

LOS CUADERNOS DE
CINEMA 23

memorias

LUCIANO CASTILLO

EL INDISCRETO ENCANTO DE BUÑUEL

NÚM. 010

LOS CUADERNOS DE CINEMA23 están pensados para recopilar y registrar el conocimiento, la experiencia y el pensamiento relacionados con el cine. Tienen el fin de salvaguardar, compartir y promover la cultura y el quehacer cinematográficos en América Latina y la Península Ibérica. Esta publicación es posible gracias a la participación de los integrantes de CINEMA23.

LUCIANO CASTILLO

Nacido en Camagüey, Cuba (1955), Luciano Castillo es crítico, investigador e historiador cinematográfico. Con una maestría en Cultura Latinoamericana, es miembro de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba y de la Asociación Cubana de la Prensa Cinematográfica (filial de la FIPRESCI). Colabora en numerosas revistas especializadas. Tiene espacios semanales sobre cine cubano en la radio, la televisión y en sitios web. Imparte conferencias en universidades e instituciones culturales de varios países, además de integrar el jurado en disímiles certámenes (Mar del Plata, Valladolid, Nueva York, Guadalajara, Cartagena, Bogotá, La Habana, Huelva, Lima, Guatemala, etc.). Ha publicado, entre otros, los libros: *La verdad 24 veces x segundo* (Ácana, 1989), *Concierto en imágenes* (Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua, 1994), *Con la locura de los sentidos. Entrevistas a cineastas latinoamericanos* (Artesiete, 1994), *Ramón Peón, el hombre de los glóbulos negros* (Filmoteca de la UNAM, 1998), *Entre el vivir y el soñar: Pioneros del cine cubano* (Ácana, 2008), *Cronología del cine cubano* (en coautoría con Arturo Agramonte, Ed. ICAIC, 2012-2016), *Conversaciones con Jean-Claude Carrière* (con Javier Espada, Ayuntamiento de Zaragoza, 2004), *Carpentier en el reino de la imagen* (Universidad Veracruzana, 2000), *El cine cubano a contraluz* (Oriente, 2008), *El cine es cortar* (con el editor Nelson Rodríguez, Ediciones EICTV, 2010), *Trenes en la noche* (Oriente, 2012), *La biblia del cinéfilo* (Arte y Literatura, 2015) y *Retrato de grupo sin cámara* (Oriente, 2016). Integró el equipo de redactores y fue coordinador de Puerto Rico en el *Diccionario del Cine Iberoamericano: España, Portugal, América* (Madrid, 2011). Es asesor de programación del Havana Film Festival de New York. El Ministerio de Cultura de Cuba le otorgó la distinción Por la Cultura Nacional (2013). Dirigió la Mediateca André Bazin de la Escuela Internacional de Cine y Televisión (1995-2014). Actualmente es director de la Cinemateca de Cuba.

LOS CUADERNOS DE
CINEMA 23

memorias

LUCIANO CASTILLO

EL INDISCRETO ENCANTO DE BUÑUEL

NOTA:

Algunas entrevistas completas, que abarcan mucho más de la colaboración de estas personalidades con Buñuel, fueron publicadas de la siguiente forma:

Castillo, Luciano y Espada, Javier, *Conversaciones con Jean-Claude Carrière*, Ayuntamiento de Zaragoza, Área de Cultura y Turismo, 2004.

“Ángela Molina: los ojos de Picasso”, en: Castillo, Luciano, *Trenes en la noche*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2008.

“Con Delphine Seyrig, el año pasado (pero no en Marienbad)”, en: Castillo, Luciano, *Trenes en la noche*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2008.

“Francisco Rabal: Buñuel fue fundamental en mi vida”, en: *Retrato de grupo sin cámara*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2015.

“Manuel Barbachano Ponce o el ardor de crear”, en: *Retrato de grupo sin cámara*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2015.

LOS CUADERNOS DE CINEMA23 | EL INDISCRETO ENCANTO DE BUÑUEL | NÚM.010
© 2017 LA INTERNACIONAL CINEMATOGRAFICA, IBEROCINE, A.C.
www.cinema23.com

Director de Cinema23 | Diretor de Cinema23 | Ricardo Giraldo
Editora en jefe | Editora-chefe | Paula Villanueva Rabotnikof
Traducción al portugués | Tradução para português | Claudia Dias Sampaio
Diseño de portada y formación | Desenho da capa e diagramação | Cinema23
Basado en el diseño editorial de | Baseado no desenho editorial de Cítrico Gráfico
LOS CUADERNOS DE CINEMA23, idea de Alejandro Lubezki

© Luciano Castillo: El indiscreto encanto de Buñuel

Fotografías e imágenes: Colección Instituto Mexicano de Cinematografía, Colección Filmoteca UNAM

Agradecimientos | Agradecimentos: Filmoteca de la UNAM, Instituto Mexicano de Cinematografía, Guadalupe Ferrer, Antonia Rojas, Yissel Ibarra, Cristina Prado y María Elena Durán Payán.

ISBN LOS CUADERNOS DE CINEMA23 978-607-96423-0-3
ISBN NÚM.010 978-607-97230-7-1

Publicación gratuita, prohibida su comercialización.
Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de esta publicación sin previa autorización del editor.
CINEMA23 celebra las diferentes opiniones de sus integrantes.

Este cuaderno se terminó de imprimir en mayo de 2017.
El tiraje constó de 1500 ejemplares.
Impreso en México | 2017

El azar, palabra clave a la que recurrieran el célebre cineasta Luis Buñuel (1900-1983) y su guionista Jean-Claude Carrière mientras concebían *El fantasma de la libertad* (*Le fantôme de la liberté*, 1974), provocó la coincidencia en La Habana en diciembre de 1986, durante la celebración del 7º Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, de siete personalidades vinculadas de una u otra forma a distintas etapas del quehacer artístico del genial aragonés. Entre ellos figuraron Luis Alcoriza, su entrañable amigo y colaborador por tantos años, Silvia Pinal y Francisco Rabal, intérpretes de cinco obras notorias en su filmografía, Manuel Barbachano Ponce, uno de sus productores, y la actriz francesa Delphine Seyrig, quien tras deambular por el barroquismo de *El año pasado en Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, 1961), de Alain Resnais, deseaba tanto trabajar con Buñuel que no vaciló en asumir un pequeño papel en *La Vía Láctea* (*La Voie Lactée*, 1969) antes de personificar a uno de los frustrados comensales que camina sin rumbo por una carretera en *El discreto encanto de la burguesía* (*Le charme discret de la bourgeoisie*, 1972).

Descubrir su presencia significó una sorpresa en medio de esos vertiginosos diez días. No dejar pasar inadvertida esa ocasión irreplicable impuso un conjunto de entrevistas carentes de un cuestionario previo, sólo a partir del conocimiento de la obra buñueliana en que habían intervenido. Prevalció siempre el criterio de no detenerme en el análisis de sus filmes; no se trataba de teóricos ni críticos y, además, existen demasiadas monografías sobre los ángulos más insólitos en el legado del director de *Viridiana* (1961). Mi propósito primordial era que exteriorizaran sus experiencias en torno al Buñuel ser humano, ése que ellos habían tenido el privilegio de conocer detrás de la cámara, inmerso en el proceso creador.

Jean-Claude Carrière —que mantuvo una fructífera relación por casi dos décadas con Buñuel, quien reconoció que, de los 18 guionistas con los que trabajó, Carrière era el más afín a él— aportó su imprescindible y definitivo testimonio en una visita efectuada

con posterioridad a Cuba en 1988. Lo mismo ocurrió con la actriz española Ángela Molina (en 1989), una de las musas de su última obra, *Ese oscuro objeto del deseo* (*Cet obscur objet du désir*, 1977), y sucesivamente se incorporaron vivencias de otros colaboradores.

La última que identifiqué —y no digo conocí pues fue imposible entrevistarla en esas circunstancias— fue María Schneider, la entonces novel actriz de *El último tango en París* (*Le dernier tango à Paris*, 1972), que le propuso el productor francés de *Ese oscuro objeto del deseo*. Transcurría la muy concurrida fiesta de clausura del 50º Festival Internacional de Cine de San Sebastián (2002), cuando en uno de los salones del Palacio Miramar me crucé con ella entre los invitados. Resultaba difícil reconocer en esa mujer escualida, con un rostro en el cual no cabía una arruga más, a la joven que obsesionó al personaje asumido por Marlon Brando en la polémica película de Bernardo Bertolucci, aquel Stanley Kowalski varios decenios después de *Un tranvía llamado deseo* (*A Streetcar Named Desire*, 1951).

Adentrarse en ese fascinante universo con el concurso de numerosas personas, que desde disímiles latitudes proporcionaron gentilmente una copiosa bibliografía, suscitó el proyecto de un libro en el cual los entrevistados sostuvieran un imaginario diálogo o una conversación a coro, reveladores de las insospechadas facetas del hacedor de *El ángel exterminador* (1962). Conocer luego *Conversaciones con Buñuel* (1984), el último proyecto literario de Max Aub (1903-1972), concluido a su fallecimiento por su yerno Federico Álvarez, me permitió, en primer término, asistir al duelo verbal entre estas dos figuras prominentes de la cultura española y, en su segunda sección, leer 45 entrevistas con personas vinculadas a Buñuel. Confieso que, de inmediato, me amedrenté; Aub se me había adelantado.

Dejé a un lado este proyecto por tres décadas para concentrar todas mis energías y el tiempo que exigían a mis investigaciones sobre la historia del cine producido en la isla antes de 1959 con destino al libro *Cronología del cine cubano*. Así concreté la promesa realizada antes de su desaparición física a mi amigo, coterráneo y mentor, Arturo Agramonte (1925-2003), camarógrafo e historiador de ese período en nuestra cinematografía. Como una suerte de paréntesis o respiro entre uno y otro de los cuatro tomos en que se convirtió la *Cronología...* —según Román Gubern, más bien la historia del cine cubano entre 1897 y 1959—, publiqué otros libros; sin embargo, nunca desistí de mi proyecto buñueliano, sino que lo postergué una y otra vez. Mientras tanto, acumulaba ingente información, morían no pocos de mis testimoniantes, indagué sobre la trayectoria en La Habana del padre de Buñuel, y di a conocer en varias publicaciones algunos artículos sobre el cineasta y fragmentos de algunas entrevistas.

La aparición de tres de sus obras, *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1928), *La edad de oro* (*L'âge d'or*, 1930) y *Las Hurdes* o *Tierra sin pan* (1932), entre las 20 mejores de todos los tiempos en la encuesta promovida en 1995 por la Cinémathèque Royale de Bélgica, a propósito del centenario del cine, reafirma la perennidad de ese hombre que, a juicio de Georges Sadoul, “bajo una crueldad aparente albergaba una ternura sin fin”. *Un perro andaluz*, por antonomasia la impronta surrealista en el cine, apareció en el 2012

entre las finalistas en la selección de los mejores filmes en el discurrir del séptimo arte, que la revista británica *Sight & Sound* convoca cada diez años; en ella, Luis Buñuel fue escogido por los críticos participantes entre los 24 mejores directores. La UNESCO inscribió en su programa Memoria del Mundo a *Los olvidados* (1950), uno de los escasísimos filmes registrados. Todo ello me incitó a retomar esas entrevistas, unas más extensas y reveladoras que otras en dependencia del vínculo del interlocutor con un Buñuel de perenne modernidad y vigencia, del estado anímico y del espacio disponible al concederlas.

He aquí una especie de primer boceto o aproximación a esta visión plural del Lautréamont del cine, poseedor de un encanto nada discreto, que inició su trayecto por el séptimo arte seccionando el ojo de una joven con una navaja, y casi medio siglo después, lo culminó con la imagen de una mujer que cose el encaje hecho jirones de un ensangrentado traje de novia. No por gusto Andréi Tarkovski insistió: “Nadie, absolutamente nadie en este oficio alcanza a Luis Buñuel. Es el supremo cineasta, el creador por excelencia del cine”.



Los olvidados (1950)

Al aproximarse mi último suspiro, imagino con frecuencia una última broma. Hago llamar a aquellos de mis viejos amigos que son ateos convencidos como yo.

Entristecidos, se colocan alrededor de mi lecho. Llega entonces un sacerdote al que yo he mandado llamar. Con gran escándalo de mis amigos, me confieso, pido la absolución de todos mis pecados y recibo la Extremaunción.

Después de lo cual, me vuelvo de lado y muero.

Pero, ¿se tendrán fuerzas para bromear en ese momento?¹

LUIS BUÑUEL

Luis Alcoriza (1920-1992)

Realizador, actor y guionista de origen español que desarrolló su carrera cinematográfica en México. Colaboró con Buñuel en el argumento y guion de *El gran calavera* (1949), *Los olvidados* (1950), *La hija del engaño* (1951), *El bruto* (1952), *La ilusión viaja en tranvía* (1953), *El río y la muerte* (1954), *La muerte en este jardín* (*La mort en ce jardin*, 1956), *Los ambiciosos* (*La fièvre monte à El Pao*, 1959) y *El ángel exterminador* (1962). Escribió más de un centenar de guiones a lo largo de su carrera, algunos junto con su esposa (Janet Riesenfeld, nombre artístico: Janet Alcoriza), y dirigió 23 filmes a partir de 1959, entre estos: *Tlayucan* (1961), *Tiburones* (1962), *Tarahumara* (1964) y *Presagio* (1974). Por *Mecánica nacional* (1973) recibió el Ariel de Oro a la mejor película y dirección. Premio de Honor (1990) de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas y medalla Salvador Toscano otorgada por la Cineteca Nacional al Mérito Cinematográfico (México, 1992).

Nos burlábamos de todo... Lo primero que me viene de él es nosotros revolcándonos de risa, de carcajadas, un poco borrachos. No hablábamos mal de nadie. Hacíamos bromas entre nosotros. Burlarse un poco en general de... más bien de la seriedad, de la gravedad del ser humano, de la gente que era muy pedante o muy estirada, y de todo eso se burlaba, pero lo que más recuerdo, lo primero que me salta de él es la risa. La risa que compartimos durante tantos años.

Y cuando hablo con mi mujer, Raquel, ella dice lo mismo: la risa. Ellos se querían mucho y se reían muchísimo también. Era reír, reír y reír, de barbaridades, de tonterías, deliraban en medio del disparate y la risa... Buñuel hacía una broma y le daba vueltas y profundizaba, profundizaba y profundizaba hasta llevarla al delirio, por estúpida que fuera la broma; y ella, mi mujer, tomaba bromas, de pronto, bromas estúpidas que duraban dos, tres años, por teléfono, repitiéndose la misma broma siempre.

¹ Buñuel, Luis, *Mi último suspiro*, Círculo de Lectores, México, D.F., 1983, p. 250.

Francisco Rabal (1926-2001)

Actor español. Interpretó el personaje titular en *Nazarín* (1958), a Jorge, el primo de la protagonista, en *Viridiana* (1961) y a Hyppolite en *Bella de día* (*Belle de jour*, 1966). En su muy extensa filmografía figuran actuaciones a las órdenes de Rafael Gil (*La guerra de Dios*), Mauro Bolognini (*Marisa, la coqueta - Marisa, la civetta*), Gillo Pontecorvo (*Prisionero del mar - La grande strada azzurra*), Juan Antonio Bardem (*Sonatas*), Leopoldo Torre Nilsson (*La mano en la trampa*), Michelangelo Antonioni (*El eclipse - L'eclisse*), Luchino Visconti (su cuento de *Las brujas - Le streghe*), Claude Chabrol (*Marie Chantal contra el doctor Kha - Marie-Chantal contre le docteur Kha*), Jacques Rivette (*La religiosa - La religieuse*), Glauber Rocha (*Cabezas cortadas*), Valerio Zurlini (*El desierto de los tártaros - Il deserto dei tartari*) y Carlos Saura (*Llanto por un bandido, Goya en Burdeos*).

Recuerdo su bondad y su ejemplo de hombre recto. Es como mi padre, acerco mucho a Buñuel con mi padre. Buñuel era también un hombre íntegro y muy honesto, consecuente consigo mismo, era un hombre muy puntual. Un ejemplo de su rectitud es que si acordaba comer en mi casa a las dos, y llegaba a las dos menos diez, daba vueltas, pero no entraba ni antes ni después. Y era puntual también con su trabajo, y muy honesto.

Siempre coincidimos. Primero, porque tenía tal admiración por él y una fe tan ciega que lo que me decía, para mí, hablando en lenguaje de misa, era eso: ir a misa. No obstante, daba mucha libertad, por lo menos a mí. Nos unía una gran amistad y si durante un rodaje se me ocurrían cosas, entonces me decía: “Muy bien, Paco. Luego dirán que se me ocurrieron a mí...”, y lo aceptaba con una generosidad muy grande. Y había veces que le decía: “Don Luis, ¿haré esto...?”. “No, no, no. Es una tontería, Paco, no me gusta”.

Manuel Barbachano Ponce (1925-1994)

Productor, director y guionista mexicano. Financió *Nazarín* (1958) y con anterioridad produjo *Raíces* (1953), de Benito Alazraki, y *Tóro* (1956), de Carlos Velo. Más tarde interviene en *Sonatas* (1959), de Juan Antonio Bardem, *Pedro Páramo* (1966), de Carlos Velo, *María de mi corazón* (1978), de Jaime Humberto Hermosillo, y *Frida, naturaleza viva* (1984), de Paul Leduc, entre otros títulos. Dos de los numerosos proyectos inconclusos de Buñuel, adaptaciones de las novelas *El acoso* y *Los pasos perdidos*, del escritor cubano Alejo Carpentier, iban a ser producidos por él.

Para mí, la imagen predilecta de Buñuel es en aquel cuarto, con un bar de “petatillo”, desnudo, en su casa, con el único cuadro que es el del metro de París. Un hombre que pudo haber tenido todos los cuadros del mundo, sólo tenía aquel mapa del metro... preparando un “Buñueloni”, que es Ginebra, Campari, y no me acuerdo qué cosa. Haciendo eso y diciendo: “¡Y tómate otro!”. Ésa es mi última imagen; o prefiero verlo a las nueve o diez de la noche trabajando en Cuautla para sus secuencias de *Nazarín* del día siguiente. Ése es mi Buñuel.

Silvia Pinal

Actriz y productora mexicana nacida en Sonora en 1936. Protagonizó *Viridiana* (1961), fue Leticia, “la Walkiria” en *El ángel exterminador* (1962) y el diablo en *Simón del desierto* (1965). En 1952 recibió el premio Ariel de Plata a la mejor coactuación femenina por *Un rincón cerca del cielo*, de Rogelio A. González; fue nominada por su actuación en *Un extraño en la escalera* (1954), de Tulio Demicheli, quien la dirigió en *Locura pasional* (1955), con la que recibió el premio por mejor actuación femenina, galardón que repite con *La dulce enemiga* (1956), de Tito Davison. Ese año actuó para Emilio Fernández en *Una cita de amor*. Otros filmes suyos son *Los cuervos están de luto* (1965), de Francisco del Villar, *La soldadera* (1966) de José Bolaños y *Divinas palabras* (1977), de Juan Ibáñez.

El recuerdo más fuerte de él que se me ha grabado en la memoria es el día del bautizo de mi hija Viridiana. Él era ateo —“gracias a Dios”—, y estaba en la iglesia. Era sordo, pero más sordo cuando le convenía. En el bautizo hay un momento en que preguntan al padrino y a la madrina si creen en el Espíritu Santo, la Virgen María, la Iglesia católica, y ellos responden afirmativamente con un “Creo”. Como Buñuel era sordo, no contestó. Su mujer sí, y yo y mi marido, Gustavo Alatríste, también. Entonces, en el momento en que el sacerdote pregunta: “¿Creen en Jesucristo?”, él contestó: “¡Creo!”. Eso me impresionó mucho porque en el fondo tenía una gran inquietud cristiana. Creo que si no hubiera sido un gran director de cine hubiera sido monje. No un sacerdote, pero monje sí. Llevaba una vida muy monacal en su casa.

Ignacio López Tarso

Actor mexicano nacido en 1925. Interpretó el papel del sacrílego en *Nazarín* (1958). Ese año participó en dos notorias películas: *La cucaracha*, de Ismael Rodríguez, y *La estrella vacía*, de Emilio Gómez Muriel. Recibió el premio Ariel al mejor actor por *Rosa blanca* (1961), de Roberto Gavaldón. *La bandida* (1962), de Roberto Rodríguez, le valió la Diosa de Plata. En su trayectoria filmica sobresalen: *El gallo de oro* y *Macario*, de Gavaldón, *Tarahumara*, de Luis Alcoriza, ambas de 1964, *Las visitaciones del diablo* (1967), de Alberto Isaac, *La casta divina* (1976), de Julián Pastor, y *Bajo el volcán* (1984), dirigido por John Huston.

Puedo hablar más de los martinis que preparaba, con qué gusto los bebía, y con qué placer comía. Era un hombre muy sensual y de esto, de sus anécdotas, hablaba mucho, en fin, era muy parlanchín. A veces todo lo contrario, se sumía en el mutismo. Era muy contradictorio. Cuando estaba filmando, por ejemplo, se le veía por allá apartado, comiendo nueces, y no hablaba con nadie. Y de pronto, era muy parlanchín en una reunión, contaba muchas cosas. Era muy gracioso, muy dicharachero.

Damián Rabal (1921-1991)

Agente artístico español. Hermano mayor y personaje clave en la vida de Francisco Rabal, de quien fuera representante, como también de los actores Fernando Rey, Ángela Molina y María Asquerino, que coinciden en el reparto de *Ese oscuro objeto del deseo*. Desempeñó múltiples oficios: trabajador en una línea de tranvías, albañil, vendedor de libros, extra cinematográfico y propietario de un pequeño negocio propio de mensajería.

La impresión primera que tengo de él es su cabeza. Y en su cabeza, los ojos, ojos como los de Picasso, porque son unos ojos vivos, penetrantes... y su cabeza de Minotauro, y su bondad... que lleva en una forma lícita. Su obra está ahí, pero era un hombre muy singular, y mucha gente no lo pensaba, porque el cine de Buñuel es un cine violento. Él contaba que Giulietta Masina, la mujer de Fellini, cuando vio *Los olvidados*, le dijo: “Usted es muy malo. Usted debe ser un hombre muy malo”. Él contaba cosas que a veces le habían ocurrido. La gente piensa en la crueldad de *Los olvidados*, y Luis utiliza la crueldad como algo repulsivo.

Delphine Seyrig (1932-1990)

Actriz y realizadora francesa. Interpretó a la prostituta en *La Vía Láctea* (1968) y a Mme. Simone Thévénot en *El discreto encanto de la burguesía* (1972). Antes protagonizó, para Alain Resnais, *El año pasado en Marienbad* (1961) y *Muriel o el tiempo del retorno* (*Muriel ou le temps d'un retour*, 1963), papel por el que recibió el premio de interpretación femenina en el Festival de Venecia. Fue la enigmática visitante en *Accidente* (*Accident*, 1967), realizada por Joseph Losey; la memorable Madame Tabard que enamora Antoine Doinel en *Besos robados* (*Baisers volés*, 1968), de Truffaut; un hada escapada de un cuento de Perrault en *Piel de asno* (*Peau d'ane*, 1970), dirigida por Jacques Demy, y paseó su figura lánguida en *India Song* (1975), de Marguerite Duras.

No tengo un recuerdo más imborrable que otro. Tengo una impresión general de un hombre con una profunda ironía, con un profundo sentido del humor, una visión irónica de la realidad y... que hacía que no la tomara muy en serio. Es la imagen de un hombre que es un cineasta muy grande. Surgió del movimiento surrealista y permaneció toda su vida con una visión humorística y ligera de las cosas serias, graves... y su generosidad, su bondad.

Sergio Véjar (1928-2009)

Fotógrafo y realizador mexicano, fue operador de cámara en *El bruto* (1952), *Abismos de pasión* (1953) y *Ensayo de un crimen* (1955). Trabajó inicialmente como iluminador y luego como operador y asistente de importantes fotógrafos en películas dirigidas por Julio Bracho, Alejandro Galindo y Roberto Gavaldón, entre otros. Debutó como director de fotografía en 1960 en las primeras producciones del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos: *Cuba baila*, de Julio



Nazarín (1958)

García Espinosa, y el tercer relato de *Historias de la Revolución*, realizada por Tomás Gutiérrez Alea. Dirige *Volantín* (1961), largometraje independiente experimental y luego *Los signos del Zodiaco* (1962), títulos iniciales en una trayectoria que suma otras cuatro decenas.

Era un tipo rudo. Su manera de caminar y de vestirse, todo eso me gustaba. Un señor muy respetable, de mucha personalidad y medio burlón. Era alguien que de pronto decía: “Pongan en mi silla un letterote que diga: SE PROHÍBE SENTARSE PORQUE ES DEL DIRECTOR”.

Y la dejaba vacía, y entonces llegaba alguna visita y le ofrecía la silla, y el letterero no servía para nada.

En una ocasión llegó, pidió una peluca y se la puso ahí delante de nosotros. Y le pregunté: “Don Luis, ¿por qué se pone usted peluca?”. “Es que voy a una fiesta de intelectuales”, me respondió. Él no quería mucho a los intelectuales. Se veía muy chistoso y fue a la fiesta esa con peluca. Es un detalle que nunca se me olvida, porque nunca más lo volví a ver con peluca, pero a esa fiesta, él quiso ir con ella.

Ángela Molina

Actriz española nacida en 1953. Fue una de las dos intérpretes del personaje de Conchita en *Ese oscuro objeto del deseo* (1977). Actuó para Manuel Gutiérrez Aragón en *Camada negra* (1976), *El corazón del bosque* (1978), *Demonios en el jardín* (1982) y *La mitad del cielo* (1986). En su prestigiosa carrera ha trabajado para Gillo Pontecorvo (*Operación Ogro*), Luigi Comencini (*El gran atasco - L'ingorgo*), Marco Bellocchio (*Los ojos, la boca - Gli occhi, la bocca*), Jaime Chávarri (*Bearn o la sala de las muñecas, Las cosas del querer*), Bigas Luna (*Lola*) y Pedro Almodóvar (*Carne trémula*), entre muchísimos otros cineastas. Laureada con el Premio Nacional de Cinematografía 2016.

La primera imagen de él que me viene a la memoria son sus andares, su manera de andar, y sus manos, su forma de expresarse con las manos. A pesar de cualquier cosa, es un maestro, un maestro en todo lo que hace. Yo le conocí muy sabio, muy mayor y en su último trabajo. Eso es un privilegio... Su voz, también la recuerdo perfectamente. Era muy esencial hablando, nunca decía ni de más ni de menos.

No sé, era una persona que se divertía con todo lo que hacía, con todo, y luego era muy isla. Él tenía su isla, que todo el mundo sabía que era su isla y todos la respetaban de un modo absoluto. Se encerraba detrás de una especie de cabina de madera construida para él donde tenía su video y ahí no veía a nadie, nada más que él, que controlaba la escena y todas las cosas. Pero en los momentos más imprevisibles te podía decir que te quería. Era un ser que amé muchísimo y me enseñó cosas esenciales que me han servido y van a servirme para siempre en el cine.

Yo estaba muy feliz en el rodaje de *Ese oscuro objeto del deseo* y siempre andaba con los tacones para arriba y para abajo: tenía 18 años, era una maravilla. Todo iba bien, había gran regocijo en el rodaje y todo estaba muy controlado, un rodaje muy fácil, porque se rodaban poquísimas horas, sólo por la mañana, es decir, que me quedaba con ganas de rodar. Un día, subiendo a mi camerino, él bajaba y me dijo: “Ángela, la quiero. La quiero mucho”. Con todo el respeto, como me lo podría haber dicho, no sé, mi abuelo; pero nunca imaginé que me podía decir que me quería, y ése es el recuerdo más hermoso que tengo de Luis Buñuel.

Jean-Claude Carrière

Guionista y realizador francés nacido en 1931. Escribió con Buñuel los guiones de *Diario de una camarera* (*Le journal d'une femme de chambre*, 1963), *Bella de día* (1966), *La Vía Láctea* (1968), *El discreto encanto de la burguesía* (1972), *El fantasma de la libertad* (1974) y *Ese oscuro objeto del deseo* (1977). Intervino como actor en las tres primeras películas. Escribieron juntos, además, los de *El monje* (*Le moine*, 1965), realizada por Ado Kyrrou en 1972, *Allá lejos* (*Là-bas*), sobre la novela de Huysmans, y *Una ceremonia suntuosa*, estos dos últimos no filmados; así como el libro de sus memorias, *Mi último suspiro* (1982). Entre muchos otros cineastas, han contado con su colaboración Pierre Étaix (*Yoyo*, *El suspirante - Le soupirant*), Louis Malle (*¡Viva María!*, *El ladrón - Le voleur*), Jacques Deray (*La piscina - La piscine*, *Borsalino*), Milos Forman (*Juventud sin esperanza - Taking Off*, *Valmont*), Nagisa Oshima (*Max, mi amor - Max, mon amour*), Volker Schlöndorff (*El tambor de hojalata - Die Blechtrommel*, *Un amor de Swann - Eine Liebe von Swann*), Carlos Saura (*Antonieta*), Andrzej Wajda (*Danton*, *Los poseídos - Les possédés*) y Costa-Gavras (*Amén*). Premio Oscar honorífico (2014) por su trayectoria profesional y premio por la obra de toda una vida de la Academia de Cine Europeo (2016).

Tengo ante mí la imagen del hombre antes que la imagen del cineasta. La imagen del hombre en su vida cotidiana. Hay dos o tres imágenes de Buñuel muy fuertes: en su pequeño bar en su casa de México, con el plano del metro de París en la pared, preparando su “Buñueloni”. Un momento de felicidad. Lo estaba esperando don Luis desde la mañana. Llegaba a ser el mejor momento del día, entre sus amigos, charlando, con su perrita Tristana en las rodillas. Ésa es una imagen muy fuerte de su presencia, de su carisma, de su autoridad sonriente y de su sentido del humor.

Otra imagen es la de don Luis caminando por los caminos de España o de México. Cada día necesitaba caminar, solo. La imagen de don Luis andante, con la cabeza un poco baja porque tenía al final algo de artritis. La imagen de un hombre muy solitario. Estas dos imágenes contradictorias, la del hombre social, muy amable, sonriente, muy lleno de humor, y la del hombre solitario, las recuerdo perfectamente. Se habla poco de su generosidad. Realmente era muy generoso, muy lleno de bondad.

Claro, no puedo olvidar sus ojos, su mirada, porque durante 20 años estuve sentado frente a Buñuel con sus ojos famosos mirándome. Es un sentimiento extraño de transparencia, de no poder esconder nada. Es un sentimiento que da un poco de miedo, pero al mismo tiempo proporciona seguridad; porque no es necesario sentir, contar historias fantásticas, ya que él sabe todo y lo ve todo. La mirada del sordo. Es inolvidable.

Filmar es un accidente, un accidente necesario, para que lo vean los demás. Pero lo que me importa es el “escenario”, el *script*, las situaciones, la historia, los diálogos.

La palabra cámara no aparece en ningún *script* mío.

Nunca tengo idea del decorado ni sé lo que voy a hacer. No preparo.

Nunca sé lo que voy a hacer en el plano siguiente.

[...] A mí lo que me importa es que las escenas, en sí, digan algo, sirvan para algo, le lleguen al espectador sin halagarlo nunca.

No quiero que se quede nunca nadie en el escenario después de cortar.

Suelo tomarme dos horas antes de empezar a filmar para pensar en la escena del día.

Y sé cómo voy a empezar, pero nunca lo que va a seguir.²

LUIS BUÑUEL

Luis Alcoriza

Luis era un hombre demasiado imaginativo, demasiado receptivo como para llevar al rodaje, como si fuera un práctico alemán, todo ya preciso. No, no, tenía más o menos concebida su secuencia de principio a fin, pero cambiaba completamente. No creo que ensayara mucho. Muy poco. Era demasiado impaciente como para ensayar mucho. Ensayaba un par de veces y ya.

Sergio Véjar

Ensayaba bastante con los actores. Le gustaba ensayar la cámara junto con ellos. Creo que era estricto en esto de las repeticiones. Si no salía, se repetía. Si salía la primera, salía la primera y no repetía más porque él pensaba, y también eso se lo debo, que en la película figuraba una sola escena, entonces no hay necesidad si ya salió la primera, de hacer diez tomas, y después decir: “La primera es la que se imprime”. No le gustaban los actores muy estereotipados. En *El bruto*, en una ocasión, Pedro Armendáriz tenía que trabajar con un costal de mucho peso y bajaba muy a lo Pedro Armendáriz, y le dijo: “No, eso no es el Bruto. Tiene que ser el Bruto, no Pedro Armendáriz”. Y Pedro se sintió un poco molesto, porque lógicamente, estaba criticando su actuación.

Tenía muy fija su idea. Miraba el movimiento escénico a través de un lente de la cámara, vigilaba si hacías un movimiento improvisado. Recuerdo que íbamos a ver las locaciones con el fotógrafo Agustín Jiménez y él. Le gustaban las locaciones porque no había los camiones del equipo y la gente, y cuando llegábamos decía: “Esto ya no es la locación que hemos escogido, porque hay unos camiones, hay mucha gente”. Y entonces empezaba a improvisar contra una pared, contra una cosa que no habíamos visto antes.

² Aub, Max, *Conversaciones con Buñuel*, Ed. Aguilar, Madrid, 1985, pp.155-156.

Creo que todo en Buñuel es anécdota porque en cada una de las escenas había una. Irasema Dilián no le gustó definitivamente nunca como la Catarina de *Abismos de pasión*. Él estaba muy de acuerdo con Lilia Prado y con el actor Luis Aceves Castañeda. Con ellos estaba muy feliz, y con Jorge Mistral también. Con Irasema es con quien estaba un poquito descontento; pero, como era un hombre muy caballeroso, se filmó la película con un clima muy agradable.

De todos modos, estaba un poco a disgusto porque el ambiente de *Abismos de pasión* no era precisamente México, él lo sabía. Es como *El ángel exterminador*, que me decía que tenía grandes deseos de filmar esa película, pero la hubiera realizado en Italia o en Inglaterra más bien, por la atmósfera y por la sociedad. México es una sociedad diferente. En México la gente va a una ópera o a una obra de teatro vestida normalmente, y en aquellos lugares, no. Era otro tipo, y entonces el ambiente no le gustaba para rodarla.

Me gustaba y aprendía mucho de su manera de ser. No era de esos directores meticulosos ni minuciosos tampoco, sino todo muy natural. Le decían: “Aquí hay una escoba”. “Déjenla. Ahí estaba, déjenla ahí”. No decía: “Quítenla, porque se va a ver feo”. “Hay un charco ahí que se puede ver”. “¿Estaba ahí? Déjenlo en el patio”. Le gustaban ese tipo de cosas. Y me gustaba oírlo y ver cómo iba dirigiendo. Decía: “Aquí la cámara”, y él hacía el movimiento que iban a realizar la cámara y los personajes. Eso me gustó mucho y siempre lo hice porque, lógicamente, yo andaba detrás de él para ver dónde quería la cámara y por qué la buscaba de esa forma. Trataba de imitar a través del lente los movimientos que él había realizado en un supuesto ensayo.

Francisco Rabal

Buñuel nos reunió a Marga López, Rita Macedo y a mí, y nos habló de lo que quería lograr con *Nazarín*. Bueno, ya conocíamos la novela de Galdós. Aunque aparentemente, a través de sus películas, puede parecer que es un hombre duro, es un hombre muy bondadoso. Digo esto porque para mí no ha muerto. Es un hombre que crea un ambiente de compañerismo durante la filmación, con un gran sentido del humor... un humor un poco... socarrón, y contagia a la gente, contagia a todo el mundo, y entonces tú, por ejemplo, crees que inventas una cosa para tu personaje. Muchas veces se me ocurrían cosas, y no, es que ya estás contagiado de su mundo, entonces a pensar como él y a vivir 20 cosas, porque entras en esa cosa mágica y surrealista de Buñuel.

Es un hombre bueno, muy tierno. Tiene... tenía siempre una conmiseración con la gente. Jamás hablaba una palabra más alta que la otra, con una gran educación y siempre con un gran sentido del humor. No concebía la vida sin humor.

Como los españoles hablamos con la zeta, y en México, pues, suena el acento y se pronuncia, entonces yo hablaba en *Nazarín* con la letra *ese*. Pero como estaba sordo, no se daba cuenta. Una vez tenía que decir: “Mi conciencia no me permite que ustedes me sigan...”



El bruto (1952)

y se me escapó y dije: “conziencia”³. El ayudante le comentó: “Don Luis, Paco ha pronunciado”. “No me venga usted, que no soy tan sordo”. “No, es que ha dicho: ‘conziencia’. “Hombre, siempre se ha dicho conciencia”. “No, que tiene que decir ‘conciencia’ [como se dice en México]”, y me dijo entonces: “Hombre, chico, Paco, estamos en México. La próxima toma vas a decir: Zaragoza, moza...”.

³ ‘Conciencia’ pronunciado como se hace en España (/kon ‘θjenθja/).

Era sordo —pero un sordo genial— y, además, te entendía por el movimiento de los labios; lo que hacía era cerrar los aparatos cuando alguien le fastidiaba. A él también le gustaba mucho *Nazarín*. Es una película muy pura, él mismo decía que era de sus películas más puras.

Manuel Barbachano Ponce

Hicimos *Nazarín* sin el menor problema. Por cierto, he trabajado con varios directores en mi vida, y ninguno como Buñuel en el sentido del profesionalismo. Buñuel te filmaba editando la secuencia, porque ya sabía dónde ponía la cámara, tenía el trabajo del día, no había nada que quitar, no había *rushes*... El editor lo único que hacía era pegar. Todo era perfecto, era de una perfección verdaderamente increíble. Al terminar el rodaje, la película ya estaba editada, cuando otros directores muchas veces se pasan dos meses, dos años editándola, porque no tiene ni pies ni cabeza... Pero él era así.

Buñuel decía: “Mañana a las ocho de la mañana” —porque todo lo filmamos fuera de Ciudad México, en Cuautla, donde evidentemente había muy pocas facilidades y estábamos en un hotelito—. En las noches, claro, en aquel lugarcito donde no había nada que hacer, nos reuníamos todos los de la producción a cenar, y yo le insistía: “Luis, no seas aburrido, échate unos tragos”, y él a las nueve y media en punto, como un reloj, a la cama, a preparar las escenas del día siguiente... Y muchas veces, a eso de las diez de la noche, diez y media, decíamos: “A ver, que baje el viejo a que se tome aquí un vino con nosotros”. Uno subía al cuarto, y Buñuel protestaba: “No me molesten, coño, estoy trabajando. Dile a esos vagos que beban”.

Ignacio López Tarso

Era un director de conjunto. Veía dónde se instalaba la cámara y, sobre todo, qué quería decir con lo que veía a través de la cámara, qué quería decir de la historia que contaba. Me gustó mucho trabajar con él en *Nazarín* porque lo admiraba. Era un hombre ya con una gran aureola internacional y mi personaje era muy bonito. Me dejó hacer lo que quería, me dio absoluta libertad para que expresara el personaje. Lo único que recuerdo que me dijo fue que el personaje era muy pequeño pero que era muy importante para él, porque el contacto del sacrílego con *Nazarín* era de los contactos humanos más importantes que tenía *Nazarín* a través de su viaje.

Francisco Rabal

Cuando estábamos rodando en Cuautla, Buñuel vivía encima de mi habitación y como en las filmaciones se levanta uno temprano para aprovechar la luz del sol, a las cinco de la mañana yo oía voces en la habitación de mi tío —que era como le gustaba que le

llamara— y le pregunté: “Tío, ¿con quién habla usted a las cinco de la mañana?”. Y me respondió: “Me levanto y me pregunto: ‘¿Qué tal, Luis?’. Y si me oigo, digo: ‘Bien, bien’. Y si no me oigo: ‘Mal, mal’”.

Silvia Pinal

Como actriz no tuve enfrentamientos con él. De productor a actriz, sí: el final de *Viridiana*. A mí no me parecía justo para un personaje como Viridiana, que había sido tan gris todo el tiempo, una mujer que no aporta nada, que es frustrada. Una novicia que no llega a tomar los hábitos, una mujer que no logra nada cuando trata de hacer el bien con los mendigos; o sea, que es una tonta, una inútil, y, al final, cuando quiere ser mujer, servir para algo, ni siquiera lo puede hacer bien porque no la dejan. La ponen en un *menage a trois*, y además, jugando al tute, que es un doble sentido...

La censura no lo impuso así. La censura advirtió: “No se puede quedar sola con la puerta cerrada”. Entonces Buñuel preguntó: “Bueno, ¿les parece bien que entonces se quede la criada y se pongan a jugar a... las cartas?”. “Sí, sí, perfecto”, respondieron los censores. Y resultó horrible. Yo le dije: “Usted no le puede hacer eso a Viridiana”, y me respondió: “Cómo no, le puedo hacer eso, ¡y más!”, y se atacaba de la risa.

Francisco Rabal

El final de *Viridiana* era otro; el final era que me quedaba con Viridiana. Entraba ella y yo le decía a la criada que se marchara. Pero la censura española de aquella época estimó que Viridiana no podía quedarse sola con su primo si antes no existía una escena en que se prometiesen en matrimonio. Entonces Buñuel preguntó: “Vaya, eso lo estropea todo. Bueno, ¿y si se quedan los tres y juegan al tute...?”. Y respondieron: “Muy bien”. Es paradójico, porque suena mucho más terrible. Decía Buñuel: “¿Cómo se puede realizar una película a favor de la censura que sea terrible?”.

Damián Rabal

A veces sus respuestas eran muy acertadas. Respecto a *Viridiana*, por ejemplo, se habla tanto de que hay perjurio, porque se quema una corona de espinas y existe una escena con los famosos mendigos. En Italia, los cronistas de la derecha le hicieron ese famoso consejo que efectúan allí, un poco mentecato: “Buñuel condenado por hacer una película perjura”; en Cannes le preguntaron: “¿Usted ha filmado una película perjura?”. “No, no, en lo absoluto”, respondió educadísimo. “Sí, porque la escena donde queman la corona...”. “Nada, eso es simplemente aceptado por la Iglesia. Todo lo que se quema se purifica”. Y a mí me gustó mucho eso.



Viridiana (1961)

Y entonces llegó otro que señaló: “Usted ha plagiado la cena exactamente, exactamente...”, y él dijo: “No he oído bien”. “Que usted ha plagiado la última cena”. “No, de ninguna manera. Yo he realizado un plagio del cuadro de Leonardo da Vinci, que no estuvo en la cena tampoco. Ni yo, ni usted, ni Leonardo da Vinci, y entonces, ¿dónde está el plagio...?”.

Silvia Pinal

Como director era muy claro, muy observador. Para un personaje de *El ángel exterminador* le había recomendado una actriz, que él quería delgadita, muy jovencita, le hicieron una prueba y no le gustó. Y le comenté: “No es fácil encontrar una actriz de la edad que usted quiere y tan flaquita y que sea buena, pues, algo tiene usted que ceder, ¿no? Pero, ¿por qué no le gusta?”. Y me respondió: “Porque mueve mucho las cejas”. Me impresionó mucho aquello. Fui a ver la prueba y era cierto; una actriz que está todo el tiempo con las cejas en movimiento en el cine se nota mucho. En la vida real uno dice: “quita”, pero en el cine es otra cosa que salta muchísimo. La ve uno a ella, pero no por otra cosa, sino porque está haciendo algo que choca.

Francisco Rabal

No quería que interpretara el personaje de *Bella de día*. “Paco —me decía—, éste es un personaje muy pequeño”. Es un papel que en la novela original de Joseph Kessel es sirio. “Paco, el único papel que te puedo ofrecer es éste, pero es muy pequeño. No lo hagas, no lo hagas”. Y le contesté: “Oh, tío, con usted interpreto hasta el de abrir una puerta”. Y entonces, con aquel cariño, me dice: “Mi hijo murciano”. Soy de la región de Murcia, en España. Me aceptaba que hablara francés con acento murciano. Muchas cosas se improvisaban. Yo ponía palabras de mi tierra, pero muchas veces eran expresiones como: “Joder”, “Me cago en...”, y Buñuel, aunque estaba sordo, me regañaba: “No digas más palabrotas”. Entonces le decía: “¡Leche!”, y él: “¿Qué has dicho?”. “He dicho: leche”. Era una broma.

En el rodaje de *Bella de día* me orientó: “Paco, nunca hay que sobreactuar las cosas”. Por ejemplo en la escena que Pierre Clementi y yo nos subimos en el ascensor y le robamos la cartera a aquel hombre, yo salía del ascensor... y miraba a todas partes. ¡Qué horror! “Piensa en tu tía”, me sugirió. “¿Pero cómo...?”. “Paco, eso es de película americana, sal del ascensor y piensa en tu tía”, pero no debía sobreactuarlo, rehuía el estereotipo. Hay una escena hacia el final de la película en la que sigo a Catherine Deneuve por la calle a la salida del burdel, y le pregunté entonces: “Tío, ¿pienso en mi prima?”. Y contestó: “En tu cuñada”.

Damián Rabal

Jamás he olvidado verlo filmar. Cierta día llegué a Toledo, donde estaban rodando *Tristana*, y cuando fui a ver a Fernando Rey —mi cliente y amigo de toda la vida— me dijo: “Ya verás que Luis corta el rodaje a la hora en punto pase lo que pase; dan las doce, y aunque se esté rodando el plano más importante, corta. Es un hombre de una honestidad de trabajo admirable... Y ya sabes que vamos a almorzar”.

Buñuel estaba muy absorbido por *Tristana*. Me decía: “Y además, Catherine Deneuve es una señora... Si ella coincide, tenemos que ir a almorzar a un restorán de Toledo”. Y le decía a Fernando [Rey]: “Tú no, tú eres un trabajador aquí”. Y me indicaba: “Damián, vamos a comer”. Y nos íbamos a comer los dos, y entonces, como le gustaban tanto las bromas, comentaba: “Vamos a hablar mirando a Fernando, como si estuviéramos hablando de él, porque le preocupará, pensará que te estoy contando cómo lo veo en la película, y que tú me estás preguntando: ‘¿Qué tal está Fernando?’, y cuando te pregunte: ‘¿Qué tal estoy? ¿Qué te ha dicho... qué te ha dicho Buñuel?’, pues le respondes: ‘¡Bien!’”. ¡Y lo malo que es para un actor que espera que uno le diga que está maravilloso, decirle solamente: ¡Bien! “Y entonces, cuando Fernando te pregunte: ‘¿Y así, bien... nada más...?’, le respondes: ‘Nada más me ha dicho, sólo que estás demasiado gordo para la película’”.

Acabamos de comer y, efectivamente, Fernando me preguntó: “¿Qué...? ¿Qué te ha dicho Luis? ¿Estoy bien en la película? ¿He cogido bien el personaje...?”. Y le respondí: “Ha dicho que estás bien”. Y lo mismo que Buñuel había pensado, insistió: “Pero, ¿... bien, nada más...?”. Y yo: “Sí, y además ha comentado que estás un poco gordo”. Esas bromas... bueno, ésta es la parte humana de Luis. Luego, como director, era de los que llegaba a la filmación con la película dentro de la cabeza y ninguna duda: “Aquí cámaras, aquí...”. Va montando, va haciendo la película y montando al mismo tiempo. En su cabeza la va montando y no es de esos directores que dice: “Ahora voy a rodar un plano general por si me falta poder meterlo aquí”. No, no, no, él llevaba el montaje.

Jean-Claude Carrière

Trabajaba muy de prisa, terminaba casi cada día un poco más temprano de lo previsto, cosa que adoran los actores y los técnicos. El ambiente en el plató era muy agradable. Con *foie gras*, champaña, vino... Tenía el hábito también de parar por media hora a las cinco de la tarde para beber. Hay dos tipos de directores: los tiranos y los donjuanes, los seductores, y él era de la segunda categoría.

Delphine Seyrig

Era un trabajo muy preciso... muy reflexivo por parte de él. Sabía exactamente lo que quería, y había que hacerlo pronto. No le gustaba esperar. Le gustaba que los actores comprendiéramos pronto y poder pasar a la escena siguiente. No le gustaba estar mucho

tiempo en la misma escena. En *El discreto encanto de la burguesía* éramos una especie de arquetipos, de clichés de la burguesía. Teníamos entonces que buscar elementos que fueran muy clichés. Buñuel buscaba siempre cosas que fueran duraderas en el tiempo, es decir, no buscaba el último grito de la moda, sino ropas, detalles, que pudieran ser identificados en cualquier época.

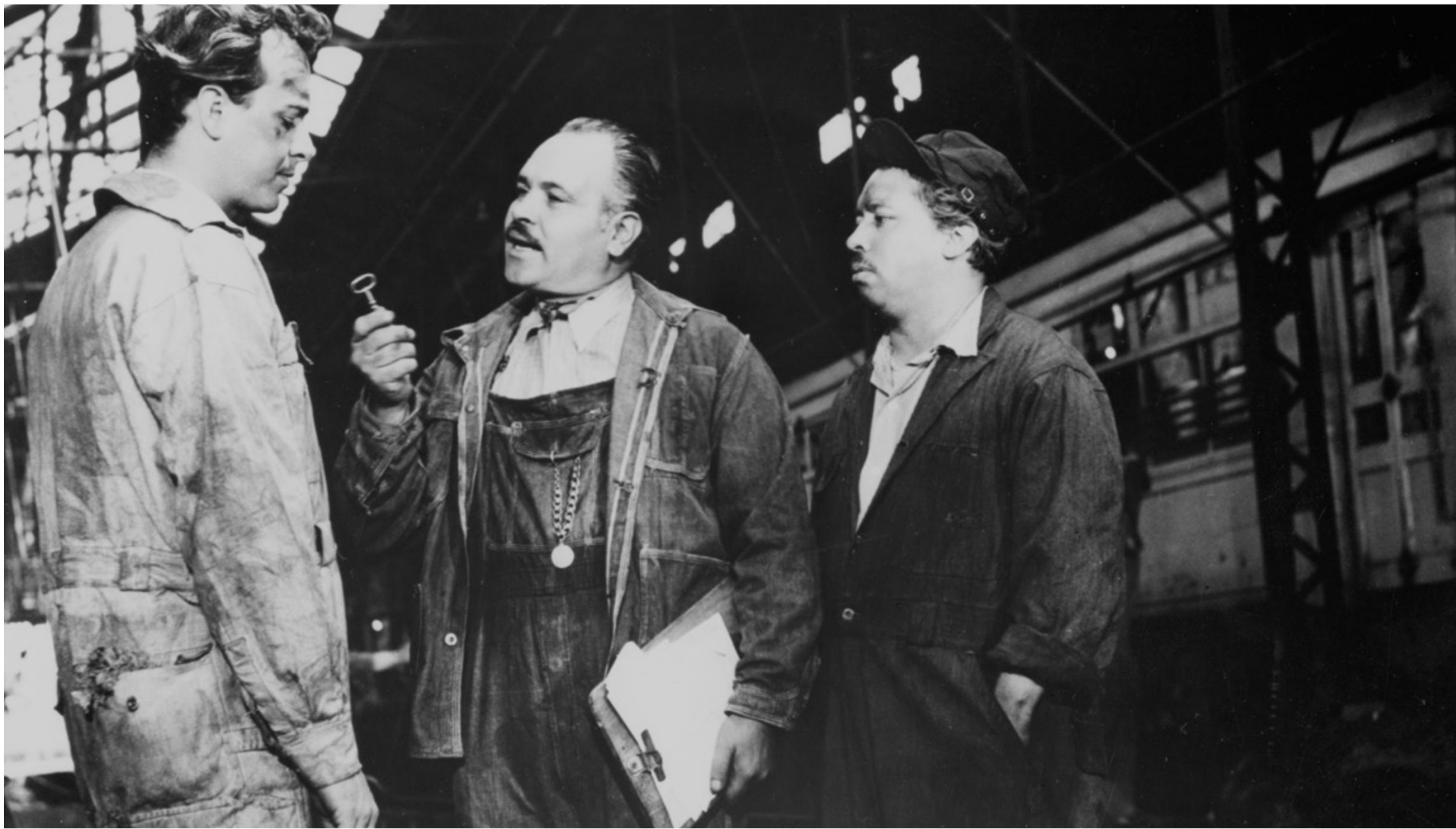
Le gustaban las cosas neutras. Existían escenas muy extravagantes en el filme, pero había que interpretarlas con mucha simpleza y con el mayor realismo. Por ejemplo, hay una escena en la que le digo a mi amante que no puedo dormir con él porque todavía no estoy curada, y nadie sabía de qué enfermedad se trataba. Sin embargo, eso debe ir muy rápido, muy simple, de manera muy neutral y hay que estar atentos y escucharlo. Eran situaciones extravagantes durante todo el tiempo que yo interpretaba como si fueran algo cotidiano. Debíamos comer en un restorán donde había un cadáver, y simplemente discutir: “Yo no tengo deseos de permanecer aquí”, “¿Te quieres quedar?”, “Yo tampoco”, “Bueno, vámonos...”. Le gustaba que nada tuviera un fundamento, en lo absoluto. Por lo tanto, podía decir cosas muy fuertes, pero actuadas de una manera muy natural, y eso es lo que resulta extraño.

Si no hubiese podido trabajar con Buñuel por alguna razón, hubiera hecho que me transportasen en camilla o en helicóptero al bosque de Senlis, donde se filmaba *La Vía Láctea*.

Existe un contraste asombroso entre las prolongaciones misteriosas que se desprenden de sus filmes una vez terminados, y la simplicidad de sus diálogos y de la puesta en escena. Sus filmes son ambiguos, pero, al mismo tiempo, su lectura puede ser realizada por todos. Durante el rodaje se afana por la simplicidad. Realiza cosas sencillas y las hace sencillamente. Rueda muy aprisa porque no pierde el tiempo, pero su ojo avizor ve inmediatamente el detalle importante o el defecto ínfimo. Es un extraordinario director de actores.

Ángela Molina

Buñuel dirigía muy bien a los actores, pero le dejaba mucho margen a la improvisación. Lo que pasa es que no los dirigía como otros realizadores, que van por el lado emocional de la cosa. No, él dirigía técnicamente a los actores. Era muy riguroso en la técnica del movimiento de los gestos, de las acciones. Pero nunca te decía: “Tú tienes que llegar” o “ella está triste porque...”, no sé... o “el personaje está en una situación emocional tal...”. Nunca. Del lado íntimo y privado era tan respetuoso en la vida como en el cine y él daba por hecho, por descontado, que eso es el mundo del actor, que eso lo sabía el actor mejor que nadie. Pero técnicamente era muy riguroso, muy exigente.



La ilusión viaja en tranvía (1953)

Ha dicho Octavio Paz: “Basta que un hombre encadenado cierre sus ojos para que pueda hacer estallar el mundo”, y yo, parafraseando, agrego: Bastaría que el párpado blanco de la pantalla pudiera reflejar la luz que le es propia, para que hiciera saltar el universo. Mas, por el momento, podemos dormir tranquilos, pues la luz cinematográfica está convenientemente dosificada y encadenada.⁴

LUIS BUÑUEL

Jean-Claude Carrière

En su etapa francesa, es un Buñuel un poco diferente, pero siempre se espera de un hombre que se va transformando, que hace cosas diferentes de lo que se debía hacer. La gente espera que realizará siempre la misma película. Buñuel ha tenido una evolución desde *Un perro andaluz*, con la cortada del ojo, hasta el final de *Ese oscuro objeto del deseo*, con la costura del vestido. Hay una evolución. Es el mismo hombre pero, claro que lo sabía y decía, después de *Viridiana* y de *El ángel exterminador*, el tiempo del escándalo había pasado. El tiempo del surrealismo no existe ya, pero tenía conciencia de eso. *El discreto encanto de la burguesía* no fue una película tan subversiva cuando salió.

La Vía Láctea me parece la película llave, porque después, la obra de Buñuel no es la misma que antes. Algo cambia, se abandona el tiempo, el espacio, y le da mucha más libertad después de esa película. Claro que *El discreto encanto...* seguramente es la más famosa, quizás la más considerada de todas las de Buñuel. En *El fantasma de la libertad*, sé que dos o tres de sus escenas eran las favoritas de don Luis; por ejemplo, la de la niña perdida y, sin embargo, presente, la del médico con el cáncer y la de los dos prefectos de policía. Son escenas que le gustaban mucho.

Ese oscuro objeto del deseo es la más emocionante, porque también es la última, y habla sus últimas palabras. Me gusta mucho el don Mateo en esta película porque se encuentra muy cerca de don Luis. Cuando Ángela Molina al encarnar el personaje de Conchita pregunta: “Y cuando yo me encuentre vieja, ¿tú me querrás...?”. Claro que él estará muerto por ser un hombre muy viejo, pero responde: “Sí, te lo juro, te lo prometo”. Es una escena para mí muy emocionante, especialmente ahora, porque a través del personaje de don Mateo puedo oír la voz de don Luis. Es el mejor personaje, es un hombre complejo, extraño, que tiene una mirada cándida de la vida...

De los nueve guiones que escribimos juntos es difícil decir cuál es el que más me gusta. Depende de mi temperamento, depende del día, del sol, de la lluvia, de mi tristeza, de la alegría... me acuerdo de esa película, o de otra, pero podría decir que, para mí, las seis películas realizadas son **una**. Es **la** película que yo hice con Buñuel.

⁴ Aranda, J. Francisco, *Luis Buñuel, biografía crítica*, Editorial Lumen, Barcelona, 1969, p. 332.

Damián Rabal

Con *Ese oscuro objeto del deseo* recuerdo que tuvimos un problema jodido porque la iba a protagonizar una chica, María Schneider, la hija del actor Daniel Gélin, que había actuado con Marlon Brando en *El último tango en París*, de Bertolucci. Y a Buñuel no le gustaba. Los que estábamos cerca de él sabíamos lo que le gustaba y lo que no. Era un hombre tan correcto que dijo: “Bueno, Serge Silberman, el productor, la ha puesto y no le puedo decir que...”. Y gastaba bromas, por ejemplo: “... que tiene una teta por acá y otra por allá, como las cabras”, y le decía a Fernando Rey: “Entonces, cuando tú le das la paliza le das una patada en una teta y dices: ‘¡Milagro! ¡Milagro!’ , pues le has enderezado la teta derecha...”. Vaya, se notaba que no la quería.

Entonces, desde que vio la foto de Ángela Molina, se volvió loco. Había que parar la película porque Ángela estaba actuando en otra. Yo le había mandado a Luis las fotos de Ángela —había sido agente suyo al principio de su carrera—, porque sabía que ésa era la que le gustaba. Planteó que si paraban la película por casi dos meses para esperar a que ella terminara su contrato, Fernando Rey seguiría cobrando todos los días, y me dijo en ese momento: “Yo no comprendo. Si Fernando ha de cobrar, pues que siga cobrando. Si el productor decide que lo haga al fin Ángela Molina, pues ya veremos lo que hago. Y no es lo mismo no hacer la película que hacerla, ¿no?”.

Le contesté que iba a consultar con Fernando Rey si podía esperar el tiempo que fuera necesario para no crearle a Luis ese conflicto, y lo que aumentaba era el presupuesto de una manera alarmante. Claro que tratamos de ayudarlo, y él estaba tan feliz al final porque como no habíamos encontrado otra actriz, pues entonces se le ocurre realizar la película con dos chicas: Carole Bouquet y Ángela Molina. Parece que en la vida la gente no es inalterable; uno reacciona por la mañana de una forma y al rato de otra, cambia de humor... y ya no es la misma. Entonces don Mateo, el personaje de Fernando, las ve de distinta manera, es la misma pero no es la misma. Buñuel trató de argumentar —¡y fuerte!— que dos actrices interpretaran el mismo papel. Es una película, pero que dos actrices encarnaran el mismo personaje... Pero eso se debe a su talento extraordinario que parecía anormal, ¿no? Era normal en él.

Jean-Claude Carrière

Don Luis trató todo lo posible de filmar *Ese oscuro objeto del deseo* con María Schneider. No pudo porque necesita trabajar con actores profesionales en un trabajo serio. Con ella no pudo hacer nada y renunció. Le dijo a Silberman: “Te voy a enseñar lo que hizo, pero a mí me parece muy mala”. Era la escena de la reja, cuando don Mateo está afuera y no puede entrar en la casa donde está ella.

Habíamos hablado en una ocasión de Ángela Molina. Creo que cuando escribíamos el guion, valoramos la posibilidad —un poco en broma, no en serio— de darle el papel de la jovencita a dos mujeres muy diferentes: una fría, una caliente; una elegante, otra

popular; una francesa, otra española; claramente distintas. Pero lo habíamos olvidado, nos parecía una broma por su facilidad, pero después del resultado fatal con María Schneider, y tomando la sagrada copita de martini, don Luis volvió a pensar en esa posibilidad y se lo dijo a Serge Silberman, con quien se puso de acuerdo inmediatamente.

Antes de elegir a María Schneider, habían realizado ensayos en París con diez o quince jóvenes actrices italianas, además de Ángela Molina y Carole Bouquet. Ninguna de las dos realmente podía interpretar sola la película, dar los dos o tres, o cuatro aspectos del personaje, pero eran tan diferentes, que eran las dos en una, y eso le gustó mucho a don Luis.

Ángela Molina

Rodamos una secuencia con absoluto rigor como si fuera ya un rodaje normal. Todo fue bien. Y a continuación —me parece que al mes—, me dijeron que querían que actuara en la película, pero que existía un pequeño inconveniente y es que el personaje se tenía que repartir con otra actriz. Contesté que me daba igual, que tenía interés en conocer su trabajo y en filmarla y que él sabía lo que estaba haciendo. Para mí era un honor compartir a su lado con cualquier otra actriz. Así nació mi relación con él, mi amistad.

En aquella época inicial de mi carrera no era muy técnica, era más de intuición, de pasión y de don, y Carole Bouquet era más técnica. Nos sentamos en una mesa del despacho de producción, me acuerdo que era bastante absurdo el lugar y Luis explicó: “Yo no les voy a decir nada. Ustedes son actrices y saben lo que tienen que hacer. No me pregunten tonterías porque no quiero responderlas”. Carole dijo: “Sí, pero es que no entendemos bien el personaje, y esa dualidad, ¿cómo vamos a canalizarla?”. Y le respondió: “Mira, a mí no me andes con tonterías. Si tienes algo que preguntarme ya me lo preguntarás sobre la marcha, ahora no sé”. Me sentí absolutamente desconcertada y me dije: “Pues sí, pues lleva razón porque él ha realizado cosas raras en sus películas”.

Nos miramos Carole y yo y nos entendimos. Nos llevábamos muy bien y nos hicimos muy amigas en el rodaje. No teníamos ningún tipo de conflicto, ni de absurdos celos, ni tampoco problemas de comprensión del personaje ni nada, y nos decía: “Vosotras sois la misma mujer. Un día a lo mejor vendréis al rodaje, conoceréis la escena las dos, y no sabré con cuál rodar. Lo decidiremos sobre la marcha”. Nosotras preparamos el trabajo como si fuera a interpretar la escena cualquiera de las dos, indistintamente, y eso es increíble; para eso hay que tener una generosidad total. No digo nosotras, porque solamente éramos instrumentos para él, pero para hacer sentir, y que eso fluyese, eso sólo lo podía hacer él. Sólo lo pudo hacer él, y además, creo que era algo casual. Luego se ha interpretado de mil maneras, pero conociendo a Buñuel, pienso que igual era un problema de producción o que, como decía, le gustábamos las dos y no se decidía. Nunca eso lo he llegado a saber; tampoco nunca me ha interesado.

Jean-Claude Carrière

El margen que se guardaba en los guiones era el margen técnico. En nuestros guiones no existía ninguna indicación técnica. El *découpage*⁵, la selección de los planos, los movimientos y el emplazamiento de la cámara, todo lo hacía don Luis en el plató, al último momento.

El trabajo con los actores lo hacía más y más preciso año tras año. Recuerdo que en su última película, *Ese oscuro objeto del deseo*, la dirección de los actores y de sus dos actrices fue realmente la más precisa de toda la vida de don Luis. Él utilizaba el monitor de video en el rodaje y era, como se dice en francés, una dirección al centímetro, muy, muy precisa, pero de la improvisación sobre el guion y el diálogo, nada. Absolutamente nada. El guion era de hierro.

Ángela Molina

Cuando leí el guion por primera vez no entendí nada. Me pareció muy curioso, muy divertido, muy distinto a todos los que había leído, muy poco explícito. No había leído tantos guiones en mi vida, pero ya llevaba dos años trabajando y éste era muy distinto a todos los que había tenido en mis manos. Existen guiones que te dicen mucho de la situación antes de darte un diálogo, una escena, y en los guiones de Buñuel puedes ver la película; pero luego, cuando la ves terminada, no tiene nada que ver con el guion.

Como era muy jovencita y él sabía que llevaba poco tiempo en el *staff* profesional, conmigo fue muy paternal, muy respetuoso, dándome un sitio que quizás nunca me habían sabido dar. De verdad, tenía una confianza absoluta en los actores. Era muy meticuloso, muy maniático a la hora de explicar las cosas. Hasta que no quedaba claro, casi como si fuera el ensayo de una escena de teatro... Trabajaba con video, los encuadres los cuidaba de un modo rigurosísimo. Era todo muy teatral, pero a la hora de dar el “¡Acción!”, dejaba de ser director y se convertía en espectador, a diferencia de otros directores que cuando ordenan “¡Acción!”, no dejan de serlo, siguen siendo muy críticos y van apuntando y cambiando y siguen siendo vulnerables. Buñuel no. Hacía ensayos, dos, tres, cuatro... los que hicieran falta, pero luego se lavaba las manos. Era del actor, y eso es fantástico para un actor.

Con él he pasado momentos en los que... por ejemplo, después de una escena que rodé en la que Fernando Rey me tenía que pegar y yo tenía que sangrar y darle la llave, Buñuel lloró. Vino con lágrimas en los ojos, pero ya había pasado ese momento; o sea, él ya había llorado y le daba igual enjuagárselas o no, ya estaba en el segundo siguiente, en el momento siguiente, sin embargo, llegó con los ojos llenos de lágrimas, me felicitó y me dijo que le había hecho recordar algo que le había emocionado.

5 Distribución del guion según la naturaleza específica de los planos con destino al rodaje. Análisis del guion técnico para anotar todos los detalles necesarios para el previo estudio económico de la película y del plan de rodaje.



Carole Bouquet, Ángela Molina y Luis Buñuel – *Ese oscuro objeto del deseo* (1977)

Luis Alcoriza

Siempre le gustó mucho la idea y el guion que teníamos de *La mujer y el pelele*⁶. ¡Qué lástima que no se filmó! “Algún día lo haré, algún día lo haré...”, me decía. Y cuando trató de realizarlo, como ya lo tenía que filmar en Francia, en parte cambió la idea de nuestro guion, luego vino el problema de que la actriz inicial no sirvió y tuvo que cambiarla por

⁶ Basado en la novela *La femme et le pantin*, de Pierre Louÿs, retomada con Carrière mucho más tarde como punto de partida de *Ese oscuro objeto del deseo*.

otras, y ya modificó la idea. Pero nuestra propuesta era violentísima originalmente. Esos momentos en parte eróticos y de gran violencia pienso incluirlos en un libro que proyecto para que se vea hasta dónde llegaba si hubiera sido filmado ese guion sobrecogedor.

Ángela Molina

Don Luis dividió las escenas, pero decía que podía cambiar en cualquier momento y, de hecho, alguna vez cambió una escena por otra. Hubo una que estuvo móvil varios días y hasta que no decidió, no se rodó. Era la escena cuando le daba la llave a Fernando de la casa en que vivía y él me pegaba. Y otra escena en que Carole estaba en la cama con un *corset* muy complicado y don Mateo se ponía nerviosísimo para quitárselo. No es que Luis no supiera, es que no tenía claro si yo tenía que interpretar una o la otra. Hasta el día que llegamos al rodaje y nos dijo: “Bien, tú haces hoy ésta y mañana tú, la otra”. Nosotras nos quedábamos al lado del video viéndolo todo con él, gozosas; o sea, no existía ningún problema, ninguno.

La escena que recuerdo más con Fernando —con quien trabajé mucho después de esa primera película— es cuando don Mateo va a verme a casa y me regala un bolso, al que no le doy importancia. Lo dejo por ahí, porque estoy ensayando, estoy bailando. Y otra escena que me da mucha gracia es aquella en que tenía que bailar desnuda. Buñuel es muy pudoroso y cuando terminamos de rodarla, ordenó: “¡Cúbrala, cúbrala!”, como si fuera la estatua de no sé qué, de la libertad... La recuerdo muy bien, porque yo tenía también pudor y vergüenza y me impresionaba un poco. Los que tenían que estar ahí mirándome eran turistas japoneses. Fui a tomar un café allí en los estudios y ellos me comentaron: “Nos vamos de esta película, no vamos a aparecer en esa escena —sabían que yo actuaba pero ignoraban en qué papel— porque nos hemos enterado que es una película erótica”. Y les dije: “No es una película erótica, es una película de Buñuel”. “Sí, pero nos han dicho que ahora hay una bailarina que baila desnuda y no queremos estar...”. Finalmente se fueron y recuerdo que los figurantes que reunieron para la escena eran el productor, Silberman, los amigos de Buñuel, los técnicos electricistas... Se pusieron todos ahí y se rodó de tal manera que no me veían.

Buñuel era persona de un pudor casi enfermizo. Sabía que la mujer —y en ese momento era muy joven— podía resultar herida al hacer aquello; entonces, con ese sentido del respeto tan enorme, él lo pasaba casi peor que yo y me sentía bien porque sabía que me estaba entendiendo. Era fascinante trabajar con él, era de una generosidad perfecta.

Jean-Claude Carrière

Cuando se trabaja con un hombre así por 18 años claro que, de vez en cuando, se habla de algunas posibilidades de realizar esa película o esta otra, y algunas veces, no recuerdo cuántas, ya habíamos hablado de la posibilidad de adaptar *La mujer y el pelele* de Pierre

Louÿs. Un día, no sé cómo, hablando con Serge Silberman, buscando una idea para otra película, reapareció, quizás finalmente porque don Luis se sentía muy cerca del personaje del hombre y también por la posibilidad de trabajar otra vez con Fernando Rey, que le gustaba mucho como actor y con quien se podía identificar realmente... porque existen escenas en *Ese oscuro objeto del deseo* en las cuales me parece que don Luis habla. Es como en *Tristana*. Claro que no en todas las escenas, pero en algunas de ellas, habla don Luis. Son los dos personajes más cerca de él: el don Lope de *Tristana* y el don Mateo en *Ese oscuro objeto del deseo*.

Ángela Molina

Era muy lúdico, muy irónico, muy divertido. Nos gastaba muchas bromas. Recuerdo una escena de amor que tenía con Fernando en la que él tenía que estar esencialmente sensible en ese momento y confundido. Antes de rodar Luis me llamó y me dijo: “Ángela, antes de que yo dé la ‘¡Acción!’, justo antes, tú le dices a Fernando al oído que le huelen los pies”. Aquello me pareció terrible, y me entró un ataque de risa por dentro, porque por fuera estaba ya con el halo de la acción y no iba a cambiar nada ni a hacer ninguna frivolidad. Así lo hice, y cuando dio la voz de “¡Acción!” , Fernando estaba colorado como una amapola y, además, confundido, porque se lo creyó y el hombre estaba resueltamente fatal. Cuando terminó el rodaje de esa escena, Buñuel y yo nos empezamos a reír, y Fernando, acojonado, no sabía ni qué hacer. Entonces le miró Luis y le dijo: “Ha sido cosa mía”.

Otro día estábamos en un parque con un frío terrible, teníamos que preparar la escena de un paseo con una conversación. Llegó un electricista y se echó un bolso, un saco a la espalda. “¿A dónde vas tan temprano con esa bolsa?”, le preguntó Luis, pero de pronto se le ocurrió: “A ver, deja ver cómo queda. Fernando, coge la bolsa, coge el saco”. Era un saco de cables, que luego está en la película, lo cogió Fernando, y Buñuel le dijo: “Queda muy bien, sí” —pero como si fuera uno que está probándose un abrigo, ¿no?—. “Sí, queda muy bien. Sí. Fernando, pues ahora haces lo mismo pero con el saco en cámara”. Y le pregunté: “¿Por qué...?” y él me contestó: “Porque... ta ta ta ta... ta ta tan... (música de misterio).

Jean-Claude Carrière

Me gustan—como a todo el mundo— las colaboraciones largas, porque es una manera de no perder tiempo convenciendo el uno al otro. Trabajé por más de quince años con Peter Brook en el teatro. Brook es agua corriente, ligera, corriendo sobre piedras diversas, es encantador; al contrario de don Luis. Don Luis fue... es —no se murió, es una mentira— una piedra, un bloque de granito muy fuerte, muy duro. Era una sorpresa cada vez que trabajaba con él, el descubrir partes diferentes dentro de la misma piedra. Escarbar

más y más y descubrir un pequeño rincón de don Luis Buñuel que todavía no conocía, en el mismo material, y sin llegar al final de la piedra, ver el otro lado. Siempre había algo nuevo, siempre algo que no podía sospechar.

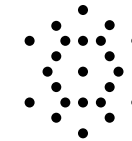
—¿Qué hay en el saco que lleva a la espalda el protagonista de *Ese oscuro objeto del deseo*?

—¿Qué creen ustedes que podría llevar?

—Todo lo que arrastraba con las cuerdas el protagonista de *Un perro andaluz*...

—O sus fantasmas: el de la libertad, los del deseo.

—Yo veo sólo un hombre que lleva un saco a la espalda y camina junto a una mujer, y se alejan.⁷



⁷ De la Colina, José y Pérez Turrent, Tomás, *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*. Editorial Joaquín Mortiz, Planeta, México, D.F., 1986, p. 205.