



COLECCIÓN LUIS BUÑUEL
CINE Y VANGUARDIAS

JORDI XIFRA
MANUEL FRUCTUOSO
DICCIONARIO BUÑUEL

Diccionario Buñuel

Diccionario Buñuel

Jordi Xifra

Manuel Fructuoso

COLECCIÓN LUIS BUÑUEL CINE Y VANGUARDIAS

Director

Jordi Xifra (Universidad Pompeu Fabra)

Consejo editorial

Carole Aurouet (Université Gustave Eiffel), Joanna Evans (University College London), Fernando Gabriel Martín (Universidad de La Laguna), Román Gubern (Universidad Autónoma de Barcelona), Paul Hammond (†), 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)

© Jordi Xifra y Manuel Fructuoso

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

1.^a edición, 2025

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

Edita: Prensas de la Universidad de Zaragoza

Impreso en España

Imprime: INO Reproducciones

ISBN 978-84-1340-997-9

Depósito legal: Z 498-2025

Introducción

Este diccionario es una obra ambiciosa. Pretende ser la más completa sobre Luis Buñuel, motivo por el cual es más compiladora que de autor, es decir, es un libro que se estructura mayoritariamente a partir de la recopilación de opiniones del protagonista, sus amigos y allegados, así como de distintos especialistas. Difícilmente una o dos personas podrían reunir tal cantidad de información. De ahí el sistema de notas numéricas que salpican el texto y que remiten a la obra referenciada con esa misma cifra en la bibliografía al final del diccionario.

Lo que sí es patrimonio de los dos signatarios de la autoría es la selección de las entradas. Como toda decisión, es subjetiva, y será valorada seguramente más por las ausencias que por las presencias, porque el lector echará en falta algún vocablo o pensará que algún tema o personaje debería tener una entrada propia. Asimismo, somos conscientes de que en algún caso existe un medido desequilibrio en el tratamiento o presencia de determinadas entradas. La razón es aprovechar el diccionario para hablar de temas o personas —e incluso películas— que no han tenido la relevancia que merecen en los estudios sobre Buñuel. Dos ejemplos de ello. El primero es el poeta y escritor Raymond Queneau, miembro esporádico del grupo surrealista que colaboró con Buñuel en el guion de *La muerte en este jardín*. Dicha colaboración tiene un tratamiento extenso porque hasta ahora ha pasado más que desapercibida. Cosa similar, aunque desde otra perspectiva, sucede con la entrada dedicada a Ignacio Villarreal, uno de los más sólidos colaboradores de Buñuel. Es el único de sus ayudantes de dirección que tiene entrada propia (además de Juan Luis Buñuel, pero por otras causas) como particular homenaje a este olvidado personaje de la trayectoria profesional de nuestro protagonista. Otra elección es la relativa a qué palabra elegir cuando un mismo significado puede expresarse de dos maneras distintas, en especial cuando se trata de elementos de puesta en escena. En estos supuestos hemos primado aquellos vocablos que más se utilizan en el texto. Así, en lugar de incluir las entradas «Decorados», por un lado, y «Escenografía»,

por otro (y que esta última remita a la anterior), hemos optado por la primera. Lo mismo ocurre con «Actores/Actrices» respecto de «Interpretación».

Un diccionario no es un texto que se lee de corrido, y menos linealmente. Es una obra de consulta. De ahí que el lector encontrará declaraciones y opiniones que se repiten en diferentes entradas para evitar remitirle reiteradamente a otras para completar el contenido de la que está leyendo, lo que entorpecería su lectura. En este sentido, se da prioridad a la información de primera mano a través de las declaraciones del propio Buñuel (en entrevistas y en su correspondencia), que aparecen todas en cursiva, y de sus amigos, allegados y colaboradores. En lo que atañe a sus declaraciones hay que tener en cuenta que el de Calanda tendía a ocultar muchas veces la verdad y que el paso de los años hace que algunas de sus manifestaciones parezcan contradictorias. Como escribió en sus memorias: *tal vez subsista, a pesar de mi vigilancia, algún que otro falso recuerdo. Lo repito, esto no tiene mayor importancia. Mis errores y mis dudas forman parte de mí tanto como mis certidumbres.*

Las relaciones entre las entradas del diccionario se articulan de dos maneras distintas. La primera es a través del uso de asteriscos, que remiten a la palabra que tiene una entrada, o a sus derivados cuando esa palabra no se cita directamente (por ejemplo: las llamadas a «banda sonora» se hallan también en «sonido», «sonorizar» y «sonorización»). Se exceptúan de esta regla los gentilicios, «Buñuel» (y sus derivados «buñueliano/a»), los títulos de las películas por él dirigidas y los textos que conforman su obra literaria. Tampoco se incluyen asteriscos en los subtítulos de las entradas, excepto que sea la única vez que el vocablo aparezca en el texto, ni en aquellas voces cuya presencia es abrumadora, como «cine». El asterisco se añade a la palabra que tiene un significado idéntico al de la entrada (no es lo mismo «lectura» como interpretación del sentido de un texto que como obra leída), o que remite al contenido de la entrada (tampoco es lo mismo remarcar con asterisco «España» en referencia a Buñuel que, por ejemplo, a Urgoiti; ni son lo mismo las contradicciones de Buñuel que las de, pongamos por caso, el cristianismo). En ocasiones, un mismo vocablo puede estar indicado dos veces en una entrada con asterisco. Es el caso de «familia», señalado cuando se refiere a la familia Buñuel como cuando lo hace a la institución familiar. La segunda forma de relación entre las entradas del diccionario es la que conforman las llamadas que pueden encontrarse al final del texto de cada artículo.

En lo tocante a los aspectos ortotipográficos, aparecen en negrita todas las películas rodadas por Buñuel u otros directores, así como los títulos de guiones por él escritos o proyectos nunca realizados, aunque el título fuese provisional. Por otro lado, como hemos indicado, todas las declaraciones de Buñuel figuran en cursiva.

Llegados aquí, solo nos queda desear que los amantes de Buñuel y su obra disfruten con este diccionario y pedir disculpas por los errores que sin duda contendrá el texto, por muy agotador —o quizá por esto— que haya sido su proceso de creación y producción.

LOS AUTORES



ABISMOS DE PASIÓN

En 1930 [la fecha exacta es junio de 1932] había escrito con Pierre Unik* [y Georges Sadoul*] un guion* basado en el libro *Cumbres borrascosas*. Como todos los surrealistas, me sentía muy atraído por esta novela y quería hacer una película de ella.² Para los surrealistas es un libro formidable. Les gustaba el aspecto de amor* loco, amor por encima de todo y, naturalmente, como formaba parte del grupo tenía las mismas ideas sobre el amor y me parecía que la novela era formidable. Pero no encontramos socio capitalista y la película se quedó en el papel. Ya no pensaba en ello cuando *Dancigers**, que tenía bajo contrato a Mistral, actor* muy conocido en España*, y otra estrella hispánica, Irasema Dilián, me pidió que hiciese una película cuyo guion no me gustó.⁵⁸ Era una de mis más caras ilusiones. Hacía tiempo que quería realizar **Cumbres borrascosas**. No lo logré lo que yo quería. En primer lugar, los actores son muy inadecuados. Irasema Dilián con su acento polaco y Mistral con su acento español, ambos representando a unos seres que eran como hermanos de leche. Introducían en el film un elemento de irrealidad indeseable, porque no podía controlarlo. La música* fue un desastre. La culpa fue mía. Negligencia mía. Me marché a Europa, a Cannes, y dejé al compositor que grabase el acompañamiento musical y puso música a todo el film. Un

verdadero desastre. Tenía intención de utilizar a Wagner* más bien al final*, para darle al film un aura romántica precisa, de ese romanticismo enfermizo de Wagner. Con todo, creo que mi versión refleja mucho mejor el espíritu de la novela que la hecha por Hollywood*.¹⁹³

Abismos de pasión fue un proyecto* muy querido por Buñuel y con una larga historia que se inició allá por el año 1932. El calandino, con la colaboración de Pierre Unik y Georges Sadoul, elaboró el guion de *Les Hauts de Hurlevent* (título francés de la novela) en el verano de ese año para el productor* Braunberger*, pero este quebró y el proyecto se vino abajo. No era un guion, sino solo una línea narrativa de unas veinte páginas, que no entraba en mucho detalle.⁶ En 1936, vuelve a interesarse Buñuel por el proyecto y modifica el guion en colaboración con Jean Grémillon bajo el título de **Cumbres borrascosas**. Cuando llegó a México* traía consigo un guion firmado en solitario, adaptación* de la novela de Emily Brontë, y titulado **La luz que deslumbra**, recuperación del anterior. No será hasta 1953 que Buñuel consiga realizar este proyecto y con el título* **Abismos de pasión**.

En realidad, ya no me interesaba hacer esta película y no intenté innovar nada. Es pues la película tal y como la tenía pensada en 1930, es decir, una película muy vieja, con 24 años encima, pero creo que es fiel al espíritu de Emily Brontë. Es una película muy dura, sin concesiones y que respeta el sentido del amor y de la novela.⁵⁸

Dancigers me llamó un día: quería hacer una comedia con Jorge Mistral, Irasema Dilián y Lilia Prado, a quienes tenía contratados. Yo le dije que tenía escrito un argumento, el de **Cumbres borrascosas**. Era un argumento imposible para aquel reparto: no convenía nada. Pero me vencieron las ganas de hacer esa historia que me gustaba tanto. El problema era la variedad de acentos: entre Irasema y Mistral. Lilia Prado, que es muy simpática, estaba bien en otros papeles, como la rumbera de **Subida al cielo**, pero no como una jovencita romántica. Aceves Castaneda no daba el tipo como hermano de Irasema.*⁶

El coguionista de la película, Julio Alejandro* comentó: «Fue una película con un trabajo de preparación muy curioso. A Luis, desde su época surrealista, como a todos sus compañeros, le encantaba el libro. Le parecía magnífico, espléndido. Pero no había vuelto a leerlo en aquella época. Entonces, cuando le pidieron hacer algo que a él le gustase, pensó inmediatamente en *Cumbres borrascosas*. Después de que estaba arreglado ya todo para hacer la película, volvió a releer el libro y, cosa curiosa, le gustó mucho menos que en la época en que lo había leído por primera vez, pero ya estaba comprometido [...]. Empezamos a trabajar [...]. Una de las cosas que me pidió fue que no hubiera escenas de amor. Yo vi la dificultad tremenda de hacer un guion sobre *Cumbres borrascosas* sin que hubiera ninguna escena amorosa. Él con muy buena visión, comprendió inmediatamente que el libro no era una novela de amor, sino todo lo contrario, que es una novela de odio, y el valor que pueda tener la película estriba en eso, en que la película se hizo siguiendo la novela, mucho más que la siguieron los americanos. Entonces, cuando me dijo: *No quiero ninguna escena de amor*, tuve que, verdaderamente, poner el cerebro entre dos piedras, porque no sabía cómo salir del paso. Y un día se me ocurrió hacer, o pensar, la escena saliendo al jardín los dos protagonistas en el momento en que estaban matando un cerdo. Y esa escena de amor, con un fondo de gruñir de cerdo al que están matando, le pareció bien, le gustó y fue a la película».¹

El rodaje* se inicia el 23 de marzo de 1953 y termina el 23 de abril en los estudios Tepeyac con localizaciones en la hacienda de San Francisco Cuadra, Taxco y Guerrero. En Ciudad de México, se estrenó el 3 de julio de 1954 en el cine Alameda, donde estuvo en cartel durante dos semanas.

Ya en el título de la película observamos la originalidad de Luis Buñuel: **Abismos de pasión** sugiere la situación dramática central a la vez que subraya los estímulos que mueven a los protagonistas, ya que las pasiones se convierten en la fuerza motriz de sus actos; por tanto, el contraste entre abismo (profundidad) y pasión (altura) refleja el abismo de donde surge la pasión que arrastra a los protagonistas.³³

Nos encontramos ante la que quizá sea la película de Buñuel que más divergencias haya causado entre los analistas. Para la mayoría de ellos es una más de sus películas mexicanas alimenticias* que no merece mayor atención, pero para otros se trata de una de sus obras maestras. ¿A qué se debe esta disparidad de pareceres? Quizá a que han visto dos películas diferentes. Los que piensan que se trata de una obra maestra hacen abstracción de la mala interpretación de los actores y de la pobreza* de medios. En lo que sí coinciden la mayoría es en que se trata de la mejor adaptación de la novela de Emily Brontë; y en que la escena final es antológica y está entre lo mejor de la carrera de Luis Buñuel.

Cuando terminan los títulos de crédito de la película se puede leer en la pantalla el siguiente texto, de aviso para el espectador: «Sus personajes* se encuentran a merced de sus propios instintos y pasiones. Son seres únicos para los que no existen las llamadas conveniencias sociales. El amor de Alejandro por Catalina es un sentimiento feroz e inhumano que solo podrá realizarse con la muerte*. Ante todo, se ha procurado respetar en esta película el espíritu de la novela de Emilia Brontë». Dicho párrafo expresa clara y profundamente el pensamiento de Buñuel; ilustra perfectamente esa concepción del amor loco que no ha dejado de expresar en todas sus películas, un amor concebido como un valor absoluto que no conoce otra ley que la suya propia y que aparece como un instrumento de liberación y de realización psicológica y moral*, pero también como un fermento de revolución* social.¹⁹³

Entre las diferentes fuentes que inspiraron esta adaptación destacan, por una parte, la novela negra o gótica. A Buñuel le entusiasmaba la novela gótica*. **Abismos de pasión** se puede ver como una versión gótica de *Cumbres Borrascosas*. Alejandro, el protagonista de la película, es el prototipo de héroe gótico mediante su asociación con el diablo, y la granja en la que vive también se adapta a la arquitectura de dicho

estilo* novelístico. Los paisajes y decorados* son muy distintos de la novela. Y, por otra parte, el surrealismo*: *Cumbres borrascosas* era muy apreciada por los surrealistas. La tenían como un ejemplo de *amour fou*, un amor que desafía todos los obstáculos colocados por la sociedad. Por añadidura, el surrealismo se ocupa de lo irracional* y en la película hay suficientes ejemplos de ello, destacando por encima de todo la secuencia final.

Así pues, con muy pocos medios y con actores realmente inadecuados, Buñuel levantó en 1953 un monumento personal al *amour fou* romántico, en un registro muy distinto al utilizado por la libérrima *La edad de oro*. Esta vez el *amour fou* aparece en el contexto de una historia tan melodramática y con actores tan poco funcionales, que *Abismos de pasión* se convierte en un despropósito pasional profundamente camp. Una vez más, Buñuel consigue dar la vuelta al melodrama* comercial a partir de sus propias convenciones y de sus propios actores habituales.

Buñuel desarrolla una de las más sorprendentes escenas necrófilas* de la historia del cine, con Alejandro descendiendo a la cripta, reclinado sobre el cadáver de su amada y muerto finalmente junto a ella por los disparos del vengativo Ricardo. Himno surrealista al amor, más allá de la vida, que constituye un fragmento antológico en la carrera de Buñuel y redime a *Abismos de pasión* de esa torpeza tan mexicana, convirtiéndola justamente en un producto cultural *kitsch* extremadamente exótico y singular.²¹⁰

Quizá para transmitir mejor su forma de ver la novela, Buñuel impregna las escenas de amor de un salvajismo similar al que marca las relaciones del hombre con la naturaleza*. Los personajes nunca se besan en la boca, si exceptuamos a la salida de la iglesia tras la boda, cuando Isabel besa ligeramente a Alejandro (aunque inmediatamente después este se limpia la boca con el dorso de la mano), y el que le da a Catalina cuando está próxima a morir y después de muerta. Lo que encontramos son besos en el cuello que más parecen mordiscos.³³ En otras palabras, Buñuel propone una lectura de lo romántico alejada de cualquier intento de asimilación académica y domesticadora propia de la *fábrica de sueños**, algo apreciable, sin ir más lejos en la película *Cumbres borrascosas* (*Wuthering Heights*, 1939) de William Wyler. Por el contrario, el direc-

tor español prefirió zambullirse en el hálito demoníaco, perfumado con pasiones desbocadas y *amour fou*, que recorre el libro de Emily Brontë. De poco sirvieron las limitaciones de una producción insatisfactoria, un tanto retro, de unos actores impuestos e inadecuados, de la inclusión de las piezas musicales en momentos inoportunos (al no poder supervisar el director la banda* sonora), etc. Buñuel sacó el mayor partido de estas trabas. Se había prescindido conscientemente de la primera parte de la novela, para ir directamente al momento en el que estalla el conflicto.

El realizador calandino volvía a los temas preferidos de su juventud, a este universo invadido por los instintos primarios en el que transita la dialéctica dieciochesca, de la que Sade* fue el valedor más radical, entre naturaleza y convenciones ético-sociales; dialéctica que se prolonga en el choque entre libertad* y posesión que atezca la historia amorosa de Catalina y Alejandro. Todo es violencia*, pasión desbocada, fiereza de los instintos primigenios. Pero este comportamiento irracional, que afecta especialmente a los dos protagonistas, no es en absoluto gratuito, en la medida que oculta a unos seres desvalidos, faltos de amor. Para resaltar este microcosmos salvaje Buñuel ha recurrido paralelamente a mostrar la lucha por la vida de los insectos (plano de la mosca destrozada por la araña*). Abundando en esto, Eduardo es presentado diseando mariposas y su esposa Catalina con la escopeta de caza. Los insectos tienen que ver mucho con los instintos y la pasión en el universo* del director.

Es imposible identificarse con la pareja amorosa, imposible también prever el encaminamiento de su pasión. Todo el arte de Buñuel consiste en alejarnos de esa pasión en la que es tentador participar, por una brutalidad sostenida de punta a cabo. El film está realizado a toda velocidad, la acción no conoce interrupciones en las que el amor venga a definirse complacientemente. Su película rehúsa hasta la noción del personaje: está lleno de un desdén total por la verosimilitud, por la psicología, lo que le permite alcanzar lo que hay de desconcertante y fantástico en toda conducta humana. Ese amor furioso que se satisface en la muerte introduce el tema del mal. No se puede menos que resentir un hondo malestar durante toda la película, que proviene de ese descubrimiento de la crueldad* cada vez más presente en los actos de Alejandro,

y que recubre lentamente a todos los demás personajes, tan odiosos los unos como los otros. Así, Buñuel le da al romanticismo una nueva dimensión, por la descripción precisa y clínica, de una violencia sin freno, y por el afloramiento constante de temas subterráneos, reflejo de las fuerzas del inconsciente. Los personajes tienen esa fría brutalidad, esa tranquila amoralidad que hace que sus arrebatos parezcan un movimiento irresistible. Catalina y su enamorado en particular son de una pureza absoluta, no en el sentido moral, se entiende, sino de la manera en que el metal es puro. Esa violencia sin puesta en escena. Los sentimientos se expresan sin freno, acen tuando el lado *amour fou* que placía a los surrealistas en la novela de Emily Brontë. Los amantes se comportan con un tranquilo menosprecio de los tabúes, claman su pasión sin vergüenza, se pasean juntos ante los ojos de todos, desprecian el escándalo* porque, siendo el amor más fuerte que la muerte, les parece tener delante una eternidad.¹⁹³

Ninguna otra película de su filmografía, excepto *La edad de oro*, revela con tanta violencia la pulsión* del deseo*. Buñuel se apoya en el simbolismo atmosférico de la novela para elaborar una metáfora de la pulsión, que acompaña repetidamente las apariciones de Alejandro en la película.

Los elementos atmosféricos empleados son la tormenta y el viento*, que como metáforas de la pasión son escasamente originales.²⁷⁸ A lo largo del film, Alejandro suele ir acompañado de elementos atmosféricos adversos y de falta de luz. Nada más mencionar al protagonista masculino se escucha el sonido del viento. Las tormentas que rodean a Alejandro también son un correlato del infierno en que vive. En todo caso, el simbolismo atmosférico del film define un espacio* que acoge a Alejandro y que conecta con el infierno en el que habita. Así, Buñuel consigue que veamos a Alejandro como un demonio de manera doble: por un lado, directamente, debido a las referencias explícitas que lo vinculan con el diablo y, por otro, indirectamente, ya que el tratamiento que se hace en el film del viento, la lluvia y la tormenta sugiere rasgos infernales; nunca sopla una brisa agradable ni cae una refrescante llovizna, siempre son lluvias torrenciales y vientos huracanados. Al ocurrir en un paisaje desértico, la sensación de caos y desasosiego es todavía mayor.³³

Con actores que traicionaban a sus personajes con un estilo descuidado y evidentemente apresurado, Buñuel consiguió hacer pasar el sentimiento de una pasión que está por encima de todo, no solo de las convenciones sociales, la moral, las ideas del momento sino por encima de Dios* o de cualquier fuerza superior. La película puede ser (es) descuidada, mal interpretada, la música de Wagner entra a la menor provocación (hasta en la sopa), pero lo que no se puede decir, es que haya sido hecha sin convicción. Es precisamente la convicción la que la salva.²⁵⁹

La adaptación

Abismos de pasión parte de la novela de Emily Brontë *Cumbres Borrascosas* (*Wuthering Heights*) publicada por primera vez en 1847. Como ocurriera con su adaptación de *Él*, a Buñuel le bastó coger unas pocas páginas (la cuarta parte de la novela), para conseguir una fiel adaptación del amor que la autora describió en su novela. Realizó una adaptación libre que se asemeja poco a los aspectos externos de la novela; sin embargo, fue capaz de reflejar maravillosamente el mundo interior de la escritora y de llegar al espíritu de la novela.

Tras los títulos de crédito Buñuel inserta un texto en el que nos explica que «el amor que sienten Alejandro y Catalina es un sentimiento atroz e inhumano que sólo podrá realizarse con la muerte». Con la intención seguramente de orientar al espectador mejicano de la época que no conocería bien la novela. Aunque es probable que lo hiciera no sólo para orientar a este tipo de espectador sino también para que no le acusaran de interpretar la obra loca y salvajemente, y así tener una excusa que no lo apartara del cine comercial.

Buñuel recorta los segmentos extremos de *Cumbres borrascosas*. La película empieza por lo que en la novela está en el capítulo 10, el regreso de Heathcliff adulto tras la boda de Cathy y Edgar. La diferencia más evidente respecto a la obra original, es que el relato de Buñuel se centra en la relación pasional entre Catalina (Cathy) y Alejandro (Heathcliff) al regresar este último al lugar en que crecieron juntos. Prescinde así tanto de la infancia de los personajes como de los sucesos posteriores a la muerte de Catalina.

Esto abrevia la narración* y hace que encaje con más facilidad en los márgenes de duración de una película. El recorte no es mecánico ni gratuito, sino que revela una lectura atenta de la

novela, una interpretación «literal», que transgrede* el texto porque lo lleva hasta sus últimas consecuencias. Lo cual aquí quiere decir que *adelanta* sus últimas consecuencias. Buñuel hace converger en una secuencia lo que está disperso en fragmentos separados de la novela.²⁷⁸

Lo que consigue al suprimir el principio y el final de la novela es dar mayor intensidad al amor violento entre Catalina y Alejandro y a la estrecha relación que mantiene este amor con la muerte... Crece así la intensidad de la pasión, concentrada y violenta. Esta concentración se advierte claramente en la esencial alteración que da al final de la novela. En esta se suceden dieciocho años entre la muerte de Cathy y la de Heathcliff, mientras que en la película apenas transcurre el tiempo* entre una y otra. Para Alejandro es imposible vivir sin Catalina y, aunque la causa física sea el disparo de Ricardo, es el deseo de unión con su amada lo que realmente lo lleva a la muerte.

Lo cierto es que en ***Abismos de pasión*** amor y odio se confunden. La misma expresión exacerbada de amor y odio aparecen en la novela, la misma violencia. En el film de Buñuel, por la concentración temporal, la dureza puede resultar incluso mayor. Algo también acentuado por la actuación de los personajes con reacciones y movimientos muchas veces bruscos y cortantes, por la agresiva presencia de la naturaleza con sus paisajes áridos y las terribles tormentas, por los fuertes contrastes de luz y sombras, y todo ello respaldado por un montaje* bastante ágil.

Las apariciones de Alejandro en casa de Eduardo y Catalina están casi siempre asociadas a fuertes vientos, tormentas y oscuridad, algo que por lo general no ocurre en la novela.²⁹⁹

La película introduce las siguientes diferencias en los nombres de los personajes de la novela (entre paréntesis el nombre del film): Heathcliff (Alejandro), Cathy (Catalina), Edgar Linton (Eduardo), Isabel Linton (Isabel), Hindley (Ricardo), Nelly (María), José (*id.*) y Hareton (Jorge). No obstante, Buñuel sigue bastante fielmente la parte de la novela que ha utilizado en su film.

Las grandes diferencias entre novela y película son:

- La novela comienza a ser narrada en presente y pasa enseguida a ser contada por Nelly en pasado a Lockwood (personaje que desaparece en la película). En determinados momentos y al final vuelve al presente. La película es toda en presente.

- La novela cuenta la historia de dos familias, los Linton y los Earnshaw, durante dos generaciones. Consta de XXXIV capítulos. La película solo cuenta lo que ocurre en los capítulos del X al XVI, es decir, la cuarta parte de la novela en número de páginas.
- Del principio se elimina la infancia de la pareja de enamorados y la causa que hizo que Alejandro se marchara de *Cumbres Borrascosas*. Del final se elimina todo lo relacionado con la historia de la segunda generación de las dos familias.
- La infancia de Cathy y Heathcliff en *Cumbres borrascosas* ocupa una parte importante de la novela. Estos capítulos cruciales en los que se gesta la pasión de los protagonistas, en la película queda resumida en una secuencia que hace referencia al pasado tras el regreso de Alejandro. Dicha secuencia se desarrolla en el lugar favorito de su infancia. Allí encuentran enterrados objetos* de su pasado (una cuerda* entre ellos). Alejandro le propone que huyan y Catalina le responde que es demasiado tarde, a lo que Alejandro responde pisoteando los recuerdos de su infancia, con lo que rompe con su pasado.
- En la secuencia final de la película, la más conocida, hay referencias a varios momentos de la novela. Así, en el capítulo 29 del libro, Heathcliff cuenta que ha hecho desenterrar el ataúd de Cathy y lo ha abierto para verlo. El cadáver, al igual que en el film, no se había deteriorado aún. Cuenta también que sobornó al enterrador para que, cuando muriese, le enterrase junto a Cathy y quitase los lados vecinos de ambos ataúdes pudiendo así estar unidos bajo tierra. Por último, el día del entierro de Cathy, Heathcliff cavó en la tumba de la chica con intención de abrazarla, pero desistió al escuchar un suspiro a su lado, como si el espíritu de ella estuviera junto a él.³³

Diferencias entre el guion de 1932 y la película

Como decíamos anteriormente, Buñuel escribió en 1932 un guion, en colaboración con Pierre Unik y Georges Sadoul, basado en *Cumbres borrascosas* y titulado ***La luz que deslumbra***. Al

comparar dicho guion con la película que realizó en 1953 hay que destacar:

- El guion, al igual que la novela, se inicia en el presente, se desarrolla luego en el pasado y al final vuelve al presente. Consta de lo que podríamos llamar un prólogo y un epílogo que no aparecen en la película. El desarrollo de la parte central entre el prólogo y el epílogo es un *flash-back*.
- La película en su conjunto y de forma generalizada sigue en su desarrollo la parte central de este guion original, incluidas las escenas de tormenta.
- En el guion el protagonista no muere al final.
- Los nombres de los personajes están cambiados en general.

El prólogo comienza en Chesnaye, actual propiedad de Randolph (Alejandro en la película) y en la que pasó su infancia con Isabel (Catalina en la película). Esta hace años que falleció y la casa está casi en ruinas. En el granero hay una foto de Isabel en el suelo. La imagen del retrato va desapareciendo para dar paso al rostro de la mujer quince años antes en el salón de La Granja, hermosa propiedad que contrasta con Chesnaye.

Las dos diferencias más evidentes entre guion y película, aparte de lo señalado anteriormente, son dos escenas. En primer lugar, en el guion no aparece la escena en que Eduardo e Isabel recorren los lugares de su infancia. Y, en segundo lugar, en la escena en que Gerardo juega a las cartas con unos amigos, en el guion hay una mujer que acompaña a los dos jugadores y, como les falta otra, Randolph arrastra a su mujer Beatriz y se la ofrece para hacerles compañía.

En la película, en la escena final en la tumba, Eduardo oye una voz, se vuelve y cree ver a Isabel que le tiende los brazos, pero es Gerardo que dispara y le mata. En el guion Isabel le tiende los brazos y a partir de aquí es diferente. Isabel sale y se sienta en un banco. Randolph la sigue y se sienta a su lado. Isabel se desvanece y queda inmóvil. Randolph la coge y la lleva al féretro que está vacío, se arroja sobre el cadáver y llora. El rostro de Isabel se transforma en su fotografía del principio en Chesnaye. Hay una violenta tormenta. El salón está vacío. Se oyen pasos y una voz angustiada que llama a *Isabel* en varias ocasiones.

ACÍN, Ramón

Ramón Arsenio Acín Aquilué, que nació en Huesca en 1888, fue un artista gráfico, escultor, periodista y pedagogo español de ideología* anarquista*, víctima de la represión del bando sublevado en los inicios de la Guerra* Civil. De junio a septiembre de 1926 viaja a París donde contacta con las vanguardias artísticas y se reúne con Luis Buñuel.¹⁹ A su vuelta de la capital gala, su actividad artística levanta el vuelo. Acín compaginará siempre, a partir de entonces, el trabajo artístico con la labor pedagógica y divulgativa y con el activismo anarcosindicalista.²³³

En diciembre de 1932 obtiene, junto a numerosos oscenses, el premio gordo de la lotería de Navidad. Con parte de ese premio financiará al año siguiente *Tierra sin pan*,^a película en la que probablemente también participó en algunos aspectos del guion*, del comentario y en la relación con los hurdanos, con algunos de los cuales, o al menos con alguno de sus maestros, estaba en contacto. Acín viaja a Las Hurdes en abril de 1933, antes del rodaje* del film y cuando en tres pueblos de la zona están empezando una experiencia freinetiana en las escuelas. Se ocupa de organizar el rodaje y de la asistencia a la dirección.

Posteriormente, Acín interrumpe cada vez más su actividad artística, conmocionado por la vida política*. Prepara un guion para un film surrealista* del que no queda nada, salvo recuerdos. Es fusilado por los fascistas el 6 de agosto de 1936. Poco después asesinarán también a su mujer.¹⁹

En 1961, Buñuel devolvió a las hijas de Acín 60 000 pesetas en concepto de derechos de *Tierra sin pan*, ya que él mismo controlaba la explotación de la película. En 1962 les entregó 25 000 pesetas más.

→ Rafael Sánchez Ventura, *Tierra sin pan*

^a Seguimos en este diccionario el postulado de la estudiosa de la película Mercè Ibarz respecto del título de la película, que siempre aparecerá con el que consta en borradores y primeras versiones del guion, *Tierra sin pan*, con el cual se estrenó (por fin sonorizado) en salas a finales de 1936, aunque entonces lo fuese solo en sus versiones francesa e inglesa. El título *Las Hurdes*, que Buñuel —y todos nosotros— utilizaba a menudo, así como el de *Las Hurdes, tierra sin pan* no son los más ortodoxos.²³³ De ahí que, incluso en las citas de fuentes que no hayan seguido esta norma, y por coherencia lectora, utilicemos siempre los títulos *Tierra sin pan* o *Terre sans pain*.

ACTORES / ACTRICES

Al elegir a sus actores, Buñuel procuraba que su aspecto se adecuara al personaje*. A veces, *he tenido que [...] trabajar con actores muy mal adaptados a sus papeles. Sin embargo, lo he dicho a menudo, creo no haber rodado nunca una sola escena que fuese contraria a mis convicciones, a mi moral* personal [...]*.

No tengo ninguna técnica especial para trabajar con los actores. Todo depende de su calidad, de lo que me ofrecen o de los esfuerzos que debo desplegar para dirigirlos cuando están mal elegidos. De todos modos, una dirección de actores obedece siempre a una visión personal del director, que este siente, pero que no siempre puede explicar.*²

En la medida de las posibilidades tomo siempre los mismos actores, como tomo también el mismo equipo. Me gusta trabajar con gente que conozco, con amigos. No tiene ninguna importancia si [Julien] Bertheau es una vez uno y otra vez otro. Elijo a los actores sobre todo según lo que son capaces de expresar; tienen que ser acordes al guion. Como voy poco al cine para saber si son buenos o malos actores me fío en la gente que los conoce, en mi productor* o mi asistente. Antes de la película los veo muy poco, prácticamente solo el tiempo indispensable para aceptarlos. Ni les explico la película ni su papel. Simplemente, les doy el guion. Algunos actores se preparan de antemano, leyéndolo tres o cuatro veces muchas semanas antes. Esto es absurdo. En el momento del rodaje* les explico nomás cuáles son los gestos que deben hacer. Pero soy muy mal actor, así que les digo que no me imiten. No hago psicología con los actores y tampoco le digo a un actor que recuerde a su madre muerta para parecer triste. Tengo grandes dificultades con los actores que no saben actuar. Les dejo poca libertad. Claro que si alguien tiene una idea que considero buena cuando se efectúa el rodaje, la acepto. Pero me ocupo de todo, si no, no es posible hacer una película.³³⁷ Los niños* y los enanos* han sido los mejores actores de mis películas.*²

En el tema de la dirección de actores, Glauber Rocha destacó a Buñuel como una excepción en la libertad* que los directores conceden a los intérpretes; algunos de los cuales se convertían con él —añade Rocha— en excepcionales actores, después de haber sido muy malos: «Buñuel

me ha dicho que él no guía a los actores y les deja decir los diálogos* como ellos sienten que los deben decir», concluye el director brasileño.¹⁷⁵ No resulta difícil sorprender en muchos de los personajes del realizador movimientos y tics suyos, transmitidos a los actores al indicarles cómo abordar una escena, o simplemente, por el ascendiente que ejercía sobre ellos. Margarita Lozano apuntó que cada personaje de Buñuel está tan fuertemente estructurado que existe independientemente del trabajo del actor o de la actriz.³⁵⁷

Fernando Rey* comentó: «Es un director que, sin decir demasiadas cosas a los actores, es como una gran lección cada vez que hace una indicación o una corrección, con una particularidad que no sé si les ocurrirá a los demás actores, pero que a mí sí me ocurre con él, y es que, sin embargo, me encuentro siempre muy incómodo interpretando en sus películas. Esto puede sonar raro porque parece ser que el personaje que yo hice en *Viridiana* y el personaje que acabo de interpretar en *Tristana* son una gran creación de Buñuel y están absolutamente conseguidos como caracteres. Sin embargo, he llegado a todo esto a través de una gran incomodidad delante de la cámara haciendo esos personajes. Yo puedo llegar casi a adivinar mucho de su pensamiento, puedo a veces permitirme el lujo de colaborar en esos pequeños elementos utilitarios que utiliza en las interpretaciones y en los movimientos de los personajes, hacerle sugerencias... y él casi siempre ha estado de acuerdo conmigo en las cosas que le he propuesto hacer, no para mejorar, sino para adornar en un momento determinado la interpretación. Pues bien, a pesar de todo esto, siempre he sentido como una especie de incomodidad física y de movimiento delante de la cámara cuando Luis la emplaza, me indica los movimientos a hacer y me dice poco más o menos de lo que se trata. Casi nunca hay que explicar demasiado, porque se trata en realidad de decir el diálogo, y la situación se comprende naturalmente si uno ha leído con anterioridad el guion. Pero hay algo en la posición de la cámara que a mí me produce siempre una incomodidad, una especie de dificultad, una especie de oscilación en mi mecanismo. Quizá esto es lo que haya producido en mis interpretaciones en las películas de Buñuel esa especie de espontaneidad, de pureza, de verdad... Quizá... suprima en el actor lo que él pueda llevar de mecánico o

de *cabotín*. Y quizá esta especie de incomodidad produzca una pequeña torpeza, y esta pequeña torpeza traiga consigo una verdadera, fresca y espontánea manifestación del personaje o del actor en ese momento. Hay una cosa curiosa que ocurre en las películas con Luis. Uno, al llegar al set, después de haber estudiado la escena y tener una idea del personaje y de cómo uno va a hacerlo o de cómo el director quiere que se haga y se le ponga de pie, como se dice en el argot del teatro*, uno se identifica más o menos con el decorado* en donde va uno a trabajar, con las sillas, con las mesas, con los pequeños elementos de atrezzo que figuran en la escena. Entonces, a medida que uno va adquiriendo experiencia, puede llegar a figurarse cómo se va a ver aquello en la pantalla. Es decir, al día siguiente, eso que se llama "ver proyección" y que en un noventa por ciento de los casos a mí no me gusta, sé exactamente de antemano cómo va a ser. Bien. Pues con Luis ocurre una cosa extraordinaria y hasta cierto punto mágica, y es que uno ha hecho aquella escena que a lo mejor es una simple mirada hacia la derecha donde se supone que hay un personaje hacia el que hay que mirar, y aquello, después, visto en la pantalla, interpretado por uno mismo, está lleno de sorpresas: se descubre el decorado, que uno no había visto debidamente; se descubren pequeñas cosas que durante el trabajo no habías notado; aquella mirada que uno creía que era simple mirada de reacción, pues tiene algo mágico, algo que uno no había puesto de sí mismo, y que es la huella que él pone. A mí me parece que es una de sus principales virtudes, no sé si a eso se le llamaría compulsión o no sé cómo se le podría llamar. Pero eso sí, existe [...]. En las películas de Buñuel he sido capaz de estar en la butaca viéndome a mí mismo como si fuera otra persona. Pero tiene miedo* a pasarse, siempre está con el temor de que las cosas vayan un poco demasiado lejos, y trata de tener una cierta prudencia. Puede ser miedo al melodrama*. Y nosotros, los actores, quizá queremos aportar demasiadas cosas, y entonces es posible que esta sea la razón de esta limitación que él nos impone en algunos momentos».¹

Buñuel fue prescindiendo más y más de las partituras porque la verdadera musicalidad estaba en los gestos, sumamente artificiosos y elaborados en el plató, pero que luego, vistos en una pantalla, quedaban increíblemente naturales. A

los que no dan bien el personaje les indica hasta el más mínimo movimiento de una ceja. Jean-Claude Carrière* recuerda que, en su caso (en su actuación en *Diario de una camarera*), hizo de él un autómatas, un muñeco al que se da cuerda. Con este sistema no es de extrañar que consiguiese buenas interpretaciones con malos actores, como le ocurría en México*.

Margarita Lozano, que encarnó en *Viridiana* a la criada* Ramona*, confirmó que el realizador solo «controlaba» al actor cuando los imperativos de producción le obligaban a cargar con alguien que no «daba» el personaje. Entonces se afanaba en «controlar su presencia como si esta fuera lo único utilizable, impidiendo que sus excesos subjetivos interfiriesen en el universo* buñueliano. Pero al actor o a la actriz que «encontraba» su personaje, Buñuel los dejaba que funcionaran por sí mismos».³⁵⁴

En su cine, Buñuel encomendaba a los gestos aparentemente más inocuos la manifestación de impulsos individuales que denotan el psiquismo profundo. «Siempre había sido muy despreocupado con los actores. Aceptaba casi a cualquier actor, dado que, después de todo, eran simples conejillos de indias y, por lo tanto, intercambiables».⁵⁶

Tanto en Un perro andaluz como en La edad de oro no dirigí a los actores. Les decía algo para inquietarlos. Y me aprovechaba luego del desasosiego al que los sometía. Hoy me avergüenzo de tales artimañas. Repugnante por mi parte. Luego alguno se suicidó y me tacharon de gafe [se refiere a Pierre Batcheff y a Simone Mareuil*], los dos protagonistas de Un perro andaluz.*

Al llegar a México me dijeron los propios mexicanos que tendría que verme las caras con los peores actores del mundo. Y me dije: si yo no sé aún dirigir actores y ellos no saben aún cómo se interpreta, el resultado puede ser catastrófico. Película tras película me repetía: pero si lo hacen muy bien. En algunos casos me quedaba tan maravillado que olvidaba gritar: «¡corten!»». A pesar de ello me decía: El día que trabaje con actores europeos no habrá que descubrirles nada, todo irá sobre la seda.

Ese día llegó. El primer día de rodaje de *La muerte en este jardín*, Buñuel le dice a Simone Signoret: *Estarás de acuerdo conmigo en que esta escena no encierra misterio* alguno. Cuanto antes la rodemos mejor.* La actriz se cabrea con

Buñuel y le dice gritando: «Que esta escena no encierra misterio alguno lo dirás tú. Esta escena, *maître* Buñuel, puede enfocarse, interpretativamente hablando de dos maneras: de una manera realista o de una manera abstracta. Si realista, me bebo una buchada de whisky y le miro a la cara, sin darle importancia; si abstracta, no bebo nada, miro el vacío hasta dar con él y, en ese momento, me sobresalto, pues en ese preciso momento me integro a la realidad*, o mejor, a mi particular realidad». A lo que Buñuel contestó: *Si empezamos así, hemos jodido la película. Y la película, en parte, se jodió*.¹³

La manera en que Buñuel utilizó a los actores mexicanos consagrados se ha vuelto, con el tiempo, otra más de sus contribuciones al desarrollo del cine mexicano. «Estos actores [...] Llegaban a repetir sus papeles una y otra vez. Los actores mexicanos hablan rápido, Luis les decía: *Pronuncien bien. Hablen lento*».³³²

Algunos actores lograron con Buñuel las únicas interpretaciones realmente dignas de admiración y respeto. Y es que Buñuel encontró ese punto en que los actores expresan el detalle adicional que engrandece al personaje y hace trascendente su obra.⁴⁹ Elegía a primera vista. Cuando un actor entraba en su despacho ya decía sí o no. Luego podía estar hablando amablemente con él durante una hora, pero su decisión no cambiaba.¹¹² Eso sí, tenía un principio que no siempre pudo aplicar a rajatabla: *prefiero prescindir, si es posible, de actores profesionales*.¹⁹³

«De los actores puedo decir que tiene un concepto clarísimo de su valer y de su forma. Otra cosa muy interesante en él es el conocimiento perfectísimo que tenía de lo que es actor y película, película y actor. Es decir, qué actor era el que debía hacer la película. Tuvo un disgusto enorme cuando hizo su primera película importante en México después de *Los olvidados*, que fue *Abismos de pasión*, porque para él todo el reparto de la película estaba equivocado, era malísimo. Incluso cambió los papeles para afianzar precisamente este error pensando que quizá de eso saliera algo interesante. Al respecto afirmó: *Lilia Prado*, que es muy simpática, estaba bien en otros papeles, como la rumbera de Subida al cielo, pero no como una jovencita romántica*».⁶

Arturo de Córdova hizo en *Él* un personaje que verdaderamente era él mismo. Actuó dentro de la película y sin salirse ni un segundo como Arturo de Córdova. Y Ernesto Alonso, un actor

blando, fue en *Ensayo de un crimen* exactamente como la persona Ernesto Alonso. Ninguno de los dos actores, pasados los años, se ha dado cuenta todavía de que les hizo actuar siendo ellos mismos».¹²²

Esa naturalidad en el artificio, ese aprovechamiento de lo que hay en un actor o actriz para incorporarlo a un personaje y enriquecerlo, es algo en lo que a Buñuel acompañan cineastas tan dispares como Leo McCarey, John Ford, Howard Hawks o Roberto Rosellini.³⁸³ En *Viridiana*, eligió a los actores más por su físico que por su calidad, aparte de los tres papeles principales atribuidos a Silvia Pinal*, Paco Rabal* y Fernando Rey, que eran dos de los mejores actores del cine español. El resto, tan importantes en la película, mendigos, criados y personajes accesorios, fueron escogidos entre actores secundarios, algunos viejos conocidos que Luis no había vuelto a ver desde 1939 (como Luis Heredia), otros en la cohorte de gente sin trabajo que inundaba las productoras españolas. La selección no fue extremadamente rigurosa: la calidad del actor le importaba poco.¹⁹³

Víctor Rice recuerda: «Me llamó la atención entre otras cosas, la especial atención que dedicaba a sus actores. Rodeado de un reparto de nacionalidad francesa era divertido observar cómo a veces les regañaba cariñosamente por la excesiva rigidez de sus actitudes, diciéndoles en castellano: *¡Parecéis unos soldaos!* No sé si ellos le entendían, pero era tal su expresión que obedecían sin rechistar».⁴

Pierre Lary, su ayudante de dirección en la última etapa nos informa de su forma de dirigir a los actores: «Colocaba la cámara y hacía seguir a los actores esquemas muy precisos de evolución, esta era su forma de dirigirlos. Nunca les daba una indicación psicológica, sencillamente les daba un ritmo obligándoles a hacer desplazamientos y movimientos muy precisos. Por ejemplo: *Al hacer esta réplica, se pone aquí y al decir esta otra réplica se va hasta allá. Ahí se para el tiempo necesario para doblar el paño de cocina y vuelve a empezar*. Así era. Era milagroso, porque la gente se sometía a ese ritmo que él deseaba. La cámara les seguía desplazándose muy suavemente, siempre en movimiento y, como prácticamente no hacía plano-contraplano, los actores tenían que tener el tamaño adecuado con relación a la cámara justo en el momento en que él quería. Todo esto era una

especie de ballet entre los actores y la cámara. A veces se daba cuenta de que podía ir más allá de lo que creía, continuaba el plano y seguía hasta el punto en que la cámara ya no estaba bien situada para lo que él quería hacer. Siempre hay un pequeño papel para los amigos en sus películas. Y él me hizo lo mismo, me dijo: *Bueno, vaya allí, haga esto, etc.* Y experimenté por mí mismo, si quiere, el hecho de que nos sentíamos sumamente dirigidos, en absoluto abandonados. De hecho, él no oía bien a los actores, pero su juicio sobre su actuación era seguro, porque veía si sus movimientos de labios y sus gestos se correspondían con lo que él quería».⁴

Ángela Molina apunta que era una persona esencialmente respetuosa, muy alegre, muy exquisita en el arte de explicarte exactamente lo que quería en el trabajo y lo que esperaba de ti. Trabajaba casi como un científico con los actores. «Primero grabábamos una escena con libertad, se grababa en el video. Luego nos sentábamos alrededor del monitor y comentábamos la escena. Técnicamente nos decía lo que esperaba de ella, las posiciones las corregía con rigor, y siempre diciéndote por qué un pequeño gesto o movimiento cambiaría la escena. Te hacía, de alguna manera, llegar al sentimiento que debía estar reinando en ese momento [...]. Cuando él necesitaba estar solo, metido en la especie de casita de madera donde tenía el video como si fuera una especie de templo, todo el mundo sabía que allí no se podía acercar nadie, y él tenía entonces su tiempo. Pero cuando era de todos, era un genio de la comunicación».⁴

Pere Portabella, productor de *Viridiana* cuenta: «A los actores los mantenía absolutamente seducidos y entregados. Situó a un gran nivel a los actores de reparto e incluso los protagonistas, en sus manos, parecían excelentes actores de reparto. Una cosa tan simple como que un actor tenía que decir: “Esto me parece fantástico”; lo ensayaba, no le salía y le decía: “Don Luis, ¿puedo hablar con usted?”. Sí, dígame. “Mire usted, es que no me sale, ¿a usted qué le parece si en vez de decir “fantástico” digo “maravilloso”? Muy bien, magnífico, mucho mejor. Se iban encantados, más por el tono y la manera de dirigirse Luis a ellos, que por otra cosa».⁴

No acostumbraba, ciertamente, a mantener relaciones demasiado estrechas con los actores, ni permitirse o permitirles familiaridades excesivas. Pero, de hecho, sus intérpretes, por lo ge-

neral, le apreciaban y se sentían orgullosos de trabajar con él. Tenía, por otra parte, sus actores preferidos, principales o episódicos, al margen de los que imponía la productora, cuyos criterios solía respetar.³⁶¹

Actores queridos para él fueron, sobre todo, Jeanne Moreau* y también Michel Piccoli* (padrino de su nieta), Paco Rabal y Fernando Rey.

La siguiente lista es una relación de los principales actores y actrices con los que trabajó Luis Buñuel:

- Fernando Soler*: *El gran calavera, Susana, La hija del engaño.*
- Andrés Soler: *El gran calavera, El bruto, Los ambiciosos.*
- Rubén Rojo: *El gran calavera, La hija del engaño.*
- Tito Junco: *Una mujer sin amor, La muerte en este jardín, Los ambiciosos, El ángel exterminador.*
- Luis Aceves Castañeda: *Subida al cielo, Abismos de pasión, La muerte en este jardín, Nazarin, Los ambiciosos, Simón del desierto.*
- Beatriz Ramos: *Subida al cielo, El bruto.*
- Lilia Prado: *Subida al cielo, La ilusión viaja en tranvía, Abismos de pasión.*
- Antonio Bravo: *El gran calavera, Él, Nazarin, Los ambiciosos, El ángel exterminador, Simón del desierto.*
- Francisco Reiguera: *Subida al cielo, Abismos de pasión.*
- Julien Bertheau: *Así es la aurora, La Vía Láctea, El discreto encanto de la burguesía, Ese oscuro objeto del deseo.*
- Georges Marchal: *Así es la aurora, La muerte en este jardín, Belle de jour, La Vía Láctea.*
- Michel Piccoli: *La muerte en este jardín, Diario de una camarera, Belle de jour, La Vía Láctea, El discreto encanto de la burguesía.*
- Francisco Rabal: *Nazarín, Viridiana, Belle de jour.*
- Silvia Pinal: *Viridiana, El ángel exterminador, Simón del desierto.*
- Fernando Rey: *Viridiana, Tristana, El discreto encanto de la burguesía, Ese oscuro objeto del deseo.*
- Muni: *Diario de una camarera, Belle de jour, La Vía Láctea, El discreto encanto de la burguesía, El fantasma de la libertad, Ese oscuro objeto del deseo.*

Índice

Introducción	9
Diccionario.....	11
Cronología biográfica de Luis Buñuel	685
Filmografía.....	691
Como director	691
Como productor ejecutivo	726
Como ayudante de dirección	729
Como guionista.....	731
Nuevos montajes	732
Como actor	732
Referencias bibliográficas	733
Memorias, correspondencia, libros de entrevistas y testimonios.....	733
Otras fuentes.....	733
Mapa conceptual.....	751
Índice de entradas.....	753

Diccionario Buñuel es el primer diccionario publicado sobre la vida y la obra de Luis Buñuel, siendo el trabajo más completo que se ha publicado sobre el director de Calanda. Incluye su obra cinematográfica y literaria, proyectos no rodados, costumbres, ideología, formación, estilo, etc. De interés tanto para el profesional como para el simple admirador, reúne información de numerosas fuentes: declaraciones del realizador, correspondencia, amistades, colaboradores y los estudios de su obra. El lector encontrará información poco conocida y verá corregidas algunas de las afirmaciones que Buñuel, tan dado a despistar y a provocar, realizó con tales propósitos.

Jordi Xifra es catedrático de Comunicación Audiovisual en la Universidad Pompeu Fabra y director del Centro Buñuel Calanda. Ha sido editor y autor de diversas obras sobre Luis Buñuel en España y Francia: *Buñuel et le cinéma* (Nouvelles Éditions Place), *Obra literaria reunida* (Cátedra), *Le chien andalou et autres œuvres poétiques* (Gallimard), *Menjant garotes de Luis Buñuel* (Yellow Now).

Manuel Fructuoso es profesor jubilado. Estudió la obra de Buñuel varios años y en la década de los noventa empezó a recoger información para el diccionario, tarea que abandonó en el año 2000. Posteriormente, tras la jubilación, comenzó a construir el blog *En torno a Luis Buñuel*.

