

## UN POETA SURREALISTA: LUIS BUÑUEL

RAQUEL ARIAS CAREAGA

Universidad Autónoma de Madrid

El Studio des Ursulines era en 1929 una moderna sala de proyección construida tres años antes en la calle del mismo nombre en París, en lo que había sido un convento del siglo xvii. Allí se proyectaron películas de tan novedosa factura como *La glace à trois faces*, de Jean Epstein, *Entr'acte*, de René Clair, *La fille de l'eau*, de Jean Renoir, o *Le Mystère du château de Dé*, de Man Ray. Pero, sin duda, la sala Studio des Ursulines<sup>1</sup> pasaría a la historia del cine universal como la primera sala en la que pudo verse una de las películas más transgresoras y que todavía hoy conserva la misma agresividad que se encontró el público un 6 de junio de 1929. Esa película, de apenas veinticinco minutos<sup>2</sup>, consiguió conmover a la sociedad de su época y la historia del cine, un arte que, por aquel entonces, todavía gozaba de la libertad de los nuevos inventos. *Un perro andaluz* era la primera obra de Luis Buñuel, un hombre que había optado por la expresión cinematográfica como medio de comunicación. Así lo explicaba él mismo: «El cine es un arma maravillosa y peligrosa si la maneja un espíritu libre. Es el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto. El mecanismo productor de imágenes cinematográficas, por su manera de funcionar, es, entre todos los medios de expresión humana, el que más se parece al de

1 El Studio des Ursulines patrocinó también las sesiones cinematográficas celebradas en Madrid en la Residencia de Estudiantes en las que se proyectaban películas recién estrenadas acompañadas de una conferencia de Luis Buñuel (Sánchez Vidal 1988: 43). Véase también Buñuel 1982b: 101.

2 Y no diecisiete como se suele afirmar. Ferran Alberich ha establecido la historia de la copia original de *Un perro andaluz*, las dificultades para encontrar una versión completa y en buen estado. Establece esta longitud a partir de la presumible velocidad de proyección prevista por Buñuel y muy alejada de los veinticuatro fotogramas por segundo con que se ha exhibido la copia sonora (Alberich 2009: 63-64).

la mente del hombre, o mejor aún, el que mejor imita el funcionamiento de la mente en estado de sueño» (Buñuel 2000: 67).

Quien así veía el cine consiguió con apenas dos películas ser descrito nada menos que con estas palabras de Francisco Aranda: «El cine surrealista se llama Luis Buñuel» (Martín Martín 2003: 291). Y no cabe duda de que con su primera película consiguió galvanizar los esfuerzos que se estaban realizando en ese sentido sin que hasta ese momento se hubiera logrado fraguar la obra que pudiera explicar qué era el surrealismo, o, en otras palabras, «la epifanía del cine surrealista, hasta entonces soñado pero nunca realizado» (Gubern 2009: 11). Pero la trascendencia de *Un perro andaluz* va más allá del cine, ya que, gracias a esta obra y a la que la siguió, *La edad de oro*, España quedaba definitivamente incluida en el movimiento surrealista. De hecho, el núcleo duro de los surrealistas había captado la importancia que para su movimiento tenía el film y lucharon por mantener a sus dos autores, Dalí y Buñuel, del lado del grupo más ortodoxo: «Este miedo de perder a los dos españoles a manos de la oposición demuestra el valor de su contribución, presente y futura, en la opinión de Breton y sus seguidores» (Gubern 2009: 17). Y esto no es baladí si tenemos en cuenta que, desde los inicios del movimiento, la aproximación crítica al surrealismo en España se ha planteado a partir de la respuesta a una pregunta básica que utiliza Ricardo Gullón para comentar esta cuestión: ¿hubo surrealismo español? Si bien la respuesta inicial fue negativa por parte, incluso, de los propios implicados<sup>3</sup>, la tendencia se ha invertido, y ahora hasta se afirma que es incuestionable la existencia de dicho surrealismo<sup>4</sup>.

La situación no es tan sencilla como para poder solucionarla con una respuesta afirmativa o negativa de forma tajante. De hecho, los críticos que responden afirmativamente se apresuran a justificar las «peculiaridades» de ese surrealismo hispano. Quizá la clave habría que buscarla fuera de la península, porque ahí la respuesta es unánime: sí hubo surrealismo en Canarias, y de una calidad indiscutible. Esta postura indica que el surrealismo sui generis practicado en la península<sup>5</sup> no puede ser puesto al mismo nivel que el de sus compañeros de

3 Son bien conocidas en este sentido las afirmaciones de Federico García Lorca: «emoción pura descarnada, desligada del control lógico, pero ¡ojo! ¡ojo! ¡ojo! Con una tremenda lógica. No es surrealismo, ¡ojo!, la conciencia más clara los ilumina», afirmará al referirse a sus poemas; lo mismo ocurre con Rafael Alberti: «Yo nunca me he considerado un superrealista consciente», o Vicente Aleixandre: «Yo no soy ni he sido un poeta estrictamente superrealista porque no he creído nunca en la base dogmática de ese movimiento, la escritura automática» (Hernández 2001: 142; véase Navas Ocaña 2001: 340-341).

4 Véase por ejemplo la defensa que hace Paul Ilie en su conocido libro sobre los surrealistas españoles, a pesar de que el criterio «más infalible» que defiende para sentar las bases surrealistas de una obra sea «el efecto subjetivo que produce en el observador» (Ilie 1982: 17); también Brian Morris (2001: 81) o Aranda (1981), entre muchos otros.

5 Dejo al margen el caso de los autores catalanes como J. V. Foix o el propio Salvador Dalí. Véase Hernández 2001: 143. El volumen de Jaume Pont incluye varios artículos dedicados específica-

Tenerife y quizá habría que aceptar entonces que, si bien se puede hablar de vanguardias y de posturas renovadoras, de utilización de técnicas e imágenes relacionadas con el surrealismo, no es posible defender la existencia de un movimiento surrealista en la península.

Las razones para esta ausencia se podrían rastrear en una situación histórica y cultural que, si acepta ciertas novedades en su aspecto más superficial, no hace lo mismo con la ideología que subyace a ellas:

El proyecto de europeización del país, amparado por intelectuales como Ortega y D'Ors, convirtió en un primer momento a la vanguardia en su principal aliado. Se la llegó a considerar un factor de primer orden para lograr la ansiada incorporación a Europa. Por eso, adquirió un carácter constructivo, una menor agresividad antiburguesa, e incluso se ha hablado de un paradójico tradicionalismo, es decir, una revisión de la tradición española para buscar antecedentes de las nuevas posiciones estéticas (Navas Ocaña 2001: 339).

Es lo que Víctor Fuentes califica de «vanguardismo neoclasicista» (Fuentes 1989: 19). El ataque que Ortega y Gasset lleva a cabo en *La deshumanización del arte* contra el romanticismo para explicar las claves del nuevo estilo justifica la reacción de Díaz Fernández y *El nuevo romanticismo*<sup>6</sup>, sin olvidar que, si bien la «literatura de avanzada» no está ligada al surrealismo, André Breton sí había establecido una estrecha relación entre surrealismo y romanticismo. La profunda embestida que propone el surrealismo contra los valores de la sociedad burguesa no cala en una sociedad como la española, cuyo atraso cultural se debe en buena medida a la restauración que dichos valores han experimentado desde finales del siglo XIX. Ser escritor en la España de los años veinte implica asimilarse a un medio dominado por una pretendida desideologización de la producción artística. Es importante recordar en este punto las críticas recibidas por el surrealismo debido a su carácter amoral y al escaso respeto de las costumbres (García Gallego 1984: 77-113). Esta perspectiva será quizá una de las mejor asimiladas por Luis Buñuel a la hora de reflejar en su obra cinematográfica la decadencia de unas costumbres burguesas criticadas sin piedad de su primera a su última película.

Opiniones como las de Vicente Huidobro sobre el surrealismo y sus caminos creativos nos dan la clave también de la incomprensión con que fueron reci-

mente al surrealismo catalán. Véase también la heterogénea asimilación del surrealismo en España según Jaime Brihuega (1982: 51).

6 Lo que Ortega y Gasset entiende por romanticismo, «sinónimo de humanidad, realismo, trascendencia y popularidad», en palabras de Navas Ocaña (2001: 339), sienta las bases de la oposición de Díaz Fernández y el título que da a esa literatura de avanzada, que no vanguardista, que él propone como alternativa.

bidos unos métodos que aspiraban a mucho más que al simple juego. Morelli (2001) transcribe completas las cartas que el poeta chileno escribe a Buñuel defendiéndose de los ataques que el cineasta le dirigió y ofreciendo su perspectiva sobre el surrealismo. El propio Buñuel cuenta escuetamente este enfrentamiento, debido, según él, al estreno de *La edad de oro* (Buñuel 1982b: 81). Lo que no supieron ver todos los que atacaban el surrealismo por técnicas como la escritura automática es que la liberación del subconsciente era también la liberación de un ser humano constreñido por la organización social de la burguesía triunfante. No se trataba de producir imágenes más o menos extrañas u oníricas, sino de dejar fluir un ser humano, vivo pero soterrado, que demostrara lo antinatural de la naturalidad burguesa: «El surrealismo supera la categoría de escuela artística para convertirse en una filosofía de la vida, en una nueva forma radical de ver el mundo, pues propone fórmulas para alcanzar una existencia plena mediante la liberación de todo aquello que constriñe al hombre» (Díaz-Varela 2004: 80). Como explica Roland Barthes, «las normas burguesas son vividas como las leyes evidentes de un orden natural: cuanto más la clase burguesa propaga sus representaciones, más se naturalizan. El hecho burgués se absorbe en un universo indistinto, cuyo habitante único es el Hombre Eterno, ni proletario ni burgués» (Barthes 2009: 197). Buñuel, parafraseando a Engels y los comentarios que este dirigía en una carta a Minna Kaustky a propósito de la función de la novela en 1885, explica así la que, según él, es la función de un cineasta: «habrá cumplido su tarea cuando, a través de una pintura fiel de las relaciones sociales auténticas, destruya la representación convencional de la naturaleza de tales relaciones y quebrante el optimismo del mundo burgués; obligando al espectador a dudar de la perennidad del orden existente, aunque él mismo no nos proponga directamente una conclusión e incluso si no toma partido de forma manifiesta» (Alcalá 1973: 111).

La radicalidad de la propuesta surrealista no podía ser continuada por poetas aspirantes a ocupar un lugar reconocido por los popes de la cultura del momento. Quizá la posición periférica de los artistas canarios en relación con el centralismo madrileño permita explicar su oportunidad para escapar de ese ambiente cultural indudablemente provinciano de Madrid. En el caso concreto de Buñuel, Agustín Sánchez Vidal ha argumentado la diferencia de actitudes que se puede observar entre Federico García Lorca y Luis Buñuel en lo referente a su adhesión más o menos manifiesta a la cultura oficial, en relación precisamente con Ramón Gómez de la Serna (Sánchez Vidal 1988: 102-107). Tanto es así que, comentando su primera película, Eugenio Montes afirma que es la victoria de Buñuel frente «al vanguardismo neoclasicista de los poetas del 27» y «el mejor poema de la lírica española contemporánea» (Fuentes 1989: 29). Pero será el propio Buñuel quien lo exprese con total claridad al referirse al estreno de *Yerma*: «Mi paso por el surrealismo me había alejado –y así me mantendría

durante mucho tiempo— de esta pretendida *vanguardia*» (Buñuel 1982b: 101). E insiste al referirse a la producción lírica de Federico García Lorca:

Comprenderás la distancia que nos separa a ti [Pepín Bello], 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*. Ejemplo de su maldad el último fragmento publicado en la Gaceta. Es tan artístico como su Oda al Santísimo Sacramento, oda fétida y que pondrá erecto el débil miembro de Falla y de tantos otros artistas (carta del aragonés a Bello, la cursiva es de Buñuel; Sánchez Vidal 1988: 198).

En toda esta polémica, el nombre de Buñuel aparece siempre y en todos los casos adscrito al surrealismo sin adjetivos<sup>7</sup>. Sin duda, la importancia de su aportación al surrealismo con la realización de las dos películas mencionadas es esencial y fue reconocida por el propio Breton (Alcalá 1973: 63), quien llevó *La edad de oro* para ser exhibida durante su visita a las Islas Canarias con ocasión de la primera exposición de arte surrealista celebrada en Tenerife<sup>8</sup>. Como es sabido, la película fue prohibida por las fuerzas más tradicionales de la isla con el argumento de que tendía «a sembrar la degeneración, la corrupción más repugnante de la época». Los problemas que les planteaba el film tenían que ver con el deseo explícito de herir «no solo el sentimiento cristiano del pueblo, sino el de la familia, el de nuestros antepasados, el de nuestros padres. *La edad de oro* es el nuevo veneno de que se quieren valer el judaísmo y la masonería y el sectarismo rabioso y revolucionario para corromper al pueblo» (reproducido en *Gaceta de Arte*, 2).

Pero hasta llegar a ese punto, Buñuel había recorrido un camino que ni mucho menos se ceñía en exclusiva al cine. Su estancia en la Residencia de Estudiantes, su amistad con poetas y escritores, le lleva a buscar en la literatura el

7 Véanse, sin embargo, las opiniones de Brígida Pastor (2001), apoyadas en Jenaro Talens, acerca de la relación de Buñuel con el realismo más que con el surrealismo. Lo mismo ocurre con Javier Herrera (2004), en este caso siguiendo a Octavio Paz.

8 La segunda película de Buñuel es piedra angular de uno de los manifiestos surrealistas, en el que «se afirma que la película constituye el triunfo cíclico entre los instintos sexual y de muerte; se aprueba su lenguaje ambivalente como la superación de todos los mitos morales; se respalda su violencia como único método para conseguir el amor y finalmente se alaban sus elementos subversivos como la colaboración positiva para la construcción de una nueva época que supere al capitalismo» (Alcalá 1973: 67). El propio Buñuel confirma que «Cuando esta película se exhibió por primera vez el grupo surrealista lanzó un manifiesto a propósito de *L'Âge d'Or*» (Buñuel 2000: 29). Un elaborado relato del proceso de este manifiesto está en Gubern 2009: 50 y ss. Acerca de los problemas de la película con la censura en Francia y el intento de hacer una versión reducida titulada *En las heladas aguas del cálculo egoísta*, véase Hammond (2004).

medio de expresión que canalizara toda la fuerza de una contestación absoluta a la sociedad de la época. Si la literatura no fue suficiente («era, y soy, un poco ágrafo, es decir que encuentro dificultad para comunicarme por escrito», declara Buñuel a Colina [1986: 20]), sí fue el primer camino explorado por el aragonés, quien tras toda una trayectoria vital como cineasta afirmaba en 1980: «hubiera dado todo gustoso a cambio de poder ser escritor. Es lo que realmente me hubiera gustado ser» (Buñuel 1982a: 18). Para ello fue esencial su amistad con Federico García Lorca durante los años pasados en común en la Residencia de Estudiantes en Madrid (Sánchez Vidal 1988: 47), quien le abrió las puertas de la sensibilidad literaria, pero también resultó fundamental su conocimiento de la obra de Ramón Gómez de la Serna, cuyas greguerías pronto enlazó con técnicas cinematográficas (Sánchez Vidal 1982: 22-23): «No sé de qué fecha datan los primeros planos greguerísticos de Ramón; pero si son anteriores a 1913 y Griffith los conocía, sería innegable la influencia de la literatura sobre el cine» (Buñuel 1982a: 157).

Uno de los primeros textos de Buñuel, titulado «Instrumentación» y publicado originalmente en la revista *Horizonte* en Madrid el 30 de noviembre de 1922, recibió elogios de Gómez de la Serna, lo que el propio Buñuel explica sin problemas: «Gómez de la Serna me felicitó efusivamente. Claro que debió reconocer fácilmente en ella su influencia» (Buñuel 2000: 73). Solo un ejemplo de la aplicación de la técnica de la greguería a la descripción de un instrumento como los platillos: «Luz hecha añicos» (Buñuel 2000: 78).

Esta relación fue muy estrecha, hasta el punto de que Buñuel, en una entrevista con Colina, dice: «La primera película que me propuse hacer, y que dejé por *Un perro andaluz*, fue una que escribí con Ramón. Se llamaba *El mundo por diez céntimos*. Mostraba cómo se hacía un periódico, su venta en la calle, la gente que lo leía. Las noticias del periódico eran ocho cuentos de Ramón» (Colina 1986: 21).

De la condensación proporcionada por las greguerías Buñuel pasa a la explosión surrealista. La coherencia del subconsciente buñueliano, que, en palabras de Agustín Sánchez Vidal, «se halla dotada de una lógica subconsciente y una fidelidad a su propia matriz poética muy consistente» (Sánchez Vidal 1982: 267), nos permite acercarnos a una producción poética que muestra como ninguna el camino buscado por los surrealistas. Como afirma Agustín Sánchez Vidal: «La ausencia de Luis Buñuel de las antologías literarias del surrealismo español resulta de muy difícil justificación» (Sánchez Vidal 1982: 13). Un simple acercamiento a su obra confirma lo acertado de este juicio, también defendido por Aranda: «Buñuel pode fincar como o mais representativo escritor surrealista español» (Aranda 1996: 19), quien añade además que «tem tido uma influencia capital na formação das letras surrealistas espanholas». Por su parte, Román Gubern lo expresa en estos términos: «me parece un personaje fundamental, no

ya en la historia del cine, sino ya más en la Generación del 27, en la renovación cultural de las vanguardias en España, en el surrealismo español concretamente. Porque hubo un surrealismo español, Luis Cernuda, García Lorca, Salvador Dalí, etc., pero Luis Buñuel es una figura capital» (Radillo 2004: 60).

Los textos escritos por Buñuel pueden clasificarse atendiendo a su cronología, base de sus diferencias. Hasta el momento en que aparece su primera película, son varios los poemas, cuentos o textos inclasificables que aparecen en diversas revistas de la época: *Alfar*, *Ultra*, *Horizonte* o *Revista Tyflófila Hispano-Americana los Ciegos*. También publicará comentarios diversos sobre cine en *La Gaceta Literaria*. Se trata de una obra escrita entre 1922 y 1927 aproximadamente y que fue recogida en 1982 por Agustín Sánchez Vidal por primera vez como un volumen que reuniera toda esa producción<sup>9</sup>.

La literatura de Luis Buñuel experimenta una clara evolución a pesar de su corta vida. Los primeros textos publicados son de clara influencia vanguardista y con una gran deuda con Ramón Gómez de la Serna. Entre ellos podemos situar «Una traición incalificable» (1922), «Instrumentación» (1922), «Suburbios» (1923), «Tragedias inadvertidas como temas de un teatro novísimo» (1923), «Por qué no uso reloj» (1923), «El ciego de las tortugas» (anterior a 1925) o «Diluvio» (escrito en 1925 e inédito hasta 1982). Lo más destacado de esta primera sección es el carácter «agenérico» de los textos. Encontramos descripciones como la dedicada a los instrumentos de una orquesta en «Instrumentación», apoyada en la greguería como construcción de las imágenes, o la dedicada a los suburbios, poética visión de la pobreza apoyada en la «estética del absurdo» (Fuentes 2000: 22) que rodea las grandes urbes, sin olvidarse de la única solución posible: «Los habitantes han sido víctimas del mordisco rabioso que les produjo el alma del suburbio. Esta suburbiofobia no se cura más que con la inyección prematura de unos sacos de oro» (Buñuel 1982a: 92). Se ha señalado el carácter acumulativo del texto, relacionado no solo con la greguería, sino también con la técnica del *collage* (Sánchez Vidal 1982: 249), pero el texto utiliza dichas técnicas con una intención documental que roza la denuncia.

Nos encontramos, pues, ante textos juguetones que se burlan de la torre de marfil de los escritores y «su gran obra», como en «Una traición incalificable», relacionada por Víctor Fuentes (2000: 21) con el dadaísmo a través especialmente del tratamiento que se da a los objetos. El mundo exterior, personificado en el viento, promete traer «toda clase de perfumes y de músicas» (Buñuel

9 José Francisco Aranda había publicado una antología de varios de esos textos en 1969. Véase la bibliografía. Sánchez Vidal incluyó también texto de los años treinta y la producción ensayística de Buñuel sobre el cine. En el año 2000 vuelve a publicarse un volumen que añade algún texto localizado después. Si bien es cierto que Luis Buñuel se negó a acceder a su publicación en 1974, colaboró con Sánchez Vidal en la elaboración y recopilación de esos textos para preparar el volumen titulado *Luis Buñuel: obra literaria*.

1982a: 85), pero lo único que hace es desbaratar los papeles de la «gran obra» y hacerla desaparecer. Un texto tan temprano está estableciendo ya una dicotomía entre vida y arte como enemigos enfrentados e irreconciliables. Buñuel sabría encontrar más adelante una síntesis al reunir subconsciente y expresión artística.

Otro de los textos «agenéricos» es «Tragedias inadvertidas como temas de un teatro novísimo», que comienza como una reflexión ensayística sobre el teatro para acabar estableciendo la «tremenda y complicada psicología aún tan sin estudiar» de los objetos inanimados (Buñuel 1982a: 93). Para este texto es esencial recordar a Gómez de la Serna de nuevo y su «Las cosas y el ello» (Sánchez Vidal 1982: 51), así como a Apollinaire (Sánchez Vidal 1982: 250-251). No hay que olvidar tampoco la ironía que esconde una visión del teatro que ganaría mucho ocupándose de las tragedias cotidianas que sufren los objetos en lugar de mantener temas invariables desde la antigüedad clásica. Por otro lado, la animadversión de Buñuel por el teatro de Lorca demuestra la convicción del aragonés sobre la profunda renovación que necesitaba el arte escénico, renovación que él mismo pondrá en práctica con un texto como *Hamlet*.

«Por qué no uso reloj» aparece con la calificación entre paréntesis de cuento; en este caso nos encontramos con otro de los temas caros a las vanguardias como es la destrucción del tiempo objetivo, sustituido aquí por una personificación del tiempo en un anciano malhumorado que castiga al narrador a perder todas las referencias temporales que le ofrecen los relojes. Ambos textos utilizan la primera persona, al igual que «El ciego de las tortugas», primera persona que parece estar al servicio de una improbable verosimilitud. Experiencias personales, subjetivas, pero narradas sin sombra de duda sobre los sucesos relatados. Como si nos estuviéramos acercando a la exposición de sueños. En *Mi último suspiro* Buñuel dedica una sección a narrar sus sueños repetitivos, y afirma: «Puesto que nadie se interesa por los sueños ajenos –pero, ¿cómo contar la propia vida sin hablar de la parte subterránea, imaginativa, irreal?–, no me alargaré excesivamente» (Buñuel 1982b: 94).

En este primer grupo está presente un humor ligero, nada agresivo, un humor «blanco» como la frase con que acaba «Por qué no uso reloj»: «Desde entonces estoy resignado a pasar sin reloj y esto me ha hecho perder muy buenos amigos por faltar a sus citas» (Buñuel 1982a: 98), muy lejos del corrosivo humor que caracterizará la obra del cineasta aragonés.

Hay un segundo grupo de textos, en su mayoría inéditos hasta 1982, en los que se observa un giro profundo tanto en la temática como en la expresión. Todos ellos están escritos después de 1925, lo que quiere decir que Buñuel ya está instalado en París. El alejamiento del ambiente cultural español es claramente beneficioso para el incipiente escritor, que empieza a incluir imágenes mucho más inquietantes. Un primer ejemplo es «Teorema», donde a la utilización de la descripción basada en la técnica de la greguería se suma ya una línea



final desconcertante que contrasta con una composición lírica sobre la caída de la tarde: «Que es lo que no nos habíamos propuesto demostrar» (Buñuel 1982a: 99). Desafiando la demostración lógica basada en las reglas de inferencia, el pensamiento abstracto, científico, es «sustituido por un paisaje dinamizado por el animismo» (Fuentes 2000: 22).

Las imágenes creadas por el aragonés se van alejando cada vez más de la greguería para acercarse a lo onírico, como en «Lucille y sus tres peces» (escrito en 1925 e inédito hasta 1982). Así lo ve también Agustín Sánchez Vidal para «Diluvio» (1925, inédito hasta 1982), texto que considera clave para estudiar la introducción del surrealismo en España (Sánchez Vidal 1982: 253-254). La importancia de este texto radica además en la descripción de una situación totalmente cotidiana, la incesante lluvia sobre una población, utilizando la hipérbole para lograr ese ambiente onírico. Es imposible no relacionarlo con lluvias de la misma entidad aunque muy posteriores; recuérdese solamente el caso de Macondo en *Cien años de soledad*. Estaríamos entonces ante un elemento real que llevado al límite transmuta la realidad. Pero no se puede olvidar tampoco, al hablar de la «poética del agua», que, según Gaston Bachelard, «extrae su enorme fuerza asociativa de la acción revulsiva que provocan las viscosidades, putrefacciones, flotabilidad, etc.» (Sánchez Vidal 1982: 254), de actitudes tan similares como la de Pablo Neruda en *Residencia en la tierra*, poemas contemporáneos de estos textos de Buñuel.

También se irán haciendo más evidentes a partir de este momento los temas eróticos, desde el inicial «Ramuneta en la playa», escrito en 1926 y publicado en 1982: «¡Qué turbador resulta ese ¿quieres? de sus muslos y ese ¡no puedo! de sus ojos» (Buñuel 1982a: 103). También otros más sombríos, como en «Caballería rusticana» (1927), donde la muerte violenta, la confusión de identidades, el crimen acaban con una inquietante frase: «Atadas, codo con codo, entraban en la estancia las tinieblas» (Buñuel 1982a: 106). Poco a poco los textos buñuelianos se van adentrando en un cuestionamiento de la sociedad y sus costumbres que no encontramos en sus textos iniciales. El caso de «Una historia decente» (1927), con su coda final «Historia indecente», es un ejemplo claro de cómo la sexualidad reprimida forma parte constitutiva de la sociedad que se quiere criticar. Es interesante, además, que para presentar el tema se haga desde quien más veía coartada su sexualidad, como es el caso de la mujer. La historia de Carmencita, engañada por su madre con un simbólico ramo de rosas rojas cada mes para evitar la menstruación de su hija, está contrarrestada por la de Mariquita, quien, al recibir el primer ramo, «cogió el bouquet, abrió la ventana, arrojó por ella las flores y se puso a menstruar» (Buñuel 1982a: 107). La aceptación del propio cuerpo, de los deseos reprimidos, frente al ocultamiento de la tradición y la moral, establece en esta historia tratada con humor e ironía algunos de los elementos clave de la obra del autor aragonés.

El salto definitivo está en otro texto, también de 1927, titulado «La agradable consigna de Santa Huesca». La sucesión de imágenes que pueblan un texto dedicado a las andanzas de un pedazo de «carne asada, de unos dos kilos de peso, gorda y requemadota» (Buñuel 1982a: 108) no puede por menos que recordar a un guion cinematográfico; cada una de esas imágenes podría muy bien ser uno de esos gags con los que Buñuel comenzó la elaboración de *La edad de oro*. Visual, de ritmo enloquecedor, las escenas se atraen unas a otras, se suceden sin transición para acabar en el epitafio que deberá aparecer sobre la lápida del trozo de carne. Sexo, Iglesia, tradición cultural local unida a los nuevos escritores franceses del momento, como Péret, se dan cita en el texto. Una de las técnicas fácilmente observable y muy productiva a la hora de conseguir la sensación de extrañamiento tan cara a los surrealistas es la alteración de la naturaleza sintáctica de algunos verbos. Así, un verbo que debería ser transitivo es usado como intransitivo o viceversa. En otras ocasiones se trata de frases sintácticamente correctas, pero cuya semántica elude una interpretación al unir términos que no encuentran significado en la conjunción de la frase. Es el caso de «El gobernador se administra y ve lo que sigue» (Buñuel 1982a: 108). En otros casos ese extrañamiento está producido por la creación de imágenes sorprendentes, inesperadas, sin tradición alguna que colabore en su interpretación. A pesar de ello, «La agradable consigna de Santa Huesca» tiene una estructura y un ritmo apoyados en la repetición de ciertos motivos, como el ciprés, que aparece en diversos segmentos del texto, incluida la inscripción para la lápida del trozo de carne; o el gobernador, que abre y cierra el texto manteniendo su calidad de mero espectador, al principio espectador del trozo de carne, al final del martirio de Santa Huesca.

El texto acaba con una clara invocación a la libertad, con «Las Normas» sepultadas bajo una lápida cubierta de agua podrida mientras la gente celebra un futuro del que estarán ausentes dichas normas, un año realmente nuevo. Por otro lado, la conjunción de los maristas con el texto de Benjamin Péret sobre la mortadela y los ciegos es un perfecto ejemplo de imagen surrealista conseguida al reunir elementos tan distantes en un mismo plano.

Lo que pone de manifiesto este texto esencial («Bastaría esta composición, junto con *Una jirafa*, para asegurar a Buñuel su presencia en cualquier antología del surrealismo» [Sánchez Vidal 1982: 255]) es la perfecta asimilación del hecho surrealista llevada a cabo por el aragonés. Octavio Paz explica así esta característica de la obra del director aragonés: «Toda su obra tiende a provocar la erupción de algo secreto y precioso, terrible y puro, escondido precisamente por nuestra realidad. Sirviéndose del sueño y de la poesía o utilizando los medios del relato fílmico, el poeta Buñuel desciende al fondo del hombre, a su intimidad más radical e inexpresada» (Paz 2000: 32). Las imágenes que crea a partir del subconsciente son genuinas y no meras construcciones artísticas al aparecer

en ellas elementos propios de su experiencia vital y culturalmente pertenecientes a la realidad de la España tradicional en que se educó el autor; una imagen como la que sigue solo es posible a partir de esa realidad: «El trozo de carne ha emprendido una veloz carrera. En un recodo le salen dos baturros en las orejas» (Buñuel 1982a: 108); lo mismo pasa con: «El trozo de carne, junto a la pila del agua bendita, ofrece el sagrado licor a las primeras beatas» (Buñuel 1982a: 109), así como con la obsesiva presencia de los maristas, que, por supuesto, seguirá siendo una constante cuando Buñuel se decante por el cine. Es lo que Víctor Fuentes ha comentado así: «Desde sus comienzos, Buñuel hispanizará esa nada dadaísta» (Fuentes 2000: 25).

La omnipresente Iglesia católica es una constante en estos textos, como se puede ver en la carta a Pepín Bello del 2 de febrero de 1927. En ella le da cuenta de lo ocurrido durante la celebración de san Valero, santo patrón de Zaragoza y cuya festividad se celebra el 29 de enero. Buñuel recoge el refrán «San Valero, ventolero y rosconero», narrando cómo un viento que trastoca todo el orden de las cosas se levanta durante la procesión, viento del que de alguna forma es culpable el narrador. Pero lo más interesante es que en el último párrafo el autor reproduce una descripción hecha por su hermana de las fiestas de ese día, descripción que titula «Detalles realistas». Lo real y lo maravilloso unidos en un mismo texto. La realidad y la perspectiva de la imaginación sobre esa misma realidad, una realidad, además, colectiva, la celebración de toda una ciudad alrededor del santo para denunciar la sumisión de un pueblo a las costumbres organizadas por la Iglesia.

Tanto «Proyecto de cuento» como «La Sancta Misa Vaticanae» o «Ménage à trois», todos de 1927, tienen una clara estructura narrativa e imaginaria de lo que sería el relato de un sueño. Son textos oníricos, con una acción vertiginosa y cambiante a la manera en que se produce en un sueño. Por ejemplo, en el último de ellos se pasa sin transición de la escena erótica «No la hice caso ocupado como me hallaba ahora en besarle el pecho entre los senos que ella ocultaba con las manos, llorando sin consuelo, sin fuerzas casi para defenderse de mi lascivia» (Buñuel 1982a: 116) a la muerte: «Junto a nosotros acababa de detenerse un entierro. Amortajada en el ataúd yacía la dama desconocida de momentos antes» (Buñuel 1982a: 116), de la misma forma que ocurriría en un sueño. Así, también el chófer desconocido resulta ser un amigo querido y al parecer vuelto de la muerte y devuelto a su naturaleza de chófer al final: «Comencé a sentir odio mortal por el chófer que ya no era mi amigo» (Buñuel 1982a: 116).

En «Proyecto de un cuento» nos encontramos ante un esbozo que valdría tanto para el cuento, como reza el título, como para un guion cinematográfico. En él vuelven a aparecer temas culturalmente muy marcados, como la presencia del cardenal Tavera. Buñuel le comenta el esbozo a Bello en una carta, explicándole lo que podría ser el argumento de un texto que nunca llegó a escribir o que

se ha perdido. La competición de misas que narra el segundo de estos títulos muestra una irónica imagen de la adaptación de la Iglesia católica a los nuevos tiempos, en este caso el espíritu deportivo y competitivo. Como no podía ser de otra manera, el cura ganador es aragonés.

El último grupo, sin duda el más importante, es el que reúne *Hamlet* (1927), *Polismos* (libro que quedó inédito y que se tenía que haber titulado *Un perro andaluz*) (1927-1929) y *Una jirafa* (1933). El primero es una breve obra teatral, fechada en 1927, que tiene mucho de entretenimiento para un grupo de amigos y que fue representada en el café Select de París con Buñuel a la cabeza del elenco de actores aficionados (Herrero Vecino 2004: 204). El texto parte de las referencias básicas que un título así podría presuponer. De esta manera, aparecerá el espectro del padre de Hamlet, aunque reducido al papel de sirviente que anuncia que la mesa está servida. También la famosa frase del texto de Shakespeare, «Ser o no ser», está en el texto de Buñuel, aunque transformada aquí en «Haber o tener, la podredumbre es esa» (Buñuel 1982a: 127). El cementerio, una Ofelia desdoblada en Leticia y Margarita, etc., nos remiten al original clásico.

Este *Hamlet* está basado en la utilización de un registro clásico lleno de tópicos literarios como los «sollozantes riachuelos», «hideputa, bellaco» o frases del estilo «Si al menos Hamlet, mi bien amado, estuviese aquí» (Buñuel 1982a: 122). También es importante la intertextualidad, siendo fácil reconocer a Darío, Valle-Inclán, elementos de la literatura pastoril, sentimental o romántica en muchos de los clichés y frases hechas que utiliza el autor. Pero este clima literario<sup>10</sup> es pervertido de forma virulenta. Es en sí mismo un ejemplo del teatro renovador que había pedido en uno de sus primeros textos, sobrepasando con mucho lo que allí se proponía. La influencia de Apollinaire, establecida por Sánchez Vidal (1982: 259-260), demuestra esa tendencia hacia una ruptura con todo el teatro anterior. Podríamos decir que lo que hace Buñuel es crear expectativas en el público gracias a los elementos conocidos para ir triturando cualquier punto de agarre, dejando al espectador/lector sin asideros. El efecto es notable, ya que le obliga a desconfiar de una tradición cultural que se demuestra inútil para lograr una interpretación de la obra, una tradición que va más allá de lo estrictamente literario, como la crítica que se hace de los pintores impresionistas: «Al fondo la catedral de Rouen antes de ser manoseada por nadie», dirá en la primera acotación (Buñuel 1982a: 119).

Lo que consigue *Hamlet* es dinamitar esa tradición tanto a la hora de escribir como de recibir el texto<sup>11</sup>. Tan productivo resulta que muchos de los hallaz-

10 Véase el análisis de este texto que hace Carmen Herrero Vecino (2004).

11 Es interesante en este sentido recordar las palabras de Peter Bürger (1987: 145-146) sobre el arte vanguardista: «El receptor de las obras de vanguardia descubre que el método de apropiación de objetivaciones intelectuales que se ha formado para las obras de arte orgánicas es ahora ina-

gos que hay en él pasaron después a sus películas, como las órbitas vacías, el obispo putrefacto, la bicicleta o el doble en un final que consigue sorprender aún más a un lector absolutamente desconcertado. El amor anhelado y ajeno a cualquier norma será también otro de esos fructíferos elementos futuros y esencialmente surrealista.

El impulso literario de Luis Buñuel tenía que haber fraguado en un libro que, sin embargo, nunca se publicó e incluso cedió su título a su primera obra cinematográfica, claro símbolo del abandono del ejercicio escrito a favor del cine. *Un perro andaluz* reúne diez poemas, algunos de los cuales aparecieron en *La Gaceta Literaria* y en *Helix* en 1929. En su correspondencia con Pepín Bello insiste constantemente en la inminencia de su publicación y en la calidad de los textos (por ejemplo, en la carta que le escribe el 17 de febrero de 1929 [Sánchez Vidal 1988: 197]). Buñuel se siente orgulloso de esa producción, aunque la abandonará por el cine. No se entiende que tras el éxito de su película no intentara por fin publicar el libro; da la impresión de que la expresión cinematográfica desbanca por completo a su interés literario. Quizá se pueda explicar a partir de afirmaciones como la de Octavio Paz: «La aparición de *La edad de oro* y *El perro andaluz* señalan la primera irrupción deliberada de la poesía en el arte cinematográfico» (Paz 2000: 31).

*Un perro andaluz*, o *Polismos*, como iba a llamarse en un comienzo, es un sintético muestrario de las posibilidades que el surrealismo ofrecía en el campo literario. La presencia del mundo onírico (por ejemplo, en «Olor de santidad», donde aparece el típico sueño de la caída en un abismo, o en «Redentora», donde la imagen de su hermana vestida de blanco trayéndole «una paloma de amor en sus manos alzadas» recuerda a uno de los sueños que narra en *Mi último suspiro*) permite liberar deseos, pero, sobre todo, imágenes que se construyen a partir de la libertad más profunda, es decir, subconsciente, de asociación de elementos. Eso permite unir lo carnal (el carnero, la mujer de ciento cincuenta pesetas, los panes que come el pobre) con lo religioso (san Bartolomé, la cruz) en «Bacanal», poema que termina con estos versos:

De la tumba de San Bartolomé  
sale una espiga de carne ardiendo  
por cada beso que pudo y no quiso robar  
(Buñuel 1982a: 139).

decuado. La obra de vanguardia no produce una impresión general que permita una interpretación del sentido, ni la supuesta impresión puede aclararse dirigiéndose a las partes, porque estas ya no están subordinadas a una intención de obra. Tal negación de sentido produce un *shock* en el receptor».

El ímpetu del deseo sexual y la muerte se dan cita en estos textos como ejemplo de fuerzas primarias que explican el porqué del universo: «en cada diente de oro una sonrisa de quince años, / para que se reproduzcan las libélulas», leemos por ejemplo en «Me gustaría para mí». La proximidad entre el sexo y la muerte tiene que ver también con cierto tono sádico que se percibe en «Pájaro de angustia»:

Tu cuerpo se ajustaba al mío  
 como una mano se ajusta a lo que quiere ocultar; despellejada  
 me mostraba tus músculos de madera  
 y los ramilletes de lujuria,  
 que podían hacerse con tus venas  
 (Buñuel 1982a: 142).

En «No me parece ni bien ni mal» se anudan esos dos elementos desde el comienzo del texto:

Yo creo que a veces nos contemplan  
 por delante por detrás por los costados  
 unos ojos rencorosos de gallina  
 más temibles que el agua podrida de las grutas  
 incestuosos como los ojos de la madre  
 que murió en el patíbulo  
 pegajosos como un coito  
 como la gelatina que tragan los buitres  
 (Buñuel 1982a: 135).

No siempre, sin embargo, amor y muerte están tan entrelazados; en algún caso parece intuirse una esperanza en la relación amorosa: «tus miradas y las mías dejaron en tu vientre / un signo futuro y luminoso de multiplicación» (final del poema «Al meternos en el lecho», Buñuel 1982a: 136). Pero, sin duda, entre todos estos textos destacan dos por la libertad inusitada de sus imágenes, la capacidad de construcción de una coherencia que nada tiene que ver con la lógica al uso. Se trata de «Palacio de Hielo», tan citado por la referencia a los ojos de Luis Buñuel que resulta imposible no relacionarlo con el comienzo de la película *Un perro andaluz* («Solo en un charco croaban los ojos de Luis Buñuel. Los soldados de Napoleón los remataron a bayonetazos» [Buñuel 1982a: 141]), y de «El arco iris y la cataplasma», igualmente recordado por su primer verso: «¿Cuántos maristas caben en una pasarela?», y por el final: «¿Sería descortés si yo les vomitara un piano / desde mi balcón?», siempre en relación con su cine. Las preguntas que se plantean en este poema en una acumulación que puede parecer caó-

tica encubren algunos de los grandes temas que el surrealismo quería poner en primer plano: la libertad, el amor, la hipocresía social, la represión y, como indica el final, la capacidad de reacción de quien no ha sido apresado por ese falso orden social.

El último texto literario publicado por Luis Buñuel data de 1933, es decir, que es posterior a sus películas surrealistas, y en realidad no es un texto, sino un objeto, un objeto que había aparecido ya en *La edad de oro*, una jirafa. Sánchez Vidal (1988: 257) sugiere alguna conexión o complicidad entre el cineasta y Dalí en torno a esta figura, muy presente en las pinturas de este último y mascota de la tumba de Gala. El hecho es que la jirafa existió, fue construida por Giacometti e instalada en el jardín de los Noailles, quienes habían financiado *La edad de oro* y sufrido también las consecuencias del escándalo que la película provocó al ser prohibida. En *Escritos de Luis Buñuel* se puede contemplar una fotografía de la mentada jirafa.

Una vez más destaca la libertad con que es construida esta obra a partir del automatismo psíquico surrealista (Fuentes 2000: 26), una libertad que no acepta cortapisas realistas al afirmar en un preámbulo que «TODO ES ABSOLUTAMENTE REALIZABLE [las mayúsculas son del autor]» (Buñuel 2000: 125), aportando cierta ayuda técnica para esa realización, medidas del muro al que debe adosarse la figura, etc. En realidad la jirafa es una serie de ventanas, veinte en total, que se abren en cada mancha del cuerpo del animal para proponer una visión que muy bien podría relacionarse con uno de los títulos barajados para su primer film, *Es peligroso asomarse al interior*. Aceptar el reto supone exponerse a encontrarse con una podrida representación del espíritu del 98, con el propio Américo Castro, con una orquesta de cien músicos, con la Edad Media encarnada en un poema, con el mundo pastoril, con el deseo sexual simbolizado por los pelos del pubis de una joven adolescente, con la realidad del campesinado aragonés, con la muerte y la podredumbre de una rosa, con el crimen, con el arte desacralizado o con la crueldad en estado puro. Hay referencias a sus propias obras, como el ojo de vaca, la mariposa de la muerte, el Cristo que se ríe a carcajadas, los objetos que son arrojados de forma indiscriminada, los maristas. Y también el ataque contra el espectador, que sufrirá todo tipo de agresiones al abrir las manchas de la jirafa:

Subsisten en Buñuel rasgos de crueldad, manifiestamente reflejados en el texto titulado *Una jirafa* [...]. Las manchas de la jirafa en cuestión se interpretan con el mayor alarde sádico: rejas de prisión, esfinges, calaveras, masa de pan que esconde cuchillas de afeitar, carne podrida infestada de gusanos, la Anunciación de Fra Angelico lacerada y manchada, un busto de mujer sin dientes... Es, creo, el único texto extra-cinematográfico publicado por Buñuel y no podría ser más revelador (Breton apud Fuentes 2000: 27).

Breton se equivocaba; no era el único, pero sí el último texto literario que publicaría el cineasta. También está presente el uso extraño de los verbos, en este caso *helar*: «No, te lo suplico. No hieles» (Buñuel 2000: 128). El carácter subversivo del montaje hizo que la figura no estuviera más que unas horas instalada en el jardín y después desapareciera para siempre. En todo caso, el texto fue publicado en *Le Surréalisme au Service de la Révolution* el 15 de mayo de 1933 y sirve para confirmar la fuerza expresiva de su autor, la capacidad de crear imágenes transgresoras e impactantes por la libertad que las guía.

Cuando Buñuel decida cuál es su camino para seguir construyendo esas imágenes de la forma más eficaz y agresiva no olvidará, sin embargo, sus comienzos literarios. Hacer cine para él fue encontrar otro instrumento que poner al servicio de la poesía, «con todo lo que esta palabra pueda contener de sentido libertador, de subversión de la realidad, de umbral al mundo maravilloso del subconsciente, de inconformidad con la estrecha sociedad que nos rodea» (Buñuel 1982a: 183).

Aunque Buñuel se desligaría del grupo de Breton, nunca lo hizo de la mirada surrealista, a pesar de ser consciente de que los grandes logros del movimiento que había cambiado su vida no alcanzaron la altura que debían haber conseguido: «A veces digo que el surrealismo triunfó en lo accesorio y fracasó en lo esencial» (Buñuel 1982b: 120). En todo caso, ahí queda su obra como inquietante prueba de que el subconsciente plasmado en ella sigue incomodando e incluso escandalizando a pesar de la opinión de un Breton que ya no creía en la existencia del escándalo en 1955 (Buñuel 1982b: 112). Toda su obra posterior admite perfectamente las palabras dedicadas a *La edad de oro* en el manifiesto que los surrealistas escribieron a raíz de su estreno: «¡ese mundo con el que no hay acomodo posible y al que una vez más nosotros pertenecemos solo en la medida en que nos alzamos contra él!» (Breton 2007: 123-124). Lo que quedó del surrealismo en la obra cinematográfica del realizador aragonés es lo mismo que dio cuerpo a su obra literaria:

De todos modos, durante toda mi vida he conservado algo de mi paso –poco más de tres años– por las filas exaltadas y desordenadas del surrealismo. Lo que me queda es, ante todo, el libre acceso a las profundidades del ser, reconocido y deseado, este llamamiento a lo irracional, a la oscuridad, a todos los impulsos que vienen de nuestro yo profundo. Llamamiento que sonaba por primera vez con tal fuerza, con tal vigor, en medio de una singular insolencia, de una afición al juego, de una decidida perseverancia en el combate contra todo lo que nos parecía nefasto. De nada de esto he renegado yo (Buñuel 1982b: 121).



## BIBLIOGRAFÍA

- ALBERICH, Ferran: «La materia de los sueños», en *Un perro andaluz ochenta años después*, vol. 1, Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009, 58-65.
- ALCALÁ, Manuel: *Buñuel (cine e ideología)*, Madrid: Edicusa, 1973.
- ARANDA, José Francisco: *Luis Buñuel. Biografía crítica*, Barcelona: Lumen, 1969.  
— *El surrealismo español*, Barcelona: Lumen, 1981.  
— *Os poemas de Luis Buñuel*, Lisboa: Assirio & Alvim, 1996.
- BARTHES, Roland: *Mitologías*, Madrid: Siglo XXI, 2009.
- BODINI, Vittorio: «Características y técnicas del surrealismo en España», en: Víctor García de la Concha (ed.), *El surrealismo*, Madrid: Taurus, 1982, 104-116.
- BRETON, André, et al.: «Manifiesto de los surrealistas a propósito de *La edad de oro*», en: Homero Alsina y Joaquín Romaguera (eds.), *Textos y manifiestos del cine*, Madrid: Cátedra, 2007, 117-125.
- BRIHUEGA, Jaime: *La vanguardia y la República*, Madrid: Cátedra, 1982.
- BUÑUEL, Luis: *Obra literaria* (introducción y notas de Agustín Sánchez Vidal), Zaragoza: Heraldo de Aragón, 1982a.  
— *Mi último suspiro*, Barcelona: Plaza y Janés, 1982b.  
— *Escritos de Luis Buñuel* (ed. Manuel López Villegas), Madrid: Páginas de Espuma, 2000.
- BÜRGER, Peter: *Teoría de la vanguardia*, Barcelona: Ediciones Península, 1987.
- COLINA, José de la, y Tomás PÉREZ TURRENT: *Luis Buñuel: prohibido asomarse al interior*, México: Joaquín Mortiz, 1986.
- DÍAZ-VARELA, Cristina: «El surrealismo visto y oído: el cine de Luis Buñuel», en: Isabel Santaolalla, et al. (coord.): *Buñuel, siglo XXI*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, 79-87.
- FUENTES, Víctor: *Buñuel: cine y literatura*, Barcelona: Salvat, 1989.  
— *Los mundos de Luis Buñuel*, Madrid: Akal, 2000.
- Gaceta de arte*, 36 (octubre de 1935).
- GARCÍA GALLEGO, J.: *La recepción del surrealismo en España (1924-1931)*, Granada: Ubago, 1984.
- GUBERN, Román, y Paul HAMMOND: *Los años rojos de Luis Buñuel*, Madrid: Cátedra, 2009.
- GULLÓN, Ricardo: «¿Hubo un surrealismo español?», en: Víctor García de la Concha (ed.): *El surrealismo*, Madrid: Taurus, 1982, 77-89.
- HAMMOND, Paul: «Bolshevizing *L'Âge d'Or*», en: Isabel Santaolalla, et al. (coord.): *Buñuel, siglo XXI*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, 187-192.
- HERNÁNDEZ, Francisco Javier: «El eje surrealista París-Tenerife», en: Jaume Pont (ed.): *Surrealismo y literatura en España*, Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2001, 141-155.

- HERRERA, Javier: «Octavio Paz y Luis Buñuel: Realismo visionario vs. Surrealismo: una recapitulación», en: Isabel Santaolalla, *et al.* (coord.): *Buñuel, siglo XXI*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, 193-201.
- HERRERO VECINO, Carmen: «El discreto encanto de la farsa: *Hamlet* de Buñuel», en Isabel Santaolalla, *et al.* (coord.): *Buñuel, siglo XXI*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, 203-212.
- ILIE, Paul: *Los surrealistas españoles*, Madrid: Taurus, 1982.
- MARCO, Joaquín: «Surrealismo y surrealismos en España», en: Jaume Pont (ed.): *Surrealismo y literatura en España*, Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2001, 33-40.
- MARTÍN MARTÍN, Fernando: «*Un chien andalou*: El subconsciente filmado y su incidencia plástica en la obra de Salvador Dalí», *Laboratorio de Arte*, 16 (2003), 287-318.
- MORELLI, Gabriele: «Contra el surrealismo: cartas inéditas de Vicente Huidobro a Luis Buñuel», en: Jaume Pont (ed.): *Surrealismo y literatura en España*, Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2001, 129-140.
- MORRIS, Brian C: «De la pantalla al poema: las loas surrealistas de Rafael Alberti», en: Jaume Pont (ed.): *Surrealismo y literatura en España*, Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2001, 81-93.
- NAVAS OCAÑA, María Isabel: «El surrealismo y la crítica española», en: Jaume Pont (ed.): *Surrealismo y literatura en España*, Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2001, 339-366.
- PASTOR, Brígida: «Luis Buñuel: el discurso subversivo en *Un chien andalou*», en: Isabel Santaolalla, *et al.* (coord.): *Buñuel, siglo XXI*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, 355-367.
- PAZ, Octavio: *Luis Buñuel: el doble arco de la belleza y de la rebeldía*, Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2000.
- RADILLO, Olivia, Jesús GUINTO, y Eduardo PEÑUELA CAÑIZAL: *Buñuel y las fronteras del deseo*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2004.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: «Introducción y notas de Luis Buñuel», en *Obra literaria*, Zaragoza: Heraldo de Aragón, 1982.
- *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*, Barcelona: Planeta, 1988.
- *Luis Buñuel*, Madrid: Cátedra, 1999.