



ÁREA ABIERTA Nº 21. NOVIEMBRE 2008  
Referencia: AA21. 0811.111

“BUÑUEL, ENTRE EL CLASICISMO DE LAS VANGUARDIAS Y LA CRISIS DE LA MODERNIDAD”

Autor: Dr. GARCÍA SERRANO, Federico. Universidad Complutense de Madrid.

---

# **Buñuel, entre el clasicismo de las vanguardias y la crisis de la modernidad**

**RESUMEN**

El regreso a España para el rodaje de "Viridiana" (1961), después de muchos años de vivir exiliado en México, significó para Luis Buñuel el reencuentro con sus raíces culturales y su espíritu más transgresor, el del surrealista que fue en "Un perro andaluz" y "La edad de oro". Determinó también la consolidación de un estilo que le ha identificado como un clásico dentro de la vanguardia.

**PALABRAS CLAVE:**

Buñuel, surrealismo, vanguardia.

**ABSTRACT**

*After many years exiled in Mexico, Luis Buñuel went back to Spain for the filming of "Viridiana" (1961). This flash with past revived their cultural origins and his more transgressor spirit, recalling the surrealism artist of "Un perro andaluz" and "La edad de oro". This period also defined his style as a classic artist engaged with avant-garde movement.*

**KEYWORDS:**

*Buñuel, surrealism, avant-garde.*

La referencia a Luís Buñuel resulta recurrente, en lo que al cine español se refiere, tanto cuando se habla de las vanguardias como del espíritu de la "modernidad". El carácter innovador de su obra es ya hoy una referencia clásica, doblemente subrayada por el hecho de que la etapa más reconocida de su filmografía cobró impulso en esta década de los sesenta, en la que el cine nacional vive lastrado por la censura franquista. La repercusión internacional del cineasta aragonés ha superado con creces a la de cualquier otro cineasta español de su tiempo, o de cualquier otro. El cine de Buñuel es un exponente singular de un concepto de ruptura de todos los convencionalismos, firmemente anclado a un tiempo, a una cronología y a un contexto cultural, de tal modo que su obra cinematográfica y su experiencia vital nos ayudan a definir una época. Pero como en el cuento del Rey vestido con ropas invisibles a los necios, muchos, llegada la democracia, alabaron su porte y donaire, por si acaso, para después volverle la espalda. Buñuel ha sido tan profusamente investigado, como poco divulgado. Aún hoy, después de todos los actos reivindicativos, homenajes y retrospectivas, Buñuel sigue teniendo algo de cineasta en el ostracismo.

Pero se cumplen ahora veinticinco años de su muerte (1983) y todavía hoy encontramos latentes los elementos de identificación de su espíritu transgresor. Un sentido de la modernidad nacido de las viejas posiciones del surrealismo, que hizo crisis en las trasnochadas secuelas de los sesenta -que se identifican en Buñuel- y que tiene unas raíces culturales que van mucho más allá del movimiento francés de vanguardia<sup>1</sup>. Es inevitable seguir su rastro para explicar muchas de las dubitativas experiencias contemporáneas nacidas de la fascinación digital o la estela de las tradiciones de cineastas "clásicos",

<sup>1</sup> "Buñuel es un surrealista moderno, no francés, porque tiene detrás a Goya, Valle-Inclán, Cervantes, la picaresca, San Juan de la Cruz..." señala Carlos Fuentes en "A propósito de Buñuel", guión de A. Sánchez Vidal, dirigido por J.L. López Linares y J. Rioyo, 2000.

clasificados de rupturistas, pero que entroncan con esta tradición de un cine de impulsos irracionales, como sucede en Cocteau, Godard, Pasolini, Resnais, Peter Greenaway o David Lynch.

El adjetivo de "moderno" no es seguramente el más adecuado para Buñuel, tan arraigado a estereotipos culturales y religiosos, a los impulsos reprimidos de la infancia; tan amante del frío como de la parca sequedad en las formas expresivas; tan reactivo a las músicas de fondo; tan rudo a veces, tan vetusto en su forma de fabricar fetiches en torno a bellas y jóvenes doncellas; tan pertinaz en su concepción ciertamente objetual de la mujer, tan primario en determinadas formas de hacer o de decir, y que tanto renegó de los ejercicios esteticistas, los preciosismos visuales hoy tan en boga. Luis Buñuel, a estas alturas, se ha convertido más bien en un clásico dentro de un cierto sentido de la modernidad, entendida como exacerbación de la singularidad, de la obra de autor. Me refiero a lo que tiene lo clásico como categoría artística, ésa que lo convierte en garantía para superar las modas y pervivir en el tiempo, en sus virtudes y defectos, en sus cualidades, en su identidad, en sus tópicos.

No obstante, algo tiene este problema de retórico y nada cuadra peor con la sencillez y la expresión directa y algo abrupta del aragonés, que pese a la naturaleza intelectual o conceptual de sus propuestas, renegó de la pseudointelectualidad y de los simbolismos al uso. Es por ello que resulta evidente la necesidad de encontrar los referentes para el análisis de sus películas en su propia iconografía, que nace de sus sueños o de su memoria, en sus temas y en sus confesiones, que pese a su carácter reservado nunca faltaron, huyendo de toda interpretación simbólica. De la reverencia y del papanatismo al que conduce la entusiasta reiteración de los tópicos, a pesar de los buenos y bien documentados estudios que existen sobre su obra<sup>2</sup>.

### Interpretar a Buñuel, hoy.

Los símbolos tienen un carácter social que los convierte en significados compartidos, pero las películas de Buñuel son subjetivas e individuales como los sueños, como los suspiros y las ideas. Indudablemente, la lectura de sus memorias<sup>3</sup> es un placer y una fuente de conocimiento de su personalidad, pero también del cine, de los personajes, de las modas y las costumbres de su época. Para un cineasta tan marcado por la entropía, se diría que las memorias -los suspiros, siendo consecuente con el título de su obra autobiográfica escrita en colaboración con Jean-Claude Carrière- resultan un complemento sustancial para el análisis de la obra fílmica, por más que los significados cinematográficos se escriben sólo con las imágenes filmadas. Las memorias de Buñuel son un repelente contra las malas interpretaciones, un formulario de intenciones, vivencias y deseos, que todos agradecemos.

Mucho se ha escrito sobre Buñuel, demasiado como dijo Antonio Lara<sup>4</sup> en sentido amplio. Con Buñuel se han cometido muchos excesos, tal vez por afán de halagar; o por algo más que respeto hacia el humor corrosivo con el que el maño despachaba a quienes le interpretaban con alharacas telúricas o pseudosicologismos. Faltan sólo cinco años para que salga por tercera vez de su tumba para leer los periódicos<sup>5</sup> y podrá comprobar las muchas

<sup>2</sup> Puede encontrarse una completísima bibliografía, actualización de la recogida por SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Luis Buñuel. Obra Cinematográfica* (1994) en <http://www.luisbunuel.org/biblio/biblio.html#B1>

<sup>3</sup> BUÑUEL, Luis *"Mi último suspiro"*, Plaza & Janés, Barcelona, 1982.

<sup>4</sup> "Hay demasiados libros en el mundo y muchos son perfectamente inútiles" (LARA, A. Prólogo a *"Luis Buñuel"* de Carlos Barbáchano, Madrid, 2000.) Véase también, FUENTES, V *Los mundos de Buñuel*, Madrid, 2000.

<sup>5</sup> "Pese a mi odio a la información, me gustaría poder levantarme de entre los muertos cada diez años, llegarme hasta un quiosco y comprar varios periódicos. No pediría nada más. Con mis periódicos bajo el brazo, pálido, rozando las paredes, regresaría al cementerio y leería los desastres del mundo antes

cosas que se han dicho y escrito sobre él, muchas de las cuales seguramente divertirán al fantasma: "desde los esqueletos paseados por las calles de Calanda en las procesiones de Semana Santa, la muerte forma parte de mi vida" (Buñuel, 1982: 249), libre al fin para deambular con Karl Marx en la observación del declive de ese espectro que recorre Europa y que se llama comunismo<sup>6</sup>.

Pero tal vez el ejercicio que ahora toca a los historiadores sea el de revisar las viejas ideas, desempolvar los tópicos y separar el grano de la paja, para volver a ver las películas de Buñuel sin prejuicios, para estudiarlas con documentos, capacidad de análisis y respeto, como se estudian, no sólo a los modernos, que siempre pecan de efímeros, sino también a los pioneros y a los clásicos.

### Memoria: experiencia e imaginación.

No creo que Buñuel perdiera nunca sus señas de identidad, por más que en sus películas mexicanas apareciera algo aletargada por un más que respetable y muy digno sentido de supervivencia. Pero la fecha de 1961, en la que regresa a España para el rodaje de "Viridiana"<sup>7</sup>, adquiere un gran significado en la evolución futura del cine -en lo que se ha dado en llamar etapa europea- y de la vida de Buñuel, que a partir de esta fecha parece exteriorizar y dar rienda suelta, en su obra, al reencuentro con la memoria, en su doble vertiente: como recreación de experiencias y como escenario de la imaginación.

Nacionalizado mexicano -desde 1949- el viaje a España significa su reencuentro con Europa y con el mercado internacional, y el reencuentro con la libertad creativa del surrealismo, al que en su tiempo dejó dos joyas cinematográficas convertidas hoy en raras piezas de museo: *Un perro andaluz* y *La edad de oro*. Y apuntaba hacia el cierre definitivo a su etapa mexicana<sup>8</sup>. Ante todo, el viaje a España supone algo así como el reencuentro con la memoria, con la vida que fue y la que no fue:

*La memoria es invadida constantemente por la imaginación y el ensueño y, puesto que existe la tentación de creer en la realidad de lo imaginario, acabamos por hacer una verdad de nuestra mentira. Lo cual, por otra parte, no tiene sino una importancia relativa, ya que tan vital y personal es la una como la otra* (Buñuel, 1982: 25)

Advertencia que parece escrita para relativizar toda verdad sobre su vida o su cine. De esta coyuntura entre la imaginación y los recuerdos nace una película: *Viridiana* (1961)

*En el barco que me llevaba de nuevo a México, tras mi estancia en Madrid (1960), recibí un telegrama de Figueroa proponiéndome no sé qué historia de la jungla. Rehusé y, como Alatriste me dejaba libertad -libertad jamás desmentida- decidí escribir un argumento original, la historia de una mujer que llamé Viridiana en recuerdo de una santa poco conocida de la que antaño me habían hablado en el colegio de Zaragoza* (Buñuel, 1982: 227).

Curiosamente, un cineasta de lo irracional, tan proclive a explorar mundos subjetivos, siempre rehuyó abordar en solitario el trabajo de guión<sup>9</sup>, incluso cuando, como en este caso,

de volverme a dormir, satisfecho, en el refugio tranquilizador de la tumba" (Buñuel, op. cit. p. 251)

<sup>6</sup> Buñuel, 1982: 242, cita su intención de convertir *El fantasma de la libertad* en un discreto homenaje a Karl Marx.

<sup>7</sup> El primer regreso se produjo en 1960 y el segundo, para rodar *Viridiana*, en 1961.

<sup>8</sup> Buñuel se lamentó de haber rodado en México a partir de esta fecha, *El ángel exterminador*(1962) y *Simón del desierto* (1965), que sería su última película mexicana.

<sup>9</sup> Además de las dos películas pioneras realizadas en colaboración con Dalí, tres fueron los guionistas más habituales que trabajaron con Buñuel, quien nunca abordó un guión en solitario. Luis Alcoriza -11

la película nacía de un argumento original desarrollado por Buñuel tras el reencuentro con sus raíces hispanas, a partir de la subjetivación de un recuerdo y una fantasía erótica<sup>10</sup>. En esta ocasión, como en *Nazarín* y *Tristana*, fue Julio Alejandro quién colaboró con Buñuel para dar forma al guión, nacido de la memoria, la imaginación y las fantasías de la infancia y la juventud, marcadas por la represión sexual y las imágenes religiosas. Un cine de profunda raíz literaria, que entronca con Galdós, del que es deudor<sup>11</sup>

La novicia a punto de tomar los hábitos -Silvia Pinal-, su tío, un caballero castellano de rancio abolengo -Fernando Rey-, que se suicida tras la frustrada violación de su sobrina, la resignación con la que ésta decide no ingresar en la orden religiosa y dedicar su vida a los pobres; y la irrupción sentimental del hijo natural del cacique -Francisco Rabal- y por tanto, su primo hermano, son temas tomados de la España profunda, emparentados con el folletín y las tradiciones literarias del siglo XIX. Pero cualquier tradición popular queda subjetivada por la fuerza provocadora de Buñuel, que aborda sin tapujos los aspectos reprimidos de la historia, los lados oscuros, para desembocar en la escena que escandalizó en el Vaticano: la parodia del cuadro *La última cena*, de Leonardo, con doce mendigos en torno a la mesa que preside un ciego, en la posición de Jesucristo, fotografiado por una mujer -Lola Gaos- que se levanta las faldas, burlona. Vista la escena hoy, y a pesar del escándalo, la manera como está planteada permite descartar otra cosa que no sea una broma burlesca, bastante inocente, una simple provocación mediante un referente iconográfico, tal vez por divertimento o, como decía Buñuel, porque salió así...<sup>12</sup> Mientras suena el *Aleluya* de El Mesías de Haendel, el leproso danza con un velo blanco y el desmadre del festejo de los mendigos acaba con la agresión sexual a la bella Viridiana, que desfallecida en la cama es besada por un harapiento. Pero el sapo no se convierte en príncipe.

Las alas de libertad y la inyección de confianza y autoestima que debió representar para Buñuel el éxito, pero sobre todo, el escándalo de *Viridiana*<sup>13</sup>, se hace patente al abordar *El ángel exterminador* (1962), que es, tardíamente, el primer guión original<sup>14</sup> de los rodados en México, en donde Buñuel ya está de regreso, y cuya referencia nuevamente nos lleva a Madrid<sup>15</sup>, pero que él imaginó en París o Londres. La película es, nuevamente, una burla a la alta sociedad, que toma como pretexto un tema recurrente en Buñuel: la imposibilidad de satisfacer un pequeño deseo<sup>16</sup> y la atracción irracional que sentimos hacia las cosas que se repiten<sup>17</sup>. Al término de una función teatral, un grupo de personas acude a cenar a casa de una de ellas. Después de la cena pasan al salón y por alguna razón inexplicable, no pueden salir de él. En sus recuerdos sobre *El ángel exterminador*, Buñuel aprovechó para ironizar

películas-, Julio Alejandro -5 películas, entre ellas *Viridiana*- y Jean-Claude Carrière -6 películas.

<sup>10</sup> La violación de la Reina de España. Buñuel, 1982: 227

<sup>11</sup> Como subraya y analiza profusamente FUENTES, Víctor " *La mirada de Buñuel*", Tabla Rasa, Madrid, 2005

<sup>12</sup> El guionista de *Viridiana*, Julio Alejandro, en una entrevista a F. Llinás y J. Vega, en *Contracampo*, núm. 16, 1980: 40, menciona que la referencia a la Última Cena fue improvisada, rodada fuera de guión.

<sup>13</sup> Rodada en Madrid y adaptado su final a las exigencias de la censura, tras ser premiada en Cannes fue prohibida en España.

<sup>14</sup> Esta vez en colaboración con Luis Alcoriza

<sup>15</sup> "En Madrid, José Bergamín me había hablado de una obra de teatro que quería titular *El ángel exterminador*. El título me pareció magnífico y le dije: Si yo veo eso en un cartel, entro inmediatamente en la sala. Le escribí desde México para pedirle noticias de su obra, me respondió que no estaba escrita y que, de todos modos, el título no le pertenecía, que estaba en el *Apocalipsis*. Buñuel, 1982: 231

<sup>16</sup> La imposibilidad de satisfacer un pequeño deseo es un tema que se repite también en películas tan distantes como *La edad de oro* (1930), *Robinson Crusoe* (1952), *El discreto encanto de la burguesía* (1972) y *Ese oscuro objeto del deseo* (1977).

<sup>17</sup> Reiteraciones que llegaron incluso a confundir al montador de la película (Figueroa), según refiere el propio Buñuel, 1982: 232

sobre la pretensión de los críticos de interpretar sus películas mediante mensajes encriptados en símbolos (Buñuel, 1982: 231):

*En el curso de una gran cena dada en Nueva York, la dueña de la casa había imaginado realizar ciertos gags para sorprender y divertir a los invitados. Por ejemplo, el camarero que se tiende llevando la bandeja es un verdadero detalle. Resulta que en la película los invitados no lo aprecian. La dueña de la casa ha preparado otro gag con un oso y dos carneros, pero nunca sabremos en qué consiste..., lo que no ha impedido a ciertos críticos fanáticos del simbolismo ver en el oso la era del bolchevismo que acecha a la sociedad capitalista, paralizada por sus contradicciones.*

Estos seres que obedecen a los impulsos de su irracionalidad, prisioneros de una situación que resulta inexplicable, ha quedado como paradigma de una situación surrealista: los hombres obedientes a los dictados del inconsciente, en el escenario de la vida intelectual, en donde la memoria y la imaginación se funden sin delimitar sus fronteras. Esta apelación a los mundos del inconsciente, que encandiló a los surrealistas parisinos, nunca tuvo en Buñuel esta severidad intelectual -ya antes de conocerles, Dalí y yo éramos surrealistas sin etiquetas- ni esa radicalidad característica del grupo francés de vanguardia, del que en una etapa fue militante. Otra vez tendríamos que advertir en Buñuel un sentido humorístico inexistente en Bretón, en Aragón, en Eluard o cualquier otro de los cabecillas de un grupo marcadamente trascendentalista. "Un día le dije a un productor mexicano, a quien la broma no le hizo ninguna gracia: si la película es demasiado corta, meteré un sueño" (Buñuel, 1982: 92)

En esta especie de maduración de la juventud<sup>18</sup>, la génesis de *Simón del desierto* (1965) nos lleva nuevamente a Madrid y a los recuerdos de la juventud en la Residencia de Estudiantes, donde Buñuel recuerda que fue García Lorca quién le hizo leer *La leyenda áurea*, que dio origen a la película, y que nos remite con humor socarrón a las bromas estudiantiles (Buñuel, 1982: 223).

*Se reía -García Lorca- a carcajadas al leer que las deyecciones del anacoreta a lo largo de la columna semejaban la cera de una vela. En realidad, como se alimentaba solamente de las hojas de lechuga que le subían en un cesto, sus excrementos debían asemejar, más bien, pequeñas cagarrutas de cabra.*

Como en *Viridiana* (1961), o antes en *Nazarín* (1958) o, después, en *La Vía Láctea* (1969), existe un trasfondo de fe religiosa absorbida en rebeldía, de donde nace ese sentimiento delicioso del pecado, de un sentido étnico de lo religioso con admiración hacia el carácter humanitario y un rechazo total a los dogmas. La misma del niño travieso con ojos muy abiertos a todo lo que la religión ocultaba, que se vestía de cura en sus juegos, que le llevó, entre catecismos, latín y vidas de santos, de sus primeros pasos en el francés con los corazonistas -*Où va le volume d'eau, que roule ainsi ce rissage?*- que tan provechosos debieron resultarle años después en París, a las correrías, los castigos y la disciplina escolar de medio pensionista con los jesuitas del colegio del Salvador, en Zaragoza, donde estudió durante siete años, y donde mantuvo, a su manera, los primeros coqueteos con la metafísica, mal digerida y trasladada al mundo de las bromas, aquella del "Mantecón! ¡Refúteme a Kant!"<sup>19</sup>.

### **Ateo gracias Dios o la metafísica del humor.**

<sup>18</sup> Utilizo la expresión adoptada por Barbáchano, 1986: 190

<sup>19</sup> Frase y anécdota con la que recuerda al profesor de Filosofía en su infancia. Buñuel, 1983: 34

Es notable la actitud de respeto con la que Buñuel trata siempre a la religión católica, a pesar de la aversión que sentía por sus credos<sup>20</sup>. Respeto que guarda un cierto paralelismo con el sentido artístico y poético de la religión en García Lorca, y que mostró en diversos momentos de su vida, aprovechando ocasiones propicias para aparecer vestido de cura, de fraile, incluso de monja, con un sentido de la diversión que nunca comportó ridiculización hacia la figura humana de los religiosos, sino todo lo contrario, afecto y admiración.

Con notable frecuencia, cuando Buñuel explora en su imaginación para extraer imágenes o escenas nacidas irracionalmente, aparecen los temas recurrentes de su memoria: la religión, la fe, Dios -*Simón del desierto*, *La Vía Láctea*-, las cosas que nos inquietan, una actitud rebelde ante los dogmas y los convencionalismos sociales, y el gusto por la transgresión, como elemento lúdico y como liberación irracional de los deseos.

Casi siempre con un detalle característico: la aparición del humorismo en esta función liberadora de nuestros deseos reprimidos. Muchas veces unido a una parca metafísica, como la que se desprende de una de sus paradojas más celebradas: "soy ateo gracias a Dios" (Buñuel, 1982: 168). Pero la fascinación por el más allá procede más de la atracción por las encrucijadas, que del fervor religioso. "La casualidad es la gran maestra de todas las cosas", escribió. Un ejemplo, de esta especie de entrega a la incertidumbre y las encrucijadas del destino, nació *El fantasma de la libertad*<sup>21</sup>.

Esta utilización en sentido lúdico del lenguaje, entre la metáfora y la paradoja, aparece con frecuencia en el peculiar universo doméstico e intelectual de Buñuel, que encierra una socarrona filosofía de las cosas pequeñas y del acervo popular. Algo que nos recuerda nuevamente a un detalle de su juventud: la admiración por Gómez de la Serna<sup>22</sup>, cuyo humor tiene un fuerte componente de confrontación verbal e irracional, que Freud<sup>23</sup> podría haber calificado como chistes por condensación, juegos de palabras con sentido metafórico. Este componente irracional del humor como descarga -de energía psíquica reprimida en términos psicoanalíticos-, aparece en los humorismos de Buñuel, que se manifiestan en infinidad de pequeños detalles<sup>24</sup>.

Muchas veces se advierte en Buñuel este componente humorístico en los temas relacionados con la fe, de la que si bien, como es evidente, estuvo muy alejado en lo que se refiere a las creencias en sus dogmas, forma parte de los temas recurrentes de su imaginación, de su mirada pícaro hacia el mundo íntimo y más personal, ese que se atesora desde la infancia sometida a la autoridad de los jesuitas. Acaso sus reiteradas apelaciones a los temas de la fe forman parte del deleite que acompaña a los recuerdos de la infancia, los paraísos perdidos, tal vez una huella más de ese niño travieso que nunca dejó de ser<sup>25</sup>, y de ahí su pertinaz gusto por las bromas.

Humorismo entendido también como atracción ante lo extraño, lo misterioso o lo fantástico. Una prueba de esta atracción por lo fantástico y por los conocimientos adquiridos en la infancia es la que le inspiraba el milagro de Calanda, que hoy probablemente no pasaría

<sup>20</sup> "¿Hasta dónde llega tu ateísmo? Hasta la escala de Jacob, pero sin subir..." Entrevista con Julio Alejandro, *Contracampo*, núm. 16, 1980, pág. 40. En la misma entrevista, pág. 44, dice: "Los contertulios que Luís más ama [...] son los sacerdotes inteligentes"

<sup>21</sup> "La libertad del artista y del creador es tan ilusoria como la otra. La película, difícil de escribir y de rodar, me pareció un poco frustrante" Buñuel, 1982:242.

<sup>22</sup> Manifestada por él explícitamente y remarcada por Max Aub "Conversaciones con Buñuel", 1985.

<sup>23</sup> FREUD, Sigmund. *El chiste y su relación con el inconsciente*, 1905.

<sup>24</sup> Invitado por un grupo de intelectuales franceses, Ramón (Gómez de la Serna) se presentó en un circo de París, montado en un elefante, recitando greguerías. El público prorrumpió en carcajadas y Ramón quedó sorprendido por el éxito, sin darse cuenta de que un elefante acababa de hacer sus necesidades. BUÑUEL, 1982: 61.

<sup>25</sup> Así lo define Ángela Molina en el documental "A propósito de Buñuel", 2000.

de ser una de tantas leyendas milagrosas que abundan en los pueblos de España, pero que Buñuel ha universalizado -como los tambores de Calanda, en *La edad de oro*<sup>26</sup>- sin explicitarlo, en la pierna cortada de *Tristana*. En sus memorias narra Buñuel el milagro, sin ápice de creencia, pero con deleite por un misterio popular que forma parte de las creencias populares, de un cierto sentido de la fe que, aunque no comparta, sin duda le atrae, ejerce sobre él la misma fascinación que el personaje mutilado de Catherine Deneuve, convertida, inexplicablemente, en moza galdosiana.

Los suspiros, las memorias, de Buñuel están impregnadas de ese entrañable sentido del humor que formaba parte de su locuacidad, de sus miradas y sus silencios<sup>27</sup>, y que en sus películas se manifiesta mucho más a través de la ironía que del chiste. Tal vez sus silencios se alimentaron del espíritu jocosos con el que recuerda quitándose chinches del pecho al poeta Pedro Garfias: *Emigró a Inglaterra sin saber una palabra de inglés y lo recogió en su casa un inglés que no sabía ni una palabra de español. No obstante, parece ser que conversaban animadamente durante horas* (Buñuel, 1982: 59) Así, pues, tal vez lo hicieran con elocuentes silencios, de los que Buñuel disfrutaba sin duda en sus estancias en el Monasterio del Paular, con la actitud de un asceta cuya alma se alimenta con sorbos de *Dry-Martini*.

De una broma, también, nace uno de los más desconcertantes recursos de *Ese objeto oscuro del deseo*, que tanto daría que especular a quienes no atendieran a las verdaderas razones (Buñuel, 1982: 50):

*[...] cuando desesperaba de poder continuar el rodaje, a causa de un mal entendido con una actriz, y Serge Silberman, el productor, estaba decidido a suspender la película, lo cual suponía una pérdida considerable, estábamos una noche los dos solos en un bar, bastante alicaídos, cuando de repente –aunque, eso sí, después del segundo drymartini- se me ocurrió la idea de hacer interpretar un mismo papel por dos actrices, algo que nunca se había hecho. Serge recibió con entusiasmo la idea, que yo le propuse como una broma, y la película se salvó, gracias a un bar.*

En otras ocasiones, el humorismo de Buñuel se manifiesta en forma de un sentido hedonista de la vida, del que el cine forma parte. Del mismo modo que, decía, “me parece imposible beber sin fumar”, vivir y hacer cine se convierten en Buñuel en dos expresiones de una misma cosa: A partir de *Diario de una doncella* (1964), mi vida se confunde prácticamente con las películas que he realizado (Buñuel, 1982: 236). La irracionalidad forma parte de su visión sarcástica de las cosas, y podemos observar numerosos pequeños detalles en los que se manifiesta así. Uno de los más divertidos, y en consonancia no sabría decir por qué, me parece su recuerdo de Juan Centeno, compañero de habitación durante una época juvenil en la Residencia de Estudiantes (Buñuel, 1982: 55):

*Juan Centeno estudiaba Medicina y salía todos los días muy temprano. Antes de marcharse, pasaba mucho rato delante del espejo, peinándose. Pero sólo se peinaba por delante, dejando la parte de atrás de la cabeza en desorden. Por este proceder absurdo, repetido día tras día, a las dos o tres semanas llegué a odiarle, a pesar del favor que me había hecho. Odio irracional, brotado de algún recoveco del inconsciente, que recuerda una cierta escena de “El ángel exterminador”.*

Un rasgo tal vez algo controvertido, más que contradictorio, en Buñuel es la posición intelectual de la que nacen sus películas -a veces adaptaciones literarias, *Diario de una camarera*, *Belle de jour*, *Tristana*, *Ese oscuro objeto del deseo*.; a veces ideas originales de una cierta elaboración, una especie de intelectual, como en *El ángel exterminador*, *El*

<sup>26</sup> El sonido de los tambores conduce todo el desenlace de la película

<sup>27</sup> “Aprendí de Buñuel la calidad del silencio. Podíamos estar diez minutos juntos sin hablarnos. Ese es el colmo de la amistad”. Carlos Fuentes, en “*A propósito de Buñuel*”, 2000.



*fantasma de la libertad o El discreto encanto de la burguesía-* y al tiempo, un aparente rechazo hacia la interpretación intelectual. Tal vez ello se deba a los muchos excesos que debió de leer y escuchar, o tal vez era una especie de escudo, o de pudor, natural, se diría, en quien en sus películas desnuda interioridades. En cualquier caso, Buñuel manifestó aversión hacia los aduladores y la insaciable vanidad de los adulados, actitud que calificó de *morcellismo*, en alusión a cierto suceso referido al pintor andaluz Gabriel Morcillo, pero que podría generalizarse hacia otros ámbitos de la cultura.

De esta visión sarcástica de los estereotipos culturales es muy ilustrativa la anécdota juvenil, una broma más, referida en sus memorias sobre su visita al Museo del Prado como guía de un grupo de turistas norteamericanos -sin sospechar la gamberrada, los turistas escuchaban muy serios todos los disparates que se pasaban por la imaginación de Buñuel: que "Goya era torero", "que estuvo liado con la duquesa de Alba", "que el mérito de Berruguete era pintar muchos personajes en sus cuadros", etc.... (Buñuel, 1982: 68) Una vez más, el humor nos ofrece una de las claves para interpretar la personalidad.

*La estética nunca me ha preocupado, y cuando un crítico me habla, por ejemplo, de mi paleta, no puedo menos que sonreír [...] El Guernica no me gusta nada, a pesar de que ayudé a colgarlo. De él me desagrada todo, tanto la factura grandilocuente de la obra como la politización a toda costa de la pintura. Comparto esta aversión con Alberti y con José Bergamín, cosa que he descubierto hace poco. A los tres nos gustaría volar el Guernica, pero ya estamos muy viejos para andar poniendo bombas (Buñuel, 1982: 82)*

Si en sus comienzos en el cine como ayudante de dirección, Epstein le temía "por su tendencia a hacer reír a los actores"; o tal vez ciertos excesos en su galantería... En una escena de Carmen, con Raquel Meyer, dirigida por Jacques Feyder, en la que Buñuel intervenía como actor en un pequeño papel de contrabandista, el director le pidió que le hiciera, al pasar, un gesto galante a la actriz, que aparecía inmóvil ante una mesa... "pero mi gesto galante fue un pizco aragonés que me valió recibir una sonora bofetada".

El sentido del humor pudo ser una constante en su forma de trabajar y de relacionarse en el trabajo con la gente de su confianza, aun cuando ello no estuviera reñido con un estricto sentido de la disciplina hacia el trabajo, propio de un director "económico", apelativo que se ganó en México por su habilidad para rodar con pocos medios y en tiempos récord.

### **La mujer, objeto de esos oscuros deseos**

En su catálogo de bromas soñadas, Buñuel incluye, naturalmente, a la mujer, convertida a lo largo de su filmografía en *Ese oscuro objeto del deseo*, aún cuando no se explicitase así hasta su última película. Es el sueño de la bella solitaria, en el que aparece su amigo y guionista Luis Alcoriza en San José Purúa, retiro habitual de trabajo en las tareas del guión. Una enigmática e irresistible mujer distrae una y otra vez al guionista, lo cual irrita a Buñuel que le reprocha su falta de atención hacia el trabajo. Alcoriza al fin intima con la bella solitaria y la lleva a su habitación, la desnuda amorosamente y así descubre, tatuadas en el vientre de la mujer, estas palabras: cortesía de Luis Buñuel.

Esta idea de la posesión imposible del cuerpo de la mujer aparece en Buñuel como una obsesión, oscura, reiterada, fruto de una timidez ancestral y la represión sexual de los hombres de una generación, cuyo despertar sexual aparece mediatizado por la religión<sup>28</sup>, que tiene algo de platónico respecto a la idealización, pero a la vez mucho de mundano, de pagano, puesto que por dinero se accede al imposible.

<sup>28</sup> Buñuel confiesa haber visto una única película porno en toda su vida, *deliciosamente* titulada *Sor Vaselina*, en la cual una monjita en el jardín del convento se tiraba al jardinero (oop. cit. p. Cit. pág. 52)

La aparición de la mujer en el cine de Buñuel en esta etapa -un Buñuel sexagenario- está entre la misoginia y el machismo ingenuo, pero feroz. Prácticamente no existe el amor en estas películas sino como imposibilidad, ni la mujer tiene un punto de vista humanizado, sino como objeto de deseo y como sujeto de perversión. Lo que en *Viridiana* está reprimido - Silvia Pinal en un gesto que le honra, le confesó a Buñuel que no entendía su personaje, pero que seguiría al pie de la letra sus indicaciones<sup>29</sup>- aparece libremente en *Belle de jour*, a partir del soporte literario del texto de Joseph Kessel, que trata, a mi modo de ver, más de la perversión de la morbosa mirada impotente del que narra, que de las pretendidas perversiones sexuales de una mujer, personaje emblemático de Catherine Deneuve. El reciente homenaje de Manuel de Oliveira a la película<sup>30</sup> abunda en ello.

El actor Fernando Rey, discreta y amistosamente, pasa a ser algo así como un *alter ego* del propio Buñuel, que se va perfilando en el D. Jaime de *Viridiana*, queda explícito en el D. Lope de *Tristana*<sup>31</sup>, amplifica el registro en el Rafael de Acosta de *El discreto encanto de la burguesía* y pierde energía con el Mathieu de *Ese oscuro objeto del deseo*.

El fetichismo aparece ligado a la imagen femenina, aun en películas alejadas en su origen del mundo íntimo de Buñuel. Es el caso de *Diario de una camarera* (1964), película francesa, basada en la novela de Octave Mirbeau, con guión de Jean-Claude Carrière (a partir del comprometido referente que representaba la versión anterior de Jean Renoir, 1945), a la que Buñuel aportó sobre todo una concepción de la puesta en escena, de un modo de narrar. Una forma de recrear pequeños detalles, en los que el director aragonés puso su acento. Recurrimos, otra vez, a los suspiros, (Buñuel, 1982: 233, 234), esta vez rememorando el rodaje con Jeanne Moreau:

*Hay que dar las gracias a Louis Malle por habernos revelado la manera de andar de Jeanne Moureau en "Ascensor para el patíbulo". Siempre he sido sensible al andar de las mujeres, así como a su mirada. En Memorias de una doncella, durante la escena de los botines, tuve un verdadero placer en hacerla caminar y filmarla. Cuando anda, su pie tiembla ligeramente sobre el tacón del zapato. Inquietante inestabilidad. Actriz maravillosa, yo me limitaba a seguirla, corrigiéndola apenas. Ella me enseñó sobre el personaje cosas que yo no sospechaba.*

La mirada pícaramente perversa de Buñuel hacia el universo femenino nada tiene que ver en este momento con la chulería, comportamiento que expresamente repudia (Buñuel, 1982: 67): "La chulería es un comportamiento típicamente español, compuesto de agresividad, insolencia viril, autosuficiencia. Yo he incurrido en ella algunas veces, especialmente en mis tiempos de la Residencia, para arrepentirme enseguida".

El comportamiento de los galanes maduros de Buñuel apunta más a una cierta clase de varón que busca, a través de la elegancia en los modales, la sublimación de sus deseos. Esta especie de desdoblamiento de la personalidad de Buñuel en sus protagonistas no parece sin embargo un reflejo real de sí mismo, sino un personaje arquetípico: un viejo patéticamente movido por sus deseos irracionales de conquistar mujeres jóvenes, bellas e inaccesibles.

En síntesis, la imaginación del Buñuel maduro en torno a la mujer, entendida también como un arquetipo, ese *objeto de oscuros deseos*, se reduce en la historia de la posesión imposible del cuerpo de una mujer. No son mujeres de carne y hueso, sino arquetipos de un personaje

<sup>29</sup> Declara Julio Alejandro, *Contracampo*, núm, 16, 1980, pág. 42.

<sup>30</sup> *Belle Toujours* (Manuel de Oliveira, 2006), también con Michel Piccoli.

<sup>31</sup> "Si, yo soy don Lope. Ha venido a ser mi historia. Muy liberal, muy anticlerical al principio y, a la vejez, sentado en una mesa camilla tomando chocolate -¡que maravilla de chocolate!- hablando con los curas" Conversaciones con Max Aub, recogido por BARBÁCHANO, 1986: 208.

que no existe. A mi modo de ver, más que historias del deseo, son historias en las que irracionalmente aflora la frustración del deseo.

### Todo lo que no está en la tradición es plagio (Eugenio D'Ors)

En su aparente complejidad, del cine de Buñuel se desprende, en realidad, una idea muy simple, a partir de una personalidad compleja. "Todo lo que no está en la tradición es plagio". La frase de Eugenio D'Ors, que Buñuel hizo suya, lo sintetiza bien: el impulso de creación nace en Buñuel de pulsiones irracionales, que se expresan a través de elementos culturales -populares, literarios, míticos- que se inscriben en la tradición, en un lento proceso depurativo de fijaciones -deseos y represiones- que se arrastran desde la infancia y que van doblegando el espíritu.

*Yo sé que de mis películas se han dicho muchas cosas de las cuales soy inocente, porque no las he dicho yo. Pero yo he obrado irracionalmente, por apariciones instantáneas de cosas que me atraen, que critico moralmente, me parecen buenas o malas... Pero no milito en ningún bando religioso ni político, las pongo ¿verdad? porque me parecen bien. Que le parecen mal a alguna gente, lo acepto. Otras les parecen bien, pues muy bien. Nunca he buscado sistemáticamente el erotismo, ni la subversión. Yo soy así y así lo he hecho.<sup>32</sup>*

Esta ingenua aceptación de impulsos irracionales es la que convierte en inocentes, o desprovistos de auténtica malicia, los elementos de provocación que afloran en sus películas más personales, que nacen de un sentido de lo lúdico y de lo onírico y que, por tanto, emparentan el cine de Buñuel con los sueños. Su libertad narrativa procede de un proceder si no libre, la libertad es un fantasma, sí sometido a los impulsos en cierto modo descontrolados o incontrolables de lo onírico.

*Si me dijeran: te quedan veinte años de vida ¿qué te gustaría hacer durante las veinticuatro horas de cada uno de los días que vas a vivir?, yo respondería: dadme dos horas de vida activa y veinte horas de sueños, con la condición de luego recordarlos; porque el sueño sólo existe por el recuerdo que lo acaricia.<sup>33</sup>*

Esta vivenciación onírica de sus películas explica muy bien la ausencia de un auténtico sentimiento de creación individual, derivada del automatismo del sueño. En ninguna de sus películas Buñuel firmó el guión en solitario. Siempre tuvo a su lado algún guionista, un replicante del yo, un frontón; sin duda los sucesivos guionistas de Buñuel (singularmente, los más asiduos: Luis Alcoriza, Julio Alejandro y Jean-Claude Carrière) aportaron todo el oficio, el orden y la estructura que la construcción dramática requiere; Buñuel tuvo el poder o la personalidad de vampirizar o hacer suyas, con toda probabilidad inconscientemente, las aportaciones de sus guionistas, hasta el punto de que seguramente llegaría a olvidar, o a sumergir en el mar de las dudas, la cuestión para él seguramente irrelevante de a quien corresponde en origen cada idea<sup>34</sup>. El propio proceso creativo que seguía, dialéctico, lo viene a corroborar. Así fue desde *Un chien andalou*, que nace de la confrontación dialéctica de dos sueños, Dali-Buñuel. Y el método, al que se mantuvo más o menos fiel, tiene algo del entreguismo a la irracionalidad del proceso y a la necesidad de continua

<sup>32</sup> Testimonio del propio Buñuel recogido en el documental "A propósito de Buñuel", 2000.

<sup>33</sup> La locura por los sueños, que nunca he tratado de explicar, es una de las inclinaciones profundas que me acercan al surrealismo. (BUÑUEL, 1982: 92) Apego a los sueños que denota también que Buñuel no prestaba mucha atención a las matemáticas.

<sup>34</sup> Julio Alejandro se refiere expresamente a ello (*Contracampo*, núm. 16, 1980, pág. 40). Todo quedaba escrito en un guión absolutamente coherente. Se escribía hasta el menor detalle antes de comenzar el rodaje (Jean-Claude Carrière, en "A propósito de Buñuel", 2000)

confrontación (no se olvide que el proceso onírico nace también de la confrontación con nuestra identidad reprimida). Él lo expresó así (op. cit. p. 168):

*El guión ideal, en el que yo a menudo he soñado, arrancarí­a de un punto de partida anodino, banal. Por ejemplo, un mendigo atraviesa la calle. Ve una mano que asoma por la portezuela abierta de un lujoso autom6vil y que arroja al suelo la mitad de un habano. El mendigo se detiene bruscamente para recoger el cigarro. Otro autom6vil le arrolla y le mata [...] A partir de este accidente, se pueden formular una serie indefinida de preguntas ¿Por qu6 se han encontrado el mendigo y el cigarro? ¿Qu6 hací­a el mendigo a esa hora en esa calle? ¿Por qu6 el hombre que fumaba el cigarillo lo ha tirado en este momento? Cada respuesta a estas preguntas, originará nuevas preguntas, progresivamente más numerosas. Nos hallaremos ante encrucijadas cada vez más complejas, que conducirán a otras encrucijadas, a laberintos fantásticos en los que habremos de elegir nuestro camino.*

No obstante el cierto oscurantismo de sus películas, una cierta claridad de intenciones se desprende de la lectura de sus memorias, en las que como un gran pequeño travieso, pero nobleza obliga, dedica un capítulo a expresar lo que le gusta y lo que no le gusta, de forma proverbial, directa y sincera... (Buñuel, 1982: 211, 234)

*He adorado los Recuerdos entomológicos de Fabre... Me ha gustado Sade... He adorado a Wagner... Me han gustado Beethoven, César Franck, Schumann, Debussy... Me gusta comer temprano... Me gusta el Norte, el frío y el ruido de la lluvia... Me gustan los países Escandinavos... Adoro los relatos de viajes por España escrito por los viajeros franceses e ingleses del XVIII y el XIX... JeanPaul Sarte, Galdós, Dostoievski... el arte románico y el gótico... los claustros, la puntualidad, los bares, el alcohol, el tabaco... las pequeñas herramientas, los obreros... Los Senderos de gloria de Kubrick, Roma de Fellini, El acorazado Potemkin de Eisenstein, La grande bouffe de Marco Ferreri, Goupi, mainsrouges de Jacques Becker, Juegos prohibidos de René Clement... Fritz Lang, Buster Keaton, los hermanos Marx, Renoir, Fellini, Bergman, Eric von Stroheim, Sternberg, Wajda, Clouzot, Jean Vigo, John Huston, Saura... Adoro los pasadizos secretos... Me gustan las armas y el tiro... los bastones espada... las culebras y las ratas, la ópera, los pastelazos, los disfraces... la regularidad, los lugares que conozco, los arenques en aceite, la observación de los animales... Freud y el descubrimiento del inconsciente aportaron mucho en mi juventud... me gustan las manías, amo la soledad, me gustan los enanos...*

Con la misma claridad, el mundo de Buñuel se complementa en sus fobias, entre las que menciona los países cálidos, los ciegos, Borges, el pedantismo y sus jergas –“he llorado de risa al leer ciertos artículos de Cahiers du Cinema”-, Steinbeck, Dos Passos, Hemingway, las catedrales francesas, los fotógrafos de prensa, las multitudes, Rossellini, las estadísticas, los banquetes, la psicología, el psicoanálisis, los sombreros mexicanos, la política... Y en el capítulo de las contradicciones, señala, “me gustan y no me gustan las arañas, no me gusta pero al mismo tiempo me atrae el espectáculo de la muerte...”

Se diría que el cine fue para Buñuel, más que un arte, fue una forma de vivir la vida. De disfrutar y desentrañar la vida. Una vida que nos dejó, incluso por encima de sus películas, tan buenos sorbos de *Buñuelini*, tan buenos ratos, y en su maña expresión, tan hermosos suspiros. De la que se despidió sin perder el sentido del humor (Buñuel, 1982: 250): “los médicos han creado la más refinadas de las torturas, la supervivencia”.

### Referencias bibliográficas

- AGUIRRE, Arantxa. “Buñuel lector de Galdós”, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas, 2006  
 ARANDA, J. Francisco “Luis Buñuel. Biografía crítica”, Lumen, Barcelona, 2ª ed, 1975.  
 AUB, Max “Conversaciones con Buñuel”, Aguilar, Madrid, 1985

- BARBÁCHANO, Carlos. "Luis Buñuel", Alianza Editorial, Madrid, 2000
- BATAILLE, Georges. "El erotismo", Tusquets, Barcelona, 1979
- BAZIN, A y DONIOL-VALCROZE, J. "Entretien avec Luis Buñuel" en *Cahiers du Cinema*, NÚM. 36, París, 1954
- BERMÚDEZ, Xavier "Buñuel: espejo y sueño", Tarvós, Valencia, 2000
- BUACHE, Freddy. "Luis Buñuel", Labor, Madrid, 1976
- BUÑUEL, Luis. "Obra literaria", Heraldo de Aragón, Zaragoza, 1982
- BUÑUEL, Luis. "Mi último suspiro", Plaza & Janés, Barcelona, 1982.
- BUÑUEL, Luis. "Entrevistas con Max Aub", Aguilar, Madrid, 1985.
- BUÑUEL, Luis. "Goya" Guión y sinopsis cinematográfica. Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 1992.
- BUÑUEL, Luis. "Escritos de Luis Buñuel", Páginas de Espuma, Madrid, 2000
- BUÑUEL, Luis. "Le christ à crant d'arrêt", Plon, París, 1995.
- BUÑUEL, Luis. "Agón". Guión cinematográfico. Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 1995.
- BUÑUEL, Luis. y TRUMBO, Dalton "Johnny Got His Gun" Guión cinematográfico. Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 1993.
- BUÑUEL, Luis. y BUTLER, Hugo. "La joven". Guión cinematográfico, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 2000
- BUÑUEL, Luis. y CARRIÈRE, Jean-Claude "Là-bas" Guión cinematográfico. Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 2000.
- CAMACHO, E y RODRÍGUEZ, M (Comisarios) "Buñuel. 100 años. Es peligroso asomarse al interior", catálogo de la exposición, Instituto Cervantes, Madrid, 2000.
- CARNICERO, Marisol y SÁNCHEZ SALAS, Daniel "En torno a Buñuel", Cuadernos de la Academia, núm. 7-8-, Madrid, 2000
- CASTRO, Antonio (editor) "Obsesión Buñuel", Ocho y Medio, Madrid, 2001
- COLINA, José de la "El cuchillo espectral" en *Contracampo*, núm 16, Madrid, 1980.
- DURNGNAT, Raymond "Luis Buñuel", Ed. Fundamentos, Madrid, 1973
- EVANS, Peter W. "Las películas de Buñuel. La subjetividad y el deseo" Paidós, Barcelona, 1998
- FUENTES, Víctor "Luis Buñuel. Cine y literatura", Salvat, Barcelona, 1989
- FUENTES, Víctor. "Buñuel en México", Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 1993
- FUENTES, Víctor. "La mirada de Buñuel. Cine, literatura y vida", Tabla Rasa, Madrid, 2005.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio, "En torno a algunos problemas industriales del cine español" en *Área Abierta*, núm. 2, Madrid, 2002
- GARCÍA SERRANO, Federico. "Nuevas miradas" en *Área Abierta*, núm. 3. Madrid, 2002.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. "La diosa que habita en el cine de Buñuel. Amor loco en el jardín", Abada Editores, Madrid, 2008.
- KROHN, Hill "Luis Buñuel. Filmografía completa", Taschen, Colonia, 2005.
- KYROU, Ado "Luis Buñuel", Seghers, París, 1962
- LARA, Antonio y otros. "La imaginación en libertad", Ed. Universidad Complutense, Madrid, 1981
- LÓPEZ VILLEGAS, Manuel "Sade y Buñuel", Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 1998.
- LÓPEZ VILLEGAS, Manuel "Escritos de Luis Buñuel" Páginas de Espuma, Madrid, 2000
- MILLER, Henry "Divina Orgía" en *Contracampo*, núm. 16, Madrid, 1980 (traducción al castellano del texto publicado en *The New Review*, Putman, París, 1931
- MONÉGAL, Antonio. "Luis Buñuel. De la literatura al cine", Anthropos, Barcelona, 1993
- OMS, Marcel. "Luis Buñuel", Éd. Du Cerf, col. "7e Art", París, 1985
- PAZ, Octavio "Luis Buñuel: el doble arco de la belleza y de la rebeldía", Galaxia Gutemberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 2000
- PÉREZ BASTIAS, Luis. "Las dos caras de Buñuel", Royal Books, Barcelona, 1994
- PÉREZ TURRENT, T. y DE LA COLINA, J. "Buñuel por Buñuel, Plot", Madrid, 1993.
- POYATO, Pedro "Las imágenes cinematográficas de Luis Buñuel", Caja España, Valladolid, 1998
- RODRÍGUEZ BLANCO, Manuel "Luis Buñuel", Bifi/Durante, col. "Cine-Regards", París, 2000
- RUCAR DE BUÑUEL, Jeanne "Memorias de una mujer sin piano", Alianza, Madrid, 1991
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín "Luis Buñuel. Obra cinematográfica", Ediciones J.C., Madrid, 1984.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín "Vida y opiniones de Luis Buñuel" Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 1985

- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín "Luis Buñuel", Cátedra, Madrid, 1991
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín "El mundo de Buñuel", Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1993.
- SANTAOLALLA, I y otros "Buñuel, siglo XXI", Prensas universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2004.
- SCHMITD, Margarita "Realismo y humor en el cine español", en *Área Abierta*, núm. 3, Madrid, 2002.
- TARANGER, Marie Claudie. "Luis Buñuel: le jeu et la loi", Université ParisX-Nanterre, Nanterre, 1986.
- TESSON, Charles. "Luis Buñuel" en *Cahiers du Cinema*, "col. Auteurs", París, 1995.
- VAZQUEZ, J.J. (Editor) "Luis Buñuel. El ojo de la libertad" Catálogo de la Exposición, Residencia de Estudiantes-Fundación ICO, Madrid, 2000.