

Entre sus labores más destacadas y menos obvias habría que subrayar la etapa de Filmófono, cuando intenta en asociación con Ricardo María Urgoiti sentar unas bases industriales para el cine español, lanzando un repertorio decididamente comercial, que hubiese asentado nuestros productos en el mercado de habla española de los dos lados del Atlántico. Con ello se asistía a lo que podríamos considerar —con la jerga actual— el primer grupo «multimedia» conscientemente diseñado por estos pagos: el emporio de los Urgoiti, con la Papelera Española, la Editorial Espasa-Calpe, el diario *El Sol*, Unión Radio (embrión de lo que luego sería la cadena SER) y Filmófono como división «audiovisual».

El exilio y la recomposición de su carrera en México supuso el reencuentro con otros miembros de su generación, como Max Aub en *Los olvidados*, Eduardo Ugarte en *Ensayo de un crimen* y, sobre todo, Juan Larrea en el proyecto nunca filmado de *Ilegible, hijo de flauta*³⁵. Tras los logros de su colaboración con Dalí, en *Un perro andaluz* y —en menor medida— *La edad de oro*, esta fue una de las grandes ocasiones perdidas para una labor generacional conjunta. La otra sería la adaptación para la pantalla de *La casa de Bernarda Alba*, que ya Lorca había definido como un «documental fotográfico». Buñuel se desplazaría a México para este rodaje, que finalmente se frustraría por problemas de derechos de autor.

Luego volverían a ofrecerle su adaptación, aunque siempre con la condición, por parte de la familia de Lorca, de no tocar ni una línea del texto, de lo que Buñuel se burlaría con una genial ocurrencia: «Siguen ofreciéndome hacer *La casa de Bernarda Alba*. Es un viejo proyecto mío y cada determinado tiempo alguien insiste en que lo haga, pero, mire usted, a mí el teatro de Lorca ya no me entusiasma nada. Tantos claveles de sangre y tantas espuelas de luz de luna... Pero, en fin, si yo hiciera ahora *La casa de Bernarda Alba*, la modificaría mucho sin tocar una línea del texto. Bernarda sería la capitana de un barco ballenero, sus hijas serían marineros y arponeros, y en vez del toro negro que significa la muerte saldría una ballena negra... Todo, todo igual, sólo que con mar, ballenas y arpones... Sería un poco más divertido, ¿no?»³⁶.

A la hora del balance, no deja de ser curioso que un testigo de excepcional lucidez, como Max Aub, empezara encuadrando retrospectivamente el vanguardismo español con su *Jusep Torres Campalans* (1958), en que el epicentro de referencia era un pintor cubista, Picasso, y terminara recurriendo a un cineasta surrealista, Buñuel. Porque, además, con la obra de éste —concretamente con *Un perro andaluz*— es ya el cine el que empieza a influir en la vanguardia literaria, cuando hasta ese momento era al revés, especialmente en el caso español. Y donde el surrealismo español vacila en otros ámbitos, ingresa por la puerta grande gracias a esos privilegiados

³⁵ Juan Larrea es otro poeta con una fuerte carga de influencias cinematográficas, como lo demuestra su soberbio «Cosmopolitano». O el «Presupuesto vital» (1926) con que encabezó su revista Favorables Paris Poema, donde llegaba a pensar sus imágenes al ralentí. Por eso no debe extrañar que escribiera en «Otoño IV el Obsesivo» estos esclarecedores versos: «Pero a la hora en que el cinema baja los peldaños de mármol/ que conducen al fondo de cada espectador/ el nivel del silencio oscila como una flor/ hecha olvido por un resto de delicadeza». Para más pormenores, puede consultarse mi artículo «Juan Larrea y Luis Buñuel: convergencias y divergencias en torno a *Ilegible, hijo de flauta*», en *Al amor de Larrea* (Ed. de J.M. Díaz de Guereñu, Pretextos, Valencia, 1985), págs. 122-144.

³⁶ Entrevista con José de la Colina en *Contracampo*, n.º 1, abril de 1979, pág. 7.



Luis Buñuel

17 minutos de tan ibérica contundencia propinados en la ópera prima del realizador aragonés. Max Aub explica muy bien en una entrevista tal cambio de perspectiva: «Cuando acepté hacer este trabajo para la editorial Aguilar, vi la posibilidad de escribir la historia de nuestra generación y, al mismo tiempo, la historia de las ideas estéticas del siglo veinte. El libro, tal como espero los años lo dejen, indica ya en el título —*Luis Buñuel. Novela*— lo que yo quiero hacer, siguiendo la línea en que he realizado mis novelas anteriores. Estoy convencido de que el siglo veinte se realiza artísticamente en dos planos: el jazz y el cine. Lo demás, incluso la pintura, tan importante en los treinta primeros años, no era nada extraordinario comparado con la revolución pictórica de finales del XIX. Sin embargo, ni el cine ni la música sincopada pudieron existir antes, a nivel de *mass media*. Entonces resulta que un libro sobre Buñuel es una historia del siglo XX, y no sólo una historia estética, porque ésta depende siempre de la política»³⁷.

Como ha hecho notar Brian Morris, el poema «Cinematógrafo» de Salinas compuesto en 1920 y la novela del mismo título de Andrés Carranque de Ríos publicada en 1936, enmarcan las ilusionadas expectativas depositadas en el séptimo arte, en general, y el reconocimiento de la dura realidad del raquitismo del que no había logrado desembarazarse, ya más en concreto, el cine español. No fueron las pautas proporcionadas por éste, sino modelos menos a ras de tierra, los elegidos por los poetas del 27 para enriquecer sus temas, vivencias y técnicas. Sin estas aportaciones, su literatura hubiera sido menos moderna y cosmopolita; pero también es justo reconocer que, sin ellos y sin Luis Buñuel, resultaría mucho más difícil hacer concordar en nuestro país las nociones de cine y vanguardia.

³⁷ Entrevista con Moisés Pérez Coterillo, *Reseña*, n.º 57, julio-agosto, 1972, págs. 53 a 55.

Agustín Sánchez Vidal