

LUIS BUÑUEL

Hablar de Luis Buñuel desde México —y específicamente desde la trinchera de la gestión cultural— no es solo repasar una filmografía; es reconocer un linaje de resistencia que nos habita. Al habitar la Casa Buñuel, uno comprende que su residencia en nuestro país no fue un accidente, sino una refundación del cine universal desde la periferia.

I. El amanecer en Calanda y el despertar de la mirada: de la entomología al celuloide

Luis Buñuel Portolés nace en el primer año del siglo XX, el 22 de febrero de 1900, en Calanda, Teruel; una pequeña población donde el tiempo parecía haberse detenido en una estructura social y religiosa de orden medieval. Hijo de una familia de la aristocracia agraria —su padre, un indiano que regresó de Cuba con una fortuna imponente, y su madre, una mujer de belleza icónica y formación tradicional—, Buñuel crece en un entorno de privilegios materiales, pero de una rigidez moral asfixiante.

Quienes hemos tenido el privilegio de trabajar en la Casa Buñuel —en esa intersección de la memoria entre México y España— entendemos que sus obsesiones no son gratuitas. Sus primeros años están marcados por el estruendo de los tambores de Semana Santa en Calanda, que le revelaron la potencia del ritmo y la fuerza del inconsciente colectivo. Su educación jesuita en Zaragoza sembró en él una fijación por lo sagrado y lo profano; fue allí donde aprendió que la religión no es solo un dogma, sino una fuente de imágenes visuales perturbadoras y de una carga erótica reprimida que, más tarde, se convertiría en la columna vertebral de su cinematografía.

En 1917, bajo la consigna paterna de estudiar Ingeniería Agrónoma, Buñuel se traslada a Madrid para ingresar a la Residencia de Estudiantes. Este espacio, inspirado en el modelo oxoniense de la Institución Libre de Enseñanza, fue el verdadero crisol de su identidad. Lejos de las aulas universitarias, encontró en los pasillos de la "Resi" a sus dos espejos fundamentales: Federico García Lorca, cuya lírica y sensibilidad trágica lo fascinaron, y Salvador Dalí, un joven catalán de virtuosismo técnico que le abrió las puertas a las vanguardias plásticas.

En este periodo, Buñuel es un joven de una vitalidad física desbordante; practica el boxeo y se interesa profundamente por la entomología. El estudio científico de los insectos le otorgó una herramienta intelectual definitiva: la mirada clínica. Aprendió a observar el mundo —y especialmente el comportamiento humano— con la frialdad del científico que estudia un hormiguero o la cópula de una mantis religiosa. Esta curiosidad por la naturaleza biológica de los instintos sería la que, años más tarde, le permitiría diseccionar la miseria en México o la hipocresía en Francia sin caer en el sentimentalismo.

El giro de la ciencia hacia el arte ocurre en una atmósfera donde el cine es todavía un lenguaje joven, un "arte de barraca" que empezaba a reclamar su lugar como la gran musa del siglo XX. Sus referentes iniciales no provienen del teatro, sino de la imagen pura. Queda impactado por las persecuciones de Buster Keaton, cuyo rostro impassible y ritmo mecánico

encontraba fascinantes, y por el expresionismo alemán de Fritz Lang. Sin embargo, la revelación definitiva ocurre tras ver *Las tres luces* (*Destiny*) de Lang; Buñuel confiesa que, tras esa proyección, comprendió que el cine podía ser el vehículo perfecto para expresar la angustia, el deseo y lo onírico de una manera que la literatura o la pintura no permitían. Su inquietud por formarse no se queda en la mera contemplación; decide aprender el oficio desde sus cimientos técnicos, convencido de que la cámara es una extensión del ojo humano capaz de subvertir la realidad misma.

Esta transición de la observación de los insectos a la captura de la luz no fue una ruptura, sino una evolución. Buñuel comprendió que el cineasta, al igual que el entomólogo, debe ser capaz de aislar el objeto de estudio para revelar su verdad oculta. Con esta convicción, y tras haber absorbido la efervescencia intelectual de Madrid, parte hacia París en 1925. No lo hace buscando fama, sino la técnica que le permita materializar las obsesiones que ya bullen en su interior: el azar, el deseo insatisfecho y la rebeldía contra una burguesía de la que él mismo proviene, pero de la que ya se ha desprendido para convertirse en el gran provocador del siglo.

II. La forja del oficio: del taller de Epstein al laboratorio de Filmófono

Tras su llegada a París en 1925, Luis Buñuel no se presenta como un diletante de la vanguardia, sino como un aprendiz hambriento de técnica. Su ingreso a la academia de Jean Epstein marca un hito fundamental. Epstein no es solo un profesor; es el filósofo del cine mudo francés, un hombre obsesionado con la "fotogenia" y la capacidad de la lente para revelar el alma de los objetos. En este entorno, Buñuel se sumerge en el rigor del taller, trabajando como asistente de dirección en obras capitales como *Mauprat* y *La caída de la casa Usher*. De Epstein hereda la disciplina del montaje y el uso del primer plano como herramienta de disección psicológica, pero también aprende a reconocer sus propios límites estéticos. La ruptura con el maestro se produce por una cuestión de principios: Buñuel rechaza el esteticismo puro. En un acto de rebeldía que define su carácter, abandona la tutela de Epstein para abrazar la libertad del grupo surrealista liderado por André Breton, donde finalmente comprende que la técnica aprendida debe servir para dinamitar la realidad, no para embellecerla.

Esta convicción cristaliza en 1929 con *Un perro andaluz*. Basada en una simbiosis onírica con Salvador Dalí, la película se financia gracias al patrimonio familiar de su madre, lo que representa el último servicio de su herencia burguesa a la causa de la provocación artística. Al seccionar el ojo en la pantalla, Buñuel no solo hiere la retina del espectador, sino que rompe con la narrativa lineal de la época, ganándose un lugar inmediato en el olimpo de la vanguardia internacional. No obstante, este Buñuel esteta convive con un hombre profundamente preocupado por la justicia social. Tras la proclamación de la Segunda República Española en 1931, regresa a su patria para filmar *Las Hurdes, tierra sin pan*. En este documental aplica la frialdad técnica de un entomólogo para retratar la miseria humana en una de las regiones más olvidadas de España. El resultado es tan crudo que el propio gobierno republicano —al que Buñuel apoya fervientemente— decide censurar la cinta por considerarla una mancha para la imagen de modernidad que el Estado busca proyectar.

Es en este punto donde Buñuel toma una decisión estratégica que marcaría su éxito futuro en México: decide dominar la industria desde dentro. Entre 1935 y 1936, se convierte en el

motor creativo de la productora Filmófono. Durante este periodo asume una identidad de "director fantasma" y productor ejecutivo, supervisando cuatro grandes éxitos comerciales: *Don Quintín el amargao*, *La hija de Juan Simón*, *¿Quién me quiere a mí?* y *¡Centinela, alerta!*. Buñuel elige no firmar estas películas para proteger la rentabilidad comercial de los ataques de sus detractores conservadores, pero, en la sombra, se convierte en un maestro del cine popular. En Filmófono aprende a dirigir masas, a optimizar presupuestos y a dominar el melodrama de la zarzuela y el sainete. Este entrenamiento industrial fue su verdadero doctorado; allí descubrió que podía infiltrar sus obsesiones personales dentro de las estructuras del cine comercial, una habilidad que le permitiría, años más tarde, sobrevivir y triunfar en los Estudios Churubusco.

III. La guerra, la diplomacia y la sombra de la traición

El estallido de la Guerra Civil en 1936 transforma al cineasta en un operador de Estado. Lejos de buscar refugio, Buñuel se pone a disposición de la República y es enviado a la Embajada de España en París. Su labor en este periodo es de una audacia política pocas veces reconocida: coordina la propaganda cinematográfica, gestiona el apoyo de intelectuales extranjeros y supervisa la inteligencia cultural en un momento de crisis total. Es aquí donde Buñuel vive una angustiante doble vida; mientras opera como un engranaje clave de la resistencia antifascista en Francia, su madre y sus hermanos permanecen en Zaragoza, bajo el control directo de las fuerzas franquistas. Esta vulnerabilidad familiar lo obliga a trabajar con una cautela extrema, produciendo y editando piezas fundamentales de propaganda como *España 1936*, pero omitiendo deliberadamente su nombre de los créditos para evitar represalias contra sus seres queridos, quienes actuaban como rehenes involuntarios del régimen nacionalista.

La tragedia personal alcanza su punto máximo en agosto de 1936 con el asesinato de su entrañable amigo Federico García Lorca. Para Buñuel, la muerte de Federico no es solo un luto individual; es el símbolo del exterminio de una generación ilustrada.

Con la República herida de muerte, Buñuel es enviado en 1938 a Hollywood con una misión oficial para asesorar películas sobre el conflicto español. Sin embargo, la derrota final en 1939 y la instauración de la dictadura de Franco lo dejan en un vacío absoluto. Se traslada a Nueva York para trabajar en el MoMA, donde su labor técnica parece ofrecerle un refugio seguro, pero la paz es efímera: en 1942, la publicación de la autobiografía de Salvador Dalí, *La vida secreta de Salvador Dalí*, provoca su expulsión inmediata del museo. Dalí señala explícitamente a Buñuel como ateo y comunista, una acusación que en el contexto de la época funcionó como una sentencia profesional. Traicionado por su aliado más cercano y despojado de su patria, Buñuel se ve obligado a mirar hacia el sur. México aparece entonces no solo como un destino de exilio, sino como el único escenario donde su entrenamiento en Filmófono y su mirada insobornable podrán, finalmente, fundirse para dar origen a una nueva era en el cine universal.

IV. El aterrizaje forzoso y el renacer en México

La llegada de Luis Buñuel a México en 1946 no fue el desembarco triunfal de un autor consagrado, sino el arribo discreto de un hombre que buscaba, ante todo, una oportunidad para trabajar. Entró por la frontera de Laredo acompañado de su esposa Jeanne y sus hijos,

cargando con el estigma del fracaso en Hollywood y la herida de la expulsión del MoMA tras la traición de Dalí. En la Ciudad de México, Buñuel se encontró con una industria cinematográfica en su cenit —la Época de Oro—, dominada por figuras como Emilio el "Indio" Fernández y Gabriel Figueroa, quienes habían erigido una estética nacionalista, casi mítica, de nubes perfectas y rostros esculturales.

Su primer contacto con este sistema fue a través de **Óscar Dancigers**, un productor de origen ruso-judío con un olfato pragmático para el negocio. La primera colaboración, *Gran Casino* (1947), protagonizada por la máxima estrella del momento, Jorge Negrete, y la argentina Libertad Lamarque, resultó ser un desastre estrepitoso. La crítica y el público rechazaron la película; Buñuel, que intentaba adaptarse a los moldes del cine comercial, parecía haber perdido su brújula. Durante los dos años siguientes, el cineasta vivió en una penumbra profesional, subsistiendo gracias a su formación técnica y al apoyo de un círculo de intelectuales del exilio español, como Max Aub y Luis Alcoriza, quienes se convirtieron en su refugio ideológico en la Colonia del Valle.

El giro del destino llegó en 1949 con *El gran calavera*. Este proyecto fue una prueba de supervivencia: Dancigers le ofreció dirigir esta comedia de enredos protagonizada por Fernando Soler, con la condición de que fuera un éxito económico. Buñuel aceptó el reto con la humildad de un artesano; seleccionó al elenco basándose en la probada eficacia cómica de los Soler y aplicó todas las lecciones de rapidez y eficiencia que había aprendido años atrás en Filmófono. La película fue un éxito arrollador. El público mexicano conectó con el humor negro y la sátira a la burguesía que Buñuel había infiltrado sutilmente en la trama. Este triunfo no solo le devolvió la solvencia económica, sino que le otorgó el "capital político" frente a los productores para decir: "He cumplido con la taquilla; ahora, permítanme filmar lo que yo quiero". Ese deseo se materializaría en el guion de *Los olvidados*.

V. El génesis de *Los olvidados*: la cámara como bisturí

Tras la purga en Nueva York y el éxito comercial de *El gran calavera*, Buñuel se encontró en 1950 con la oportunidad de filmar la película que llevaba años gestando en sus caminatas por los cinturones de miseria de la Ciudad de México. Bajo la producción de Óscar Dancigers —quien inicialmente esperaba un drama convencional sobre la delincuencia juvenil para satisfacer las agendas de asistencia social del gobierno—, Buñuel decidió realizar una obra que dinamitara el sentimentalismo del cine nacional.

En 1949, en vísperas de iniciar el rodaje de su obra más ambiciosa, Luis Buñuel toma una decisión que cambiaría para siempre la cartografía del cine nacional: decide naturalizarse mexicano. No fue un gesto de conveniencia, sino un acto de profunda coherencia ética. Tras haber sido traicionado en los Estados Unidos y con las puertas de su España natal selladas por la dictadura, Buñuel encuentra en México no solo un refugio, sino una nueva identidad. Al hacerse ciudadano de este país, se otorga a sí mismo el derecho inalienable de criticar, de observar y de amar a México desde dentro. Se naturaliza para que nadie pueda llamarlo "extranjero entrometido" cuando su cámara comience a diseccionar las heridas abiertas de las periferias capitalinas. Esta nacionalidad le otorgó el blindaje legal necesario frente a las tentaciones de censura del Artículo 33, permitiéndole ser, paradójicamente, el más mexicano de los directores extranjeros y el más universal de nuestros cineastas. Es bajo

esta nueva piel que Buñuel se siente, por primera vez en años, lo suficientemente seguro para soltar a "los perros de su imaginación" en los solares de Nonoalco.

La preparación de *Los olvidados* fue un ejercicio de observación casi entomológica. Buñuel pasó meses revisando expedientes de la Clínica de Conducta; pero, sobre todo, se dedicó a observar los solares baldíos de Nonoalco y las zonas de infravivienda que rodeaban la modernidad de la capital. Su obsesión no era la pobreza como concepto moral, sino la crueldad como respuesta humana a la desesperanza. Para Buñuel, el deseo es el único motor que sobrevive en la miseria, pero es un deseo truncado y violento. En esta película, la influencia de sus años con Epstein y su mirada científica se funden: utiliza a actores no profesionales junto a figuras como Stella Inda y Roberto Cobo, a quienes obliga a despojarse de cualquier rastro de teatralidad.

La producción fue un campo de batalla técnico. Buñuel se enfrentó a su propio fotógrafo, el gran Gabriel Figueroa. Figueroa —el "Amo de las Luces"— traía consigo una formación plástica influenciada por los muralistas; su cámara buscaba la composición perfecta, cielos dramáticos con nubes esculpidas y una iluminación que heroificaba la pobreza. Acostumbrado a las nubes de mármol y a los paisajes heroicos, Figueroa intentaba embellecer la miseria, pero Buñuel lo frenaba en cada encuadre, exigiéndole una luz plana, sucia, real.

Al mirar por el visor en los solares de Nonoalco, el director se apartaba con fastidio: "Gabriel, no quiero nubes bonitas. Quiero la luz gris, la luz plana de la realidad". Para Buñuel, la belleza de Figueroa era una distracción que "estetizaba" el dolor, quitándole su filo crítico. Esta tensión creativa dio como resultado una estética que el mundo nunca había visto: el "Realismo Cruel".

Cuando la película se estrenó en México, el rechazo fue unánime. El gobierno de Miguel Alemán y figuras como Jorge Negrete la consideraron una afrenta a la nación. Fue necesaria la intervención del poeta Octavio Paz, quien distribuyó un manifiesto en el Festival de Cannes de 1951, para que la crítica internacional comprendiera que Buñuel no estaba insultando a México, sino que estaba elevando la tragedia de sus calles a la categoría de arte universal. El premio a Mejor Director en Cannes no solo salvó la película; cambió para siempre la historia de nuestro cine. Buñuel demostró que se podía ser un cineasta mexicano manteniendo una visión cosmopolita y subversiva. Políticamente, *Los olvidados* logró lo impensable: obligó al Estado a mirar hacia las zonas que el "desarrollo económico" quería ocultar bajo la alfombra.

Tras el éxito en Cannes, Figueroa comprendió que Buñuel no despreciaba su talento, sino que le estaba exigiendo una nueva gramática. La disputa se transformó en una colaboración de una sofisticación técnica inigualable. El fotógrafo aprendió a "ensuciar" su lente, a buscar ángulos incómodos y a utilizar la profundidad de campo no para la contemplación, sino para la opresión psicológica. Esta evolución alcanza su punto más alto en películas como *Él* y *El ángel exterminador*, donde Figueroa despliega una iluminación sombría, casi asfixiante, que ya no busca la identidad nacional, sino los rincones oscuros de la mente humana. Figueroa llegó a declarar que trabajar con Buñuel fue su mayor desafío, pues lo obligó a renunciar a su "estilo" para encontrar la "esencia".

Al final de la década de los 50, ya no había disputa; había una simbiosis. Figueroa se convirtió en el único capaz de traducir las pesadillas de Buñuel en imágenes coherentes. El respeto mutuo fue tal que, en sus memorias, Buñuel destaca a Figueroa no como un subordinado, sino como el artista que supo entender que, en el cine de vanguardia, la mayor belleza es aquella que no teme a la fealdad.

VI. La herida del silencio: la orfandad de los que se quedaron

Aquí me detengo en una reflexión que me ha perseguido en mis diálogos con Víctor Erice, uno de los hijos del cine español de la posguerra. Existe una herida histórica, un resentimiento profundo en esa generación que permaneció en España bajo el silencio de la dictadura. Para ellos, Buñuel —y toda su generación exiliada— representó una orfandad técnica y moral.

Mientras Buñuel se refundaba en México, los cineastas que se quedaron en España tuvieron que inventar un lenguaje desde el vacío, sin la guía directa de sus maestros. La ruptura del hilo de transmisión fue una verdadera amputación cultural; Buñuel no formó a esa generación en suelo español, pues sus enseñanzas se quedaron en los Estudios Churubusco. Esta ausencia es una cicatriz que Erice ha articulado como la "España de los dos silencios": el de los que se fueron para salvar la voz y el de los que se quedaron perdiéndola.

¿Se sintió Buñuel en falta? Quizás su regreso para filmar *Viridiana* en 1961 fue su manera de intentar coser esa herida, demostrando que, aunque mexicano por ley, seguía siendo el "padre" incómodo que España no podía silenciar.

VII. El encuentro con Silvia Pinal: la musa de la libertad

El éxito internacional de *Los olvidados* consolidó a Buñuel, pero fue su encuentro con Silvia Pinal lo que inauguró su etapa de mayor esplendor y libertad creativa. A principios de los años 60, Pinal era ya la estrella indiscutible de México; sin embargo, su ambición artística trascendía la fama. Ella deseaba trabajar con el "monstruo" de la dirección y, para lograrlo, desplegó una estrategia de producción sin precedentes. Silvia convenció a su entonces esposo, el empresario Gustavo Alatriste, de que financiar a Buñuel no era un riesgo, sino la oportunidad de entrar en la historia grande del cine.

De esta confianza nació una complicidad única. Pinal no fue solo una actriz a las órdenes de Buñuel; fue su mecenas y su escudo. Ella comprendió que el director necesitaba volver a sus raíces para cerrar sus heridas, y fue así como convencieron al gobierno español de permitirle regresar para filmar *Viridiana* (1961). El resultado fue un estallido mundial: la película ganó la Palma de Oro en Cannes, pero fue prohibida en España y excomulgada por el Vaticano debido a su mítica escena de los mendigos que parodiaba "La última cena".

En un acto de valentía cinematográfica, Silvia Pinal logró esconder los negativos de la película para evitar que fueran destruidos por la censura franquista, asegurando que la obra regresara a México a salvo. Con ella, Buñuel no solo filmó *Viridiana*, sino también *El ángel exterminador* y *Simón del desierto*, cerrando así un ciclo donde la estrella mexicana y el

genio aragonés demostraron que el cine, cuando es libre, no conoce fronteras ni teme a los dogmas.

VIII. El pacto de la audacia: Silvia Pinal, *Viridiana* y el regreso al origen

La génesis de *Viridiana* (1961) es uno de los capítulos más fascinantes de la historia del cine; un relato nacido de un deseo mutuo que desafió a dos naciones y a la Iglesia católica. La iniciativa no partió del director, sino de la estrella. Silvia Pinal, en la cúspide de su carrera en la Época de Oro, sentía que su talento necesitaba un desafío que el cine comercial no podía ofrecerle. Fue ella quien, a través del actor español Francisco Rabal, buscó activamente a Buñuel.

La relación comenzó con una seducción intelectual. Silvia no solo quería actuar; ella y su esposo, el productor Gustavo Alatriste, le ofrecieron a Buñuel lo que ningún otro productor en el mundo se atrevía a darle: libertad absoluta y un cheque en blanco. Buñuel, conmovido por la fe ciega de Silvia, le propuso un trato que parecía un suicidio profesional: volver a España —el país que lo había condenado al exilio— para filmar una historia que sacudiría los cimientos de la moral conservadora.

El guion: la subversión de la caridad

El guion de *Viridiana* es una disección ácida de la caridad cristiana y el deseo reprimido. Buñuel se basó libremente en la novela *Halma* de Benito Pérez Galdós, pero la transformó en una parábola oscura. Silvia Pinal leyó el texto y, lejos de amedrentarse por la historia de una novicia que es drogada por su tío y luego ve cómo su intento de ayudar a los desposeídos termina en una orgía de destrucción, entendió perfectamente el alcance de la obra. Silvia poseía la valentía de los grandes artistas; sabía que se enfrentaba al estigma de la censura, pero comprendió que *Viridiana* la sacaría de las carteleras de cine popular para situarla en la historia del arte universal.

El escándalo mundial y la valentía de Pinal

La película fue enviada al Festival de Cannes de 1961 como representante de España, gracias a una serie de astucias burocráticas donde Buñuel logró engañar a los censores franquistas presentándoles un guion "suavizado". Sin embargo, la proyección reveló la verdadera naturaleza de la obra. La famosa escena de los mendigos parodiando "La última cena" de Da Vinci, al ritmo de *El Mesías* de Händel, provocó un estallido político y religioso.

El Vaticano, a través del diario *L'Osservatore Romano*, calificó la película de blasfema y sacrilega. El gobierno de Franco, humillado internacionalmente, ordenó la destrucción inmediata de todas las copias y la destitución del director de cinematografía. Fue en este momento de crisis donde la figura de Silvia Pinal alcanzó dimensiones heroicas. Ante la amenaza de que los negativos fueran quemados, Silvia escondió las latas de la película en su equipaje, las sacó clandestinamente de España y las trajo a México. Gracias a su audacia, la obra sobrevivió. México se convirtió en el custodio de *Viridiana*, y fue desde nuestro país que la película comenzó su recorrido triunfal por el mundo, demostrando que la fe de una actriz en su director pudo más que el poder de un dictador y la condena de un Papa.

IX. Silvia Pinal y el tríptico de la libertad: la consolidación

La madurez de Buñuel en México alcanza su plenitud a través de esta complicidad. Como hemos visto, Silvia Pinal fue mucho más que su musa; fue la productora valiente que, junto a Gustavo Alatriste, le otorgó la libertad que el mundo le negaba. Si en *Viridiana* (1961) Buñuel la utilizó para diseccionar la caridad cristiana de manera implacable —un acto de resistencia que, gracias al valor de Silvia al salvar los negativos, hoy pertenece al patrimonio del mundo—, es en la siguiente obra donde el ciclo alcanza su perfección técnica y discursiva.

Finalmente, *El ángel exterminador* (1962) cierra este ciclo prodigioso. Si en *Los olvidados* Buñuel miró hacia abajo, hacia los desposeídos, en esta cinta dirige la mirada hacia su propia clase social. Encierra a la burguesía en una sala de la que no pueden salir por un bloqueo estrictamente psicológico, demostrando que la verdadera barbarie no habita en los solares baldíos, sino bajo las lámparas de cristal y los salones de terciopelo.

Esta película es la pieza icónica de la dupla Buñuel-Pinal porque sintetiza, con una maestría absoluta, toda la carrera del director: la técnica de montaje aprendida en París, la mirada clínica del entomólogo que observa un hormiguero humano y, sobre todo, la libertad creativa total que solo México le permitió ejercer. Con esta obra, Buñuel no solo clausura su etapa de oro mexicana, sino que entrega al cine universal una de sus metáforas más poderosas sobre la parálisis de la voluntad humana.

El destino final: un ciudadano de la Colonia del Valle Es fundamental señalar que esta libertad no fue una circunstancia pasajera. Aunque su etapa tardía estuvo marcada por el éxito internacional y el reconocimiento en Francia —donde filmó obras maestras como *Belle de Jour* o *El discreto encanto de la burguesía*, que le valió el Óscar—, Buñuel nunca abandonó nuestro país. Pudiendo haber radicado en París o Madrid, eligió siempre regresar a su casa en la calle de Cerrada de Félix Cuevas. Allí, en la intimidad de su biblioteca y rodeado de su familia, vivió hasta su último aliento el 29 de julio de 1983. Murió como vivió: como un mexicano por voluntad propia, pidiendo que sus cenizas permanecieran en la tierra que le permitió ser él mismo. Su partida en la Ciudad de México no fue un final, sino el sello definitivo de su naturalización espiritual.

X. El legado insobornable: Buñuel como destino

Para concluir esta reflexión, debemos entender que Luis Buñuel no fue un director que simplemente pasó por México; fue un cineasta que se **rehizo** en México. Nuestra industria le otorgó los medios técnicos, nuestro pueblo le entregó sus imágenes más crudas y nuestras actrices —con Silvia Pinal a la vanguardia— le brindaron el bien más preciado para un artista: la libertad.

Al analizar hoy obras como *Los olvidados* o *Viridiana*, no estamos realizando un mero ejercicio de arqueología cinematográfica; estamos celebrando la victoria de la libertad de expresión sobre el dogma y la censura. Buñuel nos enseñó que el cine es un espejo que, aunque a veces nos devuelva una imagen cruel o perturbadora, es el único instrumento capaz de liberarnos de nuestras propias sombras.

Hoy, desde **PROCINE**, honramos al hombre que nos enseñó a ver con el ojo seccionado, recordándonos que el arte —al igual que la vida misma— es un acto de rebeldía permanente. El legado de Buñuel en México no reside solo en una lista de películas magistrales, sino en la transformación profunda de nuestra propia mirada. A través de sus tensiones creativas con Figueroa, de su complicidad inquebrantable con Pinal y de su negativa sistemática a aceptar finales felices, Buñuel nos legó un cine que es, ante todo, un compromiso ético con la libertad.

Nació en España, se formó en París y fue traicionado en Nueva York; pero fue en México donde encontró la tierra fértil para sembrar sus obsesiones y convertirlas en patrimonio universal. Como él mismo afirmaba con orgullo: **"Soy mexicano por elección, y esa es la forma más libre de serlo"**.

Que este encuentro en Punta del Este sirva para recordar que el cine de Buñuel sigue vivo, interpelándonos, incomodándonos y recordándonos que el arte debe ser, siempre, ese cuchillo que nos abra, por fin, los ojos.