

la compañía cinematográfica Filmófono. Buñuel participó en la empresa como socio capitalista, productor ejecutivo que controlaba todo el proceso y en ocasiones, según algunos testimonios más que fiables, también como realizador. Pero bastaría con lo segundo para calibrar hasta qué punto era responsable último de cuanto allí se hacía, aunque él no quisiera firmar las películas para no comprometer su prestigio vanguardista. Los productos resultantes se inscriben de lleno en las coordenadas propias del cine comercial de ese momento (1935-1936), es decir, la tendencia que suele denominarse «populismo republicano».

Me gustaría poder explicar con detalle las actividades de Luis Buñuel durante la Guerra Civil española, pero ésta continúa siendo una de las más claras lagunas que padecemos en el conocimiento de su biografía. Ya exiliado, el cineasta coincidió con José Rubia Barcia en los Estados Unidos, y fue allí uno de los mejores amigos de éste y de su esposa, Eva López. Trabajaron en los estudios de doblaje de Hollywood, e incluso escribieron juntos un guión recientemente llevado al cine, *La novia de los ojos asombrados*. Más tarde, Rubia Barcia fue profesor de literatura española en la UCLA (él era un gran especialista en Valle-Inclán) y Buñuel se afincó en México, pero su gran aprecio les llevó a no perder nunca el contacto.

El caso de Juan Larrea es distinto, pues fue una admiración temprana de Buñuel. Tiempo después, en 1947, unieron sus fuerzas en la escritura de *Ilegible, hijo de flauta*, dando lugar a uno de sus mejores guiones. Sin embargo, no llegaron a un acuerdo en las versiones posteriores y Larrea le acusó de haber utilizado sus ideas en *Robinson Crusoe* (1952) y *La vía láctea* (*La voie lactée*, 1969). En 1980 Larrea entregó a Octavio Paz «su» versión de *Ilegible* sin consultarlo con Buñuel, y éste, sin disimular su enfado por esa iniciativa unilateral, me entregó «su» propia versión para publicarla en la *Obra Literaria*. Pero aún hay otras versiones, y por ello resulta muy complicado editar todo ese material.

En cuanto a sus relaciones con otros exiliados republicanos, habría que pormenorizar mucho para ser un poco exactos. Él tenía su círculo de amigos, en el que figuraban, por ejemplo, Mantecón, Bergamín, Max Aub, Gustavo Pittaluga, Julio Alejandro y Manuel Altolaguirre. Por lo demás, no creo que fuera exactamente un «activista».

Su película más polémica de aquella etapa, *Los olvidados* (1950), cambió la imagen de México hasta unos extremos que, supongo, sólo resultan comparables a *Los hijos de Sánchez*, el libro de Oscar Lewis llevado al cine por Hall Bartlett en 1978. También amplió las perspectivas del cine que allí se hacía. Fue, a no dudarlo, un filme muy valiente, que nos recuerda un aspec-

to de Luis Buñuel olvidado con relativa frecuencia. Y es que, con tal de no renunciar a sus convicciones más profundas, asumió muchos riesgos a lo largo de su carrera. No obstante, he de añadir que, a la hora de abordar el trance, tomó sus medidas con el fin de lograr el apoyo del grupo surrealista de cara a la presentación en el Festival de Cannes. Ahí es donde Octavio Paz desempeñó un papel indispensable, al escribir e imprimir a ciclostil una hoja que se entregaba a los asistentes. Sin ese colchón de prestigio de Paz y los surrealistas, Buñuel lo hubiera pasado muy mal en México. Gracias a ellos, empezó a conquistar una posición y un respeto en el ambiente cultural de aquel país.

En lo que hace al siguiente tramo de la cinematografía de Buñuel, habría que distinguir no una, sino dos etapas francesas (y ello sin tener en cuenta la temporada parisina en que se rodaron *Un perro andaluz* y *La edad de oro*). Es decir, un primer periodo que va de 1955 a 1959, cuando rueda *Cela s'appelle l'aurore*, *La mort en ce jardin* y *La fièvre monte à El Pao*; y una segunda etapa que se abre en 1964 con *Le journal d'une femme de chambre* y se cierra en 1977 con *Cet obscur objet du désir*. En todos los órdenes, la fase de 1955-59 es mucho más inestable que la de 1964-77, y aunque quizá esta última cuente con las películas más militantes desde el punto de vista ideológico y político, no creo que reúna las más logradas. La otra tiene mayor interés, porque recupera su talante experimental, sobre todo en *La vía láctea* (1969). También es verdad que la superior factura técnica no siempre está acompañada por la garra que tenían sus mejores películas mexicanas, y a menudo da la impresión de que se le está preparando todo a Buñuel para que «haga de Buñuel».

*Viridiana* (1961) y *Tristana* (1970) son dos películas muy particulares dentro de su filmografía, y no sólo por el hecho de que —junto a *Las Hurdes*, y con todas las matizaciones que se quieran— sean sus dos obras más inequívocamente españolas. Ambas plantean cuestiones de gran interés, como por ejemplo, ese trasfondo galdosiano que se prolonga desde *Nazarín* (1958) de la mano del guionista Julio Alejandro. Por lo demás, esto constituye sólo un indicio de la relación de Buñuel con el «famoso realismo español», según sus propias palabras. Es decir: esos extremos vaivenes entre nuestra mística y nuestra picaresca, por citar sólo dos de tantos Escilas y Caribdis de la literatura y la cultura españolas. O, dicho de otro modo, la muy honda relación de Buñuel con toda una tradición autóctona. ¿Cómo entender, si no, la vinculación con Toledo o la «escondida senda» que se advierte, por ejemplo, entre *El Criticón* y *La vía láctea*, película tan