

Sonoridades de vanguardia: La eclosión musical de Luis Buñuel a través de su estrecho círculo de amistades

Laura Miranda¹
Universidad de Oviedo

RESUMEN: La figura de Luis Buñuel, su vida y su obra, han sido analizadas con profusión desde los años sesenta, poniendo el acento en un cine de autor que trascendía cinematografías nacionales. Sin embargo, el aspecto musical de sus films o la importancia de la música en el recorrido vital del compositor han permanecido relegadas a un segundo plano en el general de su obra. En este capítulo planteo un acercamiento a la formación musical y melómana del director y, sobre todo, a los estrechos vínculos que mantuvo con la vanguardia musical, tanto española como francesa, en la primera mitad del siglo XX y hasta su madurez en México, arropado por un círculo íntimo de compositores. Basándome en su autobiografía, en las conversaciones que mantuvo con Aub y con Pérez Turrent y de la Colina, y en el epistolario del director, además de la revisión de los siguientes fondos: Luis Buñuel y Ricardo Urgoiti, de la Filmoteca Nacional; y Fernando Remacha, del Archivo General y Real de Navarra, ahondaré en los intereses de Buñuel sobre la música y el planteamiento de la música en su cine.

Palabras clave: Música de cine, Luis Buñuel, Georges Auric, Gustavo Pittaluga, Fernando Remacha.

ABSTRACT: The figure of Luis Buñuel, his life and his work, have been analyzed profusely since the 1960s, emphasizing an auteur cinema that transcended national cinemas. However, the musical aspect of his films or the importance of music in the composer's life journey have been relegated to the background of his work. In this chapter I propose an approach to the musical and music-loving training of the director and, above all, to the close links he maintained with the musical avant-garde of his time, both Spanish and French, in the first half of the 20th century and until his maturity in Mexico, surrounded by an intimate circle of composers. Based on his autobiography, on the conversations he had with Aub, and with Pérez Turrent and de la Colina, on the director's epistolary, as well as a review of the following collections: Luis Buñuel and Ricardo Urgoiti, from the Filmoteca Nacional; and Fernando Remacha, from the Archivo General y Real de Navarra, I will delve into Buñuel's interests in music and the approach to music in his cinema.

Keywords: Film music; Luis Buñuel; Georges Auric; Gustavo Pittaluga; Fernando Remacha.

RÉSUMÉ: La figure de Luis Buñuel, sa vie et son œuvre, ont été abondamment analysées depuis les années 1960, mettant en avant un cinéma d'auteur transcendant les cinématographies

1 Dirección de contacto: mirandalaura@uniovi.es. ORCID: 0000-0001-6322-4720.

nacionales. Cependant, l'aspect musical de ses films ou l'importance de la musique dans le parcours du compositeur ont été relégués à l'arrière-plan de son œuvre en général. Dans ce chapitre, je propose une approche de la formation musicale et mélomane du réalisateur et, surtout, des liens étroits qu'il a entretenus avec l'avant-garde musicale, tant espagnole que française, dans la première moitié du XXe siècle et jusqu'à sa maturité au Mexique, entouré d'un cercle intime de compositeurs appartenant aux principaux courants d'avant-garde de l'époque. En me basant sur son autobiographie, sur les conversations qu'il a eues avec Aub, et avec Pérez Turrent et de la Colina et sur la correspondance du réalisateur, ainsi qu'un examen des collections suivantes : Luis Buñuel et Ricardo Urgoiti, de la Filmoteca Nacional ; et Fernando Remacha, de l'Archivo General y Real de Navarra, j'approfondirai les intérêts de Buñuel pour la musique et l'approche qu'il en a eue dans son cinéma.

Mots clé: Musique de film; Luis Buñuel; Georges Auric; Gustavo Pittaluga; Fernando Remacha.

Aunque son varias las películas de Luis Buñuel que se caracterizan por el escueto uso que hace de la música, esto no significa que, como bien han apuntado Kinder y Viejo, no tuviese interés en ella.² Su vasta formación musical y su latente melomanía le permitieron poner en claro desde sus inicios como director el uso tan particular que confirió a la música en su cine. En las siguientes páginas esbozaré la importancia capital de la música en la formación académica de los primeros años de Buñuel en Aragón, sus intereses por la modernidad de los 1920s a través del jazz y, sobre todo, los estrechos lazos que mantuvo con la vanguardia musical, tanto española como francesa, en la primera mitad del siglo XX y hasta su madurez en México, arropado por un círculo íntimo de compositores franceses y españoles. Basaré esta investigación en su autobiografía, en las conversaciones que mantuvo con Aub y con Pérez Turrent y de la Colina y en el epistolario del director, recientemente publicado por Evans y Viejo.³

Los inicios. Primeros intentos musicales y el descubrimiento del jazz

El interés de Buñuel por la música fue palpable desde temprana edad y el propio director dedica diversos comentarios en su autobiografía a recordar anécdotas relacionadas con su instrucción musical. A los doce o trece años —la versión cambia

2 KINDER, M., *Blood Cinema. The Reconstruction of National Identity in Spain*, Berkeley, University of California Press, 1993; VIEJO, B., "La libertad de la imaginación: música y sonido en el cine de Luis Buñuel", en la revista *Bulletin of Spanish Studies*, n. 93(4), 2016, pp. 639-656.

3 BUÑUEL, L., *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza & Janés, 1982 (reed. 2000 FNAC); AUB, M., *Conversaciones con Buñuel*, Madrid, Aguilar, 1985; XIFRA, J., *Max Aub / Buñuel. Todas las conversaciones. I. El Hombre*. Zaragoza, Prensa de la Universidad de Zaragoza, 2020; PÉREZ TURRENT, T., y DE LA COLINA, J., *Buñuel por Buñuel*, Madrid, Ediciones Plot, 1993 (reed. 1999); EVANS, J., y VIEJO, B., *Luis Buñuel. Correspondencia escogida*, Madrid, Cátedra, 2018.

según la cuenta el protagonista o su mujer Jeanne— Buñuel comienza sus clases de violín frente a su casa. Cursó hasta sexto curso y recibió también clases de piano y armonía, la niñera le acompaña y porta su violín,⁴ y la familia disfruta de sus recitales caseros. Con una conservadora educación católica romana en la España de provincias de 1900, participaba del coro musical de la Virgen del Carmen junto a otros seis o siete niños: Buñuel tocaba el violín, un amigo el contrabajo y el rector de los escolapios de Alcañiz, el violoncello. Junto a un coro de cantores de su edad actuaron una veintena de veces.⁵

Buñuel recordaba en una nota autógrafa a su amiga de infancia Carmen Sampietro, que ella había sido “la primera persona que me produjo las primeras emociones musicales”, ya que tenía las reducciones de piano de óperas como *Carmen* (libreto de Ludovic Halévy y Henri Meilhac, música de Georges Bizet, 1875) o *Fausto* (libreto de Jules Barbier y Michel Carré, música de Charles Gounod, 1859).⁶ Cuando una orquesta daba un concierto en Zaragoza, “se apoderaba de nosotros una agradable excitación, una verdadera voluptuosidad de la espera. Nos preparábamos, contábamos los días, buscábamos las partituras, las tarareábamos ya”.⁷ Sus padres le inculcaron el amor por el teatro lírico, y asistía a representaciones de óperas, operetas y comedias: “Me gustaba la ópera. Mi padre me llevaba a ella desde los trece años. Empecé por los italianos para acabar con Wagner. En dos ocasiones he plagiado libretos de ópera, *Rigoletto* en *Los olvidados* (el episodio del saco) y *Tosca* en *La fièvre monte à El Pao* (la situación general es la misma)”.⁸

Buñuel asiste a representaciones de ópera en el Teatro Principal en 1915, donde ve y escucha *Margot* (libretto de Gregorio Martínez Sierra, música de Joaquín Turina, 1914), *La Favorita* (libretto de Alphonse Royer, Gustave Vaëz y Eugène Scribe, música de Gaetano Donizetti), *Lucía de Lammermoor* (libretto de Salvatore Cammarano y Gustave Vaëz, música de Gaetano Donizetti), *Fausto* (libretto de Jules Barbier y Michel Carré, música de Charles Gounod, 1859), *Rigoletto* (libretto de Francesco Maria Piave, música de Giuseppe Verdi, 1851), *La sonámbula* (libretto de Felice Romani, música de Vincenzo Bellini, 1831), *El Barbero de Sevilla* (libretto de Cesare Sterbini, música de Gioachino Rossini, 1816) y *Carmen* (libretto de Ludovic Halévy, Henri Meilhac, música de Georges Bizet, 1875).⁹

4 RUCAR DE BUÑUEL, J., *Memorias de una mujer sin piano*, Madrid, Alianza, 1991, pp. 137-138.

5 BUÑUEL, L., *op. cit.*, p. 18.

6 Nota autógrafa del 25 de octubre de 1973 (EVANS, J., y VIEJO, B., *op. cit.*, p. 681).

7 BUÑUEL, L., *op. cit.*, p. 258.

8 *Ibidem*, p. 266.

9 GIBSON, I., *Luis Buñuel. La forja de un cineasta universal (1900-1938)*, Madrid, Aguilar, 2013, p. 88.

De hecho, comenta a Pérez Turrent y de la Colina que “he sido un fanático de la ópera italiana. Yo tenía un libro maravilloso, que he perdido, con los argumentos de unas cuatrocientas óperas. Excelentes argumentos, melodramáticos. Fuertes, de pura acción”.¹⁰ Su hermano Leonardo explicaba a Aub que le gustaba tanto la música, la ópera italiana, que por las mañanas Buñuel silbaba números operísticos hasta el punto de que Leonardo se las aprendía de memoria, convirtiéndose así la música en una cuestión obsesiva.¹¹

Tras los inicios en la ópera italiana, llegó el turno de Wagner. Buñuel afirma con rotundidad: “Wagner ha sido para mí todo: el teatro, la música, el arte”.¹² “He adorado a Wagner y me he servido de su música en varias películas, desde la primera (*Un chien andalou*) hasta la última (*Ese oscuro objeto del deseo*). Lo conocía bastante bien”.¹³ Como señala el escritor José Repollés, junto a Buñuel y su hermano Alfonso, “nos encerrábamos muy a menudo con un tocadiscos, allí, a oír *Los maestros cantores* o a oír, oiga, lo que fuera, pero siempre música de Wagner”.¹⁴ Su hermana Conchita llegó a notar lo “wagneriano” de sus conciertos en casa: “Empezaba siempre explicando el “tema” (...) Luis llegó a formar una orquesta y en las grandes solemnidades religiosas, lanzaba desde lo alto del coro sobre la multitude extasiada las notas de la misa de Perossi [Perosi] y del *Ave María* de Schubert”.¹⁵

Desde la perspectiva de la vejez, Buñuel rescata a Beethoven, César Frank, Robert Schumann y Claude Debussy, principalmente, como sus compositores predilectos. Terminado el bachillerato, su primer impulso vocacional es la música, y comenta a su padre sobre la posibilidad de continuar sus estudios en la Schola Cantorum de París, pero recibe una negativa.¹⁶ Por ello, se traslada a Madrid para convertirse, en principio, en ingeniero agrónomo. Durante esta nueva época en la madrileña Residencia de Estudiantes, Buñuel también dedica su tiempo a la escritura, y una de sus primeras poesías fue “Instrumentación”, para 21 instrumentos de la orquesta, dedicada al compositor Adolfo Salazar y publicada en la revista del movimiento

10 PÉREZ TURRENT, T., y DE LA COLINA, J., *op. cit.*, p. 112.

11 XIFRA, J., *op. cit.*, p. 58.

12 *Ibidem*, p. 521

13 BUÑUEL, L., *op. cit.*, p. 257. Parcialmente citado en KINDER, M., *op. cit.*, p. 292.

14 XIFRA, J., *op. cit.*, pp. 44-45.

15 BUÑUEL, L., *op. cit.*, p. 42.

16 SÁNCHEZ VIDAL, A., *Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 34; BARBÁCHANO, C., *Luis Buñuel*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 31; VIEJO, B., *op. cit.*, p. 642; XIFRA, J., *op. cit.*, p. 520. La Schola Cantorum es una escuela francesa de música, abierta en París en 1896. Fue fundada por Charles Bordes, Alexandre Guilmant y Vincent d'Indy con el fin de recuperar la grandeza de la música religiosa gregoriana y palestriniana.

ultraísta *Horizonte*,¹⁷ revista a la que el propio Buñuel había ayudado con una inversión económica, en homenaje a la influencia de Ramón Gómez de la Serna y sus greguerías.¹⁸

Descubrió el jazz, y le gustaba tanto (“me tenía cautivado”), que comenzó a tocar el banjo. Se compró un gramófono y varios discos norteamericanos, que escuchaba con sus compañeros mientras consumían alcohol.¹⁹ “tal vez no se llamase jazz (...), pero había el ritmo, el tempo de una música completamente exótica para nosotros, acostumbrados al pasodoble, al chotis, al vals, (...) lo que llaman en Madrid los chulos el *twist-teen*”.²⁰ Su amigo José Repollés señalaba, no obstante, que el interés de Buñuel por el jazz ya había comenzado a los quince años y tenía los primeros discos que habían salido al mercado. En esta misma época comenzó a interesarse por el boxeo y el saxofón, que perfeccionó con un vecino de Calanda, Gregorio Brumos Blasco, hasta que Buñuel cambió el saxofón definitivamente por el violín.²¹ Fundó en la Residencia de Estudiantes el primer club de jazz y, en los años siguientes, en Francia, mantuvo estas costumbres jazzísticas, y se vanagloriaba de tener más de sesenta discos.²²

Escuchaba jazz en directo en el hotel Mac-Mahon y bailaba en el Château de Madrid en el Bois de Boulogne.²³ En Francia solía frecuentar el Bal Bullier, el *Bal Musette* o sala de baile que estaba frente a la Closerie des Lilas en compañía de su amigo de Zaragoza Juan Vicens de la Llave. La orquesta del local estaba especializada en *shimmy* y *fox* y se había convertido en lugar de encuentro popular para españoles y latinoamericanos.²⁴ Su esposa Jeanne le enseñó a bailar el tango

17 BUÑUEL, L., “Instrumentación”, en la revista *Horizonte*, n. 2, 1922, p. 4; BUÑUEL, L., “Instrumentación”, en la revista *Pauta, Cuaderno de Teoría y Crítica Musical*, n. 107, 2008; GIBSON, I., *op. cit.*, pp. 150-151; SÁNCHEZ VIDAL, A., p. 34; VIEJO, B., *op. cit.*, p. 642.

En su autobiografía Buñuel modifica el título del poema y se refiere a él como “Orquestación”. El *Ultraísmo* fue un movimiento literario iniciado en España en 1918, siguiendo el modelo creacionista de Vicente Huidobro, enfrentado al modernismo y al novecentismo, que habían dominado la poesía en lengua española desde fines del siglo XIX. Adolfo Salazar fue un musicólogo, crítico, historiador, periodista y compositor español discípulo de Bartolomé Pérez Casas, Manuel de Falla y Felipe Pedrell, y mostró predilección por Ernesto Halffter.

18 Las greguerías, inventadas por el escritor español Ramón Gómez de la Serna (1888-1963), son aforismo que presenta una visión personal, sorprendente, aguda y frecuentemente humorística de algún aspecto de la realidad.

19 BUÑUEL, L., *op. cit.*, p. 74.

20 XIFRA, J., *op. cit.*, p. 522.

21 *Ibidem*, pp. 82, 93

22 *Ibidem*, p. 522.

23 BUÑUEL, L., *op. cit.*, p. 96.

24 BAXTER, J., *Luis Buñuel. Una biografía*, Barcelona, Paidós, 1996, pp. 64-65.

en la cocina de su casa de París —él señala que lo aprendió en una academia en 1925²⁵— pero, pese a sus conocimientos musicales, “no tenía ritmo, aún así bailábamos *fox-trot*”.²⁶

Eran frecuentes sus visitas no solo al cine, sino a la ópera, solos o acompañados de sus amigos españoles: Salvador Dalí, Vicens, Pepe Moreno Villa o Paquito García Lorca, hermano de Federico. En una visita familiar, Jeanne trató de impresionar a su future marido interpretando “algo de Strauss” al piano, pero él le contestó secamente que “para tocar como tocas... sería mejor no hacerlo”, lo cual indica la familiaridad de Buñuel con la música, su formado oído musical y su capacidad para emitir juicios de valor acerca de una interpretación.

Sin embargo, y pese a sus gustos refinados y cosmopolitas en lo musical, Buñuel permanece fiel a las tradiciones calandinas. Disfruta del “fenómeno de la jota”, en concreto la “jota olivarera”, que escucha durante la recogida de la aceituna en los olivares de su padre.²⁷ Y, en Semana Santa, al menos hasta la Guerra Civil, Buñuel aporrea los famosos tambores de *putuntunes* —paisanos vestidos de soldados romanos que interpretan rítmicamente algo similar a “pu-tun-tuntún”— que incluye ya en *L'âge d'or*. Incluso, fue el inventor de algunos términos de la tradición tamborilera, que incluye diferentes ritmos por grupos, a modo de guerra sonora: el *juanete* o la *correata* son ejemplos de estos ritmos, a los que Buñuel añadió uno de su propia cosecha, “*me la han cascao*”.²⁸ Era tal su interés por la tradición tamborilera de Calanda, que en una carta fechada el 18 de julio de 1923, su padre le resume las fiestas de ese año, a las que Buñuel no pudo acudir.²⁹ Es más, el redoble de tambores en *L'âge d'or* no fue interpretado por los habitantes de Calanda, sino por la Banda Republicana, conformada por 12 instrumentistas, a quienes el propio Buñuel enseñó a tocar al modo calandino, cuestión que repitió muchos años después en México con *Nazarín*.³⁰

Buñuel contó entre sus amistades y su círculo íntimo a reconocidos músicos académicos, principalmente compositores españoles y franceses. En la Francia de los años 20 se rodeó de compositores pertenecientes al *Groupe des Six* y, en la España

25 XIFRA, J., *op. cit.*, p. 520.

26 RUCAR DE BUÑUEL, J., *op. cit.*, pp. 37-38.

27 GIBSON, I., *op. cit.*, p. 82.

28 BARBÁCHANO, C., *op. cit.*, p. 51; XIFRA, J., *op. cit.*, pp. 80-81, 83.

29 VIEJO, B., *op. cit.*, p. 41.

30 PÉREZ TURRENT, T., y DE LA COLINA, J., *op. cit.*, p. 32..

de los 20 y 30, de músicos pertenecientes al *Grupo de los Ocho* o *Grupo de Madrid*.³¹ Se mantendrá fiel a estos compositores en los EE.UU. de los años cuarenta y, posteriormente, en México.

Francia, el surrealismo y el *Groupe des Six*

En sus primeros años parisinos, Buñuel se relacionó con músicos reconocidos gracias a sus amistades de la etapa madrileña. Era amigo de Hernando Viñes, sobrino del famoso pianista español Ricardo Viñes, divulgador de la moderna música francesa y española, amigo de Maurice Ravel, Claude Debussy y Manuel de Falla, y descubridor de Erik Satie. En las reuniones en casa de Viñes, Buñuel entra en el círculo de compositores vanguardistas franceses, como Henri Sauguet o Darius Milhaud.³² Gracias a su formación musical y a una carta de presentación para Ricardo Viñes,³³ éste le plantea la posibilidad de estrenarse como director escénico en Ámsterdam con *El retablo de Maese Pedro* (1923) de Falla, inspirada en *El Quijote*, y concebida como una escenificación con orquesta, coro e intérpretes.³⁴ Junto a la bohemia española en París preparó una representación con muñecos de guiñol y actores con máscaras, y trabajó codo con codo con el famoso director de orquesta Willem Mengelberg, la orquesta Concertgebouw —desde 1988 denominada Orquesta Real del Concertgebouw— y cantantes de la Ópera Cómica, como Vera Janocópulos.³⁵ “Teóricamente, todos sus personajes son títeres doblados por las voces de los cantantes. Yo lo innové traduciendo a cuatro personajes de carne y hueso que asistían, enmascarados, al espectáculo de Maese

31 El *Groupe des Six* es un grupo francés de músicos de principios de la primera mitad del siglo XX, formado por Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Garmaine Tailleferre, Jean Cocteau (único miembro no músico) y Erik Satie. Su música se revelaba fundamentalmente contra el impresionismo y el wagnerismo. En un espíritu similar y con el fin de combatir el conservadurismo en la música, el *Grupo de los Ocho* o *Grupo de Madrid* estaba formado por un conjunto de compositores españoles de principios del siglo XX, equivalente musical de la Generación del 27, e integrado por Ernesto Halffter y su hermano Rodolfo, Juan José Mantecón, Julián Bautista, Fernando Remacha, Rosa García Ascot, Salvador Bacarisse y Gustavo Pittaluga. Asociados a este grupo aparecen las figuras de Jesús Bal y Gay y Adolfo Salazar.

32 XIFRA, J., *op. cit.*, p. 280.

33 SÁNCHEZ VIDAL, A., *Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 38.

34 Buñuel recibirá durante su etapa mexicana una oferta para volver a poner en escena esta obra con una compañía norteamericana (carta fechada el 5 de septiembre de 1948 [EVANS y VIEJO 2018, 312]).

35 BARBÁCHANO, C., *op. cit.*, p. 58; GIBSON, I., *op. cit.*, pp. 206-209; PÉREZ TURRENT, T., y DE LA COLINA, J., *op. cit.*, p. 20; SÁNCHEZ VIDAL en DAVID, Y., *¿Buñuel! La mirada del siglo. Catálogo de la exposición*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996; VIEJO, B., *op. cit.*, p. 643; XIFRA, J., *op. cit.*, pp. 132, 280. Buñuel escribe a Federico García Lorca desde Ámsterdam para anunciarle su trabajo sobre Falla (EVANS, J., y VIEJO, B., *op. cit.*, p. 49).

Pedro y de vez en cuando intervenían en la acción, doblados también por los cantantes que se encontraban en el foso de la orquesta”.³⁶ Así, le nombraron director escénico: “Yo no tenía más experiencia teatral que las ‘óperas’ que también improvisábamos en broma en la Residencia de Estudiantes. Me equivoqué en la distribución de las luces y al principio, por eso, no lograba dar profundidad en el escenario”.³⁷

Tras este primer intento, entre 1927 y 1928 Buñuel programa y exhibe en la Residencia de Estudiantes cine de vanguardia al que había tenido acceso en Francia. Además de la novedad de las propias películas, la proyección estuvo acompañada por un terceto de cuerda (violín, cello y piano) que interpretaba obras de Schubert (*Rosamunda*, 1823), Mendelssohn (*Gruta de Fingal*, op. 26, 1830), Ravel (*Pavana a una infanta difunta*, 1899; y *Ma Mère l’Oye*, 1910), Debussy (*Petite Suite*, 1889) y Moussorgsky (*Cuadros de una exposición*, 1874),³⁸ lo que demuestra cómo su estancia francesa va penetrando en sus planteamientos estético-musicales. En Francia, el primer trato de Buñuel con los surrealistas fue con Louis Aragon y Man Ray, a quienes “les pareció bien” su primera película, *Un chien andalou*: “Se proyectaba la película y yo manejaba el gramófono. Arbitrariamente ponía aquí un tango argentino, allá *Trista e Isolda*. Al terminar me proponía hacer una demostración surrealista, tirándole piedras al público. Me desarmaron los aplausos”.³⁹

Durante su relación con los surrealistas, descubrió que Breton —al igual que muchos compañeros del grupo— odiaba la música, especialmente la ópera. Buñuel trató de modificar esta negativa y les acompañó a la Ópera Cómica, donde se representaba *Louise* (Gustave Charpentier, 1896). Buñuel señala en sus memorias que la puesta en escena, nada convencional, desconcertó al grupo, de modo que Breton se levantó enfurecido e indignado por haber perdido el tiempo, algo que secundó el resto del grupo, Buñuel incluido.⁴⁰

36 BUÑUEL, L., *op. cit.*, pp. 98-99.

37 PÉREZ TURRENT, T., y DE LA COLINA, J., *op. cit.*, p. 20.

38 GIBSON, I., *op. cit.*, p. 230; XIFRA, J., *op. cit.*, p. 287. Gibson difiere de lo señalado por Buñuel en la entrevista con Aub, incluyendo en el repertorio a Moussorgsky y eliminando a Dukas. Además, señala las obras interpretadas y no solo a los compositores.

39 PÉREZ TURRENT, T., y DE LA COLINA, J., *op. cit.*, p. 25. Como ha señalado Viejo, esta película ha inspirado composiciones de músicos contemporáneos: en 1982 Mauricio Kagel’s *Szenario, concerto grosso para cuerdas y ladrado* (1982), y en 1984 Wolfgang Rihm’s *Bild (eine Chiffre)* (1984). Véase VIEJO, B., *op. cit.*, p. 649.

40 BUÑUEL, L., *op. cit.*, p. 129. Parcialmente citado en KINDER, M., *op. cit.*, p. 292.

Judi soir
8 heures

cher Luis,

je rentre du studio, à l'instant seulement, hélas! - après une de ces journées de travail que je n'ai pas besoin de vous décrire...

Je suis, pour la seconde fois de cette semaine, furieux et navré de mener une existence aussi imbécile... Mardi déjà - comme je l'avois craint lorsque vous êtes venu me voir si gentiment - il m'aurait été impossible de me rendre libre (je m'étais "engagé" depuis une semaine et je ne suis pas arrivé à arranger cela). Ce soir, après être parti de chez moi à 10 heures du matin, je lis et relis le pneumatique m'invitant à l'Opéra Ventôme. J'aurais tellement aimé vous revoir - mieux que l'autre jour. - Et maintenant, je crains que vous ne répondiez des vites...

cher Luis, quand vous revenez-vous?

Vous savez que je n'ai jamais oublié les jours passés agréés avec vous. Ah oui!... c'était alors vraiment (mais vous ne le savez pas...) l'Age d'Or...

votre ami -

Georges Auric.

Carta de Georges Auric a Luis Buñuel sobre un posible encuentro.
Fuente: Colección de Filmoteca Española. Archivo Buñuel / 606.

Gracias a Jean Cocteau, Buñuel conoció a los vizcondes de Noailles, quienes se interesaron por su propuesta audiovisual, y al compositor Georges Auric.⁴¹ A finales de 1929 Buñuel mantiene correspondencia con el vizconde, su mecenas para *L'âge d'or*, y recibe invitación para acercarse a su villa de Hyères esas navidades. El vizconde le previene de que podría encontrarse entonces con varios amigos que estaban pasando las navidades en su casa, como Jean Cocteau, Georges Auric y el escenógrafo Christian Bérard. En correspondencia posterior, Buñuel envía recuerdos a Auric, mostrando así su interés personal por el compositor.⁴² Será entonces el comienzo de su amistad con los integrantes del *Groupe des Six*, sobre todo con el matrimonio Nora y Georges Auric. Buñuel señala: “En un mes acabé *L'âge d'or*. Auric me hacía compañía” (Xifra 2020, 299).

Sobre el aspecto musical de la película, la única condición que Noailles impuso en un primer momento fue la contratación de Igor Stravinski para ocuparse de la música, a lo que Buñuel señaló: “¿Cómo puede imaginar que yo vaya a colaborar con un señor que se pone de rodillas y se da golpes en el pecho?”.⁴³ Al final, el propio Buñuel se encargó de la música junto a Georges van Parys —ambos sin acreditar— y Armand Bernard como director,⁴⁴ lo cual hace notar la capacitación del propio director para asumir responsabilidades de índole musical. La interconexión subversiva de la música con la imagen en un sentido de collage surrealista fue posible en esta película gracias a la formación, interés y preferencias musicales personalísimas del entonces joven director: la compleja y dramática banda de sonido —primera vez de la voz en off, que Buñuel tilda de “voz pensada”⁴⁵— y el empleo del leitmotiv de la *Sinfonía 4 en mi menor, Op. 98* (1885) de Brahms en los inicios del sonoro, además del pasodoble “Gallito” (Santiago Lope Gonzalo, 1905) resumen las preferencias, gustos y herencia cultural del calandino en esta etapa. Buñuel es rotundo: “¿Tú hiciste la sonorización?”, le pregunta Max Aub. “Como de todas mis películas”, le contesta.⁴⁶

A la presentación de la película acudió lo más nutrido de la sociedad parisina, aristócratas, intelectuales y la bohemia, entre los que se encontraba el círculo

41 XIFRA, J., *op. cit.*, p. 297.

42 Cartas fechadas el 19 de diciembre de 1929 y el 14 de febrero de 1930 (EVANS, J., y VIEJO, B., *op. cit.*, pp. 98, 101, 107-108).

43 BUÑUEL, L., *op. cit.*, p. 131; XIFRA, J., *op. cit.*, p. 297.

44 Georges van Parys (1902 - 1971) fue un compositor francés de cine, operetas y música ligera. En 1930 conoció a René Clair, cuando se iniciaba el cine sonoro, y compuso junto a Armand Bernard y Philippe Parès la música del primer film sonoro musical francés, *Le Million* (René Clair, 1931).

45 PÉREZ TURRENT, T., y DE LA COLINA, J., *op. cit.*, p. 28.

46 XIFRA, J., p. 300. Sobre la música y la sonorización de *L'âge d'or*, véase Kinder, M., *op. cit.*, pp. 278 y ss.

musical de Buñuel: los vanguardistas franceses Auric, Milhaud, y los estadounidenses Cole Porter y Virgil Thompson —quien más tarde trabajaría, al igual que Buñuel, para la Fundación Rockefeller y el MOMA—, además de sus compañeros surrealistas, artistas plásticos como Picasso o arquitectos como Le Corbusier.⁴⁷

El posterior escándalo de *L'âge d'or* encuentra a Buñuel en Hollywood, contratado para estudiar el sistema de los estudios por un breve período de tiempo. Desde allí, mantiene correspondencia con los Noailles, y encuentra espacio para enviar saludos a Auric (“le envidio”).⁴⁸ A su vuelta a París, continúa su relación con los Auric y acuden a eventos nocturnos juntos, como al Panthéon, donde se encuentran con Milhaud,⁴⁹ quien compondrá la música para el documental de Buñuel *Las hurdes, tierra sin pan* (1933). Sus viajes entre España y Francia le obligan a preguntar por los Auric y el trabajo del compositor para *À nous la liberté* (René Clair, 1931) por correspondencia, lo cual demuestra su interés en mantener viva esa amistad.⁵⁰

En 1932, participó en un encuentro artístico en la villa de los Noailles en Hyères. Allí coincidió con Darius Milhaud, Francis Poulenc, Georges Auric, Ígor Márkevich, Henri Sauguet y Jean Cocteau, todos compositores salvo el último. Con los músicos Márkevich y Nobokov, a quienes conoce en este encuentro, y con quienes charla en varias ocasiones en casa de los Noailles, se planteó la posibilidad de poner música a su primitivo guion de *Cumbres borrascosas* (*Wuthering Heights*, Emily Brontë, 1847), novela de culto surrealista que finalmente adaptará en México con el título *Abismos de pasión* (1953).⁵¹

En esta etapa Buñuel sigue fascinado con Wagner y su costumbre madrileña de acudir al Real con las partituras. Contaba con los discos de *Los maestros cantores de Nuremberg* (*Die Meistersinger von Nürnberg*, 1868), la segunda ópera del ciclo *El anillo de los nibelungos*, *La walkiria* (*Die Walküre*, 1870) y el festival sacro escénico

47 GUBERN, R., y HAMMOND, P., *Los años rojos de Luis Buñuel, Zaragoza*, Prensas de la Universidad de Zaragoza, Centro Buñuel Calanda and Gobierno de Aragón, 2021, p. 68.

48 Carta fechada el 7 de febrero de 1931 (EVANS, J., y VIEJO, B., *op. cit.*, pp. 141-142).

49 Carta fechada el 19 de octubre de 1931 (EVANS, J., y VIEJO, B., *op. cit.*, p. 153).

50 Cartas fechadas el 5 de diciembre de 1931 y el 27 de enero de 1932 (EVANS, J., y VIEJO, B., *op. cit.*, pp. 154-156, 158-159).

51 Carta fechada el 18 de agosto de 1932 (EVANS, J., y VIEJO, B., *op. cit.*, p. 174).

Parsifal (1882). En una reunión con el *Gropue des Six*, “hablaba de eso con Auric. Todos odiaban a Wagner. No podía creer lo que oía. Llamó a los demás, a Poulenc y a los otros. ‘¡Vengan! ¡Vengan!’ Los reunió a mi alrededor. ¿A que no saben qué músico le gusta a Buñuel?”.⁵²

Tras esta experiencia, Buñuel acudió a la representación de los nuevos Ballets Rusos acompañado del director de orquesta, Roger Désormières.⁵³ Es obvio que la postura de Buñuel sobre la música y su movimiento en el ámbito musical eran bien distintos de la propuesta entonces por los surrealistas o el *Gropue des Six*. Aun así, siente un interés desmedido por la vanguardia musical francesa, se muestra conocedor de la misma y colabora en su difusión.

Por ejemplo, mantenía correspondencia con un amor de juventud, la pianista zaragozana Pilar Bayona,⁵⁴ relacionada con la Generación del 27 y que entonces ya había realizado una gira por Alemania interpretando a músicos contemporáneos como Debussy, Falla, Ravel o Albéniz. Durante su adolescencia, Buñuel disfrutaba yendo a casa de Bayona a escuchar sus conciertos de piano casi a diario, a los que acudía acompañado del investigador y diplomático español Rafael Sánchez Ventura y del violinista Rafael Martínez.⁵⁵ Buñuel le escribió en 1925 para proponerle un concierto en París para el invierno, con un programa “a base de españoles, de Falla a Halffter [su discípulo Ernesto], dejando un pequeño hueco para Poulenc y Milhaud”.⁵⁶ Más adelante, en 1927, solicita desde Madrid al librero afincado en París León Sánchez Cuesta que le envíe la partitura que Erik Satie había compuesto para el film dadaísta *Entr’acte* (René Clair, 1924), pero especifica que no quiere la versión original, sino la adaptación para violín y orquesta de Darius Milhaud.⁵⁷

52 BARBÁCHANO, C., *op. cit.*, p. 235; Xifra, J., *op. cit.*, p. 521

53 BUÑUEL, L., *op. cit.*, pp. 134-135; Xifra, J., *op. cit.*, p. 521.

54 XIFRA, J., *op. cit.*, pp. 109, 112.

55 *Ibidem*, p. 114. Se refiere a Rafael Martínez del Castillo, violinista y director de orquesta, hermano del famoso director español Florián Rey, colaborador musical de sus películas, así como de otros directores. Durante los años cuarenta Rafael colaboró con su ex-cuñada, la diva Imperio Argentina, en sus conciertos radiofónicos y giras de conciertos por América en los años cuarenta.

56 Carta fechada el 10 de octubre de 1925 (EVANS, J., y VIEJO, B., *op. cit.*, p. 43). La muerte de Bayona, atropellada por un automóvil, sorprende tristemente a Buñuel. Telegrama del 15 de diciembre de 1979 (*Ibidem*, p. 737).

57 Carta fechada el 21 de abril de 1927 (*Ibidem*, p. 55).



Luis Buñuel, flanqueado por Poulenc a su izquierda. Fuente: Colección particular.⁵⁸

Los tránsitos entre Francia y España son nota dominante en esta etapa. En 1926 escribe al librero, en esta ocasión desde Madrid, para solicitarle varias obras que le ayudarían a contextualizar una película biográfica sobre Goya que, finalmente, nunca se realizó: las zarzuelas *Pan y toros* (libreto de José Picón, música de Francisco Asenjo Barbieri, 1864) y *El barberillo de Lavapiés* (libreto de Luis Mariano de Larra, música de Francisco Asenjo Barbieri, 1874), el entremés en un acto *Las glorias del toreo* (Manuel Fernández y González, 1879) y *Goya* (Laurence Matheron, 1890), además de cualquier publicación sobre los reinados de Carlos IV y Fernando VII.⁵⁹

⁵⁸ La autora agradece a Jordi Xifra su colaboración en este artículo.

⁵⁹ Carta fechada el 14 de septiembre de 1926 (EVANS, J., y VIEJO, B., *op. cit.*, pp. 51-52).

El vasto conocimiento musical sobre teatro lírico español es palpable en el epistolario de Buñuel donde, por ejemplo, Dalí le envía desde Nueva York una carta encabezada irónicamente con una referencia a la zarzuela en un acto *Buenas noches, señor don Simón* (libreto arreglado al teatro de Luis de Olona, música de Cristóbal Oudrid, 1852).⁶⁰ Buñuel se bandea entre su extensa formación musical clásica internacionalista, de Barbieri a Wagner, y su particular incursión en la vanguardia musical francesa del momento.

Aventura “filmofonista” y exilio americano en el seno del *Grupo de los Ocho*

De vuelta en España, el propio Buñuel se encarga de la sonorización de su documental *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933) y de acompañar con discos su proyección. La banda sonora llamó mucho la atención en su momento por el empleo de la *Cuarta Sinfonía en mi menor op. 98* de Brahms (1885):

Hay unas cuantas obras musicales que se me han quedado grabadas de manera obsesiva, y siempre busco emplearlas en mis películas (aunque muy rara vez uso la música). En Nueva York pasó *Las Hurdes* en una asociación de documentalistas y causó sensación ese acompañamiento. A mí me parece que le va muy bien a la película. ¿Por qué lo uso? Es algo irracional, algo que no podría explicar. (...) La oía mentalmente mientras montaba la película, y sentí que le iba bien.⁶¹

Durante su involucración en la productora Filmófono, en calidad de socio y productor ejecutivo, Buñuel trabó amistad con el músico español Fernando Remacha, perteneciente al *Grupo de los Ocho*. Vierge ha notado la más que posible involucración de Remacha como asesor musical asalariado de Ricardo Urgoiti para el estreno de *Un chien andalou* en el octavo Cineclub en diciembre de 1929 y su posterior revisión en junio del año siguiente.⁶² Juntos, no solo desarrollaron proyectos profesionales, sino que entablaron una amistad con episodios citados por el propio Buñuel, como cuando se enfrentaron a unos anarquistas en la España en guerra de 1937 por unas botellas de vino que los segundos querían llevarse de un restaurante.⁶³

60 Carta fechada en abril de 1939 (EVANS, J., y VIEJO, B., *op. cit.*, p. 236).

61 PÉREZ TURRENT, T., y DE LA COLINA, J., *op. cit.*, p. 36.

62 VIERGE, M. A., *Fernando Remacha. El compositor y su obra*, Madrid, ICCMU, 1998, pp. 109-110.

63 BUÑUEL, L., *op. cit.*, p. 181; Gubern, R., y Hammond, P., *op. cit.*, p. 312.

Remacha dirigió los doblajes de Filmófono y, desde octubre de 1933, se habilitó a tal efecto una dependencia en la sede de Unión Radio para reducir costes.⁶⁴ Su experiencia en la radio le permitió introducir una técnica denominada “enlace sonoro” de los discos, una señalización de la partitura para que el tocadiscos bajase la cabeza en el momento deseado. Además, fue nombrado presidente del Comité de Control Obrero hasta 1937.⁶⁵ Remacha participó en la composición musical de varias películas de Buñuel para Filmófono, grandes éxitos de entonces, como *La hija de Juan Simón* (1935) y *¡Centinela, alerta!* (1937) —en colaboración con Daniel Montorio— y *¿Quién me quiere a mí?* (1936) —en colaboración con Juan Tellería—. Cumplió, además, funciones de contratación, como en el caso de José Luis Sáenz de Heredia en *La hija de Juan Simón*, a quien Remacha ofreció 1.500 pesetas por su trabajo y le dijo: “el que va a llevar todo es el señor Buñuel, usted estaría para dar la cara, estar en el plató y hacer lo que el señor Buñuel le ordene”.⁶⁶

El regusto zarzuelero que algunos autores han señalado en la obra de Buñuel, sumado al interés del director por la modernidad jazzística y la vanguardia académica del momento, se aprecian con fuerza en estas películas de Filmófono.⁶⁷ Por ejemplo, Barbáchano ha señalado la interesante mezcla de zarzuela militar, comedia y melodrama que supuso *Centinela alerta*, con “números musicales excelentes, en una atmósfera rebosante de jovial vitalidad”, en la que el famosísimo cantante español Angelillo actúa junto a coristas al estilo de musical hollywoodiense.⁶⁸ *La hija de Juan Simón*, por su parte, se estrenó con el eslogan: “Lo que la música de Falla o los romances gitanos de García Lorca: la superación de la raíz popular del arte”. Una de las pocas escenas por las que Buñuel tenía predilección pertenece a *La hija de Juan Simón*, y es interpretada por la bailaora y cantaora de flamenco Carmen Amaya, por quien la Generación del 27 sentía

64 Sobre Unión Radio, revítese ARCE, J., *Música y radiodifusión. Los primeros años (1923-1936)*, Madrid, ICCMU, 2008.

65 GUBERN, R., y HAMMOND, P., *op. cit.*, pp. 264, 269-270, 333.

66 CASTRO, A., *Cine español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1974, p. 369; GUBERN, R., y HAMMOND, P., *op. cit.*, pp. 291-292.

67 Sobre la música en estas películas de la etapa republicana, revísense KINDER, M., *op. cit.*; y ALONSO, C., 2023. “Copla and Flamenco in Spanish Republican cinema. The cantaor Angelillo and the director Luis Buñuel in the film production company Filmófono”, en LÓPEZ GÓMEZ, L. (edit.), *Popular Music in Spanish Cinema*, Abingdon y Nueva York, Routledge, 2023, pp. 26-40.

68 BARBÁCHANO, C., *op. cit.*, pp. 130-131.

denotado interés.⁶⁹ Y la adaptación del sainete de Arniches y Guerrero, *Don Quintín el amargao*, incluyó en el aspecto musical chotis o mazurcas que mantenían la continuación del lírico patrio en la pantalla.

Estas películas, como tan bien señaló Sáenz de Heredia, provocaron grandes tensiones en Buñuel, puesto que plantean su alejamiento de obras “de calidad” en pos de otras más “comerciales” con grandes beneficios económicos. Desde la perspectiva de Estados Unidos, etapa de escasez de recursos económicos, Buñuel se replantea su trabajo en la España republicana con tintes nostálgicos, refiriéndose a esta etapa en Filmófono como “tan buena escuela, tan económica y tan falta de sentido artístico y moral como la de Buñuel-Remacha”.⁷⁰

En estos años la correspondencia con Ricardo Urgoiti, la otra “mitad” de Filmófono, demuestra el interés que Buñuel tiene por saber de Remacha, depurado tras haber llevado los negativos de Filmófono a París y colaborar en el Pabellón Español de la Exposición de 1937.⁷¹ Buñuel facilita cartas de Urgoiti a Remacha en mano y hace de intermediario entre ambos para cuestiones económicas.⁷²

Durante la Guerra Civil, Buñuel participa desde París en varios documentales de guerra, también en el aspecto musical. En el caso concreto de *España leal en armas* (Luis Buñuel y Jean-Paul Le Chanois, 1937), conocido como *España 1936* o *Madrid 36*, Buñuel incluye extractos de la 7ª y 8ª sinfonías de Beethoven, con un efecto simbólico sustancial en la película, “el contrapunto irritante al texto de comentario lacónico”.⁷³ Desde París intercambia información sobre sus colegas del *Grupo de los Ocho* con Urgoiti, Rodolfo Halffter y Julián Bautista, prestando especial atención a Remacha —“daría algo porque [por que] estuviera aquí con nosotros”—.⁷⁴

69 Mientras Buñuel trabaja en el MOMA en 1940, Filmófono regala al museo la bobina de esa escena. Carta fechada el 28 de noviembre de 1940 (EVANS, J., y VIEJO, B., *op. cit.*, p. 258). También citado GUBERN, R., y HAMMOND, P., *op. cit.*, pp. 296, 298.

70 Carta fechada el 1 de abril de 1940 (EVANS, J., y VIEJO, B., *op. cit.*, p. 250); FERNÁNDEZ COLORADO, L., y CERDÁN, J., *Ricardo Urgoiti. Los trabajos y los días*, Madrid: Filmoteca Española, 2007, p. 202; también citado en GUBERN, R., y HAMMOND, P., *op. cit.*, p. 268.

71 GUBERN, R., y HAMMOND, P., *op. cit.*, pp. 298, 314, 382.

72 Carta fechada el 2 de febrero de 1938 (EVANS, J., y VIEJO, B., *op. cit.*, p. 216).

73 BARBÁCHANO, C., *op. cit.*, p. 141; RUIZ DEL OLMO, F.J., y XIFRA, J., “Public Relations Discourse, Ethical Propaganda and Collective Identity in Buñuel’s Spanish Civil War films”, en la revista *Public Relations Review*, n. 43, 2017, pp. 358–365.

74 Carta fechada el 11 de agosto de 1938 (EVANS, J., y VIEJO, B., *op. cit.*, p. 219).

Su interés por el devenir de Remacha se mantiene intacto desde su exilio en Estados Unidos en 1938. Desde Los Ángeles escribe a Urgoiti: “Me acuerdo mucho de los amigos, los cuales me faltan terriblemente. Si me va bien y gano dinero (...) proveeré para hacerlos vivir si las cosas en España fueran mal. (...) Por cierto, que Remacha está entre esa reducida familia”.⁷⁵ El interés es recíproco y Remacha también trata de convencer a Buñuel para que participe en alguna producción de Urgoiti en Argentina a finales de los 1930s.⁷⁶ Las estrecheces de Buñuel en Los Ángeles le hacen replantearse la posibilidad de volver a ser otra vez “filmofonista”, y trabajar con el equipo de antaño: “Apenas tuviéramos un éxito, que sería el primer film, haríamos venir a medias a Remacha. ¿Qué es de él a estas horas?”, sin saber de su purga y exilio interior en Tudela.⁷⁷ Su angustia por el devenir de Remacha es palpable en varias misivas a Urgoiti —en algunas, incluso ya sin esperanza—,⁷⁸ que le lleva a preguntarse:

“¿Sabes algo de Remacha? Yo estoy muy preocupado con su suerte. Grèmillon [director Filmófono acreditado] recibió un telegrama de Remacha, fechado en Tudela, en febrero. Le rogaba se ocupase de su mujer e hijo, que se hallaban en un campo de concentración francés. Pero después nada se volvió a saber de él, a pesar de que en París se movieron mucho mis amigos para ayudar a su familia. Dame cuantas noticias sepas”.⁷⁹

Su interés por la situación de Remacha sigue presente en los años siguientes hasta, al menos, 1946, como puede apreciarse en diferentes cartas intercambiadas con Urgoiti conservadas en la Filmoteca Nacional. La relación entre ambos se retomará, en cierto modo, cuando Buñuel vuelva a España en 1960.⁸⁰ Del mismo modo, mantiene contacto con el musicólogo y compositor Adolfo Salazar, en el exilio mexicano, que había ingresado a La Casa de España en México en las fechas de su contacto con Buñuel.⁸¹

75 Carta fechada el 2 de enero de 1939 (EVANS, J., y VIEJO, B., *op. cit.*, p. 230).

76 Carta fechada el 14 de diciembre de 1938 (EVANS, J., y VIEJO, B., *op. cit.*, p. 228).

77 Carta fechada el 30 de enero de 1939 (EVANS, J., y VIEJO, B., *op. cit.*, p. 233).

78 Cartas fechadas el 1 de abril de 1940 y el 30 de julio de 1946 (EVANS, J., y VIEJO, B., *op. cit.*, pp. 250, 285).

79 Carta fechada el 11 de agosto de 1939 (EVANS, J., y VIEJO, B., *op. cit.*, p. 241). Filmoteca Nacional, Fondo Ricardo Urgoiti, ref. RU 1, 4, 14.

80 Filmoteca Nacional, Fondo Ricardo Urgoiti, ref. RU 5, 1, 40; RU 5, 1, 44; y RU 5, 1, 45.

81 Carta fechada el 14 de marzo de 1939 (EVANS, J., y VIEJO, B., *op. cit.*, p. 234). Salazar llama socarronamente a Buñuel “Su Alteza Real”, como si fuese necesario pedir audiencia para poder quedar con él. Carta fechada en febrero de 1957 (EVANS, J., y VIEJO, B., *op. cit.*, p.380).



Recordando la etapa filmfonista. De izquierda a derecha: Luis Buñuel, Ana María Custodio, Ricardo Urgoiti y Fernando Remacha. Fuente: Archivo General de Navarra. Fondo Fernando Remacha, referencia FOT_REMACHA_01.⁸²

Durante sus años en el MOMA, cuando Buñuel trabaja para el Coordination of InterAmerican Affairs, mantuvo relación personal y profesional con los compositores Gustavo Pittaluga y Gustavo Durán,⁸³ que había colaborado con Buñuel en el viaje exploratorio a Las Hurdes para realizar el documental homónimo⁸⁴ y también habían colaborado en la Paramount, además del escritor, guionista, director de cine y escenógrafo Eduardo Ugarte.⁸⁵ A esto se añadía la relación profesional que habían mantenido en los años treinta Luis y Ana María Custodio —casada con Pittaluga en segundas nupcias—, tanto en sus películas españolas para Filmófono, *Don Quintín* y *¡Centinela, alerta!*, como su trabajo en las *Spanish versions* en Hollywood. Al describir la obra de Buñuel en el MOMA, Pittaluga declaró: “Luis creó unas 2.000 obras

82 También aparece esta foto en Vierge, Marcos Andrés, *op. cit.*, p. 114.

83 Gubern y Hammond han notado el personaje “interesante y complejo” de Durán, militante comunista durante la Guerra Civil, que trabajó en el MOMA y, posteriormente, en el departamento de Estado estadounidense y en la ONU (GUBERN, R., y HAMMOND, P., *op. cit.*, p. 161).

84 XIFRA, J., *op. cit.*, p. 349; GUBERN, R., y HAMMOND, P., *op. cit.*, pp. 181, 214.

85 BARBÁCHANO, C., *op. cit.*, p. 150; BUÑUEL, L., *op. cit.*, p. 152; GUBERN, R., y HAMMOND, P., *op. cit.*, p. 244. Se conserva una fotografía de la sala de proyección del MOMA de 1943 en la que aparecen Pittaluga y Buñuel (EVANS, J., y VIEJO, B., *op. cit.*, p. 264).

magníficas. Nosotros recibíamos documentales anodinos, materia prima a veces deleznable, que el equipo del Museo, y concretamente Buñuel, transformaba en películas maravillosas. Y esto se aplicaba no solamente a la versión española sino también a la portuguesa, francesa e inglesa (...) *Creaba un buen documental*”.⁸⁶

Buñuel ya conocía a Pittaluga de su etapa madrileña de los 1920s, y señalaba entonces el interés del compositor en trabajar para el cine, sobre todo en una película de presupuesto escandaloso —125.000 pesetas de entonces— para la que el compositor se había quedado sin financiación: “estos muchachos son de una imaginación calenturienta”, concretaba entonces Buñuel.⁸⁷

Pittaluga llega a Nueva York en un momento en que Gustavo Durán se marchaba del MOMA, y le sustituye a los pocos días de llegar. El compositor señala que la vida entonces se planteaba como “una vida familiar [para] casi todos los refugiados europeos, especialmente los españoles (...) superpuesta a Nueva York y nos veíamos constantemente”. Pittaluga no duda en señalar a McCarthy como el causante de la salida de Luis del MOMA hacia Hollywood: “les hizo la vida imposible a todos. A Gustavo Durán, a mí, a Luis Buñuel, a todo Cristo que tenía una etiqueta rojilla nos hizo la puñeta, denunciándonos a todos. (...) Y de Hollywood [Luis] tuvo que salir, no a causa de McCarthy directamente, sino del macartismo”.⁸⁸ Buñuel se siente solo en Los Ángeles tras su salida de New York, sin estos amigos de España, y se lo hace saber a Pittaluga en una extensa carta: “De todos sé algo, menos de ti. ¿Qué haces? ¿En qué trabajas para subsistir y en qué para perdurar? ¿Qué planes tienes? (...) Dame detalles de vuestra vida, cuanto más minuciosos mejor. Imagínate cuánto los deseo, dada la gran soledad en que aquí vivo, sin un solo amigo. (...) Espero el día de nuestra liberación y vuelta al terruño”.⁸⁹

Fiel a su compromiso con sus amigos, le plantea asimismo la posibilidad de trabajar con él: “si te interesa venir como músico, dímelo y veríamos. (...) esto lo haremos cotizar en España, no en dinero, claro, sino en prestigio, para que el futuro cine español no caiga en el *perojismo*”.⁹⁰ Por tanto, Buñuel se mantiene fiel asimismo a su interés por volver

86 ARANDA, J. F., *Luis Buñuel. Biografía crítica*, Barcelona, Lumen, 1969, p. 166.

87 Carta fecha el 21 de abril de 1927 (EVANS, J., y VIEJO, B., *op. cit.*, p. 55).

88 XIFRA, J., *op. cit.*, pp. 398-399.

89 Carta fechada el 15 de febrero de 1945 (EVANS, J., y VIEJO, B., *op. cit.*, p. 270). Esta carta se ha extraído del catálogo de una exposición realizada en España en 1986, a cargo del Ministerio de Cultura y el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca, 1915-1939*, que contó con catálogo. VV.AA., *La música en la Generación del 27 homenaje a Lorca, 1915-1939*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986.

90 Referente al director español Benito Perojo. Sobre su trabajo, revítese GUBERN, R., *Benito Perojo: pionerismo y supervivencia*, Madrid, INAEM, 1994. Buñuel había tratado de contar con Perojo durante su etapa “filmofonista”, pero el segundo, ajetreado, renunció (GIBSON, I., *op. cit.*, p. 604).

a trabajar en el cine español, aunque no queda claro en qué términos ni con qué planteamientos. Por ejemplo, en su correspondencia con Urgoiti, como ya vimos, pretende retomar el trabajo realizado por Filmófono, y no tiene problemas en realizar filmes comerciales alejados de sus propuestas de autor, probablemente debido a la escasez de recursos con que cuenta en Estados Unidos en los años 1940s. Escribe a Urgoiti:

“Tu pesimismo sobre nuestra futura colaboración me parece excesivo. No creo que sea mañana ni pasado, pero cuando dos personas quieren una cosa, esta se realiza. Basta que uno de los dos triunfe para que le ofrezca al otro la inmediata oportunidad. Si no es en España, por el momento, puede ser en otro país. Pero algo me dice interiormente que volveremos a trabajar juntos [nunca ocurrió]. ¡Qué lástima que terminase lo de Madrid! A estas alturas, ¿qué no hubiéramos hecho ya?”⁹¹

Durante esos años es poco conocida su amistad con el compositor norteamericano George Antheil,⁹² con quien mantuvo correspondencia, y cuyas memorias, *Bad Boy of Music* (1945), Buñuel leyó con interés.⁹³ En opinión del propio compositor, “Inasmuch as [Buñuel], his wife and his little boy seemed to be such absolutely normal, solid persons, as totally un-Surrealist in the Dalí tradition as one could possibly imagine”.⁹⁴

Cuando Buñuel arriba a México y acepta la realización de una serie de películas designadas por él mismo de forma peyorativa como “alimenticias”, nada queda de las posibilidades de una vuelta a Filmófono en España. Sin embargo, lejos del aislamiento que Buñuel señala haber sentido en Estados Unidos, en México se reencuentra con viejos conocidos, amigos exiliados de su etapa madrileña con los que ahora comparte sus inquietudes profesionales. Su mujer Jeanne, que afirmó haberse sentido excluida de la vida social de su marido durante sus años en España y en Estados Unidos, ahora es parte fundamental del grupo de amistades alrededor de los Pittaluga, que les ayudan a instalarse en México,⁹⁵ con quienes comparten muchas cenas y reuniones de amigos y con quien Buñuel colabora profesionalmente —Gustavo Pittaluga compuso la música para varias películas del director—. Junto a ellos, reaviva la nostalgia de tiempos pasados con visionados de *Don Quintín el amargao* en la “salita de Directores”.⁹⁶

91 Carta fechada el 30 de julio de 1946 (EVANS, J., y VIEJO, B., *op. cit.*, p. 285).

92 George Carl Johann Antheil fue un pianista y compositor estadounidense, en sus inicios dadaísta convencido. Inventó con Hedy Lamarr la primera versión del espectro ensanchado que permitió las comunicaciones inalámbricas de larga distancia.

93 VIEJO, B., *op. cit.*, p. 644.

94 BAXTER, J., *op. cit.*, p. 183.

95 XIFRA, J., *op. cit.*, pp. 411-413.

96 PÉREZ TURRENT, T. y DE LA COLINA, J., *op. cit.*, p. 61.



Luis Buñuel con Gustavo Pittaluga (servilleta en mano) y José Moreno Villa (entre ambos).
Fuente: Colección de Filmoteca Española. Archivo Buñuel / 1461.5.

Los Pittaluga se convirtieron en un pilar fundamental en la vida de los Buñuel. Las familias de ambos artistas tenían fuertes lazos que unían su amistad personal y profesional, acrecentada por su posterior condición de exiliados en México. Como señalé más arriba, ambos habían coincidido en la Residencia de Estudiantes madrileña, pero la diferencia de edad no había permitido una relación más allá de la cordialidad entre ambos.⁹⁷ Los Pittaluga pertenecían a su círculo cercano y les habían ayudado a instalarse en México, de modo que Jeanne, la mujer de Buñuel, se apoyó en ellos cuando las obligaciones cinematográficas de éste crecieron. El propio Buñuel encargó a Gustavo la música de *Los olvidados* (1950), pese a que el sindicato exigía un compositor mexicano y música más “convencional”. Para apaciguar la situación, Pittaluga se encargó de “subrayar musicalmente el subtexto de la película” y las composiciones originales se atribuyeron a otro exiliado español nacionalizado mexicano y perteneciente—al igual que Pittaluga—al Grupo de los Ocho, Rodolfo Halffter, a partir de temas de Pittaluga.⁹⁸

97 XIFRA, J., *op. cit.*, p. 255.

98 BAXTER, J., *op. cit.*, p. 255.

Poco después, Pittaluga compuso la música de *Subida al cielo* (Luis Buñuel, 1952), pero los celos de Buñuel dieron al traste con la relación entre ambos durante años. Pese a la empatía de Jeanne con los Pittaluga-Custodio,⁹⁹ en una visita de Jeanne, ésta se encontró a solas con Gustavo, y Buñuel acusó a su mujer de haber mantenido un romance con Pittaluga. De hecho, cogió su revólver para matarle, pero Jeanne y Gustavo le disuadieron.¹⁰⁰ Como resultado, Buñuel y Pittaluga no volvieron a colaborar hasta *Viridiana* en la España de 1960. Entonces, Buñuel volvió a Madrid. Las aguas volvieron a su cauce y tanto Buñuel como Pittaluga —que había regresado a España definitivamente— comenzaron a coincidir tanto en sus tertulias caseras como en la tertulia del Café Viana de Madrid, que también frecuentaban el escritor José Bergamín, el cirujano y actor ocasional José Luis Barros o el torero Luis Miguel Dominguín.¹⁰¹

La constante nostalgia española...

La música fue para Buñuel no solo una práctica snob de familia adinerada de provincias en la España de principios de siglo XX, sino un elemento fundamental de su universo estético-cultural particular que le ayudará a conformar un planteamiento audiovisual sólido tras sus propuestas experimentales en el primer sonoro francés y español. Sus amistades incluyeron reconocidos músicos de la intelectualidad francesa y española que colaboraron en su formación musical e interés por las vanguardias musicales: Darius Milhaud y Georges Auric en Francia; Fernando Remacha, Julián Bautista y Gustavo Durán en España; y Adolfo Salazar, de nuevo Durán, Rodolfo Halffter y Gustavo Pittaluga en USA y México reafirman la importancia de la música en el universo buñueliano, que abarca tanto su faceta personal como profesional. Los sonidos de su infancia y las músicas —teatro lírico nacional e internacional, jazz y música sinfónica— que escucha e interpreta, y sobre las que también discute, forman parte de su obra, en particular sus adorados tambores de Calanda, que presenta en sus películas desde sus inicios audiovisuales. Desde su exilio, esa maraña musical evoluciona, al igual que su cine, y le permitirá alcanzar la madurez cinematográfica con su retorno profesional a la España de intención aperturista en 1960.

99 La propia Ana María había acompañado a Jeanne al médico en un momento tan duro como un aborto sufrido a su llegada a México (BAXTER, J., *op. cit.*, p. 273; RUCAR DE BUÑUEL, J., *op. cit.*, p. 70).

100 BAXTER, J., *op. cit.*, p. 273; RUCAR DE BUÑUEL, J., *op. cit.*, p. 104.

101 ARANDA, J. F., *op. cit.*, p. 255; BUÑUEL, L., *op. cit.*, p. 278.