

El discreto encanto de la burguesía o sobre las mentiras en un paisaje onírico

Jesús Pérez Caballero

Profesor-investigador en El Colegio de la Frontera Norte (México), escritor, jesusperezcaballero@colef.mx

La película es conocida; este ensayo, breve. Pero al analizar *El discreto encanto de la burguesía* (*Le charme discret de la bourgeoisie*, Luis Buñuel, 1972) entenderemos ideas sobre la mentira y sobre otros términos relacionados con ella, como verdad, apariencia, o, sobre todo, sueño, por el peso que este último tiene en la película y, en general, en la filmografía del director español.

Sintéticamente, el argumento es el siguiente: un grupo de personas –seis protagonistas identificados como la “burguesía” a la que alude el título y que, en la película, son sinónimo de “adinerados”– intenta cenar juntos, pero, reiteradamente, ese acto tan sencillo y cotidiano, a ellos, les resulta imposible, debido a casualidades asombrosas, o a conductas que arrojan dudas sobre el estado mental de quien las realiza o sobre la realidad que, como espectadores, contemplamos. El grupo, en esa sociedad europea y buñuelesca de mediados del siglo XX, donde lo cotidiano tiene un doble o un triple fondo de malentendidos, queda siempre a la espera de un *Godot gastronómico*, por aludir a la famosa obra de Samuel Beckett.

Al argumento descrito se añaden la atmósfera de una decena de sueños y de escenas oníricas o, incluso, fantasmales. Además, tres escenas, prácticamente iguales, se repiten al inicio, intermedio y final de la película. En ellas, los protagonistas (tres hombres y tres mujeres) caminan por una carretera, en un paisaje que parece postapocalíptico. Esa repetición coadyuva a la confusión entre lo real y lo aparente, a la dificultad del deslinde entre verdad y mentira, tan características de este filme.

Aun así, para entender la naturaleza de lo onírico en *El discreto encanto de la burguesía* –y, tangencialmente, entender sus diferencias con la idea de

mentira–, en este ensayo parto de que hay algún tipo de equilibrio (¿tal vez una intermediación zozobranante, como cuando Caronte transporta en su barca, sobre la laguna Estigia, a los muertos?) entre las escenas reales y lo irreal.

Planteo dividir la película en dos planos. Por un lado, el plano de la “vida despierta”. Por el otro, el plano de la “vida dormida”. Creo que es preferible esta distinción a la dicotomía entre realidad y sueño, puesto que quien sueña está dentro de la realidad, y tan real es soñar como caminar (distinto es pretender, como Don Quijote tras soñar en la cueva de Montesinos, que podamos salir caminando del sueño, para incorporarnos a la realidad). En esta dialéctica, los sueños que los personajes tienen en su vida dormida y las situaciones oníricas que, como espectadores, vemos, son las bisagras entre ambas *vidas*. Dicho de otra manera: en la película, aunque veamos sueños encadenados, hay, en último término, alguien –aunque nunca lo veamos en la pantalla– soñando todos esos sueños. Por lo tanto, es posible decir, gráficamente, que, en algún punto, el director Luis Buñuel permite que el *paisaje onírico* que es *El discreto encanto de la burguesía* se evapore.

Si retenemos esta división entre vida soñada y vida dormida, entenderemos mejor cómo los personajes y sus acciones orbitan en torno al armazón que sostiene la película: la contradicción entre la apariencia cotidiana y la verdad institucional. Reformulado: los personajes parecen, en su día a día, una cosa, pero la función político social que cumplen es otra. Buñuel se encarga de, por así decirlo, *centaurizarlos* con esa dualidad inextirpable de lo individual y lo colectivo. Es por eso que la idea de mentira, si bien infunde la película y es inherente a ella, no es el hilo conductor. Más que río o laguna –disculpen lo cursilón–, es rocío.

Rafael Dacosta representa los ejes de la película (ejes, eso sí, primero identificados y, después, demolidos): un eje político (es embajador de la ficticia República de Miranda) y otro social (su jerarquía le hace un habitual de cenas de “buen gusto”). Sin embargo, la realidad contrasta brutalmente con tales formalidades: Dacosta trafica para la mafia marsellesa y, para ello, se vale de una red de embajadores para exportar drogas y armas. Entonces, ¿miente Dacosta sobre sí mismo? No exactamente: Dacosta es una gota malaya de doblez, que cae imperceptiblemente sobre lo que toca, pero en él hay una continuidad, sutil, entre lo legal y lo ilegal. Quizás, porque su rol institucional es polémico, como alto burócrata de un gobierno identificado como “autoritario”.

Dacosta tiene el *sueño 8*. En el último intento de los personajes de comer juntos, irrumpe un comando de tres individuos trajeados, liderados por uno con gafas rosas (a lo Andy Warhol), que ametralla a los comensales (este es uno de los finales de la película; con Buñuel pasa que hay varios finales y no suelen ir al final). Refugiado bajo la mesa, los gatilleros descubren a Dacosta cuando, voraz, a pesar del peligro, busca comerse un filete. Al despertar, tal comida será la que tome al abrir la nevera. ¿Es la escena, acaso, una cápsula sobre los espejos y los golpes sobre la mesa de la violencia?

Otro de los protagonistas de la película es François Thévenot, el tibio amigo de Dacosta y del matrimonio Sénéchal. Se jacta de preparar buenos cócteles y, como buen burgués, poco más sabemos de él, salvo que es otro necio narcotraficante, obcecado, además, en reunir a Dacosta y a su esposa Simone, sin saber que son amantes. La indeterminación de la esposa parece venir de familia, pues su hermana menor se nos presenta como borracha –emborracharse es poner a la mente en tal estado que permita evadir los hechos que te rodean– y astróloga –es decir, una hinchazón de las relaciones de causalidad para que los matices queden, por así decirlo, sordomudos–. Thévenot tiene el *sueño 5*, donde un coronel invita a comer a los protagonistas. En el banquete, el militar increpa a Dacosta –que anhela marcharse– por la violencia del gobierno de Miranda contra su propia población. Se pelean; Dacosta le dispara.

Otro caso similar de ambigüedad: Henri Sénéchal, amigo de Dacosta y de los Thévenot, tiene pretensión de anfitrión y presume de buenas relaciones

con militares e Iglesia. Realmente, es otro narcotraficante, los militares comen en su casa por abusivos y emplea a un obispo como jardinero. La zanja entre lo que es y lo que aparenta, ¿se plasma en la pena de un anfitrión que quiere hospedar cenas que nunca sucederán? Tal vez no sea casualidad que sueñe el seminal *sueño 4*, el primero ambientado en la casa del mencionado coronel.

En ese sueño, los protagonistas acuden a comer a un edificio con una fachada en obras. Dentro, un criado tira dos pollos al suelo, pero los devuelve a la bandeja. Ruidos de obras dificultan la conversación entre los comensales. De repente, el salón ¡se vuelve escenario! Se abre un telón, vemos público. Un apuntador recita a los personajes sus diálogos. Los espectadores de este lado –o sea, nosotros– vemos a los actores –bisagras caróntidas, es decir, como si fueran descendientes de Caronte, por ser intermediarios entre esos planos–, que son vistos por el público del otro lado.

La esposa de Henri es Alice, tan deseosa de cumplir las reglas de anfitriona que es abrasivamente distante –parece platicar siempre de refilón– y coherentemente absurda: si hay que salir a cenar, acude, incluso, en pijama; si hay que preparar cena para decenas y decenas de soldados que irrumpen en su salón, la prepara sin chistar, aunque esa decisión pueda destruir su economía doméstica. ¿Podemos decir que se miente a sí misma y a los demás, que sus actos no se adecúan a lo que pretende? En Alice no hay doblez, no parece que tenga maldad, ni inconsistencia sobre sus objetivos. No es una mentirosa, pero, en ella, ¿cómo decirlo?, todo es falso, de un modo global, transfusor... Como un *fantasma de la burguesía* –por remedar el título de otra película de Buñuel, *El fantasma de la libertad*–, su rol pendular, de estar y no estar, de ser y no ser, sugiere que ella es quien tiene los *sueños 1, 6 y 9*, esto es, las tres caminatas perpetuas de los seis comensales en una carretera campestre y terminal, y que, quizás, sea la realidad... La realidad de una mente embotada, como la de quienes sufren los castigos griegos (Ixión, Prometeo, Sísifo, Tántalo).

¿Qué consecuencias tiene lo analizado hasta aquí para los sujetos colectivos –es decir, para entidades o clases por encima de los personajes– de la película? Veámoslas.

La burguesía aparece con un esquematismo de época (al fin y al cabo, el surrealismo, en eso, bebe de un marxismo ramplón), como individuos que

se divierten visitándose/controlándose en casas, que, si se piensa bien, en el filme tienen algo de acuarios. La conversación de los burgueses pretende ser informal y discreta, como en el título de la película –cuyo popular cartel, por cierto, son unos inmensos labios carnosos con piernas y bombín–, aunque sugiriéndose con maldades, desperdigadas en la conversación –por ejemplo, alusiones a la muerte y al sexo–, que todo burgués tiene un “mundillo” interior, contenido.

Para lograr la atmósfera onírica que envuelve a esa clase en la película, Buñuel combina la volatilización del tiempo interno de los personajes (incapaces de ser puntuales o de tener horarios), con la obcecación de enclavarlos, como un entomólogo, en un tiempo eternizado. ¿Cuál es ese tiempo? Los prolegómenos eternos de la cena, como puede verse en los sucesivos intentos de consumir esas comidas, fracasados por razones tan disímiles como malentendidos en las fechas; un velorio en una recámara contigua; preferir tener relaciones sexuales a recibir invitados; la irrupción de soldados para decomisar alimentos, o de policías para detener a los protagonistas...

Es decir, los personajes no logran abastecerse de bienes y servicios con la naturalidad que sugerirían los postulados económicos atribuidos a su clase. El mito griego de Tántalo es importante aquí. Si quien una vez fue invitado al banquete de los dioses, por haberles sugerido un plato caníbal de su propio hijo, no podrá volver a comer ni beber, y su castigo es flotar en un río que se retrae cuando busca su agua, y desde el que no puede alcanzar una manzana colgada a unos palmos de su boca, podemos ver, entonces, a estos protagonistas buñuelescos como tantálidas, comensales de cenas imposibles que purgan una pena que el director les atribuye.

A la erosión de lo esperado de la burguesía ayuda, también, la irreverencia corrosiva de los personajes por las jerarquías. Dacosta utiliza su cargo oficial para traficar bienes ilícitos, amparado por el ministro del interior francés. O, por ejemplo, la criada de los Sénéchal actúa cínicamente y boicotea las cenas de sus señores. Este personaje, por cierto, requiere unas palabras más. Los espectadores vemos que es joven, aunque afirme tener 52 años y que cuidó a Henri, mucho mayor... ¿Miente? Si miente, o todos la tratan como demente, o la consideran una excéntrica, porque asumen la

mentira sobre su edad. Y si no miente, y nació hace medio siglo, el que los espectadores la veamos tan joven –la impresión es similar a la de un anciano que se dijera recién nacido– nos ubica en el terreno del milagro del tiempo detenido. Si así fuese, la mentira no podría circunscribirse solamente a ella, sino que sería un indicio de que toda la película (de que cada plano, cada segundo) podría ser, técnicamente, mentira. Mi tesis es que la criada no miente, es decir, que Buñuel nos está ofreciendo la paradoja de mostrarnos algo imposible, para que podamos reconocer otras imposibilidades del filme.

A los militares, otro puntal del orden burgués –en realidad, de cualquier orden, en tanto sujetos armados– también los cubre su correspondiente *capa radioactiva de surrealidad*. El primer soldado de la película es un joven, llamado el “teniente melancólico”. Las protagonistas lo encuentran en una mesa contigua de un salón de té (donde, en la línea del castigo griego colectivo, ni hay té, ni café, ¡ni absolutamente nada para tomar! Es un decorado, una apariencia de bar) y se les acerca para contarles el *sueño 2*. En él, afirma que, de niño, su madre muerta se le apareció para pedirle que envenenara a su padre, pues este sería un impostor que habría matado, por celos, a su verdadero progenitor.

Vemos también a un coronel del ejército francés, que aboga por el consumo de marihuana –otro embriagante– y se la fuma en casa de los Sénéchal. Además, incita a un joven sargento a que, nada más transmitir el mensaje de regresar a la guerra, cuente el *sueño 3* ante los comensales *interruptus*: el narrador paseaba por una calle y se topó con un amigo, Ramírez, que llevaba muerto seis años (“huele a tierra”) y con su novia, también fallecida.

Los policías también son ambiguos, aunque en la película funcionan como un último dique de orden, pues su surrealismo se acota a los sueños. El comisario Delécluze comanda un operativo para desarticular a la banda de Dacosta (liberados después por orden del ministro), y tiene el *sueño 7*, donde el fantasma del “Sargento Sangriento”, conocido torturador –utiliza un piano electrificado, sobre el que, a medida que se producen los toques en la víctima, caen cucarachas–, se aparece en la comisaría cada 14 de junio, un mes antes del día nacional de Francia.

Finalmente, sobre la iglesia también se desliza una ambigüedad similar. Monseñor Dufour es obispo de la diócesis y no tiene sueños (aunque habita varios). Sin embargo, su vida real es onírica. Así, se ofrece a los Sénéchal como jardinero, pues dice que esa labor le recuerda a su infancia. Pero, al dar la extremaunción a otro viejo jardinero, a quien encuentra por casualidad, este, desde el lecho de muerte, confiesa haber envenenado a unos señores que vemos en una foto y que resultan ser los padres del obispo. Este le absuelve por el asesinato, pero, tras ello, le dispara con un rifle en la cabeza. Esta resolución folletinesca de una trama siniestra sirve a Buñuel para abonar líneas de sentido paralelas que, como la criada de medio siglo que aparente jovencísima, muestran una película donde la vida real está impregnada de lo onírico.

Podemos ver estos hechos como mentiras, por supuesto. Por ejemplo, sostener que el obispo usó como chivo expiatorio al asesinado, inventándose que los de la foto fuesen sus padres. O podemos pensar, incluso, que quien se dice obispo es, en realidad, un peligroso demente y asesino, camuflado para hacer de su vida una continua venganza. Podría ser... Pero más que retorcer las interpretaciones de la película, pensemos en que el armazón onírico buñuelesco posibilita ver las mentiras como algo tangencial, incorporadas a un paisaje mayor.

En tal paisaje onírico de la película, incluso los que se oponen al orden burgués quedan empanzados, atrapados. Los terroristas acechan a Dacosta, pero la que pretende atentar contra él es una joven que disimula mal, vendiendo perritos mecánicos a las puertas de la embajada. Dacosta la intercepta fácilmente, la amenaza con un arma, se le insinúa sexualmente. Igualmente, la guerrilla contraria a la República de Miranda es, para el embajador, “parte del folklore”. Es decir, son como la *crítica oficial*.

Si en el cuento titulado “Sueño infinito de Pao Yu”, de Tsao Hsue-Kin (1715-1763), se crea un efecto Droste, es decir, de sueño dentro del sueño (dentro del sueño, y así, hasta el infinito), en *El discreto encanto de la burguesía* se nos ofrecen puentes (desperdigados, como diademas chiquitas y mágicas que los espectadores podemos ponernos) que posibilitan divisar qué escenas son, más marcadamente,

sueños. Es la importancia de que soñador y soñado, a pesar de todas las confusiones, nos muestren sus contornos y dintornos –es decir, los súbitos despertares que vemos en la película, ¡y aunque sean para despertar a otro sueño!–, lo que nos permite, como espectadores, desenterrar entre todas las capas de sueños y de mentiras, y saber que no anegan nuestro lado de la pantalla. ■