



SECCIÓN MISCELÁNEA



RETROSPECTIVAS CERCANAS AL FINAL: *MI ÚLTIMO SUSPIRO* DE LUIS BUÑUEL, O LA AUTOBIOGRAFÍA DEL CINEASTA ANTE LA MUERTE

CLOSE-TO-THE-END PERSPECTIVES: *MI ÚLTIMO SUSPIRO* BY LUIS BUÑUEL, OR THE FILMMAKER'S AUTOBIOGRAPHY BEFORE DEATH

JORGE GONZÁLEZ DEL POZO
University of Michigan-Dearborn
jorgegdp@umich.edu

Resumen: Luis Buñuel, en su última etapa, centra sus memorias en la epifanía de convertirse en cineasta y teniendo muy presente el final de la existencia como un horizonte cercano para retomar anécdotas más o menos relevantes, como hitos creativos y personales, narrando una vida única. Las experiencias íntimas y singulares le permiten evocar el sueño y el recuerdo del mismo para ratificar que escribir es pensar y narrar es rememorar, confirmando el pasado como fuente de historia, pero también de imaginación. La narración, como forma de convertir en verdad la experiencia subjetiva y sesgada partiendo de la falacia personal, permite al cineasta desarrollar un retrato humilde muy alejado de la grandilocuencia. Buñuel elige centrarse en los errores, en las facetas oscuras y menos gloriosas, así como dedicar una especie de manifiesto ante la vida y el arte que, contado sin artificios y de forma cronológica, abunda en las interrupciones con poemas, fragmentos en francés y cuentos sobre la infancia.

Palabras clave: Buñuel, biografía, memoria, muerte, cine español

Abstract: Luis Buñuel, in his last stage while writing his memories, focuses on the epiphany of becoming a filmmaker and keeping in mind the end of existence as a near horizon to resume anecdotes, and creative or personal milestones, narrating a unique life. Intimate and special experiences allow him to evoke the dreams and the memories just to ratify that writing is thinking and narrating is remembering; confirming the past as a source of history, but also of imagination. The narrative, as a way of truly turning the subjective and biased experience on the basis of personal fallacy, allows the filmmaker to develop a humble portrait far removed from grandiloquence. Buñuel chooses to focus on mistakes, on dark and less glorious facets, as well as to dedicate a kind of manifesto to life and art that, while depicted without artifice and chronologically, abounds in interruptions with poems, fragments in French and stories about childhood.

Keywords: Buñuel, biography, memory, death, Spanish film

“Luis es un escritor, ya que él quiso ser escritor antes que cineasta” (Margarita Buñuel en Xifra Triadú, 2020, p. 509)

“Así que el cine vampirizó el lenguaje de los sueños de la literatura, y en su laberinto de espejos plasmó hechos irracionales, efímeros e insólitos, y por ello enigmáticos.” (Caro Valverde, 2012, p. 28)

“... era muy español, muy aragonés. Cuando le conocí me dijo que iba a morir en unos meses, yo pensaba que estaba enfermo, pero nada de eso, murió a los 83 años.” (Jean Claude Carrière en Castillo y Espada, 2004, p. 93)

Cómo citar este artículo: González del Pozo, Jorge (2025). Retrospectivas cercanas al final: *Mi último suspiro* de Luis Buñuel, o la autobiografía del cineasta ante la muerte

Hesperia. Anuario de Filología Hispánica, XXVIII-1, 125-146

Recibido: 22/11/2023, Aceptado: 01/04/2024

© Jorge González del Pozo



Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0)

1 INTRODUCCIÓN

Luis Buñuel, en su última etapa, centra sus memorias en la epifanía de convertirse en cineasta. En ese momento, tiene muy presente el final de la existencia como un horizonte cercano para retomar pasajes relevantes de su vida, como hitos creativos y personales, narrando una peripecia única. Las experiencias íntimas y singulares le permiten evocar el sueño de ser cineasta y el recuerdo del mismo para ratificar que escribir es pensar y narrar es rememorar, confirmando el pasado como fuente de historia, pero también de imaginación. La narración, como forma de convertir en instalación en el mundo la experiencia subjetiva y sesgada partiendo de la falacia personal/intencional,¹ permite al cineasta desarrollar un retrato humilde muy alejado de la grandilocuencia que inequívocamente esboza la tensión entre los límites de la ficción y la no-ficción. Buñuel elige centrarse en los errores, en las facetas oscuras y menos gloriosas, así como dedicar una especie de manifiesto ante la vida y el arte que, contado sin artificios y de forma cronológica, abunda en las interrupciones con poemas, fragmentos en francés y cuentos sobre la infancia. El estudio discierne la relevancia del final de la vida y cómo este factor marca su filmografía y descubre un hilo conductor en sus textos, alejado del entendimiento generalizado de este director como el padre del surrealismo y la subjetividad, desvelando su posicionamiento hacia algo tan objetivo como la defunción.

2 BIOGRAFÍA COMO CAMINO VITAL HACIA LA MUERTE: ÁGUILA O SOL

Este análisis se apoya en las premisas de Lorena Amaro sobre la relevancia de la muerte en conexión con la autobiografía y la forma de representar la vida a la hora de establecer un enfoque que permita interpretar los textos del cineasta y cómo se plantea la muerte:

La muerte es, curiosamente, la presencia más poderosa en estos textos que glosan la vida. La conciencia de la finitud y el deseo de trascender son dos razones para escribir, a menudo invocadas por los autobiógrafos. La memoria indaga en el pasado para tolerar el presente de la enfermedad y el miedo, o para sobreponerse ante el desencanto del mundo, incomprensible, a veces hostil. O procura encontrar aquello que explique, que dé sentido

1 El uso del concepto de falacia intencional para este análisis se verá ligeramente adaptado a la obra primaria, siendo falacia personal el utilizado en este trabajo dada la autobiografía tratada.

a toda una existencia. Desde luego, ninguna vida es plenamente coherente: diversas líneas de fuga se anuncian, distintos hilos narrativos se hacen posibles y finalmente el relato permite anudarlos para construir una historia que perdurará más allá que quien la escribe. (2009, p. 22-23)

Este trabajo, partiendo de la importancia que el director da a la muerte en su autobiografía y apoyándose en la vivencia narrada y el recuerdo evocado busca descifrar el posicionamiento en el mundo de este creador, analiza cómo la mente se convierte en metonimia del cuerpo y la memoria en demiurgo de la propia vida, en una suerte de anomalía de la imaginación selectiva para plasmar en el texto toda una forma de entender la existencia.² No obstante, la forma en la que emerge este texto es digna de mención ya que se crea de la mano de su guionista de cabecera, Jean Claude Carrière, a raíz de sus innumerables conversaciones: “Finalmente, lo escribí, lo leyó Luis, hicimos algunas correcciones, pero muy pocas. Lo que parece es que el libro es un retrato bastante fiel de Luis . . .” (Carrière en Castillo y Espada, 2004, p. 109), y así lo corroboraron familiares y amigos del cineasta al verlo escrito, quedando publicado como una autobiografía.

Max Aub le consideraba un creador, también a nivel literario, aunque entendía que desarrollaba de manera mucho más natural su veta de cineasta que la de escritor:³ “¿Eres, como has dicho alguna vez, un novelista frustrado? ¿Desde cuándo quisiste tú ser novelista? Poeta, sí, y no frustrado. Ya sabes que quiero hacer una antología de los únicos tres poetas surrealistas que hubo en España: tú, Picasso y Dalí”. (Xifra Triadú, 2020, p. 509). El propio Buñuel reconocía que escribir le suponía un esfuerzo pero disfrutaba del proceso creativo y lo comparaba directamente con la forma de crear narrativas visuales en su cine: “Lo que sucede es que, como te acabo de decir, escribes con la cámara y que te divierte hacerlo [. . .] Es curioso cómo mezclas siempre la verdad con la mentira. Es decir, cómo, de

2 El autobiográfico es uno de los géneros mejor estudiados y su análisis muestra una singularidad muy clara; a diferencia de lo que ocurre con otros géneros, ya que no son sólo teóricos de literatura los interesados en ella, ni historiadores o teóricos de la historia, sino cualquier crítico literario (Pozuelo Yvancos, 2006, p. 18).

3 Max Aub, a través de Valentín Arteta Luzuriaga, compiló entrevistas para componer una biografía de Buñuel, Arteta Luzuriaga, fue colaborador habitual del diario Deia, participó y asistió con regularidad a la Semana Internacional de Cine Religiosos y Valores Humanos de Valladolid, el germen de lo actualmente es la SEMINCI. Estas actividades y sus vínculos con Zaragoza, fueron los que propiciaron su contacto con Buñuel (cf. Arteta Luzuriaga, 2023, p. 99).

verdad, eres un escritor” (Xifra Triadú, 2020, p. 611). Las conexiones de Buñuel con el manierismo a través de Calderón o de Góngora debido a sus alegorías se manifiesta en su creación (cf. Xifra Triadú, 2020, p. 970). Aub a raíz de los textos de Buñuel contrastaba la forma de crear empezando una escena y dejándola que se desarrollara de forma libre. Comentaba la manera en la que reproducir las conversaciones sin modificarlas, jugando con lo explícito y lo implícito y las elipsis más sugerentes (cf. Xifra Triadú, 2020, p. 1012). Entrelazando vida, creación e impacto de la obra, los dos autores se reflejan y contrastan sus artes, a la vez que entienden la manera en la que la obra de arte se concibe y se plasma.

La forma de narrar la propia vida, centrándose en la muerte, se erige en la retrospectiva como pilar fundamental en los ejercicios de reflexión a la hora de representar su camino vital. La escritura del yo, guiada por el concepto de Roland Barthes de “nebulosa biográfica”,⁴ consiste en la selección de la experiencia que trata lo íntimo, lo singular y lo anómalo, como en el caso de *Mi último suspiro* (1982) de Buñuel, confirmando en este ejercicio que escribir es pensar y recordar, para poder evocar los momentos relevantes que la memoria contempla.⁵ La memoria es la propia vida y como tal invade la imaginación, en el caso de Buñuel también es prácticamente el sueño en el que se recrea, para corroborar que el imaginario personal se convierte en realidad para el autor y confirmar, como verdad personal, la visión subjetiva de la propia vida: “La voluntad de Buñuel de eliminar un eje lineal que organice el relato fílmico está expresada en estas palabras de su guionista Carrière: ‘se trataba de interferir, e incluso de aniquilar del *continuum* espacio-tiempo’” (Montauban, 2014, p. 83-84)⁶. El eje central no es

4 Barthes, en su obra *La preparación de la novela*, publicada en 2005 por Siglo Veintiuno en Argentina, planteaba esta nebulosa biográfica como una forma de desvelar componentes afectivos en la narración ligados al autor.

5 Lejos queda la obra de Buñuel de ser grandilocuente glosando una especie de *captatio benevolentiae* en la introducción: “. . . de vez en cuando me extravió como en una novela picaresca, dejándome arrastrar por el encanto irresistible del relato inesperado, tal vez subsista, a pesar de mi vigilancia, algún que otro falso recuerdo. Lo repito, esto no tiene mayor importancia. Mis errores y mis dudas forman parte de mí tanto como mis certidumbres. Como no soy historiador, no me he ayudado de notas ni de libros y, de todos modos, el retrato que presento es el mío, con mis convicciones, mis vacilaciones, mis reiteraciones y mis lagunas, con mis verdades y mis mentiras, en una palabra: mi memoria” (1982, p. 8).

6 La intensidad creativa en la escritura queda fehaciente en las palabras de su guionista fundamental: “Para Buñuel escribir un guion es vivir. Escribir los dos juntos es vivir los dos como una

el desarrollo lineal de esta autobiografía, al contrario, una de sus características principales es su estructura caprichosa y entregada al deambular mental natural sin las restricciones propias de un trabajo orquestado en el que la cronología fuera la base.

De manera específica y como bien indica Ian Gibson, Buñuel deja en la compilación de su obra escrita una impronta de la mano de Carrière, cuando llegó a México el escritor francés, asiduo coguionista del realizador para que el aragonés le dictara sus memorias y darles forma literaria (cf. Gibson, 2016, p. 29).⁷ *Mon dernier soupir* tuvo un éxito inmediato, acrecentado por la muerte del cineasta al año siguiente, y se tradujo rápidamente a otros numerosos idiomas, entre ellos, bajo el nada afortunado título de *Mi último suspiro*, al español (cf. Gibson, 2016, p. 14). Buñuel deseaba ser escritor porque el cine requería una estructura que le superaba en ocasiones, además, su figura como escritor se vio eclipsada por su figura inmensa como director (cf. Xifra Triadú, 2022, p. 22). Los textos de Buñuel se quedan en un segundo plano ante sus películas ya que “no pudo despuntar como lo hizo en el séptimo arte. Si a esto le añadimos el efecto eclipsante de su cine para con sus textos literarios, la depreciación de estos a los ojos del filólogo aumenta” (Xifra Triadú, 2022, p. 14). Dentro de su labor literaria se movió en un tiempo y en un espacio en el que la calidad de las composiciones alcanzó una densidad cualitativa distinguida cuando menos. Aun así este retrato asentado en los aparentes errores, las facetas oscuras y escondidas de Buñuel, lejos de presentar una suerte de manifiesto o glorificación, parte del momento en

pareja. Es compartir algo total, un momento de la vida” (Carrière en Castillo y Espada, 2004, p. 33).

⁷ Tras la dedicatoria a su mujer, el cineasta comienza dejando clara la concepción sobre su propia obra: “No soy escritor (un homme d’écriture). Después de largas conversaciones, Jean-Claude Carrière, fiel a todo lo que le dije, me ha ayudado a escribir este libro”. Nunca diferenció el grado de intervención en el texto final. En 2008, veintiséis años después de la publicación de *Mon dernier soupir*, Carrière aseguró que no utilizaron una grabadora, sino que todo se basaba en anotaciones y revisiones (cf. Gibson, 2016, p. 15). A propósito del título, el francés *soupir* y el español suspiro tienen la misma raíz latina y pueden ser semánticamente equivalentes, pero no es siempre el caso. La locución gala “rendre le dernier soupir” significa “exhalar el postrer aliento”, no el postrer suspiro. Buñuel no era persona dada a los suspiros, todo lo contrario, y jamás se le habría ocurrido elegir para su autobiografía un título que implicara cualquier lamentación final. Los traductores ingleses y norteamericanos del libro se han dividido al respecto entre *My Last Breath* (correcto) y *My Last Sigh* (incorrecto) (cf. Gibson, 2016, p. 14).

el que se da cuenta que su sino reside en convertirse en cineasta y usa la escritura prácticamente como un ejercicio terapéutico o catártico centrado en él mismo y no en el lector potencial. La autobiografía, como terapia para solucionar los problemas personales, se separa de una visión de la sociedad en la que el individuo debe proclamarse de forma utópica como su propio cicerone y permite entrelazar de manera explícita y concreta las preocupaciones del ser humano de forma individual con aquellas que emergen en sociedad de forma colectiva (Weintraub, 1976, p. 378). La realidad es que Buñuel lanza su texto como contador de historias al amparo de las experiencias personales, con más o menos calidad literaria, pero centrándose en la escritura como un ejercicio que representa la vida cargada de evocaciones propias (Benjamin, 1985, p. 87). El director en estas memorias se enfoca en instantes aparentemente cotidianos sin mayor trascendencia aparente, aunque más adelante se revelan esenciales en el conjunto del relato: “Pero, a medida que van pasando los años, esta memoria, en un tiempo desdeñada, se nos hace más y más preciosa. Insensiblemente, van amontonándose los recuerdos y un día, de pronto, buscamos en vano el nombre de un amigo o de un pariente. Se nos ha olvidado. A veces, nos desespera no dar con una palabra que sabemos, que tenemos en la punta de la lengua y que nos rehúye obstinadamente” (1982: 6). Buñuel comienza su autobiografía con la muerte de su madre y con los recuerdos que le genera, para desarrollar desde ese punto una teorización particular acerca de la relevancia de la memoria en la vida y su narración: “Ante este olvido, y los otros olvidos que no tardarán en llegar, empezamos a comprender y reconocer la importancia de la memoria. La amnesia —que yo empecé a sufrir hacia los setenta años— comienza por los nombres propios y los recuerdos más recientes” (1982, p. 6). El recuerdo caprichoso y los vértices temporales que surgen le permiten sopesar el paso del tiempo y constatar cómo los juegos de la mente suponen el comienzo de la desaparición de la memoria ágil a la que se puede recurrir.

Además de los recuerdos personales, Buñuel repasa las distintas facetas de su vida como camino fundamental que le aproxima a la muerte, tanto desde el punto de vista artístico como desde las diferentes latitudes y países en los que ha vivido y cómo esto ha marcado su personalidad: “Buñuel es un nómada y un híbrido cultural que pronto adoptó una postura transcultural y desde luego tras-

nacional. Tiene al menos tres filmografías [. . .] en algunas películas se pueden identificar problemáticas y planteamientos transnacionales, en el sentido de que enfocan un problema nacional con una perspectiva que lo relaciona explícitamente con una problemática supranacional, o en el sentido de que se critica o pone en entredicho una perspectiva nacionalista” (Lefere, 2016, p. 95). Su trabajo en España, México y Francia, así como las coproducciones y estancias a caballo entre estos lugares, surge de forma natural en su biografía. Buñuel confirma en *Mi último suspiro* la importancia del discurso, independientemente del lugar desde el que lo desarrolla: “An author is not a person. He is a person who writes and publishes. Straddling the world-beyond-the text and the text, he is the connection between the two. The author is defined as a simultaneously a socially responsible real person and the producer of a discourse” (Lejeune, 1989, p. 3). El concepto de que el autor no es una persona como tal, sino que su identidad se verá superada por su creación, se manifiesta claramente en el caso de Buñuel. Dado su carácter internacional traspasando fronteras y barreras políticas, así como diferentes medios artísticos, como demuestra en estas memorias, se permite licencias de todo tipo para recrearse en los aspectos que le interesan y le obsesionan, como ya lo había hecho anteriormente en su filmografía.⁸

La preocupación del aragonés por el ocaso de la vida y el deterioro humano, centrado en el declive mental, especialmente, es un elemento recurrente y crucial en esta biografía que no esconde su preocupación por la muerte y centra la vida en el potencial inabarcable de la cabeza del ser humano: “Hay que haber empezado a perder la memoria, aunque sea sólo a retazos, para darse cuenta de que esta memoria es lo que constituye toda nuestra vida. Una vida sin memoria no sería vida, como una inteligencia sin posibilidad de expresarse no sería inteligencia. Nuestra memoria es nuestra coherencia, nuestra razón, nuestra acción, nuestro sentimiento, Sin ella no somos nada” (1982, p. 7). Esta preocupación central es inminente y sigue planteando de manera muy aguda, cómo el paso del

8 La definición de autobiografía aparece de forma nebulosa en ocasiones puesto que el género se desplaza desde la memoria a la imaginación con toda licencia para desplegar la creatividad: “It is at this global level that autobiography is defined: it is a mode of reading as much as it is a type of writing; it is a historically variable contractual object [. . .] To succeed in giving a clear complete formula of autobiography would be, in reality, to fail” (Lejeune, 1989, p. 30).

tiempo y la salud han sido constantes en la vida del autor. La cuita llega hasta tal punto que la muerte, tema obsesivo en sus cintas, se traslada a su autobiografía como una presencia notable e innegable: “We discover that he is seeing, hearing, and soon writing as might a director staging the very sequence as it might appear in the film. The narrative is doubled by the *ciné-écriture* that collapses the inner and outer space into one of entirely cinematic texture. It is also matched by a force of gravity that pulls the spectator into the scene such that he or she (or we) is looking at the scene with the same fetishistic intensity” (Conley, 2008, p. 51). La subjetividad básica para el ser humano, así como su asociación con la agencia personal, atraviesan tanto los textos como las cintas del aragonés. La intranquilidad ante la muerte se mezcla en estos textos de Buñuel con numerosas escenas en su filmografía que rememoran tanto la forma de escribir como la de filmar, abriéndose a temáticas tan graves como es el objeto central de este estudio, algo que no deja de digerir en el libro.

La escritura de Buñuel, potente, vanguardista y sin género definido, casi sin límites de ningún tipo, se “enmarca, indefectiblemente, en un movimiento literario forjado por propuestas radicales que evidencian que en el seno de las vanguardias, y en cuestión de géneros, no hay lugar para confinamientos perimetrales ni cordones sanitarios” (Xifra Triadú, 2022, p. 84). En numerosas ocasiones su obra escrita es breve, impactante y versátil: “tejida por composiciones misceláneas, lo que era idiosincrásico en un escritor que se movía como pez en el agua en la parcela de ficción breve en todas sus acepciones y lenguajes” (Xifra Triadú, 2022, p. 85).⁹ En sus textos la muerte se presenta como un elemento común en la vida, así como símbolo e imagería esencial en la filmografía de Buñuel, se recrea en su autobiografía donde el propio cineasta explica su relación con el final de la existencia: “Hace tiempo que el pensamiento de la muerte me es familiar. Desde los esqueletos paseados por las calles de Calanda en las procesiones de Semana Santa, la muerte forma parte de mi vida. Nunca he querido

9 Incluso los escritos publicados en las revistas de vanguardia difieren de sus versiones recogidas en compilaciones totales y parciales. Si a esto le sumamos la desaparición, a fecha de hoy, de la mayoría de los manuscritos o mecanuscritos, este corpus estará habitado, si futuros hallazgos no lo remedian, por incertidumbres textuales que, por fortuna, no empañan la emanación ni la valoración de las cualidades poéticas del autor (cf. Xifra Triadú, 2022, p. 169).

ignorarla, negarla. Pero no hay gran cosa que decir de la muerte cuando se es ateo como yo. Habrá que morir con el misterio” (1982, p. 219). La obsesión con la muerte, confiesa el autor, parte de sus orígenes y expone el nivel de preocupación debido a su ateísmo: “A veces me digo que quisiera saber, pero saber, ¿qué? No se sabe ni durante, ni después. Después del todo, la nada. Nada nos espera, sino la podredumbre, el olor dulzón de la eternidad. Tal vez me haga incinerar para evitar eso. Sin embargo, me interrogo sobre la forma de esta muerte. A veces, por simple afán de distracción, pienso en nuestro viejo infierno. Se sabe que las llamas y los tridentes han desaparecido y que, para los teólogos modernos, no es más que la simple privación de la luz divina” (1982: 219). Las dudas que le asaltan no se centran tanto en la metafísica o la espiritualidad de la muerte,¹⁰ lo hacen en cambio acerca de la logística y las funciones físicas o psicológicas de la misma: “Me veo flotando en una oscuridad eterna, con mi cuerpo, con todas mis fibras, que me serán necesarias para la resurrección final. De pronto, otro cuerpo choca conmigo en los espacios infernales. Se trata de un siamés muerto hace dos mil años al caer de un cocotero. Se aleja en las tinieblas. Transcurren millones de años, y, luego, siento otro golpe en la espalda” (1982, p. 219). Buñuel recurre así al discurso religioso a pesar de su desapego a la fe, de la misma forma que hiciera en películas como *Simón del desierto* (1965), *Nazarín* (1959) o *Viridiana* (1961), entre otras, y confirmando la máxima que resalta cómo los ateos son los que más se cuestionan la existencia de cualquier divinidad, algo lógico por otra parte: “Me dejo llevar durante unos momentos por las angustiosas tinieblas de este nuevo infierno y, luego, vuelvo a la Tierra, donde estoy todavía. Sin ilusión sobre la muerte, a veces me interrogo, no obstante, por las formas que puede adoptar. Me digo a veces que una muerte repentina es admirable, como la de

10 La muerte se plantea en el texto como un punto de inflexión metafísico en el momento en que el autor es plenamente consciente de ella y se vuelve en recuerdo de su vida al plantearse el final cercano:

La muerte es, curiosamente, la presencia más poderosa en estos textos que glosan la vida. La conciencia de la finitud y el deseo de trascender son dos razones para escribir, a menudo invocadas por los autobiógrafos. La memoria indaga en el pasado para tolerar el presente de la enfermedad y el miedo, o para sobreponerse ante el desencanto del mundo, incomprensible, a veces hostil. O procura encontrar aquello que explique, que dé sentido a toda una existencia. Desde luego, ninguna vida es plenamente coherente: diversas líneas de fuga se anuncian, distintos hilos narrativos se hacen posibles y finalmente el relato permite anudarlos para construir una historia que perdurará más allá que quien la escribe. (Amaro, 2009, p. 22-23)

mi amigo Max Aub [. . .] Pero, de ordinario, mis preferencias se dirigen a una muerte más lenta, más esperada, permitiendo saludar por última vez a toda la vida que hemos conocido” (1982, p. 219). El cuestionamiento de lo divino y lo mundano le permite desarrollar su propia visión del mundo y cosmogonía para rápidamente centrarse en su propia existencia: “Desde hace varios años, cada vez que abandono un lugar que conozco bien, donde he vivido y trabajado, que ha formado parte de mí mismo, como París, Madrid, Toledo, El Pualar, San José Purúa, me detengo un instante para decir adiós a ese lugar [. . .] Ahora, me voy, no te volveré a ver, tú continuarás sin mí, te digo adiós. Digo adiós a todo, a las montañas, a la fuente, a los árboles y a las ranas” (1982, p. 219). Esta consciencia de la muerte es elemental en la obra de este autor que ha planteado en casi cada posibilidad a su alcance la pregunta fundamental y primigenia sobre el sentido de la vida, abrazando la muerte como algo intrínseco, al contrario de lo que sucede en la sociedad que niega la defunción.

Las memorias objeto de estudio se convierten en ocasión para la reflexión en numerosos pasajes en los que Buñuel se abstrae de su relato exclusivamente personal para debatir sobre preguntas universales,¹¹ relacionadas con los temas que él considera críticos. Buñuel, que jamás declaraba el tema que trataba a nivel cinematográfico, y que no hacía ningún comentario sobre la significación (cf. Martínez Herranz, 2023, p. 146), sí lo hizo de manera específica en sus textos, como es el caso de la temática de la muerte de manera explícita y concreta:

Igualmente atroz, y quizá peor, me parece la muerte largo tiempo diferida por las técnicas médicas, esa muerte que no acaba. En nombre del juramento de Hipócrates, que coloca por encima de todo el respeto a la vida humana, los médicos han creado la más refinada de las torturas modernas: la supervivencia. Eso me parece criminal. Yo he llegado a compadecer a Franco, a quien se mantuvo artificialmente vivo durante meses, a costa de sufrimientos increíbles. ¿Para qué? Si bien es cierto que los médicos nos ayudan en ocasiones, la mayor parte de las veces son money-makers, hacedores de dinero sometidos a la ciencia y el horror de la tecnología. Que se nos deje morir, llegado el momento, e, incluso, que se nos dé un empujoncito para partir más aprisa. Dentro de muy poco

11 El término autobiográfico evoca imágenes un tanto mitológicas al abrirse completamente al público y generar una experiencia, tanto autoral como lectora, conectada entre sí; por lo que desvela sobre el autor y por el juego que propone al lector de identificación con Buñuel (Lejeune, 1989, p. 125-6).

tiempo, estoy convencido de ello, lo espero, una ley autorizará la eutanasia bajo ciertas condiciones. (1982, p. 220)

De forma visionaria en cuanto a el papel de la medicina, la sociedad y la economía o apariencia social, esenciales en la gestión de la última fase de la vida; Buñuel destaca y desvela cómo la eutanasia, lejos de confirmarse como crimen, debería entenderse como uno de los mayores actos de humanidad a sus ojos: “. . . the artist describes the authentic social relationships with the objective of destroying the conventional ideas on these relationships, to place the optimism of the bourgeois world in a crisis and to force the audience to doubt the perennality of established order” (Mora Catlett, 1999, p. 53). El cineasta plantea el papel de la sociedad, la religión, la ciencia y la política en la vida particular de cada individuo y rompe esta lanza a favor de la libertad y el curso natural de la vida, en prevención de lo que le pueda pasar en sus últimos días.

3 LAS PULSIONES RECUERDAN LA MUERTE COMO PRESENCIA CERCANA: RELIGIÓN Y SEXUALIDAD

La muerte no es el único tema que trata Buñuel en su autobiografía, aunque sí sea el hilo conductor de sus memorias de manera clara. La religión y el sexo se convierten en elementos cruciales en su narrativa, de la mano de la represión y la amenaza constante,¹² algo de lo que ha hecho gala en sus películas en numerosas

12 Las tensiones entre religión y sexo que Buñuel ha desarrollado fervientemente en cintas como *Viridiana* (1961), *Subida al cielo* (1952) o *Nazurín* (1959), por nombrar las principales, han provocado que parte de su reflexión vital en la autobiografía que firma tenga en cuenta de manera decisiva las dinámicas que le han erigido como cineasta controvertido en cuanto a este tema se refiere:

Pese a nuestra fe sincera, nada podía calmar una curiosidad sexual impaciente y un deseo permanente, obsesivo. A los doce años, yo aún creía que los niños venían de París (aunque sin la cigüeña; que llegaban, sencillamente, en tren o automóvil), hasta que un compañero que tenía dos años más que yo —y que sería fusilado por los republicanos— me inició en el gran misterio; Comenzaron entonces las discusiones, las suposiciones, las explicaciones vagas, el aprendizaje del onanismo, en otras palabras, la función tiránica del sexo, un proceso, en suma, que han conocido todos los chavales del mundo. La más excelsa virtud, nos decían, es la castidad. Ella es indispensable para una vida digna. Las durísimas batallas del instinto contra la castidad, aunque no pasaran de simples pensamientos, nos daban una abrumadora sensación de culpabilidad. Los jesuitas nos decían, por ejemplo: —¿Sabéis por qué Cristo no respondió a Herodes cuando éste le interrogó? Porque Herodes era un hombre lascivo, vicio por el que nuestro Salvador sentía una profunda aversión. ¿Por qué hay en la religión católica ese horror al sexo? A menudo me lo he preguntado. Sin duda, por razones de todo tipo, teológicas, históricas, morales y también sociales. (1982, p. 14)

ocasiones: “Este placer maldito, tanto más apetecible sin duda por cuanto que nos era presentado como un pecado mortal, tratábamos de imaginarlo, jugando a los médicos con las niñas y observando a los animales. Un compañero llegó a intentar descubrir las intimidades de una mula, sin otro resultado que una caída del taburete al que se había subido. Afortunadamente, ignorábamos incluso la existencia de la sodomía” (1982, p. 15). Los habituales recuerdos en las biografías de una temprana edad inocente y de unos lugares seguros cercanos a un *locus amoenus*,¹³ aparecen también en esta obra, sin ser idealizados pero sí retomando la concepción de un pasado mejor y, en retrospectiva, aplicando un juicio de valor más comprometido e incluso politizado.¹⁴ “Buñuel’s aesthetic and political targets were clearly aimed at a form of despotic power that dictates how we have to look and what we have to listen to. They were defined by a kind of analytical practice founded on disrupting our certainty about what we see, and through a new approach to desire in order to intervene actively against the machinery of established power” (Martins, 2004, p. 195). En casi constante transición desde lo individual a lo social y colectivo, Buñuel en su texto desvela sin pudor su miedo al enemigo máximo: el fascismo, como una presencia desastrosa que debe ser expuesta y no dejar que se desarrolle en las sombras¹⁵.

13 La nostalgia por un pasado rural, lento y alejado del progreso lleva a Buñuel a su infancia y a su lugar de origen, Calanda, como una suerte de *locus amoenus* o espacio paradisiaco e idílico pastoral: “Las calles están asfaltadas e iluminadas. Hay agua corriente, alcantarillas, cines y bares. Como en el resto del mundo, la televisión contribuye eficazmente a la despersonalización del espectador. Hay coches, motos, frigoríficos, un bienestar material cuidadosamente elaborado, equilibrado por esta sociedad nuestra, en la que el progreso científico y tecnológico ha relegado a un territorio lejano la moral y la sensibilidad del hombre. La entropía —el caos— ha tomado la forma, cada día más aterradora, de la explosión demográfica” (1982, p. 17).

14 El racismo y el antisemitismo también forman parte de las controversias que Buñuel superó a lo largo de su carrera y en esta visión autocrítica en forma de biografía no esquiva los temas más delicados: “Pero, de antisemitismo, ni asomo. Esta forma de racismo no la descubrí sino mucho después, en Francia. Los españoles, en sus rezos y relatos de la Pasión, podían llenar de insultos a los judíos que habían perseguido a Cristo; pero nunca identificaron a aquellos judíos de antaño con los que eran sus contemporáneos” (1982, p. 22).

15 Su guionista rememora fragmentos del libro, concretamente el capítulo sobre Calanda, enfatizando la importancia para Buñuel de respetar la memoria de la infancia como un lugar prácticamente sagrado que se evocará en la autobiografía en diferentes momentos: “Este capítulo se corrigió muy poco para *Mi último suspiro*, era muy importante para él el recuerdo infantil, sentía veneración por la época de su infancia, desde principios de siglo hasta la Primera Guerra Mundial. Jamás quería localizar una película en este período, para no violentar el tiempo de su infancia” (Carrière en Castillo y Espada, 2004, p. 111).

El paso por los años de formación tras la adolescencia también le permite explorar y afianzar referencias fundamentales para lo que después va a ser su carrera cinematográfica: “Descubrí a Spencer, a Rousseau e incluso a Marx. La lectura de *El origen de las especies*, de Darwin, me deslumbró y me hizo acabar de perder la fe. Mi virginidad acababa de irse a pique en un pequeño burdel de Zaragoza. Al mismo tiempo, desde que había empezado la Guerra Europea, todo cambiaba, todo se cuarteaba y dividía alrededor nuestro. Durante aquella guerra, España se escindió en dos tendencias irreductibles que, veinte años después, se matarían entre sí [. . .]” (1982, p. 26). No sólo son las referencias culturales las que modifican su existencia y predisponen su instalación artística, sino que también comprende cuál es su posicionamiento político, algo que modificará su existencia de por vida: “Toda la derecha, todos los elementos conservadores del país, se declararon germanófilos convencidos. Toda la izquierda, los que se decían liberales y modernos, abogaban por Francia y los aliados. Se acabó la calma provinciana, a ritmo lento y monótono, la jerarquía social indiscutible. Acababa de terminar el siglo XIX. Yo tenía diecisiete años” (1982, p. 26). Este fin de la calma que él mismo asevera no supondría más que el comienzo de una vida en exilio y desde la distancia con la España de pre-guerras como una sensación nostálgica que le acompañará hasta el final y de forma implícita en su cine:¹⁶ “El cine constituía una forma narrativa tan nueva e insólita que la inmensa mayoría del público no acertaba a comprender lo que veía en la pantalla ni a establecer una relación entre los hechos. Nosotros nos hemos acostumbrado insensiblemente al lenguaje cinematográfico, al montaje, a la acción simultánea o sucesiva e incluso al salto atrás. Al público de aquella época, le costaba descifrar el nuevo lenguaje” (1982, p. 28). El cine como narrativa se convierte en una forma de expresión que le sir-

16 Las referencias al cine son constantes, incluso al cine dentro del cine, como meta-memoria creativa que surge en buena parte de los pasajes de la obra objeto de estudio:

Las primeras imágenes animadas que vi, y que me llenaron de admiración, fueron las de un cerdo. Era una película de dibujos. El cerdo, envuelto en una bufanda tricolor, cantaba. Un fonógrafo colocado detrás de la pantalla dejaba oír la canción. La película era en colores, lo recuerdo perfectamente, lo que significa que la habían pintado imagen a imagen. En aquella época, el cine no era más que una atracción de feria, un simple descubrimiento de la técnica. En Zaragoza, aparte el tren y los tranvías que ya habían entrado en los hábitos de la población, la llamada técnica moderna apenas había empezado a aplicarse. Me parece que en 1908 no había en toda la ciudad más que un solo automóvil y funcionaba por electricidad. El cine significaba la irrupción de un elemento totalmente nuevo en nuestro universo en la Edad Media. (1982, p. 27)

ve a Buñuel de vehículo para desplegar una creatividad hasta ahora desconocida tanto en España como fuera de las fronteras nacionales y que se convertirá en un movimiento,¹⁷ surgiendo de esta forma el surrealismo:¹⁸ “The most challenging enterprise Buñuel ever undertook was to construct a ‘dialectic image’, a critical image of itself, ‘an image that criticizes the ways we see it’ (Didi-Huberman, 1997, p. 113) because, as we look at it, it forces us to review our perception [. . .] Rather seeing or making something visible is always a disturbing experience for the very act of seeing” (Martins, 2004, p. 188). La intención declarada de Buñuel de irrumpir en el visionado del espectador queda manifiestamente clara, forzando al mismo a replantearse la percepción no solo de lo que ve en la pantalla, sino también de su relación con el contexto y la realidad: “Buñuel no quería ser entendido, quería ser visto” (Carrière en Castillo y Espada, 2004, p. 134), tal era la concepción del arte y su relación con el lector y con el espectador de Buñuel, a través de la mirada de Carrière.

17 La epifanía cinematográfica de Buñuel tras la que se da cuenta de que quiere ser cineasta se aclara de manera directa: “Fue al ver *Der müde Tod* cuando comprendí sin la menor duda que yo quería hacer cine. No me interesaron las tres historias en sí, sino el episodio central, la llegada del hombre del sombrero negro —en seguida supe que se trataba de la Muerte— a un pueblo flamenco, y la escena del cementerio. Algo que había en aquella película me conmovió profundamente, iluminando mi vida. Esta sensación se agudizó con otras películas de Fritz Lang como *Los Nibelungos* y *Metrópolis*. Hacer cine. Pero, ¿cómo? Yo, un español y crítico de ocasión, no tenía eso que se llama relaciones” (1982, p. 74).

18 Más allá del autoproclamado fundador del surrealismo, Salvador Dalí, Buñuel afianzó el movimiento en el campo fílmico y así lo relata, colocando cierta distancia y singularidad, así como enfatizando la importancia del movimiento:

Al igual que todos los miembros del grupo, yo me sentía atraído por una cierta idea de la revolución. Los surrealistas, que no se consideraban terroristas, activistas armados, luchaban contra una sociedad a la que detestaban utilizando como arma principal el escándalo. Contra las desigualdades sociales, la explotación del hombre por el hombre, la influencia embrutecedora de la religión, el militarismo burdo y materialista, vieron durante mucho tiempo en el escándalo el revelador potente, capaz de hacer aparecer los resortes secretos y odiosos del sistema que había que derribar. Algunos no tardaron en apartarse de esta línea de acción para pasar a la política propiamente dicha y, principalmente, al único movimiento que entonces nos parecía digno de ser llamado revolucionario: el movimiento comunista. Ello daba lugar a discusiones, escisiones y querellas incesantes. Sin embargo, el verdadero objetivo del surrealismo no era el de crear un movimiento literario, plástico, ni siquiera filosófico nuevo, sino el de hacer estallar la sociedad, cambiar la vida. La mayoría de aquellos revolucionarios —al igual que los señoritos que yo frecuentaba en Madrid— eran de buena familia. Burgueses que se rebelaban contra la burguesía. Éste era mi caso. A ello se sumaba en mí cierto instinto negativo, destructor que siempre he sentido con más fuerza que toda tendencia creadora. Por ejemplo, siempre me ha parecido más atractiva la idea de incendiar un museo que la de abrir un centro cultural o fundar un hospital. (1982, p. 90)

La dicotomía entre la vida y la muerte ha supuesto una constante en la obra de Buñuel que parte de su propia instalación en el mundo basada en la conciencia de clase que nunca dejó atrás a pesar de sus éxitos y proyección internacional: “We often find comments on the depravity and corruption of the upper classes, the collaboration between governments and drug dealers, guardians of morality who place themselves above it, and the like [. . .] But what is important in his work is how he presents these themes as a mixture of the rational and the irrational, because then we see them in their profound meaning and not as socially conscious clichés” (Mora Catlett, 1999, p. 52). Buñuel presenta una forma diferente de cuestionar la estratificación social y la disparidad de clases de su época, basada en aplicar una combinación de lo racional y lo irracional para romper y replantear los clichés sociales que están presentes en sociedad, como es el caso de *Viridiana* o *El ángel exterminador*:

En la ensoñación diurna, por el contrario, que he practicado durante toda mi vida con deleite, la aventura erótica, larga y minuciosamente preparada, ha podido o no alcanzar su objetivo, según los casos. Por ejemplo, de muy joven soñaba despierto con la guapa reina Victoria de España, la esposa de Alfonso XIII. A los catorce años, incluso imaginé un pequeño guion en el que se hallaba ya el origen de *Viridiana*. Una noche, la reina se retiraba a sus aposentos, sus doncellas la ayudaban a acostarse y la dejaban sola. Ella bebía entonces un vaso de leche en el que yo había puesto un narcótico irresistible. Un instante después, cuando ella ya estaba profundamente dormida, yo me introducía en el lecho real, donde podía gozar de la reina. La ensoñación es casi tan importante como los sueños, y tan imprevisible y poderosa. Durante toda mi vida, con gran regodeo, como sin duda les habrá ocurrido a muchas otras personas, he imaginado que era invisible e impalpable. Por este milagro, me convertía en el hombre más poderoso e invulnerable del mundo. Esta ensoñación me persiguió durante mucho tiempo, con innumerables variantes, durante la Segunda Guerra Mundial. (1982, p. 82-83)

La ensoñación diurna, tan valorada por el cineasta, le permitía preocuparse por realidades ajenas a él que le generaban y abrían posibilidades para pensar la esencia de la vida teniendo la muerte plenamente presente. La interacción entre la creación artística y la muerte no deja espacio para el desperdicio metafísico en la vida y obra de Buñuel: “That old coordination of the soul, the eye, and the hand emerges in Valeres words is that of the artisan which we encounter wherever the art of storytelling is at home” (Benjamin, 1985, p. 108). Las combi-

naciones entre lo racional y la ensoñación entroncan directamente con una época en la que artistas y cineastas como Buñuel se debatían entre seguir sus impulsos creativos o abrazar sin miramientos los designios de las grandes productoras cinematográficas que en la Edad de Oro del cine mexicano proliferaban.

En esa época, Buñuel desata con *Los olvidados* (1950), una de sus obras más citadas y menos conectadas con el surrealismo como tal, que no fue comprendida en su momento. La cinta asombró debido a las implicaciones de las imágenes y a su impacto en el imaginario colectivo y en las conciencias, así como por las interpretaciones políticas o nacionalistas que estaban por encima de su creación: “Estrenada bastante lamentablemente en México, la película permaneció cuatro días en cartel y suscitó en el acto violentas reacciones. Uno de los grandes problemas de México, hoy como ayer, es un nacionalismo llevado hasta el extremo que delata un profundo complejo de inferioridad. Sindicatos y asociaciones diversas pidieron inmediatamente mi expulsión” (1982, p. 173). El rechazo a su película se trasladaba a su persona: “La Prensa atacaba a la película. Los raros espectadores salían de la sala como de un entierro. Al término de la proyección privada, mientras que Lupe, la mujer del pintor Diego Rivera, se mostraba altiva y desdenosa, sin decirme una sola palabra, otra mujer, Berta, casada con el poeta español Luis Felipe, se precipitó sobre mí, loca de indignación, con las uñas tendidas hacia mi cara, gritando que yo acababa de cometer una infamia, un horror contra México” (1982, p. 173). La incompreensión se difuminaba debido a la animadversión por ver una representación tan cruda y negativa del México que le había acogido en su exilio, tildándole de desagradecido y dejando completamente de lado la tesis que su película planteaba: “Afortunadamente, Siqueiros, otro pintor, que se encontraba en la misma proyección, intervino para felicitar me calurosamente, con él, gran número de intelectuales mexicanos alabaron la película. A finales de 1950, volví a París para presentarla. Caminando por las calles, que volvía a encontrar después de más de diez años de ausencia, sentía llenárseme de lágrimas los ojos. Todos mis amigos surrealistas vieron la película en el ‘Studio 28’ y se sintieron, creo, impresionados por ella” (1982, p. 173). La distancia le permite volver a proyectar la película con mayor aceptación, en la línea del buen recibimiento que había percibido de un grupo de artistas mexicanos y que se repetía en París: “Sin embargo, al día siguiente Georges Sadoul me mandó recado de que tenía que

hablarme de algo grave. Nos reunimos en un café cercano a la plaza de l'Étoile, y me confió, agitado e, incluso, demudado, que el partido comunista acababa de pedirle que no hablara de la película. Sorprendido, pregunté por qué. —Porque es una película burguesa —me respondió—. ¿Una película burguesa? ¿Cómo es eso? —” (1982, p. 173). Tanto las diferencias socio-culturales en México, como las discrepancias y agendas políticas en Europa, condenaban a una de las obras más realistas y comprometidas con las clases bajas de la filmografía del aragonés a la indiferencia:¹⁹ “En primer lugar —me dijo—, se ve a través del cristal de una tienda a uno de los jóvenes abordado por un pederasta que le hace proposiciones. Llega entonces un agente de Policía, y el pederasta huye. Eso significa que la Policía desempeña un papel útil: ¡no es posible decir tal cosa! Y, al final, en el reformatorio, muestras a un director muy amable, muy humano, que deja a un niño salir para comprar cigarrillos” (1982, p. 173). Este desencuentro entre la película y diferentes públicos e intereses provoca que Buñuel se plantee de forma más creativa sus cuitas sociales y vitales para desarrollar una trayectoria fílmica alejada del realismo y relacionada más directamente con el surrealismo primigenio y las metáforas existencialistas que se han convertido en su marca de autor, por las que es aclamado y seguido internacionalmente.

4 EL ÁNGEL EXTERMINADOR ENTRE LOS VIVOS, UNA PRESENCIA CONSTANTE

En las primeras páginas de *Mon dernier soupir*, tituladas precisamente “Memoria”, el cineasta reflexiona sobre la angustia inevitable que le provoca el progresivo

19 El documental que Buñuel estrenó sobre las Hurdes le genera tanto desasosiego como críticas en su momento de proyección, pero a la vez, y con el paso del tiempo, el documental le ha granjeado otra dimensión en su obra creativa, confirmando su preocupación y grado de compromiso con los problemas de los más desfavorecidos:

Durante la guerra civil, cuando las tropas republicanas, con la ayuda de la columna anarquista de Durruti, entraron en el pueblo de Quinto, mi amigo Mantecón, gobernador de Aragón, encontró una ficha con mi nombre en los archivos de la Guardia Civil. En ella se me describía como un depravado, un morfinómano abyecto y, sobre todo, como autor de *Las Hurdes*, película abominable, verdadero crimen de lesa patria. Si se me encontraba, debía ser entregado inmediatamente a las autoridades falangistas y mi suerte estaría echada. Una vez, en Saint-Denis, por iniciativa de Jacques Doriot, que era alcalde comunista de la población, presenté *Las Hurdes* ante un público compuesto por obreros. Había entre la concurrencia cuatro o cinco hurdanos inmigrantes. Uno de ellos me reconoció y me saludó algún tiempo después, durante una de mis visitas a aquellos áridos montes. Aquellos hombres emigraban, pero siempre volvían a su país. Una fuerza les atraía hacia aquel infierno que les pertenecía. (1982, p. 120-121)

deterioro de la retentiva, siempre amenazada por “los falsos recuerdos que día tras día la invaden”. Concede que en su “libro semiautobiográfico” estos no faltan, pese a la vigilancia que asegura haber mantenido al respecto. Su autorretrato, termina, “es de todas maneras el mío, con mis afirmaciones, mis dudas, mis repeticiones, mis lagunas, con mis verdades y mis mentiras, para decirlo en una palabra: mi memoria”. No es sorprendente que, dada la confesada falta de consultas de notas y libros, o sea, de documentación, y la constante posibilidad de “falsos recuerdos” e incluso de mentiras, amén de olvidos y silencios deliberados, la cronología de lo narrado en *Mon dernier soupir* sea a menudo caótica (cf. Gibson, 2016, p. 16).²⁰ Los silencios y los suspensos en los textos e imágenes de Buñuel ahondaban en lo trágico. En “buena lógica”, el discurso trágico se detendría en el silencio. En este sentido, el “terrorismo” trágico no es tanto el acceso a la conciencia como el acceso a la palabra en las letras y fotogramas del cineasta universal (cf. Villanueva Macías, 2023, p. 29). No obstante, la obsesión con la muerte no cesa y Buñuel continúa cuestionándose la existencia tanto en el ámbito personal como en el profesional. El director es explícito en su biografía hablando de la muerte y recordando un suicidio producido en Madrid hacia 1920: “. . . un estudiante y su novia se dieron muerte en el jardín de un restaurante. Se sabía que estaban apasionadamente enamorados el uno del otro. Sus familias, que se conocían, mantenían excelentes relaciones. Cuando se le practicó la autopsia a la muchacha, se descubrió que era virgen” (1982, p. 124). Lo que en apariencia parecía una pareja, estos “amantes de Amanuel”, dejó tal huella en Buñuel que continuaba recordándolo décadas después del suceso e incluso cuando estaba cerca de la muerte: “Pero acaso un amor apasionado, sublime, que alcanza el nivel más elevado de la llama, es incompatible con la vida. Es demasiado grande, demasiado fuerte para ella. Sólo la muerte puede acogerlo” (1982: 124). La muerte y el amor, unido al sexo,²¹ sigue emergiendo en la existencia de este autor que

20 Hay decenas de casos. Baste uno: nos asegura que participó en *Carmen*, la película de Jacques Feyder, después de trabajar con Jean Epstein en *La Chute de la maison Usber*, pero fue al revés. De hecho, la primera vez que se publicó se hizo sin haber sido revisado el texto, Buñuel no leyó las galeradas con detenimiento y es gracias a un cinéfilo, Emilio Sanz de Soto, que le apuntó los errores aunque después no se corrige (cf. Gibson, 2016, p. 30)

21 Las cartas con la Condesa de Cuevas de Vera, nacida en Buenos Aires y casada con el noble español Carlos Caro y Potestad, I Conde de Cuevas de Vera, desvelan la faceta romántica, pero también individualista, que Buñuel mantenía en la intimidad: “Lo que quisiera es pasar 3, 4, 5,

conecta el eros y el thanatos de manera visceral: “La sola idea de que yo podía tocar el sexo de una muchacha, o sus senos, o sentir su lengua contra la mía, me repugnaba. Estos amores románticos duraron hasta mi iniciación sexual —que se realizó con toda normalidad en un burdel de Zaragoza— y dejaron paso a los deseos sexuales habituales, pero sin desaparecer nunca por entero [. . .] he sostenido relaciones platónicas con mujeres de las que me sentía enamorado. A veces, estos sentimientos surgidos del corazón se mezclaban con pensamientos eróticos, pero no siempre” (1982, p. 124). La muerte como elemento indisociable de la vida está presente para Buñuel en casi cada interacción vital o artística siendo este planteamiento ante la vida una consecución de su religiosidad plena pero alejada de la creencia debido a su ateísmo.

Este ateísmo y la comprensión del mundo desde una espiritualidad personal conecta con un entendimiento científico claro de la vida basado en la evolución humana y el progreso social: “Claro que, si bien nuestro nacimiento es totalmente casual, debido al encuentro fortuito de un óvulo y un espermatozoide (¿por qué precisamente éste entre millones?), el papel del azar se difumina cuando se edifican las sociedades humanas, cuando el feto y, luego, el niño se encuentran sometidos a estas leyes” (1982, p. 148). La negación de cualquier tipo de imposición por parte de la iglesia de un orden vital y social queda drásticamente plasmada por parte de Buñuel que se muestra convencido de que la sociedad está basada en los seres humanos y no en los divinos: “Y así es para todas las especies. Las leyes, las costumbres, las condiciones históricas y sociales de una cierta evolución, de un cierto progreso, todo lo que pretende contribuir a la creación, al avance, a la estabilidad de una civilización a la que pertenecemos por la suerte o la desgracia de nuestro nacimiento, todo eso se presenta como una lucha cotidiana y tenaz contra el azar” (1982, p. 148). El azar y el destino son fundamentales en la visión del mundo de Buñuel que pone en perspectiva en estos años cercanos a la muerte la importancia del ser humano y lo ínfimo que es la existencia de un individuo: “. . . no era necesario que este mundo existiese, que

días contigo y ver. Si nos peleamos, si no tenemos nada que decirnos, si te hartas, si me harto, si estamos contentos. Para mí una jaula, alpiste y la puerta abierta cuándo tú quieras y que no me llames ‘Darling’ porque me asusta. Para ti todas las estrellas y tu cabeza que dá (sic) vueltas como un molino para ver todo” (Herrera, 2009, p. 181).

no era necesario que nosotros estuviésemos aquí, viviendo y muriendo. Puesto que no somos sino hijos del azar, la Tierra y el Universo hubieran podido continuar sin nosotros, hasta la consumación de los siglos. Imagen inimaginable la de un Universo vacío e infinito, teóricamente inútil, que ninguna inteligencia podría concebir, que existiría solo, caos permanente, abismo inexplicablemente privado de vida” (1982, p. 148). La relativización de la vida y la muerte, otorgándolas un valor no desmedido, permite que el cineasta formule cuestiones existenciales básicas acerca de la muerte.²² Esta percepción de la suerte que rige la existencia humana le distancia de cualquier obligación de expiar sus pecados e intentar buscar cualquier redención para centrarse en recordar su vida de forma franca y honesta abrazando tanto sus logros como sus fracasos.

Aun así, no deja de usar las alegorías religiosas que tan bien conoce para desarrollar la preocupación máxima hacia la muerte observando como su propia vida es el apocalipsis y los jinetes llegan para arrasarla:

Las trompetas del apocalipsis suenan a nuestras puertas desde hace unos años, y nosotros nos tapamos los oídos. Este nuevo apocalipsis, como el antiguo, corre al galope de cuatro jinetes: la superpoblación (el primero de todos, el jefe, que le enarbola el estandarte negro), la ciencia, la tecnología y la información. Todos los demás males que nos asaltan no son sino consecuencias de los anteriores, Y no vacilo al situar a la información entre los funestos jinetes. El último guion sobre el que he trabajado, pero que nunca podré realizar, descansaba sobre una triple complicidad: ciencia, terrorismo, información. Esta última, presentada de ordinario como una conquista, como un beneficio, a veces incluso como un “derecho”, quizá sea en realidad el más pernicioso de nuestros jinetes, pues sigue de cerca a los tres y sólo se alimenta de sus ruinas. Si cayera abatido por una

22 Buñuel, en su ateísmo, entronca con la muerte de manera directa como visión del mundo alejada de cualquier explicación religiosa:

En alguna parte entre el azar y el misterio, se desliza la imaginación, libertad total del hombre. Esta libertad, como las otras, se la ha intentado reducir, borrar. A tal efecto, el cristianismo ha inventado el pecado de intención. Antaño, lo que yo imaginaba ser mi conciencia me prohibía ciertas imágenes: asesinar a mi hermano, acostarme con mi madre. Me decía: “¡Qué horror!”, y rechazaba furiosamente estos pensamientos, desde mucho tiempo atrás malditos. Sólo hacía los sesenta o sesenta y cinco años de edad comprendí y acepté plenamente la inocencia de la imaginación. Necesité todo ese tiempo para admitir que lo que sucedía en mi cabeza no concernía a nadie más que a mí, que en manera alguna se trataba de lo que se llamaba “malos pensamientos”, en manera alguna de un pecado, y que había que dejar ir a mi imaginación, aun cruenta y degenerada, adonde buenamente quisiera. (1982, p. 150)

flecha, se produciría muy pronto un descanso en el ataque a que nos hallamos sometidos. (1982, p. 216)

La llegada de la inminente muerte que ya presiente Buñuel le alejará, en sus propias palabras, de su labor creativa; no menciona a sus seres queridos, emociones o sentimientos, sino directamente se preocupa por su último guion. La vida y la creación, combinadas, se plasman de manera explícita en su autobiografía, en *Mi último suspiro*, la vida del director está ingeniosamente tejida con sus películas, pues cada una es presentada como producto de elementos propios de su vida privada. El resultado es que su el final de su obra se explica dado el entrelazado con su autobiografía y viceversa (Montauban & Wadden, 2021, p. 36). La imaginación y memoria selectiva actúa al final de la existencia del aragonés universal como un catalizador de sus angustias para corroborar cómo la muerte ha marcado su vida y su forma de ver el mundo anclada en la crítica social y vital más cruda, sin ambages o ensoñaciones de un paraíso tras el fallecimiento; más bien todo lo contrario, relativamente tranquilo ante una de las principales obsesiones de su vida, como ha sido el final del camino que en este texto prácticamente consumaba.

5 REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amaro, Lorena. (2009). *Vida y escritura. Teoría y práctica de la autobiografía*. Ediciones UC.
- Arteta Luzuriaga, Valentín. (2023). Para una 'autobiografía' de Luis Buñuel. *Buñueliana*. Vol. 2. N. 1. *Varia*, 99-130.
- Benjamin, Walter. (1985). *Illuminations*. Schocken Books.
- Berthier, Nancy. (2009). La transnacionalidad en el cine de Buñuel. *Abismos de pasión: una historia de las relaciones cinematográficas hispanomexicanas* (pp. 147-71). Filmoteca de España.
- Buñuel, Luis. (1982). *Mi último suspiro*. Random House Mondadori.
- Caro Valverde, María. (2012). Eros y Thanatos del surrealismo: Un perro andaluz (García Lorca y Buñuel). *Hispanic Journal*. 33, 37-48.
- Castillo, Luciano y Espada, Javier. *Conversaciones con Jean Claude Carrière*. (2004). Ayuntamiento de Zaragoza.
- Conley, Tom. (2008). Viridiana Coca-Cola. *Burning Darkness: A Half Century of Spanish Cinema*. Resina, Joan Manuel y Lema-Hincapié, Andrés. State University of New York Press. 43-60.
- Gibson, Ian. (2016). *Luis Buñuel: La forja de un cineasta universal (1900-1938)*. Debolsillo.
- Herrera, Javier. (2009). Abismos de pasión en la realidad: Cartas inéditas de Tota Cuevas de Vera a Luis Buñuel (1934-1936). *Letras Hispánicas*. 22, 1, 163-90.
- Lefere, Robin. (2016). Buñuel y Saura, ¿directores transnacionales? *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico*. 51, 87-103.

- Lejeune, Philippe. (1989). *On Autobiography*. University of Minnesota Press.
- Martínez Herranz, Amparo. (2023). Entrevista con Jean-Claude Carrière. *Buñueliana*. Vol. 1. N. 1. *Luis Buñuel: Transferencias*, 129-49.
- Martins, Laura. (2004). Luis Buñuel, or Ways of Disturbing Spectatorship. *Luis Buñuel: New Readings*, Santolalla, Isabel & Evans, Peter William, eds. (pp. 187-97). British Film Institute.
- Montauban, Jannine. (2014). Luis Buñuel: Caminos de la intransigencia. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 763, 83-96.
- Montauban, Jannine y Wadden, Ciara. (2021). El director y sus reflejos: Construcciones del yo en la obra de Luis Buñuel. *Inflexiones*, 8, 9-43.
- Mora Carlett, Juan Roberto. (1999). Buñuel, the Realist: Variations of a Dream. *Luis Buñuel's The Discreet Charm of the Bourgeoisie*. Kinder, Marsha, ed. (pp. 41-59). Cambridge UP.
- Pozuelo Yvancos, José María. (2006). *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Crítica.
- Villanueva Macías, Francisco José. (2023). La imagen-silencio o la suspensión del sentido en la obra literaria y cinematográfica de Luis Buñuel. *Buñueliana*. Vol. 2. N. 1. *Varia*, 9-29.
- Weintraub, Karl Joachim. (1976). *The Value of the Individual. Self and the Circumstance in Autobiography*. The University of Chicago Press.
- Xifra Triadú, Jordi. (2020). *Max Aub/Buñuel: Todas las conversaciones*. Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Xifra Triadú, Jordi. (2022). *Luis Buñuel. Obra literaria reunida*. Cátedra.