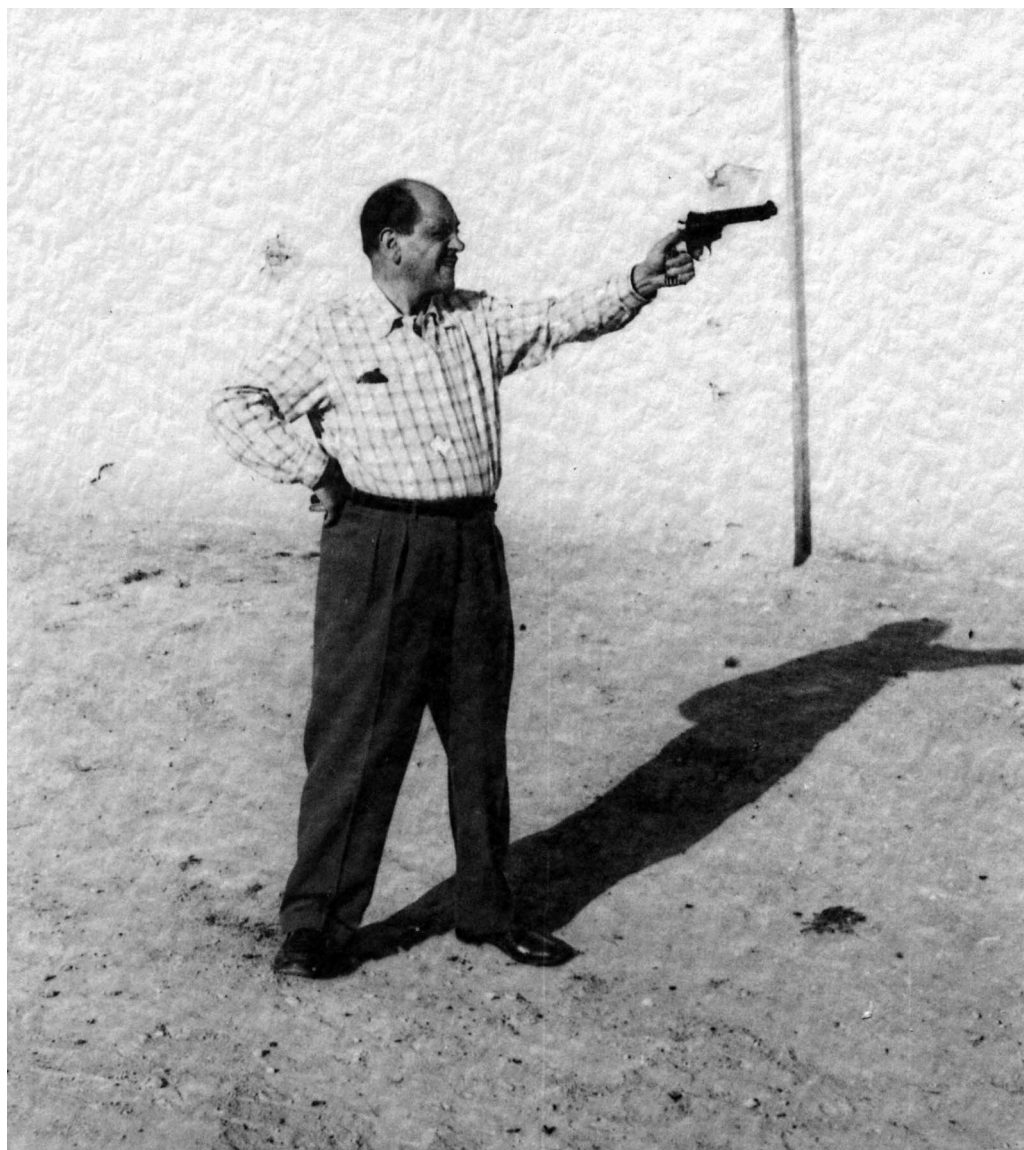


Epiloog

Een gesprek met Juan Luis Buñuel

Vijfentwintig jaar na de dood van Luis Buñuel hebben Sebas Faber en Gijs Mulder een ontmoeting met zijn oudste zoon Juan Luis. Hij woont in de stad waar hij in 1934 werd geboren, Parijs, maar Juan Luis Buñuel is een echte kosmopoliet. Hij drukt zich net zo gemakkelijk uit in het Engels als in het Spaans en het Frans. Toen hij drie jaar was, vertrok hij met zijn ouders naar Amerika. Luis Buñuel ging na de Spaanse Burgeroorlog in ballingschap en woonde met zijn gezin achtereenvolgens in New York, Los Angeles en Mexico-stad. Juan Luis studeerde in de Verenigde Staten, wilde docent Engelse literatuur worden, maar kwam in de filmwereld terecht. Hij werkte als assistent-regisseur met onder meer Orson Welles, Louis Malle en vanaf 1959 ook met zijn eigen vader (*La fièvre monte à El Pao*; *The young one*; *Viridiana*; *Le journal d'une femme de chambre*; *Cet obscur objet du désir*). In de jaren zeventig regisseerde hij zelf een aantal speelfilms (*Leonor*, *La femme aux bottes rouges*, *Au rendez-vous de la mort joyeuse*), met onder anderen Gérard Depardieu, Michel Piccoli, Liv Ullmann en Catherine Deneuve. Als documentairemaker reisde hij naar de meest uiteenlopende plekken in de wereld. In 2006 maakte hij voor de tweede keer een film over Calanda, het geboortedorp van zijn vader in Noord-Spanje. Behalve als filmer is Juan Luis Buñuel actief als beeldend kunstenaar. Zijn werk werd geëxposeerd in Parijs, Madrid en New York.

We spreken Buñuel op de Boulevard Montparnasse, tegenover La Coupole, het stamcafé van de surrealisten, en om de hoek van het hotel waar zijn vader altijd verbleef als hij in Parijs was. Juan Luis Buñuel is een forse, joviale man met een expressief gezicht. Hij praat met nostalgie en humor over zijn beroemde vader en de ene na de andere veelzeggende anekdote gaat over tafel. Verwacht van de zoon echter niet dat hij het werk van de vader gaat uitleggen. Bij vragen over de betekenis van een film van Buñuel of over diens plaats in de filmgeschiedenis haalt Juan Luis lachend zijn schouders op. Hij vertelt liever verhalen.



Luis Buñuel 's ochtends vroeg, voor het ontbijt, bij de schietvereniging Cuauhtémoc, 1959.
(Foto: Juan Luis Buñuel)

GM: *U bent de zoon van een van belangrijkste regisseurs uit de filmgeschiedenis. Stond uw leven als kind in het teken van film?*

JLB: Er werd er bij ons thuis nooit over film gepraat. Toen mijn broer veertien jaar was, vroeg iemand eens: 'Jouw vader maakt toch films, hè?' Mijn broer wist het eigenlijk niet zeker. Dat kwam misschien omdat mijn vader meestal thuis was. Hij was maar vier à vijf weken per jaar op pad voor een film. In Mexico was het gebruikelijk dat filmopnames niet langer duurden dan drie weken. De rest van het jaar was hij meestal thuis aan het werk. Als mijn broer en ik om zeven uur opstonden om naar school te gaan, was mijn vader al aan het lezen of schrijven. Hij ging altijd heel vroeg naar bed en stond ook vroeg op. Als hij bezig was met een film ging hij om acht uur de deur uit en als wij uit school kwamen was hij alweer thuis.

GM: *Wat deed u als kind samen met uw vader?*

JLB: Schieten.

GM: *Maar als kind?*

JLB: Schieten. Mijn eerste herinnering is dat ik bij mijn vader op schoot zat en dat hij met een windbuks bezig was. We mikten uit het raam op boombladeren. Toen zagen we mijn moeder met mijn dikke tante wandelen. Mijn vader, die wist dat zij een korset droeg, schoot toen op haar kont. En zij natuurlijk razend: *Salaud!* Dat was mijn eerste schietervaring. Later in Mexico gingen we vaak mijn zijn tweeën schieten. Een paar keer per maand gingen we naar de schietvereniging Cuauhtémoc, langs de weg richting Toluca. Nu is dat onderdeel van de stad, maar vroeger was het een woestijn. We vertrokken 's ochtends om een uur of zes, voor het ontbijt, en begonnen met groot kaliber schieten, vanaf honderd, tweehonderd meter. Je moet heel precies richten want als je een beetje te hard drukt en je wijkt een millimetertje af dan komt de kogel honderd meter naast je doel terecht. Dat deden we een halfuur en dan gingen we naar het clubhuis voor een stevig ontbijt met *huevos rancheros*, koffie, tequila en een sigaretje. Daarna gingen we verder met snelschieten, op twintig meter van het doel. Als we thuiskwamen maakten we onze wapens schoon. Altijd waren we in de weer met

wapens. Hij had een verzameling van tachtig à negentig pistolen en geweren. Naast zijn bed had altijd een geladen pistool liggen. Hij vertelde me wel eens wat een vreselijke dingen er zouden kunnen gebeuren als hij heel oud en bijna blind was. ‘Stel je voor, ik hoor ’s nachts een geluid en pak mijn pistool. Is het Jeanne die naar de wc gaat. Oh god, heb ik haar neergeschoten! Wat heb ik gedaan!’

SF: *Nam hij u wel eens mee naar de film?*

JLB: Nee, zelden. Hij ging niet zo graag naar de bioscoop vanwege zijn doofheid. Later nam ik hém wel eens mee naar de film. Naar de eerste Beatlesfilm bijvoorbeeld, *A hard day's night*. Die vond hij erg goed.

GM: *Maar hij had toch een hekel aan elektrische gitaren?*

JLB: Die hoorde hij niet, denk ik. Maar de manier van filmen en de humor vond hij erg leuk.¹

GM: *In de films van uw vader duiken vaak dieren op. Hadden jullie vroeger thuis dieren?*

JLB: Ja, we hadden altijd dieren. Honden, papegaaien, maar ook coati's, apen, slangen, hagedissen... Van alles. Mijn vader en moeder hielden allebei erg van dieren. De zorg was geen probleem want mijn moeder was altijd thuis. Mijn vader nam ook wel eens dieren mee die voor een film waren gebruikt. Ratten bijvoorbeeld, daar was hij dol op. Ook de papegaai van *Robinson Crusoe* kwam bij ons terecht, die hebben we jaren gehad.

GM: *Uw vader had toch vooral iets met spinnen en insecten?*

JLB: Hij wist heel veel van spinnen maar hij was er ook erg bang voor. Ik weet niet waardoor dat kwam. Toen we op een gegeven moment een huis kochten in Mexico, wilde mijn vader geen planten in de tuin, ‘¡Aquí nada de plantas!’ – alleen maar gras, vanwege de spinnen. Daar plaagden we hem ook wel eens mee. Ik had een keer een grote plastic spin gekocht. Mijn vader stond altijd heel vroeg op, om een uur of zes, en ging dan aan de ontbijttafel zitten lezen. Ik had die spin de avond ervoor hoog tegen de muur geplakt. De volgende morgen vroeg

¹ *A hard day's night* is uit 1964. Buñuel was toen bezig met *Simón del desierto*, die eindigt in een discotheek met een popband en dansende jongeren.



schalde het door het huis: 'Niemand bewegen!' En toen begon hij erop te schieten, paf paf paf. Tot hij zag dat het ding van plastic was. 'Je denkt zeker dat je leuk bent, hè!' Er werden altijd grappen gemaakt, lachen was erg belangrijk. Dat was eigenlijk het belangrijkste.

GM: *Zag u hem als kind wel eens huilen?*

JLB: Nee, dat niet. Maar later heb ik vaak meegemaakt dat hij tot tranen toe geroerd was. Ik ging een keer met hem naar een restaurant in Toledo en na het eten maakten we een wandeling door de stad. Na een uur kwamen we bij een uitkijkpunt hoog boven de stad en de rivier. 'Wat mooi, hè?' En toen zag ik hem huilen. 'Gaaf het? Is er iets?' 'Hier kwam ik altijd met Lorca, Dalí, Pepín Bello°... om te kotsen.' Als ze in Toledo waren, dronken ze altijd ontzettend veel. Ladderzat klauterden ze dan naar die plek.

SF: *Ging u vroeger op vakantie met uw ouders?*

JLB: Nee. Toen ik klein was, zijn we één keer een paar dagen naar Lake Big Bear in Californië geweest. Daar liet hij me schorpioenen zien en legde me er van alles

over uit. Later in Mexico gingen we wel op stap met zijn Spaanse vrienden, op excursie naar een klooster bijvoorbeeld. Daar gingen we eten en drinken. En maar kankeren op Franco.

SF: *Er werd thuis dus niet over film gepraat, maar wel over politiek.*

JLB: Ja. Jarenlang ging het alleen maar over de Spaanse Burgeroorlog. Als kind werd ik soms om drie uur 's nachts wakker en dan zat mijn vader nog met zijn vrienden te praten. 'Als we Teruel nou maar hadden verdedigd, *me cago en Dios...*' Toen hij oud was, hield het terrorisme hem erg bezig is, dat heeft hij ook in zijn latere films verwerkt.

GM: *Vindt u het relevant om te weten of Luis Buñuel lid van de communistische partij is geweest? Onlangs is er een brief van uw vader aan Breton opgedoken waaruit dat blijkt.*²

2 Zie p. 68.

JLB: Sommige mensen blijven zeggen: Buñuel was communist. Maar ik heb een brief van Santiago Carrillo,³ die zal ik jullie laten zien. Daar staat in dat hij nooit lid is geweest van de communistische partij van Spanje. Volgens Carrillo kon mijn vader niet tegen die oeverloze discussies.

3 Carrillo (1915) was van 1960 tot 1982 secretaris-generaal van de communistische partij van Spanje.

SF: *Misschien was hij wel lid van de communistische partij van Frankrijk.*

JLB: Dat had Carrillo dan wel geweten. Maar mijn vader had in de jaren dertig zeker communistische sympathieën. Als je in zijn kringen politiek geëngageerd was, lag dat voor de hand.

GM: *Maar die brief aan Breton dan?*

JLB: Dat is jullie werk, dat moeten jullie maar uitzoeken.

GM: *Uw vader was atheïst, maar zijn katholieke verleden speelt een grote rol in zijn films.*

JLB: Hij was een totale atheïst, laat je niets anders wijsmaken. Daar kwam ik achter toen ik elf jaar was. In Los Angeles zochten mijn ouders zich een ongeluk naar een



Luis Buñuel op de set van *La voie lactée*.



goede openbare school, maar die was er niet. Het onderwijs in Amerika was toen erg slecht. In wanhoop stuurden ze me toen naar een katholieke school. Mijn klas ging de eerste communie doen. Ik wist van niks en ik dacht, dat doe ik dan ook maar. Ik moest klein wit pakje aan en de meester zei: 'Morgen krijg je Christus in je mond, vraag maar aan je vader of hij je wil zegenen.' Ik naar mijn vader, maar die greep me vast, tilde me op en zei: 'Ik zal het doen, maar wee je gebeente als je dat aan mijn vrienden vertelt!' Ik snapte er niets van, maar hij had wel gelijk natuurlijk. Toen hij al oud was, kwamen er wel eens dominicaner paters op bezoek. Ik kan me een tafereel herinneren dat net leek op het slot van *Tristana*, met die paters die thuis bij Don Lope aan de warme chocola zitten. Alleen dronken zij geen chocola maar dry martini. 'Buñuel, wat vind je nou van Jezus Christus?' vroeg een van die dominicanen. 'Ach, die man is toch een grote idioot...' Hij zat Jezus helemaal af te kammen. 'Máár... Maria daartegen, die is wel...' En dan volgde er een lofzang op Maria. Die paters wisten niet wat ze met hem aan moesten, hij zat ze gewoon in de maling te nemen.

GM: *Was literatuur vroeger een onderwerp van gesprek?*

JLB: Jawel, hij las altijd boeken, maar mijn intellectuele vorming kwam pas later, toen ik in Amerika ging studeren. Daar begon ik van boeken te houden.

GM: *Dat kreeg u dus niet mee van uw vader.*

JLB: Nee. Het was voor een deel een taalprobleem. Vooral mijn broer had het daar erg moeilijk mee, hij was nog Amerikaanser dan ik. Ik kon niks met Galdós° bijvoorbeeld, omdat mijn Spaans niet goed genoeg was.

SF: *Ging u als kind wel eens mee naar de studio?*

JLB: Mijn moeder wilde altijd graag in de studio komen kijken en dan ging ik wel eens mee. Ik vond het nogal saai. Ik weet de eerste keer op de set nog, dat was bij *Los olvidados*. Daar had ik mijn eerste klusje: ik moest het vlees snijden voor de droom van Pedro.

SF: Wat zijn uw herinneringen aan het moment dat u de eerste film van uw vader zag?

JLB: Toen ik veertien à zestien jaar oud was, liet mijn vader me thuis op een projectortje *Un chien andalou* zien. Hij had van iemand een kopie gekregen. Ik wist niet goed wat ik ervan moest vinden. Ik was een typisch Amerikaanse jongen, film interesseerde me niet zo en ik had helemaal geen intellectuele belangstelling.

SF: Toch bent u zelf ook in de filmwereld terechtgekomen...

JLB: Op mijn negentiende ging ik studeren in Amerika, op het Oberlin College in Ohio. Toen ik was afgestudeerd, in 1957, wilde ik verder gaan met Engelse literatuur. Die zomer was ik bij mijn ouders in Mexico en toen kwam Oscar Dancigers een keer langs: 'Jij spreekt toch Engels en Spaans? Ik heb een baantje voor je als assistent van een Amerikaanse filmregisseur.' 'Maar ik weet helemaal niks van film.' 'Geeft niet, je hoeft voor die regisseur alleen maar te vertalen en je verdient er geld mee.' Ik kon best wat geld gebruiken voor mijn studie. 'Oké, ga morgen naar hotel Prado en vraag naar Orson Welles.' Ik wist dat hij *War of the worlds* had gemaakt, maar verder niks. Ik werd zijn assistent bij *Don Quixote*⁴ en zo leerde ik de filmwereld kennen.

GM: Dus uw talenkennis was uw kracht.

JLB: Thuis spraken we altijd Frans, tot we naar Mexico gingen, vanaf dat moment spraken we Spaans met mijn vader. Vroeger haalde ik al die talen wel door elkaar: *Je vais a la calle to buy an ice-cream*. Maar inderdaad, zonder mijn talenkennis zou ik nooit in de film terecht zijn gekomen. Voor de eerste klus die ik voor mijn vader deed, *La fièvre monte à El Pao*, ging het net zo. Hij had een assistent nodig die Frans en Spaans sprak. Wie kon dat? Zijn zoon-tje.

SF: En zo werd u de assistent-regisseur van uw vader. Wat moest u zoal doen?

JLB: Ik repeteerde met de acteurs. Er zaten goede en slechte tussen. Bij *The young one* heb ik veel tijd moeten

4 Een onvoltooid project waar Orson Welles in 1955 aan begon. In 1992 maakten Jesús Franco en Patxi Irigoyen op basis van het bestaande materiaal van Welles de niet erg enthousiast ontvangen film *Don Quijote de Orson Welles*.

steken in het meisje dat de hoofdrol speelde. Ze kon er niet veel van. Bij *La fièvre* moest ik ervoor zorgen dat María Félix haar wenkbrauwen bewoog. Het werk voor *Cet obscur objet du désir* kwam erop neer dat ik in de gaten moest houden dat Silberman^o en mijn vader op de set niet te veel dronken.

SF: Dus toen zag uw vader u niet meer als kind en schietmaatje.



Het gezin Buñuel in 1981. V.l.n.r.: Jeanne met de hond Tristana, Juan Luis, Rafael en Luis.

JLB: Nou, eigenlijk wel. Hij bleef zijn hele leven ontzettend bezorgd over ons, we mochten nooit wat. Ik was met hem in Cannes toen *The young one* op het festival werd vertoond. Op een avond had ik zin om naar het casino te gaan en dat zei ik. Hij werd woest: 'Straks word je nog gokverslaafde!' Ik liet hem mopperend achter in het hotel. Maar onderweg kwam ik toevallig een paar vrienden tegen en met hen ben ik toen naar een discotheek gegaan. De volgende dag bij het ontbijt was hij in een pesthumeur: 'Je bent niet naar het casino gegaan, hè?' Bleek hij zo bezorgd te zijn geweest dat hij zich had aangekleed en mij was gaan zoeken in het casino. Hij had op me gewacht en vond het daar zo leuk dat hij zelf een gokje was gaan wagen. Hij biechtte op dat hij een paar honderd dollar had verloren bij de roulette.

GM: Uw zoon Diego is toch oorlogsjournalist? Gelukkig voor uw vader had uzelf niet zo'n gevaarlijk beroep.

JLB: Ja, Diego heeft reportages gemaakt in Irak, Afghanistan, Congo, Colombia... Hij schreef eerst voor kranten, maar is toch achter de camera terechtgekomen. Hij heeft me geholpen bij mijn tweede film over Calanda, hij een camera en ik een camera. Hij was toen even oud als ik was toen ik mijn eerste Calanda-film maakte. Over veertig jaar is hij zo oud als ik nu ben. Ik zei: 'Als je zeventig bent, moet jij ook teruggaan naar Calanda... als je dan nog leeft.' Al die rotoorlogen.⁵



5 Juan Luis Buñuel maakte twee films over Calanda, het geboortedorp van zijn vader. De eerste in 1966, de tweede in 2006. De laatste toont de enorme veranderingen die het dorp van de trommelfeesten heeft doorgevoerd. Op de foto: vader en zoon met tambores.



Luis Buñuel op de set van *Viridiana*.

SF: Uw vader was volgens mij verknocht aan zijn vaderland, maar hij heeft het grootste deel van zijn leven buiten Spanje gewoond. Door zijn levenswandel liggen uw roots niet in één bepaald land. Mist u het idee van een vaderland?

JLB: Nee, want ik weet niet zo goed wat dat is. Ik voel me thuis waar ik ben, maar ik weet niet of dat nou een voordeel of een nadeel is. Ik voel me hier in Parijs goed, ik voel me thuis in New York... Maar ja, New York is geen Amerika. Ik kan goed met Amerikanen opschieten, ik begrijp ze, ik ken ze, maar ik voel me geen Amerikaan.

SF: *U heeft gewerkt met regisseurs als Orson Welles, Louis Malle, én met Luis Buñuel. Waarin onderscheidde uw vader zich?*

JLB: Hij was een groot vakman. Voor elke dag op de set had hij alles tot in de puntjes voorbereid. Camerastandpunten, camerabewegingen... Alles stond vast, er hoefde over niets getwijfeld te worden. Voor een film zijn drie dingen belangrijk: het scenario, het scenario en het scenario. Mijn vader werkte maandenlang aan een scenario, eindeloos schaven en dan weer wegleggen... Maar – en dat is een belangrijke les die ik van hem heb geleerd – als je alles goed hebt voorbereid, is er ruimte voor improvisatie.

GM: *Uw vader was geen schrijverstype. Bijna al zijn scenario's heeft hij met anderen geschreven. Hoe verliep die samenwerking? Hoe was de taakverdeling?*

JLB: Jean-Claude Carrière heeft wel eens verteld dat toen hij net met mijn vader aan *Le journal d'une femme de chambre* was begonnen, Silberman langskwam. Hij nam Jean-Claude apart en zei: 'Je moet niet op alles wat hij zegt ja en amen zeggen, je moet hem tegengas geven, met hem in discussie gaan.' Met schrijven is het belangrijk een bal te kunnen opgooien naar iemand die hem dan kan terugkaatsen. Als de ander goed is, zijn alle ideeën de moeite van het proberen waard.

GM: *Was de samenwerking met Luis Alcoriza vergelijkbaar?*

JLB: Ja, maar het verschil was dat het met Alcoriza twee Spanjaarden onder elkaar waren.

GM: *Ik vind het opvallend dat er zoveel Spanjaarden aan zijn Mexicaanse films meewerkten. In Los olvidados al: Alcoriza, Gustavo Pittaluga, Federico Amérigo, Juan Larrea...*

JLB: Hij werkte graag met vrienden en met mensen die

hij kende. Het heeft ook te maken met het gevoel voor humor. Het Mexicaanse gevoel voor humor, dat heel bijzonder is, is totaal anders dan dat van Spanjaarden. Hij hield meer van de Spaanse humor, met aan de ene kant dat groffe en aan de andere kant dat hartelijke. Maar hij maakte in zijn films ook gebruik van het Mexicaanse gevoel voor humor.

GM: Was het ook zijn kracht dat hij het beste in zijn medewerkers naar boven bracht?

JLB: Nee, hij werkte gewoon veel met vakmensen. Hij bleef trouw aan het team waar hij goed mee had gewerkt en waar hij mee kon opschieten, acteurs en technici. Maar het was ook belangrijk dat je met ze kon lachen en drinken.



SF: Hij was toch niet echt een perfectionist?

JLB: Jawel hoor. Een voorbeeld. In *Cet obscur objet du désir* zit een scène waarin Fernando Rey en een andere acteur een café verlaten. Daar zijn we uren mee bezig geweest, met vijftien verschillende camerastandpunten, de belichting... Toen we klaar waren, vonden alle technici het zo mooi! En als je het later terugziet, valt het nauwelijks

op. Maar dat is juist goed. Je moet de techniek beheersen maar dat niet laten zien.

GM: *Kende u de Mexicaanse films van uw vader al toen u begon als zijn assistent?*

JLB: Nee. Je kon ze nergens zien. Als ze uitkwamen, draaiden ze één of twee weken en dat was het. Ik heb ze later pas gezien toen ze op video uitkwamen.

GM: *Ziet u nog wel eens films van hem?*

JLB: Ja hoor. Ik heb bijvoorbeeld laatst nog *La ilusión viaja en tranvía* gezien. God zeg, wat is dat een leuke film! Alleen al die vermenging van realisme met surrealisme. Voor mij is dat misschien wel zijn beste film, ik vind hem beter dan al zijn Franse films. Eigenlijk hou ik steeds meer van de Mexicaanse films, de 'kleine' films, niet alleen *La ilusión* maar ook *Archibaldo*, *Susana...* Of *Él*! Een van de mooiste openingen in de filmgeschiedenis zijn volgens mij de eerste drie, vier minuten van *Él*, met de voetwassing in de kerk, hoe de hoofdpersoon kijkt naar die vrouw...

SF: *Hij wordt erkend als een van de invloedrijkste filmregisseurs van de twintigste eeuw, toch is driekwart van zijn oeuvre onbekend.*

JLB: Dat komt ook doordat al zijn films zijn geflopt. Het succes kwam pas met *Belle de jour*, toen was hij al 67. Hij vond het succes van *Belle de jour* maar verdacht: 'Er klopt iets niet, wat heb ik verkeerd gedaan? Het ligt vast aan de hoeren in de film.' Hij was niet blij als een film veel succes had. Hij vond het wél leuk als zijn vrienden zijn films goed vonden, dat vond hij eigenlijk het belangrijkste.

6 John Baxter, *Buñuel* (1994); Gwynne Edwards, *A companion to Luis Buñuel* (2005).

GM: *Er zijn schrijvers, zoals Baxter en Edwards,⁶ die op de psychoanalytische toer gaan en suggereren dat Luis Buñuel eigenlijk homoseksuele gevoelens had.*

JLB: Om dat soort dingen moest mijn vader altijd heel hard lachen. Ach, er is zoveel beweerd over zijn films. Neem nou de gestreepte stropdas van de hoofdpersoon in *Un chien andalou*. In de tijd dat mijn vader met die film

bezig was, vroeg hij 's ochtends aan mijn moeder: 'We hebben een stropdas nodig, koop er even eentje.' Wat er daarna allemaal is geschreven over de betekenis van die strepen! Mijn vader zei altijd: 'Kijk uit voor critici en film-journalisten. Je krijgt altijd de slechtste op je dak als het over film gaat.'

GM: *In het interview met Pérez Turrent en De la Colina vertelt uw vader over het schandaal rond Viridiana. U was toen ook zijn assistent. Wat was uw rol in dat verhaal?*

JLB: Toen de film in Spanje was verboden, moesten we het negatief Spanje uit zien te krijgen. We moesten ermee naar Parijs om een kopie voor het festival van Cannes te maken. Eerst ging ik in de bestelauto van Domingo Dominguín⁷ met nog een andere stierenvechter naar Barcelona. Ik verstopte de negatieven, negen blikken, onder de stierenvechtercapen. Vandaar naar de grens en toen verder met de trein naar Parijs. Toen de film de Gouden Palm had gewonnen, werd er een schandaal ontketend door een artikel van González Fierro, een Spaanse pater, in *L'Osservatore Romano*. Vijftien jaar later, toen we op station Atocha in Madrid bezig waren met de opnames voor *Cet obscur objet du désir* kwam Fernando Rey naar me toe. 'Moet je nou horen. Ik werd net geschminkt en toen kwam er een zwart gekleed oud mannetje binnen. "Señor Rey? Ik ben pater Fierro, die hele affaire was mijn schuld. Ik wil mijn verontschuldiging aanbieden."' Maar Fernando Rey stuurde hem weg. 'Opgelazerd!' En toen droop dat kereltje af. Niks vergiffenis. Ik hou erg van dat einde, het is een prachtig slot van het verhaal.

7 Zie p. 294, noot 1.

GM: *Cet obscur objet du désir is uw vaders laatste film. In de eerste scène van Un chien andalou wordt een oog open-gesneden; in de laatste scène die hij draaide herstelt een vrouw een scheur in een stuk kant, alsof ze het oog uit zijn debuutfilm dichtnaait. Is dat toeval?*

JLB: Dat lijkt me sterk. Hij wist altijd heel goed wat hij deed.