

DE LOS GENIOS



MANUEL HIDALGO

EL BANQUETE DE LOS GENIOS

UN HOMENAJE A
LUIS BUÑUEL

Península

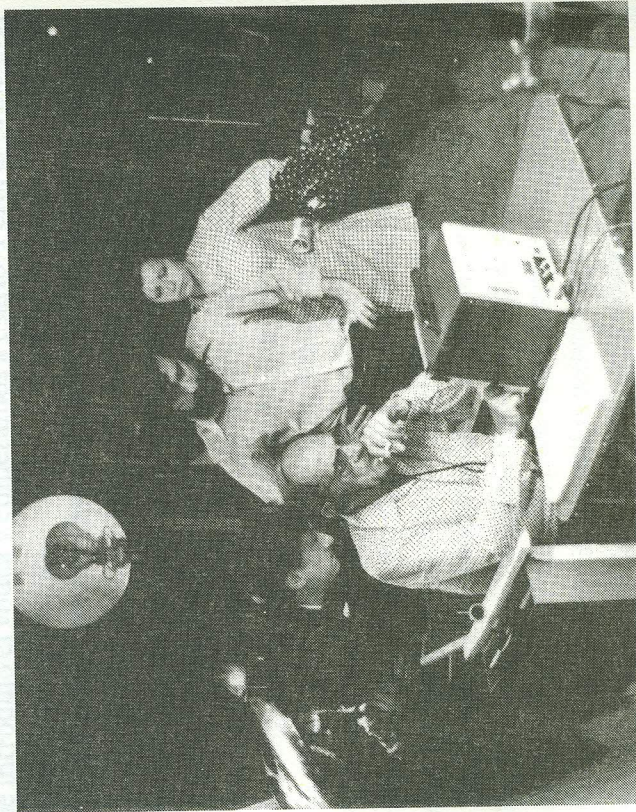
Atalaya

EL RODAJE: SENTADO Y A DISTANCIA

El guion de *El discreto encanto de la burguesía* había llevado dos años y medio de trabajo. Según cuenta Agustín Sánchez Vidal, Buñuel bromeaba: «Es tan bueno que sería una lástima rodarlo». De hecho, Buñuel se resistía a hacerlo. No quiso firmar el contrato con Serge Silberman hasta que no dio por buena la quinta versión. Después, Silberman tuvo que viajar cinco veces a México y dos a Madrid para lograr, al fin, que Buñuel se comprometiera con una fecha de inicio de rodaje.

Luis Buñuel le dijo a su amigo, el jesuita y crítico Manuel Alcalá: «No crea que miento al afirmar una y otra vez que no pienso hacer más cine. Es que cada vez que termino una película, quedo hasta la coronilla y hago el propósito firme de no seguir adelante. Me horroriza la tensión nerviosa del rodaje». La filmación de *El discreto encanto de la burguesía* comenzó en la primavera de 1972 en los estudios parisinos de Billancourt. Al comienzo del rodaje, los técnicos y empleados de los estudios estaban al borde de la huelga: reivindicaban no trabajar los sábados. Silberman, dirigente de la patronal de productores, no estaba de acuerdo con esa jornada de descanso. Su ayudante le informó del conflicto, y Buñuel le dijo a Silberman que o se concedía el descanso sabatino o él suspendería la filmación. El productor cedió y, a partir de entonces, los trabajadores de Billancourt tienen por convenio semanas de cinco días.

El rodaje duró cuarenta y cuatro días, cuatro menos de los previstos en el contrato. Buñuel empleó 17.000 metros de película —algo más de la mitad de lo que hubiera sido normal—



Luis Buñuel utilizó por primera vez en *El discreto encanto de la burguesía* un monitor para seguir la grabación de la película, lo que le permitió permanecer sentado y alejado del plató y corregir de inmediato los errores.

y, según Alcalá, solo se despreciaron cinco minutos de material rodado (muy poco parece). A sus más de setenta años, Buñuel seguía trabajando con su habitual rapidez y economía de medios, una actitud forjada, por la fuerza de las circunstancias, en su etapa mexicana. Hacía muy pocas tomas de cada plano (al contrario que Wylér) y el montaje de la película le llevó muy pocos días.

«Ya llevo el film listo en la cabeza», le dijo Buñuel a Alcalá para explicar su celeridad: el secreto está en «llevar el film prácticamente montado al rodaje». Los guiones llegaban al plató con muchas y muy precisas anotaciones técnicas y con dibujos elementales sobre los encuadres y la ubicación de la cámara.

Pérez Turrent y De la Colina, en *Buñuel por Buñuel*, le hicieron notar al director que en sus últimas películas predominaban el plano general, el medio y el americano, pero que no utilizaba el primer plano: «Odio el primer plano, aunque a veces es necesario —afirmaba el director—. El primer plano sirve mucho para efectos melodramáticos fáciles».

En *El discreto encanto de la burguesía* hay algunos movimientos de cámara y, simultáneamente, de actores que son completos de diseñar y resolver, y que se sustancian luego en la imagen de una manera elegante y desapercibida. Por ejemplo, en la escena en que los invitados llegan a la casa de los Sénéchal, son recibidos por la doncella Inés y esta sube a avisar a los señores. En las antípodas de Hitchcock, Buñuel explicaba a Pérez Turrent y De la Colina: «Nunca me ha gustado hacer visible la técnica. Me molesta mucho una gran Dolly o un arabesco muy complicado. La cámara debe moverse suavemente sin que el espectador lo note. Pero no planeo demasiado esos movimientos [...] No hay que hacer movimientos gratuitos, es preferible aprovechar el movimiento de un personaje y seguirlo, “justificar” la Dolly o el travelling».

Carrière ha contado a Manuel Rodríguez Blanco y a Enrique Camacho que Buñuel, muy preocupado, le pidió ayuda

para planificar la película, para hacer el *découpage*, esto es, para desglosar e individualizar los distintos planos de una escena. Buñuel se sentía inseguro, al parecer, por el hecho de contar en muchas escenas con al menos seis personajes a la vez, a menudo sentados a una mesa.

No deseaba hacer lo que llamó un «filme metralleta», de muchos planos de corta duración, con la dificultad añadida de controlar el *raccord*, la continuidad de miradas, movimientos y acciones. Tampoco quería rodar en planos demasiado estáticos y generales, que ralentizarían la película.

No deja de ser llamativa esa dificultad para la puesta en escena en un director que ya había manejado, por citar dos casos nada más, a los burgueses encerrados de *El ángel exterminador* o al grupo de mendigos de *Viridiana*. Carrière, unos días antes del rodaje, le propuso un *découpage* que incluía la solución de efectuar planos-secuencia con movimientos de cámara de alejamiento y acercamiento de los personajes. Buñuel dio por buena la solución y le dijo a Carrière: «Bueno, haré un filme al estilo Renoir». Lo cierto es que *El discreto encanto de la burguesía* es la película de Buñuel que menor número de planos contiene.

La gran novedad para Buñuel en el rodaje de *El discreto encanto de la burguesía* consistió en seguir la filmación a distancia en un monitor televisivo. Este sistema, hoy habitual, se comenzaba a utilizar entonces. Lo practicaba, según Carrière, el actor y director Jerry Lewis, que deseaba ver inmediatamente cómo había quedado su propia interpretación ante la cámara. Y fue Robert Benayoun quien se lo sugirió a Buñuel. En su libro *Diario en blanco y negro*, Jaime de Armiñán revela que, antes de utilizarlo y según le contó de primera mano el operador Teo Escamilla, Buñuel despreciaba este sistema: «A los actores hay que mirarlos siempre a la cara».

El monitor recibe exactamente la imagen —entonces en blanco y negro— tal y como se está rodando y el director —que escucha a los actores por unos auriculares— se hace

cargo perfectamente de si la escena está quedando a su gusto y conforme a sus instrucciones, lo que le permite, tras analizar las imágenes, ordenar la repetición de la toma con sus correcciones o darla por buena y elegirla para positivar.

Este procedimiento ahorra tiempo y dinero, pues se hacen innecesarias esas nuevas tomas —con el consiguiente gasto de material— que muchos directores, sobre todo los más dubitativos, realizaban por si acaso, para cubrirse en el montaje con más material.

Buñuel se felicitaba porque, gracias a este sistema, no tenía que «mirar unas quinientas veces por el visor», y describía así su modus operandi: «Primero, ensayo sin cámara ni monitor. Luego me siento y hago un ensayo ya con la cámara y corrijo los encuadres y los movimientos según los veo en la pantallita de televisión. La ventaja, además, es que me doy cuenta de si el operador, voluntariamente o no, altera el encuadre y el movimiento de la cámara, o si se descuida».

En sus memorias, Buñuel reconoce que «con la edad, ya no tenía la misma agilidad y flexibilidad que antes para regular los ensayos ante la cámara». Sentado ante el monitor, incluso alejado del set, gestionaba mejor los dolores de su artrosis en las cervicales. «Esta técnica me ha ahorrado mucha fatiga», concluye.

Los actores, en general, opinaban que era satisfactorio rotar a las órdenes de Buñuel, si bien hay matices. Fernando Rey dijo: «Es muy cómodo trabajar con Buñuel, aunque la tensión que crea tiene algo de sufrimiento; pero vale la pena por la gran alegría que se siente al final». Rey, un veterano trabajando con Buñuel, comentaba que, para decir una frase sencilla sentado a una mesa, el director le había indicado que cogiera un gato muerto de debajo de la tabla y lo tirara a una papelera. El gato muerto no existía, y la indicación era disparatada. La escena se rodó, pero no se montó. ¿Qué pretendía Buñuel? Lo normal, en estos frecuentes casos, era o «vengarse» de las preguntas del actor sobre cómo hacer algo que a él

le parecía sencillo, o gastar una broma desconcertante o —y todo a la vez— buscar una reacción en el intérprete —estupor o enfado— que lo colocara en la situación anímica o en el gesto ideal, a juicio de Buñuel, para decir su texto.

Carrière cuenta que Buñuel no conseguía la interpretación deseada de Fernando Rey cuando, en la antepenúltima secuencia de la película, el embajador Acosta debía ser sorprendido por los pistoleros comiendo oculto debajo de una mesa. Tras darle muchas indicaciones infructuosamente —nunca explicando «motivaciones psicológicas» porque lo detestaba, aclaró Carrière—, Buñuel acabó metiéndose con Rey bajo el mantel. Permanecieron así durante veinte minutos sin que nadie del equipo viera u oyera nada. Al cabo de ese tiempo, salió Buñuel de su escondite, ordenó rodar y la toma salió de su gusto. Buñuel practicaba la hipnosis, y Carrière opina que Fernando Rey fue hipnotizado levemente por el director debajo de la mesa.

Buñuel solía aceptar, aunque no siempre, sugerencias y opiniones de sus actores y, en ocasiones, improvisando él mismo, les daba nuevos diálogos que no estaban previstos en el guion. Así, por ejemplo, Florence (Bulle Ogier) acaba diciendo, una vez que llega a la casa de los Sénéchal, la absurda —y cómica— frase de que ella y sus amigos se han cruzado con doscientos ciclistas en la carretera.

En un reportaje publicado en *L'Express*, el periodista Michel Delain, que asistió al rodaje, contaba las angustias de Julien Bertheau durante la filmación de la escena en la que el obispo dispara al agonizante que acaba de confesar. Buñuel le dijo a Bertheau que la escopeta con la que iba a disparar estaba cargada con balas de verdad. El director aragonés reconocía que le gustaba «decir tonterías» a los actores.

A Buñuel no le fue bien, en el trato personal, ni con Simone Signoret en *La mort en ce jardin*, ni con Catherine Deneuve en *Belle de jour* —aunque la volvió a llamar para *Tristana*, y esa vez todo funcionó—, ni con Maria Schneider en *Ese oscuro ob-*

jeto del deseo, hasta el punto de prescindir de ella nada más iniciada la película.

Manuel Alcalá, que también estuvo en el rodaje, subrayaba en su libro *Buñuel. Cine e ideología* la autoridad que emanaba del cineasta y que acataban técnicos, actores y empleados de los estudios. Escribía Alcalá: «Buñuel es consciente del “culto a la personalidad” que actualmente le rodea». Los técnicos se dirigían a Buñuel, según Delain, llamándole «Don Luis» y los actores, «señor». Para Alcalá, ese ambiente de autoridad y de culto era compatible en el set con una atmósfera de cordialidad y de familiaridad.

Los actores Fernando Rey, Delphine Seyrig, Paul Frankeur, Bernard Musson, Michel Piccoli y Muni, entre otros, ya habían trabajado con Buñuel con anterioridad. Además, con el productor Serge Silberman, Buñuel fraguó un equipo técnico-artístico habitual que facilitaba el entendimiento y el buen clima en el rodaje: Pierre Lary, como indispensable ayudante de dirección; Suzanne Berger, como *script*; Edmond Richard, en la fotografía; Paul Guffroy, en la dirección artística, y Helene Plemiannikov, en el montaje, fueron fijos, además del guionista Jean-Claude Carrière, en las últimas películas de Buñuel.

Buñuel llevaba al rodaje botellas de vino de sus marcas preferidas, y solía beber unos vasos acompañándose de queso y pan que cortaba con su propio cuchillo.

Además, y según cuenta en *Mi último suspiro*, «como, con bastante frecuencia, se hablaba y se trataba de alimentos en la película, los actores, en particular Stéphane Audran, nos llevaban al plató manjares para reponer fuerzas y bebidas para refrescarnos. Tomamos la costumbre de hacer una pequeña pausa hacia las cinco, momento en que desaparecíamos durante unos diez minutos».

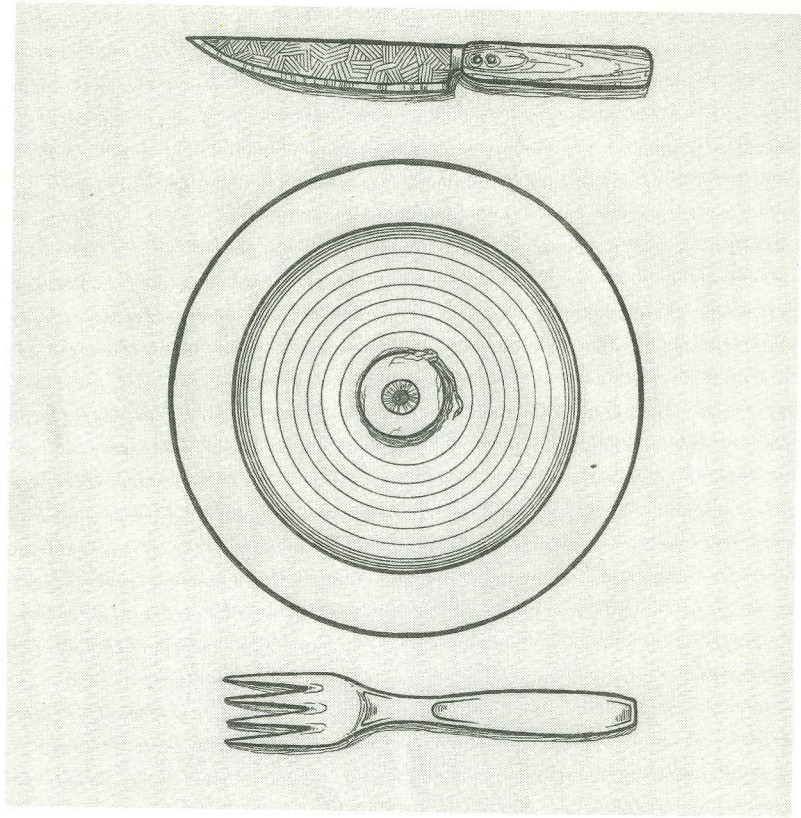
En el documental *Il était un fois... Le charme discret de la bourgeoisie*, Stéphane Audran dice sobre el rodaje de la película: «Estábamos en el paraíso. Estaba abducida por él, enamorada. Todos éramos niños jugando, y Buñuel era el jefe del juego».

El paraíso de los genios

MANUEL HIDALGO

El banquete de los genios

Un homenaje a Luis Buñuel



© Daniel Hidalgo

19

EDICIONES PENÍNSULA

BARCELONA