

Raíces polisémicas de *Un perro andaluz**

Polisémicas roots of Un perro andaluz

JOSÉ LUIS CALVO CARILLA
Universidad de Zaragoza

Para vosotros el arte no queda más que en arte, en arteficio, y toda la fuerza del espíritu no toca en nada vuestras vidas.

Heinrich Mann. *El súbdito*

Resumen. El artículo contextualiza los comienzos de la obra literaria y cinematográfica de Luis Buñuel a la luz de las tendencias del vanguardismo europeo, cuyas manifestaciones más tempranas conoció de primera mano a su llegada a Madrid gracias a sus contactos con los círculos ultraístas y, sobre todo, al ambiente cultural de la Residencia de Estudiantes. En este marco, tanto los proyectados *Polismos* poéticos buñuelianos como *Un perro andaluz* serán fruto de dicha iniciación en el ultraísmo, entendido como una vanguardia de primera hora sumamente heterogénea en sus planteamientos. Entre la caótica amalgama de ismos de importación que Ultra incorporaba destaca la recepción del expresionismo alemán, que el cineasta de Calanda asimilará de forma espontánea debido a sus similitudes con las soluciones estéticas de lo que bien puede denominarse expresionismo autóctono, cuyos principales antecedentes plásticos y narrativos inmediatos al primer Buñuel se recuerdan en estas páginas.

Palabras clave. Vanguardias, expresionismo, surrealismo, ultraísmo, Buñuel, Residencia de Estudiantes, *Un perro andaluz*, *Polismos*.

Abstract. This article contextualizes the beginnings of the literary and cinematographic work of Luis Buñuel in the light of the European avant-garde tendencies, whose earlier manifestations Buñuel knew first hand upon his arrival in Madrid

* Deseo agradecer a mis amables colegas Belén Villacampa, Amparo Martínez, María Ángeles Naval e Ignacio Peiró su invitación para participar con este tema en el encuentro *Buñuel en Residencia (1917-2017)*, que tuvo lugar en 2017 en el Paraninfo de la Universidad de Zaragoza.

thanks to his contacts with the ultraist circles and, above all, to the cultural environment of the *Residencia de Estudiantes*. In this context, both the projected poetic Buñuelian Poems and *Un perro andaluz* will be the result of this initiation in ultraism, understood as an avant-garde tendency, extremely heterogeneous in its approaches. German expressionism stands out among the chaotic variation of artistic, literary and philosophical movements that Ultra incorporates. Calanda's filmmaker assimilated this spontaneously due to the similarities with the aesthetic solutions of what can be called autochthonous expressionism, whose main visual and narrative background prior to the first Buñuel are remembered throughout these pages.

Keywords. Avant-garde, expressionism, surrealism, ultraism, Buñuel, Residencia de Estudiantes, *Un perro andaluz*, *Polismos*.

INTRODUCCIÓN

Este reproche de Buck a Diederich, el «héroe» de *El súbdito* (*Der Untertan*, 1918), ante la recargada estatua del Kaiser Guillermo puede servir como definición sumaria del expresionismo alemán: una experiencia creadora entendida como *erlebnis*, es decir, nacida de una tensión espiritual y existencial, una *explosión* de vida o vivencia total. Definición que resulta demasiado general si se tiene en cuenta que otros ismos de las primeras vanguardias podrían haber suscrito lo mismo, dado el común aire de familia que los caracterizaba¹. En este sentido, se ha podido señalar que una tela expuesta en Berlín como *expresionista* hubiera podido ser calificada de *futurista* en Roma y de *cubista* en París. Ciertamente, si el expresionismo alcanzó un pleno reconocimiento como vanguardia total, lo fue en los países de lengua alemana. «Para los alemanes lo fue todo en punto a vanguardismo: el *fauvismo*, el *futurismo* y el *cubismo* (por no mencionar el *orfismo*

1. Y esa ambigüedad constituye precisamente la mayor dificultad para precisar sus límites espacio-temporales e incluso para delimitar su naturaleza como ismo. En el mejor de los casos, y más todavía que algunos de los ismos con los que coexistió, el expresionismo viene siendo considerado como un grito de protesta y de rebeldía política, social y artística inequívocamente vanguardista. El expresionismo ha venido acompañado también de una vaguedad cronológica similar a la conceptual. Incluso la crítica más cautelosa reconoce al menos la existencia de una franja temporal —antes y después de la I Guerra Mundial— que, tanto para la crítica alemana como para la no alemana, puede calificarse de genuinamente expresionista. Con todo, puede considerarse todavía en activo en la Alemania de Weimar (1919-1933). A partir de esas fechas, el expresionismo —que hasta entonces pasaba por el eje Viena, Praga, Dresde, Berlín—, tomará carta de naturaleza en varios países de Europa Central creados por el Pacto de Versalles (1919): con la antigua Checoslovaquia, Hungría o Polonia, e incluso después de la toma del poder por Hitler, y de que, tomando de prestado al judío húngaro Max Nordau los exabruptos culpabilizadores de su *Entartung*, persiguiera y condenara a la hoguera muchas de las obras de los que consideró como «degenerados».

y el *unanimismo* y otros oscuros hijos del momento) mezclados en uno solo, que absorbía ideas y elementos de todos ellos y los transmutaba de una forma claramente expresionista» (Willet 1970: 7-8). Por otra parte, incluso para los nazis que organizaron la exposición *Entartete Kunst* resultaba patente esa confusión, ya que, como muestran las fotografías y documentales de época, su cruzada contra esa degeneración del arte moderno no hizo distinciones hacia ninguno de los ismos del día.

El expresionismo literario también arraigó en España, lo cual no es todavía ninguna obviedad, al menos para los historiadores de la literatura. De ahí que, mientras los historiadores del arte lo vienen estudiando con regularidad, los historiadores de la literatura de vanguardia han olvidado el capítulo sobre el expresionismo español en todos los manuales que se han publicado hasta ahora. Pero el expresionismo existió y fue conocido en España gracias a dos fuentes fundamentales: la primera, la del propio expresionismo germano, que rápidamente se convirtió en un «fenómeno internacional»; y un segundo manantial es el que representa la rica tradición nacional de irracionalismo autóctono, a la que muchos escritores españoles (vanguardistas o no) accedieron, de modo muchas veces primario e intuitivo.

Se dio una llamativa circunstancia añadida: algunos de los eslabones de esa tradición irracionalista española constituyeron también referencias decisivas del expresionismo germano. Me estoy refiriendo al Greco, al tenebrismo pictórico barroco, al Calderón de los autos sacramentales... y especialmente a Goya. De lo que resulta que el expresionismo alemán y el cultivado en nuestros pagos compartieron, al menos parcialmente —bien que con las lógicas diferencias en intensidad y trascendencia— unas mismas fuentes y unas mismas soluciones estéticas.

EL ULTRAÍSMO ESPAÑOL, UN ISMO HÍBRIDO

El ultraísmo fue un movimiento de aluvión que aglutinó las vanguardias europeas más madrugadoras. Se recibió en España como un reflejo de los acontecimientos que asolaron a Europa a partir de la Gran Guerra (1914-1918) y la Revolución Rusa (1917) y de la exaltación anímica y la violencia estética de que vinieron acompañados.

En el caso concreto del expresionismo alemán, los primeros síntomas de contagio comenzaron a detectarse en España, en confusa

mescolanza con los de un heterogéneo torrente de novedades y de provocaciones literarias, en el seno de un verdadero cajón de sastre de disidencias estéticas importadas de los países contendientes en la Gran Guerra que tomó el nombre genérico de ultraísmo. Dicho ultraísmo fue, pues, un ismo antipasadista compuesto a su vez por otros muchos ismos (¡por todos!). Irrumpió en España como un ambiguo estado de crispación espiritual juvenil que intentaba ir «más allá» del modernismo practicado hasta entonces (de ahí que una de sus denominaciones fuera la de «ultramodernismo») con la intención de refractar y canalizar la vanguardia europea en sus más variopintas manifestaciones y superar así la resaca de la borrachera esteticista a la que habían abocado los excesos parnasianos y simbolistas. Así lo entenderían tempranamente observadores cualificados como Antonio Espina, quien, desde las páginas de la revista *España* (1920: 12) reducía todas las chirriantes actitudes ultraicas a una misma unidad rebelde y antiacademicista:

El futurismo, el creacionismo, el expresionismo, etc., son tendencias gemelas que significan el mismo fin: la superación real. El mismo medio: la renovación técnica. El mismo principio: la rebelión hacia lo viejo.

El ultraísmo no es una escuela, ni una doctrina, ni casi una comunidad literaria. Es apenas una orientación y un buen deseo [...]. En una palabra, con el ultraísmo, literariamente, no pasa nada. Algunos poetas suyos [...] harán su obra personal si pueden y se salvarán.

Pero, si como escuela literaria no es nada, como fermento nihilista, subversivo, ácido, aunque de poca fuerza, nos parece admirable... Hace falta anarquizar, oxigenar, liberalizar.

Lo corroboraba también el propio Guillermo de Torre desde las páginas de su precoz *Literaturas europeas de vanguardia* (1925). Lejos de la concepción fosilizada del ultraísmo que defendería 40 años más tarde en su *Historia de las Literaturas de Vanguardia* (1965) el veinteañero Torre venía definiendo ese ultraísmo inicial como una «etiqueta genérica» aglutinadora de varios ismos específicos. Y, por si quedara alguna duda, añadía a continuación (1920: 473-495):

Los ultraístas acogen desde el *Cubismo* poético estructural de Apollinaire, Cendrars y Cocteau, hasta su emergencia teórica, el *Creacionismo* de Huidobro y Reverdy. Desde el *Dadaísmo* funambulesco y caótico, ayer suizo, de Tzara y Picabia, hoy parisino de Ribemont-Dessaignes y Soupault y Breton, hasta el *Expresionismo* tudesco de Kurt Schwitters, Heynicke y Klemm. Pasando por el *Imaginismo* inglés y norteamericano de Ezra Pound, Wallace Stevens, John Gould Fletcher... y llegando en nuestra curiosidad sondeante y en nuestra cordialidad

interpretativa hasta los denonados epígonos neo-futuristas subsecuentes de Marinetti, como Mario Dessy, Mazza, Setimelli, Carrà, Carli, etc.

Y un testimonio más, y tal vez uno de los más elocuentes, para ejemplificar esta promiscuidad sísmica. A sus veinte años recién cumplidos, Guillermo de Torre, uno de los padres del ultraísmo, era presentado desde las páginas de la revista *Cervantes* como «cubista integral y ultraísta tangencial», «admirador del barroquismo atlántico de los expresionistas», traductor de futuristas y cubistas... y... ¡«novio oficial de *Dadá*»! Noviazgo oficial con *mademoiselle* Dadá que terminaba de emparentarlo con todos los pontífices de la vanguardia (por si no fueran méritos dignos de atención de este despierto veinteañero el haber traducido ya a Apollinaire, Reverdy, Tzara, Picabia, Huidobro, Marinetti, Salmon, Cocteau, Cendrars, Morand, Soupault y otros destacadados «jefes de fila» de las más novísimas tendencias)².

Parecida opinión se deduce de las proclamas de Cansinos-Assens, veterano modernista y cabeza visible del ultraísmo, para quien, como sentenciaba en el número 25 (1919) de la revista *Grecia, Ultra* se situaba *más allá* del novecentismo y su capacidad de absorción era ilimitada, pues buscaba su inspiración en la vida y en todas las radicalidades artísticas del momento: en autores como Nietzsche, D'Annunzio, Walt Whitman, Emerson, Verhaeren; en el futurismo de Marinetti y el dinamismo manifestado en la lírica con temas como las conquistas de la mecánica, la vida intensa y los aeroplanos o en las obras de Mallarmé, Apollinaire, Tristan Tzara, Max Jacob y Francis Picabia. Por no hablar de Ramón Gómez de la Serna, maestro de ceremonias de la tertulia del Pombo y «pararrayos» de todas las vanguardias europeas, quien en sus *Ismos* (1931) vertió las aguas lustrales sobre otras insospechadas estridencias sísmicas («botellismo», «picassismo», «estantiferismo», «jazzbandismo», «monstruosismo»...) huérfanas todavía de nombre conocido.

Los ultraístas españoles compartieron en ese primer momento de su erupción unos planteamientos estéticos similares. Sería más tarde cuando la disparidad de tendencias generaría enemistades personales y disidencias de difícil solución³. Y es que, como se viene subrayando, *Ultra* era el lema distintivo de un grupo de poetas radicales jóvenes y moder-

2. Cf. la introducción a mi edición de *Literaturas europeas de vanguardia* (2003: XXXVIII).

3. Ya que esta primera e híbrida erupción sísmica no pudo constituir un movimiento de vanguardia dotado de unidad teórica y práctica sino, en el mejor de los casos, «una serie de recetas técnicas [...], una floración de revistas de limitada difusión y dos libros de interés, *Imagen* (1922) de Gerardo Diego y *Hélices* (1923) de Guillermo de Torre» (Soria Olmedo 1988: 67).

nistas tardíos unidos de modo accidental en el afán común de rechazar la literatura existente. De hecho, el ultraísmo terminará haciéndose eco de tendencias opuestas, como el cubismo y el dadaísmo, sin abandonar su atención al expresionismo alemán ni el imprescindible vademécum técnico de los manifiestos marinéticos.

Y va a ser en las tertulias y en las redacciones de las revistas y en los provocadores gestos de los ultraístas donde nos encontremos con la imagen primera de Luis Buñuel.

BUÑUEL EN MADRID: LA INMERSIÓN ULTRAÍSTA

Cuando Buñuel llegó a Madrid frecuentó las tertulias y las redacciones de los ultraístas y participó en sus exhibicionismos, protestas y provocaciones. Era un ambiente en el que, como recuerda en su diálogo con Pérez Turrent/Colina (1993: 17), el calandino se movía como pez en el agua:

Entonces nacía el ultraísmo; era hacia el año 19, si no recuerdo mal. En el ultraísmo estaban Guillermo de Torre, Humberto Rivas, Borges, Barradas, Chabás, Pedro Garfías. Nos interesaba todo, y particularmente la cuestión social. Una vez participamos en una manifestación contra la pena de muerte, a las puertas de la cárcel [...]. Luego estaba la lucha sindical, a la cual nos acercamos mucho en los años veinte.

También en su conversación con Max Aub, el autor de *Un perro andaluz*, alude a la amistad —en muchos casos estrecha— de aquellos primeros años de estancia en la Residencia de Estudiantes con ultraístas como Pedro Garfías, Juan Chabás, Eugenio Montes, Borges, Guillermo de Torre, Alberti o Larrea, incluso Pepín Bello. Y, sobre todo, con Ramón Gómez de la Serna, el escritor entonces más influyente para los jóvenes:

Pues me ligué con los ultraístas, con los que hacían *Grecia, Cervantes, Tableros, Ultra...* Así conocí a Borges, a Paskievich —¿te acuerdas de Paskievich?—, a Jahl, a Huidobro, a los Rivas Panedas, a Eugenio Montes, a Isaac del Vando Villar. Y, claro, a Guillermo de Torre, y, sobre todo, a Ramón.

Con los ultraístas, que es cuando yo empecé, si se pueden llamar así, a tener ideas políticas...

Capital para el Buñuel escritor fue su estrecha relación con Ramón Gómez de la Serna, escritor y cineasta y mentor del primer Buñuel, como certifican los versos de *Polismos* (1927), su primero y *polisís-*

mico poemario, y *Caprichos*, su proyectado documental sobre Goya, también de ese mismo año y con guion del propio Ramón⁴.

El movimiento al que yo, más o menos, me asimilaba, se llamaba los ultraístas y pretendía ser la vanguardia más adelantada de la expresión artística. Conocíamos a Dadá y a Cocteau y admirábamos a Marinetti. *El surrealismo aún no existía* (Buñuel 2000: 60-61).

La primera publicación buñueliana apareció en la revista *Vltra* el 1 de febrero de 1922 bajo el título «Una traición incalificable». Eran los tiempos de *Vltra* y antes los de *Horizonte*, revistas en las que dio a conocer sus primeras tentativas poéticas, nacidas, por lo tanto, en el seno y en la admiración de los ultraístas.

Esos años de iniciación literaria y artística fueron un tiempo de modelos efímeros y de rápida asimilación de las prácticas y de los gestos ultraístas. Fue ese ambiente el que, como en el caso de Alberti, le impulsó a escribir versos y breves prosas ultraístas que los estudiantes de la Residencia habían incluido como uno de los ingredientes de sus conversaciones habituales. Su propio cuarto de la Residencia se convirtió en una tertulia de bromas, chanzas, jinojepas y greguerías...

El ultraísmo fue, pues, la un tanto ambigua bandera estética que dio cobijo inicial a las primeras inquietudes vanguardistas en España, un confuso maremagnum de opciones y mimetismos europeos entre los que pronto comenzó a destacar el creacionismo, especie de versión literaria del cubismo importada de París por el beligerante Vicente Huidobro, a la que se adscribieron de entrada Juan Larrea y Gerardo Diego. En 1918, la estancia del autor de *Horizon carré* en Madrid terminó de producir una escisión irrestañable entre estas dos tendencias mayoritarias y, como consecuencia, una polarización estética sin conciliación posible. Así fue como el ultraísmo, término con el que en un primer momento se aludía al conjunto de tendencias vanguardistas peninsulares, terminó reduciéndose a un *marinetismo tardío*, cuya jefatura como historiador y teórico y como poeta representativo asumió de hecho el inquieto Guillermo de Torre.

La estética del primer Buñuel comenzó a formularse de una forma natural y espontánea a partir de los presupuestos marinetianos y cubo-creacionistas que había encontrado en las tertulias y en las efímeras

4. En las relaciones entre ambos genios ha profundizado la exposición *Goya y Buñuel. Los sueños de la razón*, comisariada por Amparo Martínez Herranz y José Ignacio Calvo, e inaugurada en el Museo Lázaro Galdiano el pasado 13 de diciembre de 2017.

publicaciones de sus amigos ultraístas. El genio calandino acertó a captar en su poesía, y luego en su cine, el sustrato común que subyacía en todas ellas. En dicho sustrato encontró soluciones para sus barruntos creativos y, de modo especial, una llamada de atención sobre las virtualidades expresivas de la imagen literaria (imagen múltiple, plasticidad, instantaneísmo constructivo y perceptivo...) la cual, enhebrada dinámicamente en la secuencia fílmica, estaba comenzando a abrirle horizontes de amplitud y complejidad insospechadas.

INGREDIENTES DEL ULTRAÍSMO DEL PRIMER BUÑUEL: MARINETISMO TARDÍO, CUBOCREACIONISMO... Y EXPRESIONISMO

Entre las variedades sísmicas que explotaron en ese momento inicial del ultraísmo (imaginismo, vibracionismo, dadaísmo, y todos los pintorescos movimientos o «manieras» de primera hora que Gómez de la Serna logró inventariar en su mencionada colección de *Ismos*), destaca la presencia del *expresionismo* alemán.

En las mismas revistas ultraístas que leía Buñuel, Borges, recién llegado a España, estaba publicando breves antologías de poetas expresionistas alemanes. La pasión borgiana por el expresionismo estaba más que justificada por su estancia de algunos años en Suiza antes de militar en el grupo ultraísta, circunstancia que le convirtió en uno de los máximos concedores y divulgadores del movimiento alemán en España⁵.

Del argentino habían partido las primeras formulaciones teóricas del expresionismo, que a buen seguro Luis Buñuel no echaría en saco roto. Borges consideró el expresionismo como un ismo superior al resto de las tendencias contemporáneas, ya que contenía todo lo esencial de la literatura futura. Para el argentino era el *ismo* más rupturista y más serio de todos, por sus virtualidades para remover y hacer aflorar los más hondos sustratos que alimentan la inspiración: la magia, el sueño, la fraternidad universal, o la mística... De los artículos del Borges vanguardista de estos años puede extraerse toda una poética del expresionismo afín a la del primer Buñuel. Más tarde las ideas borgianas quedarían condensadas en definiciones del expresionismo como la tentativa contemporánea «de superar la realidad ambiente y elevar

5. Véanse ahora, entre otras publicaciones de Carlos García, los trabajos contenidos en el volumen *El joven Borges y el expresionismo literario alemán* (García 2015).

sobre su madeja sensorial y emotiva una ultrarrealidad espiritual». O como el intento de cristalizar la visión del artista «por medio de los elementos tomados de la naturaleza, materializar la idea por medio de la idealización de la materia [fetichización de los objetos], comunicar los estados interiores al mundo sensible»⁶.

EL IRRACIONALISMO AUTÓCTONO

Pero, a fin de cuentas, y aunque las conexiones peninsulares con los autores y las obras del expresionismo alemán fueron frecuentes, los puentes entre ambas culturas quedaron tendidos en distintas direcciones. Llama la atención, en este sentido, la atracción de algunos expresionistas alemanes por esta tradición cultural y vital española de raíz irracionalista que venimos denominando expresionismo autóctono, que tal vez se había fraguado en los tópicos libresco románticos sobre la España romántica, pero también en la herencia común goyesca, calderoniana, etc., que todos los expresionistas compartían. Así, el conde de Keyserling (1928: 16) podía elogiar la quijotesca patria de Unamuno como una tierra africana caracterizada por el placentero sabor de la vida y de la sangre, de la tragedia y de la mística. Kasimir Edschmid, por su parte, con *Vascos, toros y árabes*, o Alfred Kerr con *O Spaniem* viajaban al país del primitivismo y la emoción. Ernst Toller militó en la filas del anarquismo hispano y el dramaturgo checo Egon Edwin Kisch vino en persona a palpar «la supurante llaga de España», la de la Andalucía trágica, la del *lumpen* urbano y del proletariado campesino y minero (Calvo Carilla 2009: 335 y sigs.).

De ahí que los escritores españoles en general, y Buñuel en particular, no tuvieran necesidad de ir a buscar el expresionismo fuera de España. Lo único que tuvieron que hacer fue asumir la secular tradición irracionalista autóctona, plástica y literaria, secularmente presente en la literatura y en el arte español. A este respecto, Valle-Inclán, en una conferencia de 1932 dictada en el Casino de Madrid (y que Javier Serrano Alonso ha dado a conocer en fechas recientes), elogiaba esa «capacidad literaria de España» (*sic*), innata y a flor de piel, tomando pie en tres imágenes procesionales de encapuchados con cirio en la mano:

6. Artículos que he recogido en mi antología *Expresionistas en España* (2017).

Primera procesión: la de los literatizantes (*sic*) sentimentales del villancico y la petenera, lagrimitas de cristal y «cante jondo». Murillo y Salcillo.

Segunda procesión: coge desde Despeñaperros al Moncayo, desde el alcañino Cervantes al aragonés Goya. No llevan la melenita rizada, sino un gran cirio en la mano.

Tercera procesión: la de los hombres atlánticos. También llevan una luz, o parece que la llevan. Pero saldrá el sol y se apagará la luz, que no era de cirio, sino de imaginaciones. Era la luz de «la santa compañía».

Esa segunda procesión era para Valle la más seria y, a la postre, la más fecunda. Entroncaba y sabía interpretar artísticamente esa tradición irracionalista autóctona que pasaba por El Bosco, Durero, el Greco, Zurbarán, Valdés Leal y Quevedo, llegaba a Goya, a Regoyos y a Gutiérrez Solana, era compartida por algunos novelistas y prosistas venidos de las filas del naturalismo y tenía su máximo exponente contemporáneo en el esperpento valleinclanesco⁷.

Por esos mismos años, José Bergamín estaba reivindicando la *gregería*, el *disparate* y el *esperpento* como formas expresivas de lo que denominó *substratum* íntimo de lo sustancial y lo formal del espíritu español, que definía como «un estilo que es el disparador o disparatorio espiritual —religioso, moral, estético— de nuestro pensamiento y de nuestra mejor literatura nacional». Pues bien: creo que la consideración de esta vertiente del expresionismo contribuye a explicar los primeros pasos literarios y cinematográficos de Luis Buñuel.

En favor de esta inmersión en el irracionalismo de Luis Buñuel hay que decir que la rápida inmersión del turolense en el ambiente cultural madrileño tensó su receptividad ante los diversos ejemplos plásticos relacionados con esta tendencia, como, por ejemplo, determinados lienzos y grabados expresionistas de Isidre Nonell y Darío de Regoyos (en especial sus ilustraciones de *La España Negra*, 1899), Ramón Casas, Ricardo Baroja, Evaristo Valle, Julio González, Vázquez Díaz, Gutiérrez Solana o Maruja Mallo.

Pero también pudo encontrar ese irracionalismo en algunas parcelas de la literatura española anterior a la guerra civil, punto este en el que se hace obligado mencionar a una serie de prosistas que, a la sombra de Goya y en los aledaños de la bárbara escritura valleinclanesca, exploraron la guerra, la crueldad, la locura, la regresión o el

7. Cf. al respecto Valle-Inclán (2017: 656-657).

sin sentido de la sociedad civilizada, y cuyas fuentes se remontan a la tradición instaurada por el inmortal pintor aragonés e incluso a legados pictóricos y literarios más alejados en el tiempo pero igualmente vivos: los cuadros de El Bosco y El Greco, la literatura de Quevedo, y otras diversas fuentes literarias y plásticas frecuentadas por los expresionistas centroeuropeos.

Pienso, por ejemplo, en Juan Bautista Amorós, «Silverio Lanza» (1856-1912) y, sobre todo, en el médico extremeño Felipe Trigo (1864-1916), cuya novela corta *Las posadas del amor* (1908), aparecida en la colección «El Cuento Semanal», no debe pasarse por alto. Tanto más cuanto su portada, debida al ilustrador «Estevan», ofrece un curioso efecto de *pareidolia*, en virtud del cual la fijación de la mirada en una candorosa imagen de dos niños jugando con un perrito en el jardín hace emerger una inquietante calavera que anticipa los conocidos fotogramas de *Un perro andaluz* y llega hasta el cartel anunciador de *El silencio de los corderos* (1991) de Jonathan Demme⁸. En esta línea debe recordarse también el casticismo ceñudamente racial del Eugenio Noel (1885-1936) de obras como *España nervio a nervio* (1924) o *Aguafuertes ibéricas* (1927), e incluso parte de la escritura barojiana. De modo especial, tal irracionalismo tremendista se hace patente en los brutales trazos y en los sanguinolentos chafarrinones de López Pinillos («Pármeno») —y, en concreto, en el casticismo negro de novelas cortas como *La sangre de Cristo* (1907) o *Cintas rojas* (1916)—⁹, así como en la bronca y sombría escritura del pintor José Gutiérrez Solana (1886-1945), autor

8. Y que tal vez pudo estar inspirada en una de las *Narraciones extraordinarias* de Edgar Allan Poe o en el *Drácula* de Bram Stoker. En cualquier caso, Trigo juega con la *pareidolia* o efecto psicológico, fenómeno que consiste en reconocer caras u otras figuras en estímulos ambiguos y aleatorios, en este caso, de la mariposa nocturna conocida como *Acherontia atropos*, cuyas manchas asemejan una calavera. La portada está inspirada en este fragmento del capítulo sexto, donde se reproduce la visión de Clotilde con la técnica de asociaciones deshilvanadas y caóticas del mundo onírico: «Clotilde iba corriendo por el campo, delante de un mastín, y entre los brazos llevaba una monja de muñecas... Detrás, ella iba con Víctor... Ella vestía un traje como el del retrato de la madre de Clotilde, que Víctor la enseñó...; pero esta madre de Clotilde no había nunca existido... y lo era ella. Caminaban frente al mar, y venían de una casa de Tur, muy blanca, entre las huertas... Al llegar al barco, la hija de los dos quiso un beso de los dos juntos, en la boca... y las tres bocas se juntaron en un beso de tres vidas... Víctor pasó a Clotilde al barco en brazos; a ella por la mano y por el talle... Luego, luego... después... (en la inconexión del ensueño)... ya no era una hija, sino dos, las que tenían ella y Víctor... Esta hija, con el pelo negro lo mismo que su madre; y jugaba con el perro y con Clotilde... Estaba anocheciendo, y solos, Víctor y ella, volvían otra tarde del mar... Volvían dichosos... En lo alto del sendero veían la casa... muy blanca, muy bella, riente con las risas de las niñas y los juegos del mastín... Pero... luego, luego... ¡Oh, después... cuando cerca dejaron Víctor y ella de adorarse con los ojos y miraron la casita... ¡tuvo ella que gritar! La casa blanca era más blanca sobre el negro de la noche. La casa blanca era una blanca capelina enorme de monja de muñeca. La casa blanca era una blanca calavera colosal... y en cada hórrida oquedad de sus ojos de la muerte, cada niña se asomaba y se reía, y el perro, en la puerta, en la boca, aullaba...».

9. Vid. López Pinillos (1975). Cf., entre otros, García González (1993).

de la novela *Florencio Cornejo* (1926) y de varios volúmenes de prosas —las dos series *Madrid: escenas y costumbres* (de 1913 y 1918); *La España negra* (1920); *Madrid callejero* (1923); y *Dos pueblos de Castilla* (1924)— donde el costumbrismo se resuelve en el mismo aguafuerte tremendista y puramente expresionista de su pintura.

Sin embargo, incluso en el caso de Silverio Lanza, el mayor en edad de todos los citados, es posible ver, no tanto al precursor de casticismos finiseculares, sino a un rebelde frente a las convenciones morales de la Restauración en nombre de una concepción del ser humano reducida a su más primitiva animalidad y al sexo como salvaguarda contra la despersonalización y aniquilación. Pero su rebeldía fue también estética. Frente al realismo y al naturalismo imperantes, las propuestas de Lanza se concretaron en una escritura «moderna», subjetiva y caótica o, como se ha dicho, «de una admirable plasticidad cinematográfica», «compuesta a base de planos yuxtapuestos como el cinematógrafo, esto es, que los capítulos se cortan bruscamente pasando a otro plano loco-temporal sin apoyo narrativo»¹⁰. La misma impronta irracionalista ha podido descubrirse como componente básico de *Las Hurdes. Tierra sin pan* (1933) y en otras obras tempranas de Buñuel, las cuales, como ha destacado Almeida (2000: 31 y sigs.) —en su por otra parte escolar ensayo a propósito de la tradición esperpéntica en el cine de Luis Buñuel—, no resultan ajenas a las figuraciones contemporáneas de Kokoschka o Egon Schiele.

Una cerrada apología de la parte más oscura e irracional del ser humano —y, con ella, la primera reflexión seria en España sobre las virtualidades de Freud aplicadas a la literatura— puede encontrarse en *Manicomio* (1931) del salmantino Alfonso Hernández-Catá, novela en la que un Freud leído en clave expresionista le inspiró tanto las justificaciones psiquiátricas introductorias, como el sonambulismo y los desdoblamientos que terminan experimentando sus personajes.

10. No por casualidad, Silverio Lanza fue anfitrión de expresionistas como Hermann Bahr, quien, en su primer viaje a España durante el año 1923, en su autobiográfico *Selbstbildnis* («Autorretrato») recuerda a Amorós como el más cercano de sus contactos madrileños: «Ante la ironía, incluso una familiar autoironía, estoy siempre entregado, y Lanza, de aspecto muy poco español, con sus mejillas brillantes, la nariz de pepino, y una panza regordeta más propia de un buen suabo, era el único ejemplo de ironía con el que me encontré en el Manzanares, un saco lleno de amistosa maldad, cariñosa perfidia y candorosa socarronería contra todo el mundo, pero sobre todo contra él mismo. En sus libros se podía ver por supuesto esa cansada tristeza que escondían aquellos modos impertinentes: era un bromista por desesperación, su bufonesca y contenida rabia encubría tal ferocidad que a mí me parecía que el humor negro seguía siendo una expresión demasiado leve para ello: lo llamé “negro-humor-de-perros”...» (vid. González Romero 2015: 300-301). Véanse también García Reyes (1979: 86) y Vegas González (1984: especialmente 108-109, páginas en las que se encuentra esta valoración).

Valga también, como último ejemplo, *Tres días con los endemoniados. La España desconocida y tenebrosa* (1929 [reed. 1999]), serie de reportajes de verdadera barbarie temática y estética aparecida en el mismo año del estreno de *Un perro andaluz* y con menciones explícitas al provocador film buñueliano. Su autor, el periodista castellonense Alardo Prats y Beltrán, realizó una crónica novelada de su viaje por las entrañas del Maestrazgo y el Bajo Aragón desde una óptica realista y sin mistificación literaria alguna («He aquí, lector, la cinta impresionada dispuesta para la proyección. Cinta de primeros planos. Figuras de alucinación y pesadilla. Zarabanda trágica de hombres y mujeres de nuestro siglo, y sin embargo atormentados por una ceguera espiritual de negras y remotas edades...»)¹¹. El resultado fue, para el crítico de *La Gaceta Literaria*, «una alucinante farsa de incultura y brutal barbarie», una satánica crónica que superaba todo lo conocido hasta entonces en punto a terroríficos aquelarres y masas de almas aullantes: «Goya, Gustavo Doré y Edgar Poe en una sola visión. Mucho de los fondos turbios explorados por Freud y muchísimo de la locura más desenfadada»:

Un libro tétrico de la España dura. No la de pandereta. Ni la negra. Sino la enérgica que vive pensando en la muerte. La España de los libros de Unamuno y *El perro andaluz*. La de los cristos sangrientos y la tierra seca. Este libro es un objetivo ampliamente abierto ante un panorama alucinante, de pesadilla. Amasijo indefinible de fanatismo y lujuria...¹².

UN PERRO ANDALUZ (1929)

Recuerda Juan Ramón Masoliver que Buñuel no se inició en la provocación y el alboroto cuando fue a estudiar a Madrid e hizo amistad con los vanguardistas, sino que viajaba ya iniciado: los amigos que había dejado en Zaragoza formaban una peña de locos que practicaban «una especie de dadaísmo sin saberlo, y ese estilo fue él quien lo metió en la Residencia [...]».

-Y, claro, *Un perro andaluz* nace naturalmente de todo eso.

-*Un perro andaluz*, no lo sé, pero *La edad de oro*, en la que actué, yo creo que sí¹³.

11. Prats y Beltrán (1929: 17, en «Palabras preliminares»). Véase ahora la reedición de esta gran crónica documental en la catalana Altafulla Editorial (1999), con una oportuna introducción de Alvar Montferrer i Montfort.

12. Crítica firmada por L. de F. en *La Gaceta Literaria* (1930: 13).

13. «J. R. Masoliver», en Max Aub (1985: 200).

Uno de los primeros textos que Luis Buñuel envió a las revistas ultraicas es especialmente orientador de la dirección en que apuntaban los intereses del futuro cineasta. Me refiero a *Suburbios*, relato de denuncia social de un futuro cineasta próximo al anarquismo («una ideología de señoritos de izquierda», aclarará más tarde)¹⁴.

El segundo hito en el que debemos detenernos es el poemario *Un perro andaluz*, donde puede constatarse el aprovechamiento buñueliano de las apresuradas lecciones aprendidas en las veladas y cotarros ultraicos. A este respecto, es muy significativo que Buñuel titulara inicialmente su primer libro como *Polismos* («Muchos ismos»), testimonio que refleja de forma meridiana las diversas tendencias que convivían en *Vltra* y que estaban en la base del libro¹⁵. Y, de modo especial, el proyecto de poemario estaba presidido por una profunda preocupación por el lenguaje (por «la imaginación sin hilos» y por las «palabras en libertad» de Marinetti —compartidas por todos los ismos posteriores, especialmente por el Breton de *Les pas perdus* (1924)— y por un discurso concebido como sucesión de imágenes impactantes (preocupación que luego trasladaría a las secuencias de *Un perro andaluz*).

A la vez, la estética del primer Buñuel se deducía naturalmente de los presupuestos cubo-creacionistas de su aprendizaje: de la concepción compleja de la imagen («triple», «cuádruple»...) de Gerardo Diego («El creador de imágenes no hace ya prosa disfrazada; empieza a crear por el placer de crear (poeta-creador-niño-dios); no describe, construye; no evoca, sugiere; su obra apartada va aspirando a la propia independencia, a la finalidad en sí misma [...]. La imagen debe aspirar a su definitiva liberación, a su plenitud en el último grado»). En la misma dirección apuntaban las reflexiones de Vicente Huidobro, quien había demostrado que la imagen no solo servía para dar una segunda dimensión poética al objeto real o para «ilustrarlo», sino que podía crear por sí sola un objeto nuevo, original, desconocido de nuestra visión fisiológica, aprehensible tan solo por un sexto sentido: la facultad nuestra de hacer coincidir no solamente el universo mental con el de los objetos, sino también con el mundo. Para el autor de *Altazor*, poeta era «aquel que era capaz de sorprender la relación secreta que existía

14. Publicado inicialmente en el núm. 4 de la revista ultraísta *Horizontes* (1923). Recogido en Luis Buñuel, *Obra literaria*. Introducción y notas de Agustín Sánchez Vidal (1982a).

15. Véase la reciente edición de este libro llevada a cabo por Javier Herrera (2006).

entre las cosas más lejanas, los ocultos hilos que las unían [...]. La revelación de dos realidades lejanas»¹⁶.

Buñuel acusó temprano recibo de estas ideas sobre la imagen que conferirían a los objetos la misma proteica soberanía que a la subjetividad más desatada. Lo que quiere decir que el surrealismo (o, al menos, solo el surrealismo) no termina de explicar esta primera película santificada por Breton. Tal como lo ha definido Sánchez Vidal, *el estatuto de lo «buñuelesco»* supone ante todo una originalísima autoconciencia creadora que, pese a su naturaleza lúdica, engañosa y resbaladiza, es reconocible como vertebradora del quehacer artístico del genio de Calanda, hasta el punto de que «al aparecer su nombre, hemos tocado fondo, ya que su sola personalidad permite hablar de cine surrealista y, por tanto, de un cine surrealista español (y también francés, por supuesto)». Pero, sentado esto, nada impide relacionar algunos de los arbitrarios elementos que la componen con lo que el mismo estudioso ha llamado «el excipiente involuntario que podría sorprenderse en el cine español». Por tal se refiere al «trasfondo irracional de la España de charanga y pandereta, del ruedo ibérico y otros excesos del solar patrio que nos ha caído en suerte. Abusivamente no es raro usar la etiqueta *surrealismo* para aludir a lo extraño, esperpéntico, chocante y todo tipo de situaciones o cristalizaciones que sería más correcto calificar de ocurrencias bizarras, encontronazos kafkianos y demás dobles fondos de una realidad muy real e incluso convencional, y nada surrealista, en consecuencia. Por ese resbaladizo camino (en el que no quiero ni puedo entrar) la cantera sería inagotable...»¹⁷.

Ese «resbaladizo camino» de la «pura irracionalidad» —reconocible también en los chafarrinones de López Pinillos y en las desgarraduras narrativas de Felipe Trigo, en las procesiones de Solana o en los esperpénticos fantoches de Valle-Inclán— es también el transitado por el expresionismo¹⁸. Y no es preciso recurrir para explicarlo al surrealismo

16. Esta relación posee un gran calado. Según el propio autor de *Manifeste du Surréalisme* (1924), la creación de la escritura automática le surgió a partir de un texto teórico de Pierre Reverdy que había leído en el número de marzo de 1918 de la revista *Nord-Sud*. Reverdy, a quien fue disputada por Huidobro la paternidad del creacionismo o cubismo literario, había sostenido ya entonces que «l'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointaines et justes, plus l'image sera forte —plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique—». Sobre estas cuestiones, véase Barón Palma (1981: 67-84).

17. Véase al respecto Sánchez Vidal (1991: 241).

18. A los casi 100 años de su publicación, cabe matizar, por lo tanto, el entusiasmo de André Breton por *Un perro andaluz*, película que consideró digna de ser considerada como «surrealista». Sin embargo, como ha señalado Sánchez Vidal (2009: 17), en uno de sus últimos trabajos, «muchos de los

porque, entre otras razones, el expresionismo que patrocinaba Borges desde las revistas ultraístas parecía hecho a su medida. Parece claro que, desde su primera secuencia, el film buñueliano «remueve y hace aflorar los más hondos sustratos que alimentan la inspiración, que discurre en un estado de onirismo y sonambulismo», con la pretensión de «trascender la realidad ambiente» y de «elevar sobre su madeja sensorial y emotiva una ultrarrealidad espiritual». La visión del artista cristaliza en ella, como quería el Borges ultraísta, «por medio del aislamiento, subjetivización de la materia y aun [fetichización de los objetos], en aras de comunicar los estados interiores al mundo sensible».

En el fondo, como había señalado el filósofo gallego Eduardo Dieste con otro propósito, esta primera película buñueliana establecía una fecunda dialéctica entre «los derechos del objeto» y los «derechos del sujeto». Y lo hacía precisamente a partir de una concepción del expresionismo como vivencia de la singularidad del objeto. La cual significa para el expresionista:

Ser uno con él, descubrir su esencia en el propio ser, de tal modo que expresarlo será luego expresarse; lo cual exige, para el expresionista, sumergirse en el propio ser hasta descubrir la fuente primaria de toda singularidad. La singularidad así vivida será el tema del cuadro; y sus leyes, las que resultan del pacto inevitable entre la voluntad creadora y los límites de la pintura.

Para añadir a continuación que, «habiendo descubierto que el fondo anímico del hombre también se proyecta directamente en imágenes concretas, en «sueños», y que en estos el «objeto» es vivido como propia emanación, el artista se propuso vivir así, como en sueños de su alma y del alma universal, los objetos de la vigilia». De ahí que la exigencia de automatismo expresivo absoluto y la necesidad de que este se realizara de modo independiente del control mental del creador, los dos grandes obstáculos que tradicionalmente se oponían a la existencia del surrealismo en España, han perdido buena parte de su fuerza probatoria y verificadora ante la mera consideración de las muestras creativas de los surrealistas¹⁹. Y, puestas entre paréntesis por prescindibles estas dos marcas distintivas de la escuela bretoniana,

componentes de *Un perro andaluz* pueden rastrearse sin necesidad de asociarlos al ismo de Breton, ya que Buñuel y Dalí —aunque conocieron dicha tendencia—, no pertenecían al grupo cuando planearon este debut fílmico, a diferencia de *La Edad de Oro*, concebida, estrenada y jaleada por los bretonianos como algo surgido en su propio seno».

19. Véase Dieste (1934: 159-170). Estos «derechos del yo y de los objetos» fueron diáfamanamente expuestos por Agustín Sánchez Vidal (1982: 50-73).

el *background* que subyace en muchas obras del momento permite reconocer un territorio irracionalista fronterizo, una tierra de nadie en la que también coexisten las parcelas surrealista y expresionista y se superponen de modo tangencial en sus resultados estéticos²⁰.

En este capítulo de «transferencias» deben de figurar, por ejemplo, la mutilación de la mano (que para Sánchez Vidal no es ajena a la tradición expresionista germana, la cual —añado por mi cuenta— nos viene a recordar al Buñuel lector de *Vltra*. Baste con recordar el film *Las manos de Orlac* (1924)²¹ de Robert Wiene o las imágenes de los muchos mutilados de la pintura expresionista alemana (Otto Dix, Gross, etc). Como también la propia mitología «étnica» buñueliana de «carnuzos» y «putrefactos» y «burros podridos» (coincidencia común de Pepín Bello, Dalí y Buñuel)²².

En el mismo proceso de creación de *Un perro andaluz*, ni Buñuel ni Dalí habían considerado imprescindible tomar como base el automatismo expresivo de los surrealistas. Max Aub recordaba a este respecto que la película fue escrita «inicialmente a partir de los residuos oníricos de ambos [de Buñuel y de Dalí], pero muy pronto se añadieron ideas caprichosas sobrevenidas, que luego cribaban y seleccionaban mutuamente, aceptando una de cada seis sugerencias [...]. Buscábamos un equilibrio inestable e invisible entre lo racional y lo irracional que nos diera, a través de este último, una capacidad de entender lo inteligible, de unir el sueño y la realidad, lo consciente y lo inconsciente, huyendo de todo simbolismo». Lo que se compadece bien con las tempranas observaciones de Agustín Sánchez Vidal (1991: 247) sobre el surrealismo «español» de Buñuel: «*Un perro andaluz* y *La Edad de Oro* compartieron el pan y la sal de lo concreto, único modo de remover y promover los mecanismos de la mente».

20. He tratado de modo más extenso estas cuestiones en las conclusiones de mi ensayo *La vanguardia emocional* (2009).

21. Cuyo argumento narra la historia del famoso pianista Orlac, a quien los médicos trasplantan las manos de un asesino condenado a muerte (ya que ha perdido las suyas en un accidente). La operación es un éxito, pero desde ese momento el pianista comienza a verse presa de impulsos criminales. Otras transferencias señaladas por Sánchez Vidal son el tratamiento de los personajes como insectos y el trasfondo trágico y hasta religioso de las imágenes (*ibid.*). Otras fijaciones más persistentes de su cinematografía están muy próximas a la plástica de Goya, Brueghel, Rembrandt, El Bosco, Ribera y otros reconocidos antecedentes del expresionismo germano, sin dejar de coincidir también con el que María Zambrano (1971: 273-280) llamó «un realismo tradicional español» de amplio espectro, el de *La Celestina*, la picaresca, los enanos de Velázquez y, sobre todo, el de las emblemáticas pinturas goyescas, con guiños directos al pintor de Fuendetodos como el que representa el perro semihundido. Citado por Víctor Fuentes (2000: 48 y 53).

22. Como refiere Agustín Sánchez Vidal en varios pasajes de su ensayo *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin* (1988).

Quizás ese «excipiente surrealista involuntario» que descubre Sánchez Vidal en el cine español de Buñuel (y no solo de Buñuel) o, dicho de otro modo, esa espontánea apelación a la pura irracionalidad por encima de cualquier instancia académica o de escuela, señale la estética libérrima y promiscua de *Un perro andaluz*. Y es que, en el mismo pasaje de sus memorias en el que Buñuel narraba que entró en el surrealismo «como algo sencillo y natural» y casi sin enterarse —pese a reconocer la importancia que tuvo para él tan decisivo encuentro— dejó constancia, a la postre, del relativismo de los logros surrealistas: estaba en el ambiente («Había algo en el aire, como ocurre siempre») y fueron escritores y artistas de varios países los que se sintieron seducidos por el vértigo que les producía el inexplorado abismo de la subconsciencia:

El surrealismo fue, ante todo, una especie de llamada que oyeron aquí y allí, en los Estados Unidos, en Alemania, en España o en Yugoslavia, ciertas personas que utilizaban ya una forma de expresión instintiva e irracional, incluso antes de conocerse unos a otros. Las poesías que yo había publicado en España antes de oír hablar de surrealismo dan testimonio de esta llamada que nos dirigía a todos hacia París. Así también, Dalí y yo, cuando trabajábamos en el guion de *Un chien andalou*, practicábamos una especie de escritura automática, éramos surrealistas sin etiqueta (Buñuel 1982b: 104)²³.

Ejemplo privilegiado de cuanto se viene señalando es el film *Las Hurdes. Tierra sin pan*, por cuanto supone para un Buñuel ya cansado y de vuelta del surrealismo un ilustrador encuentro con ese realismo tradicional autóctono más o menos descarnado, tremendista o esperpén-

23. Afirmación que, por otra parte, es coherente con su ruptura, en 1932, con la escuela bretoniana, ya que en los años inmediatamente posteriores a *Un chien andalou* se sentía deudor de los surrealistas y de Freud. En cualquier caso, este «surrealismo sin etiqueta» coincide con el que Bergamín llamaba «surrealismo Codorniu», que Buñuel confirma en sus respuestas a Max Aub (1985: 66-67): «El de sus amigos del 27 [Lorca, Aleixandre, Alberti] no era surrealismo, aunque pudiera parecerlo. Hacían cosas, sobre todo Rafael, que parecían surrealistas, pero era una pura máscara, no tenía nada que ver. El surrealismo es otra cosa. Es una moral». Y unos años más tarde, en la década más negra de la represión franquista, el músico y crítico musical gallego Mantecón recordaba con otro propósito la película buñueliana *Un perro andaluz* como modélica en su derroche de inconsciencia y, sobre todo, de consciencia: «No creo descubrir mediterráneos al afirmar que inconscientemente y muchas veces consciente, como tendremos ocasión de hacer observar en aquella película superrealista *Le chien andalou*, la pantalla, por medio de la imagen visual, se llena de referencias y metáforas táctiles». Para pasar a destacar en concreto dos secuencias medulares: «Véfase atravesar el centro del rotundo y bobalición disco lunar por la flecha de una buida nubecilla, en “travelling”, perdonad el terminacho —¡qué día nos decidiremos por los nuestros!—; aparecía un ojo humano que una afilada cuchilla seccionaba longitudinalmente. El espectador dejaba caer con automatismo reflejo los párpados para defenderse del acerado dolor, del contacto cortante. He aquí el otro: el cansancio de la presión sobre unas manos crispadas y salaces se traducía, al abrirse entumecidas, por una serie de hormigas que la recorrían, bajando a lo largo del brazo: imagen manifiesta de una sensación exclusivamente táctil: el hormigueo» (Mantecón 1945: 84-85).

tico que constituye uno de los componentes básicos de la sensibilidad buñueliana. El genio de Calanda rodó *Tierra sin pan* «con la misma disposición de espíritu» de *Un perro andaluz* y *La edad de oro*. Seguía, pues, permaneciendo fiel a la concepción surrealista —y expresionista, cabe añadir— «de la persona como ser profundo y de profundidades, arraigada en situaciones arquetípicas que resumen la experiencia ancestral del ser humano»²⁴. El propio Buñuel consideró esa realidad hurdana que tenía ante el objetivo de la cámara como la de un «increíble país, único en el mundo» y de una «civilización primitiva» en su «terrible poesía» e «intenso dramatismo»; una realidad, en definitiva, insólita «que hacía trabajar la imaginación». En ella se sumergió para desvelar el inquietante subconsciente histórico y antropológico de cada hurdano (aunque «para confusión de sociólogos y pensadores»)²⁵, en un «salvaje uso de lo grotesco» que, sin embargo, representaba no pocas similitudes con el de sus dos películas anteriores²⁶.

En el marco de la variedad de juicios que ha dividido a la crítica, hoy parece aceptado que el paso de *L'âge d'or* a *Tierra sin pan* es menos contradictorio de lo que pudiera parecer a primera vista: «Por un lado, porque *Un perro andaluz* y *La edad de oro* formulaban las imágenes más irracionales y delirantes bajo un ropaje visual de gran concreción y realismo; por otro, porque la Santa Objetividad siempre fue lema artístico muy caro a Buñuel (y a Dalí); y porque, en última instancia, el *super-realismo* aspiraba a reflejar la realidad integrando sus diversas versiones y estratos, no volviéndole la espalda. De modo que en la belleza terrible y convulsa de las imágenes de *Las Hurdes* se encierra tanto surrealismo como en los fragmentos documentales utilizados en *La edad de oro*» (Sánchez Vidal 1991: 143). Pero un surrealismo, en última instancia, tan impregnado de irracionalismo que se ha podido definir en términos próximos a los de las creaciones expresionistas: como «un grito sobresaltado contra la naturaleza misma, la prueba de un indicio en los ojos de Buñuel de la insensibilidad, la crueldad o, simplemente, la no-existencia del Creador»²⁷. En el hiperrealismo de *Tierra sin pan*, en definitiva, seguían operativos ingredientes polisímicos básicos que conservaban nítida la imagen primera del Buñuel de *Un perro andaluz*, de aquel intuitivo y socarrón joven calandino que

24. Véase al respecto Víctor Fuentes (2000: 48).

25. «Conferencia de Buñuel en la Universidad de Columbia», en Ibarz (1999: 172).

26. Véase al respecto Paul Hamond (1999: 81).

27. Véase Jansen (1975), citado por Ibarz (1999: 168).

viajó a Madrid y se encontró con las provocaciones y excentricidades estéticas de un puñado de ultraístas.

BIBLIOGRAFÍA

- Almeida, Diane M. (2000): *The Esperpento Tradition in the Works of Ramón Gómez de la Serna and Luis Buñuel*, Lewiston-Queenston-Lampeter, The Edwin Meller Press.
- Aub, Max (1985): *Conversaciones con Buñuel*, Madrid, Aguilar.
- Barón Palma, Emilio (1981): «André Breton y Vicente Huidobro: las poéticas surrealista y creacionista», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 10, 67-84.
- Buñuel, Luis (1927): «Una traición incalificable», *Vltra*, 1.º de febrero.
- (1982a): *Obra literaria*. Introducción y notas de Agustín Sánchez Vidal, Zaragoza, Heraldo de Aragón.
- (1982b): *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza & Janés.
- (1999): «Conferencia de Buñuel en la Universidad de Columbia», en Mercé Ibarz, *Tierra sin pan. Luis Buñuel y los nuevos caminos de las vanguardias*, Valencia, Institut Valencià d'Art Modern.
- (2000): *Escritos de Luis Buñuel*. Prólogo de Jean-Claude Carrière; edición e introducción a cargo de Manuel López Villegas, Madrid, Páginas de Espuma.
- (2006): *Polismos*. Ed. de Javier Herrera, Málaga, Ayuntamiento de Málaga.
- Calvo Carilla, José Luis, ed. (2003): *Literaturas europeas de vanguardia*, Pamplona, Urgoiti.
- *La vanguardia emocional. La literatura española ante la Europa de entreguerras (1918-1936)*, Zaragoza, Eclipsados.
- (2017): *Expresionistas en España*, Zaragoza, Pressas Universitarias.
- Dieste, Rafael (1934): *Teseo. Introducción a una lógica del arte. Clasicismo, impresionismo, cubismo, futurismo, expresionismo*, Madrid, J. J. Yagües Editor.
- Espina, Antonio (1920): «Arte nuevo», *España*, 12-14.
- F., L. de (1930): *La Gaceta Literaria*, 13.
- Fernández Armesto, Felipe (1930): «Escritores alemanes: Egon Edwin Kisch», *Nueva España*, 11, 17-18.
- Fuentes, Víctor (2000): *Los mundos de Buñuel*, Madrid, Akal.
- García, Carlos (2015): *El joven Borges y el expresionismo literario alemán*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba.
- García González, María del Carmen (1993): *Vida y obra de José López Pinillos (Pármeno)*, Oviedo, Universidad de Oviedo.
- García Reyes, José (1979): *Silverio Lanza: entre el realismo y la generación del 98*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- González Romero, David Antonio (2015): *Silverio Lanza: el escritor perdido*. Tesis Doctoral, Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla.

- Hamond, Paul (1999): «Hacia el paraíso de los peligros», en *Tierra sin pan. Luis Buñuel y los nuevos caminos de las vanguardias*, Valencia, Institut Valencià d'Art Modern.
- Ibarz, Mercé (1999): *Buñuel documental. Tierra sin pan. Luis Buñuel y los nuevos caminos de las vanguardias*, Valencia, Institut Valencià d'Art Modern.
- Keyserling, Conde de (1928): «Unamuno y Alemania: Keyserling, dice», *La Gaceta Literaria*, 33, 16.
- Jansen, Peter W. (1975): *Buñuel*, Buenos Aires, Kyrios.
- López Pinillos, José, «Pármeno» (1975): *La sangre de Cristo. Novelas cortas*. Introducción de Sergio Beser, Barcelona, Laia.
- Mantecón, Juan José (1944): «¿Es el cinematógrafo un arte táctil?», *Cine experimental*, 2, 79-86.
- Martínez Herranz, Amparo y José Ignacio Calvo, coords. (2017): *Goya y Buñuel. Los sueños de la razón*. Exposición inaugurada en Madrid, en el Museo Lázaro Galdiano, el 13 de diciembre de 2017.
- Morelli, Gabriele, ed. (1991): *Treinta años de vanguardia española*, Sevilla, El Carro de la Nieve.
- Pérez Turrent y José de la Colina (1993): *Buñuel por Buñuel*, Madrid, Plot.
- Prats y Beltrán, Alardo (1999 [1929]): *Tres días con los endemoniados. La España desconocida y tenebrosa*, Madrid, Cenit. Reed. de Alvar Montferrer i Montfort, Barcelona, Altafulla Editorial.
- Sánchez Vidal, Agustín (1982): «Extrañamiento e identidad de su majestad el yo al éxtasis de los objetos», en Víctor García de la Concha, coord., *El surrealismo*, Madrid, Taurus, 50-73.
- (1988): *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*, Barcelona, Planeta.
- (1991): *Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra.
- (1991): «Incertidumbres y certezas en torno al cine surrealista español», en Gabriele Morelli, ed., *Treinta años de vanguardia española*, Sevilla, El Carro de la Nieve, 239-250.
- (2009): «Transferencias», en el Catálogo colectivo «*Un perro andaluz*» 80 años después, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC), 14-28.
- Serrano Alonso, Javier (2017): véase Valle-Inclán, Ramón del.
- Soria Olmedo, Andrés (1988): *Vanguardismo y crítica literaria en España (1910-1930)*, Madrid, Istmo.
- Torre, Guillermo de (1920): «El movimiento ultraísta español», *Cosmópolis*, 23, 473-495.
- (1965): *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama.
- (2003): *Literaturas europeas de vanguardia*. Ed. de José Luis Calvo Carilla, Pamplona, Urgoiti.
- Valle-Inclán, Ramón del (2017): *Conferencias completas*. Edición de Javier Serrano Alonso, Lugo, Axac.

- Vegas González, Serafín (1984): *Literatura y disidencia en la obra de Silverio Lanza*, Madrid, Orígenes.
- VV. AA. (2009): Catálogo colectivo «*Un perro andaluz*» 80 años después, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC).
- Willet, John (1970): *El rompecabezas expresionista*. Traducción de José Miguel Velloso, Madrid, Guadarrama.
- Zambrano, María (1971): «El realismo español», en *Obras reunidas. Primera entrega*, Madrid, Aguilar, 273-280.