



COLECCIÓN LUIS BUÑUEL
CINE Y VANGUARDIAS

ARNAUD DUPRAT
DE MONTERO

BUÑUEL:
LA ÚLTIMA ETAPA FRANCESA

Buñuel: La última etapa francesa

Buñuel: La última etapa francesa

Arnaud Duprat de Montero

COLECCIÓN LUIS BUÑUEL CINE Y VANGUARDIAS

Director

Jordi Xifra (Universidad Pompeu Fabra)

Consejo editorial

Carole Aurouet (Université Paris-Est), Joanna Evans (University College London), Fernando Gabriel Martín (Universidad de La Laguna), Román Gubern (Universidad Autónoma de Barcelona), Paul Hammond (t), Amparo Martínez Herranz (Universidad de Zaragoza), Antonio Monegal (Universidad Pompeu Fabra), Sarah Neely (University of Stirling), Antonio Pedrós-Gascón (Colorado State University), Ángel Quintana (Universidad de Girona), Agustín Sánchez Vidal (Universidad de Zaragoza), Breixo Viejo (Columbia University)

© Arnaud Duprat de Montero

© De la traducción, Elena Rabago Alonso y Arnaud Duprat de Montero

© De la presente edición, Prensas de la Universidad de Zaragoza (Vicerrectorado de Cultura y Proyección Social)

1.ª edición, 2024

Director de la colección: Jordi Xifra (Universitat Pompeu Fabra)

Diseño de cubierta: Fernando Lasheras

Edita: Prensas de la Universidad de Zaragoza

Impreso en España

Imprime: Servicio de Publicaciones. Universidad de Zaragoza

ISBN 978-84-1340-688-6

Depósito legal: Z 120-2024

Introducción

Empecemos este libro con una constatación, aunque pueda parecer una provocación dirigida a los lectores españoles: Luis Buñuel es percibido en Francia como un cineasta plenamente integrado en la cultura y el cine franceses. Las razones del fenómeno son, sin duda alguna, diversas.

Primero, podríamos destacar el hecho de que las películas de Buñuel son imprescindibles a la hora de analizar y entender la construcción de algunas estrellas francesas que se convirtieron en auténticos iconos no solamente del cine galo, sino también de la identidad cultural francesa. En el caso de Jeanne Moreau, cuyo mito se desarrolló sobre todo a finales de los años cincuenta y en los sesenta, *Le journal d'une femme de chambre* (*Diario de una camarera*, 1964) es tan importante como los filmes de Louis Malle (*Ascenseur pour l'échafaud*, 1958, *Les amants*, 1958, *Le feu follet*, 1963), de Jacques Demy (*La baie des anges*, 1963) o de François Truffaut (*Jules et Jim*, 1962, *La mariée était en noir*, 1968). Lo mismo ocurre con Catherine Deneuve. Si ya era una estrella cuando rodó *Belle de jour* (1967), el papel de Séverine definió y estabilizó todas las características de su persona después del esbozo que representaron las heroínas de *Les parapluies de Cherbourg* (Jacques Demy, 1964) y *Repulsion* (Roman

Polanski, 1965). Por fin, evoquemos a la principiante Carole Bouquet, que en *Cet obscur objet du désir* (*Ese oscuro objeto del deseo*, 1977) encontró su primer papel cinematográfico y también los elementos constituyentes de lo que iba a ser su *persona*, que se repetirían en sus actuaciones siguientes, e incluso en algunas publicidades para la marca francesa de lujo Chanel.¹

Otra explicación es, por supuesto, el vínculo temprano que estableció Buñuel con el movimiento vanguardista francés llamado surrealismo, tan emblemático de la cultura francesa de principios del siglo xx. Se suele considerar que como artista el cineasta aragonés «nació» en Francia, ya que, sobre todo, se dio a conocer en este país con sus dos primeras películas, *Un chien andalou* (*Un perro andaluz*, 1929) y *L'âge d'or* (*La edad de oro*, 1930). Después, si bien se exilió en Estados Unidos y México, fue el Festival de Cannes de 1951 el que le permitió volver a triunfar como uno de los directores más importantes a nivel mundial, gracias al premio a la mejor dirección que obtuvo *Los olvidados*, película violentamente atacada en México, donde constituyó un fracaso comercial cuando se estrenó por primera vez en 1950. Este reconocimiento se confirmó en 1954 cuando Buñuel formó parte del jurado del mismo festival bajo la presidencia de Jean Cocteau² —antiguo compañero de los años del surrealismo— y cuando volvió a rodar en Francia —*Cela s'appelle l'aurore* (*Así es la aurora*, 1956)— o en coproducción con dicho país —*La mort en ce jardin* (*La muerte en este jardín*, 1956) y *La fièvre monte à El Pao* (*Los ambiciosos*, 1959)—.

Por fin, el hecho de que, después de *Simón del desierto* (1965), el cineasta decidiera realizar todos sus últimos filmes en Francia —*Belle*

1 Representante del perfume icónico de Chanel, el n.º 5, desde 1987, la publicidad rodada en 1993 en la que la actriz seduce y rechaza al mismo tiempo a un hombre recuerda el comportamiento de Conchita, la protagonista de *Cet obscur objet du désir*.

2 Ya había vuelto para presentar *Subida al cielo* en 1952, *Él* en 1953, y más tarde vino a presentar *Nazarín* en 1959 (Premio internacional), *The Young One* en 1960, *Viridiana* en 1961 (Palma de Oro) y *El ángel exterminador* en 1962.

de jour, *La Voie lactée* (*La vía láctea*, 1969), *Le charme discret de la bourgeoisie* (*El discreto encanto de la burguesía*, 1972), *Le fantôme de la liberté* (*El fantasma de la libertad*, 1974), *Cet obscur objet du désir*— o con productoras francesas involucradas —*Tristana* (1970), que contó también con la presencia de Catherine Deneuve en el papel epónimo— acabó por instalar a Buñuel definitivamente en la cultura francesa.

Puntualicemos que no fue el único. El cine francés supo acoger a varios directores emigrantes en busca de una nueva patria cinematográfica, como Max Ophüls, Roman Polanski o, más recientemente, el chileno Raúl Ruiz —llamado «Raoul Ruiz» en los títulos de crédito de sus filmes y en la prensa francesa—. Pasó lo mismo con varios actores, como Romy Schneider, Geraldine Chaplin —también vinculada en esos años al cine español gracias a Carlos Saura— o los españoles María Casares —Maria Casarès— y Luis de Funes —Louis de Funès—. Sin embargo, la paradoja de Buñuel estriba en que, a pesar de ocupar un lugar privilegiado en el cine francés, siguió siendo percibido incluso en Francia como el cineasta más emblemático del cine español,³ cuando en realidad rodó solamente tres películas españolas en toda su carrera: *Las Hurdes* (1933), *Viridiana* (1961) y *Tristana*, las dos últimas incluso en coproducción con México (*Viridiana*), Francia e Italia (*Tristana*). Además, si consideramos el conjunto de su filmografía, la nacionalidad más frecuente de sus filmes en número de títulos es la mexicana.

Ante esta observación, se plantea una pregunta: ¿existe un Buñuel francés? o, más precisamente, ¿sus películas francesas —y sobre todo las últimas, cuando el cineasta ya no está bajo la influencia del surrealismo y ha renunciado de manera definitiva al cine mexicano— forman un corpus distinto al resto de su filmografía e integrado en el cine francés coetáneo, o no?

3 Es significativo puntualizar el hecho de que tanto sus colaboradores franceses como la prensa francesa lo llamaban a menudo «don Luis».

Responder la pregunta es, desde luego, más bien complejo. *A priori*, uno podría responder que sí, teniendo en cuenta varios criterios. Primero, el contexto muy diferente de los distintos períodos de la filmografía de Buñuel. La libertad de expresión de sus obras surrealistas, en la medida en que eran filmes casi experimentales, rodados fuera de la lógica ideológica del cine de gran público y con una libertad económica asegurada por la financiación de los vizcondes de Noailles, se opone a las restricciones económicas, comerciales e ideológicas del cine comercial mexicano, en el que el cineasta rodó la mayoría de sus películas entre 1947 y 1965. A partir de *Le journal d'une femme de chambre*, Buñuel volvió a encontrar en Francia la libertad de sus dos primeros filmes, tanto a nivel artístico como ideológico y económico, aunque todas estas obras fueron realizadas de manera totalmente integrada en un sistema industrial —a diferencia de *Un chien andalou* y *L'âge d'or*— y no provocaron rechazos ni prohibiciones, ya que fueron reconocidas no solo a nivel académico —la mayoría fue galardonada con varios premios—, sino también por el público —con un éxito variable en taquilla—. También hay que tener en cuenta el hecho de que el director realizó estas películas ya mayor —había nacido en 1900— y sabiendo que estaba rodando sus últimas obras, tal como dejó bien claro, muchas veces con humor, en varias entrevistas desde el estreno de *Le journal d'une femme de chambre*.

Aquella pregunta me la hice por primera vez en el año 1993, cuando descubrí en varios cines parisinos los últimos filmes de Buñuel en un ciclo titulado *Luis Buñuel, architecte du rêve*, con motivo del décimo aniversario de su muerte, y la tesis que leí en 2007, titulada *Les derniers films de Luis Buñuel, l'aboutissement d'une pensée cinématographique*, en cotutela entre las universidades París 8 y Córdoba, constituyó una primera respuesta.

En 2011, dos años después de obtener una plaza de profesor titular en la Universidad Rennes 2, publiqué una versión reducida de la tesis bajo el título *Le dernier Buñuel* en Presses Universitaires de Rennes (PUR). Aunque en mis investigaciones elegí luego otros temas de aná-

lisis —entre los que puedo destacar Isabelle Adjani (la primera actriz que tenía que encarnar a Conchita en *Cet obscur objet du désir*, antes de ser la *Antonieta* de Carlos Saura), Maria Casarès (quien deseaba trabajar con el cineasta aragonés e intentó conseguir un papel en *Le fantôme de la liberté* con la ayuda de Carlos Fuentes)⁴ y la colaboración Carlos Saura - Geraldine Chaplin—, el último cine de Buñuel no desapareció de mis preocupaciones académicas, como demuestran varias participaciones en congresos y la publicación de artículos universitarios.

El presente libro nace de esta evolución y de la propuesta de Jordi Xifra —a quien le había gustado *Le dernier Buñuel*— de publicar un nuevo libro en España sobre el director de Calanda. Su propuesta fue la ocasión para dar a conocer la integridad de la primera parte de mi tesis, que había quedado muy reducida en *Le dernier Buñuel*, en una nueva versión enriquecida por distintos trabajos de investigación sobre el cineasta publicados desde 2007 (Román Gubern y Paul Hammond, Pedro Poyato, Fernando Gabriel Martín, Ian Gibson...), por algunos libros de memorias que editaron colaboradores de Buñuel como Ángela Molina o Jean-Claude Carrière, y por nuevos documentos que se pusieron a disposición de los lectores. Me refiero, por supuesto, al maravilloso trabajo que llevó a cabo Jordi Xifra a propósito de la publicación de todas las entrevistas que realizó Max Aub con y sobre el director, así como a la impresionante edición de la correspondencia de Buñuel que editaron Jo Evans y Breixo Viejo.

En su introducción, estos dos autores escriben:

La multitud de voces que habla a lo largo de las páginas siguientes desafía asimismo la soberanía de lo individual a la que nos tiene acostumbrados la teoría del autor, pues, si bien es cierto que Buñuel aparece como hilo conductor a lo largo de este epistolario, se escucha también un conjunto de interlocutores (directores, guionistas, productores, actores, comisarios, críticos de cine, distribuidores,

4 Cf. Jo Evans y Breixo Viejo (eds.), *Luis Buñuel, correspondencia escogida*, Madrid, Cátedra, 2018 (colección Signo e Imagen), p. 685.

novelistas, poetas, artistas), igualmente relevantes para entender la gestación y recepción de su corpus cinematográfico en su contexto histórico y cultural. [...] Buñuel desarrolló su carrera dentro de competitivos sistemas comerciales y mantuvo una pugna más o menos pertinaz por controlar el resultado final de su trabajo. Su correspondencia muestra esa fricción continua entre autor e industria, pero, antes que enfrentarlos, los presenta a través de sus múltiples y necesarias negociaciones.⁵

Este fue mi objetivo en la tesis y *Le dernier Buñuel*: explicar las últimas películas del cineasta como obras de un autor y, al mismo tiempo, realizadas en un contexto geográfico, económico, social, histórico y artístico bien definido. Sin olvidar, por supuesto, sus diversos colaboradores, ya que, evidentemente, un filme no se hace solo. Por eso, cuando escribí mi tesis de 2003 a 2007, pude contar con la ayuda muy generosa de Juan Luis Buñuel —quien fue el ayudante de dirección de su padre en varias ocasiones, de *The Young One* a *Cet obscur objet du désir*—, Jean-Claude Carrière —su coguionista en todas sus últimas películas con excepción de *Tristana*—, Pierre Lary —su ayudante de dirección en todos sus filmes a partir de *Le journal d'une femme de chambre*—, Hélène Plémiannikov —la montadora de sus tres últimos filmes— y Carlos Saura. Se involucraron en mi proyecto al aceptar largas entrevistas conmigo. Incluso Jean-Claude Carrière escribió el prefacio de *Le dernier Buñuel*. Si bien no pude publicar las entrevistas en mi primer libro —se pueden leer en los anexos de la tesis junto a dos entrevistas con José Luis Borau y Jaime Chávarri—, cité varios fragmentos de ellas a lo largo del texto.

Desgraciadamente, Juan Luis Buñuel, Jean-Claude Carrière, Pierre Lary y Carlos Saura fallecieron, respectivamente, en 2017, 2021, 2019 y 2023. Me habría gustado volver a hablar con ellos de Buñuel con motivo de esta nueva publicación. Con tristeza, aprovecho la presente introducción para, estén donde estén, darles de nuevo las gracias por todo. En 2018 publiqué un libro sobre la colaboración Carlos

5 *Ib.*, pp. 23-24.

Saura - Geraldine Chaplin en el que, para acompañar una entrevista de Geraldine Chaplin, Saura escribió un hermoso prefacio.⁶ En 2006 el cineasta ya había contestado con mucha generosidad a mis preguntas sobre Buñuel. Sus respuestas («Entrevista con Carlos Saura», *infra*, pp. 249-254) son importantes, porque, dada la amistad entre Saura y Buñuel, aquel fue testigo de sus últimas películas y sobre todo porque existe una especie de diálogo entre su filmografía de los años sesenta-setenta y las obras coetáneas de Buñuel. En la tesis y en *Le dernier Buñuel* no lo tuve suficientemente en cuenta: descubrí la riqueza y la complejidad de este diálogo cuando trabajé sobre la colaboración Saura-Chaplin. Ello justifica la inclusión de la entrevista de 2006 en este libro. Y la misma razón justifica la publicación de la presente obra, puesto que mi respuesta a la pregunta *¿existe un Buñuel francés?* no es exactamente la misma que en 2007 y 2011. Sin ser realmente distinta u opuesta, es algo más matizada. De manera todavía enigmática —y seguramente enigmática para siempre—, las últimas películas de Buñuel, si bien presentan características exclusivas como corpus, no dejan de situarse bajo influencias provenientes de los cines francés, mexicano y español, tal como veremos en las tres partes dedicadas a estas influencias... Es uno de los aspectos más hermosos de la investigación, sobre todo en el ámbito de las artes: una investigación nunca se concluye. La verdad que buscamos se nos escapa siempre y, a lo sumo, se deja solamente entrever. Es también lo que parece demostrarnos el cine de Buñuel y en especial sus últimos filmes, que, según el propio cineasta, «hablan de la búsqueda de la verdad, que es preciso huir en cuanto cree uno haberla encontrado».⁷

6 Arnaud Duprat, *Les films de Carlos Saura et Geraldine Chaplin, entre correspondance et identification*, Lormont, Le bord de l'eau, 2018 (collection «Ciné-mythologies»).

7 Luis Buñuel, con la colaboración de Jean-Claude Carrière, *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza & Janés, 1982, p. 294.

Índice

Introducción	9
1. ¿Películas francesas?	17
1.1. Condiciones de rodaje y recepción.....	17
1.2. Los métodos de trabajo	50
1.2.1. ¿Un nuevo rigor en la escritura de los guiones?.....	50
1.2.2. El desglose y la tentación del plano-secuencia	54
1.2.3. El montaje y la posible influencia de la sordera	64
1.2.4. La fotografía: el color y la nostalgia del blanco y negro...	67
1.2.5. ¿La emergencia de actores «buñuelianos»?	75
1.2.5.1. El reparto como principio de construcción de los personajes	75
1.2.5.2. Subversión de este principio	80
1.2.5.3. El actor «buñueliano» y su dirección	84
1.2.5.4. Instrumentalización del actor	88
1.3. Buñuel y el cine francés coetáneo.....	107
1.3.1. Vínculos con la Nouvelle Vague.....	107
1.3.2. Las actrices de Claude Chabrol y de François Truffaut...	110
1.3.3. Una reposición subversiva de los procedimientos go- dardianos.....	112
1.3.4. El juego con los sonidos y el cine de Jacques Tati.....	122
1.4. Imágenes de la sociedad francesa.....	126
1.4.1. La Francia de los años sesenta y setenta	126
1.4.2. La burguesía «triumfante»	127

1.4.3. La Francia de Buñuel.....	136
1.4.4. Francia versus España.....	139
1.4.5. ¿Un cineasta entre dos países?.....	145
1.4.6. Luis Buñuel en la televisión francesa: ¿un personaje buñueliano?.....	154
1.5. El caso de <i>Tristana</i> : ¿una película francesa o española?.....	167
1.5.1. <i>Tristana</i> , un proyecto antiguo, personal y testamentario ..	169
1.5.2. Catherine Deneuve, entre estrella francesa y heroína buñueliana.....	177
1.5.3. Sueños entre <i>Belle de jour</i> , <i>La Voie lactée</i> y <i>Le charme discret de la bourgeoisie</i>	181
2. Películas bajo la influencia del período mexicano de Buñuel...	193
2.1. <i>Simón del desierto</i> , <i>Belle de jour</i> y <i>La Voie lactée</i>	194
2.2. <i>El ángel exterminador</i> y <i>Le charme discret de la bourgeoisie</i> ...	199
2.3. <i>The Young One</i> y <i>Tristana</i>	205
2.4. Mathieu en la continuidad de Francisco, Archibaldo y don Jaime	216
2.5. El enigma de las heroínas buñuelianas encarnadas por Silvia Pinal y Catherine Deneuve.....	219
3. Películas en diálogo con el cine de Carlos Saura	225
Conclusión	245
Entrevista con Carlos Saura.....	249
Bibliografía.....	255

Este libro se terminó de imprimir
en los talleres gráficos del Servicio de Publicaciones
de la Universidad de Zaragoza
en enero de 2024

A partir de *Belle de jour* en 1966, Buñuel abandonó definitivamente el cine mexicano para seguir rodando en Francia y, de vez en cuando, en España. El análisis de este filme y de los cinco que le sucedieron (*La Voie lactée*, 1969, *Tristana*, 1970, *Le charme discret de la bourgeoisie*, 1972, *Le fantôme de la liberté*, 1974, *Cet obscur objet du désir*, 1977), en comparación con las primeras películas surrealistas y las del período mexicano, permite entender en qué medida Francia y el coguionista Jean-Claude Carrière determinaron la expresión artística del director, a pesar de una influencia notable de la cultura española y de una correspondencia con la filmografía de Carlos Saura.

Arnaud Duprat de Montero. Profesor titular de la Universidad Rennes 2 (Francia), miembro del equipo de investigación «Arts : Pratiques et Poétiques». Especialista de Luis Buñuel y de estudios actorales, es autor de *Le dernier Buñuel* (PUR, 2011), *Isabelle Adjani, un mythe de l'incarnation* (Le bord de l'eau, 2013) y *Les films de Carlos Saura et Geraldine Chaplin : entre correspondance et identification* (Le bord de l'eau, 2018). Codirigió *Corps et territoire, arts et littérature à travers l'Europe et l'Amérique* (PUR, 2014), *Regards sur No (Pablo Larraín, 2012)* (PUR, 2017), *La maman et la putain, politique de l'intime* (Le bord de l'eau, 2020), *Paradoxes de l'acteur numérique : jeux, corps, personas* (PUR, 2022) y *Vivien Leigh: «l'm not a film star, l'm an actress»* (EUD, 2023).

