

Colección **almud**
fotografía **08**



FOTOGRAFÍA Y TURISMO

VIII ENCUENTRO EN CASTILLA-LA MANCHA



CENTRO DE ESTUDIOS
DE CASTILLA-LA MANCHA



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha

Editores : **Esther Almarcha Núñez-Herrador - Rafael Villena Espinosa**

FOTOGRAFÍA Y TURISMO

VIII ENCUENTRO EN CASTILLA-LA MANCHA

FOTOGRAFÍA Y TURISMO

VIII ENCUENTRO EN CASTILLA-LA MANCHA

Editores

Esther Almarcha Núñez-Herrador

Rafael Villena Espinosa



CENTRO DE ESTUDIOS
DE CASTILLA-LA MANCHA



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha

Cuenca, 2021

ENCUENTRO HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA DE CASTILLA-LA MANCHA

(8º. 2018. Toledo)

Fotografía y Turismo : VIII Encuentro en Castilla-La Mancha / editores, Esther Almarcha Núñez-Herrador, Rafael Villena Espinosa. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha y Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, 2021

564 p. ; il. ; 22 cm. – (Coediciones ; 156)

D.L. CU 166-2021. – ISBN 978-84-9044-479-5 (edición impresa)

1. Fotografía - Congresos y asambleas 2. Historia contemporánea - Congresos y asambleas 3. Ciencias auxiliares de la historia 4. Historia local 5. Castilla-La Mancha. Universidad de Castilla-La Mancha, ed. II. Universidad de Castilla-La Mancha. Centro de Estudios de Castilla-La Mancha III. Título

77(460.28)(063)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación solo puede ser realizada con la autorización de EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA salvo excepción prevista por la ley.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos – www.cedro.org), si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

- © de los textos: sus autores
- © de las imágenes: sus autores
- © de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha

Edita: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha y Centro de Estudios de Castilla-La Mancha

Colección COEDICIONES nº 156

El procedimiento de selección de originales se ajusta a los criterios específicos del campo 10 de la CNEAI para los sexenios de investigación, en el que se indica que la admisión de los trabajos publicados en las actas de congresos deben responder a criterios de calidad equiparables a los exigidos para las revistas científicas.

Entidades colaboradoras:

VIII ENCUENTRO
Proyecto regional de investigación
"Patrimonio fotográfico de Castilla-La Mancha", SBPLY/19/180501/000253,
Grupo Confluencias, subvencionado por el
plan propio de investigación de Castilla-La
Mancha (GI20173898)



Fotografía de cubierta: Anónimo.
Fototeca del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha



Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

I.S.B.N.: 978-84-9044-479-5 (edición impresa)
I.S.B.N.: 978-84-9044-480-1 (edición electrónica)
D.O.I.: https://doi.org/10.18239/coe_2021_156.00

D.L. CU 166-2021
Composición: Sandra Ramírez-Cárdenas Amer
Impresión: Gráficas Izquierdo

Hecho en España (U.E.) – *Made in Spain* (E.U.)

Índice general

- 11 EL RELATO DE LO COTIDIANO
Esther Almarcha y Rafael Villena

VIII ENCUENTRO DE HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA: TURISMO, DOCUMENTACIÓN Y FOTOGRAFÍA

PONENCIAS

- 17 RETRATO FOTOGRÁFICO
Esther Almarcha y Rafael Villena
- 47 LA CONTRIBUCIÓN DEL MINISTERIO DE AGRICULTURA AL GÉNERO DOCUMENTAL FOTOGRÁFICO
Y CINEMATOGRAFICO AGRARIO
Pilar Coello y Juan Manuel García
- 75 LOS MUSEOS A GOLPE DE CLIC
Aku Estebanz
- 87 LAS FOTOGRAFÍAS DE TRABAJO DE LUIS BUÑUEL
Amparo Martínez
- 115 LA PROYECCIÓN TURÍSTICA DE LAS ISLAS BALEARES MEDIANTE LA FOTOGRAFÍA EN COLOR EN LA
PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX
Joan Carles Oliver y María Josep Mullet
- 145 TURISMO DE MASAS
Bernardo Riego

TURISMO

- 177 MARTE INVADE ESPAÑA
Ramón Barnadas Rodríguez
- 189 EL TURISMO PRÁCTICO: FOTOGRAFÍA ESTEREOSCÓPICA EN CIUDAD REAL
Cristina Flox Labrada
- 199 LA COMISARÍA REGIA DE TURISMO Y SUS FONDOS FOTOGRÁFICOS EN LA PROMOCIÓN TURÍSTICA DE TOLEDO (1911-1928)
José García Cano
- 217 UN NUEVO DAGUERROTIPO DE TOLEDO. LA PUERTA DEL SOL
María de los Santos García Felguera, David Blasco Planesas
- 237 TOLEDO PARA "TURISTAS" EN CASA: VISTAS ESTEREOSCÓPICAS DE LAS COMPAÑÍAS ESTADOUNIDENSES
José Manuel López Torán
- 257 EL COLOR COMO NUEVO ATRACTIVO TURÍSTICO EN LA POSTAL: PURGER & CO Y TOLEDO A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX
Jaime Moraleda Moraleda
- 271 LOS APARATOS PRE-PHOTOMATON: ¿UNA ATRACCIÓN TURÍSTICA?
Salvador Tió Sauleda
- 291 TURISMO DE GUERRA: LAS RUINAS DEL ALCÁZAR DE TOLEDO
Carlos Vega Hidalgo

DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA

- 309 LA RECUPERACIÓN DEL PATRIMONIO FOTOGRÁFICO EN EL PROYECTO HUETE: IMÁGENES RESCATADAS
Ramón Pérez Tornero, José Luis García Martínez
- 329 ¡CASTILLOS A LA VISTA! LA FOTOGRAFÍA COMO RECURSO INMOBILIARIO, DE LO NOBILIARIO, EN LA SEGUNDA MITAD DEL XIX. LA CASA DE CAMARASA
Francisco José Guerrero Carot
- 349 CAMINO A LA MODERNIDAD. QUINTANAR DE LA ORDEN DEL SIGLO XIX AL XXI A TRAVÉS DE LA FOTOGRAFÍA
Jorge Fco. Jiménez Jiménez

- 373 EL REPERTORIO ICONOGRÁFICO DE ESPAÑA DEL ARCHIVO MAS Y LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE BARCELONA DE 1929
Carmen Perrotta
- 395 PROYECTO DÉCADAS
A. Candel Ferrero, J. Cantos Lorente, J. L. García del Rey, F. Micó Sánchez, R. Piqueras García, M. J. Sánchez Uribebarrea. Colectivo Fotográfico de Almansa
- 407 LA IMAGEN FOTOGRÁFICA Y EL MUSEO NACIONAL DEL PRADO
Beatriz Sánchez Torija

FOTÓGRAFOS

- 429 AVANCES EN LA INVESTIGACIÓN DE LA OBRA FOTOGRÁFICA DE PEDRO ROMÁN
Lorenzo Andrinal Román
- 443 UN ÁLBUM INÉDITO DE RAFAEL GARZÓN SOBRE LA ALHAMBRA EN DAIMIEL
Diego Clemente Espinosa, Alberto Celis Pozuelo
- 461 UNA GALERÍA FOTOGRÁFICA DE ESTILO ÁRABE. RETRATO Y TURISMO EN ANDALUCÍA Y TOLEDO (1890-1945)
María de los Santos García Felguera
- 489 LA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL DE PEDRO ROMÁN: IMÁGENES AL SERVICIO DEL PATRIMONIO CULTURAL DE TOLEDO
Víctor Iniesta Sepúlveda
- 513 FOTOGRAFÍA RODRÍGUEZ EN LAS PUBLICACIONES TURÍSTICAS OFICIALES DE TOLEDO
Julia Martínez Cano
- 535 LAS TARJETAS POSTALES ILUSTRADAS "SOCUÉLLAMOS 1903"
Remedios San Andrés Alarcón, Luis Alfonso Montero Cano
- 547 MAN RAY, FOTOGRAFÍA E "IMAGEN ÓPTICA". *L'ENIGME D'ISIDORE DUCASSE*
Ana Puyol Loscertales
- 555 FOTOGRAFÍA TURÍSTICA, FOTOGRAFÍA MONUMENTAL. TRES VISIONES DEL QUEHACER FOTOGRÁFICO
Rafel Torrella i Reñé

LAS FOTOGRAFÍAS DE TRABAJO DE LUIS BUÑUEL

Amparo Martínez Herranz

Universidad de Zaragoza

doi.org/10.18239/coe_2021_156.04

Resumen

En la preparación del rodaje de sus filmes, las fotografías fueron para Luis Buñuel una herramienta de trabajo fundamental. Las utilizó para identificar escenarios, construir personajes y también para establecer las atmósferas que deseaba generar en sus películas. Pero, además de instrumentos imprescindibles en el desarrollo de su proceso creativo, Buñuel hizo uso de las fotografías como piezas esenciales en la construcción de sus relatos. Las empleó como enlace visual o como elementos con los que componer sugerentes collages cinematográficos. Y también las convirtió en protagonistas de la puesta en escena. A través de ellas procuró provocar al espectador para obligarle a reflexionar y llevar su mirada más allá de la mera apariencia.

Palabras clave: fotografía, cine, Buñuel, localizaciones, proceso creativo, collages, puesta en escena, publicidad.

Abstract

Preparing the filming of his films, the photographs were for Luis Buñuel a fundamental working tool. He used them to identify scenarios, build characters and also establish the atmospheres he wanted to generate in his films. But, in addition to essential instruments in the development of his creative process, Buñuel made use of the photographs as essential pieces in the construction of his stories. He used them as a visual link or as elements with which to compose suggestive film collages. And it also made them the protagonists of the staging. Through them he sought to provoke the spectator to force him to reflect and take his gaze beyond his superficial appearance.

Keywords: photography, cinema, Buñuel, locations, creative process, collages, staging, publicity.

Introducción

Luis Buñuel declaró en numerosas ocasiones que sentía pánico antes las grandes aglomeraciones y para hacerlo utilizaba como referencia una fotografía que le había impactado especialmente: “Llamo multitud a toda reunión de más de seis personas. En cuanto a las inmensas concentraciones de seres humanos —recuerdo una famosa fotografía de Weegee mostrando la playa de Coney Island en un domingo—, son para mí un verdadero misterio que me inspira terror.” (BUÑUEL, 1982: 263). Aludiendo a esta conocida fotografía Buñuel, no solo hablaba de uno de sus miedos más íntimos y profundos, el de las grandes masas, sino que también estaba desvelando cuáles eran sus fuentes de inspiración gráficas al construir algunas de las escenas de sus películas, especialmente aquellas en las que la multitud aparece como amenaza. Esta imagen puede entenderse como referente al componer el movimiento caótico e inquietante de la multitud que anuncia una suerte de apocalipsis de la humanidad en *El ángel exterminador* (1962). Pero la evocación de esta fotografía es todavía más explícita en el guion de uno de sus proyectos nunca realizados, *Ilegible hijo de flauta* (1947). Hacia la mitad de la trama este texto muestra a tres de los protagonistas tratando de encontrar la forma de sobrevivir en una isla desierta tras un naufragio. Y es precisamente en ese momento:

Quando Carrillo llega a su vez a la parte más elevada se encuentra con que la procesión se ha esfumado mientras que a una distancia regular ve desplegarse una playa inmensa atestada de gente, exactamente como la de Coney Island en los días de mayor afluencia. (Stock shot de Coney Island).

El rostro de Carrillo se transfigura de entusiasmo a la vista de espectáculo semejante, mientras se escuchan los versos de Calderón que han empezado a recitarse en el momento en que llegaba a lo alto de la loma:

¿Qué es la vida? Un frenesí.

¿Qué es la vida? Una ilusión.

Una sombra, una ficción.

Y el mayor bien es pequeño:

Que toda la vida es sueño,

Y los sueños sueños son.

(BUÑUEL, 1981: 232)

Quando Ilegible y Avendaño alcanzan lo alto de la colina y se sitúan junto a Carrillo “no ven más que un desierto interminable”. Así es como Buñuel construyó de

forma poética y sugerente la sensación de soledad en medio de la multitud, una experiencia fácil de reconocer e identificar prácticamente por cualquier ser humano.

En el caso que nos ocupa descubre, además, las potencialidades de la fotografía, no solo como parte de la ontología misma del cine, que en sus orígenes se publicitó como un espectáculo de "fotografías en movimiento", sino, sobre todo, como motor y germen en la elaboración de la imagen filmica. De hecho, con frecuencia las fotografías históricas sirvieron como referencia a la hora de idear la puesta en escena de las películas, tal y como hizo Griffith en *El nacimiento de una nación* (1915), al usar las tomadas por Mathew B. Brady durante la guerra de secesión americana. O en la línea de lo propuesto por Buñuel en *Ilegible, hijo de flauta* con la fotografía de Weegee de la playa de Coney Island (1940).

Asimismo, ha sido muy frecuente la realización de fotografías como un instrumento más dentro del proceso de creación cinematográfica. Son las llamadas fotos de localizaciones que resultan muy útiles para recordar e identificar posibles emplazamientos de la puesta en escena. Pero también sirven para imaginar acciones o atmósferas, cuidadosamente descritas en el texto del guion, y que, en algunos casos, ni siquiera llegaron a rodarse. Estas fotos son el único testimonio de lo que pudo haber sido y no fue de haberse integrado en la película. En otros casos se realizan fotografías al igual que se toman notas, para pensar y sentir, como una herramienta gráfica mediante la que reflexionar acerca de un tema determinado. Y, por último, nos encontramos con las fotografías como protagonistas del relato cinematográfico, como un elemento diegético integrado en la narración, una parte esencial de la puesta en escena que permite establecer enlaces visuales o recapacitar acerca de la vida de los protagonistas o de los temas que les acechan.

Luis Buñuel las utilizo con todas estas funciones y de ello dan buena cuenta las más de 3.000 fotografías que formaron parte de su archivo personal, unos fondos que en la actualidad custodia y gestiona Fílmoteca Española.

1. Las fotografías de trabajo de Luis Buñuel

"Preparas todo cien por cien y después ya puedes improvisar".

Juan Luis Buñuel

Así es como describe el método de trabajo de Luis Buñuel su hijo Juan Luis (CARNICERO y SÁNCHEZ SALAS, 2000: 138), que colaboró con su padre como

ayudante de dirección en películas de la envergadura de *La joven* (1960), *Viridiana* (1961) o *Diario de una camarera* (1964). Y así es también como salta por los aires el tópico que insiste en presentar a este cineasta como un autor despreocupado por el oficio y tendente a la improvisación. Sus guiones técnicos y otros documentos ratifican las declaraciones hechas por Juan Luis Buñuel y nos acercan al proceso creativo de un director riguroso e perspicaz, que supo adaptarse al medio industrial, haciendo gala, cuando tuvo ocasión, de una inquietante libertad creativa y moral.

El sistema de trabajo de Luis Buñuel debe entenderse como el resultado de diferentes aprendizajes que se iniciaron a mediados de la década de los veinte cuando comenzó a formarse en el oficio junto a Jean y Marie Epstein; pasó por la práctica ensayada en sus primeras películas surrealistas, su implicación en una infraestructura cinematográfica de vocación netamente comercial como Filmófono, para terminar de explicarse gracias a su formación en Hollywood —tanto en su estancia a comienzos de los años treinta como en su trabajo posterior para la Warner Brothers como director de doblajes, durante los cuarenta—. Esto nos sitúa en México ante un cineasta que conocía perfectamente los usos propios de la industria cinematográfica y que asumió disciplinadamente la mecánica y las prácticas de trabajo habituales de la infraestructura mexicana.

Resulta muy significativa la atención que prestó al trabajo de localizar exteriores, una tarea ampliamente ilustrada en la rica colección de fotografías que conserva Filmoteca Española. Lo más interesante es que algunas de estas imágenes fueron determinantes en el proceso de escritura del guion. De hecho, no pueden entenderse títulos como *Los olvidados* (1950) sin el proceso previo de investigación fotográfica que Buñuel acometió por los suburbios de México DF. Para las películas en las que tenía un especial interés, como *Subida al cielo* (1952) o *Nazarín* (1958), llegó a hacer cientos de ellas. Esta meticulosa labor de documentación le servía para agilizar la producción, tenerlo todo perfectamente preparado y evitar imprevistos durante el rodaje. Se conservan varias colecciones de fotografías de trabajo de Luis Buñuel, prácticamente todas ellas correspondientes a su etapa mexicana. No quiere decir que en otros momentos no las utilizase, pero está claro que durante este periodo fueron para él un instrumento de trabajo indispensable, tanto que decidió conservarlas en su archivo personal.

Son imágenes cuya autoría nos siempre es fácil de establecer. Probablemente la mayor parte de ellas fueron hechas por Buñuel. Pero también es posible que unas

cuantas fuesen tomadas por sus colaboradores, entre ellos el director de fotografía Gabriel Figueroa, responsable de la mayor parte de las que se hicieron preparando la producción de *Nazarín*.

1.1. Los lugares

Gracias a estas fotografías podían documentarse y tomarse decisiones acerca de los lugares en los que debían situarse las acciones de la película, dependiendo de las emociones o temas en torno a los que se quería especular. En *Simón del desierto* (1965) se eligió el valle mexicano de Ixmiquilpan en el estado de Hidalgo, para emular la dureza del retiro de los estilitas sirios a los que se alude en esta historia. Y con una intención muy similar se identificó la casa en la que debía producirse el misterioso encierro de los burgueses de *El ángel exterminador*. En este caso se eligió una lujosa mansión situada en la elitista colonia Polanco, entre las calles Horacio y Calderón de la Barca (CERVERA y ESPADA, 2008: 158-162), que había pertenecido a Maximiliano Ávila Camacho, militar, político y hermano del que fuera presidente de la república, Manuel Ávila Camacho (PINAL, 2015: 174). Buscaba generar la sensación de asilamiento en medio de la civilización para evidenciar cómo en pleno espacio urbano podía vivirse al margen de la realidad.

Es especialmente interesante observar como algunas de las fotografías tomadas durante el proceso de preproducción de las películas llevaron a la introducción de variaciones y cambios en relación con el guion. Esto se advierte con especial claridad en *El Bruto* (1952). Para el trabajo en esta obra Buñuel realizó una interesante colección de fotografías mediante las que identificar algunas de las localizaciones exteriores de la acción. Gracias a esta labor encontró la manzana de casas en las que vive Carmelo con su hija Meche y el resto de los inquilinos de don Andrés¹; las calles de la barriada²; la fábrica en la que trabaja Carmelo³ y el paraje concreto

1 ["El Bruto"]. Filmoteca Española (FE), Archivo Buñuel (AB), 1108. 575 y 578.

2 *Ibidem*, 577.

3 *Ibidem*, 573.



1. Fotografía para localizaciones de *El Bruto*. 1952 (FE)



2. Fotograma de la persecución de la serrería en *El Bruto*. Luis Buñuel. 1952

en el que es atacado por el Bruto⁴, así como la serrería en la que tiene lugar una de las persecuciones más violentas, cuando los vecinos del inmueble del tiránico don Andrés tratan de capturar al ejecutor de sus sentencias⁵. En este caso es muy probable, que el descubrimiento de este espacio determinase el cambio que se produjo en relación con lo que inicialmente se había previsto como escenario de la secuencia, que debía haberse desarrollado entre escombros y montones de hierro retorcido. Las características de muchas de estas localizaciones evidencian el profundo conocimiento que Buñuel tenía de los suburbios México DF, después de haberlos recorrió para situar la acción de *Los Olvidados*. En *El Bruto* volvió a ellos, aunque usando emplazamientos diferentes para hablarnos de una atmósfera en la que se entretajan la miseria material y la miseria moral. En este caso, el reducido número de fotografías realizadas durante la preparación de la película puede ser indicativo de un trabajo de producción mucho más ajustado en tiempo y de dinero.

⁴ *Ibidem*, 571.

⁵ *Ibidem*, 572.

Lo sucedido con *El Bruto* contrasta con la ingente cantidad de imágenes tomadas en relación con *Subida al cielo*. Para este proyecto trabajó cuidadosamente la elección de los ambientes en los que debía desarrollarse la película. Viajó por el Estado de Guerrero, haciendo numerosas fotos de los distintos términos en los que preveía poder llevar a cabo el rodaje. Entre ellos La Laguna y la Barra de La Laguna en Acapulco⁶, también Puerto Marques, ámbito que utilizó para las tomas relacionadas con la partida de los esposos hacia su noche de bodas⁷, y para las vistas de la carretera por la que debía subir el autobús, rodando algunos de las imágenes que se empearon para generar fundidos en forma de *Back Projetion*⁸. Entre las fotografías conservadas en la colección de Luis Buñuel hay asimismo imágenes de Cuautla y su entorno, lugar en el que se ubicó la filmación de la secuencia del autobús atascado en el río⁹ y de un pueblo de la bahía de Acapulco, donde se rodaron todas las relativas a San Jeronimito¹⁰. Buñuel durante la preparación de *Subida al cielo*, anotó con enorme cuidado los espacios de esta población que podían servir como puntos neurálgicos en la película, asignándoles en algunas de las fotos funciones muy concretas: parada de camión, casa de Esther, cantina, casa de Lucilo, casa de doña Sixta¹¹... Además de esto, es posible reconocer en estas instantáneas



3. Fotografía de localizaciones de *Subida al cielo*. 1952 (FE)

6 ["Subida al cielo"], FE, AB, 1108. 1 a 24 y 1108. 25 a 38.

7 *Ibidem*, 53 a 56.

8 *Ibidem*, 57.

9 *Ibidem*, 444 a 450.

10 *Ibidem*, 106 a 1399.

11 *Ibidem*, 106 a 110 y 127.

otros entornos más circunstanciales, como las casas que aparecen en las primeras tomas o el camino por el que el autobús emprende su trayecto hacia Petatlán¹².

La importante colección de fotografías realizadas por Buñuel para la preparación de esta película revela el interés que el cineasta puso en la realización de un título que se había planteado como una obra tremendamente personal. Gracias a estas imágenes es posible incluso reconstruir secuencias que no llegaron a filmarse. Como la que debería haber mostrado una festiva sesión de cine al aire libre organizada en medio de un cementerio¹³. Todas estas fotos explican sus ambiciones iniciales para un filme proyectado con una forma y un contenido mucho más elaborado y complejo del que finalmente pudo darle, condicionado, una vez más, por las limitaciones económicas de la producción.

1.2. Los personajes

Como puede apreciarse, las fotografías realizadas por Buñuel y su equipo durante la fase de preproducción de sus películas fueron un elemento esencial dentro de su proceso creativo. Entre otras cosas porque estas imágenes no solamente le ayudaron a impregnarse del ambiente y la atmósfera de los lugares en los que iba a desarrollarse la acción o a identificar espacios y exteriores que después utilizó en las películas, sino que también le sirvieron para la construcción iconográfica e íntima de algunos personajes.

Uno de los casos más llamativos es el del ciego de *Los olvidados*, para el que se inspiró en un músico invidente al que descubrió en los suburbios de México D.F. Lo empleó como referencia para componer prácticamente todos los detalles del personaje, su atuendo, su aspecto físico e incluso para reproducir los instrumentos que tocaba de calle en calle con la intención de conseguir algunas monedas. De la similitud entre la instantánea que Buñuel tomó en una de las barriadas de la capital y el personaje resultante da buena cuenta la película y la descripción que dejó hecha en el guion técnico, donde se hablaba de: "un ciego que por sí solo constituye una orquesta ambulante. Es un viejo de más de sesenta años, sucio y mal vestido, que tiene junto a él una tambora que hace sonar con el pie. Al mismo tiempo sopla una

12 *Ibidem*, 1 a 24.

13 *Ibidem*, 94 a 97.

batería de pitos que le cuelga del cuello y tañe una guitarra.” Poco después completó su perfil psicológico y moral, retratándolo como un hombre mezquino, huraño y de mentalidad muy conservadora, condición esta última que subraya poniendo en su boca algunos chiste y diálogos misóginos en los que, de paso, elogia los tiempos del General Porfirio Díaz, cuando, “...había más respecto y las mujeres estaban en la casa, no como ahora, que andan por ahí engañando a los maridos”¹⁴. Este tipo de discursos y particularidades físicas, están directamente emparentados con algunos de los protagonistas de las novelas de la picaresca española y tendrían un amplio desarrollo en el cine mexicano de Luis Buñuel, alcanzado su cenit en el ciego de *Viridiana*, igualmente malvado y, como el de *Los olvidados*, ladrón, blasfemo, lujuriosos y delator.

También las fotografías de algunos espacios y lugares le resultaron útiles a Buñuel como fuente de inspiración para la construcción de la psique de sus personajes, tomando buena nota de lo aprendido del expresionismo alemán y de su forma de entender los decorados como una forma de materializar la intimidad de los protagonistas. Por ese motivo siempre describió con mucho detalle en sus guiones todo lo relativo a la puesta en escena, porque entendía que a través de ella se definían sus personajes y se comprendían mejor sus motivaciones y sus acciones.

Esto se advierte con especial claridad en Francisco, el protagonista de *Él* (1953), una de sus películas mexicanas más psicológicas. Preparando esta producción tomó abundantes fotografías de algunos de los barrios residenciales más aislados y elitistas de la capital y trasladó las notas de los rincones que había elegido al texto del guion describiendo la vía donde se sitúa la vivienda de Francisco como una calle “... angosta, con sabor más bien de casa vieja que de antigua, como suelen serlo las que componen los barrios de Coyoacán, Tizapán, etc. Avanza un automóvil que se detiene ante el portalón de una tapia, de muros grises muy altos, por encima de los cuales asoman las copas de grandes árboles”¹⁵. Fueron estos muros que descubrió haciendo las fotos de localizaciones para el rodaje, los que terminaron

14 BUÑUEL, L. (1950). “Los olvidados”, FE, AB, 530, p. 5.

15 ALCORIZA, L. y BUÑUEL, L. (1952). “Él”, FE, AB, 540, p. 7. Sucedió lo mismo en la explicación del decorado que iba a hacer las veces de despacho de Francisco, sobre el que Buñuel, entre otras cosas, señaló que debe tener “cuadros y libros más viejos que antiguos”, como los valores y principios morales de su personaje.

VIII ENCUENTRO DE HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA



4. *Fotografía de un ciego en las calles de México DF.* 1949 (FE)



5. *El ciego de Los olvidados.* Luis Buñuel. 1950

de convencerle de la elección de este lugar. Porque esas altas tapias que ocultaban la vida interior de la mansión eran como los modales impolutos y caballerosos del protagonista, un parapeto detrás del que esconder sus inseguridades. encarnaban el aislamiento del personaje principal, atenazado por los celos hasta la paranoia y se convertían en la mejor expresión plástica de su psicopatología acentuada a lo largo de la película por gestos y actitudes que nos presentan a Francisco como un enfermo aquejado de manía persecutoria. El trayecto por calles estrechas y de difícil trazado subraya la visión alterada que el protagonista tiene de la realidad. Y los muros que rodean su vivienda definen su perfil psicológico bebiendo de fuentes de inspiración tan diversas como los castillos que ocultaban acciones perversas en la obra del Marqués de Sade o las barreras que escondían las pulsiones del subconsciente de los escritos psicoanalíticos de Sigmund Freud. Así Buñuel consiguió algo que Bazin supo apreciar y expresar con su habitual lucidez, al escribir que "el surrealismo nace en esta película (Él) de una objetividad llevada al extremo, tal que atraviesa su objeto de un lado a otro: la afirmación implacable de la objetividad sirve para superar sus apariencias, a través de esas mismas apariencias" (BAZIN, 1977: 82-89).

1.3. Las atmósferas

Tal y como escribió Émile Zola "no se puede decir que hemos visto algo hasta que no lo hemos fotografiado y hemos descubierto la multitud de detalles que se encierran en la imagen y que sin la fotografía habrían pasado desapercibidos" (ZOLA, 1979). Fueron precisamente esos detalles a los que siempre estuvo muy atento Luis Buñuel, porque las fotografías de trabajo que realizaba durante la preparación de sus películas hacían las veces de filtro mediante el que decantar los elementos sustanciales en la puesta en escena de sus relatos. Gracias a ellos consiguió, no solo identificar los espacios donde rodar o los dispositivos mediante los que caracterizar a sus personajes, sino que fundamentalmente le ayudaron para construir las atmósferas en las que sustentar las ideas y temas que terminarían formando parte de sus guiones y de sus películas. Las tomadas en una hacienda de San Francisco de Cuadra¹⁶ le sirvieron para situar en los paisajes agrestes y salvajes del estado de

16 ["San Francisco de Cuadra"], FE, AB, 1108. 451 a 474.

Guerrero, al suroeste del México, la acción de *Abismos de pasión* (1954) que originariamente debía tener lugar en Hurlevent, en las Hihglads de Gran Bretaña. Estas localizaciones materializaban plásticamente los vericuetos del alma y los enredos de las emociones de los protagonistas. En el caso de *El río y la muerte*, las fotografías realizadas en la bahía de Puerto Marques, en las inmediaciones de Acapulco, así como las captadas en la recientemente inaugurada Universidad Nacional Autónoma de México¹⁷, fueron tremendamente útiles para la configuración del contexto de un relato en el que los distintos escenarios evidencian los contrastes y las contradicciones que se estaban produciendo en el desarrollo del país.

Algo muy similar es lo que sucedió con la gestación de *Los olvidados*. Buñuel había pensado inspirarse en los procesos del Tribunal para menores y en los expedientes de la Clínica de Conducta de México DF. Y, además, quería utilizar emplazamientos reales con la intención de que fuese una obra en la que pesase más el tono documental que el literario. Todo esto por las mismas fechas en las que la ONU aprobaba la Declaración de los Derechos Humanos y cuando el éxito del Neorealismo italiano y sus fórmulas narrativas estaban agitando el panorama cinematográfico mundial. Así que salió a localizar exteriores por los suburbios de la capital defeña, unas veces con el encargado de los decorados, Edward Fitzgerald, y otras con su amigo y coguionistas Luis Alcoriza. Cuando iba solo se disfrazaba un poco: “me ponía una *salopette*, un mono, un sombrero de paja, y me iba por los arrabales a ver, me daba un paseo, entraba en los *bidónvilles*... Me interesó muchísimo todo aquello lo sentía de veras” (AUB, 1985: 118). Hizo fotografías del barrio de Nonoalco, de la ciudad perdida de Tacuyaba, de la Granja Escuela de Tlalpan y también de la vecindad de la Romita, dentro de la Colonia Roma de ciudad de México¹⁸. Estas le permitieron identificar los espacios más adecuados para el rodaje, pero, sobre todo fueron fundamentales para terminar de escribir el guion y esbozar la esencia temática de la historia.

Las fotos de trabajos tomadas durante la preparación de *Los olvidados* le ofrecieron a Buñuel la ocasión de fraguar acciones como la de los pandilleros agrediendo

17 [“Acapulco: Puerto Marqués”], FE, AB, 1108. 53 a 56 y 57 a 71.

18 [“Los olvidados”], FE, AB, 1108. 657 a 686.



6. México DF. Fotografía de trabajo para Los olvidados. 1949 (FE)

a un minusválido y haciendo caer su carrito calle abajo¹⁹. También para recrear la idea de una ciudad en construcción, en la que el tren aparece como emblema del progreso. En muchas de las instantáneas preparatorias y después en la película,

¹⁹ [“Los olvidados”], FE, AB, 1108. 657.

su presencia es una constante sugerida por el humo de los motores de vapor en un barrio como el de Nonoalco, surgido en torno a las vías del ferrocarril que lo segregaban y distanciaban del centro de la capital. También por el sonido y el pitido insistente y estridente de las máquinas que recorre y tensiona muchas secuencias. Así es como el tren se integra en la trama como un elemento que invita a pensar en la posibilidad de una vida mejor, en prosperar, con diálogos tan significativos como el que mantiene el director de la escuela granja con Pedro, cuando le cuenta que "Vino un muchacho así como tú...y ahora conduce una locomotora"²⁰. Sin embargo, en manos de Buñuel su función es mucho menos optimista y más ambigua, porque su presencia latente a lo largo de toda la película obliga a pensar en la noción de falso progreso. Trata de evidenciar que la evolución técnica en realidad no mejora la vida de las personas, sino que agrava los contrastes, porque la mayor parte de ellos siguen condicionados por la violencia física y la miseria moral.

En *Los olvidados*, las fotografías tomadas durante la preparación del proyecto sirvieron también para componer la atmósfera de suburbio, para construir la esencia espacial y espiritual de la historia, haciendo colisionar el progreso de la gran ciudad con la degradación física y moral del extrarradio. Esta fue una idea que Buñuel tuvo la habilidad de materializar en la estructura metálica de un edificio en construcción, en "la gran armazón erecta del rascacielos"²¹ que descubrió en medio de un solar desierto, probablemente en la zona Tacubaya, en México DF (CERVERA Y ESPADA, 2008:74). En este sentido, los vínculos con la visión violenta y apocalíptica de la gran ciudad que por entonces se ofrecían desde distintos ámbitos de la creación artística eran evidentes, especialmente desde la pintura y el grabado (PÉREZ GAVILÁN, 2005: 84-85). Los forjados en hierro que ordenan la composición de *Río revuelto*, pintado en 1949 por José Chávez Morado, nos remiten a un sentido crítico muy similar al de Buñuel y a un sentimiento de caos y deshumanización compartido. La misma posición desde la que Alfredo Zalce radicalizó su discurso, haciéndolo políticamente más militante en grabados como *México se transforma en una gran ciudad* (1943). Esta obra, desprovista del tono carnavalesco de Chávez, está recorrida por las mismas estructuras metálicas que protagonizan *Río Revuelto*

20 BUÑUEL, L. (1950). "Los olvidados", FE, AB, 530, p. 80.

21 *Ibidem*, p.10.



7. México DF. Fotografía de trabajo para Los olvidados. 1949 (FE)



9. México se transforma en una gran ciudad. Alfredo Zalce, 1943



8. Las estructuras metálicas como fondo de las andanzas del ciego de Los olvidados. Luis Buñuel. 1950

o *Los olvidados* y, sobre todo, por un espíritu de desolación, corrupción y caos muy similar. Está claro que eran temas y sensaciones que gravitaban en el ambiente. Tal vez esto explique por qué el muralista David Alfaro Siqueiros demostró verdadero y sincero entusiasmo después de ver la película de Buñuel en un pase ofrecido a los amigos del cineasta.

Inspirándose en estas obras y, fundamentalmente, en las fotografías que había realizado junto a su equipo, Buñuel comenzó a especular en torno a la idea de ciudad perdida, que era el resultado del final de la civilización. En el guion llamó reiteradamente "ciudad perdida" al escenario en el que conviven edificios a medio construir con otros en ruinas y abandonados, el lugar donde tiene su guarida el ciego y donde se esconde ocasionalmente el Jaibo²². De este modo se refería al antiguo término de Tacubaya, absorbido a comienzos del siglo XX por México DF y convertido a mediados de la década en una de las zonas más pobres de la capital, donde vivían muchos niños sin un hogar dedicados a la delincuencia. Pero esta acepción tiene también un carácter mítico, vinculado a los relatos desarrollados desde la literatura y el cine, en novelas como *La Atlántida* (*L'Atlantide*, 1919), de Pierre Benoit, o en las películas homónimas dirigidas en 1921 por Jacques Feyder y en 1932 por Georg Wilhelm Pabst (*Die Herrin von Atlantis*). La denominación ciudad perdida tenía para Buñuel un sentido intencionadamente ambiguo. Estaba asociada con el mito popularizado por Benoit. Pero, sobre todo, era relevante en tanto en cuanto terminaba conduciendo a la idea de que el mundo y el ser humano estaban en peligro de extinción, una sensación agravada por la desilusión política y la decepción humana derivada de la Segunda Guerra Mundial. De hecho, tal y como se aprecia en las últimas acotaciones del guion²³, Buñuel se preocupó de indicar que las acciones de la persecución y muerte de Jaibo debían producirse en la "ciudad pedida", estableciendo así un intencionado y significativo juego semántico que equiparaban este lugar con un espacio que conducía irremisiblemente a la perdición.

Nonoalco fue otro de los ambientes en los que se situó buena parte de la acción. Allí confluían la ciudad moderna en proceso de construcción, con el armazón metálico de un rascacielos que servía de fondo al asesinato de Julián y a la paliza

22 BUÑUEL, L. (1950). "Los olvidados", FE, AB, 530, p. 98 reverso y p. 99.

23 *Ibidem*, p. 102.

propinada al ciego²⁴, y con las chabolas en las que malviven los protagonistas. Se trataba de una atmósfera que Buñuel consiguió construir concienzudamente, para trascender y poner en pie un relato universal acerca de los males de las grandes urbes que en el prólogo se hacen extensivos a otras capitales, entre ellas Nueva York, París o Londres. Gracias a esto, tal y como ha señalado Sánchez Vidal la gran virtud de *Los olvidados* consiste en conseguir ir más allá de un drama de apariencia realista, hundiendo sus raíces en la picaresca, en Sade y en un profundo conocimiento de la condición humana (SÁNCHEZ VIDAL, 2004).

Frente a las reticencias que esta película suscitó en intelectuales de la talla de Sadooul, Buñuel respondió que era necesario mostrar “la atroz miseria de los niños en América Latina” (SADOUL, 1984:19). El desolador retrato de los suburbios chilangos fue inicialmente interpretado por la crítica, el público y los comentaristas mexicanos como una sátira ofensiva que a punto estuvo de poner en peligro la situación profesional de Buñuel en México. Sin embargo, para otros autores como Pudovkin (MARTÍNEZ HERRANZ, 2011) era todo un logro artístico y moral (PUDOVKIN, 1951). Se trataba de una inmisericorde representación de la crueldad, del sinsentido del bien y del mal, que no contaba con un final ejemplarizante que pudiera utilizarse como argumento en su defensa. Esto es lo que hace de *Los olvidados* una pieza de un potencial crítico demolidor, una propuesta en tono de denuncia que también cultivaron otros realizadores como ‘Indio’ Fernández o Corona Blake y que en paralelo a las comedias populistas y a los melodramas —y en ocasiones combinadas con ellos—, comenzaron a ofrecer una mirada crítica sobre la capital. El cine mexicano se convirtió así en un documento valiosísimo para entender el proceso de modernización deficiente que había terminado extremando la división entre los ricos y los pobres (AVIÑA, 2004: 285-309).

2. De las relaciones entre fotografía y cine

Hablar de las relaciones entre cine y fotografía implica el tratamiento de cuestiones muy diversas. Puede abordarse el quehacer de los directores de cine que también son brillantes fotógrafos (Carlos Saura, Ramón Masats). Asimismo, cabe plantearse el estudio de los directores de fotografía de las películas. En el caso de la produc-

24 En las estructuras de este nuevo bloque de viviendas en construcción que sirve como telón de fondo a algunas de las escenas más destacadas de la película, Buñuel había previsto colocar una banda de músicos, distribuida por los distintos pisos.

ción de Buñuel merecen mención especial algunos tan destacados como Alex Philips, Gabriel Figueroa o Fermín Aguayo. Y, por supuesto, en este juego de relaciones es fundamental el uso de la fotografía como parte de las operaciones de promoción de las películas.

En este último caso y vinculada a la colección de imágenes de Archivo Buñuel, es preciso detenerse en las potencialidades de las denominadas fotos fijas, que servían para construir visualmente la memoria del rodaje y también para elaborar las campañas publicitarias de cada obra. En muchas ocasiones son documentos imprescindibles que desvelan secretos poco conocidos de la filmación de las películas, como sucede con *Los olvidados*. En este filme, gracias a algunas de las fotos fijas es posible tener acceso a secuencias que se rodaron, pero que no llegaron a formar parte del montaje final de la película. Como la que mostraba a Pedro tras huir de la casa de su madre, despertándose en un chamizo hecho de escombros, en medio de un solar del suburbio. Al levantarse se aproximaba a un montón de basura para encontrar algo que echarse a la boca o que pudiera serle de utilidad. En ese momento detrás de la escombrera aparecían dos mendigos en actitud amenazadora defendiendo lo que consideraban sus dominios. Pedro terminaba marchándose contrariado, mientras los mendigos se quedaban hurgando entre la basura, para descubrir finalmente el cuadro de un hidalgo español del que esperan obtener enormes beneficios. Buñuel había ideado estas imágenes junto a Max Aub y Juan Larrea durante la escritura del guion. En el rodaje introdujo algunos cambios, alterando la composición de la pareja de mendigos, que debía haber estado formada por un viejo y una vieja, para cambiarlo por dos varones. Pero, finalmente, en la fase de montaje, decidió prescindir de esta la secuencia.

Gracias a la foto fija queda constancia de que estas imágenes se rodaron, incluso parece que se filmó un primer plano de la litografía que representaban a “un conquistador cubierto con casco y armadura” con una cara que era “noble, de una hermosa expresión”. Esto le permitía jugar una vez más a provocar y hacer pensar sobre el destino de los españoles, al poner en paralelo esta obra con un plano corto del rostro del mendigo, que se “parece extraordinariamente al de la litografía. Se diría que es el mismo pero degenerado y abyecto”²⁵. Al suprimir estas imágenes

25 BUÑUEL, L. (1950). “Los olvidados”, FE, AB, 530, p. 64.

Buñuel volvió a poner en marcha uno de los muchos ejercicios de autocensura que practicó a lo largo de proceso de montaje de esta película, eliminando algunas de las consideraciones que Larrea había desarrollado mucho más extensamente en *Rendición de espíritu* (LARREA, 1943). Y con ellas también hizo desaparecer uno de sus habituales gags trágicos, en el que ironizaba sobre los conquistadores y el devenir de la España imperial, a la que Franco se aferraba como referente y modelo para legitimarse en el poder. Lo único que finalmente queda en la película de todo lo proyectado y filmado es la presencia de los mendigos miserables, quisquillosos y egoístas, con los que comenzó a dar forma al arquetipo del menesteroso que terminaría de desarrollar en *Viridiana*, directamente emparentado con los modelos no solo de la picaresca, sino también de Velázquez y Goya.

En otros casos las fotos fijas, se utilizan para establecer la génesis y elaboración de las campañas publicitarias, además de los temas que interesaban y preocupaban más al directo. Tal y como se aprecia para el caso de *La ilusión viaja en tranvía* (1953). En uno de los momentos iniciales de la cinta la protagonista se levanta la falda para acceder al vehículo mostrando descaradamente sus muslos. Se trata de un gesto que las actrices de Buñuel ya habían repetido en otros muchos títulos y que el director reconoció provenía de sus recuerdos de adolescencia y juventud, cuando observaban a las mujeres subiendo al tranvía para poder verles el nacimiento de la pantorrilla (PÉREZ TURRENTE y DE LA COLINA, 1993: 89). Esta obsesión buñuelesca dio lugar en *La ilusión viaja en tranvía* a una colección de fotos fijas, bastante más elaboradas y explícitas que las imágenes que se montaron en la película. Y sirvieron también de atractiva fuente inspiración para el diseño de la campaña publicitaria. Los carteles, los programas de mano, las fotografías promocionales y de prensa estuvieron protagonizadas por esta imagen icónica, que funcionaba como un gancho eróticamente irresistible, aunque luego no aparecieran tal cual en el filme, para decepción de los espectadores.

2.1. Las fotografías como elemento narrativo

Pero las fotografías no son en cine únicamente una herramienta imprescindible dentro del proceso de preproducción y promoción de las películas. En el complejo entramado de relaciones entre ambas artes, es especialmente interesante observar cómo la imagen fotográfica se convierte en muchos casos en un elemento narrativo y estético de primer orden en la construcción del relato cinematográfico.



10. La fotografía haciendo las veces de enlace visual y sugerencia en *El Bruto*. Luis Buñuel. 1952

Las fotografías, como objeto, funcionan muy eficazmente haciendo las veces de enlace visual mediante el que fundir y transitar de una secuencia a otra, tal y como se aprecia en *El gran calavera* (1949). En esta película y en términos narrativos, Buñuel construyó una fábula de espíritu sainetesco, con un ágil sentido del rimo,

gracia a su hábil uso de la elipsis, lo que se convertiría en una de sus marcas de fábrica durante los años siguientes. Algunas de estas elipsis fueron posibles gracias al manejo de fotos que, como parte de la puesta en escena, facilitaba la omisión de acciones. Al final de la película unió dos secuencias mediante la continuidad que le proporcionaba la permanencia en pantalla del retrato de Virginia incluido dentro de las crónicas de sociedad de un periódico para llevarnos desde la mirada de Ramiro, preocupado por el destino de su hija, a la mirada de Pablo, indignado por el anuncio del matrimonio de la mujer que ama con otro hombre²⁶. Imitó así algunas de las fórmulas acuñadas por Orson Welles en *Ciudadano Kane* (1941) utilizando el fundido encadenado de imágenes prácticamente idénticas como puente mediante el que ensamblar acciones situadas en distintos espacios o tiempos. Además, la fotografía de Virginia, que lleva al espectador de la lujosa residencia de Ramiro a la humilde casa de Pablo funciona también como nexo informativo mediante el que asistimos a las diferentes reacciones de los personajes ante la decisión de Virginia, que va a casarse con un hombre al que en realidad no quiere.

En términos similares, pero con un tono más dramático apreciamos esta misma función de la fotografía como enlace en *El Bruto*. El retrato del protagonista, que vincula la segunda y la tercera secuencia, une los planos del tiránico Andrés mirando la foto, para mostrarnos a continuación el objeto de esos pensamientos: el Bruto en carne y hueso. De paso, esta sucesión de imágenes funciona también como elipsis y como una sugerencia netamente visual mediante la que el espectador es capaz de establecer entre ambos una relación paterno filial, que imagina ilegítima y oculta.

2.2. Las fotografías como piezas en la construcción visual de la película

Entre 1931 y 1932 Luis Buñuel ideó junto a Giacometti el texto para una escultura muy particular, una creación que podríamos denominar interactiva. Se trataba de *Una jirafa* que en cada una de sus manchas proponía acciones, textos o imágenes muy diferentes entre sí. El interior de la primera mancha debía estar constituido:

(...) por un pequeño mecanismo bastante complicado, muy parecido al de un reloj. En el centro del movimiento de las ruedas dentadas, gira vertiginosamente una pequeña hélice. Un ligero olor a cadáver se desprende del conjunto.

26 BUÑUEL, L. (1949). "El gran calavera", FE, AB, 529, p.102.

Después de haberse alejado de la mancha, tomar un álbum que debe hallarse en tierra, a los pies de la jirafa. Sentarse en una esquina del macizo y ojear este álbum que presenta decenas de fotografías de muy miserables y muy pequeñas plazas desiertas. Son las de viejas ciudades castellanas: Alba de Tormes, Soria, Madrigal de las Altas Torres, Orgaz, Burgo de Osma, Tordesillas, Simancas, Sigüenza, Cadalso de los Vidrios y, ante todo, Toledo (BUÑUEL, 1981: 145).

Las fotografías funcionaban en el proyecto escrito por Buñuel como parte de un collage visual, como un elemento con entidad individual, que, en su condición inmóvil, suspendían el tiempo y estaban por ello dotadas de virtudes estéticas propias.

En sus proyectos cinematográficos posteriores hizo un uso muy similar de las fotografías, entendidas como unidades visuales independientes. Aunque les adjudicó este papel en varios proyectos como *Él o Ensayo de un crimen* (1955) solo llegó a utilizarlas con esta función en *El ángel exterminador*.

Aunque, sin duda, las propuestas más audaces y provocadores fueron ideadas para *Simón del desierto*. En esta película planteó varias secuencias concebidas como collages en los que se alternaba pasajes en movimiento con fotografías estáticas, maquetas y sobreimpresiones. Un tratamiento visual que ya había ensayado en *El ángel exterminador*, en la escena del ataque indiscriminado de unas sierras mecánicas que anunciaban el final de la civilización²⁷. En *Simón* imaginó con esta estructura un diluvio en el desierto²⁸, los delirios del estilista que fantaseaba torrentes nevados²⁹ y una tormenta de blasfemias lanzada por el diablo contra el santo. Esta última escena fue diseñada por Luis Buñuel y su coguionista Julio Alejandro como una sucesión de imágenes sacrílegas —un pan eucarístico atravesado por un puñal, una custodia galopando por la arena o una cruz en llamas—³⁰ estrechamente vinculadas por su condición perturbadora a títulos previos, en especial a *La edad de oro*, *La muerte en ese jardín*, *Nazarín* o *Viridiana*. Pero en *Simón del desierto* ninguno de estos collages visuales llegó a formar parte del montaje final. En unos casos porque Buñuel decidió prescindir de ellos para simplificar el relato o ahorrar dinero y en otros porque el

27 BUÑUEL, L. (1961). "El ángel exterminador", FE, AB, 527, pp. 103-105.

28 BUÑUEL, L. (1964). "Simón del desierto", FE, AB, 549, p. 36.

29 *Ibidem*, p. 68.

30 *Ibidem*, p. 32-37.



11. *El Cristo eléctrico de Así es la aurora*. Luis Buñuel. 1955

rodaje de *Simón* fue especialmente accidentado, de hecho, la película nunca llegó a terminarse tal y como había sido concebida. La filmación tuvo que suspenderse por falta de presupuesto. Con los fragmentos filmados se montó un mediometraje que, en contra de los deseos de Buñuel, fue presentado por el productor Alatríste al Festival de Cine de Venecia de 1965 (AUB, 1985: 423), donde, pese a todas las dificultades y limitaciones señaladas, obtuvo el Premio Especial del Jurado.

2.3. Las fotografías como tema

Con frecuencia en los relatos cinematográficos de Buñuel las fotografías se convierten en un elemento esencial de la trama, en las auténticas protagonistas de una narración que en unos casos hablan de historias ocultas y en otros introducen reflexiones de índole político o religioso.

La fotografía funciona como tema clave en el desarrollo de la historia de afecto, adulterio y sacrificio que se plantea en *Una mujer sin amor* (1951). En esta película basada en la novela *Pedro y Juan* (*Pierre et Jean*, 1888) de Guy de Maupassant, es esencial la planificación de la secuencia en la que Carlos, el hijo mayor, descubre a su madre leyendo de madrugada las cartas de un viejo conocido de la familia, Julio Mistral. Durante el desarrollo de la misma se alternan los planos generales de Rosario, con algunos primeros planos de la foto que mira y sujeta tiernamente entre sus manos³¹. De este modo Buñuel logró elaborar con imágenes un subrayado similar al que Maupassant construyó con palabras en torno al retrato del ingeniero. La fotografía y el valor que tiene para Rosario se convertirán casi en una obsesión para el hijo primogénito y en la clave mediante la que llegará a desentrañar la historia amorosa de su madre y la verdadera paternidad de su hermano pequeño.

La relevancia de la fotografía como tema, va todavía más lejos en otros títulos posteriores. En *Ensayo de un crimen*, por ejemplo, cuando Patricia y Archibaldo conversan sobre la colección de fotos de gente famosa que ella atesora en su apartamento, este último termina pronunciando una frase cargada de ironía y a la vez de intención: "Muy interesante. Y lleno de celebridades. Sólo falta el inventor de la bomba atómica"³². Con esta sentencia Buñuel no solo hacía alusión a los valores y referentes de una sociedad nueva y vacua, sino que además aprovechaba la ocasión para introducir uno de los temas que más le obsesionaban después de la Segunda Guerra mundial: la bomba atómica y sus consecuencias. Un asunto que le preocupó enormemente y sobre el que escribió a su amigo Ugo Argenti hablándole de la imposibilidad de escandalizar a una sociedad que había vivido el exterminio en los campos de concentración nazis o los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki (FERNÁNDEZ COLORADO y CERDÁN, 2007: 222).

31 BUÑUEL, L. (1951). "Una mujer sin amor", FE, AB, 532, p. 66.

32 BUÑUEL, L. (1955). "Ensayo de un crimen", FE, AB, 535, p.43.

Pero quizás la fotografía a la Buñuel dio más protagonismo en el desarrollo de la narración, fue la del Cristo eléctrico de *Así es la aurora* (1955). Esta imagen va acompañada de una conversación entre el doctor Valerio y el obrero Sandro que la subraya y la explica. El primero cuenta que es un recuerdo de la campaña de Italia, a lo que Sandro responde que resulta extraña y exagerada. Es entonces cuando el doctor reacciona, en un tono a medio camino entre el enfado y la ironía, acusando al obrero de no creer ni en Dios ni en el diablo y apostillando como conclusión, que esa fotografía de Cristo atravesada por los cables de la luz era uno de los más bellos resultados de la guerra. Se trata sin duda de una imagen que conecta con el reiterado interés de Buñuel por alterar la tradición iconográfica católica para subvertir su significado, tal y como hiciera en *La edad de oro*, *Nazarín*, *Viridiana* o *La Vía láctea*. Pero el Cristo eléctrico de *Así es la aurora*, no era una invención de Buñuel. En la novela homónima en la que se basa la película se hace alusión directa a esta fotografía y se cuenta cuidadosamente su historia. Había existido en realidad y que Emanuel Robles, el autor del libro, había registrado fotográficamente durante la Segunda Guerra Mundial (PÉREZ TURRENT y DE LA COLINA, 1993: 100), sorprendido al toparse con un crucifijo manipulado con el fin de convertirlo en poste para la conducción de la luz. Lo que Buñuel hizo fue llevar esta idea todavía más lejos, utilizando como portante, en lugar de un crucifijo, una figura san sulpiciano, el Cristo de Amiens (SÁNCHEZ VIDAL, 1993: 196-197). Con esta insólita combinación de elementos creó un icono todavía más inquietante que el descrito por Roblès, pero que también partía de la realidad. Tanto como la de la Virgen de Guadalupe que preside los degüellos cotidianos en el matadero municipal en *El Bruto*. De este modo generaba en *Así es la aurora* generaba un provocador collage visual, un eficaz ejercicio de extrañamiento, que ponía en cuestión la guerra, la religión y la modernidad y que además evidenciaba toda la capacidad propositiva de un discurso netamente visual.

3. El auténtico arte nuestro de todos los días

En uno de sus primeros textos cinematográficos "*Decoupage* o segmentación cinematográfica", tramado en 1928, Buñuel defendía, justo antes del rodaje de *Un perro andaluz*, que el mero hecho de dotar de movimiento a las fotografías no significaba que estuviésemos ante una obra cinematográfica. Era preciso ordenar y organizar las imágenes con criterio creador mediante el *decoupage* y el montaje,

porque sin estos procesos tendríamos “un buen álbum de fotografías animadas”, pero no cine en el sentido artístico del término. Siguiendo este criterio, para hablar de arte refiriéndose a las películas era preciso tener en cuenta valores que ya había establecido la fotografía, entre ellos el trabajo con distintas lentes y objetivos, la construcción del plano y el concepto de fotogenia. A los que añadía otros que eran peculiares y privativos del cine, como eran, además del movimiento, la segmentación y la secuenciación de la imagen.

Fotogenia=objetivo+ découpage+ fotografía+ plano. El objetivo —“ese ojo sin tradición, sin moral sin prejuicios, capaz, sin embargo, de interpretar por sí mismo”— ve el mundo. El cineasta, después, lo ordena. Máquina y hombre (BUÑUEL, 1981: 172).

Para Buñuel, las labores de segmentación, organización y articulación posterior de las imágenes eran las que distinguían al cine de la fotografía. Y usó cientos de fotos para el correcto desempeño de todas estas tareas, en unos casos como herramienta esencial en la preparación de sus rodajes y en otros como dispositivo fundamental para la reflexión o para la promoción de los resultados.

Pero quizás, lo más interesante sea valorar la función que les asignó como piezas estéticas y/o narrativas. Las utilizó como enlace visual y como elemento con valor plástico propio para la creación de algunos de los collages que proyectó o integró en sus películas. Y también les otorgó un papel protagonista, tal y como había aprendido de la escuela expresionista alemana, convirtiéndolas en un elemento esencial de la puesta en escena y, como tal, en detonante de las acciones internas y externas de la trama. Las fotografías le sirvieron en buena parte de sus títulos para elaborar elipsis, implantar todo tipo de sugerencias y también para plantear temas, muchos de los cuales eran parte de sus obsesiones o de su universo creativo. Pero, sobre todo, eran manifestaciones del momento le había tocado vivir. “Expresión purísima de nuestra época, arte nuestro, el auténtico arte nuestro de todos los días” (BUÑUEL, 1981: 172).

Bibliografía

- AUB, M. (1985). *Conversaciones con Buñuel*. Madrid: Aguilar.
- AVIÑA, R. (2004). “Los hijos de *Los olvidados*” en VV.AA., *Los olvidados. Una película de Luis Buñuel*. Madrid / México D.F.: Turner / Televisa, pp. 285-309.
- BAZIN, A. (1977). *El cine de la crueldad*. Bilbao: Mensajero.

- BENOIT, P. (1919). *L'Atlantide*. París: A. Michel.
- BUÑUEL, L. (1982). *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza & Janés.
- BUÑUEL, L. (1981). *Obra literaria*. Zaragoza: Heraldo de Aragón.
- CARNICERO, M. y SÁNCHEZ SALAS, D. (Coords.). *En torno a Buñuel. Cuadernos de la Academia* (2000), Vol. 7-8. Madrid: Academia de las Artes y de las Ciencias Cinematográficas de España.
- CERVERA, E. y ESPADA, J. (2008). *México fotografiado por Luis Buñuel*. Madrid: Filmoteca Española / Centro Buñuel de Calanda.
- FERNÁNDEZ COLORADO, L. y CERDÁN, J. (2007). *Ricardo Urgoiti: los trabajos y los días*, Madrid: Filmoteca Española.
- LARREA, J. (1943). *Rendición de espíritu*. México: Cuadernos Americanos.
- MARTÍNEZ HERRANZ, A. (2011). "Los olvidados y el efecto Pudovkin" en *L'Âge d'or. Image dans le monde ibérique et ibéro-américain*. Revue en ligne, 4, <http://lisaa.univ-mlv.fr/index.php?eID=tx_nawsecuredl&u=0&file=fileadmin/fichiers/LISAA/EMHIS/Age_d_or_4/Damparo_Martinez_Herranz-5.pdf&t=1370965277&hash=1667b8865ba17e4068af1c24c81f07f045c16ee4> [Consulta: 31 de mayo de 2013].
- PÉREZ GAVILÁN, A. I. (2005). "Chávez Morado destructor de mitos" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México DF: UNAM, 87, pp. 65-116.
- PÉREZ TURRENT, T. y DE LA COLINA, J. (1993). *Buñuel por Buñuel*. Madrid: Plot Ediciones.
- PINAL, S. (2016). *Esta soy yo*. México DF: Editorial Porrúa.
- PUDOVKIN, V. (26 de mayo de 1951). "La pantalla y la vida. Cuarto Festival Internacional de Cine. De las impresiones de Cannes" en *Literaturnaya Gazieta (Periódico Literario)*, 24. Moscú.
- SADOUL, G. (1984). "Preface" en Buñuel, L. *Viridiana*. París: Pierre Lherminier Éditeur.
- SÁNCHEZ VIDAL, A. (1988). *Buñuel, Lorca, Dalí. El enigma sin fin*. Barcelona: Planeta.
- (1993). *El mundo de Luis Buñuel*. Zaragoza: CAI.
- (1999). *Luis Buñuel*. Madrid: Cátedra.
- (2004). "El largo camino hacia *Los olvidados*" en VV.AA., *Los olvidados. Una película de Luis Buñuel*. Madrid/ México D.F: Turner y Televisa.
- ZOLA - MASSIN, F. E. (1979). *Emile Zola fotógrafo*. Milán: Mazzotta.

