

CRONOLOGÍA DE LUIS BUÑUEL

Laila Ruíz Castillo

1900 Nace Buñuel el 22 de febrero en Calanda (Teruel). Su infancia y adolescencia transcurrirán entre Zaragoza y su pueblo natal, cuyas costumbres y festividades –desde los tambores de Semana Santa hasta un teatro de marionetas en el granero familiar- aparecen retratadas a menudo en películas suyas como *La edad de oro*, *Nazarín* o *Simón del desierto*, haciéndose por ese motivo mundialmente famosas.

1907-16 Estudia con los jesuitas, recibiendo una educación religiosa extremadamente severa, que en la obra de Buñuel se traduce como la religión reprimiendo el impulso erótico.

1917 Buñuel se traslada a Madrid, iniciando su formación universitaria en la Escuela de Agrónomos, debido a su gran interés por las ciencias naturales, en particular por la entomología –los insectos son otra de las obsesiones presentes en su obra-. Pero pronto Ingresa en la Facultad de Letras aconsejado por su amigo Américo Castro. Se aloja en la Residencia de Estudiantes, donde conoce a García Lorca y a Salvador Dalí, y a todos los que formarían la “Generación del 27”.

1920 Buñuel se dedica plenamente a la literatura, y guiado por la influencia de Lorca, descubre el ultraísmo y otras vanguardias, entabla amistad con Pedro Garfias, Ramón Gómez de la Serna, Humberto Rivas y otros. Se define políticamente, participa en una manifestación contra la pena de muerte, se une a la lucha sindical. Buñuel declara sentir simpatía hacia los anarquistas, aunque su interés por la anarquía es puramente sociológico. Influenciado por la literatura rusa, aunque sobre todo por la francesa (Apollinaire, Cocteau, etc.), escribe cuentos y poemas que publica en revistas vanguardistas.

1925-27 Se traslada a París y, ayudado por el célebre pianista español Ricardo Viñes, se encarga de la dirección de la puesta en escena de *El retablo de Maese Pedro*, obra musical de Manuel de Falla inspirada en un episodio del Quijote, creada para teatro de marionetas.

A pesar de que Buñuel no tenía experiencia teatral previa (excepto en el montaje de óperas cómicas que improvisaban en la Residencia de Estudiantes), su estreno en Ámsterdam en 1927 fue un gran éxito. Esto le anima a embarcarse en un nuevo proyecto teatral, escribiendo *Hamlet*, que se estrena en el Café Select de París y se convierte en la primera experiencia surrealista del teatro español.

Hasta entonces, Buñuel no tenía vocación muy clara. “No he tenido “vocación” nunca, si por vocación se entiende fuerza de voluntad”. Pero al descubrir *Der Müde Tod* (Las tres luces, 1921), de Fritz Lang, la figura de la muerta que impone a la muchacha tres pruebas para devolver la vida a su amado le fascinó de tal forma que quiso hacer cine.

Tras esta revelación ingresa en la Académie du Cinéma de Jean Epstein, quien aceptó a Buñuel como ayudante en *Mauprat* (1926) y *La chute de la Maison Usher* (1928). A la vez, se dedicó a la crítica cinematográfica. Elogió el cine americano de Buster Keaton, pero desapareció por completo el pretencioso vanguardismo de Abel Gance, negándose a trabajar con él en *Napoleón*. Esta posición le conduce a una situación difícil que acaba con la ruptura definitiva de su relación con Epstein.

1928 Tras descubrir autores como Benjamin Péret y otros escritores de la vanguardia de París, Buñuel acaba entusiasmado por el surrealismo y difunde los escritos surrealistas entre sus compañeros de la Residencia, entre los cuales, por supuesto, se encontraba Dalí.

Buñuel logra que Dalí abandone su clasicismo y que acepte escribir conjuntamente con él *Un perro andaluz*. Sin embargo, no es éste el primer proyecto de película propia en el que trabaja. Buñuel tuvo que desechar previamente un proyecto compartido con Ramón Gómez de la Serna llamado el mundo por diez centavos, una película que trataba de cómo se hacía un periódico y de su venta en la calle. La influencia ramoniana es evidente en las películas de Buñuel, por estar concebidas muchas veces como encadenados de greguerías, o por la presencia en este cine de ese fetichismo tan propio de Ramón que da valor metafísico a cosas como zapatos, armarios, objetos inanimados. Existe un tipo de estructura narrativa de Buñuel que debe más a Ramón que a la técnica surrealista de “collage”.

1929 *Un perro andaluz* se estrena en el Studio des Ursulines de París con un enorme éxito de taquilla, y permanece nueve meses consecutivos en cartel en el Studio 28, otra importante sala de arte y ensayo de París.

Un film de éxito: esto es lo que piensa la mayoría de las personas que lo han visto. Pero, ¿qué puedo hacer yo contra los entusiastas de cualquier novedad, incluso si esa novedad ultraja sus más profundas convicciones, contra una prensa vendida e insincera, contra esa masa imbécil que ha encontrado bello o poético lo que, en el fondo, no es otra cosa que un desesperado, un apasionado llamamiento al crimen?. L.B.

[Sobre sus obsesiones]: *De mis obsesiones no me preocupo. ¿Por qué crece la hierba en el jardín? Porque está abonado para eso. L.B.*

1930 Se estrena *La edad de oro*, primer largometraje surrealista, esta vez sin la colaboración de Dalí, ya que él y Buñuel rompieron su amistad a causa de Gala, quien nunca cayó bien al cineasta.

La historia es también una secuencia moral y estética surrealista alrededor de dos figuras principales, un hombre y una mujer. Se desglosa el excitante conflicto en toda la sociedad humana entre el sentimiento del amor y cualquier otro de orden religioso, patriótico o humanitario: aquí también son reales los personajes y pasajes, pero el héroe está tan animado por el egoísmo que imagina amorosas todas las actitudes, excluyendo el control u otro sentimiento. El instinto sexual y el sentido de la muerte forman la sustancia del filme. Es una película romántica, realizada con todo el frenesí del surrealismo. L.B.

Reclamado por Hollywood, Buñuel acude a los estudios sin mucho interés, pero no permaneció mucho tiempo. Hollywood nunca le sedujo lo más mínimo.

1932 Buñuel vuelve a España tras la instauración de la Segunda República y se dedica a rodar un documental titulado *Las Hurdes*, producido por Ramón Acín, un amigo anarquista de Huesca sin embargo, el gobierno prohibirá su proyección alegando que era deshonrosa para España.

Buñuel deja voluntariamente el grupo surrealista, molesto al comprobar que Breton y Eluard empezaban a darse mucha publicidad, cuando siempre la habían combatido.

1933 Contrae matrimonio con Jeanne Rucar, y tras tener a su primer hijo, Juan Luis, se instalan en Madrid en 1935 para trabajar como director de doblaje para la Warner Brothers.

1935 Junto con Ricardo Urgoiti, impulsa la creación de la sociedad de producción Filmófono. Trabaja como productor ejecutivo de cuatro películas de éxito tituladas *Don Quintín el amargao*, *La hija de Juan Simón*, *¿Quién me quiere a mí?* y *¡Centinela alerta!* (Aunque sólo intervino como colaborador técnico, Buñuel no se sintió muy feliz ya que traicionaban la conciencia surrealista.)

Sí, me remordía la conciencia. Aunque yo no escribía ni dirigía esas películas comerciales y sólo intervenía como colaborador técnico, estaba contribuyendo con ellas a lo que me repugnaba. L.B.

1936 Al estallar la Guerra Civil, Buñuel es enviado a París como delegado de la embajada española y se ocupa del montaje de *¡España leal en armas!*, documental coproducido por el Gobierno español y el Partido Comunista francés.

1938 Se traslada a Hollywood para trabajar como supervisor de filmes sobre la guerra de España, entre las cuales *Cargo of innocence*, que quedó inacabada, y *Blockade* con Henry Fonda. Acaba retomando un proyecto que había empezado diez años atrás con motivo del centenario de Goya, titulado *La duquesa de Alba y Goya*.

1939-46 Comienza a trabajar para el Museo de Arte Moderno de Nueva York y hace un documental para Roosevelt y os senadores llamado *El triunfo de la voluntad*, sobre la invasión de Polonia.

Sin embargo, a causa de las acusaciones de Dalí en uno de sus libros, *La vida secreta de Salvador Dalí* (quien lo acusa de sacrílego y “rojo”), el representante de los intereses católicos en Washington presiona al Museo para que le despidan. Buñuel acaba presentando su carta dimisión y rompe definitivamente su amistad con Dalí.

Tras el nacimiento de su segundo hijo, Rafael, en 1940, Buñuel trabajó como locutor de radio en español, pero pronto volvió a Hollywood, de nuevo para dedicarse al doblaje para la Warner Brothers. Escribió el guión de una secuencia de una película de Robert Florey llamada *The best of five fingers*, sobre una mano cortada que tenía vida propia, pero no llegó a cobrar nada (la mano cortada también aparece en *Un perro andaluz* y *El ángel esterminador*).

En 1944 acude a Méjico, en un principio para filmar *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, pero se suspendió el proyecto y recibió el encargo de rodar *Gran Casino*, otra película de tipo comercial en la cual Buñuel evitó todo tipo de sentimentalismo y amor convencional, “para limpiarla de cursilería”.

1950 Tras el fracaso que resultó *Gran Casino* (y que causó a Buñuel casi tres años de inactividad) se estrena *El gran calavera*, que por el contrario logró muy buenas respuestas del público y de la crítica.

Esto le permite realizar *Los olvidados* y *Susana*. *Los olvidados*, película basada en hechos reales, y para la cual quiso documentarse consultando los archivos de un reformatorio, obtuvo el premio a la mejor dirección y el de la crítica internacional en Cannes y supuso el renacimiento de Buñuel en Europa.

Susana ha sido considerada lo contrario de una parodia, ya que según García Riera “parte de un condicionamiento a la inversa del universo parodiado. Buñuel parece atacar en *Susana* el melodrama, pero para ello deja que la realidad se manifieste con la fuerza del deseo”.

Durante los tres años que estuve sin trabajar pude recorrer de un extremo al otro la ciudad de México, y la miseria de muchos de sus habitantes me impresionó. Decidí centrar Los

olvidados sobre la vida de los niños abandonados; para documentarme, consulté pacientemente los archivos de un reformatorio.

Mi historia se basó en hechos reales. Traté de denunciar la triste condición de los humildes sin embellecerla, porque odio la dulcificación del carácter de los pobres. L.B.

Susana [es una] película sobre la que no tengo nada que decir, salvo que lamento no haber subrayado la caricatura en el final, cuando todo termina milagrosamente bien. Un espectador no avisado puede tomarse en serio este desenlace. L.B.

1951 Tras *Susana*, Buñuel continúa filmando a ritmo de tres películas por año: *La hija del engaño* (versión "mejicanizada" de *Don Quintín el amargao*, que resultó un fracaso), *Una mujer sin amor* ("la peor película que he hecho" según Buñuel) y *Subida al cielo*, en la cual trabajó con el poeta de la "Generación del 27" Manuel Altoaguirre, y obtuvo el Premio de la Crítica Internacional a la Mejor Película de Vanguardia en Cannes.

En un solo viaje se acumula en número de incidentes que normalmente ocurrirían en varios viajes.

La realidad no suele ser tan concertada. [...] Yo creo que no debe haber una sola dimensión de lo real sino todas las dimensiones posibles. L.B.

1952 Dirige *El bruto*, película que narra la historia de un matarife que llega a cometer un crimen por lealtad a su amo. Pero la película va más allá del simple melodrama: el amor y los celos conducen al protagonista de *El bruto* a un trágico final.

El bruto hubiera podido estar muy bien, pues el guión que escribimos Alcoriza y yo tenía bastante interés. Pero me obligaron a cambiarlo de arriba abajo y ahora es una película como tantas otras, nada extraordinario. L.B.

*La película es como es. No sé si quería o no hacer melodrama. Las cosas fueron surgiendo. Yo tenía una idea central: el propietario exigente, los inquilinos que se le oponen, el 'hombre de mano' que lo mismo puede ser un boxeador que un matarife. Las cosas se complican porque *El bruto* tiene amores con la hija de un asesinado por él, y además ha tenido relaciones con la amante del propietario, que se pone celosa. ¿Melodrama? Pues me da igual. En el momento de realizar la película dije: Voy a hacer un melodrama. L.B.*

También filma *Las aventuras de Robinson Crusoe*, basada en la novela de Defoe pero con elementos surrealistas añadidos por Buñuel. Fue su primera experiencia en color, y resultó bien recibida.

Robinson, como las demás, me la encargaron. No me gustaba la novela, pero me gustó el personaje y acepté porque hay en él algo puro. primero es el hombre frente a la Naturaleza,

no hay romance, ni escenas de amor felices, ni serial, ni intriga complicada. Es simplemente un individuo que llega, se encuentra sólo frente a la Naturaleza y debe alimentarse. Me gustó el tema, acepté hacer cosas que hubieran sido interesantes. Creo que quedan todavía algunas, porque cortaron trozos surrealistas e incomprensibles, según decían. [...] Hice la película como pude, queriendo mostrar sobre todo la soledad del hombre, la angustia del hombre sin la compañía humana. Quise tratar también el tema del amor... Quiero decir, la falta de amor o de amistad: el hombre sin la compañía del hombre o de la mujer. A pesar de todo, creo que incluso con los cortes, las relaciones de Robinson y de Viernes son bastante claras: las de la raza 'superior' anglosajona con la raza 'inferior' negra. Es decir, que en un principio Robinson no se fía, imbuido de su superioridad, pero al final llegan a la fraternidad humana... ¡Vuelven a sentirse orgullosos de ser hombres! Espero que esta intención se note.
L.B.

Su tercera película de 1953 fue *Él*, la historia de Francisco Galván, el prototipo de hombre de honor, que se enamora de Gloria y se casa con ella. Pero pronto salen a relucir sus desmedidos celos, que acaban por convertir sus vidas en un infierno.

Me satisface sobre todo por lo que tiene de documento verídico sobre un caso patológico... Pero toda la exposición minuciosa, detallada, documentada, del progreso psicopático del personaje resultó inverosímil para el gran público, que se reía frecuentemente durante las proyecciones del filme. Ello me confirmó el hecho de que el cine tradicional común y corriente ha cultivado en el público un gran apego a lo convencional, el sentido común superficial y falso.

Suprimiría gustoso la parte melodramática, que es la que precede al matrimonio del personaje central y que no es más que una intriga amorosa entre la que habrá de ser su esposa, el novio de ésta y el propio paranoico.

La intención final del filme es, más que anticlerical, humorística. Sin embargo, el personaje es patético. A mi me conmovía ese hombre con tales celos, con tanta soledad y angustia dentro y tanta violencia exterior. Lo estudié como un insecto. L.B.

1953 Retoma un viejo proyecto de 1933, la adaptación a la pantalla de *Cumbres borrascosas*, de Emily Brönte, en la cual trabajó conjuntamente con Pierre Unik y se tituló *Abismos de pasión*. La película gira en torno el amor total, el *amour fou*, algo muy surrealista, pero también sobre la enemistad y la destrucción, como dice Buñuel: "amor y odio al mismo tiempo, dentro de los protagonistas. Un conflicto interno".

*Es la película que hubiera querido hacer en tiempos de **La edad de oro**. Para los surrealistas era un libro formidable. Creo que fue Georges Sadoul quien lo tradujo. Ellos amaban el lado 'amour fou', amor por encima de todo y, naturalmente, como yo formaba parte del grupo, tenía las mismas ideas sobre el amor y encontraba la novela formidable. Pero no se encontró quien la produjera, el guión quedó entre mis papeles y en Hollywood se hizo una versión ocho o nueve años más tarde. Yo ya no pensaba en eso cuando Dancigers, que tenía bajo contrato a Mistral, actor muy conocido en España, y otra vedette del cine mexicano, Irasema Dilián, me pidió hacer una película cuyo argumento no me gustó. Entonces él me recordó que yo le había hablado de mi adaptación de 'Wuthering Heights' Y yo se la mostré. Él la aceptó. En realidad, no me interesaba hacer ese filme y no quise innovar. Es, pues, la película tal como la pensé en 1930, es decir, una película veinticuatro años vieja, pero creo que es fiel al espíritu de Emily Brönte. Es una novela muy dura, sin concesiones y que respeta el sentido de amor de la novela. L.B.*

Del mismo año es **La ilusión viaja en tranvía** película semejante a Subida al cielo, ya que trata igualmente de un viaje, aunque en este caso el filme es un verdadero collage de los personajes más pintorescos (se ha sugerido un cierto toque de neorrealismo italiano, aunque a Buñuel nunca le atrajo) que podrían subir a un tranvía en México. La historia trata sobre dos obreros que roban un tranvía.

La ilusión viaja en tranvía es la historia de un robo de un tranvía por dos obreros... Salen de un bar y recorren la ciudad con el tranvía robado... Tiene una bobina bastante interesante... L.B.

1954 Realiza **El río y la muerte**, una historia de sangre entre clanes familiares, con la cual Buñuel no se encontró nunca muy a gusto. Alegaba que era una "película de tesis", siendo ésta la de que la educación arreglará el mundo, lo cual le parecía ridículo.

[Respondiendo a la pregunta "¿Podría verse El río y la muerte como una comedia negra?"]
Puede verse como usted quiera. Pero, si bien hay rasgos de hu,or, no es una comedia. Aunque me sentía molesto con el corsé de la tesis, no traté de burlarme del argumento. Cuando me lanzo a hacer una película, lo hago a fondo y no pretendo hacer guiños de complicidad con el espectador. Eso me parece tan malo como los actores que dicen 'morcillas' para buscar aplauso. L.B.

Filma **Ensayo de un crimen**, titulada también **La vida criminal de Archibaldo de la Cruz**. Como en la mayoría de los héroes surrealistas de Buñuel, en Archibaldo se da otra vez la conjunción de erotismo y muerte que el propio Buñuel considera inseparables: "se ha

comparado muchas veces el éxtasis erótico al momento de la agonía. Es algo que todos podemos sentir”.

[Ensayo de un crimen] es una broma, un divertimento. Mi primera intención fue la de crear una situación feliz tan absurda como las situaciones anteriores del filme. La escena final no está impuesta ni por la censura ni por el productor. En absoluto. Está en mi guión. Así lo quería yo. Ado Kyrou escribió que era el resultado de un compromiso comercial, un 'happy ending'. Nada de eso. El final feliz arbitrario fue idea mía. Se trata de un 'scherzo'. L.B.

*[Sobre el personaje de Archibaldo]: Es un frustrado en ciertas relaciones suyas con la realidad. Casi todas mis películas tienen ese tema: la frustración. Burgueses que no pueden salir de la habitación, gente que no quiere cenar y todo se lo impide, un tipo que desea asesinar pero sus crímenes fallan. La frustración aparece ya desde **Un perro andaluz**: el hombre va hacia la mujer, pero las cuerdas con los objetos atados a ellas le impiden el avance. En la escena del jardín de *La edad de oro* los amantes no pueden ni siquiera besarse. Es la distancia entre el deseo y la realidad. Intentar y fracasar. L.B.*

1955 Regresa a Francia para filmar ***Cela s'appelle l'aurore***, *Así es la aurora*, una de las películas favoritas de Buñuel, ya que como él menciona, es una película de “amor sí - policía no.” Recibió varias críticas desfavorables debido a ciertas menciones a Paul Claudel que muchos consideraron una burla, ya que Claudel fue muy atacado por los surrealistas. Sin embargo Buñuel nunca tuvo esa intención.

*[...] El médico de **Cela s'appelle l'aurore** convive efectivamente, aunque no físicamente, con la gente pobre de la isla; y además el amor lo hace más generoso. Por eso rompe con las convenciones: deja a su esposa, por muy enferma que esté, y se va con la amante. Ya le sería insoportable vivir cualquier forma de engaño [...] Se trata de ver si un personaje se hará mejor o peor, feliz o desdichado... El personaje de Zachary Scott, en **La joven**, cambia hacia el bien: deja de ser racista, se enamora realmente de la chica, ya no es un bruto violador y egoísta. Pero **Tristana**, en cambio, se hace vengativa y tiránica, se endurece. Sólo en las novelas de folletín los buenos siempre buenos y los malos son siempre malos. No aprenden nada, la vida no los cambia. Ven ustedes un ejemplo de cambio en el personaje de Gianni Esposito. Durante casi toda la película es un infeliz, incapaz de rebelarse contra la injusticia que lo abruma. Es como un autómatas de la desdicha, ¿no? De repente ya no puede más, toma un revolver, va a buscar al patrón y le pega un tiro en la barriga. L.B.*

1956 Dirige ***La muerte en este jardín***, “una historia de aventuras que permitiera observar comportamientos de personajes más o menos civilizados en medio de la

Naturaleza y en situación de peligro”, dice Buñuel. En el guión colaboró con Luis Alcoriza y un viejo amigo surrealista, Raymond Queneau.

Me interesa, como siempre, ver como las circunstancias van a hacer cambiar a los personajes. Es como meterlos en un caldo de cultivo. En ocasiones se puede comprobar que gente muy inteligente y civilizada, ante una situación de peligro común, se vuelve brutal, se animaliza. Y al revés. A unos la experiencia los mejora, a otros los empeora. L.B.

1958 Tras desechar un par de proyectos, rueda **Nazarín**, basada en la novela de Galdós, que recibió muchos elogios de la crítica y recibió la Palma de Oro en Cannes, además del Premio André Bazin en el de Acapulco. La película dio paso al inicio de las películas “religiosas” de Buñuel. (*Viridiana, Simón del desierto*, etc.)

Nazarín me interesaba como tipo humano, como conflicto espiritual, religioso, moral, etc. Era una obra escrita ochenta o noventa años antes pero que podía situarse en México en el periodo del dictador Porfirio Díaz y las situaciones seguirían siendo parecidas. Además podría introducir muchos elementos personales, y más de hoy, sobre el cristianismo, la caridad. [...] Es un Quijote del sacerdocio, y en lugar de seguir el ejemplo de los libros de caballería, sigue el de los Evangelios. L.B.

1959 Dirige **La fièvre monte à el Pao**, película con la cual tampoco quedó muy satisfecho. Supuso la última interpretación de Gérard Philippe antes de morir a causa de una enfermedad.

[La fièvre monte à el Pao] me la propuso mi agente desde París. Cierta productor quería hacer una película conmigo y vino a verme a México. La verdad es que no me interesaba gran cosa el asunto y lo acepté porque en aquellos momentos tomaba todo lo que me ofrecían, siempre que no fuera indigno, pues no tenía dinero, vivía al día. Y creo que finalmente se nota mi desinterés. Resultó una película muy rutinaria, hecha para slir del paso. L.B.

1960 **La joven**, *The young one*, su segunda película en inglés, fue poco apreciada en los Estados Unidos, pero no pasó desapercibida para la crítica, sobre todo para Truffaut. *El racismo es uno de los problemas que trata el argumento, pero quizá no el único. Está también, no lo olviden, el de la relación erótica entre un hombre y una muchacha, casi una niña. Sin pretender presentar una tesis, traté de comprender –no justificar– a los personajes. L.B.*

[Buñuel ha sabido] con gran habilidad dar la vuelta a las nociones de personajes simpáticos y personajes antipáticos y mezclar los hilos del juego psicológico manteniendo un discurso perfectamente claro y lógico. F. Truffaut

1961 Aún bajo el régimen franquista, vuelve a España para rodar *Viridiana*, hecho que indignó a los exiliados republicanos españoles.

Viridiana es, junto con *La edad de oro*, de treinta años antes, la película que Buñuel rodó con mayor sensación de libertad. Se convirtió en una de sus películas claves, pero no se salvó del escándalo, ya que se la acusó de blasfemar sobre los santos óleos o de su desdén con los pobres. Sin embargo, como dice Agustín Sánchez Vidal, es ingenuo creer que Buñuel trata de construir en *Viridiana* una tesis impía, atea o similar. Su obra no es blasfema por la sencilla razón de que Dios en sí mismo no constituye un problema para Buñuel, como ateo convicto que es. Dios, en un sentido trascendente, no existe, y punto. El objeto de sus preocupaciones es la huella de la religión en el hombre: en su comportamiento, subconsciente, organización social, etc.

No se trata de una película anticaridad, ni antinada. No creo que criticar la caridad cristiana sea asunto importante en nuestros tiempos. Sería un poco ridículo. L.B.

Viridiana es en cierto modo un Quijote con faldas. Don Quijote defiende a los presos que llevan a galeras y éstos lo atacan. Viridiana protege a los mendigos y ellos también la atacan. Viridiana vuelve a la realidad, acepta el mundo como es. Un sueño de locura y finalmente el retorno a la razón. También don Quijote volvía a la realidad y aceptaba ser Alonso Quijano. L.B.

1962 Filma *El ángel exterminador*, considerada según muchos como la obra maestra de Luis Buñuel. En un principio decidió llamarla Los naufragos de la calle Providencia, pero José Bergamín le sugirió el título de "*El ángel exterminador*", palabras que proceden del apocalipsis.

Roland Barthes define *El ángel exterminador* como un filme profundamente perturbador, en absoluto absurdo, sino por el contrario lleno de sentido, de significado. Toda la crítica ha visto esta película como una expresión de las obsesiones buñuelianas más profundas, ya que abunda en sus otras películas este juego dialéctico entre lo abierto y lo cerrado. Por otra parte, la pregunta que la película sugiere, por qué no cruzamos el umbral, es como dice Carlos Fuentes, la pregunta del humanista, "evidente y totalizante".

El propio Buñuel ha reflexionado sobre *El ángel exterminador* como sobre otras películas suyas, con gran lucidez. Y ha dicho que lo que hay que ver en ella es un grupo de personas que no pueden hacer lo que quieren hacer: salir de una habitación, "imposibilidad inexplicable de satisfacer un sencillito deseo" como dice Buñuel. Este es un pensamiento

clave en el cineasta, que dijo en una ocasión que había descubierto por primera vez a través del surrealismo que el hombre no es libre.

*Desde luego, no he introducido ni un solo símbolo en el filme, y aquellos que esperen de mí una obra de tesis con un mensaje, ¡puede esperar! Pero que **El ángel exterminador** es susceptible de ser interpretado, qué duda cabe. Todos tiene derecho a interpretarlo como quieran. Hay quien le da una interpretación únicamente erótico-sexual. Otros, política. Yo le doy más bien una interpretación histórico-social. Pero cuando en la conferencia de prensa de Cannes preguntaron los críticos a Juan Luis que por qué había en el filme un oso deambulando por la fiesta elegante contestó: 'Porque a mi padre le gustan los osos'. Es la verdad. Hubo quien interpretó al oso como la Unión Soviética, que iba a devorar a los burgueses. Esos es una tontería. Luego le preguntaron lo que significaban las repeticiones de situaciones en el filme. Ya había previsto eso y le dije a Juan Luis: responde que 'porque al terminar la película me había dado cuenta que quedaba corta, y para alargarla...'. La gente siempre quiere una explicación para todo. Y para todo lo que no encuentran explicación, recurren en última instancia a Dios. Pero, ¿de qué les sirve? A continuación tendrían que explicar a Dios. L.B.*

1963 Con ***Diario de una camarera***, Buñuel se incorpora al cine francés, realizando películas de forma más espaciada, junto al productor Serge Silberman y el guionista Jean-Claude Carrière.

Diario de una camarera se basa en la novela de Octave Mirbeau, que ya contaba con una versión previa de Jean Renoir, *The diary of a chambermaid*, 1964, muy distinta a la versión buñuelesca, ya que es mucho más violenta. Sin embargo, la de Buñuel es mucho más corrosiva, y está enriquecida con los típicos fetichismos buñuelescos: animales, botas, piernas y hasta caracoles. Se trata de una de sus obras más cuidadas, con una dirección espléndida, que valió a Jeanne Moreau el premio a mejor actriz en el Festival de Karlovy Vary en 1964. A pesar de todo, la crítica reaccionó muy fríamente a la película.

Con Diario de una camarera he querido abordar la introspección sobre la mentalidad y la moralidad de la burguesía francesa de provincias en torno a los años 30. La moral burguesa es lo inmoral para mí, contra lo que se debe luchar. La moral fundada en nuestras injustísimas instituciones sociales, como la religión, la patria, la familia, la cultura, en fin, los llamados "pilares de la sociedad".

*En lo que respecta la **Diario de una camarera**, creo que contiene muchos de los temas que me son más naturales y que reflejan mis intereses más auténticos. L.B.*

1964 Interpreta el papel del verdugo de la película de Carlos Saura *Llanto por un bandido*, pero la censura franquista corta la escena.

Se plantea una película titulada *Cuatro misterios*, basada en cuatro historias que hubieran sido: *Aura*, de Carlos Fuentes; *Las ménades*, de Julio Cortázar; *La gradiva*, de Jensen, y la cuarta que podía ser *Ilegible hijo de flauta* o *Secuestro*, de Luis Buñuel. Sin embargo nunca llegó a rodarse.

1965 Interviene en la película *En este pueblo no hay ladrones*, de Alberto Isaac, en el papel de cura.

Rueda su última película mejicana, *Simón del desierto*, película que se basa en el personaje de Simeón el Estilita, santo que vivía sobre una columna en medio del desierto, y aparece en *La leyenda áurea*, de Jacobo de Voragine. Buñuel declara su fascinación por los personajes solitarios (como el protagonista de *Él* o *Robinson Crusoe*, y como dice Jorge Ayala Blasco "Mas que un padre santo que se debate en un conflicto que va a liberarlo, Simón pertenece a la especie de esos monstruos buñuelescos, alienados y piadosos, depravados o colindantes con la psicopatía, perseguidores autodestruidos de una idea fija, movidos por el afán de purificación que finalmente se verán obligados a enfrentarse al mundo real y materialista tal cual es"). Aunque existen algunos toques de humor negro, son reducidos, ya que según Buñuel "me conmueve su sinceridad, su inocencia". La película quedará inacabada, por problemas financieros, y al final el Diablo trae a Simón al siglo XX, a una discoteca. A pesar de todo, la película obtuvo el León de Plata en Venecia.

De *Simón del desierto*, calificada por algún crítico como 'una comedia sobre un anacoreta', Buñuel ha dicho sin embargo: '*Simón es ante todo un documental. [...] El filme está hecho como tal, partiendo de los textos traducidos al francés de los originales griegos y latinos. Todo ha sido tratado con el mayor respeto. No hay blasfemia. Se ha dicho que Silvia Pinal aparece vestida de Cristo con una barba y da patadas a un cordero. Pero ella es la encarnación del demonio. Es riguroso que en los primeros tiempos del cristianismo, el demonio se aparecía bajo la forma de Cristo*'. L.B.

1966 Rueda *Belle de jour*, basada en la novela de Joseph Kessel, con Robert y Raymond Hakim como productores, y una impresionante Catherine Deneuve como Séverine. Buñuel confiesa que al principio la novela le pareció un poco "folletinesca", pero le atrajo el hecho de que ofrecía la posibilidad de introducir imágenes de sueños y del subconsciente de la protagonista, al igual que ciertas perversiones sexuales. Según Buñuel "no experimento hacia la perversión sexual sino una atracción teórica y exterior. Me divierte."

El resultado, como bien explica Francisco Sánchez, “es una novela rosa que en manos de Buñuel se ha convertido en una antinovela rosa”, ya que es sólo la historia de una joven burguesa masoquista, sino también de su esposo (Jean Sorel), cuyo destino acaba llevándole al matar a tiros a un desconocido, quedando paralítico, ciego y mudo, y enterándose de la vida diurna de su esposa.

Fue uno de los mayores éxitos comerciales de Buñuel, y recibió el León de Oro en Venecia.

Belle de jour es un libro de época, muy ‘demodé’ ahora, y he tenido que modificarlo bastante. Afortunadamente el personaje de la protagonista está bien definido y es patológicamente riguroso y exacto. Sólo ella me interesa algo. Pero estoy cansado, soy viejo. Estoy harto de cine, harto de estrellas y actrices. Haré después una o dos películas más y me retiraré... El tema tan manido pienso salvarlo a base de mezclar indiscriminadamente y sin cualquier aviso previo en el montaje los acaeceres de la protagonista, lo que pasa en la realidad, con las fantasías e impulsos morbosos que ella imagina. Según va avanzando el filme va aumentando la frecuencia de esas interpolaciones y al final, en la última secuencia, el espectador no puede saber si lo que está pensando pertenece al mundo objetivo o al subjetivo de la protagonista, a la realidad o a sus pesadilas. L.B.

1968-69 Se plantea rodar *El monje*, basada en la novela de Lewis, pero acabo dirigiéndola Ado Kyrou.

Se recluye un par de meses en el Parador Nacional de Cazorla junto a su guionista Jean-Claude Carrière, para estudiar un recorrido por las herejías del catolicismo que filmaría en 1969 con el nombre de *La Vía Láctea*. Buñuel confesó su interés por la herejías tras leer *Historia de los heterodoxos españoles*, de Marcelino Menéndez Pelayo, aunque aclara que no exclusivamente en la religión, “puede ocurrir lo mismo, cuando aparece el espíritu de secta. Con el surrealismo ocurrió algo parecido, aunque Breton no torturaba ni quemaba vivo a nadie. [...]”

La película narra el peregrinaje de dos vagabundos por el Camino de Santiago o Vía Láctea, pero el peregrinaje resulta ser también por herejías que conciernen seis dogmas o misterios del catolicismo: la Eucaristía, la Naturaleza de Cristo, la Trinidad, el Origen del Mal, la Inmaculada Concepción y el Libre Arbitrio.

[...] Me interesaron las herejías como me interesan las inconformidades del espíritu humano sea en religión, en cultura o en política. Un grupo crea una doctrina y a ella se adhieren miles y miles de individuos. Luego, comienzan a surgir los disidentes que creen en lo que predica la religión, menos en un punto o en varios. Son castigados, echados del grupo,

se les persigue, y aparecen los enfrentamientos sectarios, en los que se odia más al discrepante que la enemigo declarado.” L.B.

*Mi carrera es un puente tendido entre **La edad de oro** y **La Vía Láctea**. En cuanto a mi surrealismo y mi supuesto cristianismo, se establece un conflicto. Las dos experiencias que más han marcado mi vida, que más me han influido, son: mi estancia con los jesuitas –la más grande limitación- y mi ingreso en el grupo surrealista –la libertad más grande-. Mi vida se ha desarrollado a la sombra de este conflicto. L.B.*

1970 Vuelve a España para rodar ***Tristana***, basada en la novela de Galdós, que nunca gustó a Buñuel. Confesó que le interesaba sólo el detalle de la pierna cortada de ***Tristana***.

El filme era un viejo proyecto de los años cincuenta de Buñuel, que tras el escándalo de ***Viridiana*** no pudo rodar hasta años después.

En la película Buñuel quiso rendir homenaje a Toledo, donde había vivido de joven.

Los críticos han estado fascinados por la estructura narrativa de ***Tristana***, por los pequeños y sutiles detalles que aparecen a lo largo de toda la película, por su violencia encubierta y llegaron a ver como Ángel Fernández Santos ha dicho, que “no hay otro filme que, como este, reúna naturalmente, bajo las zonas transparentes de la conciencia, mayor sencillez y complejidad, mayor delicadeza y horror”.

*Puse en **Tristana** muchas cosas a las que toda mi vida he sido sensible, como el campanario de Toledo, y la estatua mortuoria del cardenal Tavera, sobre la que se inclina Tristana. L.B.*

*En **Tristana** hay una relación sexual perversa. Soy muy discreto y además importa sobre todo estimular la imaginación del espectador. De una manera u otra, Don Lope y ella me llegan al corazón. L.B.*

1971 Deja de lado el proyecto de rodar un filme sobre sus recuerdos en el colegio de El Salvador de Zaragoza, que habría de llevar el título ***Master Purissima***.

Vuelve a reunirse con Silberman y Carrière para dirigir ***El discreto encanto de la burguesía***, cuyo guión tardó más de dos años en escribir (hizo cuatro versiones sucesivas.)

Sobre el misterioso título Buñuel declaró que una costumbre surrealista consiste en encontrar un grupo de palabras que dan un significado distinto a un cuadro o un libro, y aclaró que “He conocido burgueses encantadores y discretos. ¿Ustedes creen que todo lo que ha aportado la burguesía es malo? No. Algo habría que conservar de ella.”

La primera escena de la película es una situación real en la que se vio envuelto es productor, Silberman. Unos invitados acuden a casa de un amigo, pero a él se le olvida por completo y no comenta nada a su mujer, que acaba recibiendo en bata.

El discreto encanto de la burguesía tuvo un éxito enorme y recibió el Óscar, premio del que el cineasta no tuvo nunca un gran concepto.

No es una sátira, y mucho menos feroz. Creo que es la película que he hecho con un espíritu de humor más amable. Tampoco busqué que la gente lanzara carcajadas de principio a fin. Me molestó mucho que en la publicidad dijeran: 'On rit comme des fous, comme des fous, comme des fous!' ('Se ríe uno como un loco'). Me dio una vergüenza enorme ver los carteles, con esa boca enorme y pintada sobre unas piernas y bajo un sombrero hongo. Yo habría fusilado al publicista. L.B.

1974 Por esta época Buñuel ha dicho repetidas veces que no rodará más películas, pero Silberman le convence para rodar ***El fantasma de la libertad***.

El título hace alusión a la primera línea del Manifiesto Comunista, a ese "fantasma que recorre Europa y que se llama comunismo". Buñuel dice textualmente: "Por mi parte, veo la libertad como un fantasma que tratamos de asir... y ... abrazamos una figura de niebla que sólo nos deja un poco de humedad en las manos"

El cineasta había anunciado su propósito de hacer "un filme completamente libre", en el cual los personajes estarían en escena sólo unos pocos minutos y en el que se enlazarían los episodios unos con otros. Como dice uno de los personajes a sus compañeros en la película, se trata de "celebrar el azar".

En esta película, la crítica le acusó de cierta suavidad y autocomplacencia con respecto a sus anteriores obras. Y Buñuel se defendió diciendo: *Digo ahora con humor lo que antes decía con violencia. Cada vez me siento menos inclinado hacia la violencia.*

Actualmente el escándalo y la violencia privan en todas partes: guerras, revoluciones, terrorismo... Con lo cual el escándalo y la violencia ya no sirven para nada, han perdido su eficacia para nosotros, los artistas, [...]

La película, muy ambiciosa, difícil de escribir y realizar, me pareció un poco frustrante.

Inevitablemente, ciertos episodios predominaban sobre otros. Pero, de todos modos, sigue siendo una de las películas mías que prefiero. [...] Me parece que ***La Vía Láctea***, ***El discreto***

encanto de la burguesía y ***El fantasma de la libertad***, que nacieron de tres guiones originales, forman una especie de trilogía, o, de tríptico, como en la Edad Media. Los mismos temas, a veces incluso las mismas frases, se encuentran presentes en las tres películas.

Hablan de la búsqueda de la verdad, que es preciso huir en cuanto cree uno haberla encontrado, del implacable ritual social. Hablan de la búsqueda indispensable, de la moral personal, del misterio que es necesario respetar. L.B.

1974?? Silberman logró convencerle para rodar una última película, que al inicio iba a ser una adaptación de *Là-bas*, de Huysmans, pero Buñuel acabó optando por *La femme et le pantin*, de Pierre Louÿs, que tituló *Ese oscuro objeto del deseo*.

En esta película, dos actrices (Carole Bouquet y Ángela Molina) pero sólo un personaje van alternándose, representando así para muchos críticos las muchas facetas de una mujer.

El propio Buñuel dijo que había que olvidarse de ofrecer una explicación para esto, y definió su película como la historia de una obsesión que nunca puede hacerse realidad. Fue para él ante todo la historia de la posesión imposible de un cuerpo de mujer.

También en este año escribe su último guión, esta vez sobre el tema del terrorismo, y para él valoró varios títulos: *Haz el amor y no la guerra*, *Agony* y *El canto del cisne*.

1980-83 Pero la película nunca llegó a rodarse. Tampoco retomó el proyecto de *La casa de Bernarda Alba* que le ofreció Alatríste.

Accedió, eso sí, a revisar y publicar su *Obra literaria* y sus memorias tituladas *Mi último suspiro*.

El éxito de estas, pero sobre todo, del conjunto de su obra cinematográfica convirtió su muerte, el 30 de julio de 1983 en Ciudad de Méjico, en un acontecimiento universalmente sentido.

Los textos en cursiva son citas literales del propio Luis Buñuel y proceden de las siguientes obras:

- *Buñuel por Buñuel* (Tomás Pérez Turrent, José de la Colina) Ediciones Pilot. Madrid. 1999.
- *Luis Buñuel, obra cinematográfica* (Agustín Sánchez Vidal) Ediciones J.C. Madrid. 1984.
- *Buñuel 100 años, es peligroso asomarse al interior* (Varios autores) Catálogo de la exposición organizada por el Instituto Cervantes en Madrid en el año 2000.