

## EL GRAN CALAVERA Y LA INTEGRACIÓN DE LUIS BUÑUEL EN LA INDUSTRIA DEL CINE MEXICANO\*

AMPARO MARTÍNEZ HERRANZ\*\*

### Resumen

*Tras el fracaso de Gran Casino Luis Buñuel vive momentos de frustración profesional e incertidumbre personal. El encargo de la dirección de El gran calavera, con un guión en el que no había participado y la estrecha supervisión de Fernando Soler que intervino en esta película como actor y productor, le iba a ofrecer una nueva oportunidad para integrarse en la industria del cine mexicano. Buñuel pasó la prueba evitando situaciones conflictivas, demostrando su cualificación técnica y dejando sutil e inconscientemente su huella en una película concebida desde el principio como una comedia comercial y populista. Así logró su primer éxito dentro del cine mexicano, despejando el camino para poder realizar Los Olvidados.*

*Luis Buñuel, after the economical failure of Gran Casino live through a period of professional frustration and personal instability. The direction of «El gran calavera», with an screenplay in which he did not participate and under Fernando Soler supervision, who worked as actor and producer in this film, gave a new possibility to become part of the Mexican film industry. Buñuel passed the test, avoiding conflict, showing his technical qualification and putting a subtle and unconscious personal sign in a film planned from the beginning as commercial popular comedy. This was his first success in Mexico and it opened the way for «Los olvidados».*

\* \* \* \* \*

### EN MÉXICO Y SIN TRABAJO (1947-1948)

Durante los primeros meses de 1947 Buñuel trabaja en dos obras muy diferentes entre sí. Concluye el rodaje y la producción de *Gran Casino*, una película de encargo protagonizada por las estrellas de la canción popular más famosas del momento. Y, paralelamente, escribe junto a Juan Larrea el guión de *Ilegible, hijo de flauta*, con el que recupera su discurso más radicalmente surrealista. La primera resulta ser un fracaso

---

\* Este artículo ofrece una parte de los resultados de la investigación acerca de *Los fondos documentales españoles sobre Luis Buñuel*, obtenidos en el desempeño del trabajo hecho dentro del proyecto I + D (BHA 2000-0937) financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología para su desarrollo dentro del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Componen el equipo investigador de este proyecto el Dr. Agustín Sánchez Vidal y la Dra. Amparo Martínez Herranz.

\*\* Profesora Titular de Historia del Cine en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Investiga sobre Arquitectura Contemporánea e Historia del Cine.

de crítica y público y la segunda tropieza con serias dificultades para pasar del papel a la pantalla, dos decepciones que van a marcar la tónica de incertidumbre y reiterada frustración de sus proyectos durante los meses siguientes.

No obstante, a finales de 1947, y pese al revés de *Gran Casino*, Buñuel todavía confía en poder salir adelante personal y profesionalmente en México. Echa en falta a los compañeros y amigos que ha dejado en Hollywood, mientras su familia añora tiempos mejores. Jeanne los pasados en Francia y España y el casi adolescente Juan Luis su etapa estadounidense<sup>1</sup>. No tiene trabajo desde el mes de abril, con la escuálida salvedad de dos conferencias impartidas para el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica liderado por Jorge Negrete. Además, ha desestimado continuar con el contencioso iniciado contra la Warner por el plagio de una secuencia escrita por él e incluida sin su consentimiento en la película *La bestia con cinco dedos* (1947) dirigida por Robert Florey<sup>2</sup>. Buñuel reconoce que subsiste «*gracias a mi crédito financiero con ciertos amigos y con mi madre*»<sup>3</sup>.

Tratando de superar todas estas circunstancias adversas, Buñuel sigue haciendo planes, escribiendo e intentando poner en marcha nuevos proyectos. Entre ellos se cuentan *Nazarín*, *El Umbral*<sup>4</sup> (ambas a financiar por la Ramex) y una novedosa adaptación cinematográfica de la zarzuela *Los sobrinos del capitán Grant*, que quería coproducir con Dancinger<sup>5</sup>. Se siente acompañado en su inseguridad por otros exiliados españoles como José Moreno Villa que le escribe rememorando los tiempos de La Orden de Toledo<sup>6</sup> o los colegas de la Residencia de Estudiantes de Madrid, con los que incluso se reunirá para cenar el primero de diciembre de 1947<sup>7</sup>.

Cuando comienza 1948 lo único que tiene Buñuel entre manos son proyectos que se irán viniendo abajo uno tras otro. El de *Nazarín*, para el que estaba en negociaciones con el productor Pancho Cabrera, no llega a concretarse por falta de dinero. Con este mismo productor también queda paralizada la idea de llevar al cine otra novela de Pérez Galdós,

<sup>1</sup> RUBIA BARCIA, José, *Con Luis Buñuel en Hollywood y después*, Ediciones do Castro, A Coruña, 1992, pp. 33 a 35

<sup>2</sup> *Ibíd.*, pp. 35 y 36.

<sup>3</sup> *Ibíd.*, p. 34.

<sup>4</sup> Este guión escrito Junto a José Rubia Barcia recibió finalmente el título de *La novia de los ojos deslumbrados* y ha sido publicado en RUBIA BARCIA, José, *op. cit.*

<sup>5</sup> *Ibíd.*, p. 35.

<sup>6</sup> Filmoteca Española, Archivo Buñuel 1368.3 a 7, 4 recortes de periódico de un artículo de José Moreno Villa sobre la Orden de Toledo; una hoja con palabras en inglés en el anverso y en el verso un plano trazado a mano.

<sup>7</sup> Archivo de la Residencia de Estudiantes, AFG 280790340 /AFG/=R"-4/1, Fotografía de la Cena de antiguos residentes en México celebrada el 1 de diciembre de 1947.



*Cena de antiguos residentes celebrada en México D.F. el 1 de diciembre de 1947.  
(Archivo de la Residencia de Estudiantes).*

*Doña Perfecta*. El guión de *El Umbral*, escrito junto a Rubia Barcia, no encuentra financiación. Además de todo esto, el productor Santiago Reachi, después de haberle encargado la dirección de *La Malquerida*, cambia de opinión, encomendándosela al realizador mejicano Roberto Gavaldón, que tampoco llegará rodarla, quedando finalmente en manos de Emilio «indio» Fernández<sup>8</sup>. Y para rematar todo este cúmulo de frustraciones, el productor estadounidense de *Ilegible, hijo de Flauta*, cuyo guión Buñuel había traducido al inglés para facilitar su venta en este mercado<sup>9</sup>, decide retirarle su apoyo económico tras haberlo leído, considerando que se trataba de una propuesta demasiado extravagante.

De manera que en la primavera de 1948, un año después de haber finalizado el rodaje y la producción de *Gran Casino*, Buñuel sigue sin trabajo. Pese a todo, continúa resistiéndose a hacer «*películas gran casines-*

<sup>8</sup> «En 1948, José Revueltas escribió para el productor Santiago Reachi (Posa Films) una adaptación de la célebre pieza del dramaturgo español Jacinto Benavente (premio Nobel) que habría de llevar a la pantalla Roberto Gavaldón. El proyecto falló (por culpa de Reachi, según declaraciones de Gavaldón a México Cinema publicadas en agosto de 1948) y la película basada en *La malquerida* fue encargada definitivamente por el bienintencionado productor Cabrera a Emilio Fernández» GARCÍA RIERA, Emilio, *Historia documental del cine mexicano. Época sonora. 1949/1951*, Tomo IV, Ediciones Era, México, 1973, pp. 42-43.

<sup>9</sup> SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Buñuel, Lorca, Dalí. El enigma sin fin*, Planeta, Barcelona, 2000, p. 310.

cas». Rechaza tres propuestas de este tipo y desecha dirigir la adaptación al cine de una novela de Insua titulada *La mujer, el toro y el torero*, un proyecto que forzosamente incluía como protagonista a Luis Procuna<sup>10</sup> y que terminaría filmando con el título de *La dama torera o un corazón en el ruedo*, Miguel Morayta<sup>11</sup>, uno de los cineastas más despreciados por Buñuel.

Durante el verano de 1948 la situación se agrava. A finales de julio Buñuel debía comenzar la preparación del rodaje de *El último mono*, la adaptación de una obra de Arniches escrita en colaboración con Juan Larrea<sup>12</sup> y producida por Dancigers. Pero la crisis económica por la que atraviesa el país lleva a la devaluación del peso y el socio capitalista estadounidense del proyecto, Mr Porter, decide que no pone dinero mientras no se aclaren las cosas.

Es entonces cuando Luis Buñuel comienza a pensar en abandonar México<sup>13</sup> planteándose distintas opciones. Una de ellas consiste en marcharse a Venezuela para crear, apoyado por el escritor y político Rómulo Gallegos, una productora de documentales. Gallegos ostentaba desde el mes de febrero de 1948 el cargo de presidente de la República de Venezuela y resulta lógico imaginar su interés por trasladar a la acción política, mediante el cine, probablemente inspirado por los postulados del Neorrealismo, la reflexión y recuperación de la vida y costumbres venezolanas que ya había trabajado en su obra literaria. Además, desde su cargo podía facilitar a Buñuel los medios económicos y administrativos necesarios para poner en marcha esta iniciativa. No obstante parece que Buñuel tiene pocas ganas de trasladarse a este país y también escasas esperanzas en que este proyecto llegue a fraguar<sup>14</sup>. El derrocamiento de Rómulo Gallegos el 24 de noviembre de 1948 como consecuencia de un golpe militar y su destierro a Cuba, despejaron drásticamente las dudas sobre la posibilidad de encontrar trabajo en Venezuela. Sin embargo este episodio nos acerca a una situación que volverá a repetirse en otros momentos de la trayectoria de Buñuel. Estamos ante la historia del político ilustrado que quiere renovar la vida cinematográfica de su país contando en el empeño con el autor de *Las Hurdes*. En 1948 fue Rómulo Gallegos. En diciembre de 1959 sería Alfredo Guevara quien solicitase a

<sup>10</sup> RUBIA BARCIA, José, *op. cit.*, p. 37.

<sup>11</sup> GARCÍA RIERA, Emilio, *Historia documental del cine mexicano, op. cit.*, p. 107.

<sup>12</sup> Junto a Juan Larrea y por estas mismas fechas también estuvo trabajando en el proyecto de un filme de ambiente popular que iba a llevar por título *Mi huerfanito jefe* (SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Vida y opiniones de Luis Buñuel*, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 1985, p. 33. / PÉREZ TURRENT, Tomás y DE LA COLINA, José, *Buñuel por Buñuel*, Plot Ediciones, Madrid, 1993, p. 49).

<sup>13</sup> RUBIA BARCIA, José, *op. cit.*, p. 39.

<sup>14</sup> *Ibidem.*

Buñuel «*la ayuda necesaria, el aliento y la colaboración*» para apoyar el nacimiento del cine cubano tras la Revolución<sup>15</sup>.

Otra opción que Buñuel parece tener en cuenta más seriamente, es la de regresar a Estados Unidos y dedicarse a la docencia en la UCLA. Allí conocía a Kenneth Macgowan quien, tras retirarse de su actividad profesional dentro del mundo del teatro y del cine, había contribuido a la creación del primer departamento universitario dedicado al estudio de las artes del espectáculo, incluyendo materias relacionadas con el teatro, el cine, la radio y la televisión. Buñuel piensa que a través de Macgowan puede dar clases sobre los movimientos de vanguardia en el cine o algo similar y le pide a su amigo Rubia Barcia que haga averiguaciones sobre esta posibilidad<sup>16</sup>.

Aparte de esto, tampoco descarta la idea de trasladarse a Francia para trabajar, dentro de la productora Ciné France, junto a Jean Gremillon, que ya había colaborado con él en Filmófono<sup>17</sup> y que también había expresado su interés por el proyecto de *Ilegible, hijo de flauta*<sup>18</sup>.

Durante los últimos meses de 1948 la reactivación de algunos proyectos, como el de la adaptación y dirección de *El último mono* de Arni-ches, y la perspectiva de otros nuevos, entre los que se contaban la puesta en escena para una compañía estadounidense del *Retablo de Maese Pedro* de Falla o la integración en un negocio de doblaje al inglés junto a José Rubia Barcia<sup>19</sup>, parecen hacerle sentir algo más optimista, aunque sigue pasando serios apuros financieros: «*No tengo dinero más que para vivir al día y eso cuando lo tengo, que últimamente si no hubiera sido por algún buen amigo no hubiera ni comido*»<sup>20</sup>.

Ninguno de estos planes llega a concretarse y su situación económica es cada vez más complicada. La vida de Luis Buñuel sigue estando marcada por la incertidumbre profesional y económica. Su desesperación se transparenta en algunas de las cartas escritas a Rubia Barcia por enton-

<sup>15</sup> Filmoteca Española, Archivo Buñuel 691.16, Carta de Alfredo Guevara a Luis Buñuel, La Habana, 11 de diciembre de 1959.

<sup>16</sup> RUBIA BARCIA, José, *op. cit.*, pp. 39 y 40. Buñuel no sólo pidió un puesto de trabajo a Macgowan sino que además le envió el guión de *Ilegible, hijo de flauta* para que le diera su opinión, que no fue muy halagadora.

<sup>17</sup> SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Buñuel, Lorca, Dalí, op. cit.*, p. 310.

<sup>18</sup> DAVID, Yasha, *¿Buñuel? La mirada del siglo*, Ministerio de Educación y Cultura de España y Consejo nacional para la Cultura y las artes de México, Madrid, 1996, 326.

<sup>19</sup> José Rubia Barcia explica las referencias a este negocio que Buñuel hace en una carta del 5 de septiembre de 1948 de la siguiente manera: «*El 'dubbing' o doblaje al que alude, en el párrafo último, se refiere al iniciado de otras lenguas al inglés, por una compañía fundada por dos actores, Godoy y Ramírez, que habían trabajado con nosotros en la Warner. Yo le sugería viéndole tan desesperado, que con él de productor jefe quizá pudiera incrementarse el trabajo y ocuparon todos en él*». (RUBIA BARCIA, José, *op. cit.*, p. 43.).

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 41.

ces: «Una vida aislada en Hollywood aunque sea a 100 dólares a la semana asegurados me parece casi un ideal ascético en este mundo repugnante»<sup>21</sup>.

Es por estas mismas fechas, durante el otoño de 1948, cuando su madre le invita repetidamente a pensar en la viabilidad de regresar a España:

«Te ruego que no te olvides, o no se te pase el decirme si te agradaría el que yo con influencia, i (sic) ayuda preguntara donde sea si es que puedes venir a España, i (sic) que no te olvides. Pondría yo el alma entera, para conseguirlo. Te lo ruego hijo mio. Ya podrías tener ahora millones si como los que fueron tus ayudantes y también otros, que no tienen ni con mucho tu erudición, hubieras seguido aquí y trabajando con más éxito que ellos. Léstele la cama hecha como acostumbra a decirse. «Locura de Amor» o sea la historia de Dña. Juana la Loca, en película, ha tenido un éxito tremendo»<sup>22</sup>.

Resulta evidente que María Portolés se deja llevar por el cariño y la admiración que siente por su hijo y sobre todo, por el deseo de verles a él, a Jeanne y a los niños (entonces todavía no conocía al pequeño Rafael). Pero esta es una posibilidad que Buñuel ni siquiera se plantea. La única alternativa en la que piensa seriamente si no consigue asentarse en Méjico es regresar a los Estados Unidos para dedicarse a la docencia<sup>23</sup>.

Mientras tanto, permanece voluntariamente aislado del ambiente que rodea al mundillo cinematográfico mejicano. Su vida social se limita a las fiestas organizadas en su casa o en las de sus amigos entre los que se cuentan León Felipe, Juan Larrea, Imaz, José Moreno Villa, José Ignacio Mantecón y Álvaro Custodio<sup>24</sup>.

Por fin, en los primeros meses de 1949 va a producirse un cambio de tendencia en la suerte y circunstancias de Luis Buñuel. En febrero firma un contrato con Dancigers para el rodaje de lo que sería *Los Olvidados*. Un contrato que le garantiza un sueldo estable y la posibilidad de participar en otros proyectos. Así es como Buñuel llega a la dirección de *El gran calavera*, un trabajo de encargo, sin ninguna duda de mero trámite, que surge de los compromisos que por entonces tiene con Oscar Dancigers, quien por primera vez después de mucho tiempo le ofrece ciertas garantías de estabilidad en el trabajo dentro de la industria del cine mejicano. Desde el fracaso de *Gran Casino* su situación profesional y personal habían atravesado por uno de sus momentos más difíciles: «Le

<sup>21</sup> *Ibíd.*, p. 39.

<sup>22</sup> Filmoteca Española, Archivo Buñuel, 630. 1 a 3. Carta de María Portolés a Luis Buñuel del 20 de noviembre de 1948. En otra carta de este mismo periodo su madre vuelve a insistir en que piense acerca de la posibilidad de regresar a España (Filmoteca Española, Archivo Buñuel 630. 9 a 12, Carta de María Portolés a Luis Buñuel desde Zaragoza el 5 de diciembre de 1948).

<sup>23</sup> RUBIA BARCIA, José, *op. cit.*, p. 40.

<sup>24</sup> «También veo a Gaula y al grupo de catalanes del Banco Comercial de la Propiedad, todos ellos simpáticos y alegres». (RUBIA BARCIA, José, *op. cit.*, p. 44).

resumiré el año y medio que he pasado en la más completa inactividad. En una situación de crisis cinematográfica me empeñé en no volver a reincidir dirigiendo films idiotas. Todos mis grandes proyectos —fueron más de diez— fracasaron lamentablemente. Sería penoso contarle lo mal que lo he pasado»<sup>25</sup>.

### La producción de *El gran calavera*

En la primavera de 1948 Buñuel ya estaba inmerso de lleno en la preparación de *Los Olvidados*. Inicialmente había previsto que el rodaje comenzara en el mes de junio, pero las dificultades que implicaba el tratamiento de un tema como el de la niñez en los suburbios de México D.F., le obligaron a retrasar el rodaje, en principio, hasta el mes de octubre. Entretanto pensaba filmar un película basada en un texto de Simenon por la que Buñuel estaba especialmente interesado<sup>26</sup>. Sin embargo, se interpuso otro encargo.

Por aquellas mismas fechas Fernando Soler iba a dirigir, protagonizar y producir junto a Dancigers *El gran calavera*. «Pero finalmente considero que hacer las dos cosas era demasiado trabajo y pidió un director: el que fuese, con tal que funcionara técnicamente»<sup>27</sup>. Y si además resultaba honrado y dócil, mejor<sup>28</sup>. Dancigers decidió encomendarle esta tarea a Luis Buñuel, asegurándole, si aceptaba realizar esta comedia comercial en un par de semanas, poder disfrutar de cierta libertad en su proyecto de *Los Olvidados*<sup>29</sup>. Así es como Buñuel afrontó el trabajo en *El gran calavera*, como una condición previa y necesaria antes de acometer la producción de la obra que verdaderamente le interesaba<sup>30</sup>. Además, Buñuel necesitaba reafirmarse profesionalmente dentro de la industria del cine mexicano, que por entonces había inaugurado un periodo de expansión que le llevaría a producir entre 1949 y 1951 más películas que en toda la década de los treinta<sup>31</sup>.

El rodaje de *El gran calavera* transcurrió sin tropiezos, iniciándose el 9 de junio de 1949, en los estudios Teyepac, para terminar el 5 de julio de 1949<sup>32</sup>. De este periodo de tiempo se dedicaron al trabajo en la pelí-

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> PÉREZ TURRENT, Tomás y DE LA COLINA, José, *op. cit.*, p. 47.

<sup>28</sup> BUÑUEL, Luis, *Mi último suspiro*, Plaza & Janés, Barcelona, 1996, p. 234.

<sup>29</sup> BAZIN, André, *El cine de la crueldad. De Buñuel a Hitchcock*, Mensajero, Bilbao, 1977, p. 106. / SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Luis Buñuel*, Cátedra, Madrid, 1999, p. 152.

<sup>30</sup> SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Vida y opiniones de Luis Buñuel*, *op. cit.*, p. 35.

<sup>31</sup> SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Luis Buñuel. Obra cinematográfica*, Ediciones JC, Madrid, 1984, p. 115.

<sup>32</sup> GARCÍA RIERA, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, *op. cit.*, p. 69.

cula en torno a unos 18 días<sup>33</sup>, durante los que se respiró un ambiente muy cómodo gracias al buen entendimiento entre Luis Buñuel y Fernando Soler, quien en todo momento trató al cineasta como un profesional experimentado<sup>34</sup>.

### *Guión ajeno*<sup>35</sup>

Buñuel no participó en la escritura del guión de *El gran calavera*. Fue la única de sus películas en la que no intervino en la construcción de la historia<sup>36</sup>. Dancigers le presentó un texto ya elaborado escrito por Luis y Janet Alcoriza, nacido de la adaptación de una obra de teatro homónima de Adolfo Torrado<sup>37</sup>. Esta pareja de actores había decidido dejar la interpretación al darse cuenta de que podían trabajar muy bien juntos escribiendo guiones para películas<sup>38</sup>. De origen español, Luis Alcoriza había llegado a México en 1940. Allí se casó con la actriz, bailarina y escritora de origen austríaco Janet Riesenfeld, conocida como Raquel Rojas en su faceta de intérprete y como Janet Alcoriza en la de guionista. La colaboración entre ambos dio lugar a una de las relaciones más duraderas y fructíferas dentro del medio cinematográfico mexicano, ya que juntos escribieron buena parte de los guiones que se filmaron entre 1946 y 1960<sup>39</sup>. *El gran calavera* fue su primer trabajo con Buñuel a partir del que se iniciaría una estrecha amistad y una larga trayectoria de colaboraciones entre Luis Alcoriza, y Luis Buñuel que alcanzó a buena parte de las películas filmadas por este último durante la década de los cincuenta (*Los olvidados*, *La hija del engaño*, *El bruto*, *Él*, *El río y la muerte*, *La muerte en este jardín*, *Los ambiciosos* y *El ángel exterminador*; esta última ya del año 1962).

El argumento de *El gran calavera* provenía de una obra teatral bastante mediocre de Adolfo Torrado, dramaturgo español que por aquellas fechas era uno de los más famosos y prolíficos escritores de teatro de habla hispana. Los Alcoriza tomaron de la obra de Torrado la base argu-

<sup>33</sup> Luis Buñuel habla en unos textos de 18 días dedicados al rodaje del *El gran calavera* (PÉREZ TURRENT, Tomás y DE LA COLINA, José, *op. cit.*, p. 48) y en otros de 16 (BAZIN, André, *op. cit.*, p. 106).

<sup>34</sup> PÉREZ TURRENT, Tomás y DE LA COLINA, José, *op. cit.*, p. 48.

<sup>35</sup> Considero conveniente aclarar que este aspecto junto con otras cuestiones que se reseñarán más adelante, serán objeto de un análisis más pormenorizado y exhaustivo en posteriores publicaciones resultado de la línea de investigación que venimos desarrollando al respecto dentro del proyecto I + D, antes reseñado.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>37</sup> TORRADO, Adolfo, *El gran calavera*.

<sup>38</sup> No obstante, en *El gran calavera* Luis Alcoriza todavía participa como actor, interpretando a Alfredo, el novio rico y abandonado por Virginia.

<sup>39</sup> [cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/luis\\_alcoriza.html](http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/luis_alcoriza.html), p. 2.



mental, los nombres de varios personajes (los de Pablo y Virginia difieren en relación con el texto teatral y probablemente fueron elegidos por Buñuel<sup>40</sup>), el planteamiento de algunas escenas y unas pocas frases de los diálogos. A partir de aquí su aportación fundamental consistió en la supresión de varios personajes (la sobrina de Ramiro, por ejemplo), la construcción de una especialidad más claramente cinematográfica ubicando escenas en la calle o en el patio de la casa de vecinos, el cambio del perfil de Eduardo (el hijo de Ramiro), al que convierten en un joven inconsciente, pero colaborador y bondadoso, y la introducción de un personaje nuevo que no aparecía en la obra de teatro, Alfonso, el novio «rico» de Virginia, que dio lugar a la participación como actor en la película de Luis Alcoriza.

Pero sin ningún lugar a dudas, la contribución más importante de los Alcoriza en su adaptación de la obra de Torrado consistió en otorgar mayor peso dramático a la historia de amor entre la hija del calavera y el joven humilde, sin restar con ello protagonismo al personaje de Ramiro. En este sentido, jugaron un papel fundamental dos secuencias: aquella en la que Pablo declara su amor a Virginia, que además fue modificada por Buñuel para construir mediante la acción de chupar los helados uno de los sarcasmos más inteligentes de la película, y la final que recoge la boda interrumpida. Esta última fue idea por los Alcoriza (no hay nada ni siquiera parecido en la obra de teatro de Torrado) y probablemente a ellos se deba también el juego absurdo de alternancia entre las frases del cura y los eslóganes de propaganda vociferados por Pablo. Después, Buñuel planificó cuidadosamente la secuencia en el guión técnico, añadiendo durante la preparación del rodaje un buen número de ajustes, que hablan de la importancia que el director quiso concederle desde el principio. Fue proyectada y resuelta de manera excepcional, en tomas de duración muy corta que se suceden a gran velocidad, sobre todo en los instantes previos a la celebración del sacramento del matrimonio, lo que contribuye a crear una enorme tensión conscientemente construida por Buñuel. A esto se añadió el recorte en la duración de algunas tomas y la supresión de otras durante la fase de montaje. Así, según los cánones de las fórmulas cinematográficas más aquilatadas, se consiguió la agilidad deseada en el clímax y resolución de esta comedia que debía ser emocionante, ligera y desprovista de artificio. A todo esto hay que sumar, por supuesto, la habilidad en la urdimbre de las frases solapadas. Durante el rodaje se añadieron a las inicialmente escritas para

---

<sup>40</sup> Tomándolos de la obra de Bernardin de Saint Pierre titulada *Pablo y Virginia* (SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Luis Buñuel, op. cit.*, p. 152).



*Virginia huye de su boda para encontrarse con Pablo (última secuencia).*

Pablo algunas nuevas que sirvieron para igualar la longitud de los textos del sermón y de los pronunciados por Pablo, ya que éstos, según lo previsto inicialmente, resultaban excesivamente cortos. Además, las frases nuevas fueron utilizadas para ofrecer, al final de la película, una síntesis de lo que había sido hasta ese momento la historia del amor entre Pablo y Virginia:

*«No se fíen de sus promesas y de sus ruegos.  
Para mujeres cuyo amor no depende de que suban o bajen las acciones.  
Si quiere evitar que la mujer que adora le abandone por un rico tonto.  
La lotería Nacional garantiza la fidelidad de la mujer amada».*

Todo esto haciendo gala de un humor basado en la ironía, que podía haber sido ideado e introducido tanto por Fernando Soler como por Buñuel, pero que en ningún caso estaba presente en la obra original de Adolfo Torrado.

### *El método y sus excepciones*

En *El gran calavera* Buñuel continuó utilizando buena parte de las estrategias de trabajo que había empleado en *Gran casino* y que, con ligeras variantes, iban a dar lugar al método que establecería como habitual durante sus años de trabajo en México, al menos a lo largo de la década de los cincuenta. Elaboraba un guión técnico muy detallado que después se pasaba a máquina. En él, aparte de los diálogos, las tomas y las localizaciones, se indicaban todo tipo de detalles: la entonación con la que debían pronunciarse algunas frases; el gesto a adoptar por parte de los actores; cuestiones relacionadas con la puesta en escena; encuadres; angulaciones; enlaces; así como las posiciones y movimientos de la cámara. Se trataba de guiones técnicos tan precisos que, generalmente, la planificación señalada para cada secuencia se correspondía con el montaje previsto para la misma. Sobre esta base y diariamente Buñuel preparaba el rodaje ajustando y matizando el contenido de lo previsto en el guión, añadiendo a mano nuevas acotaciones, corrigiendo los diálogos e incluso haciendo croquis en los que indicaba la posición de la cámara en relación con los actores y sus desplazamientos. Como en *Gran Casino*, se preocupó, cuando lo exigía la complejidad de la secuencia, de señalar mediante un dibujo cuál debía ser la posición de los distintos personajes dentro de la escena e, incluso, en algunos casos como debían desplazarse por ella<sup>41</sup>. En definitiva, se trataba de un método de trabajo mediante el que Buñuel trataba de tenerlo todo planeado en el momento de acometer el rodaje. Gracias a esto el proceso de montaje resultaba muy sencillo y rápido, tal y como quedó patente en *El gran calavera*, un título en el que se introdujeron escasas y poco significativas modificaciones durante el trabajo de edición de la película en relación con lo previsto o lo rodado.

No obstante, en este momento de su carrera Buñuel todavía estaba terminando de adaptarse e los métodos de la industria del cine mejicano y reordenando sus saberes y hábitos de trabajo anteriores. Probablemente por este motivo es posible descubrirlo actuando de manera excepcional en determinadas cuestiones, sobre todo si comparamos la forma de proceder en esta película con la sistemática de trabajo que adoptó en sus filmes posteriores.

Uno de los comportamientos más sorprendentes en este sentido tiene que ver con la planificación de escenas que ya antes de ser filmadas Buñuel

---

<sup>41</sup> BUÑUEL, Luis, *El gran calavera* (guión técnico), Filmoteca Española, Archivo Buñuel 529. Entre algunos ejemplos significativos merece la pena citar los croquis dibujados en el reverso de la página 85 y los del reverso de la página 86, aunque hay otros muchos esbozados a lo largo del todo el guión.



*Enredo de pies y piernas en la celada. Plano de la primera secuencia. (Filmoteca Española).*

sabía que no iban a formar parte del montaje final de la película. En la secuencia siete Ramiro llega a su oficina bastante borracho y se encuentra a su empleados conversando y devanando ovillos de lana mientras flirtean. En un momento dado, Buñuel escribe a mano en el guión técnico la siguiente anotación «Rodar lo anterior pero en el montaje comenzar la escena aquí»<sup>42</sup>, que fue efectivamente lo que finalmente se hizo. Los motivos de esta forma de proceder probablemente están relacionados con su interés por ensayarse en distintos usos técnicos. De hecho señaló para el rodaje de esta toma que debía utilizarse la dolly e ir desplazando la cámara en panorámica de un empleado a otro<sup>43</sup>. Tal vez, aunque esto es más difícil de demostrar, Buñuel en este punto también se hizo una pequeña concesión a sí mismo, filmando un plano en el que incluyó el juego de alegorías que se origina al mostrar a las secretarías y a los empleados de Ramiro enredados en un flirteo mientras devanan una madeja de lana. A través de estas tomas, que nunca llegaron a integrarse en la copia defi-

<sup>42</sup> BUÑUEL, Luis, *El gran calavera* (guión técnico), Filmoteca Española, Archivo Buñuel 529, p. 12.

<sup>43</sup> *Ibidem*.



*El motor se calienta (Filmoteca Española).*

nitiva de la película, Buñuel introducía la idea de las cuerdas e hilos como traducción objetual de los vínculos que arrastras a sus personajes<sup>44</sup>, adjudicándoles el mismo significado con el que aparecerían en otras películas (*Un perro andaluz*, *El, subida al cielo* o *Viridiana*).

Otra excepción interesante dentro de lo que iba a ser su sistema de trabajo, fue la reescritura completa de dos secuencias<sup>45</sup>, la primera y la veinticuatro. Escribió dos versiones del inicio de la película, de las que sólo conocemos la segunda. En ella concedió una extraordinaria importancia a la toma de arranque, dando lugar a una de las imágenes más eficaces y sugerentes de *El gran calavera* en la que es posible ver un montón caótico de pies y piernas enredados. Su interés porque fuera esta la primera información visual que recibiera el espectador estaría justificado por la oportunidad de introducir una de sus imágenes predilectas, la de los pies, aunque en esta ocasión cargados de ironía y desprovistos del ero-

<sup>44</sup> SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *El mundo de Buñuel*, CAI, Zaragoza, 1993, p. 247.

<sup>45</sup> También reescribió el arranque de la toma 7, precisamente el fragmento que después decidió rodar aunque no pensaba incluirlo en el montaje final. Esto puede verse por la hoja añadida entre las páginas 11 y 12 (BUÑUEL, Luis, *El gran calavera* (guion técnico), Filmoteca Española, Archivo Buñuel 529).



*Pablo se declara a Virginia. (Filmoteca Española).*

tismo que les atribuyó en otros títulos (*Él*, *Diario de una camarera*, *Belle de jour*, *Tristana*). Además, podía servirle muy bien de preámbulo metafórico mediante el que anunciar cuáles iban a ser las condiciones del desarrollo de la acción, estructurada como una trama de enredo vodevilesco.

Tal y como acabamos de indicar, Buñuel también redactó dos tratamientos diferentes para la secuencia veinticuatro. En el primero, Pablo, en el interior de su camioneta publicitaria, manifestaba su amor a Virginia y ella, avergonzada, cambiaba de tema. La secuencia terminaba con la voz del muchacho anunciando la crema Espuma de Flores por el altavoz<sup>46</sup>. En el segundo tratamiento, que Buñuel añadió a la primera versión de guión técnico agregando tres nuevas hojas mecanografiadas, los dos jóvenes, tras recorrer durante un tiempo distintas calles de la ciudad anunciando la crema, descansan después de haber empujado el coche que se había estropeado. Es entonces, mientras comen un helado, cuando Pablo declara su amor a Virginia. Esta fue la versión que finalmente se rodó y

---

<sup>46</sup> Hemos podido reconstruir el contenido del primer tratamiento con la información aportada por las primeras y las últimas frases de la secuencia, que se conservan en el guión técnico, aunque falta al menos una página intermedia que fue sustituida por las tres nuevas de la segunda versión de la secuencia BUÑUEL, Luis, *El gran calavera* (guión técnico), Filmoteca Española, Archivo Buñuel 529.

que atemperaba la cursilería de la anterior, introduciendo una serie de elementos que sirvieron para cargar de erotismo subliminal la secuencia, a los que se sumaron pequeñas improvisaciones durante el rodaje tan repletas de ironía como la de una de las frases publicitarias recitada por Pablo: «*Cantidad de mujeres que se acostaron feas se han despertado bonitas gracias a la maravillosa Espuma de Flores*».

En el guión técnico estaba previsto que cuando Virginia le preguntara a Pablo si el coche se estropeaba con frecuencia, éste contestase: «*el motor se calienta y...*»<sup>47</sup>. Durante el rodaje se suprimió esta frase, tal vez porque su doble sentido resultaba demasiado obvio en el contexto de galanteo y juego amoroso en el que ambos se encontraban. Pero a cambio se mantuvieron otras tomas incluidas en este segundo tratamiento de la secuencia, como las de los dos jóvenes comiendo helado al mismo tiempo que Pablo declara su amor a Virginia. Este gesto, que podría resultar ingenuo y trivial, es utilizado intencionadamente por Buñuel para eliminar el lirismo de la escena y ofrecer, incluso para aquellos espectador menos avezados en la interpretación de dobles lecturas, una corrosiva carga de sugerencias eróticas. Al mismo tiempo que Pablo le dice que la quiere, Virginia chupa ávidamente su helado de chocolate con fingida indiferencia (en un momento dado aparece escrito en el guión una acotación que dice: «*Ella sigue chupando el helado y aparentemente no le hace mucho caso*»<sup>48</sup>). Todo queda resuelto sin beso, para sostener así la tensión erótica y eliminar un gesto de afecto que Buñuel evitó siempre que pudo en sus películas. Cuando, finalmente, Virginia «*se incorpora nerviosa*» sentándose al volante del automóvil y exclama «*yo creo que ya se habrá enfriado*»<sup>49</sup>, el espectador se da de bruces nuevamente con la ambigüedad de unos diálogos en los que no termina de quedar claro si la joven se refiere al motor del coche o a su propietario y en los que también es posible descubrir un sentido del humor más propio de Buñuel que de Fernando Soler o de los Alcoriza.

Pero es sin duda en todo lo relativo a los diálogos donde nos vamos a encontrar con la forma de proceder más extraña e inusual dentro de la sistemática de trabajo de Buñuel. Nunca antes, y tampoco nunca después durante sus años de trabajo en México volvería a ser tan flexible y poco conciso en la redacción de los diálogos. Es relativamente frecuente

---

<sup>47</sup> BUÑUEL, Luis, *El gran calavera* (guión técnico), Filmoteca Española, Archivo Buñuel 529, página 75 bis, toma 209.

<sup>48</sup> BUÑUEL, Luis, *El gran calavera* (guión técnico), Filmoteca Española, Archivo Buñuel 529, toma 213.

<sup>49</sup> BUÑUEL, Luis, *El gran calavera* (guión técnico), Filmoteca Española, Archivo Buñuel 529, toma 215.

a lo largo de este guión encontrar anotaciones a máquina o a mano en las que se indica que queda pendiente escribir una parte del diálogo: «*hacer diálogo breve, diálogo ad hoc, falta diálogo...*». En ocasiones, durante la preparación diaria del rodaje Buñuel escribió a mano los textos que había que completar. Especialmente significativo es lo que sucede con la secuencia veintiocho. Al final de la toma 242 se indica escrito a máquina «*FALTA DIÁLOGO*». Buñuel añadió en lápiz algunas frases de Milagros y Pablo elogiando la cena<sup>50</sup>, que servían para introducir la acción aproximándonos con unas pinceladas rápidas a la alegría y buen ambiente que reinaba en la casa. Además, durante el rodaje todavía introdujeron algunas frases más, entre ellas el brindis de Pablo por Virginia, que da pie a lo que ya estaba claramente escrito en la primera versión del guión, cuando Soledad y Ramiro hablan de las virtudes de sus respectivos hijos.

En muchas otras ocasiones Buñuel dejó pendiente para improvisar o añadir durante el rodaje las frases que faltaban. Esto es lo que sucedió, por ejemplo con la secuencia veintinueve. Al final de la misma Buñuel escribió a máquina en el guión técnico «*Falta algo de diálogo mientras va abrazando a los tres hermanos*». Cuando añadió durante la filmación las frases que faltaban cambió por completo el sentido del final de esta secuencia. En origen terminaba en forma de chiste, con Milagros abrazando de manera compulsiva y emocionada a los tres hermanos al saber que la familia no se ha arruinado y con Ladislao quejumbroso diciéndole a Ramiro «*Si algún día te arruinas de verdad... no cuentes conmigo! ¡Ya lo sabes!*»<sup>51</sup>. Al introducir frases nuevas el protagonismo de la conclusión pasó de Ladislao a Ramiro, cambiando además el tono de su resolución que adquirió un marcado sentido moralizante, haciendo referencia a la lección que tanto su familia como él habían aprendido a causa de sus últimas vivencias:

*RAMIRO. Es verdad Milagros. Esto ha sido una lección para ustedes.*

*GREGORIO. Y para ti también*

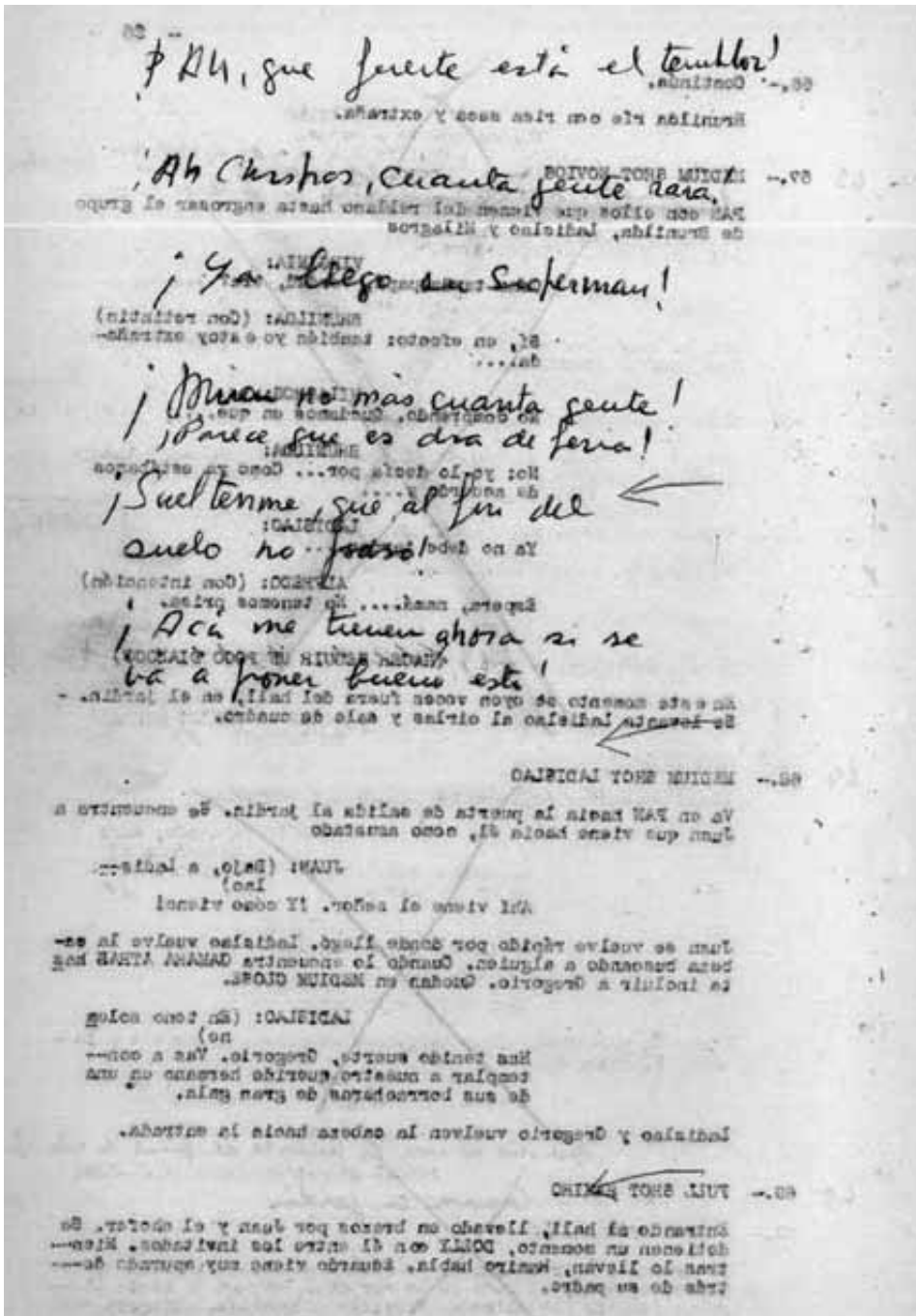
*RAMIRO. Tienes razón Gregorio. Para mi también*<sup>52</sup>.

<sup>50</sup> BUÑUEL, Luis, *El gran calavera* (guión técnico), Filmoteca Española, Archivo Buñuel 529, p. 94 reverso.

<sup>51</sup> BUÑUEL, Luis, *El gran calavera* (guión técnico), Filmoteca Española, Archivo Buñuel 529, p. 94, toma 272.

<sup>52</sup> Otro ejemplo significativo es el de la secuencia veintitrés, p. 70, toma 191, anotado a lápiz Buñuel escribe: «*Falta diálogo para que llegue a la escalera la pareja*», durante el rodaje se añadieron un par de frases, que continuaban el tomo cómico de las anteriores, pero que argumentalmente no introducen novedades (Milagros: *Jálale Ladislao*, Ladislao: *¿Qué es eso de jálale?* En esta misma secuencia un poco más adelante aparece la anotación mecanografía de falta texto (BUÑUEL, Luis, *El gran calavera* (guión técnico), Filmoteca Española, Archivo Buñuel 529, p. 72), aunque en este caso no se añadió nada nuevo, al no ser necesario en la resolución de la secuencia durante el rodaje.





Anotaciones manuscritas con los diálogos, hechas en el guión técnico, probablemente por Fernando Soler. (Filmoteca Española).

Incluso, durante la preparación del rodaje, llegó a señalar mediante una anotación manuscrita al lado de algún texto que debía corregirse el diálogo previsto («*arreglar este diálogo*»), dejándolo finalmente sin resolver de ninguna manera<sup>53</sup>.

Un caso más destacado todavía es el de la secuencia diez, en la que no fue Buñuel quien escribió en el reverso de la página 26 los diálogos que faltaban sino otro miembro del equipo, casi con toda seguridad Fernando Soler. Se trataba de varias frases que debía pronunciar Ramiro al irrumpir completamente ebrio en la fiesta de petición de mano de su hija. Es evidente que la letra de los nuevos diálogos no es la de Buñuel. En este sentido resulta bastante probable que sean anotaciones del actor Fernando Soler, ya que estamos ante una listado indiferenciado de frases de su personaje, Ramiro. Además, como más adelante se verá la colaboración entre Buñuel y Soler y, sobre todo, la intervención de este último en la resolución de numerosas cuestiones durante el rodaje fue una de las constates en el desarrollo de la producción del *El gran calavera*.

Todo esto nos sitúa ante una práctica que más adelante iba a ser infrecuente en Buñuel, por no decir radicalmente opuesta, ya que durante sus años de trabajo en México acostumbró a tenerlo todo perfectamente ajustado antes del rodaje, aunque luego decidiera cambiar sobre el plató lo previsto e improvisase. Entre los factores que pudieron haber motivado esta actitud excepcional podemos barajar el hecho de que el guión no fuese suyo y que no hubiera participado en su escritura de ninguna manera. También puede considerarse la posibilidad de que tuviera que redactar el guión técnico muy deprisa, dejando aquellos puntos que veía menos claros para resolver más adelante, sobre todo los diálogos que para él no tenían importancia. Además, debe también considerarse el peso y la participación de Fernando Soler en todo lo relacionado con la película. En más de una ocasión Buñuel dejó cuestiones pendientes para discutir y solventar con Soler que, además de protagonista, era productor de la película. Pero, sobre todo, debemos recordar que se trataba de un encargo que artísticamente apenas interesaba a Buñuel. El valor que tenía para él se cifraba en la oportunidad que le ofrecía de ser aceptado en el seno de la industria del cine mejicano, sobre todo tras el fracaso de *Gran Casino*, y en el compromiso profesional, y tal vez también moral, que había contraído con Dancigers para poder realizar *Los olvidados*. Parece claro

---

<sup>53</sup> Esto es lo que sucedió en la secuencia 29, toma 265, conversación entre Ramiro y Gregorio, que finalmente se dejó tal y como estaba (BUÑUEL, Luis, *El gran calavera* (guión técnico), FilMOTECA Española, Archivo Buñuel 529).

que *El gran calavera* era un proyecto con el que Buñuel no estaba especialmente ilusionado. Tan apenas le habla de él a su amigo Rubia Barcia en la correspondencia que intercambian por estas fechas, al contrario de lo que había sucedido con *Gran Casino*, un título al que había hecho constates referencias en sus cartas. De otro modo no se explica que Buñuel escribiera un guión técnico exhaustivo en todo tipo de cuestiones y en el que conscientemente dejase para resolver, no se sabe exactamente para cuándo ni cómo, la falta de diálogos.

### *El reencuentro con los secretos del oficio cinematográfico*

Buñuel estaba muy preocupado por poner al día sus saberes sobre el oficio de director y adaptarse convenientemente a los usos técnicos de la industria cinematográfica mexicana. Pudo ser a finales de la década de lo cuarenta cuando trabajó sobre *El tratado de la realización cinematográfica* de Lev Kulechov, publicado en español en 1947 por la editorial Futuro de Buenos Aires. Una obra que aunaba la reflexión teórica y los contenidos prácticos y que Buñuel posiblemente leyó poco después de su edición para intentar recordar lo que sabía y actualizar sus conocimientos. Sobre un ejemplar de su propiedad, Buñuel hizo varias anotaciones acerca de los problemas del trabajo con el sonido durante el montaje o sobre las diferencias entre el papel del ayudante de dirección en Europa y en América. Pero una de las más interesantes es la que trazó al lado de un párrafo en el que Kulechov habla de la realización de la película como una obra de equipo, comparándola con los montajes teatrales. En este punto Buñuel escribió «+ *Catedral*»<sup>54</sup>, dejando clara cual era su concepción del trabajo cinematográfico, al definirlo como una tarea de paternidad colectiva y en ocasiones anónima.

Lo que parece claro es que a estas alturas de su carrera una de sus preocupaciones fundamentales era reencontrarse con la técnica partiendo de sus experiencias previas. Esto se evidencia en algunas de sus declaraciones sobre el trabajo en *El gran calavera*: «*Me divertí porque me ejercitaba técnicamente. Me entretuve con el montaje, la estructuración, los ángulos. Todo esto me interesaba porque aun era yo un aprendiz en el cine digamos 'normal'*»<sup>55</sup>. Y, sobre todo, donde podemos descubrir su curiosidad por ensayar diferentes soluciones es en el desarrollo y redacción del guión técnico.

---

<sup>54</sup> KULECHOV, León, *Tratado de la realización cinematográfica*, Futuro, Buenos Aires, 1947. En el ejemplar conservado en Filmoteca Española, Archivo Buñuel, 784, estas anotaciones manuscritas aparecen en las pp. 15 y 25.

<sup>55</sup> PÉREZ TURRENT, Tomás y DE LA COLINA, José, *op. cit.*, p. 47.

Previó la utilización de elementos complejos dentro de la puesta en escena como los forillos o paredes móviles que indicaba debían utilizarse para rodar la toma 217 («*colocar wild*»)<sup>56</sup>, un recurso que ya había empleado en *Gran Casino*.

Demostró una especial inclinación por jugar con las posibilidades de los distintos enlaces. Aparte del corte directo, los fundidos en negro o los fundidos encadenados que conocía bien y que utilizaba habitualmente como nexos entre secuencias, decidió probar suerte con los efectos de la cortinilla (a la que se refiere utilizando el término anglosajón *WIPE TO*) en la secuencia diecinueve<sup>57</sup>, un recurso inusual en su obra que de hecho no llegó a incluir en el montaje definitivo de la película. De su disposición a aprender sobre esta cuestión nos habla también de manera especialmente clara lo sucedido con la secuencia treinta y dos. Ésta arranca en negro de la visión distorsionada de la falda de Virginia que se dirige a su padre mientras la cámara la sigue hasta que se encuentra con él, en un gesto que hace coincidir la dirección de su desplazamiento con el eje de la cámara. Se trata de una solución que no estaba prevista en el guión técnico y cuya evolución Buñuel dibujó cuidadosamente poco antes de proceder al rodaje<sup>58</sup>.

La secuencia concluye utilizando otro recurso mediante el que esta vez Buñuel jugó con las posibilidades de una imagen que hace las veces de nexo visual y narrativo. Unió dos secuencias mediante la continuidad que le proporcionaba la aparente persistencia en pantalla de una fotografía (el 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 de su próximo matrimonio con otro hombre. Así es como aparece reseñado en el guión técnico:

*«Ramiro de espaldas a LA CÁMARA, ve irse a Virginia. Cuando esta ha salido, vuelve a sentarse en el sillón. Suspira y hace un movimiento de lástima con la cabeza. Toma un periódico que está a su lado, doblado por una de las páginas centrales y mira la fotografía que se ve en él. LA CAMARA se aproxima al periódico.»*  
DISOLVENCIA

299. INT. CUARTO PABLO. NOCHE  
INSERT

*La fotografía del periódico. Un retrato de Virginia. Un encabezamiento: «PRÓXIMA BODA». CÁMARA ATRÁS. Pablo tiene el periódico en las manos. Lo arroja con rabia al suelo y se recuesta sobre la cama.»*<sup>59</sup>

<sup>56</sup> BUÑUEL, Luis, *El gran calavera* (guión técnico), Filmoteca Española, Archivo Buñuel 529, p. 78.

<sup>57</sup> BUÑUEL, Luis, *El gran calavera* (guión técnico), Filmoteca Española, Archivo Buñuel 529, p. 61.

<sup>58</sup> BUÑUEL, Luis, *El gran calavera* (guión técnico), Filmoteca Española, Archivo Buñuel 529, p. 101.

<sup>59</sup> BUÑUEL, Luis, *El gran calavera* (guión técnico), Filmoteca Española, Archivo Buñuel 529, p. 102.

Mediante un fundido encadenado la imagen de la joven se perpetúa sobre la pantalla y actúa como puente visual entre un espacio y otro, la lujosa residencia de Virginia y la humilde casa de Pablo. Pero, además, también actúa como nexo narrativo gracias al que asistimos a las distintas reacciones de los personajes ante la decisión de esta mujer de casarse con un hombre al que en realidad no quiere.

Otra de las prácticas que podemos relacionar con la inclinación de Buñuel por ensayar distintas formulas técnicas o también narrativas, tiene que ver con la utilización de la cámara subjetiva. En todos los casos esta práctica estaba detallada y prevista en el guión, tanto en la secuencia catorce, cuando Ramiro despierta después del colapso sufrido durante la fiesta de petición de mano de Virginia para verlo todo «*turbio y deformado. Como temblón.*» Utilizando para ello una lente especial<sup>60</sup>, como en la dieciséis, cuando de nuevo Ramiro, indeciso, mira la calle a la que quiere arrojar desde un andamio y ve oscilar inquietantemente la calzada y a los peatones que pasean por ella<sup>61</sup>. No obstante, hay que señalar que en *El gran calavera* este recurso se justifica en todo los casos bajo una coartada lógica (una borrachera o vértigo), sin otros afanes experimentales o expresivos que no fueran los de ejercitarse con recursos ya establecidos.

Pero, sin duda, el aprendizaje más relevante fue el que tuvo que ver con el interés de Buñuel por mover la cámara y procurar, siempre que le fue posible, construir planos secuencia. Un rasgo este último que iba a convertirse en una constante visual y técnica de su obra cinematográfica. Él mismo reconoció al hablar de *El gran calavera* que se había preocupado especialmente por este tema: «*Recuerdo que yo era muy aficionado a lo que llaman plano-secuencia. En esta película hay dos o tres. Algunos dicen que no me intereso por la técnica, pero recuerdo que entonces me preocupó mucho y quería ponerla al servicio de lo que narraba. Quería evitar siempre que el espectador recordase que hay una cámara*»<sup>62</sup>.

En algunos casos las comprobaciones al respecto no pasaron del papel, tal y como sucedió con la secuencia veintiocho. Para ella señaló en el guión técnico que debía utilizarse una panorámica circular («*PAN CIRCULAR*») con la que recogería la reacción de los personajes a medida que Ramiro los nombrara<sup>63</sup> refiriéndose a la transformación que habían

<sup>60</sup> BUÑUEL, Luis, *El gran calavera* (guión técnico), Filmoteca Española, Archivo Buñuel 529, p. 40.

<sup>61</sup> BUÑUEL, Luis, *El gran calavera* (guión técnico), Filmoteca Española, Archivo Buñuel 529, p. 52 bis, toma 153.

<sup>62</sup> PÉREZ TURRENT, Tomás y DE LA COLINA, José, *op. cit.*, p. 48.

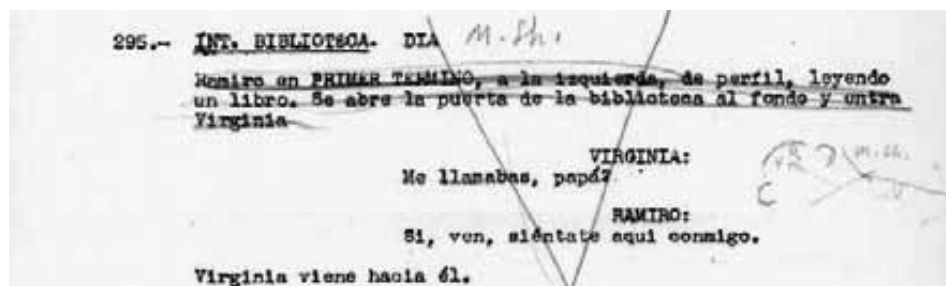
<sup>63</sup> BUÑUEL, Luis, *El gran calavera* (guión técnico), Filmoteca Española, Archivo Buñuel 529, p. 86, toma 284.

experimentado los distintos miembros de su familia gracias a la pobreza. Al final no pudo o no quiso resolver así este momento y utilizó el sistema convencional del plano contraplano que, además, resultaba mucho más sencillo de rodar y también más barato.

De cualquier manera, lo cierto es que en esta película la cámara aparece en constante movimiento, acompañando los desplazamientos azorados de los personajes y uniendo varias tomas concebidas inicialmente como independientes. Parece como si se sintiese más cómodo y seguro que en *Gran Casino*, donde ya había ensayado esta forma de proceder, y otorgase más movilidad a la cámara. Un dinamismo que por otro lado tenía bastante que ver con el contenido y desarrollo vodevilesco de la película. En cualquier caso, lo más interesante es que la mayor parte de las panorámicas están destinadas a seguir los desplazamientos de Ramiro, el personaje principal de la película interpretado por Fernando Soler, como sucede, por ejemplo, en la secuencia diecisiete. Buñuel, durante la preparación del rodaje y aun después, durante el desarrollo del mismo, unificó varias tomas gracias al desplazamiento de la cámara que siguió a Ramiro cuando este, habiendo descubierto la trama ideada por su familia para curarle, conversaba con los distintos protagonistas de la mentira y a la vez que organizaba su propia trampa.

Otro caso ejemplar es el de la secuencia diecinueve. Inicialmente estructurada en cinco tomas, durante el rodaje Buñuel decidió convertirla en un único plano secuencia jugando con las posibilidades que le ofrecería la dolly, con la que reprodujo mediante una panorámica sosegada y poco ampulosa, los movimientos de Pablo y Virginia por la terraza mientras tendían y conversaban. Una solución que resulta especialmente eficaz para mostrar de manera muy sencilla los pequeños gestos a través de los que se transparenta la generosidad de Pablo y su interés por Virginia, así como la delicadeza con la que ella mantiene el engaño acerca de su verdadera condición.

Actuaciones como éstas se repiten en mayor o menor medida a lo largo de toda la película, iniciando una práctica que tiene mucho que ver con otro de los rasgos que iban a ser característicos del método de trabajo de Luis Buñuel: su tendencia a la simplificación. Trató de aunar, casi siempre con éxito, eficacia narrativa y rapidez, el trabajo dedicado a la resolución de cada secuencia durante el rodaje, optando por las soluciones más sencillas y evitando siempre que pudo el exceso de gasto y la complejidad de la puesta en escena. Al margen de encontrarnos ante un autor que todavía estaba familiarizándose con los usos de la industria mexicana y refrescando sus conocimientos; aparte del posible control sobre determinadas soluciones que pudiera plantear Fernando Soler; por en-



Croquis dibujado para indicar la posición de la cámara y los desplazamientos de los personajes. (Filmoteca Española).

cima de todo esto, es posible apreciar y leer entre las líneas del guión técnico el deseo de terminar este encargo rápidamente, evitando problemas como los surgidos a lo largo del rodaje de *Gran Casino*.

### *La participación de Fernando Soler*

Perteneciente a una de las más importantes sagas artísticas del cine mejicano<sup>64</sup>, comenzó a hacer películas en 1915 y no paró hasta 1978, poco antes de fallecer, cuando intervino en *El gran perro muerto*. Además, fue guionista de varios filmes en los que habitualmente también trabajó como actor (*Papacito lindo*, 1939). Durante la década de los cuarenta se introdujo en el oficio de la dirección, compatibilizando en muchas ocasiones esta tarea con la de intérprete (*Como todas las madres*, 1944; *El verdugo de Sevilla*, 1942; *El barbero prodigioso*, 1941; *Con su amable permiso*, 1940) y llegando incluso a desempeñar simultáneamente en un buen número de títulos de este periodo las funciones de director, guionista y actor (*¿Qué hombre tan simpático*, 1942; *Ojos negros*, 1943; *Tentación*, 1943; *Educando a papá*, 1954).

De hecho, tal y como ya se ha dicho, inicialmente Fernando Soler pensaba protagonizar y dirigir *El gran calavera*, un filme en el que también actuaba como productor junto con Danciger. Pero finalmente consideró que la tarea era excesiva y pidió a este último que buscara un realizador eficiente y de confianza, adjudicándole el trabajo a Buñuel<sup>65</sup>. Fernando Soler quedó como productor y actor principal de la película, de manera que Luis Buñuel volvía a encontrarse en una posición muy similar a la que inicialmente se le había planteado con *Gran Casino* (1947),

<sup>64</sup> GARCÍA RIERA, Emilio, *Los Hermanos Soler*, Universidad de Guadalajara, México, 1990.

<sup>65</sup> BUÑUEL, Luis, *Mi último suspiro*, op. cit., p. 236.



Luis Buñuel y Fernando Soler trabajando sobre el guión técnico en el plató de *El gran calavera*.

protagonizada y financiada también por la misma persona, Jorge Negrete. La preocupación de éste por dar un nuevo impulso a su carrera y el interés de su compañera de reparto, Libertad Lamarque, por construirse una trayectoria artística dentro de la industria del cine mexicano, dieron lugar a enfrentamientos y tensiones durante el rodaje que terminaron traspasándose en la película y en sus malos resultados artísticos y económicos. Sin embargo, en lo que concierne a *El gran calavera* Fernando Soler era un profesional con su carrera sólidamente asentada y, además, Buñuel a estas alturas conocía bastante mejor el terreno que pisaba. Era muy consciente de que se encontraba ante un encargo de compromiso con el que debía cumplir sin crear problemas para poder poner en marcha sus proyectos más personales.

Del peso de Fernando Soler durante el rodaje y de su influencia en la toma de decisiones hablan varios datos historiográficos todavía por contrastar, entre ellos algunas fichas técnicas de publicaciones mexicanas que lo citan como codirector de *El gran calavera* junto a Buñuel<sup>66</sup> y, sobre todo,

<sup>66</sup> [http://cinemexicano.mty.itesm.mx/películas/gran\\_calavera.html](http://cinemexicano.mty.itesm.mx/películas/gran_calavera.html).



la constancia de su participación diaria en la preparación del rodaje y en las subsiguientes correcciones efectuadas sobre el guión técnico. Su libertad de actuación y sus continuas alteraciones de los diálogos previstos, que casi nunca respetó, dan buena cuenta de ello. Buñuel en el resto de su filmografía fue muy riguroso con el seguimiento de las frases escritas en el guión pero en este filme y de manera excepcional la presencia de Soler se impuso sobre un texto que, por otro lado, no era suyo.

Es interesante observar cómo buena parte de las alteraciones de los diálogos están encaminadas a hacer más amable y simpático al espectador el personaje de Ramiro. Esto es lo que sucede, por ejemplo, con la secuencia cinco (la que comprende la irrupción de Ramiro borracho en la fiesta de petición de mano de su hija), en la que se observan abundantes modificaciones en este sentido. En general no fueron sustanciales respecto del contenido que se les había asignado inicialmente, pero sirvieron para subrayar el protagonismo del personaje representado por Fernando Soler. El resto de los actores apenas cambió ninguno de sus textos. Además, Soler con su interpretación también atemperó la puesta en escena de la borrachera, que aparecía mucho más marcada en el guión, evitando los gestos ampulosos y dando lugar a un tono de comedia elegante que es el que iba a procurar construir con su actuación durante toda la película.

Algo muy similar es lo que sucede con la secuencia veintidós. Aunque en esencia se mantiene el contenido argumental y el desarrollo básico de la misma, durante el rodaje se introdujeron numerosas alteraciones. Se cambiaron las frases de casi todos los personajes y se añadieron en la primera parte otras nuevas. Además, varió el cierre previsto inicialmente, en el que se indicaba que Ramiro debía encenderse un cigarro «...*con aire de dictador, vigilante para que los demás trabajen*». Un poco más adelante en su lugar, Fernando Soler se tumbaba en un camastro, dulcificando la actitud del protagonista, que de otro modo resultaba demasiado hosca, casi molesta y, de paso, establecía con este gesto de socarronería una cierta complicidad con el espectador. En esta misma escena, cuando Ramiro es interrogado por su familia acerca de lo que les queda, él debía contestar según figuraba en el guión: «*Nos queda un apellido limpio y nuestra dignidad*» y a partir de aquí mandaba a cada uno a trabajar en la tarea que le había sido asignada<sup>67</sup>. En lugar de esto, en la película, el personaje interpretado por Fernando Soler responde: *Nos queda nuestro cariño*, suavizando de nuevo la actitud del personaje que el actor acerca a través de la ter-

---

<sup>67</sup> BUÑUEL, Luis, *El gran calavera* (guión técnico), Filmoteca Española, Archivo Buñuel 529, p. 66, toma 184.

nura al espectador. En lugar del voluntarismo casi calderoniano previsto por los Alcoriza y ratificado por Buñuel, Fernando Soler impuso con este cambio y con los que iría haciendo en adelante, un tono de comedia sentimental que se inclina en muchos caso del lado del melodrama en el que tan bregado estaba la cinematografía mejicana.

En otras ocasiones los cambios efectuados por Fernando Soler en los diálogos tenía como finalidad última procurar construir un chiste. Hay muchos ejemplos a lo largo de toda la película, pero únicamente mencionamos, a título de ejemplo, lo sucedido con la secuencia treinta y cuatro. Ramiro, al principio de la misma, intenta calmar a Milagros que llora desconsoladamente. Es en este momento cuando Fernando Soler decidió añadir una frase nueva a su parlamento, exclamando: *Tu también te casaste*, a lo que Milagros responde: *Precisamente por eso...* Se trata de un texto menos tierno y más irónico que el previsto originalmente<sup>68</sup>, introducido para dar lugar a un chiste que por su socarronería servía para romper con la tensión dramática de los preparativos de una boda que iba a celebrarse sin amor.

Esta forma de trabajar de Fernando Soler no incomodó a Buñuel. Todo lo contrario. Elogió su profesionalidad en repetidas ocasiones, porque le permitió rodar con la eficacia que buscaba. Para Buñuel, Soler era «*un buen actor que tenía todo el repertorio de los recursos del oficio y al que no había que ‘marcarle’ los gestos. Así yo podía ocuparme de otros detalles de la dirección*»<sup>69</sup>. Volverían a trabajar junto en *Susana* (1950) y en *Don Quintín el amargao* (1951), lo que habla del respeto y la admiración mutua que se fraguó a partir de su colaboración en *El gran calavera*.

### Una película asumida como trabajo de encargo<sup>70</sup>

Buñuel en esta ocasión había decidido cumplir con el encargo de la realización de la película de forma rápida y eficaz. En *Gran Casino*, un filme de vocación comercial y populista que supuso su reencuentro con la dirección después de varios años de inactividad, había procurado encon-

<sup>68</sup> El texto que inicialmente esta previsto en el guión técnico es el que sigue: «*RAMIRO: Bueno ya está bien; no llores más que no la van a Mataré. / MILAGROS: Es que no puedo acostumbrarme a la idea... la quiero como a una hija*». (BUÑUEL, Luis, *El gran calavera* (guión técnico), Filmoteca Española, Archivo Buñuel 529, p. 104, toma 305).

<sup>69</sup> PÉREZ TURRENT, Tomás y DE LA COLINA, José, *op. cit.*, p. 48.

<sup>70</sup> Al igual que ya he hecho con anterior al hablar de la adaptación de la obra de Adolfo Torrado, considero conveniente aclarar que todo lo relacionado con los temas e imágenes recurrentes en la obra de Buñuel, será objeto de un análisis más pormenorizado y exhaustivo en posteriores publicaciones resultado de la línea de investigación que venimos desarrollando al respecto dentro del proyecto I + D, antes reseñado.



*Ramiro entra borracho en la casa e interrumpe la fiesta de petición de mano de su hija. (Filmoteca Española).*

trar «senderillos»<sup>71</sup> mediante los que dar salida a los temas que entonces le interesaban, tratando de buscar la forma de expresar algunas de sus inquietudes. Sin embargo, con *El gran calavera* su preocupación principal fue la de cumplir rápidamente con la tarea que se le había encomendado y dejar satisfechos a los productores. Así podía ganarse fama de director eficiente y al mismo tiempo disponer de más libertad y tiempo para trabajar en sus proyectos personales, en este caso *Los Olvidados*. Esto no significa que renunciase a ser creativo. Simplemente quiere decir que sus intereses en aquel momento eran otros y que ante la perspectiva inmediata de *Los Olvidados*, mucho más atractiva para él, decidió no preocuparse demasiado por hacer de este encargo una obra personal. En *El gran calavera*, no se observa el afán por trazar las vías de escape expresivas que habitualmente introduciría en sus películas alimenticias con el fin de dar rienda suelta a su imaginación o ensayar y experimentar con las posibilidades de determinados temas e imágenes.

Pese a todo, la intervención de Buñuel se transparenta de forma

<sup>71</sup> MARTÍNEZ HERRANZ, «Gran Casino de Luis Buñuel», en *ARTIGRAMA*, n.º 17 (2002), Zaragoza.



*Milagros finge trabajar como costurera.*

consciente o inconsciente a través de pequeños detalles o actuaciones presentes a lo largo de toda la película. Hay apuntados temas llamados a tener un amplio desarrollo en otros títulos. Uno de ellos es el de la cena interrumpida, que se plantea ya al principio, cuando Ramiro llega borracho a la fiesta de petición de mano de su hija y ocasiona un escándalo expulsando a todos los invitados. Más adelante, en la secuencia veintiocho, se repite este asunto en el momento en el que Ramiro y su familia, teóricamente arruinados, cenan junto a Pablo y su madre para celebrar el compromiso entre los dos jóvenes. Es aquí donde podemos localizar un guiño fugaz de Buñuel insistiendo en uno de su temas predilectos. En el instante en el que los elogios hacia Pablo y sobre todo hacia Virginia llegan a su apogeo, casi al empalago, aparece por sorpresa Alfredo, el antiguo novio de ésta, acompañado por su madre, interrumpiendo, además de la cena el clima de confraternización interclasista que se había establecido. Durante la preparación del rodaje Buñuel añadió a este momento de la secuencia un texto escrito a mano que debía pronunciar Ladislao justo cuando llamaban a la puerta: «*Seguro, algún trabajo para mi.*



*Arranque de la secuencia catorce en la que los zapatos agujereados de Ramiro nos habla de su cambio de situación.*

*No le dejan a uno ni comer*»<sup>72</sup>. En la resolución de la misma sólo llegó a pronunciar la primera frase. Sin embargo, parece claro que en lo escrito por Buñuel subyacía el interés por subrayar la idea de interrupción, de la frustración de una cena, tal y como lo había expuesto ya en *La Edad de oro* y como lo desarrollaría más ampliamente en *Él*, *El ángel exterminado* y sobre todo en *El discreto encanto de la Burguesía*. En esta secuencia, que actúa como punto de giro conducente al clímax de la historia, la interrupción de la cena es asimismo la interrupción del idilio iniciado entre Pablo y Virginia, lo que significa para la joven el retorno a las convenciones de su vida burguesa anterior.

Otro de los temas que podemos adivinar apuntándose tímidamente en *El gran calavera* es el de las tejedoras y costureras. Las secretarías que devanan una madeja de lana mientras coquetean con sus compañeros de trabajo (tomas incluidas en el guión técnico que no pasaron a la pelícu-

<sup>72</sup> BUÑUEL, Luis, *El gran calavera* (guión técnico), Filmoteca Española, Archivo Buñuel 529, p. 86, toma 249.

la), la criada que hace punto en lugar de cumplir con sus obligaciones o Milagros que finge zurcir para tratar de engañar a Ramiro haciéndole creer que se han arruinado. Hay una idea que subyace tras todas estas situaciones, la de las mujeres que traman mientras tejen: embaucan a los hombres, timan a su amo, mienten al hermano... practican distintas variantes de infidelidad, en la acepción más amplia del término<sup>73</sup>.

De manera más reiterada y consciente nos encontramos con otros elementos frecuentes en la obra de Buñuel. Probablemente uno de lo más destacados es el que tiene que ver con el fetichismo de los pies. La película arranca con una secuencia que no disgustaba a Buñuel, un revoltillo de pies y piernas desde las que, al abrirse el plano, descubrimos la distinta condición social de sus propietarios<sup>74</sup>. Tal y como ya se ha explicado este inicio fue el resultado de un segundo tratamiento ideado por Buñuel poco antes de acometer el rodaje. Él mismo recordaba que «*esta escena fue improvisada, porque creo que no estaba en el guión. Se me ocurrió dar a conocer al personaje de una manera interesante. Sus zapatos son elegantes, caros, y contrastan mucho con los de los vagabundos o borachines que hay en la celda*»<sup>75</sup>. A partir de aquí las imágenes de pies como medio a través del que introducir a los personajes o a sus acciones se convierten en una constante a lo largo de toda la película. La secuencia catorce, en la que Ramiro despierta de su largo sueño tras haber sufrido un colapso, se inicia con un primer plano cuidadosamente reseñado en el guión del zapato agujereado del protagonista desde el que se abre el cuadro hasta situarnos en el espacio (una habitación humilde) y la circunstancia correspondiente (la ruina fingida). Poco después, en un ajustado juego de ironías, Ramiro descubre que Eduardo, su hijo mayor, se gana la vida como bolero (limpiabotas), una actividad que resulta especialmente humillante, ya que debe arrodillarse ante los pies de los demás para trabajar. Asimismo, concede importancia a la presencia de los pies y su posición a lo largo de todo el guión, incluso en momentos en los que su protagonismo pasa casi completamente desapercibido. Esto es lo que sucede en la toma 150, en la que Buñuel detalló cuidadosamente el modo en el que debían colocarse y entrar en el encuadre «*las piernas de Pablo, que se descuelga, aparecen por el extremo superior del cuadro*»<sup>76</sup>, algo que fue re-

<sup>73</sup> Agustín Sánchez Vidal habla de la asociación consciente o inconsciente en la obra de Buñuel de la mujer que coso con la infidelidad (SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *El mundo de Buñuel*, op. cit., 1993, p. 160).

<sup>74</sup> SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Luis Buñuel*, op. cit., p. 150.

<sup>75</sup> PÉREZ TURRENT, Tomás y DE LA COLINA, José, op. cit., p. 47.

<sup>76</sup> BUÑUEL, Luis, *El gran calavera* (guión técnico), Filmoteca Española, Archivo Buñuel 529, p. 51, toma 15.



*Ladislao descubre la presencia de su hermano al toparse con sus pies.  
(Filmoteca Española).*

suelto con tanta rapidez que apenas se percibe en la resolución final de la toma. Un poco más adelante, en la secuencia treinta y uno, Ladislao descubre la presencia de su hermano Ramiro en la habitación al topar con sus pies mientras gatea por el suelo recogiendo unos clavos. Buñuel escribió en el guión técnico «*De pronto al llegar a la escalera, se encuentra con unos pies seguidos de sus correspondientes piernas*»<sup>77</sup>. Este es el mismo recorrido que había utilizado para presentar al protagonista al principio de la película y también es el sistema que en repetidas ocasiones empleará Buñuel para introducirnos a sus personajes (a Camelia en *Gran Casino* o a Gloria en *Él*). Normalmente este gesto iba a estar marcado por el erotismo o impregnado de un cierto tono dramático, sin embargo, en *El gran calavera* fue utilizado para acentuar la comicidad de determinadas situaciones.

Únicamente es posible localizar una derivación del tema del fetichismo de los pies y de las piernas hacia contenidos más explícitamente sexuales en la secuencia diecinueve. En un momento dado de la primera

<sup>77</sup> BUÑUEL, Luis, *El gran calavera* (guión técnico), Filmoteca Española, Archivo Buñuel 529, p. 99, toma 290.



*Pablo y Virginia se encuentran a solas por primera vez. (Filmoteca Española).*

conversación entre Pablo y Virginia en la terraza, cuando él de manera cautivadoramente ingenua demostraba su generosidad e interés por la joven, Buñuel especificó en el guión técnico que debía avanzar «*hacia donde se halla ahora Virginia tendiendo unas medias*»<sup>78</sup>. Este detalle del atrezzo finalmente no se incluyó en la puesta en escena de la secuencia, pero el interés por explicitarlo en el guión nos conduce inevitablemente a los anuncios de las «medias Anita» de *La edad de oro* y a la afición de Buñuel por incluir siempre que le era posible citas subliminales. En este caso se trataba de un elemento con una presencia que iba a ser efímera en la pantalla, pero que hubiera podido servir para subrayar el erotismo emanado de una conversación aparentemente ingenua entre dos jóvenes que se gustaban y que, como era de esperar, aunque lo desearan, no llegaban a besarse.

Sobre este último punto Buñuel en *El gran calavera* reiteró una de sus prácticas más comunes: eliminar a toda costa los besos de la pantalla. En la secuencia veinticinco, tras la declaración de amor de Pablo

<sup>78</sup> BUÑUEL, Luis, *El gran calavera* (guión técnico), Filmoteca Española, Archivo Buñuel 529, p. 80, toma 168.



hacia Virginia, Buñuel previó que se escuchasen los besos entre ambos («*Se oyen los besos. Ramiro se indigna*»<sup>79</sup>), pero evitó que se viesan. Es más, cuando pasó de la toma del balcón desde donde Milagros, Ramiro y Ladislao escuchan por los altavoces del automóvil la conversación entre los enamorados al plano en el que se ve a los dos jóvenes dentro del coche, colocó la cámara mostrándolos de espaldas, rompiendo con el plano medio frontal que había utilizado hasta ese momento. El espectador contempla a Pablo y Virginia abrazados, pero, como en otras muchas ocasiones a lo largo de la filmografía de Buñuel, debe sobreentender o imaginar que acaban de besarse sin verlo. Todavía más llamativo resulta el modo de proceder de Buñuel en la resolución de la última secuencia. En la planificación de la misma había previsto una toma ideada como un plano medio que sirviera para mostrar el interior del coche donde «*Pablo y Virginia se abrazan, se dan un beso*»<sup>80</sup>. Este plano se rodó, pero no se incluyó en el montaje final del filme, dejando como único testimonio de la reconciliación entre ambos el sonido, de nuevo amplificado por el altavoz publicitario de la camioneta de unos besos que se escuchan pero no se ven.

### Misión cumplida

*El gran calavera*, se estrenó el 25 de noviembre de 1949, en el Cine Orfeón de México D.F., permaneciendo tres semanas seguidas en cartel<sup>81</sup>. Se convirtió rápidamente en un éxito de crítica y público y fue considerada como una de las producciones más importantes de la cinematografía mexicana de aquel año junto a *La malquerida* de Emilio Fernández, *La oveja negra* de Ismael Rodríguez, *Cuatro contra el mundo* y *Confidencias de un ruletero*, ambas de Alejandro Galindo<sup>82</sup>. Alcanzó tanta notoriedad que incluso llegó a ser objeto de una secuela<sup>83</sup>.

Se trataba de una película resuelta correctamente en términos técnicos<sup>84</sup> y narrativos, con la que Buñuel entró de lleno en las fórmulas propias del modo de representación clásico, es decir, de lo que él llamaba

<sup>79</sup> BUÑUEL, Luis, *El gran calavera* (guión técnico), Filmoteca Española, Archivo Buñuel 529.

<sup>80</sup> BUÑUEL, Luis, *El gran calavera* (guión técnico), Filmoteca Española, Archivo Buñuel 529, p. 112, toma 342.

<sup>81</sup> CASTRO, Antonio (editor), *Obsesión Buñuel*, Asociación Buñuel, Ocho y medio libros de cine, Madrid, p. 392.

<sup>82</sup> GARCÍA RIERA, Emilio, *Historia documental del cine mexicano, op. cit.*, p. 15.

<sup>83</sup> DAVID, Yasha, *op. cit.*, p. 351.

<sup>84</sup> El propio Buñuel reconoció que en esta película se cometieron algunos errores de racord. PÉREZ TURRENT, Tomás y DE LA COLINA, José, *op. cit.*, pp. 46 y 47.



*Cartel anunciador de la película.*

cine «normal», satisfaciendo así sobradamente las expectativas de quienes le habían echo el encargo. Demostró que era un cineasta eficiente, capaz de rodar en el tiempo marcado, ajustándose al presupuesto que se le había asignado (4.000.000 pesos)<sup>85</sup> y obteniendo, por añadidura, buenos resultados en taquilla.

Además, con *El gran calavera*, tal y como ha señalado Agustín Sánchez Vidal, Buñuel prefiguró el esquema básico de sus películas alimenticias durante su etapa mexicana: melodramas latinos en los que vencía su repugnancia por los excesos sentimentales mediante el uso de la ironía<sup>86</sup>. Fue así como consiguió que se le abrieran la puertas de la indus-

<sup>85</sup> GARCÍA RIERA, Emilio, *Historia documental del cine mexicano, op. cit.*, p. 69.

<sup>86</sup> SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Luis Buñuel*, Cátedra, Madrid, 1999, p. 152.

tria cinematográfica del país azteca: «Yo tenía la mala fama de Gran Casino, pero *El gran calavera* fue un buen éxito de público y gracias a esta película pude seguir haciendo cine en México»<sup>87</sup>. Cine, en la mayor parte de los casos, mucho más personal y atractivo.

Dos meses después del estreno de *El gran calavera* Buñuel pudo, por fin, acometer el rodaje de *Los olvidados*.

---

<sup>87</sup> PÉREZ TURRENT, Tomás y DE LA COLINA, José, *op. cit.*, p. 48.

