

Victor Fuentes

BUNUEL Y LAS VANGUARDIAS ESPAÑOLAS Y EUROPEAS 1919-1937

Hoy, cuando de lo que se habla es de lo postmoderno y postvanguardista y las utopías parecen borradas del horizonte, al tiempo que vemos avanzar - en un movimiento hacia atrás - todo tipo de neoconservadurismo y nostálgicos "revivals", traer a colación al tema de la Vanguardia tiene mucho de anacronismo valga la contradicción. Aunque nuestra presencia aquí muestra la vigencia de, al menos, uno de los principios de la imaginación vanguardista: el acercamiento de dos cosas distintas y opuestas, como lo son la academia y la vanguardia.

De todos modos, el ejemplo de Luis Buñuel, moderno clásico, quien al referirse a su juventud artística, nos dice: "Eramos, perdón, vanguardistas,"¹ nos puede servir para adentrarnos en el tema sin nostalgia y celebrar - con ese espíritu de contradicción que nos lega el creador aragonés - el ocaso de la modernidad y, al mismo tiempo, su vigencia. El reinsertar a Buñuel, en el preeminente lugar que ocupa en el movimiento artístico-literario de los años 20 y 30, y del cual se le suele excluir por cineasta, me lleva a cuestionar alguno de los mitos erigidos por críticos "oficiales" (tales como Ortega, Guillermo de Torre y Dámaso Alonso) sobre el arte de vanguardia y la mal llamada generación del 27, con la esperanza de bosquejar en estas páginas una visión más compleja de aquel momento artístico-literario que las al uso.

Un primer mito, cuya influencia tuvo su poder esterilizador sobre la creación de aquella época y lo ha seguido tenido sobre la crítica, es el del supuesto apoliticismo del arte vanguardista. Tomando la parte por el todo, Ortega y D. Alonso, con una insistencia ya de por sí sospechosa, lo propalan. En su "Una generación poética 1920-1936",² y en años de auge del franquismo,

con machacona reiteración, D. Alonso destaca el "apoliticismo" de su generación y Ortega, en La deshumanización del arte, lo extiende a todo el movimiento artístico de vanguardia. Ambos muestran una especie de aversión visceral - para no ocuparnos de la ideológica - contra el principio que el mismo vocablo de Vanguardia implica: el de la lucha en las avanzadas de la rebelión contra un orden civilizatorio (en el caso de los vanguardistas de postguerra) que en aquellos años entraba en bancarrota.

Contrario a lo que sostiene Dámaso, parte de su generación sí protagonizó este vanguardismo. Como nos dice Buñuel - quien ya en 1919, formaba con Lorca, Dalí, Garfias, Hinojosa, E. Montes y otros - el grupo "rebelde" de la Residencia de Estudiantes:

"Nos interesaba todo, y particularmente la cuestión social...Entre los ultraistas había algunos anarquistas como Garfias y Angel Samblancat...En aquel tiempo los que, como yo, se interesaban por el aspecto sociopolítico de la época, no podían sino acercarse al anarquismo".³

Es innegable que el ímpetu "destructor y purificador" del anarquismo y el bolchevismo, triunfante en 1917, da su aliento vital a la Vanguardia, europea e hispánica, de postguerra; "el porta-estandarte del Ultra, ha asumido el mando supremo de los rojos ejércitos iconoclastas", leemos en uno de los bandos del Ultraismo. Lo que pasa en España es que (en el momento de grandes convulsiones político-sociales de los años del "trienio bolchevique" cuando brota el Ultraismo) los gestos y provocaciones de los ultraistas comparados con los de la lucha social eran juegos de niños: quienes estaban en la vanguardia de la demolición eran los anarco-sindicalistas con sus acciones. Quizá esto explique, en gran parte, la poca repercusión de nuestros ultraistas y el repliegue de una parte de ellos a posiciones conservadoras en política y al

vanguardismo estetizante. A los jóvenes del grupo de la Residencia se les ha querido encasillar en esta tendencia, a pesar de que, como nos dice Buñel, y también Dalí, recogieron los ecos de la lucha social-revolucionaria. Y entre 1919 y 1923, con sus lecturas de Freud, sus sesiones de hipnotismo juegos de guerra a los "putrefectos", sus escandalos y provocaciones contra los pilares del orden/desorden establecido llevan, al terreno del espíritu, la lucha subversiva y liberadora, recorriendo, en su versión hispánica, buen trecho de la senda que lleva del Dadaísmo al Surrealismo.⁴

En 1923, el general Primo de Rivera, de un sablazo, impone el orden de los "putrefectos" y, en la nueva situación política, se abrieran otros senderos artísticos. En aquel orden florecerá la mal llamada generación del 27; de aquí que el denominarla de la Dictadura, como lo han hecho algunos, no está peor que lo del 27. A poco de instaurada la dictadura, Ortega, propugnando el "apoliticismismo", que en La deshumanización del arte filiará como rasgo del arte joven o de vanguardia (vocablo que, hábilmente, escamotea), lanza su Revista de Occidente con el llamado: "DE ESPALDAS A TODA POLITICA". Ortega, con su revista y empresa editorial y Jorge Guillén, "poeta burgués", en la acepción no marxista que le cuelga Cernuda,⁵ tuvieron su ascendencia en la oscilación de nuestro péndulo cultural, de la subversión al orden, encauzando el vanguardismo por la experimentación aséptica, la "poesía pura" y el neotradicionalismo.

Es significativo señalar que Ortega en La deshumanización del arte y De Torre en Literaturas europeas de vanguardia, ambos de 1925, dan su espalda, no sólo a la política, sino, también, al movimiento que, recogiendo el ímpetu demoleedor de los Dadaístas, viene a vincular la revolución artística a la socio-política: el surrealismo, cuyo primer "Manifiesto" se ha publicado un año

antes, en 1924. También hay que destacar que su primera recensión crítica del surrealismo en España sale de la pluma de Fernando Vela, el segundo de a bordo de la Revista de Occidente y en las páginas de ésta.⁶ Descartándolo como una "escuela" y un "divertimento" artístico más de la literatura francesa, Fernando Vela abre el fuego contra la "revolución" surrealista y, tras él, se alinean algunas de las mejores escopetas de la crítica y las letras españolas de entonces, De Torre, D. Alonso, Guillén, etc.⁷ No es muy arriesgado conjeturar que en el ambiente "apolítico," "frio", "estetizante" e "intelectualizado", para usar definiciones del propio D. Alonso, de aquellos intelectuales al surrealismo (que vendría a declararse no, como un movimiento de vanguardia, sino como revolución social y aunar en una concepción de la revolución total el imperativo de Marx de "transformar al mundo" con el de Rimbaud de "cambiar la vida") se le quisiese tapiar la entrada en España, no por su origen francés, como sugieren algunos, sino por su misión subversiva.

Pero, ay, este surrealismo, a secas, expulsado por la puerta se nos colará por la ventana que abren, Picasso, muy cercano al movimiento en estas fechas, Miró, desde muy pronto en él, Buñuel y Dalí, que se acercan para adherir en 1929, dándole un nuevo impulso creador "hispanico" y poetas como Larrea, Hinojosa, Garfias que crean por afines "oscuros dominios".

Ya en 1927, año en que, desde la torre del "Homenaje a Gongora", el grupo de poetas, que recibe de esta fecha y acto su nombre generacional, parece (según la crítica al uso) enseñoreado del panorama literario español, aires de fronda sacuden los supuestos estético-sociales de su creación. Se ha iniciado ya el movimiento estudiantil en contra de la dictadura y ha ocurrido el primer levantamiento insurreccional; en el terreno literario se impugna, con voces y actos, la poesía

"pura" y "La deshumanización del arte". A los del 27, se les opone otro grupo de jóvenes, agrupados en torno a la revista Post-guerra que denuncian el "apolitismo" y el neogongorismo y tratan de unir las dos vanguardias, la política y la artística. Larrea y Vallejo en su Favorables, París, 1926, afirman: "Nuestra literatura no es ni literatura, es pasión y vitavirilidad por los cuatro costados". Unamuno, en el Prólogo a su Romancero del destierro, 1927, grita: "¡Actualidad política! La actualidad política es eternidad histórica y, por tanto, poesía". Cansinos-Assens, patriarca del vanguardismo "advierte que Góngora es un bache rocoso en que muchos pueden quedar estancados y llama a los jóvenes a abrise en el pecho "un desgarrón de humanidad"⁸ y Valle-Inclán con su visión esperpéntica y Arderfús, con furor nihilista, vienen a aventar la putrefacción de un Régimen en descomposición cadavérica, que la poesía "pura" ni veía, ni olía. "El mundo está bien hecho", cantaba Guillén, desde su "beato sillón".

Este "homenaje a Góngora", que la crítica, desde D. Alonso, viene presentando como el punto de unión de una nueva generación, en realidad, sirvió para polarizar las distintas tendencias que salieron del seno de la juventud vanguardista; una la del 27, que se acoge a la experimentación "neo-clásica" y al "apoliticismo", otra que aspira a conciliar el sentido revolucionario de la vanguardia artística y de la política y otra que quiere vincular el neoclasicismo literario al fascismo.⁹

De estas dos últimas tendencias, la primera ataca el homenaje a Góngora por su connotación política conservadora, la segunda da al acto un sentido fascista. Giménez Caballero, una de las figuras más significativas de esta tendencia, ya en aquellas fechas escribe un artículo, sobre el organizador del acto, titulado, "Gerardo Diego, poeta fascista", (El Sol, 26-7-1927) y Guillén Salaya, nos dice:

"Vuelta a Góngora, tornan los jóvenes a estudiar latín y griego ... se empieza a comprender o que se vuelve a esta cultura, importándola valores nuevos, o seremos asiaticados por los propagandistas de Oriente ...", en "El camarada Ledesma Ramos. Ética de la actual juventud", (El Sol, 1-8-1928).

Buñuel, quien al hacérsele irrespirable aquel ambiente de la distadura, vive en Francia desde 1924, aunque sin romper los lazos con sus compañeros y España, viene, también, a unirse a estas batallas literarias.¹⁰ Desde las trincheras de la rebelión surrealista, donde le ha llevado su temperamento anarco-dadaísta, y reivindicando los fueros del subconsciente y los instintos como fuente de la creación, cae con lenguaje "terrorista" contra el "buen gusto" y la "mierda poética tradicional" y contra sus amigos los poetas del 27. En carta a un amigo, octubre del 28, escribe:

Comprenderas la distancia que nos separa a tí, Dalí, y yo de todos nuestros amigos poetas. Son dos mundos antagónicos, el polo de la tierra y el sur de Marte y que todos, sin excepción se hallan en el cráter de la putrefacción más apestante. Federico quiere hacer cosas surrealistas, pero falsas, hechas con la inteligencia, que es incapaz de hallar lo que halla el instinto.¹¹

En la misma carta declara que "Góngora es la bestia más inmunda que he parido madre", reviviendo, él sólo, de tan reconocida estirpe quevediana, y en nuestros días las luchas de conceptistas contra culteranos. Junto a Dalí, unidos en el surrealismo y la acción terrorista, enviaron una carta injuriosa a Juan Ramón, tan querido por los del 27: "¡Merde para su Platero y yo ... el burro menos burro, el burro más odioso con que nos hemos tropezado", carta que tuvo a Juan Ramón tres días en la cama.

No sabemos si hubo vencedores o vencidos en estas batallas literarias, pues la crítica las ha silenciado pero lo que sí es cierto es que, en 1928, Buñuel,

totalmente identificado con los supuestos de la "revolución" surrealista, con su film, Un chien andalou viene a ganar la pantalla cinematográfica para el surrealismo y a dar un golpe mortal al cine de vanguardia, basado en la experimentación formal y los hallazgos técnicos y artificiosos. Mientras que, como sabemos y en la misma fecha, Lorca y Alberti se debaten en una profunda crisis de orientación humana y artística. "Ya está bien de Góngora", escribe Lorca, en aquel año de Un chien andalou, film, en donde toda la violencia verbal de Buñuel (violencia catártica para devolver al ser humano sus libertades primarias) hecha, ahora, imágenes fílmicas viene a desgarrar la pantalla cinematográfica y la conciencia del espectador, como la navaja secciona el ojo, en el traumático choque del plano inicial.

Mucho se ha escrito y se sigue escribiendo sobre estos 17 minutos de cinematografía - de poesía y narrativa fílmica - que vinieron a revolucionar el cinema. Unas palabras, escritas en nuestros días por Peter Weiss,¹² nos dan una idea de la carga explosiva con que Buñuel vino a hacer saltar el vanguardismo formalista y "la deshumanización del arte":

"Se acabaron los antiguos valores de la belleza, en los que el ojo se había complacido hasta entonces. Con ferocidad, se obliga al espectador a notar que se trata de retorcerle los nervios, que ya no se ofrecen juegos estéticos, sino sangrante materia prima. Lo que se experimenta al seguir la sucesión de imágenes es un desgarramiento del autodomínio cotidiano, de la indiferencia y de la frialdad".

Cuando Buñuel viene a España con su "Un perro andaluz", el país vive un momento de agitación política y social; el film, cargado de sentimiento agónico, rebeldía y carga explosiva, estaba en consonancia con aquel ambiente, como señala Alberti, escribiendo sobre su recepción en Madrid:

"En medio de estos días y de este campo de batalla, no literaria

ya sino verdadera, apareció como un cometa Luis Buñuel ... el film impresionó, desconcertando a muchos y estremeciendo a todos ... Fue significativa la revelación de esta película, en coincidencia con un Madrid, ya enfebrecido, no lejos de las vísperas de grandes acontecimientos políticos".¹³

Alberti, Lorca y Aleixandre manifestaron el interés despertado en ellos por el film y no es aventurado conjeturar que el ejemplo de Buñuel gravitara sobre ellos al internarse en su etapa de acercamiento al surrealismo, iniciado por aquellas fechas. El británico Morris ha rastreado algunas de las imágenes del film en la poesía de los 3.¹⁴

El guión de Un chien andalou, lo habían escrito Buñuel y Dalí en uno de los mayores logros de la creación colectiva y la escritura automática de los surrealistas. Buñuel nos ha descrito aquel proceso creador en común:

"Escribíamos acogiendo las primeras imágenes que nos venían al pensamiento y, en cambio, rechazando sistemáticamente todo lo que viniera de la cultura o de la educación. Tenían que ser imágenes que nos sorprendieran, que aceptáramos los dos sin discutir. Nada más. Por ejemplo: la mujer agarra una raqueta para defenderse del hombre que quiere atacarla. Entonces, éste, mira alrededor buscando algo para contraatacar y (ahora estoy hablando con Dalí) "Qué ve? "Un sapo que vuela" "¡Malo!" "Pues ve dos cuerdas" "Bien, pero qué viene detrás de las cuerdas?" "El tipo tira de ellas y cae, porque arrastra algo muy pesado" "Ah, está bien que se caiga" "En las cuerdas vienen dos grandes calabazas secas" "¿Qué más?" "Dos hermanos maristas" "¡Eso es, dos maristas!" "¿Y después?" "Un cañon" "Malo. Que venga un sillón de lujo" "No, un piano de cola" "¡Muy bueno, y encima del piano de cola, un burro ... no, dos burros podridos" "¡Magnífico!"... O sea, que hacíamos surgir representaciones irracionales, sin ninguna explicación"¹⁵

Pero en 1929, cuando se reúnen para colaborar en un segundo film se produce una ruptura entre ambos. Como en el caso de la ruptura de Buñuel con Lorca, ésta con Dalí apunta, más allá de diferencias de personalidades creadoras, a profundas diferencias de orientación ideológica de la época.¹⁶ Ya en 1929, mientras Buñuel avanza a posiciones revolucionarias más radicales, en unas fechas en que el surrealismo se declara comunista y se pone al servicio de la revolución, Dalí aunque se afirma furibundo surrealismo, parece iniciar, en lo social y cultural, el repliegue que le llevaría a su adhesión al franquismo, en un retroceso en el que le acompañaran otros exvanguardistas, Giménez Caballero, E. Montes, etc.

Sobre Dalí debió pesar, ya en aquel entonces, la influencia conservadora de su clase y familia. En el libro que escribe su hermana Ana María ésta nos pinta a los surrealistas - y de entre ellos Buñuel era el más próximo a Dalí - como verdaderos "diablos" que vinieron a pervertir a su angélico hermano: con sus "flechas envenenadas, perversos, conscientes y premeditados, el grupo surrealista ha querido destruir lo indestructible: la religión, la familia, el amor, la bondad".¹⁶

En su Vida secreta, ya desde una posición y lenguaje conservadores, Dalí describe la rotura:

"My mind (cito de la edición en inglés) was already set on doing something that would translate all the violence of love, impregnated with the splendor of Catholic myths. Even at this period I was wonderstruck and dazzled and obsessed by the grandeur and the suptuousness of catholicism (pero Buñuel, añade) ... with his naiveté and his aragones stubbornness deflected all this toward a elementary anti-clericalism".¹⁷

Buñuel se limita a decir que se separó de Dalí pues "él ya quería seguir una línea muy estetizante" y, en cuanto, a la religión, como la familia, la patria y las otras instituciones morales y sociales, pilares del orden establecido,

Buñuel, en L'âge d'or, su segundo film, no deja títere con cabeza; el amor "loco" entra a saco sobre ellas.

Esta obra, a la que algún crítico ha llamado el "Hernani" de los surrealistas, produjo el mayor escándalo del movimiento. A poco de su estreno, bandas ultraderechistas destrozaron el local y una exposición de pintura surrealista. La película fue prohibida y, hasta muy reciente, ha estado retirada de toda distribución.¹⁸ Con motivo de ella, los surrealistas escribieron un manifiesto, exaltándola como obra arquetípica del movimiento y celebrando la violencia, subversiva y catártica y del amor, total y liberador,¹⁹ los dos temas centrales del film, hilos conductores de su carga de rebelión social y liberación humana. Creada en 1930, en los tiempos del "crack de Wall Street y del comienzo de una década en que la civilización occidental se encenderá en las llamas de la guerra en Etiopía, la española y la II guerra mundial, La edad de oro, quizá sea el documento artístico de la época que encierre una mayor visión profética de una crisis civilizatoria que, en nuestros días, ha vuelto a entrar en erupción. Henry Miller escribió un ensayo sobre el film resaltando esta visión.²⁰ Después de comparar a Buñuel con los dinamiteros asturianos del 34 ("For Buñuel, like the miners of the Asturias, is a man who flings dynamite"), nos dice:

"He appears on the scene at the moment when civilization is at its nadir ... They have called Buñuel everything - traitor, anarchist, pervert, defamer, iconoclast. But lunatic they dare not call him. True, it is lunacy he portrays in his film, but it is not of his making. This stinking chaos which for a brief hour or so is amalgamated under his wand, this is the lunacy of man's achievements after ten thousand years of civilization . . ."

En 1930-31, el régimen de la monarquía-dictadura se desploma en España como en La Edad de oro²¹ se desmoronan los cimientos de la metrópolis sacrosanta-burguesa. Una encuesta en La Gaceta literaria, 1930, extiende la

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

partida de defunción de la vanguardia formalista. Buñuel ha contribuido con sus dos films a esta muerte, sin embargo, Un chien andalou, con su apasionado llamamiento a la muerte y L'age d'or, con su violencia destructora, son dos de las más altas cimas o, mejor, profundas abismos de dos momentos del estado de ánimo vanguardista, según estudia Poggioli:²² el agonismo y el nihilismo.

La Edad de oro (que en la concepción buñuelesca no aparece ni en el pasado arcádico ni en la utopía por venir, sino en el aquí y ahora, en la tarea de demolición y de liberación social e interna) cierra un período en la creación de Buñuel. En 1932, cuando se produce la grave escisión entre Bretón y Aragon,²³ Buñuel abandona con, la salida de éste, el grupo surrealista, aunque, hombre de gran consecuencia consigo mismo, sus más profundos principios morales y artísticos le acompañaran siempre, así como el impulso nihilista, anarco-dadaísta, tampoco, le abandonará nunca. Sobre la separación, escribe:²⁴

"Empezaba a no estar de acuerdo con aquella especie de aristocracia intelectual, con sus extremos artísticos y morales que nos aislaban del mundo y nos limitaban a nuestra propia compañía. Los surrealistas consideraban a la mayoría de la especie humana estúpida o despreciable, lo cual les apartó de toda participación, haciéndoles rehuir la labor de los otros".

Palabras de una cierta dureza, que el propio Buñuel, en una reimpresión posterior condiciona, pero que apuntan, con esa clarividencia suya, al "pecado original" del surrealismo y, por ende, de toda Vanguardia: su carácter de cenáculo y su separación de la vida social cotidiana. No es arriesgado aventurar que, el proceso revolucionario español de los años 30, con el protagonismo de las masas populares y la dramatización de la vida social cotidiana, debió influir en este cambio de Buñuel, cuya actividad, entre 1932 y 1939 parece dirigida, en gran parte, a "purgar" dicho "pecado".

R. 15649

Para acabar este trabajo, que toca ya a su límite espacio-temporal, mencionaré escuetamente 3 de estas actividades. En 1932, se sumerge 2 meses en las Hurdes, una de las regiones más pobres del globo terráqueo, y saldrá con su tercer film, un documental poético sobre el hambre (de tanta o mayor descarnada actualidad hoy que entonces), donde la visión del autor recoge la de los "pobres de la tierra" y encuentra lo surreal en la realidad misma, "lo real maravilloso".²⁵

Posteriormente, y acercando el cine (restringido en el de Vanguardia a las minorías intelectuales) a la vida cotidiana y a millones de ojos, trabaja de productor en una empresa,²⁶ Filmófono, que se propuso crear las bases de una industria cinematográfica nacional y popular. Logró Buñuel, aquí, como después en su etapa mexicana, acercarse al anonimato en que trabajaron grandes artistas del Medievo. En una entrevista, que le hace José Castellón Díaz, publicada en Nuestro Cinema, expresa Buñuel su nueva actitud. Después de aprovechar la oportunidad para declarar que nunca juzgó vanguardistas a sus films, "No tuvieron de común con la llamada vanguardia ni la forma ni el fondo", escribe, contestando a la pregunta de si estaba dispuesto a dirigir películas "francamente comerciales":

"Si al decir francamente comerciales se sobreentiende una concesión más a lo consuetudinario y un nuevo intento de embrutecimiento colectivo, me opongo resueltamente a dirigir tales producciones, como me he opuesto prácticamente cuando la ocasión se ha presentado. Pero realizar un film comercial, es decir, un film que ha de ser contemplado por millones de ojos y cuya línea moral sea prolongación de la que rige mi propia vida, es empresa que consideraré como una suerte el emprender".

Como tantas obras culturales de la República, aquella labor quedó truncada en flor, con la sublevación franquista. La rebelión armada "de los putrefactos" encontrará a nuestros mejores intelectuales y artistas unidos a la causa popular. Buñuel está en el grupo que encabeza las firmas del "Manifiesto de la Alianza de intelectuales antifascistas para la defensa de la cultura".²⁶ En "identificación

The first section of the document, which is the most important, is the one that deals with the history of the institution. It begins with a description of the institution's origins, which are traced back to the early years of the settlement. The text then goes on to describe the various stages of the institution's development, from its early days as a small, isolated community to its current status as a large, well-established organization. The author provides a detailed account of the challenges the institution has faced over the years, as well as the ways in which it has overcome these challenges. The text is written in a clear, concise style, and it is easy to follow the author's argument. The document is a valuable resource for anyone interested in the history of the institution, and it provides a wealth of information that is not available elsewhere.

The second section of the document is a collection of letters and documents that were written by the institution's founders and early leaders. These documents provide a firsthand account of the institution's early years, and they offer a unique perspective on the challenges and opportunities that the institution faced at the time. The letters are written in a personal, informal style, and they are full of detail and insight. They are a valuable resource for anyone interested in the institution's early history, and they provide a wealth of information that is not available elsewhere.

The third section of the document is a collection of photographs and illustrations that show the institution's growth and development over the years. These images provide a visual record of the institution's progress, and they are a valuable resource for anyone interested in the institution's history. The photographs are arranged in a chronological order, and they show the institution's growth from a small, isolated community to a large, well-established organization. The illustrations are also arranged in a chronological order, and they show the institution's growth from a small, isolated community to a large, well-established organization. The images are a valuable resource for anyone interested in the institution's history, and they provide a wealth of information that is not available elsewhere.

The fourth section of the document is a collection of documents that were written by the institution's founders and early leaders. These documents provide a firsthand account of the institution's early years, and they offer a unique perspective on the challenges and opportunities that the institution faced at the time. The documents are written in a personal, informal style, and they are full of detail and insight. They are a valuable resource for anyone interested in the institution's early history, and they provide a wealth of information that is not available elsewhere.

plena y activa con el pueblo" y concibiendo la cultura "en todos sus valores nacionales y universales de tradición y creación constante", aquellos intelectuales y artistas, "al servicio de la revolución española", hicieron converger las dos tendencias de la Vanguardia, la "formalista" y la "revolucionario-social" y soldaron, a sangre y fuego, la cultura y el arte moderno con la práctica de la vida social cotidiana. En la hora del sudor de sangre, su obra reunida en el Pabellón de la República española en la exposición internacional de París, 1937,²⁷ con el Guernica de Picasso como cópula mostraba al mundo que en aquella práctica de la cultura el pueblo español (para decirlo con el título de la escultura de Alberto Sánchez) "tiene un camino que conduce a una estrella".

Victor Fuentes
14 abr 1982

NOTAS

1. En "Luis Buñuel habla con Tomás Turrent y José de la Colina", "Suplemento literario" de Uno más uno, México D.F., 17-12-1977, p. 10. No estudio aquí la producción literaria vanguardista de Buñuel.
2. Poetas españoles contemporáneos, Madrid, Gredos, 1958. pp. 167-192.
3. En la entrevista citada. Dalí también destaca la filiación vanguardista-revolucionaria del grupo de la Residencia en su "autobiografía". En la versión inglesa que uso, The secret life of Salvador Dalí, Londres, Vision, 1949, pp. 174-175.

Está por hacerse un estudio del vanguardismo hispánico de postguerra que analice lo que supuso aquella renovación, poniendo el énfasis no en el "Ultraismo (como lo viene haciendo la crítica) sino en creadores como Cansinos-Assens, Gómez de la Serna, Huidobro, Larrea, el primer Borges, Garfias, la primera época de Lorca, Buñuel y el grupo de la Residencia. La tendencia a exaltar la llamada generación del 27, por encima de todo el movimiento literario de entreguerras, tiene mucho que ver con la infravaloración de aquel otro movimiento.

4. En su El surrealismo español, Barcelona, Lumen, 1981, F. Aranda resalta este aspecto. Desafortunadamente, esta obra, nacida de un conocimiento muy directo del surrealismo, está plagada de datos erróneos, que restan credibilidad a las posiciones del autor, algunas bastante lúcidas.

5. La definición de Cernuda, desvinculada del criterio económico y político, es bastante aguda, aunque quizá sea exagerado aplicarsela en un sentido tan estricto como él lo hace a Salinas y a Guillén: "la obra del poeta burgués está conforme con la sociedad y expresa un aprecio de los valores humanos y un concepto de la vida burgueses." De esto hay mucho en la poesía de ambos; en su obra - añade Cernuda - "la imagen del poeta no transcende al hombre sino a

una forma histórica del hombre, que es el burgués". Aquí sí es excesivo el querer encerrar la poesía de Salinas y Guillén en su coordenada burguesa. En "Generación del 25", Estudios sobre poesía españolas contemporánea, Madrid, Guadarrama, 1957, p. 199.

6. En "El suprarrealismo", Revista de Occidente, VI, n. 18, 1924. Un garrafal error que aparece en el estudio de V. Bodini (I poeti surrealisti spagnoli, Torino, Einaudi, 1963) y que repiten muchos otros estudios es el de anunciar que el Manifiesto surrealista, traducido al español, lo publicó la Revista de Occidente, en su número de enero-marzo, 1925. Aparte de que no es cierto, revela un desconocimiento de la "guerra" del grupo de Ortega y la Revista contra el surrealismo, al cual hasta se le despoja del nombre metiéndole esa "p" de suprarrealismo o superrealismo, tan malsonantes voces, que ya en el nombre desvirtualizan el concepto.

7. Señalando este fenómeno, Cano Ballesta escribe: "La repugnancia de críticos y escritores españoles ante el fenómeno surrealista es un hecho generalizado que no ha sido destacado suficientemente ni mucho menos explicado", en La poesía española entre pureza y revolución (1930-1933), Madrid, Gredos, 1972.

Ultimamente se han publicado varios estudios sobre el surrealismo, la mayor parte de ellos tratando de encajar a los poetas del 27, como Lorca, Alberti, Aleixandre, Cernuda, dentro del surrealismo, a pesar de que ellos declaran no ser surrealistas. De éstos, Cernuda es quien parece haber tenido una mayor afinidad con la subversión artística y político-social de aquel movimiento: "Seguí leyendo las revistas y los libros del grupo surrealista - escribe - ; la protesta del mismo, su rebeldía contra la sociedad y contra las

...mira las bases sobre las cuales se hallaba sustentada, hallaba mi asentimiento. España me aparecía como un país decrepito y en descomposición". Poesía y literatura, Barcelona, Seix Barral, 1960, p. 247.

No anda Buñuel desencaminado cuando afirma que los 3 poetas surrealistas españoles son Picasso, Dalí y él.

8. Las palabras de R. Cansinos-Assens que cito se encuentran en una entrevista con Arconada en La Gaceta Literaria, 15 de junio de 1929.

9. Me ocupo de este proceso en mi La marcha al pueblo en las letras españolas, Madrid, Ediciones de la Torre, 1980.

10. Acaba de salir, en francés, febrero de 1982, la autobiografía del propio Buñuel, transcrita por Jean Claude Carrière, con preciosa información del autor sobre sus inicios en el cine en esta etapa parisina y sobre su vida en esta época de mi trabajo. Luis Buñuel, Mon dernier soupir, Paris, Robert Laffont, 1982.

11. Publicada por Francisco Aranda en su Luis Buñuel Biografía crítica, Barcelona, Lumen, 1969, p. 59. Este epistolario de Buñuel, sin publicar sin duda, contiene valiosa información para reconstruir esa batalla que el autor, Dalí, Hinojosa y otros amigos surrealistas dieron contra los poetas del 27.

12. La cita, traducida al español, se encuentra en el libro de Giménez Frontín, Conocer el surrealismo, Barcelona, Dopesa, 1978.

13. En La arboleda perdida, Barcelona, Seix Barral, 1975, p. 278. En una reseña de la recepción del film en el Cineclub de la Universidad de Madrid (La Gaceta Literaria, mayo 1930, p. 7), leemos: "Un chien andalou fue puesto a difusión ante más de mil estudiantes. Abundaron los episodios pintorescos, las sillas rotas, los gritos subversivos. Por último, una impresionante, muestra de atención y respeto".

14. En su importante estudio, pionero en este terreno, This loving darkness. The Cinema and Spanish Writers 1920-1936. Oxford, University of Hull publications, 1980.

Un chien andalou gravita, muy especialmente, sobre el Lorca del Poeta en Nueva York y, bajo su estímulo, escribió Lorca, en aquellos días neoyorquinos, su guión cinematográfico, Viaje a la luna.

15. "Luis Buñuel habla con Tomás Pérez Turrent y José de la Colina."

16. La edición que consulto es la traducción francesa, Salvador Dalí vu par sa soeur, Grenoble, Arthaud, 1960.

17. The secret life of Salvador Dalí, p. 257.

18. Todavía en 1942 le costó a Buñuel su trabajo en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Parece ser que las revelaciones de Dalí, sobre el film, movieron al cardenal Spellman a hacer que lo despidieran de su trabajo, en la sección de documentales. Buñuel, para vengarse de Dalí, en Cela s'appelle l'aurore, sacó una reproducción del Cristo de Dalí en el despacho de un comisario de policía.

19. Breton en su L'amour fou, Paris, Gallimard, 1937, p. 113, escribe: "Ce film demeure, à ce jour, la seule entreprise d'exaltation de l'amour total tel que je l'envisage ...".

20. Recogido en The Cosmological Eye, Nueva York, New Directions, 1939.

21. Buñuel, que adherió a posiciones políticas revolucionarias, antes que Alberti, se presenta, con este film, en la "vanguardia" del arte revolucionario - revolucionario en arte y en política - en la España de la República. El film se presentó en el Palacio de la Prensa de Madrid, agosto 1931 "en una sesión tumultuosa y memorable - que, con palabras de Ramón Gubern - sirvió para radicalizar la distinción entre intelectuales de derecha y de izquierda", El cine sonoro

en la II República 1929-1936, Barcelona, Lumen, 1977, p. 85.

22. En su importante estudio, Teoría dell'arte d'avanguardia, Bolonia, Società editrice il Mulino, 1962.

23. La escisión pone punto final a la situación mantenida por los surrealistas - entre 1929 y 1932 - de conciliar, en un difícil equilibrio, los principios de la "revolución surrealista" y los de la revolución comunista, inspirada en el modelo soviético. Aragon abandona la reivindicación surrealista y pasa a la actividad política, mientras que Breton, y quienes permanecen con él, inclinan la balanza hacia aquella reivindicación.

24. En unas páginas autobiográficas escritas para el Museo de Arte Moderno de Nueva York, que recoge Aranda en su Biografía crítica. La cita se encuentra en la página 120 de este libro.

25. César Arconada, escritor pasado de la Vanguardia al arte político-revolucionario, celebra La Hurdes como el inicio de una nueva etapa, en Luis Buñuel y "Las Hurdes", Nuestro Cinema, n. 2, 2 Época, febrero 1935. La predicción que hacía Arconada, en aquellas fechas, aunque quedó truncada por la guerra y el franquismo, ha quedado, en parte, realizada en los últimos años, pues Buñuel, aunque ausente de España, ha tenido mucho de guía del movimiento del cine español, que se inicia en la década de los 60. Cito las palabras de Arconada: "Porque, en efecto, Buñuel es la cabeza y guía de un movimiento cinematográfico español, inexistente aún como obra, pero latente ya como intención, que se está preparando para cuando llegue su hora. ¡Vaya usted a saber, destinos y oscuras sombras de porvenir, cuando sonará esa campana!".

26. El "Manifiesto" se publicó en El Sol, el 31 de julio de 1936.

27. Sobre esto, véase la obra de V. Bozal y otros, España, vanguardia

artística y realidad social: 1936-1976, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.

Archivo General
1419-19

EXPOSICIÓN Y MUESTRA DE LOS ASESINOS DE 1936