la presentación circular de la idea de una burguesía impulsiva, "negación del hambre" (Cesarmán 1976), que se enfrenta al juego (ritual) de las sillas alrededor de una mesa y en un

"espacio-torbellino" amenazador. Recordemos, a propósito, *La Edad de Oro* y *El Ángel Exterminador*, de donde proceden los temas, la plástica y los guiños habituales. Fijémonos, para lo que nos interesa, en la poética de la extrañeza y la agresión visual, en su potenciación progresiva desde 1929 y en cómo desembocamos en una película de características canónicas.

Cuando nos referimos al uso de "estribillos" como estructuradores del discurso buñuelesco, no estamos aludiendo a lo que Maurice Drouzy (1978) ha estudiado sobre los "binarismos y simetrías" o Marcel Oms (1985) ha subrayado sobre las "rimas visuales" de Buñuel. Contra la coherencia y finalidad del discurso²⁰, Buñuel propone la excentricidad de repetir. No parece embargar al espectador la misma ilusión del halcón que vuelve al señuelo (es decir, el engaño) y que mediante la repetición confiere una realidad absoluta al objeto que capta? Verdaderamente, lo reversible, como apunta Baudrillard (1994), puede tener "una intensidad superior en su ausencia o su negación".

El ansia y la hambruna (de ser, de comida, de paz, de sexo, de clase social, de Dios...) como estados soñados de unos convidados eternamente alrededor de una mesa puesta infinidad de veces, entran sin llamar en los distintos espacios para romper la paz de los géneros convencionales. Eso hará estallar la definición tradicional y entomológica de género, como hicieron notar Sánchez Vidal (1991) y Vitour. Bromeando sobre la realidad y el deseo, el vodevil, el cine negro y el cine de propaganda política, estos Seis personajes en busca de autor representan la fragmentación que hace imposible el juntarse en torno a una mesa donde officiar las liturgias que les identifican como "gente guapa" que se expresa.

"Siempre me he sentido atraído, en la vida como en las películas, por las cosas que se repiten. No sé por qué, no trato de explicarlo" dice el propio Buñuel (1982). En el mismo sentido se expresará al referirse a la anécdota de Silbermann que más arriba hemos comentado.

Con esta anécdota, la película, de la cual se hicieron seis guiones distintos, estaba iniciada. En realidad nuestros actos están afectados por una constante dualidad y hasta yuxtaposición. Así dividimos las horas, programamos los días y toda nuestra vida en una agenda: separando el placer y el trabajo, y la repetición monótona de todos los días.

Buñuel aprovecha el que en los sueños se parezcan reflejar la realidad diaria del rol y cultura del que sueña. Adoptándolos introspectivamente para hablarnos de sus protagonistas soñadores, que sueñan para ahondar aún más en el enorme vacío de su existencia (huecos ritos sociales, inútiles formulismos, culto a las apariencias bajo el que se oculta miseria moral). Autoanálisis que se realiza a sí mismo como representante accidental de la burguesía, desde la misma franqueza descarnada de Agustín de Hipona o de J.-J. Rousseau.

La estructura de El discreto encanto de la burguesía pone en cuestión la delimitación del espacio artístico y la realidad, a través del sueño que se sueña²², confiando a la subjetividad inestable de los soñadores el rumbo del film. Esto lo hace tremendamente contemporáneo, pues, como ha dicho Simón Marchan Fiz, la cuestión del lenguaje invade la episteme moderna. En verdad, Buñuel potencia la reflexión estética desde la sucesión de sueños en los espejos que multiplican la brecha entre las palabras y las cosas, entre el lenguaje cinematográfico y la realidad. La obra como medio de reflexión poética y artística sobre los límites, alumbrada por las nuevas concepciones

de la subjetividad de Hegel a Freud.

La unidad y el orden del discurso han estallado. Barthes ha hablado de muerte de la escritura clásica, sustituida por una escritura liberada de las servidumbres impuestas por la lógica (¿qué lógica?).

"No hay pobre honrado ni rico delincuente", dice un personaje alrededor de la mesa (altar del templo). En vano dice Spinoza que lo justo es reconocer que la desgracia económica del pobre le viene precisamente de su maldad y no al revés. La maldad es la desgracia vista desde fuera. Quienes ven a los pobres como malos es porque no tienen la paciencia para inquirir sobre el origen de su maldad.

La figura del comedor-templo fue concebida anteriormente en *Viridiana* como lugar secreto que transgredir. Sitio de recogimiento y ofrenda, chimenea que une los dos mundos.

Quien sale del comedor (*La Edad de Oro*, *El Ángel Exterminador...*) se convierte en espíritu ambulante. Los invitados están obligados a la búsqueda de una salida, sus tanteos razonables los acercarán sin embargo a lo irreversible (en la obra que nos ocupa será la infinita peregrinación del grupo protagonista -Thévenot, los Sénéchal, Florence y Rafael-. Esta salida al descampado de una carretera no es una simple huida ni un repliegue evasivo, pues la lejanía que el espíritu guarda respecto al confort del interior es la de su negación e imposibilidad.

Ciertamente, el espíritu (conciencia) infeliz no es más que la desdicha misma de la burguesía, pero vuelta contra sí. Del mismo modo que el pobre

no es más que la desventura de la normalidad, vivida como protesta.

En otras obras de Buñuel aparece el "templo-comedor-dormitorio" como ámbito donde puede advenir un sosiego significativo, reparador por alimenticio frente al ajetreo penitente de la carretera. La quietud de este remanso es tan evidentemente opuesta al atareamiento mecánico del protocolo social, que tiene algo de ominoso. "Les invitaría a compartir mi cena; lo que ocurre es que no tengo nada preparado". "Lo correcto, ponerse de pie para cortar el asado". Etcétera.

En El matrimonio Arnolfini, Van Eyck utiliza la representación de un espejo donde se refleja el rostro del pintor, localizado imaginariamente en el punto desde donde parte la mirada del espectador. En Las Meninas de Velázquez la subjetivación es alcanzada por un juego complejo de representaciones en el espejo y centrado de las miradas (personajes representados) (23).

Buñuel, tan ferviente admirador de la pintura española del XVI, nos identifica con la propia mirada de uno de los personajes que van en coche, satisfaciendo así las instancias voyeuristas de todo espectador por el mero hecho de serlo, para después abundar en la misma evocación y hacernos reparar en el marco de representación a través de Florence. En la película paparece pegada al objetivo, entregada a la exploración como si buscara la cámara indiscreta. Junto a unos personajes (Acosta, los Thévenot) acechados, al fondo, por la enigmática criada. Como si estuviéramos delnate de Las Meninas, Buñuel nos está recordando, con bromas, el carácter voyeur.

Críticos como Cesarmán (1976) han dividido El discreto encanto de la

burguesía en doce episodios al hilo de la ansiedad por comer y su consiguiente frustración. Para nosotros, las vertientes que van tomando las distintas mesas-ofrendas estructuran la representación como discurso cinematográfico recurrente. De una burguesía entregada a la reproducción infinita de un continente sin contenido, atrapada en sus propias redes. Los signos (la comida, el sexo, Dios...) consagrados a su apariencia ritualizada, y no sometidos a una ley profunda en significación. Pues, en realidad, no son nada. Su poder reside en figurar como signos de una metafísica de las apariencias.

El sentido que la gente da a sus actos es lo que los mata y los fatiga. Su última trampa es solicitar la autointerpretación diciendo: qué hago aquí?.

" Qué hacemos?", dice Alice Sénechal interrumpiendo el acto amoroso. En otro lugar, sentado en la mesa, dice Henri: "Dios mío, qué estoy haciendo aquí?". En una fiesta, el señor embajador se expresa: "Creo que mi lugar no es este, ya te explicaré". La incertidumbre ante el sexo, el ejercicio de la libertad o del ser, parecen apoderarse de los personajes alrededor de una mesa.

Según una vertiente "gástrica", la comida (o su negación) es recurrente en la obra de Buñuel desde Los olvidados, y aparece junto a las metamorfosis de lo reprimido. Para Cesarmán, y desde un enfoque primitivo, simboliza a la madre. En Tristana encontramos ya unos personajes, que a través de esta alegoría tan relacionada con la segregación gástrica, presienten que su máxima satisfacción se centra en comer (D. Lope aparecería identificado con el propio Luis Buñuel).

En El discreto encanto de la burguesía, el autor va más lejos, y realiza el

cuestionamiento de la burguesía a través del paladar (los nombres extraños de su gastronomía, la comida siempre precedida de sopa), sus códigos sociales (los caballeros acercan la silla a las señoras y formalismos. Asimismo, se nos presenta la vivencia de unos símbolos sociales como marcadores de la conducta viciosa burguesa, cínicamente ofrecida como paraíso terrenal con los detalles de un anuncio publicitario cuyo eslogan fuera: Para sentirse sentado con la mesa puesta.

Desde una vertiente "carnal", la mesa es retirada ante la huida (presentada en el acto sexual interruptus) de los invitados para escapar a su destino como clase. Se hace gala, para ello, de todos los elementos de seducción (falda corta, tirantes y ligeros combinados con los irremediables tacones altos). Más adelante volveremos a ver una secuencia en la que se interrumpe una aproximación carnal, esta vez fuera del matrimonio.

A todo esto, sigue una mesa-camilla femenina en un café intranquilizador, en esta ocasión no por estar vacío sino por carecer de lo que da sentido a una cafetería, precisamente.

Recordemos, a propósito, la vertiente "teatral" de una "mesa-puesta" a los propios espectadores o el sentido que da Buñuel a la "mesa-bendecida" por el obispo de la Diócesis, Mons. Dufour, que a su vez presenta la dualidad demoníaca del asesino, formando parte de una presentación de la conocida pintura de Leonardo Da Vinci.

Convite quiere decir convenio: la burguesía tratada por Buñuel confunde su verdadera realidad con su proyección ideal de "mesa puesta", espacio aislado lleno de miseria moral. Pues la conciencia burguesa sobre sí misma

está basada en el conocimiento de sus límites, en la seguridad de la propiedad privada o como barrera cultural estereotipada. Como propone Jean Baudrillard (1994), la era burguesa está consagrada a la naturaleza y a la producción: "...Promoción de la naturaleza psíquica del deseo, pues ésta persigue su advenimiento, precisamente, a través de todas las metamorfosis de lo reprimido".

Sentirse sentado en la butaca de un cine y contemplar una película que se rehace a cada segundo -al ser interpretable, no por lo que dice sino por lo que quisiera que dijeran de ella- es la profunda actualidad de El discreto encanto de la burguesía.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

J. Baudrillard (1994): De la seducción. Barcelona, Planeta.

L. Buñuel (1982): Mi último suspiro. Barcelona, Plaza y Janés.

F. Cesarmán (1976): El ojo de Buñuel. Psicoanálisis desde una butaca. Barcelona, Anagrama.

J. E. Cirlot (1988): Diccionario de Símbolos Barcelona, Labor.

R. Clair (1974): Cine de ayer, cine de hoy. Las Palmas de Gran Canaria, Inventarios.

M. Drouzy (1978): Luis Bunuel, architecte du r ve. Paris, L'Herminier.

U. Eco (1992): Los límites de la interpretación. Barcelona, Lumen.

E. Friedell (1954): en Sager (1981)

A. García Berrio (1989): Teoría de la Literatura. La construcción del significado poético. Madrid, Cátedra.

J. González Requena (1988): La televisión, espectáculo de la posmodernidad. Madrid, Cátedra.

W. Iser (1987): El acto de leer. Madrid, Taurus.

Y. Lotman (1988): Estructura del texto artístico. Madrid, Istmo.

M. Oms (1985): Don Luis Buñuel. Les Editions du Cerf.

P. Sager (1981): Nuevas formas de realismo. Madrid, Alianza.

A. Sánchez Vidal (1991): Luis Buñuel. Madrid, Cátedra

A. Sánchez Vidal (1991b): Luis Buñuel, obra cinematográfica. Madrid, Ed. J.C.

J. Talens (1986): El ojo tachado. Lectura de "Un perro Andaluz". Madrid, Cátedra.

J. Talens et al. (1988): Elementos para una semiótica del texto artístico. Madrid, Cátedra.

J. Urrutia (1992): *Literatura y comunicación*. Madrid, Espasa-Calpe.

Notas

1 En ese sentido, habría que tener cuidado con lo que definimos como "realidad". Cfr., para su carácter cultural, y por lo explícito, la que maneja Urrutia (1992).

2 Posteriormente a que la idea sobre esta correspondencia transtextual surgiera durante el visionado que realizamos de la película, encontramos idéntica ocurrencia en el texto de Sánchez Vidal (1991b).

3 Lo que no quiere decir necesariamente "irreal".

4 Probablemente resultará ocioso detallar los motivos que pueden hacer pensar en la proximidad entre las propuestas del filme y de la obra de teatro.

5 Lo cual concuerda con las propuestas de Eco en *Obra Abierta* y en *Los límites de la interpretación*, así como con las propuestas de Charles Sanders Peirce.

6 Esta perspectiva se compadece en buena parte con el concepto iseriano de hueco (Iser 1987), eso sí, con el permiso de don Antonio García Berrio (1989).

7 "Estábamos buscando un pretexto para una acción repetitiva, cuando Silbermann nos contó lo que acababa de ocurrirle. Invitó a varias personas a cenar en su casa, olvidó hablar de ello a su mujer y olvidó que ese mismo martes tenía una cena fuera de casa. Los invitados llegaron hacia las nueve,

cargados de flores. Silbermann no estaba. Encontraron a su mujer en bata, ignorante de todo, cenada ya y disponiéndose a dormir" (Sánchez Vidal 1991b)

8 Sólo se hará después, cuando ya resulte "quemado", y para procurar un tranquilizante respiro en el horizonte de expectativa del espectador, -honorabilidad y racionalidad de los personajes- que el propio desarrollo de aquella secuencia se encargará de romper.

9 Al menos, así lo explica Jenaro Talens (1986)

10 No sería esta una interpretación de la "invitación al crimen" que suponía la película para Buñuel?

11 La última tras el sueño final, rompiendo la tranquilizante frase "solamente era un sueño", que parece adivinar el autor a todos los espectadores.

12 Para reflexionar sobre lo artificial de las marcas tan "naturales" de final, Cfr. Lotman (1988) y sus reflexiones sobre el final de Eugenio Oneguín.

13 Al menos, es ese uno de los principios estéticos para Lotman (1988).

14 "Creo que mi lugar no es este", se dirá. Más adelante veremos otras implicaciones de esta frase.

15 Ya sea hacia lo nuevo o al reencuentro con las raíces, vid. Cirlot (1988).

16 Así como en muchos espectáculos se trata de incorporar la destrucción del espacio de fricción escena-sala por medio de la introducción de actores entre el público (Así, el reciente espectáculo de La Fura dels Baus), Lorenzo Barba realizó el experimento de crear un falso escenario consistente en un solo marco que separaba dos salas. Al hacerse la penumbra y levantarse el telón, ambos públicos pensaron encontrarse ante un espejo y fueron mutuamente espectáculo y espectadores. En *Antropologia della comunicazione audiovisuale*, de Massimo Canevacci.

17 Tampoco deberíamos dejar de lado la ilógica actitud ante el obispo. Sus futuros patronos creerán su identidad solamente cuando aparezca con traje eclesiástico (es curioso que tan moderno obispo no lleve clergyman) y no cuando aparece con ropas de jardinero... siendo igual de fácil disfrazarse de obispo.

18 Nótese, en este sentido, cómo las clases populares han heredado esta costumbre de traerse algún pequeño regalo al hacerse una visita, pero que necesitan aparentar un cierto enojo como parte del ritual de agradecimiento. Un mecanismo de adaptación para lo inconsecuente de la compra del agasajo.

19 En este sentido, cfr. Sánchez Vidal (1991).

20 Dentro de la lógica culturalmente establecida, desde luego.

21 Tan perversa doctrina, que ha calado en la estética de todas las clases sociales, se hace patente en la ontología de la recepción del mensaje televisivo, como demostrará, entre otros autores, González Requena (1988).

22 Fenómeno este cuyas claves preocuparon tanto a Freud.

23 Para más detalles, vid. Las palabras y las cosas, págs. 19-31, de Foucault.