

01.

El director y sus reflejos: construcciones del yo en la obra de Luis Buñuel

The director and his reflections: constructions of self in
the work of Luis Buñuel

Jannine Montauban
Universidad de Montana

Ciara Wadden
Dominican College Wicklow

recepción: 25 de noviembre 2020
aceptación: 19 de marzo 2021

Resumen

A lo largo de su carrera cinematográfica, Luis Buñuel no solo se mantuvo al margen de los ríos interpretativos que corrían alrededor de su obra, sino que deliberadamente propiciaba su confusión, ya sea negando las interpretaciones más arraigadas o desviando a los curiosos que lo inquirían sobre el simbolismo de las más oscuras escenas. Esta reticencia a ofrecer explicaciones iba paralela al diálogo que el director establecía consigo mismo y con su obra. La consciencia de sí mismo y su deseo de modelar su propia imagen se manifiestan mediante tres recursos especulares con los que se inserta en su obra escrita y fílmica, ya sea como personaje reconocible o como proyección actoral: los cameos, la utilización de su “actor fetiche” Fernando Rey y su autobiografía, *Mi último suspiro* (1982). Este ensayo analiza las maneras en que Buñuel se construye a sí mismo como personaje y como fuente autorizada de sus obras para crear un cine muy personal que se nutre de recuerdos y fantasías.

Palabras clave:

Luis Buñuel, recursos especulares, cameos como signatura, Fernando Rey como actor fetiche, autobiografía

Abstract

Throughout his career, the Spanish film director Luis Buñuel not only steered clear of the numerous critical readings of his work, but he deliberately fostered their confusion, either by denying the most ingrained interpretations or by diverting the attention of those who inquired about the symbolism of the darkest scenes. This reluctance to offer explanations runs parallel to the dialogue that the director establishes with himself and with his work. Three specular resources that Buñuel uses to insert himself into his written and film work manifest the director's self-awareness and demonstrate his wish to shape his own image: the cameos, the use of his “fetish actor” Fernando Rey, and his autobiography, *My Last Sigh* (1982). This essay analyzes the ways in which Buñuel constructs himself as a character and as an authorized source of his works in order to create a very personal cinema that draws on memories and fantasies.

Key words:

Luis Buñuel, specular resources, cameos as signature, Fernando Rey as fetish actor, autobiography

Los numerosos estudios sobre la obra de Luis Buñuel presentan muchas veces perspectivas contradictorias. Tal es el caso, por poner solo algunos ejemplos, de su relación con el movimiento surrealista frente a su afirmación del realismo documental, su heterodoxia religiosa frente al sorprendente despliegue de conocimiento religioso, o la austeridad de su etapa mexicana frente al refinamiento de su etapa francesa. La variedad de estas perspectivas es posible porque él mismo supo resistir en todo momento la tentación explicativa. Del mismo modo que su contemporáneo Alfred Hitchcock, Buñuel no solo se mantuvo al margen de los ríos interpretativos que corrían alrededor de su obra, sino que deliberadamente propiciaba su confusión, ya sea negando las interpretaciones más arraigadas o desviando a los curiosos que lo inquirían sobre el simbolismo que aclararía para siempre las más oscuras escenas. La frase que apareció como prefacio a la primera exhibición parisina de *El ángel exterminador*, “The only explanation is that there is no explanation” (*apud* Stam 1983: 23), resume la ambigua

actitud de Buñuel respecto a sus propias películas, ya que declarar la ausencia de explicaciones es, en el fondo, una invitación a formularlas.

Su notable reticencia a ofrecer explicaciones iba paralela al diálogo que Buñuel establecía a lo largo de su carrera consigo mismo y con su obra. Tal como lo ha señalado Julie Jones, este diálogo revela que “as a filmmaker and as an individual, Luis Buñuel was nothing if not self-aware” (2010: 32). A eso se añade el hecho de que nuestra visión del director “is often the result of ‘self-posturing’”, pues “a majority of the biographical information proffered about Buñuel is culled from interviews and conversations, and not from secondary sources” (Begin, 2006: 1114). Esa conciencia de sí mismo y ese deseo de modelar su propia imagen se manifiestan mediante tres recursos especulares con los que Buñuel se inserta en su obra escrita y fílmica, ya sea como personaje reconocible o como proyección actoral: los cameos, en los que el director se desdobra como personaje; la utilización de Fernando Rey, donde el director se desdobra en los distintos persona-

jes encarnados por su “actor fetiche”, y la autobiografía *Mi último suspiro*, publicada en 1982, donde el yo narrador se desdobra en el yo narrado. La imagen que nos ofrece el director —la de un hombre de principios radicales, obsesionado por la intransigencia religiosa, atormentado por los deseos y fantasías y temeroso de envejecer— funciona como la signatura o “firma” que subraya su indiscutible autoría, mientras nos deleita con el espectáculo añadido de la autorreferencialidad. La autobiografía, publicada un año antes de su muerte y dictada a su coguionista Jean-Claude Carrière, sella este universo buñueliano, pues se ha convertido en “la última respuesta” a los dilemas presentados en sus películas. El análisis con sentido cronológico de estos recursos permite descubrir las distintas maneras en que Buñuel utiliza la autorreferencialidad para crear una filmografía muy personal que lo construye como personaje identificable y como fuente autorizada de sus obras. También permite comprender mejor su propuesta de un cine que privilegie la subjetividad del individuo, la visión sobre la razón y el mundo de los sueños y las fantasías.

Los cuatro cameos más importantes de Buñuel (exceptuando los cameos parciales y su aparición en películas de otros directores)¹ se ubican al inicio y al final de su carrera y contribuyeron a la construcción de sí mismo como personaje público. Ocurren

en *Un perro andaluz* (1929), *Belle de jour* (1967), *El fantasma de la libertad* (1974) y, de una manera metonímica, en *Ese oscuro objeto del deseo* (1977). Es preciso señalar que la ausencia de teoría sobre los cameos en la obra de Buñuel invita a la comparación con Alfred Hitchcock, quien, además de ser su contemporáneo, debía mucha de su popularidad a su costumbre de incluirse en casi todas sus películas.

¹ Buñuel aparece con frecuencia en sus propias películas. Es el fraile que camina zigzagueando al final de *Él* (1953) y el cojo que sale de espaldas en *Así es la aurora* (1956). Son sus propias manos las que abren el huevo en *Robinson Crusoe* (1952) y las que cargan las pistolas en *Belle de Jour* (1967). Su voz es la del hombre sin piernas que contesta “¡No mantengo vagos!” en *Los olvidados* (1950) y la que lee en la radio un fragmento de *Guía de pecadores* de Fray Luis de León tras el accidente de coche en *La vía láctea* (1969). Buñuel también aparece en películas de directores amigos. Es el verdugo en *Llanto por un bandido* (1964) de Carlos Saura, mientras que en *En este pueblo no hay ladrones* (1965) de Alberto Isaac sale de cura y da un sermón titulado “Y dios se retirará de los ladrones”. La mayoría de las apariciones de Buñuel como figurante ocurrieron mientras vivía en París: *Carmen* (1926) de Jacques Feyder, *Mauprat* (1926) de Jean Epstein, *Montparnasse* (1929) de Eugen Deslaw, en su propia *La edad de oro* (1930) y en *La fruta amarga* (1931) de Arthur Gregor (véase Fructuoso y Xifra, 2013).

The Film Studies Dictionary define el cameo como “a brief appearance or very small role in a film by a star or other celebrity” (Blandford *et al.*, 2001: 31) pero, como señala Michael Anderegg, hay diferentes tipos de cameos:

the film “star” or former star appearing in a relatively small role or cameo [...]; the famous person who may or may not be a star playing him or her “self” in a historical or biographical film [...] or a fiction film; a non-actor notable for reasons unrelated to theatre or film playing a fictional character in a fictional film; a film director making a cameo appearance in his or her own film [...] or in someone else’s film [...]; and a variety or ordinary “real” people and non-actors who either play themselves or who are cast simply because their appearance or manner are thought to contribute verisimilitude to the narrative are perhaps only the most commonly noted categories (1996: 45).

Desde esta perspectiva, la aparición de Buñuel en *Un perro andaluz* no podría ser considerada un verdadero cameo, ya que en 1929 su director era un desconocido: solo quienes conocían personalmente a Buñuel estaban en condiciones de reconocer su presencia en esta película, que

además de ser financiada por su madre, tuvo una distribución muy limitada. Pero lo cierto es que, al igual que Hitchcock, Buñuel decidió cruzar desde el comienzo de su carrera “from the hidden directorial world of nearly absolute control into the risky arena of proximity with characters in his filmed story” (Vest, 1998-1999: 85).

Buñuel aparece en las tres primeras escenas: primero, afilando una navaja mientras fuma dentro de una habitación; luego, fumando en el balcón mientras observa la luna; y, por último, cortando el ojo de la protagonista al mismo tiempo que una nube corta transversalmente la luna. Luego no vuelve a aparecer. Considerada una de las escenas más chocantes en la historia cinematográfica, es muy significativo que fuera él y no cualquier actor quien cortara el ojo. La explicación más evidente proviene de la anécdota de que la escena tiene su origen en un sueño del propio Buñuel “en el que una nube desflecada cortaba la luna y una cuchilla de afeitar hendía un ojo” (Buñuel, 1982: 102).² Sin embargo, el deseo inicial del

² Como dice Buñuel en *Mi último suspiro*, “esta película nació de la confluencia de dos sueños” (1982: 102). Buñuel aportó el sueño del ojo cortado y Dalí el de la mano llena de hormigas.

director de actuar sus propios sueños no agota las posibilidades interpretativas ni las connotaciones simbólicas de la escena más famosa de su filmografía.

Muchos críticos —entre ellos Linda Williams (1981) y Gwynne Edwards (2005)— explican este corte como una metáfora de la “apertura” de nuestros ojos al chocante mundo de Buñuel.³ Ramona Fotiade, en cambio, ve en el ojo cortado la representación de un deseo “ciego” e insaciable: “in Buñuel’s film, the slit eye marked the paroxystic and frustrated male desire that was exerted on a passive, female subject” (1998: 122). Esta interpretación —que quiere poner en evidencia la frustración sexual que resulta en un acto violento sobre una mujer pasiva— se ve desmentida por el hecho de que la misma mujer aparece ilesa en las escenas posteriores. Esto no impide que el violento corte encubra o evidencie una fantasía soñada, lo que podríamos decir de casi todas las escenas de la película. Lo importante es que, hoy por hoy, podemos leer en retrospectiva esa escena como la primera aparición de dos temas que serán obsesivos a lo largo de toda su obra: el deseo sexual frustrado y, al igual que en Hitchcock, la sanción contra el ojo como fuente de placer. En las películas de ambos directores, como bien lo ha señalado Robert Stam, el ojo es víctima de una constante agresión ya que

se trata de “one of the most vulnerable of organs and the most deeply implicated in cinematic process” (1983: 10). Esto quiere decir que esta escena debe entenderse como una exhortación a abrir los ojos al universo de Buñuel y como una poética: una explicación condensada de su visión del cine, al que presenta como un espacio donde los deseos insatisfechos, sueños e imágenes agreden al espectador.⁴

A todas estas interpretaciones se añaden las de Jenaro Talens y Javier Herrera, quienes consideran que la escena del ojo se erige como un manifiesto contra la supuesta objetividad de la mirada cinematográfica. Talens sostiene que el corte del ojo cuestiona tanto “la escenificación de una mirada supuestamente neutra y obje-

³ Las dos críticas afirman que esta escena propone una nueva manera de mirar. Para Williams, la navaja corta nuestros ojos de tal manera que “by blinding us to the possibility of seeing *through* the figure, they force us to look *at* the work of the figure itself”. Edwards afirma que el propósito de esta escena es “to make us look anew, to shake us out of the complacency that might have been awakened by the fairy-tale promise of the preceding title, ‘Once upon a time’” (26).

⁴ En una conferencia publicada luego en la *Revista de la Universidad de México*, Buñuel afirmó que el cine es “el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto” (Aranda, 1969: 334).

tiva” como “la lógica incoherente que el imperialismo de la razón imposta sobre lo real” (1986: 9). En la misma línea, para Herrera, esta “escena prima” constituye una apuesta salvaje por la verdad: de un plumazo, Buñuel “anula [...] las convenciones visuales heredadas” (2006: 31) para pasar de la “objetividad del mundo externo reconstruido por el escenografismo cinematográfico a la subjetividad más pronunciada y profunda que reside en el interior del individuo” (32). Ni Talens ni Herrera se detienen a analizar las consecuencias de que sea el propio Buñuel el encargado de afilar la navaja y abrir el ojo de un solo tajo. Por lo cual es importante recordar en este momento lo que el propio director le confesó a su amigo Carlos Fuentes muchos años más tarde: que el mundo estallaría en llamas “el día que el ojo del cine realmente vea y nos permita ver” (Fuentes, 1976: 9).

Es difícil imaginar que ya en 1929 el joven Buñuel tuviera una clara consciencia de la que sería su propuesta cinematográfica, pero su filmografía y sus declaraciones posteriores invitan a considerar esta primera aparición como un manifiesto a favor de las posibilidades subversivas del cine y en contra de las convenciones cinematográficas de su época. Su presencia en el film puede ser considerada retrospectivamente como un cameo, pues la labor

de Buñuel en esta escena “resembles that of the filmmaker” (Williams, 1981: 72,) ya que consiste en ver y cortar, “two processes that are repeated several times in the short twelve shots of this sequence” (Williams, 1981: 72). La presencia de estas dos actividades convierte la escena en una reflexión sobre el arte del cine y el oficio de director. Es decir, en un *mise en abyme* de su obra posterior, pues contiene muchos de los elementos que caracterizarán su filmografía: la agresión al espectador y el privilegio de la visión sobre la razón.

El siguiente cameo de Buñuel ocurre cuarenta años más tarde en *Belle de Jour* (1967). Adaptado de la novela homónima de Joseph Kessel, este fue el segundo proyecto en el que trabajó con su coguionista Jean-Claude Carrière. El personaje principal es Séverine, la esposa de un exitoso doctor, quien para entretenerse por las tardes se dedica a la prostitución. La escena en la que aparece Buñuel se ubica casi matemáticamente a la mitad de la película y lo muestra bebiendo y fumando en la terraza del famoso café *La Grande Cascade* en el *Bois de Boulogne*.⁵ No está

⁵ La película dura alrededor de 100 minutos y la aparición de Buñuel se ubica entre el minuto 49 y el minuto 50.

solo en la mesa. Frente a él está sentado un hombre de traje azul con una calvicie muy parecida a la del director. Este acompañante, que es nada menos que uno de los productores de la película (Landázuri, 2013), funciona como un doble o un espejo del director pues también está bebiendo y fumando.⁶ Belle —tal es el nombre que adopta Séverine como prostituta— espera al duque —su próximo cliente— en una mesa cercana. Mientras Buñuel está ubicado al centro de la toma, desde la derecha aparece un carruaje. Luego de bajar del carruaje, el duque camina y se detiene detrás del director, quien lo mira por un instante; luego pasa frente a él para sentarse al lado de Séverine (a quien vemos de espaldas). Si bien la cámara sigue al duque, Buñuel queda por unos instantes al centro de la toma, evidenciando su deseo de atraer la atención sobre sí mismo.

Esta aparición sí reúne las características para considerarse un cameo porque Buñuel ya era conocido en 1967. Lo que hay que tener en cuenta aquí es que no aparece como Luis Buñuel, sino como un personaje anónimo.⁷ Por su autobiografía, sabemos que a Buñuel le encantaba pasar horas en bares y cafés conversando con los amigos o entreteniéndose con sus propias ensoñaciones. Aunque es muy probable que el espectador no lo reconozca, como sí reconocería a Hitchcock, el caso de Buñuel podría

considerarse típico. Como puntualiza Michael Anderegg, “since Hollywood directors, for instance, are seldom immediately recognizable by their physical appearance, their presence in a particular film may have little or no resonance for the average viewer” (1996: 48). Esta opinión podría ser matizada por Andrea Sabbadini, quien piensa que aunque Buñuel había dirigido casi veintiséis películas, “it was not until *Belle de Jour* that the dubious tide of international mass popularity turned in his favor” (2004: 117). De acuerdo con Sabbadini, esta película, que muestra las ocultas actividades de una hermosa mujer, sumada a las interferencias de la censura convirtió “its nearly septuagenarian *auteur* into a household name” (118). Las preguntas que debemos hacernos son, entonces, ¿por qué

⁶ De acuerdo con Landázuri la persona que aparece junto a Buñuel es uno de los hermanos Hakim. Los productores Robert y Raymond Hakim reclutaron a Buñuel en 1966 para hacer la adaptación cinematográfica de la novela de Joseph Kessel.

⁷ Curiosamente Buñuel no tiene cameos en los que aparezca como él mismo. En *Mi último suspiro* explica por qué rechazó la oportunidad de hacer su propio papel en *Annie Hall* de Woody Allen: “se me ofrecían treinta mil dólares por dos días de trabajo, pero debía permanecer una semana en Nueva York. Tras algunas vacilaciones, rehusé. Finalmente fue McLuhan quien interpretó su papel en el vestíbulo de un cine” (1982: 189).

el director se incluye en esta película?, ¿sabría Buñuel que *Belle de Jour* consolidaría su fama internacional y por eso incluyó un cameo a la mitad del film o pensaba acaso que se trataba de su última película y era, por lo tanto, una suerte de despedida?⁸

Por su correspondencia, se sabe que Buñuel llevaba un tiempo pensando en retirarse del cine. En una carta a Jean-Claude Carrière, fechada el 29 de mayo de 1967, Buñuel escribe que está considerando hacer *El monje* “como definitivamente mi última película” (Evans et al., 2018: 543). Esto significa que en algún momento Buñuel pensó que *Belle de Jour* podría ser su último film, hecho que hubiera convertido su cameo en este una especie de despedida. La nostalgia es evidente en el diálogo que tiene lugar inmediatamente después de su aparición. Aunque inicia de una manera bastante convencional —el duque le pregunta a Belle su nombre y si es señora o señorita—, el intercambio termina con un melancólico comentario: “No hay nada más bello que el sol de otoño, el sol negro”. Cuando Belle mira el cielo azul y le repite sorprendida “¿el sol negro?”, el duque prefiere cambiar de tema diciéndole que es muy elegante. No es difícil percibir una sutil despedida, “los estertores de un sol negro”, en la melancolía de un hombre mayor que conversa con una joven muchacha.

Además de ser un discreto (y tentativo) adiós, este cameo puede tener otras interpretaciones. Una vez más es útil comparar a Buñuel con Hitchcock. En un “autoanálisis” publicado por el *New York Times* en 1950, el director británico señaló, con ironía, sus motivos para realizar sus famosos cameos:

I have wormed my way into my own pictures as a spy. A director should see how the other half lives. I manage that by shifting to the front side of the camera and letting my company shoot me so I can see what it is like to be shot by my company. I find that my actors are kept on their toes that way (*apud* Vest, 1998-1999: 8).

Para James M. Vest, la propuesta de Hitchcock es una especie de *quid pro quo* que

⁸ Esta no es la única aparición del director en *Belle de Jour*. En el minuto 59 del film, Hypolite (Paco Rabal) compra un periódico a un vendedor callejero justo antes del asalto en el ascensor. Al fondo se ve el Arco del Triunfo. Uno de los transeúntes es el propio Buñuel, quien va oculto bajo una gabardina y un sombrero, pero que llama la atención por su bufanda roja. Es un momento crucial en la película ya que, con el dinero del robo, Hypolite y Marcel van luego al burdel de Madame Anaïs. Es allí donde Marcel conoce a Belle/Séverine.

permite al director “ver cómo vive la otra mitad”, “espiar” a los actores y experimentar lo que es ser filmado por su compañía, mientras le da a su equipo la oportunidad de “dispararle con la cámara” y “golpearlo con las luces” (Vest, 1998-1999: 10; traducción y énfasis propios).⁹ Esta referencia a un mundo al revés en el que su equipo “toma el control” es muy engañosa, pues el propósito del director es mantener a todos en alerta permanente (“on their toes”). Se puede decir que su presencia tiene el efecto opuesto, pues en la práctica funcionaba como una advertencia sobre el reducido espacio que tenían las iniciativas de los actores en el proyecto artístico del director. Es muy conocida la anécdota de un incidente durante la filmación de *Mr. and Mrs. Smith*. En su larga entrevista con Truffaut, Hitchcock se detuvo en explicar “an amusing little sidelight on that picture” (Truffaut, 1984: 139). El “sidelight” tenía que ver con una archiconocida y repetida frase de Hitchcock “los actores son como ganado” y la broma de la actriz Carole Lombard, quien hizo construir un establo dentro del set. Cuando el escritor y cineasta Claudio Isaac le refirió la anécdota a Buñuel, este le contestó: “¿Cómo que ganado?... Cucarachas, peor que cucarachas. Yo enrollé el periódico y los estampé contra la pared” (Isaac, 2002: 17).

El hecho de que, a diferencia de Hitchcock, Buñuel tenga pocos cameos hace suponer que no se trataba de experimentar el otro lado de la cámara ni de ejercer control sobre su equipo. Este cameo es más bien un intento de señalar la pertenencia o de “marcar su territorio”, dejando en su obra una imagen personal, es decir, una signatura, para indicar que es suya. El recurso del cameo como signatura aparece con frecuencia en la obra de Miguel de Cervantes, quien —como lo recuerda González Echevarría— se incluye a sí mismo en *El Quijote* (1605) y ofrece en el prólogo de sus *Novelas ejemplares* (1613) “an overt description of himself that included physical traits, not just anecdotes or self evaluations as an artist” (2005: 265). En dicha descripción vemos a un anciano con seis dientes “mal acondicionados y peor puestos” (Cervantes, 1982: 62), mientras que en *Belle de jour* vemos a un Buñuel envejecido, un poco mayor que Cervantes cuando conoció la tardía gloria literaria. Lo inquietante de esta genealogía es que ambos son conscientes de que, si bien la descripción física puede no favorecerlos, hay un público curioso por saber cómo es la persona que se halla detrás de la obra

⁹ En inglés *shoot* tiene el doble significado de filmar y disparar.

que tanta fama les ha conferido. La diferencia entre ambos creadores es que Cervantes se describe en las *Novelas ejemplares* luego de haber alcanzado la fama con *El Quijote*,¹⁰ mientras que Buñuel incluye el cameo precisamente en la obra que le dará fama mundial. El razonamiento del anciano Cervantes bien podría valer para el anciano Buñuel: “con esto quedará mi ambición satisfecha, y el deseo de algunos que querrían saber qué rostro y talle tiene quien se atreve a salir con tantas invenciones en la plaza del mundo” (Cervantes, 1982: 62).

A esta razón de carácter personal, se puede añadir otra que tiene que ver con la naturaleza misma de la película. *Belle de jour* combina libremente las ensoñaciones de Séverine con situaciones que podríamos denominar “reales”, de modo que al final de la película no queda claro si todo fue un sueño o no. Sin embargo, la narrativa fílmica ofrece —al menos en la primera parte de la película— ciertas marcas divisorias que permiten identificar el momento de tránsito de la “realidad” a las ensoñaciones y fantasías de Séverine. Estas marcas son auditivas (sonidos de cencerros y cascabeles, el tic-tac de un reloj) y nos conducen de modo alternativo y caprichoso de un escenario urbano a otro campestre. Harmony Wu señala acertadamente que la inclusión del cameo

en ese momento de la película es relevante pues se trata de la secuencia “where the cues of fantasy and reality begin to irreparably erode and bleed together” (1999: 134). La aparición del director en el café donde el duque recoge a Séverine subraya no solo el carácter dual de la fantasía, sino la existencia de un enunciador que articula el discurso, y que no es otro que el propio Buñuel.¹¹ Su presencia funciona como recordatorio para los espectadores de que es él quien controla los hilos de su creación. De la misma manera que Madame Anaïs fuerza a Séverine a mirar por un agujero las acciones masoquistas contra Victor, el profesor, Buñuel fuerza a los espectadores a convertirse en incómodos *voyeurs* del discurso fílmico. Esta

¹⁰ Cervantes se incluye con frecuencia en la primera parte del *Quijote*, pero siempre de manera velada: en la quema de la biblioteca del Quijote, *La Galatea* es uno de los pocos libros que se salva; en la historia del cautivo se hace referencia a “un tal Saavedra”; en los episodios en la venta se sugiere que fue el propio Cervantes quien dejó el baúl con libros y manuscritos, etc. Es curioso que la mejor manera que encuentra Manuel Durán para explicar la “presencia discreta pero insistente” de Cervantes en su novela es comparándola con los cameos de Hitchcock (2005: 23).

¹¹ Para Belle, al igual que para el director, el café es el lugar de las fantasías y ensoñaciones. Cuando el duque le pregunta si va a ese café con frecuencia, Belle responde que “mentalmente todos los días”.

analogía se rompe (quizás sería mejor decir que rota) si tomamos en cuenta que, en la escena del café, Buñuel se encuentra completamente absorto en sus propias ensoñaciones. A diferencia de Hitchcock en *Vértigo*, quien le pasa todos sus deseos y obsesiones a Scottie cuando se cruza con él caminando por el astillero (Vest, 1999-2000: 86),¹² en *Belle de jour* el traspaso de las ensoñaciones y sueños del director a Séverine ocurre a través del personaje del duque, quien se detiene primero donde uno, para luego sentarse donde la otra. Si, como lo declaró Buñuel en varias oportunidades, estas ensoñaciones y sueños son el material del que provienen muchas de sus películas, Séverine no es más que una inesperada proyección de su personalidad y de su sistema creativo.

El tercer cameo pertenece a *El fantasma de la libertad* (1974), una película que, según Buñuel, está compuesta por “doce episodios ligados entre sí por un personaje anecdótico que une el final de cada uno con el siguiente” (Evans *et al.*, 2018: 686). Buñuel aparece en la primera escena, junto con otras tres víctimas, “disimulado bajo la barba y la capucha de un monje” (Buñuel, 1982: 242), caminando hacia el muro donde será fusilado por las tropas de Napoleón en 1808. Sus compañeros en el paredón son nada menos que tres de sus compinches: su productor Ser-

ge Silberman aparece con una venda en la frente, el poeta José Bergamín sale de sacerdote y el médico José Luis Barros es el que grita “Vivan las cadenas”. Luego del fusilamiento, Buñuel desaparece de la escena. A diferencia de los cameos anteriores, este es el único que el director menciona en su autobiografía, lo que le otorga un estatus especial.

Esta fue su última aparición reconocible en la pantalla porque Buñuel estaba seguro de que no volvería a filmar: “[d]espués de *El fantasma de la libertad*, rodada en 1974 (tenía yo, por lo tanto, setenta y cuatro años), pensé en retirarme definitivamente” (Buñuel, 1982: 243). A esta certeza —que ahora sabemos equivocada— se suma su preocupación por la muerte. Sabemos que Buñuel pensaba mucho en ese tema: “hace

¹² James M. Vest señala que cuando Hitchcock y James Stewart se cruzan caminando “their shadows meld” (1999-2000: 88). Este es el tema principal de la película de acuerdo con Vest: “a transfer of shadows, the shadows of those who would control others’ destinies”. A pedido de Elster (y luego de Scottie), Judy se vuelve la sombra de Madeleine “who is herself presented as the shadow of a shadow, the long dead “mad” Carlotta” (1999-2000: 89). Hitchcock también se cruza y roza a sus protagonistas en *Extraños en el tren* (1951), *La ventana indiscreta* (1954) y *Atrapa a un ladrón* (1955).

tiempo que el pensamiento de la muerte me es familiar” (1982: 249) dice en su autobiografía, y páginas más adelante confiesa que “cuando... me preguntan por qué viajo cada vez menos, por qué no voy a Europa sino muy raramente, respondo: por miedo a la muerte” (250). El fusilamiento del sacerdote por las tropas de Napoleón alude simbólicamente a la muerte del creador, es decir, a su propia jubilación y a su posterior fallecimiento. Que Buñuel haya elegido salir como sacerdote y ser fusilado en Toledo subraya su obsesión por la religión, por esa ciudad y por los disfraces. Tanto en Toledo como más tarde en París, Buñuel solía vestirse de sacerdote o de monja para salir por las calles con sus amigos. En su autobiografía menciona que, aunque era ateo, no podía imaginarse el mundo ni su vida sin la presencia de la religión, tal como se ve en películas como *La edad de oro* (1930), *Nazarín* (1959), *Viridiana* (1961), *Simón del desierto* (1965) y *La vía láctea* (1969). Esta aparición, que resume dos de sus obsesiones —la muerte y la omnipresencia de la religión católica—, ofrece una notable ironía: aunque Buñuel murió nueve años después de la filmación de la película, permanece vivo en la pantalla gracias al cameo donde ejecuta su propia muerte. Es decir, su deseo de querer poner punto final a su larga trayectoria cinematográfica sirve también para cumplir su deseo de inmortalidad.

Su última película, *Ese oscuro objeto del deseo* (1977), no incluye un verdadero cameo, aunque al final hay una escena que marca, sin lugar a duda, la presencia del director dentro de la pantalla: en una galería comercial los protagonistas, Mathieu y Conchita, observan a una mujer cosiendo un encaje ensangrentado.¹³ Algunos espectadores podrían reconocer la referencia al cuadro *La encajera* de Johannes Vermeer, presente también en *El perro andaluz*, pero pocos podrían identificar el pasaje Jouffroy o el Ronceray, que es la dirección y el hotel donde los padres de Buñuel lo engendraron durante su viaje de bodas. Lo más importante de la escena es que mientras la pareja sigue discutiendo todo explota. Esta explosión —que da cierre a la película y a la obra del director— alude tanto al principio genésico de Buñuel como al inicio de su carrera fílmica, lo que la convierte en un cameo metonímico y, a la vez, en el marco que encierra una obra que se inicia con *Un perro andaluz*.¹⁴ La men-

¹³ Stam afirma que Buñuel es el hombre cuyo coche explota camino al banco (1983: 22). Al revisar esta escena al inicio de la película se ve claramente que no se trata del director.

¹⁴ Esta escena es un cameo de Buñuel gracias a la figura de la metonimia, que consiste en designar una cosa con el nombre de otra con la que guarda una relación de contigüidad. En este caso, se trata de “mostrar” la imagen de Buñuel con la imagen del lugar donde fue engendrado.

ción explícita a *La encajera* de Vermeer en la mujer que remienda el encaje ensangrentado se presta a interpretaciones que de ninguna manera se excluyen: la pérdida irrecuperable de la virginidad (que en una primera instancia asociamos con Conchita, pero que puede insinuar a la madre de Buñuel en su noche de bodas) adquiere un sentido simbólico más amplio si la asociamos con una obra que se inicia con la pérdida irrecuperable de la virginidad ocular que plantea el corte del ojo en *Un perro andaluz*.¹⁵ En otras palabras, la despedida de Buñuel, tan violenta como su saludo inicial, se acompaña de la pérdida de un modo de ver el cine (y la vida misma) que nos ha sido arrebatado para siempre.

En estos cameos, Buñuel resalta su doble rol en el proceso creativo: el del creador/autor invisible pero presente y el de personaje. Podríamos decir que Buñuel no se resigna a cumplir únicamente la función de autor tal como la plantea Philippe Lejeune, es decir, como la conexión entre “el texto y el mundo-más-allá del-texto” (1989: 11). Tampoco se trata de que el espectador lo pueda imaginar como “la persona capaz de producir ese discurso” (Lejeune, 1989: 11), sino de fusionar su imagen física con su obra y de escenificar el diálogo que establece consigo mismo para ofrecernos claves importantes sobre su proceso creativo y su concepción del cine. Cada uno de estos cameos (todos

ellos distintos y analizables desde perspectivas diversas) lleva un mensaje sobre el director y sus creaciones: son una “apertura” a su obra posterior, una signatura o marca de autoría, una representación de sus obsesiones y una señal del principio y el final de vida y su obra.

Mientras los cameos marcan el inicio y el final de su carrera fílmica, en su madurez Buñuel se desdobra en los personajes interpretados por Fernando Rey. Cuando tenía entre 61 y 77 años, el director y el actor crearon autorretratos de Buñuel en cuatro de sus películas: *Viridiana* (1961), *Tristana* (1970), *El discreto encanto de la burguesía* (1972) y *Este oscuro objeto del deseo* (1977). Queda claro que Buñuel no quería que las películas fueran autobiográficas, pero los personajes encarnados por Fernando Rey tienen tanto

¹⁵ El propio Jean Claude Carrière señala que la obra de Buñuel se desarrolla en un arco que va “desde *Un perro andaluz*, con la cortada del ojo hasta el final de *Ese oscuro objeto del deseo*, con la costura del vestido” (Carrière, 1991: 7).

en común con el director que podemos decir que son una serie de proyecciones del yo buñueliano. Esto ya ha sido señalado por Julie Jones, quien sostiene que “in 1961 when he contracted Fernando Rey to play the role of Don Jaime in *Viridiana*, he had found the ideal actor to embody the first of what would be four highly stylized, but recognizable, projections of self” (2010: 32). Esta proyección era reconocida tanto por Buñuel como por el actor, quien se consideraba “the filmmaker’s alter ego” (Jones, 2010: 32).¹⁶ Si bien es evidente que el don Lope de *Tristana* es un alter ego de Buñuel, quien incluso confesó en una entrevista “Sí, yo soy don Lope” (Aub, 1985: 146), en las otras películas, la identidad con el director se ve reforzada por la focalización a través de los personajes interpretados por Rey. El que Jaime, Rafael y Mathieu sean “the eyes that see, the dreamer who dreams or the teller of the tale” (Jones, 2010: 32) alude a una identidad compartida con el director. Los personajes mencionados le sirven para burlarse de sí mismo y de sus obsesiones ya que los temas principales de este conjunto de películas son el envejecimiento acompañado de fantasías sexuales, la problemática del exilio asociada con las diferencias culturales y sus propias dificultades de inserción en el mundo de las convenciones y las expectativas sociales. Para analizar

esta compleja relación entre el director y sus “reflejos” en la pantalla es útil recurrir tanto a las teorías clásicas de Sigmund Freud como a los planteamientos sobre la identificación heteromorfa de Jacques Lacan y la identificación simbólica de Slavoj Žižek.

Sabemos por *Mi último suspiro* que Buñuel tuvo muchas admiradoras, pero que en su opinión no había nada más ridículo que un don Juan envejecido. Tanto así que llegó a celebrar la pérdida de los instintos sexuales en la vejez: “Me parece haberme liberado de un tirano. Si se me apareciera Mefistófeles, para proponerme recobrar eso que se ha dado en llamar virilidad, le contestaría: ‘No muchas gracias, no me interesa’” (Buñuel, 1982: 52). En los años anteriores a esa completa desaparición, el director representó el conflicto entre el sentimiento de ridículo y los deseos sexuales de un hombre mayor en *Viridiana*, *Tristana* y *Ese oscuro objeto del deseo*.

¹⁶ Además de ser el don Lope de *Tristana* y comparar características con el don Jaime de *Viridiana*, el director simpatizaba con Rafael, el embajador de *El discreto encanto de la burguesía*. A Mathieu de *Ese oscuro objeto del deseo* le asignó su pesadilla persistente de “fornicación frustrada”.

Viridiana presenta la historia de una novicia que visita a su tío antes de profesar en un convento de clausura. Para poseer a su sobrina, cuyo parecido con su difunta esposa es desconcertante, don Jaime utiliza un narcótico; no obstante, luego renuncia a su intento y termina suicidándose. Con la llegada de Jorge, hijo natural y coheredero de las posesiones de don Jaime, la novicia ya no volverá al convento. Según Buñuel, la protagonista se llama Viridiana “en recuerdo de una santa poco conocida de la que antaño me habían hablado en el colegio de Zaragoza” (1982: 227), pero, como ocurre frecuentemente con el material fílmico del director, la inspiración provino de una fantasía erótica de juventud “en la que, gracias a un narcótico, abusaba de la reina de España” (Buñuel, 1982: 227). Hay que señalar que, aunque la escena está basada en la fantasía de un joven con una mujer mayor, Buñuel invierte los roles para plantear el tema del hombre mayor que se enamora de una jovencita.

Nueve años después, *Tristana* vuelve a presentar el mismo tema a través del personaje interpretado por Rey. Menos nostálgica que *Viridiana*, esta película narra la historia de una joven que, al morir su madre, es confiada a don Lope, un viejo don Juan incapaz de aceptar su caducidad como seductor. Apartándose de la novela

de Galdós, Buñuel trasladó la acción de Madrid a Toledo y dotó a don Lope de muchas características personales, pues don Lope es muy liberal en asuntos públicos, aunque en su casa mantiene un régimen arcaico. El resultado, tal como se lo confiesa Buñuel a su amigo Max Aub, es que él es don Lope: “muy liberal, muy anticlerical al principio, y, a la vejez, sentado en una camilla tomando chocolate... hablando con tres curas” (Aub, 1985: 146). Esta identificación fue clara incluso para su asistente, Pierre Lary, quien dijo:

Tristana was made as a kind of exorcism... He was getting old and, at the same time, he was back in the place where he'd spent the best years... All that created a sense of pain, of fear, fear of old age rather than death... Fernando Rey was both his double and what he didn't want to be (*apud* Jones, 2010: 34).

Al final de *Tristana*, la identificación entre director y actor es tan incómoda que Buñuel termina matando a don Lope. Ese es un final esperado para Jones pues, en su opinión, “the fit must have been uncomfortable and he [Buñuel] had apparently had his fill of therapy” (2010: 35).

Si el don Lope de *Tristana* es una especie de exorcismo, el personaje de *Ese*

oscuro objeto del deseo es blanco de crueles burlas por tratarse de un hombre mayor obsesionado con una joven de dieciocho años. Basada en una novela de Pierre Louys y estrenada en 1977, esta “historia de la posesión imposible del cuerpo de una mujer” (Buñuel, 1982: 242) es narrada por Mathieu Faber a sus compañeros de compartimento en un viaje en tren de Sevilla a París. Mathieu cuenta su historia sentimental con Conchita, una seductora mujer que lo incita a la vez que disfruta rechazando sus avances. Esa dualidad es representada por el uso de dos actrices diferentes para el mismo papel: la francesa Carole Bouquet y la española Angela Molina.¹⁷ Al igual que en *Viridiana* y *Tristana*, Buñuel utiliza sus recursos habituales para mofarse y, simultáneamente, generar simpatía por estos hombres mayores que abusan de su posición de poder. Algunos de estos recursos son filmar “tomas románticas”— inusuales en Buñuel, pero útiles para resaltar la diferencia de edad entre Fernando Rey y las jóvenes actrices—, incluir hombres jóvenes como contraste frente al hombre mayor y someter a los protagonistas masculinos a repetidas humillaciones (Jones, 2010: 37).¹⁸ La despiadada burla de esos autorretratos funciona para Buñuel como una suerte de exorcismo para enfrentar el fantas-

ma de los deseos sexuales advenidos a una edad avanzada.

Aunque en *El discreto encanto de la burguesía* no aparecen los temas del paso del tiempo ni el deseo de un hombre mayor hacia una mujer joven, esta película, junto con *Ese oscuro objeto del deseo*, presenta otro tema importante: el exilio y la diferencia cultural. A través del personaje de Rafael Acosta, embajador de la ficticia República de Miranda, Bu-

¹⁷ Buñuel y Carrière al escribir el guion “jugaron con la idea de que dos actrices interpretaran el papel de Conchita... Desecharon la idea, pero Buñuel acabó proponiéndosela a Silberman cuando se hizo evidente que María Schneider no iba a poder interpretar el papel” (Krohn y Duncan, 2005: 178).

¹⁸ Jones se refiere específicamente al contraste entre Mathieu y el Morenito, el joven guitarrista, que probablemente es amante de Conchita (2010: 37). Ernesto Acevedo-Muñoz ha señalado que, ya desde su etapa mexicana, Buñuel presenta el contraste entre un hombre mayor y uno más joven. El hombre mayor suele estar anclado en “posiciones morales y modelos de producción predominantes antes de la Revolución” (135), mientras que los jóvenes ejercen ocupaciones modernas —“como agronomía, mecánica e ingeniería” (134)— que “amenazan las antiguas costumbres y la vieja masculinidad” (135). Esto ocurre, por mencionar solo unos ejemplos, en *Susana* (1951), *La hija del engaño* (1951), *Una mujer sin amor* (1952) y *Él* (1953).

ñuel canaliza su experiencia forzosa de vivir en el extranjero.¹⁹ El personaje de Rafael Acosta puede identificarse con el director debido a la posición privilegiada que ocupa en la película: aparece con frecuencia mirando desde lo alto de una ventana lo que ocurre afuera y es el “soñador” principal, cuyo sueño incluye los de los otros personajes (Jones, 2010: 36). Al igual que el director, quien antes de establecerse en México vivió en Francia, Acosta es un hispano que vive en un ambiente francés. Esto no es lo único que comparten. Como bien señala Jones, Buñuel y Acosta tienen en común: “a birthday, a zodiac sign, a street address, a diplomatic posting [...], an interest in the work of Louis Aragon and, most notably, a situation: Rafael is a Hispanic in a French environment, a conjunction emphasized by Rey’s accent in French” (2010: 35). Si bien el núcleo de *El discreto encanto de la burguesía* consiste en las peripecias de un grupo de amigos que intentan comer o cenar juntos sin conseguirlo, el origen extranjero del embajador se encuentra al centro de la trama: la República de Miranda es esencial para que los amigos franceses consigan los narcóticos de los que dependen sus ingresos y funciona también como soporte del lado oscuro de la sociedad francesa (Jones, 2010: 36).²⁰

Al igual que los otros reflejos de Buñuel en la pantalla, Rafael es blanco de la sátira del director, pues este personaje le sirve para recrear, incluso en el mundo de los sueños y las fantasías, los conflictos que surgen de las diferencias culturales. En este caso la burla no apunta al gusto del personaje por las mujeres jóvenes, sino a su machismo, sus marrullerías y su relación ambivalente con la cultura francesa. Si Rafael Acosta se acerca a la sociedad francesa con una mezcla de reverencia e irritación, esta, por su parte, admira su refinamiento, pero no deja de lado sus prejuicios hacia el oscuro país latinoamericano de donde proviene. El primero de estos prejuicios es la arrogancia de asumir que todos los países latinoamericanos son iguales e intercambiables, como se aprecia en la cena interrumpida por los militares en maniobra. Antes de sentarse a la mesa, monseñor Dufour trata de ini-

¹⁹ Las dificultades de manejarse en un ambiente cultural distinto no le fueron ajenas a Buñuel, primero, en sus tempranos días como español en París y, luego, como cineasta nacionalizado mexicano haciendo películas en Europa.

²⁰ Ese nexo se enfatiza con la presencia del Lincoln negro, propiedad del embajador, pues ofrece, como bien advierte Jones, un guiño a la película de Alain Charnier, *The French Connection* (1971), en la que Rey aparece como capo de la mafia (35).

ciar conversación con el embajador, pero todos sus intentos no hacen sino revelar su absoluta ignorancia sobre la República de Miranda. Sus referencias a Bogotá, las pampas y las pirámides solo conducen a que el embajador le recuerde gentilmente que las dos primeras se encuentran en Colombia y Argentina, mientras que solo hay pirámides en México y Guatemala. El segundo prejuicio es resaltar solamente lo negativo. En la fiesta en casa del coronel —que es parte del sueño del embajador— los invitados parecen haberse puesto de acuerdo para irritar a Rafael. Su curiosidad por socializar con el embajador esconde un agresivo sentimiento de superioridad. Cuando sus amigos le mencionan las guerrillas y las revueltas estudiantiles en Miranda, el embajador les contesta amablemente. Pero cuando los otros invitados lo acribillan con comentarios sobre lo deplorable de la situación en esta república —desde la falta de buen *foie gras* y champagne hasta la violencia generalizada—, Rafael pierde el barniz de la civilización. La última persona con la que discute es el anfitrión, quien le da una bofetada como retándolo a un duelo. La reacción del embajador no se hace esperar: saca un revólver y le dispara tres veces. Conviene recordar aquí lo que apunta Jones: “the colonel’s remarks about Miranda being ‘semi-savage’ are spot on, as Rafael’s reaction proves, but so insulting and uncalled

for at this juncture that we can only cheer the ambassador’s reaction and the panache of his final gesture. The colonel deserves to be shot” (Jones, 2010: 36).

Ese oscuro objeto del deseo, el último film realizado por Buñuel, combina el tema de la diferencia de edad con el de las diferencias culturales. El conflicto central —el ya mencionado choque entre los deseos de un acaudalado hombre mayor y una joven que limpia casas— se intensifica por ser él de nacionalidad francesa y ella española. En el viaje de Mathieu a Sevilla para encontrar a Conchita, además del uso de las dos actrices, se añaden otros niveles a la discusión sobre las diferencias entre la cultura francesa y la española. Estas diferencias van señaladas, de manera consciente e irónica, por los estereotipos. Es así como lo español está vinculado a lo pasional y sexual, mientras que lo francés se relaciona con lo elegante y mesurado. El balde de agua fría que Mathieu vierte sobre Conchita en la estación de trenes de Sevilla además de ser el resultado de su tormentosa relación, lo es también de una estadía marcada por los desbordes pasionales, coches que explotan, gitanos y tablaos flamencos. El mismo contraste se aplica a la elección de la actriz para las diversas escenas: los momentos eróticos y pasionales son interpretados por Angela Moli-

na, mientras que Carol Bouquet aparece en las escenas de frialdad calculada y de negativa sexual. Los estereotipos y diferencias se mantienen incluso cuando los protagonistas están fuera de su país de origen. Conchita y su madre, como dos típicas españolas en el París de esa época, son pobres y Conchita, en concordancia con su nombre, se dedica entre otras cosas a la limpieza.²¹ No es distinto el caso de Mathieu, quien, mientras está en Sevilla, se comporta como el típico francés aturdido y fascinado por una España de flamenco y de gitanos.

No es difícil ver los paralelismos entre las experiencias de Mathieu, un francés en Sevilla, y las del joven Buñuel en París, sobre todo porque el apoyo económico de su madre le permitía al director tener un mejor nivel de vida. En todo caso, se sabe que los años del director en Francia marcaron su vida y su obra. Fue en París que Buñuel conoció el surrealismo, entabló amistad con escritores y pintores famosos, y tuvo sus primeras experiencias en el cine colaborando con Jean Epstein. También allí conoció a la que sería su esposa, Jeanne Rucar, de nacionalidad francesa. La inversión de la nacionalidad de la pareja en *Ese oscuro objeto del deseo* “reverses the relationship between the Spanish Buñuel and his French wife and gives voice to the claim the director made at least once that he was more French than

Spanish” (Jones, 2010: 37). El detalle curioso del que Jones no se percata es que, si bien las nacionalidades de la pareja están invertidas en la película, las de los actores no: el personaje francés, Mathieu, es interpretado por el español Fernando Rey (doblado por Michel Piccoli), mientras que el personaje de la española es interpretado parcialmente por la francesa Carole Bouquet.

Los motivos, conscientes o no, por los que Buñuel utilizó a un actor específico como su reflejo especular y las repercusiones de esta decisión se entienden mejor a la luz de la teoría tripartita de la personalidad propuesta por Sigmund Freud. No se trata de especular el grado de familiarización de Buñuel con la teoría freudiana, ya que él mismo confiesa en *Mi último suspiro* que “la lectura de Freud y el descubrimiento del inconsciente [le] aportaron mucho en [su] juventud” (1982: 222). Se trata de que esta teoría, si bien no fue concebida para analizar personajes de ficción, es útil para comprender cómo el desdoblamiento de Buñuel en los roles de “creador”, “director” y “personaje en la pantalla” pone en escena el conflicto entre los de-

²¹ En francés “una Conchita” es una manera irónica de referirse a las señoras de la limpieza de origen español (o portugués).

seos inconscientes, el yo consciente y las presiones sociales. Es decir, a lo que en términos freudianos se denomina el *id*, el *ego* y el *superego*.

Si, de acuerdo con Freud, el *id* “contains the passions”, mientras que “the *ego* represents what may be called reason and common sense” (1961a: 25), los personajes interpretados por Fernando Rey son tanto un reflejo del *id* como del *ego* del director. Tal como corresponde al *id*, los cuatro encarnan los instintos sexuales y la agresión inherente a los seres humanos. Don Jaime, don Lope y Mathieu están enamorados y fantasean con tener relaciones sexuales con una joven. El caso de Rafael es diferente pues, aunque mantiene un *affaire* con la señora Thévenot, se trata más bien de un personaje que realiza actos violentos e ilegales como dispararle al coronel y a la joven espía de Miranda o dedicarse al tráfico de drogas.²² Los cuatro personajes interpretados por Rey también manifiestan las pulsiones del *ego*, en la medida en que son conscientes de las expectativas de la sociedad y del crimen o del ridículo que cometerían si sucumbieran a sus deseos. En su papel de director, Buñuel también funciona como el *ego* de estos personajes porque es él quien controla sus proyecciones desde detrás de la cámara y quien se esfuerza por “substitute the reality

principle for the pleasure principle which reigns unrestricted in the *id*” (Freud, 1961a: 25). Así pues, estas creaciones y reflejos suyos son una pantalla o un lienzo en que Buñuel proyecta los conflictos planteados por sus fantasías (el *id*) para luego ejercer control sobre ellas (el *ego*).

Es precisamente la idea del control la que nos permite identificar este desdoblamiento con el *id* y el *ego*. Freud explica la diferencia y la relación entre los dos a través de la metáfora del caballo y su jinete: “in its relation to the *id* [the *ego*] is like a man on horseback, who has to hold in check the superior strength of the horse; with this difference, that the rider

²² En el relato fílmico no queda claro si la escena en la que el embajador de Miranda le dispara al coronel ocurre dentro de un sueño o en la realidad de la película. Si, como dice Freud, el *id* está más en control cuando dormimos, es probable que la escena esté enmarcada dentro de un sueño. El sobresalto de Rafael al despertarse se explica porque “a dream is a hallucinatory psychosis of desire —that is a state in which mental perceptions are taken for perceptions of reality” (Baudry, 1974: 769). No es difícil ver la correlación entre el sueño “como psicosis alucinatoria” y la experiencia de asistir a una función de cine, pues el aparato cinematográfico y el aparato físico durante el sueño comparten dos características: “separation from the outside world and inhibition of motoricity” (Baudry, 1974: 775-776).

tries to do so with his own strength while the ego uses borrowed forces” (1991a: 25). El uso de estas “fuerzas prestadas” convierte al ego en el depositario de la libido. Freud sostiene que “through the study of the libido-development of the child in its earliest phases it became clear that the ego is the true and original reservoir of the libido” (1922: 66).

Si los personajes representan tanto el *id* como el *ego* de Buñuel, ¿quién representa el *superego*? De acuerdo con Freud, el *superego* o *ego ideal* es una diferenciación dentro del ego, en cuyo origen yace escondida “an individual’s first and most important identification, his identification with the father in his own personal prehistory” (1961b: 31). La creación de este *ego ideal*, que en el caso de un niño suele terminar en su identificación con el padre y en el establecimiento de una relación de objeto con la madre, implica que el *ego* ha superado el complejo de Edipo y que se ha puesto bajo el control del *id*. La relación del *superego* con el *ego* tiene un doble aspecto ya que supone tanto la afirmación “You ought to be like this (like your father)” como la prohibición “You may not be like this (like your father)” (Freud, 1961b: 34). La conclusión de Freud es que el *super ego* se erige obstáculo a los deseos del *id* y del *ego* porque responde a los ideales de la natu-

raleza superior del hombre y expresa la influencia de los padres (1961b: 35).

Tanto en su vida personal como en sus películas, el conflicto con el *superego* surge porque desde su juventud Buñuel se rebela contra las expectativas que imponen instituciones como la familia, la sociedad y la religión. Su temprano desdén por las convenciones sociales se aprecia en sus travesuras por Madrid y Toledo durante su estadía en la Residencia de Estudiantes, y en su fascinación por los surrealistas en el París de los años veinte. Sus películas, comenzando por *El perro andaluz* y *La Edad de Oro*, ofrecen una clara crítica de la sociedad y del control que esta ejerce sobre los individuos. En el caso específico de *Viridiana*, *Tristana* y *Ese oscuro objeto del deseo*, son precisamente las convenciones sociales las que detienen la intención de los protagonistas de acercarse a las jóvenes, mientras que en *El discreto encanto de la burguesía* una serie de tabúes impide a los personajes comer o cenar juntos. Además de criticar el “rol civilizador” de las convenciones sociales, Buñuel, como director, señala cruelmente la distancia entre sus personajes y su respectivo yo ideal. En una relación equiparable a la del *superego* con el *ego*, Buñuel maltrata implacablemente a estos personajes debido a sus contradicciones ideológicas, su machismo acompañado tanto de un ridículo deseo hacia mujeres

más jóvenes como de instintos violentos. Pero no se trata solo de burlarse de sus reflejos en la pantalla para burlarse de sí mismo: sus dobles le permiten explorar el choque entre las convenciones sociales y los impulsos del yo, y jugar perversamente a ejercer control sobre sus propios deseos inconscientes y fantasías.

La enorme libertad creativa que caracteriza el universo de Buñuel se debe a que privilegia materiales provenientes de la imaginación, la fantasía y los sueños. Es fácil explicar esta predilección por su cercanía con el movimiento surrealista; sin embargo, la lectura de Freud ofrece una nueva luz sobre el proceso creativo del director. Si, como sostiene la teoría freudiana, el control del *superego* es menor en los sueños, Buñuel deliberadamente multiplica las posibilidades creativas de la pantalla al eliminar los tabúes y restricciones de la realidad, y la vigilia. En *Mi último suspiro*, el director afirma que solo después de los sesenta años comprendió “la inocencia de la imaginación” y aceptó que había que dejarla ir, “aun cruenta y degenerada, adonde buenamente quisiera” (Buñuel, 1982: 171). Una de sus actividades predilectas era “entrenarla” en bares y cafés, donde pasaba horas “hablando raramente con el camarero y casi siempre [consigo] mismo, invadido por cortejos de imágenes a cuál más sorprendente” (45).

Su deslumbramiento por las capacidades de la imaginación va acompañado de una profunda atracción por el mundo de los sueños, pues Buñuel solía decir que él hubiera preferido “dos horas de vida activa y veinte horas de sueños” (92). Consciente de que su predilección era muy conocida, incluso se permitió gastarle esta broma a un alarmado productor mexicano: “si la película es demasiado corta, meteré un sueño” (92).

Para seguir analizando el carácter dual de la identificación de Buñuel con su actor fetiche, Fernando Rey, es útil recurrir a las teorías de Jacques Lacan, quien reformuló la teoría freudiana en relación con el lenguaje. Lacan llama “etapa del espejo” al proceso por el cual el yo empieza a identificarse como un agente construido socialmente. Este proceso de identificación supone “the transformation that takes place in the subject when he assumes an image” (2006: 76) y marca el paso de una etapa preedípica, en la que el niño todavía no puede distinguir entre objeto y sujeto, a la de una imagen integrada del yo, el ego. A la primera la denomina etapa imaginaria y a la segunda, etapa simbólica. Según Lacan, esta primera articulación del yo ocurre mediante un proceso esencialmente narcisista y alienante porque el niño llega al concepto del Yo a través de una imagen reflejada en un espejo, es decir, a través de

la proyección de una entidad unida.²³ La imagen que surge de este proceso determina la manera en que nos percibimos y somos percibidos por los demás. Ya que incluso los estados mentales diferentes, como los sueños, las alucinaciones y las ensoñaciones, están vinculados con la presencia de la imagen mental del cuerpo del sujeto, Lacan concluye que la mente necesita pasar por la etapa del espejo para poder organizar el mundo visible y visualizarse en relación con los objetos que lo rodean. No es difícil observar los paralelos entre la creación de una imagen mental del yo propuesta por las teorías de Lacan y la preferencia de Buñuel por un actor específico para representarlo. Luego de analizar los personajes de don Jaime, don Lope, Rafael y Mathieu, es evidente que Buñuel trata de crear en el espejo de la pantalla cinematográfica una imagen unificada (pero a la vez alienada) de sí mismo que le permitirá (re)conocerse a esa edad avanzada y entender mejor su cambiante relación con el mundo que lo rodea.

El concepto de la identificación heteromorfa también revela algunas peculiaridades en la relación entre Buñuel y su doble en la pantalla. En el campo de la biología se usa este término para describir un tipo de mimesis necesaria en el desarrollo de algunas especies. Lacan cita algunos ejemplos de identificación heteromorfa: las pa-

lomas solo llegan a la madurez sexual en presencia de otras palomas, y una langosta, en una etapa particular de su desarrollo, solo se transforma de la fase solitaria a la fase gregaria cuando ve movimientos similares en otros miembros de su especie (2006: 77). Esto lleva a Lacan a concluir que “mimetic facts, understood as heteromorphic identification are of just as much interest to us insofar as they raise the question of the signification of space for living organisms” (77). Cuando Buñuel contrató a Rey por primera vez en 1961, el actor tenía cuarenta y cuatro años y el director sesenta y uno. Había vuelto a España luego de veinticuatro años de exilio y el reencuentro con los lugares de su juventud le hicieron darse cuenta de que “old age changes everybody” (Jones, 2010: 34). El resultado es que en cuatro de sus películas siguientes explora los temas del paso del tiempo y los efectos físicos y mentales

²³ La adquisición del lenguaje coincide con esta etapa. El aprender la distinción entre el “yo soy” y el “tú eres” implica que el niño ha asumido su lugar asignado dentro del orden simbólico. De acuerdo con Lacan, decir “yo soy” significa en realidad decir “yo soy el (la) que ha perdido algo” o, en otras palabras, “yo soy aquello que no soy”. Desde ese momento el niño no puede tener acceso directo al cuerpo de la madre ni a la realidad; ha entrado al mundo vacío del lenguaje y del deseo.

del envejecimiento. Al extrapolar el término *identificación heteromorfa* al universo creativo de Buñuel, se advierte que el director crea en los personajes encarnados por Fernando Rey, “otro miembro de su especie”, un espejo donde puede confrontar sus propios temores.

Por último, otro acercamiento que permite explicar la relación de Buñuel con su actor fetiche es la distinción entre la identificación imaginaria y la identificación simbólica propuesta por uno de los continuadores de las teorías de Lacan, Slavoj Žižek. Si la primera trata de “la identificación con la imagen con que nos resultamos amables, con la imagen que representa ‘lo que nos gustaría ser’” (1989: 147), la segunda, en cambio, es la identificación con el lugar “*desde el que nos observan, desde el que nos miramos de modo que nos resultamos amables, dignos de amor*” (147; énfasis en el original). Según Žižek, el rasgo con el cual nos identificamos con alguien “no es necesariamente una característica encantadora” (147), sino “puede ser también una cierta falla, debilidad, culpa u otra cosa, de modo que cuando destacamos la falla podemos reforzar la identificación sin saberlo” (148). La identificación de Buñuel con los cuatro personajes mencionados es obvia, pues los dota de sus propias debilidades —la vejez acompañada del deseo

sexual, las contradicciones ideológicas, su temor a hacer el ridículo, entre otras—. Pero una identificación imaginaria es siempre una identificación “*en nombre de una cierta mirada en el Otro*” (148; énfasis en el original). El ejemplo que utiliza Žižek para explicar este tipo de identificación es cómo Chaplin trataba a los niños en sus películas (107). Los niños siempre son maltratados y vistos desde los ojos de alguien que se está burlando de ellos. La pregunta clave es, entonces, ¿desde qué punto necesitamos mirar a los niños para que nos parezcan objetos de burla? La respuesta, por supuesto, es: desde la mirada de los niños mismos, pues solo niños se tratan entre ellos de una manera tan cruel. La conclusión de Žižek es que “la distancia sádica con respecto a los niños implica en consecuencia la identificación simbólica con la mirada de los propios niños” (1980: 149). Si trasladamos la reflexión de Žižek al universo de Buñuel llegamos a esta interrogante: ¿desde qué punto necesitamos mirar a los “viejos caballeros españoles”,²⁴ machistas, enamorados de jovencitas, para que nos parezcan objetos

²⁴ Emilio García Riera se refiere a don Jaime como “un viejo caballero español”. El término es aplicable a los otros personajes interpretados por Fernando Rey, aunque algunos no tengan la “nacionalidad” española.

de burla? Se comprende así que los personajes encarnados por Fernando Rey únicamente pueden convertirse en objeto de burla desde la mirada identificatoria de Buñuel y desde la identificación simbólica con la sociedad moderna que censura este tipo de comportamiento.

*Al acercarse su último suspiro,
los recuerdos se acumulan sin nuestro
conocimiento, la memoria es invadida
perpetuamente por la imaginación
y el ensueño.*

Luis Buñuel

El tercer recurso por el cual Buñuel establece un diálogo consigo mismo y con su obra es su autobiografía.²⁵ Según Jean Claude Carrière, este libro no solo es “el retrato de un hombre en particular, de un individuo”, sino también “la coronación de la obra de don Luis” (Carrière, 1991: 8; énfasis añadido). Las semejanzas entre la pantalla y la hoja en blanco, además del hecho de que este libro y nueve de sus guiones compartan el método de composición, invitan a analizar la autobiografía junto con los otros recursos especulares.²⁶ Como es característico en este género, el

narrador se desdobra en el yo narrado para ofrecer un retrato suyo y construirse a sí mismo como personaje. Lejeune señala que en una autobiografía el escritor “provides [...] information about him as a person and as artist; this opens a new interpretive space for a reading or a re-reading of his other texts” (1989: 116). Ese es precisamente el caso de *Mi último suspiro*, pues Buñuel ofrece recuerdos y

²⁵ Según Lorena Amaro, la definición de autobiografía de Philippe Lejeune supone un relato retrospectivo en prosa que “pone especial énfasis en la vida individual o historia de la personalidad”. Las memorias, en cambio, “se detienen en las circunstancias históricas y sociales que vivió” (2009: 58). Si nos atenemos a las definiciones propuestas por Lejeune y Amaro, el libro de Buñuel es una autobiografía. Se trata entonces de lo que Lejeune llama una “autobiografía interpuesta”, es decir, “dictada a un tercero por una persona que no puede o no sabe escribir” (*apud* Amaro, 2009: 59). Los editores, sin embargo, no han sido tan cuidadosos con los términos: la edición francesa se titula únicamente, *Mon dernier soupir*, la española dice *Mi último suspiro (Memorias)*, mientras que la edición en inglés se titula *My Last Sigh. The Autobiography of Luis Buñuel*.

²⁶ Al inicio de *Mi último suspiro* Buñuel confiesa no ser “hombre de pluma” y agradece a Jean-Claude Carrière, quien lo “ayudó a escribir este libro” (1982: 11). A Carrière lo conoció en 1963, y de los nueve guiones que escribieron juntos, solamente seis fueron convertidos en películas.

reflexiones que invitan a “leer” o “releer” su filmografía y sus declaraciones a lo largo de los años. Ese nuevo espacio interpretativo se multiplica como en un juego de espejos al estudiar la autobiografía junto con los otros recursos especulares. Otra vez serán útiles los planteamientos de Jacques Lacan y Slavoj Žižek.

Prevenido por la pérdida de memoria que experimentó su madre en sus últimos diez años de vida y preocupado por la amnesia, que, según él, “comienza por los nombres propios y los recuerdos más recientes”, el propósito de Buñuel es registrar sus “múltiples y nítidos recuerdos” (1982: 14). Aunque reconoce que “nuestra memoria es nuestra coherencia, nuestra razón, nuestra acción, nuestro sentimiento” (14), el director es consciente de su vulnerabilidad, pues la memoria no solo se ve amenazada “por el olvido, su viejo enemigo, sino también por los falsos recuerdos “(15).²⁷

Mi último suspiro relata la vida de Buñuel desde su infancia en el pueblo de Calanda hasta el final de su carrera cinematográfica. Desde su llegada a México en 1946, su vida y sus películas se funden en una sola entidad: este libro. La autobiografía incluye los eventos más importantes, pero también sus sueños y fantasías ya que, según Buñuel, la memoria se ve “invadida

constantemente por la imaginación y el ensueño y, puesto que existe la tentación de creer en la realidad de lo imaginario, acabamos por hacer una verdad de nuestra mentira” (1982: 15). Lejeune afirma que en la autobiografía “the one who is writing is not at all obliged to be exact about the facts, as in memoirs, or to tell the full and complete truth, as in confessions” (1989: 123). Buñuel parece haber sido consciente de esa licencia del género autobiográfico pues confiesa que, al no ser historiador, no ha utilizado notas ni libros. De lo que se trata es de escribir sus recuerdos: “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” (15). El hecho de que la narración mantenga más o menos un orden cronológico no impide que de vez en cuando el narrador se extravíe “como en

²⁷ Aunque el tema escapa a los propósitos de este ensayo, Lorena Amaro se hace una importante pregunta: “si el recuerdo resulta ser este algo impreciso y si es la memoria la que articula este texto autobiográfico [...] ¿es posible diferenciar la ‘realidad’ de la ‘ficción’?” (30). Amaro señala que autores tan disímiles como Georges Gusdorf, Jan Starobinski y Philippe Lejeune han buscado “un elemento de verdad que logre afianzar la autobiografía como un género diferente de la novela” (30).

una novela picaresca, dejá[se] arrastrar por el encanto irresistible del relato inesperado” (Buñuel, 1982: 15).

El eje articulador de la narración es la vejez y la cercanía de la muerte. Lorena Amaro señala que la muerte es, “curiosamente, la presencia más poderosa en estos textos que glosan la vida” (2009: 22), y que las principales razones de los autobiógrafos son “la conciencia de la finitud y el deseo de trascender” (22). A esos dos motivos, evidentes en el libro de Buñuel, se añade un tercero: al igual que el cameo en *Ese oscuro objeto del deseo*, la autobiografía recuerda los inicios de la vida y la carrera del director para marcar su final definitivo. Como bien señala Amaro, “ninguna vida es plenamente coherente” (2009: 23): es el relato el que le otorga sentido porque “permite anudar [los distintos hilos narrativos] para construir una historia que perdurará más allá que quien la escribe” (23). Es decir que, además de construir una historia perdurable, la narración de su vida y su carrera le permite al director controlar el significado de su trabajo al crear un universo cerrado a las interpretaciones ajenas. 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

obra se explica por su autobiografía y su autobiografía por su obra.

Al igual que la presencia repetida de Fernando Rey, la imagen creada por el director en su autobiografía puede ser analizada a la luz de lo que Lacan llama la etapa de espejo. Como ya se ha señalado, esta teoría sostiene que la identificación del niño con su propia imagen en el espejo (el *Ideal-Ich*) supone un reconocimiento de uno mismo como “Yo”, es decir, como un agente construido socialmente. Este reconocimiento, que precede a la entrada al lenguaje, “turns out [...] to be a particular case of the function of *imagos*, which is to establish a relationship between an organism and its reality —or, as they say, between the *Innenwelt* and the *Umwelt*” (2006: 78). Los paralelos con la escritura autobiográfica son evidentes: la página en blanco es el espejo donde Buñuel debe observarse para construir una imagen (es decir, un retrato) coherente de sí mismo como creador y establecer su lugar en el mundo del cine.²⁸ Los paralelos no eliminan las diferencias: Buñuel escribe hacia

²⁸ La idea de que el libro ofrece un retrato del director ha sido señalada con frecuencia por Jean-Claude Carrière: “Es sind eigentlich keine Memorien, es ist mehr ein Porträt” (2008: 42).

el final de su vida, la cima de su carrera le sirve como eje para organizar la imagen de su autobiografía y su acceso no es al lenguaje oral, sino al lenguaje escrito.

La autobiografía también exhibe las dos variedades de identificación a las que se refiere Žižek: la imaginaria y la simbólica. En primer lugar, la autobiografía es una proyección de Buñuel creada por el propio Buñuel, en la que ofrece, además de sus recuerdos, una imagen idealizada de su ego (*Ideal-Ich*). Pero, como dice Žižek, “la identificación imaginaria es siempre identificación *en nombre de una cierta mirada en el Otro*” (148; énfasis en el original). No es difícil darse cuenta de que la autobiografía nos presenta la imagen que Buñuel quiere que los demás vean y recuerden. La respuesta a las preguntas “¿Cuál es la mirada que se tiene en cuenta cuando el sujeto se identifica con una imagen?” O ¿cuál es “el punto desde el que estoy siendo observado para parecerme amable”? (Žižek, 1989: 148) nos indica que en el proceso de escritura se establece una identificación simbólica con sus lectores y espectadores (*Ich-Ideal*) con el propósito de fijar la manera en que él quiere ser recordado como individuo y como cineasta. Siendo “ateo gracias a Dios” (Buñuel, 1982: 168) y desconfiado de la ciencia porque “ignora el sueño, el azar, la risa, el sentimiento

y la contradicción” (Buñuel, 1982: 171), el director recurre a sus recuerdos en su autobiografía, al igual que a las proyecciones especulares en sus películas, para no desaparecer completamente.

El análisis de los recursos especulares utilizados por Buñuel revela no solo una consciencia de sí mismo “as a filmmaker and as an individual” (Jones, 2010: 32), sino también un deseo de construir una filmografía que funcione como custodio de su propia individualidad y como caja de resonancia para sus convicciones y vacilaciones. Si los cameos fusionan su imagen física con su obra, el empleo continuado del actor Fernando Rey le posibilita incorporar como material fílmico tanto sus características anímicas e intelectuales como sus contradicciones y manías. El círculo interpretativo se cierra años más tarde con la publicación de “su retrato” en *Mi último suspiro*. El género autobiográfico le permite al director reconocer abiertamente lo que había venido haciendo en sus películas: registrar sus múltiples recuerdos a la vez que sus sueños y fantasías. Referente supremo para cualquier estudioso de la obra de Buñuel,

la autobiografía ofrece una imagen del director imprescindible para entender su obra y su entorno como material creativo para sus películas.

El estudio cronológico de estos recursos revela que, salvo el anómalo caso del primer cameo, el deseo de incluirse en sus películas de forma evidente y reconocible surge cuando Buñuel ya era un hombre mayor. La primera vez que utiliza a Fernando Rey como alter ego suyo es en *Viridiana*, y su primer cameo de despedida es en *Belle de jour*, es decir, cuando el director tenía 61 y 67 años, respectivamente. Es ante la edad avanzada y la posible cercanía de la muerte que el director empieza a preocuparse por dejar una marca personal indeleble en su filmografía. Esa presencia sistemática revela la voluntad de dejar una signatura y de construir la manera en que quiere ser recordado.

Los mecanismos especulares muestran una consciencia de sí mismo y un deseo de construirse como personaje reconocible. Al incluirse en sus películas, Buñuel establece un diálogo consigo mismo (y con su obra) que le es útil para explorar los conflictos del yo. De esta manera pone en evidencia la tensión entre el mundo de las fantasías y las convenciones sociales. Como estos conflictos cambian con la edad, también se puede decir que Buñuel

utiliza sus películas para marcar los cambios físicos y psicológicos de su vida. Las películas hechas en el otoño de su vida dan preferencia a temas como el paso del tiempo y a menudo tienen como protagonista a un hombre mayor. No solo se trata de asumir los cambios fruto de la edad a través de una imagen especular: por medio de su implacable maltrato a los personajes interpretados por Fernando Rey, el director trata de exorcizar los fantasmas de la edad y de los deseos sexuales a una edad avanzada.

La autorreferencialidad en el cine de Buñuel también es parte esencial de su propuesta cinematográfica. Desde su primer cameo, Buñuel propone un cine que agreda los ojos de espectador, que privilegia las fantasías y que se caracteriza por “la subjetividad más pronunciada y profunda que reside en el interior del individuo” (Herrera, 2006: 32). Se trata de un manifiesto contra la objetividad de la mirada cinematográfica, pero también del inicio de un cine que “desde 1929 [...] continúa la misma búsqueda: rehabilitar la visión en detrimento de la razón” (Delain, 1977: 10). Más adelante, los “autorretratos” interpretados por Fernando Rey no hacen sino confirmar la propuesta de un cine muy personal que se nutre de recuerdos y explora las propias creencias y vacilaciones. No se trata de una “‘posición’ subje-

tivista e individualista”, como la definió el cineasta soviético Yutkévich (*apud* Elizondo, 1961: 4), sino de explorar los conflictos del yo, que no por ser personales se escapan del ámbito de lo universal. La autobiografía no hace sino sellar ese vínculo entre el autor y su obra. Para Elizondo, el resultado es una vigencia equiparable a la de la poesía de Rimbaud, que “será siempre actual porque en ella está implícita la vida de Rimbaud. Así a mi parecer, pasa con Buñuel” (1961: 2). Si bien Elizondo escribió su comentario en 1961, la obra posterior de Buñuel confirma su aguda intuición, pues, como se puede apreciar en la autobiografía, su vida está tejida dentro de sus películas y sus películas definen y marcan las etapas de su vida.

Bibliografía

- Amaro, Lorena, 2009. *Vida y escritura. Teoría y práctica de la autobiografía*. Santiago de Chile: Ediciones UC.
- Acevedo-Muñoz, Ernesto R., 2003. *Buñuel and Mexico. The crisis of national cinema*. Berkeley, California: University of California Press.
- Anderegg, Michael, 1996. "Cameos, guest stars and real people with a special appearance by Orson Welles". *Michigan Quarterly Review* 35(1): 43-60.
- Aranda, J. Francisco, 1969. *Luis Buñuel: biografía crítica*. Barcelona: Lumen.
- Aub, Max, 1985. *Conversaciones con Buñuel*. Madrid: Aguilar.
- Baudry, Jean Louis, 1974. "The apparatus: metapsychological approaches to the impression of reality in cinema". En Leo Braudy y Marshall Cohen (eds.), *Film Theory and Criticism*. Nueva York: Oxford UP: 769-777.
- Begin, Paul, 2006. "Buñuel, Eisenstein, and the 'montage of attractions': an approach to film in theory and practice". *Bulletin of Spanish Studies* 83(8): 1113-1132.
- Blandford, Steven., Barry Keith Grant y Jim Hillier, 2001. *The Film Studies Dictionary*. Londres-Nueva York: Arnold-Oxford University Press.
- Buñuel, Luis, 1982. *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza Janés.
- _____. *An Unspeakable Betrayal*. 2000. California: UP of California.
- Delain, Michel, 1977. "Le mystère Buñuel". *L'Express*. (Agosto 1977): 8-13
- Durán, Manuel, 2005. "Cervantes' harassed and vagabond life". En Roberto González Echevarría (ed.), *Cervantes' Don Quixote. A Casebook*. Nueva York: Oxford University Press. 23-33.
- Carrière, Jean-Claude, (1991). "La película que yo hice con Buñuel". Entrevista de Luciano Castillo. *Kinetoscopio* 52(10): 5-11.
- _____, 2008. "Mit Buñuel Leben: Gespräch mit Jean-Claude Carrière". De Wolfgang Hamdorf. *Film-Dienst: das Film-Magazin* 61(6): 42.

- Cervantes, Miguel de, 1982. *Novelas Ejemplares I*. Madrid: Castalia.
- Edwards, Gwynne, 2005. *A Companion to Luis Buñuel*. Rochester, NY: Tamesis.
- Elizondo, Salvador, 1961. “Luis Buñuel, un visionario”. *Nuevo Cine* 4-5: 2-7.
- Evans, Jo y Breixo Viejo (eds.), 2018. *Luis Buñuel. Correspondencia escogida*. Madrid: Cátedra.
- Felluga, Dino, 2011. “Modules on Lacan: on the gaze”. *Introductory Guide to Critical Theory*.
www.purdue.edu/guidetotheory/psychoanalysis/lacangaze.html
 Consultado el 17 de febrero del 2016.
- Fotiade, Ramona, 1998. “The slit eye, the scorpion and the sign of the cross: surrealist film theory and practice revised”. *Screen* 3(2): 109-123.
- Foucault, Michel, 1977. “What is an author?” Traducción de Donald F. Bouchard y Sherry Simon. En Donald F. Bouchard (ed.), *Michel Foucault: Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Ithaca, NY: Cornell UP: 113-138.
- Freud, Sigmund, 1961a. “The Ego and the Id”. En *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Traducción de James Strachey. Vol XIX. London: The Hogarth Press. 19-27.
- _____, 1961b. “The Ego and the Super-Ego”. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Traducción de James Strachey. Vol XIX. London: The Hogarth Press. 28-39.
- _____, 1922. *Beyond the Pleasure Principle*. London: The International Psycho-analytical Press.
- Fructuoso, Manuel y Jordi Xifra, 2013. “Los cameos de Buñuel (Buñuel actor)”. *En torno a Luis Buñuel*.
<https://lbunuel.blogspot.com/2013/10/los-cameos-de-bunuel-bunuel-actor.html>
 Consultado el 16 de marzo de 2019.
- Fuentes, Carlos, 1976. “Prólogo”. En Fernando Cesarman *El ojo de Buñuel. Psicoanálisis desde una butaca*. Barcelona: Anagrama. 9-26.

- García Riera, Emilio, 1961. “Buñuel y la política”. *Nuevo Cine* 4-5: 8-12.
- González Echevarría, Roberto, 2005. “Prólogo”. En Roberto González Echevarría (ed.), *Cervantes’ Don Quixote. A Casebook*. Nueva York: Oxford University Press. 3-21.
- Herrera, Javier, 2006. “El archivo de Luis Buñuel: documentalismo y transculturalidad”. *Boletín de la ANABAD* vol. 56(2): 31-48.
- Isaac, Claudio, 2002. *Luis Buñuel: a mediodía*. Colima: Conaculta.
- Jones, Julie, 2010. “A dialog with self: Luis Buñuel’s dramatization of identity in four characters played by Fernando Rey”. *Cineaste* 35(4): 32-37.
- Krohn, Bill y Paul Duncan (eds.), 2005. *Luis Buñuel. Filmografía completa*. Madrid: Taschen.
- Lacan, Jacques, 1973. *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. Nueva York: W.W. Norton & Co.
- _____, 2006. *Écrits. The First Complete Edition in English*. Nueva York: W.W. Norton & Co.
- Landazuri, Margarita, 2013. “Belle de Jour”. *Turner Classic Movies*. <https://www.tcm.com/tcmdb/title/68416/belle-de-jour#articles-reviews?articleId=636738>
- Consultado el 20 de julio de 2020.
- Lejeune, Philippe, 1989. *On Autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Sabbadini, Andrea, 2004. “Of boxes, peepholes and other perverse objects. a psychoanalytic look at Luis Buñuel’s *Belle de Jour*”. En Peter Williams y Isabel Santaolalla (eds.), *Luis Buñuel. New Readings*. Londres: BFI. 117-127.
- Stam, Robert, 1983. “Hitchcock and Buñuel: Desire and the Law”. *Studies in the Literary Imagination* vol. 16(1): 7-27.
- Talens, Jenaro, 1986. *El ojo tachado. Lectura de Un chien andalou de Luis Buñuel*. Madrid: Cátedra.
- Truffaut, François, 1984. *Hitchcock*. Nueva York: Simon and Schuster.
- Vest, James M, 1998-1999. “The controller controlled: Hitchcock’s cameo in ‘Torn Curtain’”. *Hitchcock annual* 7: 3-19.

_____. “Alfred Hitchcock’s cameo in *Vertigo*”.
Hitchcock Annual 8 (1999-2000): 84-92.

Williams, Linda, 1981. *Figures of Desire: A Theory and Analysis of Surrealist Film*. Urbana: University of Illinois Press.

Wu, Harmony, 1999. “Unraveling entanglements of sex, narrative, sound and gender: The Discreet Charm of Belle de Jour”. En Marsha Kinder (ed.), *Luis Buñuel’s The Discreet Charm of the Bourgeoisie*. Cambridge: Cambridge University Press. 111-140.

Žižek, Slavoj, 1980. *The Sublime Object of Ideology*. Londres: Verso.