



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
Magistrale
in Lingue e Letterature
Europee, Americane e
Postcoloniali

doppio diploma in Máster en Lenguas y
Literaturas en Contraste con l'università di Huelva

Tesi di Laurea

**Buñuel contra Malraux:
mentes en debate**

Relatore

Ch. Prof. Enric Bou Maqueda

Correlatrice

Ch.ma Prof.ssa Margarita García Candeira

Supervisore Tesi

Margarita García Candeira, Universidad de Huelva

Supervisore dell'attività svolta all'estero

Ojeda Calvo María del Valle

Laureanda/o

Anna Bertocco

Matricola 869013

Anno Accademico

2021 / 2022

*a mi familia del cuerpo
a los que están aquí
a los aperitivos
a Venecia
a mi
a Huelva
a los bailes latinos
a los que están allí
a mi familia del alma*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO 1 – LUIS BUÑUEL	11
1.1 – Vida surrealista de Luis Buñuel.....	12
1.1.1 – <i>Los orígenes</i>	13
1.1.2 – <i>Época madrileña</i>	16
1.1.3 – <i>Época parisina</i>	21
1.2 – Más allá del artista: Buñuel lector	27
1.2.1 – <i>En los insectos y en los hombres: Fabre</i>	28
1.2.2 – <i>La liberación total: Sade</i>	30
1.2.3 – <i>Otras lecturas significativas</i>	33
1.3 – Buñuel escritor	37
1.3.1 – <i>Impulsos vanguardistas: ultraísmo y creacionismo</i>	38
1.3.2 – <i>El mentor invisible: Ramón Gómez de la Serna</i>	40
1.3.3 – <i>Con los surrealistas y con la historia</i>	42
CAPÍTULO 2 – ANDRÉ MALRAUX	47
2.1 – Vida realista de André Malraux.....	48
2.1.1 – <i>Los orígenes del hombre</i>	49
2.1.2 – <i>La juventud autodidacta</i>	54
2.1.3 – <i>Los años de aventura</i>	58
2.1.4 – <i>De la aventura a la escritura</i>	61
2.2 – Génesis. Influencias. Fuentes	64
2.2.1 – <i>Max Jacob y las vanguardias</i>	66
2.2.2 – <i>La disponibilité de André Gide</i>	70
2.2.3 – <i>El simbolismo de Paul Valéry</i>	73
2.3 – Literatura juvenil	77
2.3.1 – <i>Lunes en papier</i>	78
2.3.2 – <i>Royaume-Farfelu</i>	81
CAPÍTULO 3 – INTERSECCIONES	85
3.1 – Dimensión onírica	86
3.1.1 – <i>Recursos literarios</i>	90
3.2 – Dimensión erótica.....	96

3.2.1 – <i>Simbología animal</i>	100
3.2.2 – <i>El culto de la muerte</i>	102
3.3 – Dimensión religiosa.....	104
3.3.1 – <i>Imágenes religiosas</i>	108
3.4 – Dimensión humorística.....	109
3.4.1 – <i>Imágenes humorísticas</i>	112
CONCLUSIÓN	115
BIBLIOGRAFÍA, WEBGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA	119

INTRODUCCIÓN

¿De qué hablarían Luis Buñuel y André Malraux durante una cena? Es a partir de esta duda levemente surreal que nació la idea de este trabajo de investigación. Duda surreal pero real a la vez, porque fueron las palabras de Buñuel a despertar mi curiosidad cuando leí en sus memorias este recuerdo: «Cené dos o tres veces con Malraux. Vivíamos una lucha mortal elaborando teorías» (2020, 195). ¿De qué teorías estaría hablando el cineasta? ¿Sobre cuáles temas se centrarían esas luchas mortales? ¿La condición humana? ¿La relación entre Eros y Thanatos? ¿Los *burros podridos* de la sociedad contemporánea? Más allá de la especulación puramente teórica que surge del poder de la ensoñación con los ojos abiertos, se quedó en mi mente la sensación de que podía existir un recóndito vínculo entre esos dos fascinantes personajes. Aunque desde fuera podrían parecer individuos completamente opuestos – un español surrealista, ateo, anárquico, bromista e irreverente contra un francés realista, laico, trotskista, severo y arrogante –, por dentro existe algo que une a los dos artistas y que no se puede ver desde fuera porque reside en la profundidad de sus personas; es algo que va más allá hasta de sus propias conciencias porque se origina en sus inconscientes y tiene su germen en la dimensión colectiva dentro de la cual Buñuel y Malraux nadan como dos peces en un océano tempestuoso: se trata de la época histórica en la que vivieron. En cuanto hijos del siglo XX, evidentemente ambos están vinculados temporalmente al momento histórico en el que nacieron y, consecuentemente, al contexto histórico en el cual desarrollaron su manera de ver y percibir el mundo. Y el caso del siglo XX es particularmente complejo.

«Mira, a las épocas históricas les pasa un poco lo que a los individuos humanos: son muy complicadas, son complejas, hay contrarios, así como la mala psicología es la que hace hombres de una pieza como en el folletín, donde el malo es malo y el bueno es bueno» (2020, 159) afirma José Gaos en una charla con Max Aub, en la cual los dos intelectuales se preguntan sobre lo que significó el Surrealismo dentro del contexto vanguardista del siglo XX: ¿representó verdaderamente la victoria del irracionalismo y el fin natural del racionalismo del XIX? ¿O es reductivo relegar esta vanguardia al rol de representante de lo irracional como si antes no hubiera existido el irracionalismo? A medida que nos adentramos en el terreno de las vanguardias históricas, descubrimos que lo que los manuales nos presentan de forma definida, delimitada y vinculada a diferentes épocas y lugares, se ofrece en realidad a nuestros ojos como un paisaje irregular, confuso, donde a veces hasta el ojo experimentado tiene que esforzarse por discernir los límites

entre zona y zona. «Incluso en los más grandes historiadores hay una cierta tendencia a simplificar lo que se puede llamar el alma de la época, de un periodo, de una cultura... En el Barroco, todo es barroco, en el Renacimiento, todo es renacentista. Es un error mayúsculo», sigue explicando Gaos, «Las colectividades son mucho más complejas todavía que las almas individuales» (2020, 159) y por eso a la hora de estudiar a un artista es fundamental considerar la complejidad histórica colectiva que le rodeaba.

Entre las distintas vanguardias no sólo había continuidades, sino intercambios, ósmosis, contigüidad de hombres y textos. Nunca hay que olvidar que los ismos, antes que todo, fueron obra de hombres y existieron a través de hombres: en los ismos, la dimensión colectiva prevalece sobre la dimensión individual en cuanto esos hombres, por cuanto intentasen encontrar su camino personal e individual, no siempre fueron inmediatamente conscientes de lo que hacían o planificaban. Hay casos de artistas que decidieron acercarse a los grupos vanguardistas de su espontánea voluntad, en búsqueda de una forma de expresarse que se adaptara a su individuo, como hizo Luis Buñuel a través de su cine y de su obra literaria. Pero también hay artistas que decidieron trabajar de manera autónoma sin identificarse con ningún grupo específico y luego, sin embargo, llegaron a producir obras que tenían características comunes con esos mismos grupos. Es este el curioso caso de André Malraux, que por unos cuantos años fue un surrealista sin etiqueta (casi sin darse cuenta) y que solo en la edad adulta reconoció esa correspondencia admitiendo haber tenido en su juventud una tendencia surrealista nunca oficializada:

Les surréalistes ? Mon éloignement d'eux fut essentiellement topographique. Mes premiers bouquins farfelus, comme *Lunes en papier*, sont antérieurs au mouvement. Quand celui-ci grandit, je suis en Indochine, m'occupant de tout autre chose. Je ne suis pas dans ce jeu. Et à mon retour, les surréalistes ont gagné la partie. Pourquoi m'associer à un combat déjà livré et victorieux ? (1973, 31)¹.

Malraux está aquí citando a uno de sus primeros experimentos literarios juveniles, escrito en 1921 y titulado *Lunes en papier*, que representa el mayor ejemplo de cuento surrealista malrauxiano. Junto con el cuento *Royaume-Farfelu*, escrito en 1928, constituye un importante ejemplar de escritura surrealista que durante muchos años ha quedado infravalorado, relegado en la sombra de los grandes éxitos literarios que componen la obra de la madurez de André Malraux y que le otorgaron fama mundial,

¹ Confesión que Malraux hizo en 1972 durante una entrevista con el periodista e historiador Jean Lacouture, autor de la célebre biografía *André Malraux. Une vie dans le siècle* publicada en 1973.

como *La Condition humaine*, *L'Espoir* o *La Psychologie de l'art*. Dentro de la producción malrauxiana, *Lunes en papier* y *Royaume-Farfelu* representan dos casos aislados y peculiares que merece la pena estudiar dentro de su dimensión natural: el Surrealismo.

La literatura surrealista se constituye por numerosos escritos experimentales que se mueven entre el verso y la prosa, utilizando técnicas de composición que tienen como objetivo explorar el subconsciente para extraerlo de la dimensión psíquica y meterlo en comunicación con el externo, con la dimensión de la realidad. Pero más allá de la canónica categorización que se suele aplicar a la literatura surrealista, donde dominan personalidades como la de André Breton, Luis Aragon, Philippe Soupault, Paul Eluard y Benjamin Péret, más allá de lo que se suele encontrar en los manuales de crítica literaria, existen clases de escritores que no son canónicos, que no se pueden meter simplemente en una categoría u otra porque su estilo es camaleónico y complejo. Es este el caso de Buñuel y Malraux.

El objetivo de este trabajo de investigación es analizar las producciones literarias juveniles de Luis Buñuel y André Malraux a través de una mirada que se mueve entre el enfoque individual y el enfoque colectivo, como una cámara cinematográfica que se traslada entre primer plano y plano general. Por un lado, se explorará desde cerca el desarrollo personal de ambos autores para identificar los elementos que son propios de la dimensión individual de cada uno, como las ciudades donde pasaron sus infancias, las familias en las que crecieron, las carreras que estudiaron. Por el otro, ampliando la óptica, se estudiará el contexto histórico-cultural europeo en el cual se movían nuestros protagonistas para analizar los hilos rojos que les unían. Las preguntas de investigación que están a la base de este trabajo principalmente son: ¿De qué manera dos individuos tan opuestos como Luis Buñuel y André Malraux llegaron a escribir en sus años juveniles textos tan relacionados y sincrónicos? ¿De dónde se genera esa necesidad de expresarse a través de una escritura del inconsciente? ¿Es la influencia del Surrealismo la única explicación que está a la base de esa forma de expresión o hay algo más profundo que genera una voluntad de romper con la literatura 'tradicional'? Son numerosas las preguntas que me he puesto con respecto al caso de Buñuel y Malraux, pero las tres que he identificado resumen suficientemente los argumentos que quiero desarrollar dentro de estas páginas.

Este trabajo está dividido en tres partes: el primer capítulo se centrará en Luis Buñuel, en su biografía, en su formación y en su desarrollo artístico durante los años juveniles; en el segundo capítulo se realizará un análisis paralelo a lo del primero, pero esta vez

centrándose en André Malraux; después de haber presentado a fondo a los dos artistas, tanto en nivel biográfico como filosófico, en el tercer capítulo se pasará a una comparación entre ellos centrándose en las similitudes y en las diferencias que caracterizan sus ideologías y sus escritos, convirtiéndoles en dos caras de la misma moneda. Durante toda la tesis se intentará mantener siempre presente la dimensión histórica y cultural que marcó a todos los intelectuales de la generación de Buñuel y Malraux, que crecieron en la primera mitad del siglo XX, para entender cuál era su manera de ver el mundo y, sobre todo, de relacionarse con la realidad.

Accordingly, since the world was emerging without justification from an imbecilic war, we wanted discovery to replace faith – knowing full well that every discovery could be only incomplete... Shaken to the core by the collapse of the Catholic universe, we no longer aspired to a single totality ... Yes, our generation wanted to know everything, and it was given the means to know a great deal... We were acquiring new senses, on canvases we were painting what human eyes had never seen before, we were subjecting our verses to syntaxes intimately linked to our beings. And since we were taking our first steps in the world, like children, we were given toys - the automobile, the aeroplane, the cinema. Nevertheless, though dazzled by novelty, we were desperate (Clara Malraux en Cate 1995, 46).

* * *

ADVERTENCIA: dentro de la tesis aparecen citas de André Malraux tanto en su lengua materna, el francés, como en versiones traducidas al inglés o al español. Pido disculpa a los lectores por este fastidioso inconveniente debido a una dificultad en conseguir los textos de *Lunes en papier* y *Royaume-Farfelu* en lengua original y también a una falta lingüística de la autora que ha tenido que utilizar fuentes bibliográficas en diferentes idiomas.

CAPÍTULO 1 – LUIS BUÑUEL

«“Inquisidor bolchevique”, “comunista feudal”, “monje del dry Martini” son solo algunas de las expresiones acuñadas por sus amigos para definir a ese contradictorio personaje que era Luis Buñuel» (Sánchez Vidal 1993, 13). Luis Buñuel fue un individuo tan complejo y peculiar que no es fácil hablar de él. Ya se ha dicho tanto sobre su figura, anecdótica y fascinante que ha sido estudiada de manera tan amplia que casi parecer superfluo intentar añadir algo más. Pero al final esto es lo que pasa con todos los grandes artistas de la historia, con esas personas que fueron tan innovadoras en su época que nunca van a perder su poder de atracción a pesar del pasar del tiempo. Y quizás lo más interesante de este director de cine es justamente que nunca le interesó la gloria eterna ni la fama ni gustar a la gente porque, como explica Max Aub, el cine de Buñuel es «un cine para sus amigos – el público le importa un pito –; ha encontrado en el cine un instrumento para expresarse a sí mismo, y no se puede buscar en él otra cosa que el propio Buñuel» (Aub en Sánchez Vidal 1993, 15). Todavía, por cuanto personal y subjetiva pueda ser el origen de sus obras, se refleja inevitablemente en él como en cualquier artista el contexto sociocultural de la época en la que vivió, de tal manera que su producción – tanto cinematográfica como literaria – se convierte en un instrumento de análisis histórico. El universo de Luis Buñuel está, voluntaria o involuntariamente, impregnado de esas influencias tanto políticas como filosóficas que caracterizaron la Europa del siglo XX, y no solamente Europa sino a nivel global todo el Novecientos fue marcado por acontecimientos históricos que cambiaron profundamente la manera de vivir y de pensar de las personas.

De tal manera, en este capítulo se explorarán la biografía y la obra del cineasta calandino en sus años juveniles, intentando entrar en la que se podría definir una ‘filosofía buñueliana’. Es decir, su manera de ver el mundo y de contarlo en su obra considerando las influencias históricas, artísticas y filosóficas que caracterizaron la primera mitad del siglo XX. En la primera sección, se explorarán los años de formación del aragonés, a través de un recorrido que empieza con su infancia entre Calanda y Zaragoza, pasando por Madrid y la Residencia de Estudiantes hasta llegar a París con su ambiente vanguardista; en la segunda sección, se analizarán algunas de las lecturas que más influenciaron en la ideología del joven Luis Buñuel, lecturas relacionadas con célebres personajes como el entomólogo Fabre, el Marqués de Sade y Sigmund Freud; en la última

sección, el enfoque será hacia esas vanguardias y esas personas que participaron en el desarrollo del estilo literario y cinematográfico de Luis Buñuel, con el objetivo de identificar esos rasgos histórico-culturales que afectaron la primera etapa artística del director calandino.

1.1 – Vida surrealista de Luis Buñuel

Si se tuviera que elegir a un artista español del siglo XX que personifique la esencia y el alma aragonesas en su persona, ese debería ser Luis Buñuel. Porque, a pesar de todas las ciudades y países donde vivió a lo largo de su vida, siempre se mantuvo intacta su orgullosa identidad de aragonés. Una identidad que se formó durante su infancia, pasada entre el pueblo natal de Calanda y la ciudad de Zaragoza a la que la familia se mudó cuando él tenía tres años. Fue sobre todo en Calanda, donde solía pasar los meses de verano y la Semana Santa, donde se desarrollaron algunas de las que en futuro serían las pasiones y obsesiones del cineasta. «En Calanda tuve yo mi primer contacto con la muerte que, junto con una fe profunda y el despertar del instinto sexual, constituyen las fuerzas vivas de mi adolescencia» (Buñuel 2020, 21). En todo tipo de artista, el ambiente en que vive sus primeros años de vida imprime una huella que difícilmente desaparece en la edad adulta y, como explica Aranda, «Buñuel es uno de los casos más evidentes. Es imposible entender su cine sin tener en cuenta su naturaleza de español y aragonés, y todos los demás aspectos de su condición» (Aranda 1969, 21). El pueblo calandino siempre viene descrito por Buñuel como si fuera una dimensión aislada del mundo, que se ha quedado parada en el tiempo, donde la gente tiene un estilo de vida tan humilde y arcaico que se parece a la época medieval:

Se puede decir que, en el pueblo en que yo nací, la Edad Media se prolongó hasta la primera Guerra Mundial. Era una sociedad aislada e inmóvil, en la que las diferencias de clases estaban bien marcadas [...] la vida se desarrollaba, horizontal y monótona, definitivamente ordenada y dirigida por las campanas de la iglesia del Pilar. Las campanas anunciaban los oficios religiosos, y los hechos de la vida cotidiana, con el toque de muerto y el toque de agonía. [...] En los campos, en los caminos y en las calles la gente se paraba y preguntaba: “¿Quién se está muriendo?” (Buñuel 2020, 18).

En esta dimensión medieval – como él la describe – donde los elementos de la muerte y de la religión son omnipresentes en la vida cotidiana de la gente, es donde se forma la psicología de uno de los más geniales cineastas de la historia. Pero a pesar de esa atmósfera fúnebre que parece impregnar las calles de Calanda, la infancia de Buñuel fue muy despreocupada y alegre, endulzada con los privilegios de una familia burguesa y marcada por experiencias fundamentales en la formación de su manera de ver el mundo.

1.1.1 – *Los orígenes*

Nacido el 22 de febrero de 1900, Luis Buñuel Portolés fue el primero de siete hijos – con María, Alicia, Conchita, Leonardo, Margarita y Alfonso – fruto del matrimonio entre don Leonardo Buñuel, hombre inteligente, valiente e inquieto que escapó de casa a los catorce años para alistarse en el ejército, y la joven María Portolés, veinte años más joven que su marido, una «mujer de extraordinaria belleza, alta, grande de huesos, con andares tan garbosos y señoriles que a los sesenta y tantos años hacía volverse a los hombres cuando iba a misa» (Aranda 1969, 17). Leonardo participó en la guerra de Cuba y luego se hizo rico dedicándose al comercio. De vuelta a su tierra natal, decidió casarse con la mujer más hermosa del pueblo y comprar tierras para administrar, como sus padres hicieron antes que él. Gracias al dinero ganado en Cuba, la gente del pueblo le miraba con respeto y le consideraba una persona importante. La familia Buñuel se había convertido en una de las más adineradas de la provincia: «[...] en Zaragoza eran el centro ya no solo de la vida intelectual, sino el centro de la vida mundana» (Aub 2020, 70). Este es un detalle importante que tener en cuenta: los privilegios con los cuales Buñuel creció gracias a su familia, cuyo estatus social era el de una burguesía rural acomodada, le permitieron dedicarse a sus pasiones artísticas y al mismo tiempo, en la vida adulta, rebelarse frente a ese mismo mundo burgués en el cual había crecido para denunciar las injusticias sociales que veía a su alrededor:

Buñuel es producto de una burguesía que entró en el nuevo siglo con la “generación del 98”, derrotada, desengañada, con muy pocos pilares en que asentar ya su orgullo de casta. Su familia participaba de una calidad ciudadana, liberal y semi-intelectual, al mismo tiempo que era capitalista y latifundista. Estaba en contacto con la tierra. Fueron, sobre todo, los hijos de esta generación los que consiguieron rebelarse. Durante el primer cuarto de siglo tomaron conciencia de la crisis nacional y personal. Y fueron muchos los que reaccionaron así (Aranda 1969, 21).

«Vida ociosa y sin amenazas» así la define Buñuel en sus memorias, y se pregunta «Si yo hubiera sido uno de aquellos que regaban la tierra con sudor y recogían estiércol, ¿cuáles serían hoy mis recuerdos de infancia?» (Buñuel 2020, 28). Si es verdad que su familia tuvo un rol importante en facilitar el camino artístico de Buñuel, también vale la misma regla al revés: la carrera cinematográfica de Buñuel influyó inevitablemente en su familia, sobre todo en sus hermanas y hermanos, que siempre vieron en él – el hermano mayor – un modelo y una fuente de inspiración: «el genio de Luis ha transformado a la familia Buñuel, que ya de por sí no es una familia muy corriente. Es una familia bastante extraordinaria» cuenta Leonardo Buñuel a Max Aub en una entrevista con Max Aub (2020, 31). Tanto él como sus hermanos y hermanas, cuando hablan de sus recuerdos de infancia, suelen contar anécdotas significativas que permiten entender la dimensión familiar en la cual creció el pequeño Luis, quien ya demostraba sobresalientes habilidades artísticas y comunicativas: «Durante la cena, la familia escuchaba con emoción los incidentes de su vida de estudiante», cuenta su hermana Conchita en la revista francesa *Positif*, «mis padres iban a menudo a París y, a su regreso, nos inundaban de juguetes. De uno de aquellos viajes a mi hermano le trajeron un teatro que calculo debía de medir un metro cuadrado. Tenía telones de fondo y decorados.» (Buñuel 2020, 47). Era un niño enérgico y curioso: jugaba con sus hermanos y con los niños del pueblo, ayudaba en misa, cantaba en el coro y le encantaba tocar el violín. Una de sus actividades favoritas consistía en disfrazarse de personajes – pasión que siguió cultivando hasta en edad adulta – «se pasaba la vida vestido de cura y diciendo misa arriba, en un granero» cuenta Alicia Buñuel, la segunda hermana (Aub 2020, 54). Una pasión que unía toda la familia Buñuel era el cariño por el mundo animal: «siempre hemos tenido algún animal», cuenta Conchita, «monos, loros, halcones, sapos y ranas, una o dos culebras, un gran lagarto africano. [...] Todos nosotros hemos amado y respetado todo aquello que tiene vida, incluso vida vegetal» (Buñuel 2020, 49). Esa atracción por los animales nunca abandonaría a Buñuel, quien en la época universitaria se dedicará (entre otras cosas) al estudio entomológico; sucesivamente el elemento zoológico volverá a aparecer a lo largo de toda su producción cinematográfica. Otra característica que siempre formó parte del carácter de Buñuel y que le permitió llegar a ser un gran director de cine es la habilidad de dar órdenes: «hay que acatar y hacer lo que él quiere», declaró Alicia, «yo siempre le he llamado Mussolini [...] él manda. Yo no le hago caso, pero los demás están supeditados» (Aub 2020, 56). Este rasgo de su carácter, que puede sonar como un defecto, en realidad es una virtud que forma parte de su compleja personalidad hecha de contrastes,

que muchas veces ha sido interpretada incorrectamente por parte de la crítica y de los periodistas: ese elemento autoritario del cineasta jamás fue causa de superioridad ni prepotencia (por lo menos en cuestiones de trabajo), sino que fue la chispa de energía que le permitió construir su carrera en el mundo del cine sin perder nunca su identidad.

Descubrió el cine con ocho años, en Zaragoza, en un local llamado Farrucini donde proyectaron una película de dibujos animados. En aquella época el cine solo era una simple atracción de feria, «bastante vulgar, propia de la plebe, sin porvenir artístico» (45) pero al mismo tiempo «el cine significaba la irrupción de un elemento totalmente nuevo en nuestro universo en la Edad Media» (43), cuenta Buñuel en sus memorias. Es claro que aquel primer contacto con el mágico mundo del cine tuvo un impacto en el pequeño Luis, el cual quedó encantado delante de la pantalla. Un amigo de juegos de aquella época (Manuel Mindán Manero) recuerda a Luis niño organizando representaciones teatrales en su ‘Teatro Luis Buñuel Portolés’ donde, a modo de sombras chinescas, interponiéndose entre una lámpara y una pantalla hecha con una sábana, proyectaba escenas realizadas por él mismo sirviéndose de objetos cualesquiera: por ejemplo, imitaba la acción de agujerearle la cabeza a uno de sus amigos con martillo y escoplo, y empezaba a extraerle del interior del cráneo todo tipo de objetos. «Este recuerdo de infancia casi parece una premonición del futuro oficio de cineasta de Buñuel: poner al descubierto mediante juegos de luces y sombras lo que subyace en las profundidades del cerebro» observa Sánchez Vidal (1993, 27), evidenciando no solo la habilidad creativa y de imaginación que Buñuel demostraba poseer ya desde pequeño, sino también el interés por el ocultismo y el ilusionismo, que durante la época juvenil tomará la forma de fascinación por el hipnotismo y la masonería.

Sus estudios empezaron en la escuela de los corazonistas, donde Buñuel aprendió a leer en español y también en francés. Sucesivamente entró en el colegio jesuitas del Salvador donde estudió siete años: «El día empezaba con una misa, a las siete y media, y terminaba con el rosario de la tarde [...] vigilancia constante, ausencia de todo contacto peligroso y silencio» (Buñuel 2020, 39). Esos eran los principios que regían el colegio. Es inevitable que, estudiando en un contexto de este tipo donde la enseñanza se desarrollaba a partir de una impronta católica, se quedaran en el bagaje cultural de Buñuel temas religiosos, pero, al mismo tiempo, cuantos más límites les imponían, más aumentaban sus sentimientos de fascinación al erotismo y a la muerte. Claramente, el peso de esta dimensión religiosa en la vida del joven calandino evolucionó con el pasar del tiempo, y cuanto más crecía y estudiaba, más descubría nuevas filosofías: «Hacia los

catorce años, empecé a tener mis dudas sobre la religión que tan cálidamente nos arropaba» cuenta Buñuel en *Mi último suspiro* (2020, 40), y a partir de los quince, cuando se matriculó en el instituto de Enseñanza Media, se acercó a lecturas de las cuales no se hablaba en el colegio del Salvador: «descubrí a Spencer, a Rousseau e incluso a Marx. La lectura de *El origen de las especies*, de Darwin, me deslumbró y me hizo acabar de perder la fe» (2020, 42). Ese fue el inicio de la ruptura con todo lo que había aprendido del mundo hasta entonces. El caparazón constituido por Calanda y Zaragoza empezaba a quedarle estrecho y terminados los estudios de bachillerato llegó el momento de salir de la dimensión atemporal en la que había crecido para entrar en la modernidad:

Mi padre me preguntó qué quería estudiar. Yo tenía dos aficiones principales: una de ellas, la música [...] y la otra las ciencias naturales. Le pedí a mi padre que me dejara ir a París a matricularme en la Schola Cantorum y continuar los estudios de composición. Él se negó, arguyendo que con el sueldo de un artista uno estaba más predispuesto a morir de hambre que a prosperar. [...] Halagando mis otras tendencias, me instó a que marchase a Madrid a estudiar la carrera de ingeniero agrónomo (Aranda 1969, 28).

1.1.2 – *Época madrileña*

Los años madrileños fueron los más importantes en la formación del bagaje cultural de Luis Buñuel: fueron años llenos de estímulos, de descubrimientos y sobre todo de nuevos conocidos. «Madrid era todavía una ciudad pequeña, la capital administrativa y artística. Se andaba mucho para ir de un lado a otro. Todo el mundo se conocía y cualquier encuentro era posible», cuenta Buñuel en sus memorias (2020, 72), donde describe una Madrid acogedora, casi hogareña, vivaz y atractiva, llena de cafés literarios y oportunidades para la confrontación de ideas. En 1917, terminados los estudios en el Instituto, sus padres decidieron mandarle a Madrid para empezar la carrera universitaria. Fue un camino largo y lleno de virajes: inicialmente se apuntó a Ingeniería para complacer a su padre, porque según él «la cosa más aristocrática que se puede hacer en España es estudiar para ingeniero o diplomático»²(Xifra 2022, 18); luego cambió a Ciencias Naturales para seguir su afición a la zoología y a la entomología, dedicándose por largo tiempo al estudio del mundo de los insectos como alumno del entomólogo Dr. Bolívar,

² De «Autobiography of Luis Buñuel», un *curriculum vitae* redactado por Buñuel en julio 1939 a petición de Iris Berry.

director del Museo de Historia Natural de Madrid; y, por último, se puso a preparar la licenciatura de Filosofía y Letras, graduándose en Historia en 1924. Pero lo que más importancia tuvo de todo en esta época no es tanto el ‘qué’ estudió, sino el ‘donde’: la Residencia de Estudiantes³. Recuerda Buñuel: «Me inscribieron en la Residencia de Estudiantes, donde permanecería siete años. Mis recuerdos de aquella época son tan ricos y vividos, que puedo asegurar, sin temor a equivocarme, que, de no haber pasado por la Residencia, mi vida hubiera sido muy diferente.» (Buñuel 2020, 65). Fundada en 1910, la Residencia de Estudiantes fue el primer centro cultural de España y se convirtió rápidamente en uno de los mayores sitios de intercambio artístico e intelectual de Europa. «La Residencia fue un centro de formación, un catalizador de talentos sin paragon en los anales de España» (Aranda 1969, 31) y la presencia de Buñuel fue sin duda una de las más activa e impetuosa, tan significativa que no se puede hablar de esa institución sin él, ni de él sin esa institución. A parte de la renombrada amistad con Lorca y Dalí – trío emblemático dentro de la Residencia – que hoy en día prácticamente se ha convertido en un mito, Buñuel entró en contacto también con personalidades como Rafael Alberti, ‘Pepín’ Bello, Moreno Villa, José Bergamín, Ramón Gómez de la Serna (del cual se hablará de manera más profundizada en el párrafo 1.3.2 de este capítulo) y muchos más. «Durante aquel tiempo entablé una estrecha amistad con un grupo de jóvenes artistas [...] empecé a colaborar en publicaciones literarias de vanguardia, publicando algunos poemas y prefiriendo charlar con mis amigos en el café antes que sentarme ante el microscopio» (Buñuel 2022, 20). En la Residencia se daban conferencias, conciertos, representaciones teatrales, lecturas de poemas y otras actividades culturales. Fueron años de formación, encuentros y aventuras. Buñuel pasaba los días entre charlas, escritura, paseos, borracheras y veladas en la Residencia. Era un joven brillante y creativo, lleno de energía y de curiosidad, apasionado del ejercicio físico y del boxeo: «solo Buñuel, entre el grupo que consideramos, era un deportista asiduo, aficionado al boxeo, que convenía bien a sus tendencias bronquistas» (Sánchez Vidal 1988, 57). Sin embargo, «pese a su aspecto hosco, fue durante toda su vida un gran bromista» recuerda su amigo y colaborador Jean-Claude Carrière: «una de las razones que tuvo para adherirse al grupo surrealista fue, sin

³ «La Residencia ha quedado asociada para siempre en la memoria colectiva con aquel periodo extraordinariamente fecundo que hoy conocemos como la Edad de Plata de la cultura española. Está también unida indisolublemente, como heredera de su quehacer y de su ideario, a la Institución Libre de Enseñanza. Lo está, por último, a la gesta del exilio posterior a la guerra civil, al que se vieron obligados a marchar sus fundadores y un largo número de protagonistas de su historia» (Velasco 2000, 158).

duda, esa obstinada predilección por la mistificación, incluso rudimentaria, improvisada» (2016, 212).

Rodeado de tantos estímulos, se acercó a varias formas de expresión explorando sus inclinaciones artísticas en la búsqueda de encontrar la más adecuada a su persona. Gracias a Lorca, por ejemplo, comenzó a interesarse por la poesía y por el teatro: los dos ayudaban a «un hombrecito llamado Mayeu» (Aranda 1969, 32) a preparar sus pequeñas representaciones para niños en el parque del Retiro y terminaron llevándolo a la Residencia para organizar eventos de teatro. «Luis fue también actor *amateur*. Su grupo sentía mucha admiración por el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, y lo representaban todos los primeros de noviembre» (Aranda, 32), ya que en esa se identificaban datos freudianos y elementos subversivos. El cine también se estaba difundiendo en el centro español, donde se empezaba a apreciarlo. No obstante, «[...] no era todavía más que una diversión. Ninguno de nosotros pensaba que pudiera tratarse de un nuevo medio de expresión, y mucho menos de un arte. Solo contaban la poesía, la literatura y la pintura» afirma Buñuel (2020, 95), y «en aquellos tiempos nunca pensé que un día pudiera hacerme cineasta». Efectivamente, en aquella época estaba concentrado en otra forma de expresión: la escritura. «Buñuel manifestó en diferentes ocasiones que le hubiese gustado ser escritor» evidencia Jordi Xifra en su estudio sobre la obra literaria de Luis Buñuel «porque estimaba que el mundo del cine, al requerir de enorme capital humano para la realización de una película, era extremadamente agobiante» (2022, 22). A pesar de ese fuerte deseo de escritura, el mismo Buñuel admitía: «Pero no valgo para escribir. Me repito. Lo que a un escritor le cuesta dos minutos a mí me cuesta dos horas»⁴(22). Aun así, el hecho de que no obtuviera éxito con sus trabajos literarios no significa que no se pueda identificar una antología poética de Luis Buñuel, quien efectivamente no solo escribió numerosos cuentos, relatos, poesías y ensayos, sino que llegó a publicarlos en prestigiosas revistas de la época como *La Gaceta Literaria* y *Cahiers d'Art*. Fue justamente durante su época madrileña cuando publicó sus primeros escritos: en 1922 aparece su primer texto literario, *Una traición incalificable*, en la revista *Ultra* y en noviembre del mismo año publica su segundo texto, *Instrumentación*, en la revista *Horizonte*. Se entrará en manera más profunda en el análisis de la obra literaria de Buñuel más adelante, pero es importante evidenciar ya aquí cómo en esos primeros escritos se perciben elementos y temas que se podrían definir como pre-surrealistas.

⁴ Es lo que confesó a Sánchez Vidal en una entrevista en 1980.

Parece bastante evidente que a esos años en la Residencia también se puede remontar el origen de su formación surrealista, aunque fuera de una forma más inconsciente y espontánea que en los años parisinos. A inicios de 1920, en Madrid empezaban a ebullición nuevas formas de expresión – las futuras vanguardias – y trazas del grupo surrealista español ya se podían empezar a identificar entre esos experimentos artísticos⁵:

Si en España el surrealismo nunca estuvo tan concretamente fijado por un programa político como en Francia, tuvo, en cambio, la ventaja de que, siendo el español pueblo menos lógico y más apasionado y realista que el francés, pudo afianzarse en auténticas tradiciones de temperamento y artes nacionales (Aranda 1969, 36).

La Residencia de Estudiantes era un lugar demasiado riguroso para que fuera compatible con la dimensión surrealista: gobernado por un severo racionalismo y por una especie de reglamento no escrito, imponía cierta disciplina a sus residentes. Pero sí que era suficientemente liberal como para permitir que sus habitantes desarrollasen «las más variopintas direcciones estéticas, políticas y vitales» (Vidal 1988, 45) que surgían de manera natural en esos jóvenes intelectuales burgueses:

El prototipo del residente era, sin duda, demasiado razonable para dos futuros surrealistas tan ferozmente originales como Buñuel o Dalí (Lorca era, seguramente, el que mejor se adaptaba al espíritu de la casa). Pero en nada les estorbaba la disciplina de la Residencia, que [...] constituía excelente plataforma sobre la que aparejar cualquier edificio posterior. [...] Allí podían coincidir gentes de todas partes de España, y Lorca podía ser tan andaluz como quisiera, Buñuel tan aragonés como demostraba ser, y Dalí todo lo catalán que en él bullía (Sánchez Vidal 1988, 45).

Innumerables pueden ser los ejemplos de cómo la palpitante fuerza creativa de esos jóvenes artistas y las ganas de romper con la aburrida cotidianidad burguesa tomaban forma cada día en nuevas y excitantes aventuras. Pero, si hubiera que escoger uno que pueda resumir esa fusión entre la ruptura con la realidad y la búsqueda de irracionalidad manteniendo al mismo tiempo el legado tradicional español, no cabe duda de que sería la

⁵ «Se ignora generalmente que el movimiento surrealista tuvo en España unos principios contemporáneos al movimiento francés. Desde 1916, fecha en que aparece en Barcelona el primer número de la revista *dadá 391* de Picabia, surgen los gérmenes del surrealismo español. En 1919 se forma un grupo *dadá* en Barcelona, alrededor de Joan Prats, un elegante sombrero, y de algunos diletantes amigos suyos. Casi simultáneamente hizo su aparición en Madrid. Si en la capital catalana la rápida absorción surrealista se debió a su sed de cosmopolitismo, siendo, por tanto, más internacional, en Madrid encontró fuentes aborígenes que le dieron un carácter popular, diferenciándolo del francés» (Aranda 1969, 34).

Orden de Toledo. Toledo⁶ era visita obligada para cualquier estudiante de la Residencia: esa ciudad tenía un profundo valor histórico y cultural y, junto con el Greco, había sido convertida en un *topos* de la literatura española principalmente gracias a la generación del '98 y a los modernistas. A través de una de las excursiones organizadas por la Residencia de Estudiantes, en 1921 Buñuel descubrió Toledo y quedó totalmente hechizado por ella: «Desde el primer día quedé prendado [...] de su ambiente indefinible», cuenta el director en sus memorias; «Volví a menudo con mis amigos de la Residencia y, el día de San José de 1923, fundé la Orden de Toledo, de la que me nombré a mí mismo condestable» (2020, 89). El objetivo de la Orden, básicamente, era vivir experiencias inolvidables y fuera de lo normal por las calles de Toledo, dejándose llevar por el inconsciente y por la borrachera:

La fonda en la que nos hospedábamos, lejos de los hoteles convencionales, era casi siempre la Posada de la Sangre, donde Cervantes situó *La ilustre fregona*. La posada apenas había cambiado desde aquellos tiempos: burros en el corral, carreteros, sábanas sucias y estudiantes. Por supuesto, nada de agua corriente, lo cual no tenía más que una importancia relativa, ya que los miembros de la orden tenían prohibido lavarse durante su permanencia en la ciudad santa. Comíamos prácticamente siempre en tascas, como la Venta de Aires, en las afueras de la ciudad, donde siempre pedíamos tortilla de caballo (con carnes de cerdo) y una perdiz y vino blanco de Yepes. Al regreso, a pie, hacíamos un alto obligado en la tumba del cardenal Tavera, esculpida por Berruguete [...]. Después, subíamos a la ciudad para perdernos en el laberinto de sus calles, acechando la aventura. [...] A menudo, en un estado rayano de delirio, fomentado por el alcohol, besábamos el suelo, subíamos al campanario de la ciudad, íbamos a despertar a la hija de un coronel cuya dirección conocíamos, y

⁶ «La ciudad imperial de Toledo ha estado presente en todas las etapas y géneros de nuestra literatura, al menos desde mediados del siglo XI hasta finales del siglo XVII, desde los “mesteres” hasta el posbarroco; después, por razones de hechos históricos ocurridos en esta ciudad que cobraron resonancia nacional o porque hechos de relevancia nacional repercutieron más o antes en Toledo que en otras partes de la nación, también fueron motivo suficiente para que Toledo ocupara, sobremanera, la atención de escritores, cronistas y ensayistas durante los siglos XVIII y XIX y, con alternancia, durante el siglo XX y las dos décadas que lleva transitadas el siglo XXI. En efecto, numerosos son los aspectos de Toledo que han llamado la atención de escritores, de viajeros e historiadores y artistas de las más diversas ciencias; y de sabios e intelectuales deseosos de saber o de buscadores de la “piedra filosofal” o de la “eterna juventud”: los orígenes míticos y legendarios de la ciudad, tema éste que se intensificó en el siglo XV; su singular configuración geográfica tesonera y estéticamente diseñada por el Tajo; la Toledo-ciudad mito de las tres culturas y biblioteca del saber oriental y universidad de magia y de nigromancia; la consideración de Toledo como la Jerusalén de Sefarad; la ciudad rebelde por antonomasia, primero contra el poder centralizador del califato de Córdoba y, después, contra la caterva extranjera usurpadora de cargos, dignidades y empleos propios en las instituciones estatales que trajo Carlos I cuando vino a reinar [...]; por ser el resultado más acabado y cumplido de diversas épocas, culturas y pueblos; antigua corte de reyes que fue y cuna de nobleza en la que habrían de coronarse y aún ser enterrados los monarcas para más gloria y dignidad de todos ellos. [...] En fin, por su inmenso patrimonio histórico, artístico, legendario y monumental, que hacen de Toledo un museo de museos multiformes con que confecciona la suma de secretos, Toledo ha acaparado la atención de los escritores desde los orígenes de la literatura española hasta esta segunda década del siglo XXI que está a punto de consumirse [...]» (Fernández 2019, 8).

escuchábamos en plena noche los cantos de las monjas y los frailes a través del muro del convento de Santo Domingo.

Nos paseábamos por las calles, leyendo en alta voz poesías que resonaban en las paredes de la antigua capital de España, ciudad ibérica, romana, visigoda, judía y cristiana.

(Buñuel 2020, 90-91).

En el mismo año de la fundación de la Orden de Toledo, 1923, ocurrieron dos acontecimientos clave a la hora de marcar la dirección que el joven Buñuel iba a tomar en su vida: el primero, el golpe de estado de Primo de Rivera (13 de septiembre de 1923) que, con el apoyo del rey Alfonso XIII y del ejército, derrumbó el gobierno democrático e inició una dictadura que duró hasta 1931, cuando volvió a caer la monarquía; el segundo, la muerte del padre de Buñuel. «Aquella muerte fue una fecha decisiva para mí», cuenta en sus memorias. «De no ser por la muerte de mi padre, tal vez me hubiera quedado mucho más tiempo en Madrid. Acababa de licenciarme en Filosofía y no tenía intención de hacer el doctorado. Quería marcharme a toda costa y solo esperaba la ocasión. Esta se presentó en 1925» (Buñuel 2020, 97).

1.1.3 – *Época parisina*

A principio de 1925, Buñuel se entera de que Eugeni D'Ors había sido designado representante de España dentro del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual, así que decide hablar con el director de la Residencia ofreciéndose para acompañarle como secretario: su solicitud viene aceptada y Buñuel se prepara para mudarse a París. Su madre le pagó el viaje y, como siempre, le ayudó económicamente a lo largo de toda su estancia parisina. Al llegar a la grandiosa capital artística de Europa, el joven aragonés se juntó cuanto antes con un grupo de extranjeros (principalmente españoles), despectivamente llamados por los franceses *métèques*, en el intento de mantener los mismos hábitos que llevaba en Madrid: no fue difícil lograr ese fin en cuanto, en esa época, el franco estaba a un cambio tan bajo que la peseta le permitía mantener un estilo de vida lujoso. Se creó fácilmente una rutina en Montparnasse, donde participaba en tertulias entre artistas y frecuentaba renombrados cafés como el Dome, La Rotonde, el Sélect y los cabarets más célebres de la época. Entre los primeros amigos que tuvo en París, los pintores Joaquín Peinado y Hernando Viñes fueron de los más importantes: fue justamente en su estudio donde Buñuel, apenas unas semanas después de su llegada a París, conoció a Jeanne

Rucar, su futura esposa: «Era natural del norte de Francia, conocía ya los medios españoles de París gracias a su costurera y practicaba la gimnastica artística» (Buñuel 2020, 107).

A finales de 1926, por una mezcla entre talento, suerte y recomendación, fue ofrecida a Buñuel la oportunidad de dirigir la parte escénica de *El retablo de Maese Pedro*⁷, en la versión del artista español Manuel de Falla, para presentarla en Ámsterdam. Las propuestas artísticas del joven Buñuel fueron aceptadas con entusiasmo y, con la ayuda de algunos amigos que él mismo escogió para actuar en la obra teatral según sus indicaciones, el espectáculo se estrenó con merecido éxito. Esta fue la única vez en la que Buñuel dirigió una obra teatral (excepto una representación teatral del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla que preparó en México en 1960), pero fue lo suficientemente satisfactoria y excitante como para despertar algo que quizás siempre había residido en él:

Ebrio de mi triunfo, o al menos esto significó para mí el no haber obtenido un fracaso, sentí que un gran amor se había despertado en mí por la *mise en scène*. Poco después, en París, vi un film de Fritz Lang, *Les trois lumières*, que me impresionó extraordinariamente. Por primera vez comprendí que las películas podían ser un medio de expresión, y no meramente un pasatiempo, como yo creyera hasta entonces (Aranda 1969, 42).

Desde su llegada a París, había empezado a frecuentar los cines con asiduidad – hasta tres veces al día – construyéndose una cultura cinematográfica y empezando a entender el poder expresivo de ese mundo que hasta entonces no había considerado con particular interés. «Fue al ver *Der münde Tod* cuando comprendí sin la menor duda que yo quería hacer cine», cuenta Buñuel (2020, 110), explicando cuán profundamente le conmovió en específico una escena de la película y cómo esa sensación se repitió sucesivamente con otras películas de Fritz Lang: «Me convenció de que el cine podía despertar emociones artísticas. Por primera vez sentí una especie de escalofrío, una emoción romántica, y la posibilidad de hacer llegar mi manera de entender el mundo a los demás» (Aub 2020, 267). En esa época, el cine francés se había desarrollado en niveles muy altos y entre los directores más célebres figuraba Jean Epstein, de origen polaco, que acababa de fundar una academia de actores. Buñuel decidió inscribirse: «Conseguí entrar en contacto con

⁷ La versión de Manuel de Falla había sido presentada en sesión única en el palacio de la princesa de Polignac, en París. «*El retablo de Maese Pedro* es un episodio tomado del *Quijote*. En la obra aparece éste, Sancho Panza y otros personajes cervantinos, que son presentados por Maese Pedro durante una representación de guiñol. En la representación en casa de la princesa de Polignac, tanto los personajes de Cervantes como los del guiñol habían sido muñecos» (Aranda 1969, 41).

Jean Epstein, que era entonces el más famoso director de Francia, para que me tomase como asistente. Trabajé para él durante dos años, y junto a él aprendí la técnica cinematográfica» (Aranda 1969, 42). Esos años de aprendizaje fueron útiles sobre todo en el nivel de estudio teórico y práctico de todo lo que concierne a la realización de una película. Pero en cuestiones de estilo Epstein no tuvo tanta influencia en el joven aragonés, que ya tenía bien claro lo que le gustaba y lo que no: «al ver dirigir a Epstein, muchas veces me ponía a pensar, con la pretensión de todo novato, que eso no podía ser, y que el emplazamiento de la cámara, luces o personajes tenían que estar de otra manera» (Aranda 1969, 46-47). Buñuel estaba muy seguro de sí mismo y de sus capacidades artísticas; el barroquismo estético y el simbolismo poético del director polaco eran cosas que no le interesaban, aunque algo de su predilección por focalizarse en los objetos se quedó en la obra buñueliana. El mismo Epstein se dio cuenta de las actitudes vanguardistas del joven Buñuel y un día lo puso en alerta diciéndole: «Tenga cuidado. Advierto en usted tendencias surrealistas. Aléjese de esta gente» (Buñuel 2020, 113). No es nada sorprendente decir que Buñuel hizo todo lo contrario, evidentemente.

Entre los años 1925 y 1929, Buñuel se dedica a múltiples actividades: colabora en algunas producciones cinematográficas, tanto detrás como delante de la cámara; empieza a escribir crítica cinematográfica para *La Gaceta Literaria* de Madrid y la parisina *Cahiers d'Art*; continúa con sus experimentales escritos literarios que aparecen en algunas revistas; trabaja en un guion para el centenario de la muerte de Goya, comisionado por el Comité Goya de Zaragoza (proyecto abandonado por falta de dinero); colabora con Gómez de la Serna en la realización de un guion inspirado en sus cuentos; a menudo viaja a Madrid para ver sus amigos y para realizar presentaciones sobre el cine de vanguardia en la Residencia de Estudiantes. «En aquellos momentos, yo era el único español – de los que se habían ido de España – que tenía nociones de cine» explica Buñuel (2020, 128). Y, efectivamente, el personaje de Luis Buñuel levantaba interés en los círculos intelectuales parisinos, donde había empezado a moverse desde su llegada en la capital, causando una buena impresión:

Sus ojos, sinceros y resueltos, su complexión robusta, su actividad de boxeador, cosas que en aquella época se apreciaban mucho en los círculos intelectuales, donde el “sport” había sido erigido en ídolo de las clases pensantes. Buñuel, bien vestido, elegante hasta cierto punto y resuelto, no era nada fanfarrón. Un amigo parisino me dijo que a pesar de su apariencia era un hombre bastante tímido, nervioso, y que, cuando andaba solo de noche por las calles iba siempre por el centro, como temiendo supersticiosamente la oscuridad de las aceras (Aranda, 1969: 44).

Fue así como, poco a poco, empezó a acercarse al grupo surrealista. «Desde la rotura de cristales de la Closerie des Lilas⁸, yo me sentía más y más atraído por la forma de expresión más irracional que proponía el surrealismo» (Buñuel 2020, 127). Justamente en ese periodo, Buñuel había empezado, junto con Dalí, a trabajar en su primer experimento cinematográfico, que se convertiría en seguida en el primer cortometraje surrealista: *Un chien andalou*. Surgió de las mentes de dos «surrealistas sin etiquetas» (Buñuel 2020, 131) que entre el juego y la ambición decidieron hacer una película: «[la idea] nació de dos sueños gemelos que tuvimos Dalí y yo. Él soñaba obsesivamente con una mano recorrida por las hormigas. Yo, con un ojo rebanado.» (Aub 2020, 611). El guion se produjo en menos de una semana siguiendo una única y simple regla: «no aceptar idea ni imagen alguna que pudiera dar lugar a una explicación racional, psicológica o cultural» (Buñuel 2020, 129). Por primera vez en el cine se utilizaba el método de escritura automática para realizar un guion, que fue publicado en 1929 en la revista oficial del surrealismo, *La Révolution surréaliste*. La película se produjo de manera totalmente autónoma, rodada en pocas semanas y financiada por la madre de Buñuel (que nunca la vio); se estrenó en París el 6 de junio de 1929 y fue un éxito total⁹. A la salida de la proyección, André Breton exclamó: «Este sí es un film surrealista» (Aranda 1969, 86). Y efectivamente, tras el triunfo de *Un chien andalou*, Buñuel y Dalí fueron admitidos en el grupo surrealista, al que ya se habían acercado con anterioridad, como ha recordado Louis Aragon:

[Un día] Yo, por pura casualidad, estaba en un café muy conocido de Montparnasse y estaba sentado tan tranquilamente escribiendo. Había muy poca gente, serían las cinco de la tarde, cuando vi como dos tipos remoloneaban en torno mío y comprendí perfectamente que querían hablarme, yo me hice el distraído, [...] pero Buñuel hablaba bien francés, el otro callaba, no pude saber si era porque tenía miedo de hablar mal o porque era muy tímido. [...] Entonces les propuse llevarlos al Cyrano, en la Place Blanche, donde todos los días a las seis se reunían los surrealistas. Me acompañaron muy entusiasmados (en aquel momento estaban preparando una de sus primeras películas) y fueron muy bien recibidos (Sánchez Vidal 1988, 219).

⁸ La Closerie des Lilas fue uno de los cafés más renombrados de París y un lugar icónico en Montparnasse, que hospedaba tertulias literarias, artísticas y filosóficas. Entre los clientes habituales más famosos del café aparecen nombres como Charles Baudelaire, Emile Zola, Théophile Gautier, Honoré de Balzac y Hemingway. En años posteriores, el café atrajo a luminarias como Amedeo Modigliani, Pablo Picasso, Oscar Wilde, Charles Baudelaire, Paul Verlaine, André Gide, Louis Aragon, Scott Fitzgerald, Ezra Pound, Jean-Paul Sartre y Samuel Beckett.

⁹ Cada vez que Buñuel hablaba del estreno de *Un chien andalou*, contaba la anécdota de que ese día «tenía los bolsillos llenos de piedras, para tirársela al público si empezaban a protestar. Pero fue un triunfo» (Aub 2020, 269) y no fue necesario. No se sabe si lo hizo de verdad, o si se tratara de una de sus tantas bromas.

Buñuel cuenta en sus memorias cómo su entrada en el grupo surrealista «[...] se produjo como algo sencillo y natural. Fui admitido a las reuniones que se celebraban diariamente en Cyrano y, alguna que otra vez, en casa de Breton, en el 42 de rue Fontaine» (2020, 132). Los miembros principales de esos encuentros eran André Breton, Max Ernst, Louis Aragón, Paul Éluard, Tristan Tzara, René Char, Man Ray, Pierre Unik, Tanguy, Jean Arp, Maxime Alexandre, Magritte y Benjamin Péret. Todos estaban muy interesados en esa *new entry* española de la cual se estaba empezando a hablar y que parecía prometer grandes cosas. Buñuel siempre recuerda el encuentro con el grupo como algo decisivo en su vida: con los surrealistas se sentía por fin libre de expresarse espontáneamente, sin sentirse juzgado; había encontrado a unas personas que pensaban como él.

La mayoría de aquellos revolucionarios – al igual que los señoritos que yo frecuentaba en Madrid – eran de buena familia. Burgueses que se rebelaban contra la burguesía. Este era mi caso. A ello se sumaba en mí cierto instinto negativo, destructor que siempre he sentido con más fuerza que toda tendencia creadora. [...] Pero lo que más me fascinaba de nuestras discusiones del Cyrano era la fuerza del aspecto moral. Por primera vez en mi vida, había encontrado una moral coherente y estricta, sin una falla. Por supuesto, aquella moral surrealista, agresiva y clarividente solía ser contraria a la moral corriente, que nos parecía abominable, pues nosotros rechazábamos en bloque los valores convencionales. Nuestra moral se apoyaba en otros criterios, exaltaba la pasión, la mixtificación, el insulto, la risa malévola, la atracción de las simas (Buñuel 2020, 134).

Entre los espectadores extasiados de la proyección de *Un chien andalou*, hubo dos personas en particular que adoraron esa innovadora creación surrealista y que decidieron iniciar una importante colaboración con el joven aragonés: Charles y Marie-Laure, vizcondes de Noailles, que propusieron a Buñuel financiarle una nueva película. Así fue como nació el segundo largometraje de Luis Buñuel: *L'âge d'or*. La elaboración de este nuevo proyecto empezó con la misma técnica que el antecedente, es decir, como un trabajo en equipo entre Buñuel y Dalí. Pero a causa de la aparición de Gala¹⁰ en la vida

¹⁰ Gala (de nacimiento Elena Dmitrievna Diakonova) fue esposa del poeta Paul Éluard y amante del pintor Max Ernst. En seguida, Dalí se enamoró con locura de ella, la convirtió en su musa y pasaron toda la vida juntos. Entre Gala y Buñuel siempre hubo una pésima relación y el director la describe en sus memorias el día en que la conoció con estas palabras: «Es una mujer a la que siempre he procurado evitar, no tengo por qué ocultarlo. La conocí en Cadaqués, en 1929, con motivo de la Exposición Internacional de Barcelona. Vino con Paul Éluard, su marido, y su hijita Cécile [...] Dalí me dijo, muy agitado: “acaba de llegar una mujer magnífica”. [...] De la noche a la mañana, Dalí ya no era el mismo. Toda concordancia de ideas desapareció entre nosotros, hasta el extremo que yo renuncié a trabajar con él en el guion de la *Edad de oro*. No hablaba más que de Gala, repitiendo todo lo que decía ella. Una transformación total» (Buñuel 2020, 120).

del pintor los dos amigos no lograron reproducir el clima de simbiosis creativa que había caracterizado la escritura de *Un chien andalou*, y Buñuel se alejó de Dalí para proceder autónomamente. Buñuel la definió como una «película de amor loco, de un impulso irresistible que, en cualesquiera circunstancias empuja el uno hacia el otro a un hombre y a una mujer que nunca pueden unirse» (Buñuel 2020, 146). *L'âge d'or* fue una de las primeras películas sonoras que se rodó en Francia: fue estrenada en un evento exclusivo en casa de los Noailles, quienes quedaron totalmente entusiasmados, y sucesivamente se proyectó durante seis días en el Estudio 28. La reacción del público a esta nueva obra surrealista fue de tal desconcierto y rechazo que pronto se convirtió en un escándalo. Tras una semana de su debut, la policía prohibió la película, que quedó censurada durante cincuenta años¹¹. «*L'âge d'or* contenía, en mayor medida que *Un chien andalou*, elementos para garantizar un film de máxima novedad, sorpresa y escándalo. Se trataba del primer largometraje surrealista» (Aranda 1969, 112).

La crítica intelectual de la época (y no solo) en abundantes ocasiones definía esas dos primeras películas buñuelianas como un juego estético cargado de simbolismo y precisamente con la función de crear escándalo en el público, cuando en realidad Buñuel declaró repetitivamente que su objetivo era provocar una reacción, instigar a la acción. Hablando de *Un chien andalou* explicó «lo que quiero es que el film no os guste, que se proteste. Sentiría que os agradase.» (Aranda 1969, 86) porque el objetivo de los surrealistas no era hacer arte en el sentido convencional y tampoco gustar al público, sino romper con todo lo que formaba parte de un sistema social, político, económico, religioso y cultural que – como ellos decían – estaba *podrido*: querían despertar las mentes de la gente, incitar a lo irracional, explorar los impulsos más profundos que palpitan en lo inconsciente. Movidos por una cierta idea de revolución, los surrealistas «luchaban contra una sociedad a la que detestaban utilizando como arma principal el escándalo.» (Buñuel 2020, 133). De hecho, mirando al éxito artístico que el movimiento surrealista tuvo en los años y la resonancia cultural que obtuvo a nivel global, se puede decir que al fin y al cabo falló en la que era su misión original; «triunfó en lo accesorio y fracasó en lo esencial» por utilizar las palabras de propio Buñuel (2020, 153) que, en edad avanzada, mirando atrás a su juventud, definió el colectivo surrealista de aquellos años parisinos como «un grupito de intelectuales insolentes [...] un puñado de idealistas que se dividían en cuanto había que tomar parte, directa y violentamente, a la acción» (Buñuel 2020, 154).

¹¹ «La película no podía verse más que en proyección privada o en cineclubs. Por fin en 1980 fue distribuida en Nueva York y en 1981 en París» (Buñuel 2020, 147).

1.2 – Más allá del artista: Buñuel lector

Tanto en los años madrileños en la Residencia de Estudiantes como en los años parisinos de convivencia surrealista, Buñuel entró en contacto con realidades muy diferentes de la que había sido, hasta entonces, su zona de confort «medieval» entre Zaragoza y Calanda. Al llegar a Madrid por primera vez se dio cuenta al instante de que estaba entrando en otro mundo; la burbuja aragonesa acababa de explotar y su brillante mente creativa empezaba a reaccionar a los nuevos estímulos de una capital renacida y restaurada. Entre 1900 y 1930 Madrid vivió una transformación radical:

En 1900 [...] solo tres ciudades (Madrid, Barcelona y Valencia) pasaban de doscientos mil habitantes y solo dos, Madrid y Barcelona, del medio millón. En 1930, [...] Barcelona pasaba del millón de habitantes y Madrid lo rozaba. [...] La ampliación de barrios elegantes y la construcción de edificios suntuarios, la apertura de hoteles modernos (Ritz y Palace, ambos en 1910-1914), el trazado de la Gran Vía (1910-1931), cambiaron su fisionomía: Madrid era ahora ante todo una ciudad comercial y bancaria (Fusi 2012, 203).

En aquellos años, España se encontraba en un contexto histórico particularmente delicado: la Primera Guerra Mundial acababa de empezar, difundándose rápidamente por Europa e involucrando cuantos más países posibles dentro del conflicto. España logró mantenerse neutral, debido a que estaba viviendo ese fundamental periodo de modernización conocido como Restauración: intentaba salir de un estado de país rural para empujar un proceso de industrialización en el intento de acercarse al nivel de las otras naciones. Esa neutralidad, todavía, no fue tan enriquecedora como hubiera podido ser en cuanto era una «neutralidad debida más a la debilidad del país que a las convicciones ideológicas o morales de sus dirigentes» (Fusi 2012, 215). El dualismo seguía definiendo al país: durante la guerra «España se escindió en dos tendencias irreducibles que, veinte años después, se matarían entre sí» cuenta Buñuel (2020: 42) recordando aquella época, cuando él apenas tenía diecisiete años; «toda la derecha, todos los elementos conservadores del país, se declararon germanófilos convencidos. Toda la izquierda, los que se decían liberales y modernos, abogaban por Francia y los aliados» (42). A pesar de esa inevitable división ideológica, a principio de siglo España consiguió desarrollarse cultural y socialmente, acercándose a la dimensión europea: con el nacimiento de una clase obrera «las formas de vida, la mentalidad dominante, las modas, el vestido, los ocios, los valores, respondían a los gustos y aspiraciones de la clase media»

(210). El resurgimiento social desencadenó un consecuente resurgimiento cultural que dio forma a las llamadas generaciones del 98, de 1914 y del 27, en la que figura nuestro director junto con sus compañeros de aventuras.

Lo que dio inicio al “despertar intelectual” del joven Buñuel fue no solo el nuevo círculo de amistades que construyó en esos años, sino el contacto con una amplia gama de textos a los cuales pudo acceder justamente gracias a esas nuevas amistades, textos que le permitieron acercarse a ideologías totalmente sorprendentes que demolían todo lo que había aprendido en su vida hasta entonces. Como relata Max Aub en su colección de entrevistas con el amigo cineasta, se puede resumir el desarrollo ideológico que dio origen a una visión buñueliana del universo a través de tres hombres: «Federico García Lorca, que, de hecho, te descubrió el mundo del espíritu; casi al mismo tiempo, Fabre, que te descubre los insectos, y Sade que te hace ver un mundo totalmente insospechado» (2020, 506). La profunda amistad con García Lorca ya se mencionó antes y no me voy a dilatar particularmente en su relación, primero porque ya existe una extensa cantidad de estudios sobre este tema¹², y segundo, porque – dentro de este trabajo de investigación – es mucho más interesante el contacto con los otros dos autores. Solo citaré una breve descripción escogida de *Mi último suspiro* que puede transmitir, en palabras de Buñuel, la gran estima que el aragonés sentía para el poeta andaluz:

De todos los seres vivos que he conocido, Federico es el primero. No hablo ni de su teatro ni de su poesía, hablo de él. La obra maestra era él. Me parece, incluso, difícil encontrar alguien semejante. Ya se pusiera al piano para interpretar a Chopin, ya improvisara una pantomima o una breve escena teatral, era irresistible. Podía leer cualquier cosa, y la belleza brotaba siempre de sus labios. Tenía pasión, alegría, juventud. Era como una llama. Cuando lo conocí, en la Residencia de Estudiantes, yo era un atleta provinciano bastante rudo. Por la fuerza de nuestra amistad, él me transformó, me hizo conocer otro mundo. Le debo más de cuánto podría expresar (200).

1.2.1 – *En los insectos y en los hombres: Fabre*

Buñuel siempre había sido una persona bastante rutinaria. Sobre todo, en edad adulta, solía acostarse todas las noches a las nueve en punto: se metía en la cama, apagaba la luz y, sin dormirse, pasaba unas horas en la oscuridad. Un día Jeanne Moreau le preguntó

¹² Véanse por ejemplo los estudios de Agustín Sánchez Vidal o de Ian Gibson.

“¿Qué hace usted en la oscuridad durante tantas horas?” y él le contestó que dedicaba ese tiempo a pensar «en los insectos y en los hombres» (Sánchez Vidal 1993, 99). La influencia de una infancia pasada en contacto con la naturaleza y con los animales se mantuvo durante toda la vida del cineasta que, como he explicado anteriormente, tenía una particular fascinación por el mundo animal, especialmente por los insectos. «Lo que más me ha gustado, me sigue gustando y me sigue pareciendo un misterio extraordinario son los insectos», cuenta en una entrevista: «Puedo ver una mosca durante no sé cuánto tiempo. Y lo que es un escarabajo, me pasaría horas mirándole. No lo entiendo. Para mí es el misterio de la vida. Lo incomprensible. Lo que está más allá» (Sánchez Vidal 1993, 101). A partir de esta espontánea atracción a la biología que demostró desde su niñez, con la lectura de textos como los de Fabre y de Darwin en su adolescencia se verificó «casi un rito de transición a la edad adulta», como lo define Sánchez Vidal: «un auténtico cambio de piel que él mismo asimiló a la pérdida de la virginidad en todos los sentidos, en el contexto de la Gran Guerra y de la Revolución Soviética, acaecida el mismo año en que se traslada a la Residencia de Estudiantes» (Sánchez Vidal, 101). Durante los años madrileños, fue gracias a la lectura de Fabre por lo que Buñuel se decidió a cambiar de carrera para dedicarse al estudio de las Ciencias Naturales. «He adorado los *Recuerdos entomológicos* de Fabre. Por la pasión a la observación, por el amor sin límites al ser vivo, este libro me parece inigualable, infinitamente superior a la Biblia» (Sánchez Vidal, 101). Los temas tratados por el entomólogo francés en su libro tuvieron un efecto tan penetrante en Buñuel porque no se limitaban a explorar el misterioso y fascinante mundo de los insectos de manera científica, sino que iban más allá del puro estudio analítico: la innovadora visión de Fabre proyectaba las dinámicas del mundo animal a los mecanismos sociales de los seres humanos. Los insectos se convertían en herramientas para explicar situaciones sociales, políticas, económicas y, en general, filosóficas sobre los mecanismos del mundo. Por ejemplo, Fabre utiliza los insectos parasitarios para hablar de explotación y de guerra: «Desde el más bajo hasta el más alto, todo productor es explotado por el improductivo ... Y para robar mejor el hombre inventa la guerra, arte de matar en grande y de hacer con gloria lo que, en pequeño, conduce a la horca» (104). Los libros de Fabre adquieren una función educativa que permite a su lector desarrollar una mirada más desprejuiciada y libre hacia la realidad. La visión del autor hacia los seres humanos está impregnada con una tendencia fatalista debida, evidentemente, a la familiaridad con las implacables leyes de la naturaleza: en el mundo animal no hay ni bien ni mal, solo hay supervivencia. Y, según él, está muy claro que la manía de poder y el síndrome de

superioridad que caracteriza los hombres, condenándoles a no estar nunca satisfechos con lo que poseen, será la causa de su auto sabotaje. Fabre afirma:

Llegará un día en que, de progreso en progreso, el hombre sucumbirá muerto por el exceso de lo que él llama civilización. Demasiado ardiente para actuar de Dios, no puede esperar la plácida longevidad de la bestia; habrá desaparecido, y el sapo seguirá cantando su letanía en compañía del saltamontes, de la corneja y de los demás (Sánchez Vidal 1993, 104).

Este tipo de pensamiento encontró en Buñuel el receptor ideal en cuanto, gracias a su infancia y adolescencia pasadas en contacto con el mundo campesino y ‘salvaje’ de Calanda, «podía vivificar sus acúmulos culturales con los estímulos procedentes de una vida rural en la que los ciclos naturales, la vida y la muerte, adquirirían una inmediatez física y tangible» (99). Fue muy instintivo para Buñuel familiarizarse con la ideología de Fabre y entender que los discursos del entomólogo tenían mucho que ver con una manera de concebir el mundo que, de alguna forma, siempre había existido en su inconsciente, pero que no había sabido expresar por falta de herramientas. El descubrimiento de Fabre fue el primer paso hacia una liberación del adoctrinamiento escolar y religioso que había caracterizado su educación hasta ahora.

1.2.2 – *La liberación total: Sade*

En aquellos años, era bastante complicado entrar en contacto con los textos de Sade porque había muy pocas ediciones; eran tan difíciles de adquirir que la manera más fácil de leerlo era esperar que alguien, dentro de los círculos de intelectuales, te lo prestara. Para Buñuel, el primer contacto con el Marqués llegó a final de 1928, en París, en casa de Roland Tual, quien poseía una de las primeras ediciones de *Los 120 días de Sodoma*, que se imprimió en Berlín en 1905 en una tirada de solamente diez ejemplares. Buñuel recuerda muy nítidamente ese día:

Un día vi uno de esos ejemplares en casa de Roland Tual [...] ejemplar reliquia, en el que Marcel Proust y otros habían leído este texto imposible de encontrar. Me lo prestó: hasta entonces, yo no conocía nada de Sade. Al leerlo, me sentí profundamente asombrado. En la Universidad de Madrid no se me había ocultado en principio nada de las grandes obras maestras de la literatura universal, desde Camões hasta Dante y desde Homero hasta Cervantes. ¿Cómo, pues, podía yo ignorar la existencia de ese libro extraordinario, que examinaba la sociedad desde todos los

puntos de vista, magistral, sistemáticamente, y proponía una tabla rasa cultural? Para mí, fue una impresión considerable. La universidad me había mentido. [...] Me decía: ¡Habrían tenido que hacerme leer a Sade antes que todas las demás cosas! ¡Cuántas lecturas inútiles!
(Buñuel 2020, 276-277).

La lectura de *Los 120 días de Sodoma* cambió profundamente su visión del universo, marcando la definitiva liberación de todo lo que había sido su educación cristiana: «A los veintiocho años yo era anarquista, y el descubrimiento de Sade fue para mí absolutamente extraordinario. No tuvo nada que ver con la erotología, sino con el pensamiento ateo. Resulta que lo que había sucedido hasta aquel momento es que, pura y sencillamente, me habían ocultado la libertad, me habían engañado totalmente en lo referente a lo que era la religión y, sobre todo, acerca de la moral» (Sánchez Vidal 1993, 221). Sade funcionó como «antídoto contra la educación cristiana de su niñez y adolescencia» (221) abriendo su mente a un mundo de «subversión extraordinario» (221) donde Buñuel encontró su salvación del mundo podrido que le rodeaba. En una de sus conversaciones con Max Aub dijo:

Fue una revolución total. Es cuando comencé a desconfiar de toda la cultura, de mi mundo cultural, de mi educación, de todo. Porque me pareció un tipo extraordinario, ya no por lo erótico, que no me interesa gran cosa, pero porque trata lo divino y lo humano en todos, desde lo social, lo religioso, lo político, todo, ¿verdad?, lo histórico, la cultura, y me produjo una revolución tremenda (Aub 2020, 502).

Sade ofrecía una crítica social deslumbrante a través de una perspectiva de total libertad, de total desprendimiento de los mecanismos y las reglas inculcadas por la sociedad, una sociedad donde la religión había llegado a tener un poder tan vasto hasta causar más muertes que las guerras políticas a través de una ideología innatural basada en la creencia de que, en este mundo, todo rueda alrededor de conceptos de bien y de mal, de justicia divina y de pecado capital: «Sade vio los abismos más profundos de su propia alma y reconoció los horrores que allí veía; estos horrores los fijó sobre el papel con sólo el leve disimulo que pedía una semblanza de realidad» (Sánchez Vidal 1993, 223), confiando en que sus lectores pudiesen reconocer en aquellos escritos, aparentemente tan subjetivos, algo que en realidad existía tanto en ellos como en cualquier otro ser humano. Una de sus cualidades más notables era la capacidad de crear, en sus libros, un mundo que era tanto personal como universal, caracterizado por una audaz propensión a explorar los rincones más profundos y primitivos del inconsciente: supo crear una especie de

universo paralelo al mundo real donde «todos los deseos pueden realizarse, en el cual cualquier fantasía de amor o de odio puede adquirir realidad, en el cual recibimos el castigo que hemos deseado recibir, y en el cual la voluntad, el intelecto, las pasiones y las apetencias tienen el control total» (223). Su personaje influyó más que nadie no solo en Buñuel y en los surrealistas, sino en todo un abanico de escritores de los siglos XIX y XX que quedaron atrapados en el genio del marqués: desde Baudelaire, que comentó «Siempre hay que volver a Sade, o sea al hombre natural, para explicar el mal», hasta Apollinaire, que lo definió «el espíritu más libre que nunca ha existido» (219); entre otros aparecen Shelley, Hugo, Delacroix, Flaubert, D'Annunzio, Stendhal, Huysmans, Dostoievski, hasta André Malraux, como veremos en el siguiente capítulo.

Lo que más interesaba a Buñuel del Marqués, más allá de sus controvertidas opiniones, era su integridad moral, «que le permitía separar con toda claridad la imaginación de la realidad» (224). En este rasgo quizás reside verdaderamente la portentosa inteligencia de Sade, el cual, en una carta a su mujer, afirma firmemente: «soy un libertino, lo admito; he imaginado todo lo que se puede imaginar sobre ese tema, pero nunca he hecho, y sin duda nunca haré, todo lo que he imaginado. Soy un libertino, pero no soy un criminal ni un asesino» (224). Y la misma conciencia tenía Buñuel, que a lo largo de su vida fue acusado innumerables veces de ser un sádico, un violento, un perverso simplemente por mostrar en sus películas imágenes y situaciones que iban contra los valores éticos y morales aceptados por la sociedad. Pero Buñuel artista era muy diferente de Buñuel hombre, y en la vida real nunca fue nada de todo lo que expresó en su obra. Como Sade, para él la imaginación era un instrumento portentoso e incomparable, probablemente el más extraordinario que el ser humano posee para liberarse de las responsabilidades de la realidad, pero sigue perteneciendo a la dimensión de la mente. Para utilizar una definición de Sánchez Vidal, tanto Sade como Buñuel eran dos «atletas de la imaginación y del subconsciente» (243). Hablando con Max Aub sobre la importancia que tuvo en su vida el contacto con el Marqués, explica que:

Me descubrió un mundo, me adapté a él, evolucioné sobre ese mundo y la gran experiencia que saqué de Sade es desconfianza total en nuestra cultura. No me influyó cinematográficamente, pero sí ideológicamente. Para mí era el gran enemigo de la cultura, el gran destructor. Pero yo no soy sádico, en ningún aspecto. Como se podría decir en francés, soy *sadien*, no *sadique* (Aub 2020, 502).

1.2.3 – *Otras lecturas significativas*

Como ya se ha dejado claro anteriormente, Luis Buñuel fue un gran lector, y aunque solía disminuir sus conocimientos literarios diciendo que en realidad no dedicaba mucho tiempo a la lectura, sus gustos fueron siempre muy exigentes y cambiantes con la edad. En *Mi último suspiro*, en el capítulo titulado “A favor y en contra”, lista algunos de sus libros y escritores favoritos, como por ejemplo «los relatos de viaje por España escritos por viajeros ingleses y franceses en los siglos XVIII y XIX. Y, ya que estamos en España, me gusta la novela picaresca, especialmente *El Lazarillo de Tormes*, *El Buscón*, de Quevedo, y *Gil Blas*» (280). Y más adelante añade «Me ha gustado mucho la literatura rusa. Al llegar a París la conocía mucho mejor que Breton o Gide. Es cierto que entre España y Rusia existe una correspondencia secreta que pasa por debajo – o por encima – de Europa» (288). Y, por último, admite que «la lectura de Freud y el descubrimiento del inconsciente me aportaron mucho en mi juventud» (291). A partir de estas tres citas voy a hablar brevemente de tres bloques de lecturas que también fueron parte de la formación de Luis Buñuel y que influyeron en su producción artística: la literatura española, la literatura rusa y las teorías de Freud.

El primer bloque está constituido por escritores considerados pilares de la literatura española, como Cervantes, Galdós, Bécquer, Zorrilla. Evidentemente durante los años en la Residencia, el joven Buñuel se dedicó a leer también los escritos de quienes eran contemporáneos (y amigos) suyos, como por ejemplo Federico García Lorca, Juan Larrea, Rafael Alberti y Ramon Gómez de la Serna (este último en particular tuvo una importante influencia en la producción literaria del aragonés como se verá en la sección 1.3.2). Pero entre todos los escritores españoles que formaron parte de la biblioteca buñueliana, merece la pena dedicar un espacio al que, aparentemente, parece ser el más lejano del director aragonés: Benito Pérez Galdós. «¡Qué fantástico! Que Buñuel, considerado el hombre tan tremendista de Europa, tenga a Galdós por uno de sus escritores preferidos», comenta Rafael Alberti durante una charla con Max Aub (2020, 494), donde los dos empiezan a hablar de la sorprendente afición de Buñuel hacia el maestro del realismo. Siguen comentando cómo el atractivo de Galdós para las generaciones siguientes a la suya reside justamente en la capacidad de contar de manera genuina algo que pertenece no solo a la historia española del siglo XIX, sino a los españoles mismos. Alberti sigue diciendo:

[...] es el jalón inmediato a nosotros, que era nuestra propia familia. Era esta novela que uno está leyendo, y le gusta a uno tanto porque, no es ya la novela, sino el que uno cae en la cuenta que era la madre de uno, que era la tía mía, Josefita, que tenía visiones; que era mi tío Vicente, que se emborrachaba y se ponía de rodillas ante el Santísimo Sacramento y luego se iba a una logia masónica, porque era masón a la vez. [...] Y a Buñuel le gusta eso porque su vida ha sido eso, y más en la provincia metido (494).

La novela de Galdós le entusiasmaba precisamente por su conexión con el realismo español, con el cual Buñuel tenía un vínculo muy fuerte y a partir del cual supo desarrollar su propio lenguaje personal. Buñuel «hizo concreto el surrealismo porque supo llevarlo a un terreno de expresión en que las formas eran reales», afirma Aub, «al estar nutrido de Galdós, al estar nutrido de realismo español, encontró necesariamente la tendencia surrealista que hay en ese realismo español. Quevedo es realista y, sin embargo, es profundamente surrealista. El mismo Cervantes es profundamente surrealista.» (Aub 2020, 623). Y por eso, analizando el estilo de Buñuel a través de una mirada puramente española, se podría afirmar que «Toda la obra de Buñuel, absolutamente toda la obra de Buñuel es una obra alegórica» (986). Alegórica en el sentido de que posee rasgos barrocos, rasgos manieristas en su uso grotesco de las imágenes. En una entrevista que Max Aub hizo a Alberto Gironella los dos discuten este tema y afirman:

M. A.: [...] lo que quería decir antes y a lo que quiero venir a parar es a la relación del manierismo y Buñuel; es decir, precisamente Calderón, precisamente Góngora, precisamente alegórica. Perfectamente grotesca.

A. G.: Y grotesca en el orden más absoluto de la palabra. Pero usando un lenguaje muy simple que, además, es un lenguaje que nace con él. Para mí Buñuel, dentro de algunos años, si esto persiste, va a ser el equivalente de *El Cid*, el libro, oscuro para muchos, claro para otros, pero con un estilo creado, porque es él, es él. (Aub 2020, 986).

Así que no tiene que sorprender esta estrecha relación con el maestro del realismo español, que Buñuel admiraba mucho; le encantaban sus obras y sus personajes, y sobre todo su anticlericalismo, su ironía y su crítica social, pero al mismo tiempo «pretendía probar la tesis que, naturalmente, estaba muy lejos de la idea de Galdós» (449). Era muy orgulloso, y generalmente no solía hablar de su relación con Galdós, del hecho de que tomaba inspiración de sus obras, como si estuviera celoso de él. Pero en una entrevista con Max Aub admitió que «La de Galdós es la única influencia que yo reconocería – así, en general – sobre mí» (409). Además, a menudo solía quejarse del poco éxito que Galdós

obtuvo en Europa, poniéndolo al mismo nivel de un Dickens o un Dostoievski, siendo este otro escritor que Buñuel había leído bastante y que nos lleva al segundo bloque literario que influyó en su formación.

Se acercó a la literatura rusa en Madrid, cuando empezó a publicarse la Colección Universal que imprimía ediciones de bolsillo accesibles a todo el mundo. Fue así como se leyó a todos los rusos, «sobre todo Dostoievski, Tolstoi, Andreyev, Kuprín, Korolenko, Gorki...» (Aub 2020, 499). Y fue así como descubrió lo que significaba la pobreza: a través de los libros rusos pudo entender por primera vez en su vida lo que era la verdadera miseria. Tanto él como sus compañeros de la Residencia que, por lo general, pertenecían todos a familias burgueses. Buñuel explicó que:

Es curioso como en aquellos años, digamos de 1917 en adelante, lo que nos impresionó de Rusia no fue la Revolución, de la que no teníamos ni idea y que, además, no nos importaba nada, sino sus escritores [...] Y no solo Gorki o Andreyev, sino mucho más. ¡Y no digamos Dostoevskij y Tolstoi! Por lo menos así descubrí yo la pobreza, porque, de hecho, para mí, la Revolución rusa no existió hasta 1928, con el surrealismo (Aub 2020, 120).

De esta intensa lectura de los escritores rusos surge otro descubrimiento por parte del cineasta que – como ya se ha citado antes – identifica una especie de correspondencia secreta entre España y Rusia. No es el único en notar esta sutil conexión entre dos países objetivamente opuestos, pero unidos por una misteriosa tendencia a la irracionalidad. Entre los demás intelectuales que reflexionaron sobre este tema me parece llamativo identificar a André Malraux, gran aficionado de Dostoievski, de la literatura rusa y en general de la historia, de la política y de la filosofía rusa (como veremos en el segundo capítulo). Malraux era muy amigo del escritor español José Bergamín – que a su vez era muy amigo de Buñuel – y escribió un prólogo para la edición francesa de su libro *El clavo ardiendo* donde, entre otras cosas, habla brevemente de ese nexo entre España y Rusia:

Durante la Guerra de España estuve intrigado por el vínculo de los rusos con los españoles; por el canto improvisado de los rusos que, a través de las montañas, respondía al canto jondo. El genio español es tal vez un de los más obsesionados por el misterio, y sin duda uno de los más misteriosos de Occidente. Ya que está obsesionado por un misterio encantado. Shakespeare quiere el de Hamlet, Goethe el de Faust, pero ¿qué quiere Cervantes cuando escribe, con Don Quijote, uno de los libros más enigmáticos del mundo? (Malraux 1972, 11).

Lo que está diciendo Malraux, básicamente, es que tanto los españoles como los rusos poseen una espontánea capacidad para ver lo que de irracional existe en la realidad. La misma opinión está confirmada por otro gran amigo de Buñuel, que fue su principal compañero de trabajo durante los últimos 20 años de vida y a quien le dictó el cineasta sus memorias (*Mi último suspiro*): estoy hablando de Jean-Claude Carrière quien, en una entrevista realizada en 2008, hablando de la pasión de Buñuel por la literatura rusa, afirmó «Hay como una vinculación secreta, un subterráneo, entre Rusia y España debajo de la razón francesa. Y eso lo puedo decir porque a Buñuel le gustaba mucho Dostoievski y los novelistas rusos» (Carrière 2021).

Por último, pero por eso no menos importante, está el bloque freudiano. Sobre el tema de Freud y de su psicoanálisis dentro de las obras de Buñuel se ha discutido ampliamente y no voy a entrar en el detalle de este debate; pero algo que sí se puede afirmar sin duda alguna es que Buñuel leyó a Freud en sus años juveniles. Luego, el nivel de influencia que esos textos tuvieron en la obra del cineasta no es fácil de definir. Él mismo, cuando se lo preguntaban, contestaba: «No lo sé. Lo que sí puedo asegurar es que, desde 1923, leí mucho Freud» (Aub 2020, 831). Seguramente en los años surrealistas del aragonés la presencia de Freud en su cotidianidad, desde las tertulias con los demás intelectuales hasta sus lecturas, es algo a tener en cuenta en el momento de reflexionar sobre su producción artística de aquella época, en cuanto ese primer surrealismo bebía de ideas como el sueño, el inconsciente, el deseo, los impulsos más profundos de la mente humana. Pero de aquí a afirmar que toda película de Buñuel viene del psicoanálisis es demasiado precipitado. El hecho de que prácticamente cualquiera obra se puede psicoanalizar es ya en sí suficiente señal de alarma como para utilizar con cuidado este método de análisis. Por ejemplo, hablando de *Un chien andalou* – quizás la película más psicoanalizada del aragonés – Francisco Aranda observa: «Evidentemente, se pueden deducir gran número de símbolos en la medida en que la película es la objetivación de deseos recalcados o representados irracionalmente cuyas imágenes, como Freud dejó muy claro, son siempre transposiciones de otras imágenes dejadas por el subconsciente» (1969, 87). Prácticamente, Aranda nos está diciendo que en las películas de Buñuel no todo lo que es símbolo es automáticamente resultado de una reflexión freudiana por parte del director. Como explica André Thirion en una entrevista con Max Aub:

Lo que [el surrealismo] impuso en este campo, en unos y otros, fue ante todo la consideración del sueño, de lo inconsciente; toma de consideración que, en mi

opinión, es mucho mayor, porque es más general, porque es más borrosa, de lo que sería la simple lectura o el simple desarrollo de la obra de Freud. El sueño, entre los surrealistas, no es solo una terapia. No es necesariamente una explicación del mundo (2020, 585).

Así que, en definitiva, se podría decir que Buñuel y Freud estudiaron temas parecidos y tuvieron pasiones parecidas, hasta coincidieron en ciertas ideas, pero siempre desarrollando sus trabajos de manera independiente. De alguna forma casi fueron rivales porque, como opina Alberto Gironella, «la gran cura para los que han leído, los que admiran y los que creen en Freud es lo que ha hecho Buñuel: una especie de pasquín siniestro alrededor de todas las elucubraciones de Freud, porque creo que Freud no tiene nada de razón. Tiene razón Buñuel, Freud no» (Aub 2020, 984).

1.3 – Buñuel escritor

«Es fascinante verificar cómo lo que serían las preocupaciones fundamentales del autor de filmes surgen ya en su breve obra literaria. No solamente las ideas, sino muchísimas de las imágenes de sus filmes están ya escritas entre los veintitrés y los veintiocho años» explica Francisco Aranda en su biografía crítica de Luis Buñuel (1969, 55), subrayando el valor que poseen los escritos que el aragonés produjo durante sus años juveniles, entre Madrid y París. Sigue Aranda:

La primera actividad de Buñuel, cuando decidió no seguir su carrera técnica, fue la literatura. Este oficio duró demasiado poco para que pudiera consolidarlo. Sus escritos carecen de estilo pulido. En cambio, su personalidad aparece definida desde principio. Es fascinante verificar cómo lo que serían las preocupaciones fundamentales del autor de filmes surgen ya en su breve obra literaria (1969, 55).

Su desarrollo literario, que se sitúa entre 1922 y 1935, nace y crece dentro de un contexto europeo de «ebullición cultural y literaria del que devino protagonista cinematográfico y a partir del cual evolucionó en consecuencia, pasando de la escritura greguerística al surrealismo más radical en menos de un quinquenio» (Xifra 2020, 25). Su camino como escritor está embebido de las características funcionales de las vanguardias españolas y francesas de los años 20, que el aragonés supo utilizar con ingenio y excentricidad, y se puede dividir en tres etapas más o menos distinguibles: una

primera etapa que pertenece a los años entre 1922 y 1925, y que coincide con su primer viaje a París, que está caracterizada por una fuerte influencia del ultraísmo, del creacionismo y de la poética de las cosas de Ramón Gómez de la Serna que, como veremos, se puede considerar una especie de mentor de Luis Buñuel; una segunda etapa, entre 1927 y 1929, cuando empiezan a nacer los primeros experimentos surrealistas en verso y en prosa; y, por última, una tercera etapa que va aproximativamente de 1930 a 1935, cuando se nota en sus escritos una preponderante presencia surrealista. El resultado de todas estas influencias es una «policromía poemática», como la define Jordi Xifra, «donde se entrelazan hebras creacionistas, ultraístas y surrealistas aderezadas con alguna hilacha greguerística» (2022, 55).

1.3.1 – *Impulsos vanguardistas: ultraísmo y creacionismo*

Más que movimientos de vanguardia propiamente dichos, se deberían definir como grupos de individuos que espontáneamente se juntaron en búsqueda de nuevos estímulos creativos; o también corrientes estéticas sin un verdadero apoyo colectivo y con fundamento ideológico demasiado heterogéneo, a diferencia de las vanguardias francesas donde reinaba un fuerte dogmatismo y una fuerte impronta ideológica. No obstante, los españoles comparten la protesta iconoclasta europea: este motor puede identificarse en los grupos de los ultraístas y de los creacionistas, que establecen una conexión directa con algunos de los grandes representantes de la vanguardia artística, como Juan Gris, Pablo Picasso, André Breton o Tristan Tzara. Siempre es importante recordar el contexto histórico en el cual se encontraba Europa a inicios de siglo para entender como esta «etapa del proceso vanguardista español en el que ya se habían consolidados los conflictos del periodo prebélico y se atisbaban los cambios que predominarían en los años treinta» (Xifra 2022, 36-37) fue una reacción a las novedades que caracterizaron el inicio del siglo XX: «La libertad estética es el *a priori* de todas las vanguardias literarias como conciencia de crisis de la sociedad burguesa, desmantela el discurso instaurado, el texto modifica sus convicciones usuales y la subjetividad rebelde del artista gesta una literatura abierta al mundo» (Vázquez 2005).

Durante los años en Madrid, hasta 1925, Buñuel se acercó a los ultraístas. Conoció a grandes personalidades como Borges, Huidobro, Isaac del Vando Villar, Ramón Gómez de la Serna y, por supuesto, Guillermo de Torre, animador del ultraísmo. Director y colaborador de las principales revistas españolas de vanguardia, Guillermo de Torre fue

un activo representante y teórico de este grupo de seguidores del nuevo credo, que publicó su manifiesto en 1918 en el periódico madrileño *Cervantes* – y sucesivamente en la revista sevillana *Grecia* – proclamando:

Los que suscriben, jóvenes que comienzan a realizar su obra, y que por eso creen tener un valor, pleno de afirmación, [...] declarar su voluntad de un arte nuevo que supla la última evolución literaria: el novecentismo. Respetando la obra realizada por las grandes figuras de este movimiento, se sienten con anhelos de rebasar la meta alcanzada por estos primogénitos, y proclaman la necesidad de un ultraísmo, para el que invocan la colaboración de toda la juventud literaria española. [...] Jóvenes, rompamos por una vez nuestro retraimiento y afirmemos nuestra voluntad de superar a los precursores (Osuna 2014, 74-75).

El ultraísmo – que debe su nombre al manifiesto *Ultra* aparecido en 1918 – capta la supremacía de la imagen y el fotograma con su realidad estática, destinados a crear efectos de inmediatez, de extrañamiento, favoreciendo cualquier tendencia subversiva que indique novedad. Al no poseer un verdadero impulso constructivo por carecer de motivaciones morales, desafortunadamente el ultraísmo se agotó en poco tiempo, también por la heterogeneidad e incoherencia de muchos de sus representantes que, en el afán de transformar y eliminar clichés, pretendieron anular la literatura misma. A diferencia del ultraísmo, el creacionismo sí que tuvo una vida más larga principalmente gracias a sus sólidas bases ideológicas. El creacionismo, cuyo nombre deriva del lema “hacer un poema como la naturaleza hace un árbol”, se vincula con el nombre del chileno Vicente Huidobro. Escritor y poeta, teórico del movimiento, es una de las personalidades más vivas y discutidas de las vanguardias históricas de habla hispana. En 1918, Huidobro regresa a Madrid después de una estancia parisina donde había entrado en contacto con los cubistas y decide difundir la nueva estética vanguardista y sus experimentos literarios. La poesía de Huidobro, y en general toda la producción literaria del creacionismo, parte de una motivación ética y estética que quiere comunicar un sentido de desapego de la realidad, favoreciendo la evocación de un mundo alusivo y misterioso, un escenario suspendido, independiente. Es el poeta quien debe crear nuevas realidades cultivando el juego de azar de las palabras en asociaciones ilógicas que rompan con lo verosímil. La arbitrariedad de las combinaciones, las mutaciones verbales, el uso del espacio gráfico concebido como un caligrama, crean un universo dinámico que va más allá del anonimato de la visión cubista, a la que indudablemente se vincula la imagen creativa.

Tanto el ultraísmo como el creacionismo fueron para Buñuel dos herramientas compatibles para entrenar con las nuevas ideas modernistas del momento. «La relación de Buñuel con el creacionismo es brumosa, ya que la existencia de esta corriente también lo fue» escribe Jordi Xifra en su edición de *Luis Buñuel. Obra literaria reunida* (26) y explica cómo esa niebla de influencias ultraístas y creacionistas «no desapareció hasta que Buñuel salió del territorio hispano y se trasladó al más sereno de los entornos, el parisino, donde el soleado surrealismo empezaba a brillar con descomunal fuerza» (27). Pero de todas las posibles influencias españolas que pasaron por las creaciones literarias de Buñuel hay una sobre la cual no caben dudas, y esta es la lírica de Ramón Gómez de la Serna, cuyo ascendiente sobre el joven aragonés jugó un papel fundamental.

1.3.2 – *El mentor invisible: Ramón Gómez de la Serna*

Creador y animador incansable de la tertulia madrileña del Café Pombo, famoso lugar de encuentro de amigos escritores e invitados ilustres, Ramón Gómez de la Serna fue un poco como un mentor, un guía para las generaciones de vanguardia españolas porque había entrado antes en el mundo de la literatura y para esos años de experimentaciones artísticas y literarias ya se había convertido en una figura de cierta fama. Luis Buñuel, visitante habitual del círculo ‘ramoniano’, recuerda cómo «Todos los sábados, de nueve de la noche a una de la madrugada, Gómez de la Serna reunía a su cenáculo en el café Pombo, a dos pasos de la Puerta del Sol. Yo no faltaba a ninguna de aquellas reuniones, en las que encontraba a la mayoría de mis amigos y a otros» (2020, 75). En una de sus conversaciones sobre el pasado, Buñuel y Aub recuerdan:

L.B.: Ramón ha sido el hombre que más ha influido en toda nuestra generación.

M.A.: Así, en general, tienes razón. En todos.

L.B.: Ramón era fenomenal.

M.A.: Yo no fui a Pombo más que una o dos veces porque no me gustaba aquel ambiente.

L.B.: Yo fui todos los sábados, desde el 18 hasta el 24. Ahí tengo unas fotografías.

(Aub 2020, 134).

Gómez de la Serna, ya a principios del siglo XX, defiende una visión inédita del mundo que va contra la «representación mimética de la realidad que se manifiesta en las artes decimonónicas» (Godón 2007, 27). En 1931, publica *Ismos*, donde individua y analiza las nuevas tipologías de manifestaciones artísticas que estaban surgiendo en esos años, haciendo una comparación con la estética tradicional. El prólogo del libro se abre con esta declaración del autor:

He vivido antes de que naciesen, y en estrecha confianza con ellas después, con las nuevas formas del arte y de la literatura. Por eso puedo poner un poco de orden en lo que todo eso ha significado, y puedo cerner al fin lo que hay de perenne en todo lo que ha sucedido. En este libro hago justicia a los más destacados precursores y hago algo por que quede claro su itinerario sobre las divagaciones. Voy a hacer lo más prohibido por ciertos absolutistas teóricos, que es mezclar el nuevo arte y la literatura; pero del conjunto de esta herejía brotará una idea general de cómo es más verdad de lo que parece esta influencia recíproca (1943, 9).

Entre estas “nuevas formas de arte y de literatura” donde De la Serna lista todo tipo de posible corriente vanguardista existente (según su opinión) en aquellos años – llegando hasta inventar términos como ‘Apollinerismo’, ‘Picassismo’, ‘Toulouseautrecismo’, ‘Daliismo’ – expone también su propio ismo, el Ramonismo, «con el que asegura su individualidad artística ante todos los otros movimientos de vanguardia, en los que siempre participó, pero a los que nunca se quiso adscribir» (Godón 27). De la Serna y su ramonismo fueron un verdadero fenómeno, gracias al cual se puede resumir el drama vivido por la literatura española de la época, drama que había empezado a aparecer ya en la generación antecedente, la del 98; como afirma Max Aub: «Todos los “ismos” existen potencialmente en la ingente obra de Ramón Gómez de la Serna» (1972, 550).

En la obra literaria de Buñuel, la pista de Ramón Gómez de la Serna es importante para entender algunos rasgos de su estilo – tanto literario como cinematográfico – pero siempre teniendo en cuenta que su influencia fue «más funcional que ontológica», como observa Jordi Xifra (2022, 43), en cuanto Buñuel supo adquirirla, desarrollarla y luego superarla para dar un paso más y entrar en la dimensión del surrealismo. Dos son, básicamente, los elementos que el aragonés descubrió en su ‘mentor’ madrileño: la poética de las cosas y la greguería¹³. Ya a partir del primer escrito de Buñuel, *Una traición incalificable*, publicado en 1922 en la revista *Ultra*, se nota cómo el hablar greguerístico de Gómez de la Serna afecta a la manera de escribir de Buñuel. En particular, esa capacidad de aislar los objetos de su entorno habitual para distorsionar su significación convencional y elevarlos a un nivel casi humano; «se trata de renovar la mirada, de volver a ver esos objetos de otra manera» explican Eloy y Aitana Martos en su estudio sobre la poética de De la Serna (2018), cogiendo como objeto de análisis una de las obras más celebres del autor madrileño: *El Rastro* (1915). La obra es una especie de viaje laberíntico

¹³ La greguería es un texto breve formado por una sola oración que «[...] limita con la máxima por un lado y con el poema en prosa por otro. La greguería, metáfora y humor, es el aforismo de la fantasía diaria. Como máxima es mínima, es el matiz del matiz. Y como poema en prosa es un trozo de poema en prosa que se ha distraído y se ha ido por otro lado, se ha independizado de sí mismo» (Gomis 1996, 34).

sin estructura narrativa que se desarrolla por las calles del Rastro, donde desfilan «enseres de todas clases, trajes, calzados, esculturas, juguetes y, entre estas “paradas”, nos encontramos con personajes singulares, extraordinarios» (2018) en un universo donde cosas y personas parecen fluir juntos. El Rastro deja de ser un simple mercado urbano para convertirse en algo vivo, donde hasta los objetos más sencillos adquieren un valor especial y se juntan para originar «una iconoteca entrañable, formada por los azares y los impulsos espontáneos del pueblo, ligada por tanto a los quehaceres y problemas de la vida cotidiana, distante, en fin, de la solemnidad de los museos y de las galerías donde se encumbra el arte» (2018). Usando las palabras de Sánchez Vidal, «los objetos se desvinculan de sus ubicaciones preestablecidas, campando a sus anchas autónomamente, y se reorganizan unos con otros en desinhibida connivencia» (Sánchez Vidal en Xifra 2022, 41). Esta mirada hacia los objetos se proyecta en la obra de Buñuel, adaptando en sus películas la forma de primeros planos, técnica que el director aragonés utiliza a menudo para realzar los objetos y convertirlos en ‘objetos poéticos’ que, tal vez, llegan a superar a los protagonistas humanos. En un artículo sobre el cine, Buñuel «definió a Ramón como “creador del gran plano en la literatura” y reivindicó la mentada relación genética de la greguería y el primer plano» (41). Esta mirada capaz de aislar del contexto los objetos se convirtió en una de las características del cine buñueliano, que a partir de la experiencia con *De la Serna* «[...] desarrolló una poética que, a pesar de navegar entre diferentes ismos, es muy coherente y está empapada de una irracionalidad que [...] posee una sintaxis propia, modulada por componentes creadores de imágenes visionarias» (Xifra 2022, 43).

1.3.3 – *Con los surrealistas y con la historia*

Considerando que la etapa surrealista de Buñuel fue relativamente breve con respecto a toda su producción artística, y teniendo en cuenta que a lo largo de su vida cambiaron notablemente sus ideales, es indudable que esos años de experimentación vanguardista descontrolada y provocadora fueron esenciales en su desarrollo, tanto artístico como personal. Como ya se ha subrayado antes, hablando de ultraísmo y creacionismo, «[...] en el contexto vanguardista de principios del siglo XX, [los géneros literarios] rompen su incomunicación en un juego en el que las fronteras se desdibujan para dar paso a la libertad creativa» (Xifra 2022, 84). El surrealismo, en particular, fue «una especie de

llamada que oyeron aquí y allí, en 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 otro», explica Buñuel en sus memorias, «llamada que nos dirigía a todos hacia París» (2020, 131). La espontánea unión de Buñuel al grupo surrealista parisino se debe seguramente a una tendencia a lo irracional que ya estaba presente en el aragonés, que de alguna forma se sentía surrealista antes de que el surrealismo naciera: en Buñuel había un surrealismo popular español que formaba parte de su identidad desde siempre; en París simplemente encontró la dimensión perfecta para externarse y evolucionar. Como observa Aranda:

El surrealismo español bebió en las mismas fuentes que el francés: Swift, De Quincey, Sade, Hegel, Lautréamont, Jarry, pero también en *La Celestina*, la picaresca española y el teatro español del siglo pasado. Para Buñuel, buen aragonés, la fantasía es imposible; su surrealismo exento de fantasía es, aunque suene paradójico, un surrealismo depurado; el surrealismo fue un movimiento de rebelión contra la rigidez del naturalismo del siglo pasado, que llevó la cultura y lo económico-social a un callejón sin salida (1969, 35).

La contribución de Buñuel a la difusión de la estética surrealista fue llevada a cabo no solo a través de su producción cinematográfica, sino también por medio de poemas en prosa y en verso, o los dos mezclados, «en los que aparecen la narración onírica, la técnica cinematográfica, el juego de sorprendentes metamorfosis y los motivos de la modernidad junto con imágenes típicamente surrealistas, como las referidas a las escenas de muerte, descomposición y mutilaciones» (Utrera 1999, 344). La literatura buñueliana se distingue por su total independencia de cualquier determinismo de género en cuanto está constituida por un *collage* de composiciones que se mueven entre el microrrelato, el poema y el cuento. Como explica Millares: «las prosas de vanguardia son un género sin género, esto es, sin poética ni marbetes, porque su diversidad difícilmente admite teorizaciones» (Xifra 2022, 88).

Dentro del desordenado cajón de escritos buñueliano, se encuentra una trilogía sobre la cual merece la pena hablar, al formar parte de la reducida colección de cuentos que el surrealismo produjo. Se trata de unos trabajos inconclusos que Buñuel escribió entre 1933 y 1935 con la colaboración de Pepín Bello en un momento en el que los dos amigos estaban en búsqueda de una nueva forma narrativa. De entre estos relatos cortos, *La descomunal batalla de las catedrales y las vagonetas* junto con *La agradable consigna de Santa Huesca* «constituyen un compendio de *Los cantos de Maldoror* y Sade que los

convierten en cúlmenes de la narrativa surrealista a nivel mundial» (Xifra 2022, 95). Leyendo estos dos cuentos se nota claramente la presencia de temas y motivos queridos por el aragonés, como la relación entre amor y muerte, la oposición entre bien y mal, la aparición de elementos animales y naturales, la dimensión erótica que se entremezcla con la dimensión religiosa, la fascinación por el sueño, la obsesión por el concepto de *putrefacto* y *carnuzo*, el uso de repeticiones y *collages* son solo algunos ejemplos de esos tópicos que forman parte del ‘estilo buñueliano’ – si así se puede llamar – y que, como se ha explicado hasta ahora, son el resultado de una fusión entre las personales experiencias de vida del aragonés y el contexto histórico-cultural de la época. Se hablará de ellos de manera profundizada en el tercer capítulo, porque lo que quiero analizar ahora es la repercusión del momento político que rodeaba a Buñuel a la hora de escribir esos cuentos.

Entre 1933 y 1936, toda Europa estaba en un estado de alarma porque el régimen de Hitler empezaba a dar señales cada vez más preocupantes. Desde 1933, Churchill había estado hablando del rearme secreto de Alemania, y a fines de mayo de 1935 todavía hablaba de un peligro que emanaba del país germano. Europa sentía que se estaba acercando a otra guerra. En 1935, Gran Bretaña anunció un aumento de armamentos y Francia incrementó el servicio militar de uno a dos años debido a la escasez de jóvenes en edad de reclutamiento. Hitler dijo que estaba respondiendo al fracaso de otras potencias europeas para armarse y al hecho de que la Unión Soviética había ampliado sus fuerzas militares. Anunció al mundo que Alemania se estaba rearmando, que estaba estableciendo el reclutamiento militar. Mientras tanto en España, se volvía a una supremacía de la derecha: después de un breve periodo de cambio y esperanza con «la caída de la monarquía y la proclamación de la Segunda República en abril del 1931» (Fusi 2019, 217), con las elecciones de 1933 se marcó un abrupto giro del país a la derecha que la izquierda no supo asimilar. El Partido Socialista Obrero Español optó por la insurrección y en 1934 tuvo inicio una violenta revolución socialista. En aquella época, Buñuel se encontraba en París. Casi todos sus compañeros surrealistas habían entrado en el Partido Comunista entre el 27 y el 28, pero él inicialmente no quiso seguir su ejemplo. La posición política de Buñuel siempre fue muy compleja de entender, hasta él lo tenía difícil de explicar. Lo que sí se sabe es que en su periodo ultraísta-creacionista se acercó al anarquismo y, sucesivamente, en cierto momento indefinido, entró en el Partido Francés como afirma Luis Aragón, quien también militó en el partido. «Que él perteneció al Partido Francés es verdad. En esa época sí estaba» (Aub 2020, 736). Ahora bien, esta información es suficiente para considerar la presencia de cierta huella política en las obras

de Buñuel de esos años, en particular en el cuento *La descomunal batalla de las catedrales*, escrito en 1933. Como explica Xifra «Buñuel debió sentir, como todos los militantes de izquierda [...] gran decepción con los acontecimientos de 1933 y las consecuencias electorales que inauguraron el bienio radical-cedista de la Segunda República» (2022, 99). Textos como este cuento llevan en sí trazas de crisis política, tanto nacional como internacional, y representan una forma de «literatura militante y contestaria, de prosas de disenso, rebeldía y revolución, sin perder una pizca, antes lo contrario, de su temperatura poética y fuerza surrealista» (Xifra 2022, 95). Y también son una muestra de cómo Buñuel estaba empezando a independizarse de todos los ismos que habían cruzado su camino para dar forma a un estilo puramente buñueliano, donde quedan vestigios de la experiencia vanguardista pero dominados por una predominante subjetividad. De hecho, fue entre el 31 y el 32 cuando Buñuel empezó a alejarse del grupo surrealista, sintiendo que ya no coincidía con su visión del mundo:

En 1932 me separé del grupo surrealista, aunque continué en buena armonía con mis excompañeros. 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 social, haciéndoles rehuir la labor de los otros (Aranda 1969, 120).

La separación del grupo surrealista fue una consecuencia natural del camino artístico y personal de Luis Buñuel dentro de un contexto europeo en ebullición bélica. Dentro de unos cuantos años, en plena Guerra Civil, se mudará a Estados Unidos donde su carrera cinematográfica cambiará radicalmente, iniciando una nueva etapa de su obra que no pertenecerá a ningún grupo artístico.

Pero, aunque ya no pertenezco a grupo alguno, la educación, la disciplina surrealista están en mí. El surrealismo fracasó como revolución – una revolución no la pueden hacer treinta y tres individuos –; pero se integró a la vida en general... Por eso hoy podemos afirmar que el surrealismo era lo que faltaba para completar nuestra visión de la realidad, ya que ésta encierra un sentido terrible y extraordinario que hay que descubrir (Sánchez Vidal 1996, 112).

CAPÍTULO 2 – ANDRÉ MALRAUX

Un gigante literario que se había formado de autodidacta; un crítico de arte que intentó sacar de contrabando esculturas arqueológicamente valiosas fuera de Camboya; un *dandy* valiente que condujo a las tropas francesas a la batalla; un simpatizante comunista y revolucionario que abrazó a De Gaulle y sirvió en su gobierno. Todo esto fue André Malraux: un hombre hecho de tantas caras diferentes que lograr descifrarlas todas resulta ser una misión casi imposible. Astuto y hábil como un gato, André Malraux supo moverse con agilidad entre las personas que encontraba en su camino, saltando de un lugar a otro en búsqueda del hábitat ideal y lanzándose en todo tipo de aventura como si tuviera siete vidas, sin miedo al peligro y a las consecuencias. Gracias a su instinto aventurero, pasó por tantas peripecias que se convirtió en una especie de mito viviente, en un personaje de una fábula escrita por él mismo: «La búsqueda del escritor en su creación novelística permite reconocer la construcción y consolidación de un mito literario en que André Malraux se recrea a sí mismo como personaje de su narrativa» (Félix 2016, 15). Pero como tantas veces sucede, la realidad vivida es más fascinante que la manipulada ficción. Eso es, básicamente, el objetivo de este capítulo: analizar a André Malraux en su condición de ser humano dentro del contexto histórico francés – y europeo – de inicios del siglo XX, para identificar los rasgos de su persona, de su obra y de su pensamiento más allá de la ‘imagen de autor’ con la cual se le conoce. En la primera sección, se explorarán los años juveniles de formación autodidacta del joven André, que decide abandonar sus estudios para buscar en París una carrera digna de su genio. Entre círculos intelectuales, casas editoriales y viajes al extranjero, se intentará definir la compleja personalidad de este escritor-aventurero. En la segunda sección, se hablará de las principales influencias artístico-literarias que marcaron el desarrollo intelectual y estilístico del joven Malraux a través de tres importantes personalidades: Max Jacob, André Gide y Paul Valéry. En la tercera y última sección, se presentarán las dos obras narrativas más célebres de la producción juvenil: *Lunes en papier* y *Royaume-Farfelu*. Estos dos textos sirven para identificar los rasgos estilísticos de configuración vanguardista que permiten asociar a Malraux a movimientos como el Cubismo y el Surrealismo, presentando las primeras trazas de temas recurrentes en la futura obra del escritor.

2.1 – Vida realista de André Malraux

Mucho antes de André Malraux héroe nacional, explorador del Oriente, escritor de éxito y crítico de arte *self-made*, existió otro André Malraux muy diferente del que se conoce hoy en día. Antes de todo eso, había un joven parisino de familia burgués, seguro de sí mismo y de sus capacidades: orgulloso, insolente, espabilado, perspicaz, decidido a hacer carrera en el mundo intelectual aristocrático de la París de los años 20 para llegar a obtener el éxito que sabía merecido (o por lo menos que había decidido merecerse). En un artículo, el periodista Robert Guy Scully resume la figura de ese prematuro y ambicioso Malraux con las siguientes palabras:

The restless, happy aesthete who earned his living trading with the booksellers along the banks of the Seine, frequented surrealist circles, wrote for short-lived magazines, and preferred the cuisine of grand restaurants to his wife's cooking. It was this early Malraux who wrote *Lunes en papier* and *Le Royaume-Farfelu*, works that are somewhat forgotten today, overshadowed by the grandeur of *La Condition humaine* and *L'Espoir* (1976, 293).

Pero ¿cómo hacer para entrar en la mente de este «restless, happy aesthete» cuando el Malraux adulto parece hacer de todo para borrar del mapa de su vida esos años juveniles descontrolados? Si se intenta examinar los escritos más privados y las cartas más íntimas de André Malraux, ¿qué es lo que se encuentra? Básicamente nada. Nunca llevó un diario, y la mayoría de sus cartas son decepcionantemente breves y directas. Sin arrepentimientos, quejas o disculpas. Sin detalles dramáticos. Sin rastro alguno de coquetería epistolar. Nada más que formulaciones incisivas y elípticas, a menudo redactadas en el estilo telegráfico que caracteriza el comienzo agudo y entrecortado de *Les Conquérants*. Son las cartas de un intelectual pragmático, para quien la acción, el servicio a una causa noble y la incansable búsqueda del significado humano en un cosmos sin Dios eran mucho más importantes que la ficción. «Sugli anni giovanili di André Malraux possediamo un certo numero di testimonianze di prima mano [...] ma non abbiamo praticamente nessuna dichiarazione direttamente dello scrittore che [...] non ha mai ceduto alla tentazione di raccontare la sua vita e segnatamente la sua infanzia» (1966, 13,) explica Enea Balmas en su obra titulada *Le opere giovanili di André Malraux*, donde intenta reconstruir el camino formativo del joven francés utilizando los testimonios dejados por personas que le conocieron. De tal manera que la única imagen que se puede

reconstruir de él es «un'immagine rifratta, passata attraverso lo specchio sempre deformante di una coscienza individuale» (1966, 13); una suma de conciencias individuales es lo que nos permitirá dar forma a una colectividad, un coro de voces a partir de las cuales se podrá obtener un perfil de André Malraux los más verosímil posible a su persona.

2.1.1 – *Los orígenes del hombre*

Mientras el primer protagonista de este trabajo de investigación crecía en su bucólico universo medieval entre Calanda y Zaragoza, rodeados de amigos y hermanos, en una familia numerosa y vivaz, viviendo cada día aventuras dignas de un cuento de Mark Twain, el pequeño André Malraux tenía que enfrentarse a una cotidianidad muy diferente. Los Malraux se habían establecido durante generaciones en la población portuaria de Dunkerque trabajando como artesanos, marineros y carpinteros. El abuelo, Alphonse Malraux, murió en 1909 dejando su herencia dividida entre cinco hijos: el más joven de ellos, Fernand, era el padre de André. Era un hombre encantador, vigoroso, enamorado de la vida, con un bigote fascinante que le daba un aire de héroe *maupassiano*. Se casó en 1900 con Berthe Lamy, hija de agricultores, alta, delgada y hermosa. Desafortunadamente el matrimonio no duró mucho: la pareja se separó solamente cuatro años después del nacimiento de su primer y único hijo, George-André Malraux, nacido el 3 de noviembre de 1901 en París, rue Damrémont, al pie de la colina de Montmartre. El pequeño André enseguida tendrá dos hermanitos, Roland y Claude, fruto del segundo matrimonio del padre; con Roland, en particular, se formará en los años una conexión muy profunda.

Después del divorcio, Berthe se mudó a casa de su madre, una italiana que administraba una tienda de comestibles al por mayor y que, sin embargo, pretendía tener un estilo de vida noble. Clara Malraux – la futura esposa de André – describe así a la abuela en sus memorias: « Grande, droite comme une régente de Franz Hals, elle n'en montrait avec les siens ni la dureté, ni l'âpreté... Jusqu'au bout, elle passe le plus clair de son temps à lire, et mon souvenir me la montre, à soixante-treize ans, plongée dans un ouvrage de Crevel» (Lacouture 1973, 18)¹⁴. Fue entre su abuela Adrienne, su madre Berthe y su tía Marie como el pequeño André creció, en la población de Bondy, donde estas tres señoras regentaban una tienda bastante próspera ubicada en rue de la Gare. La

¹⁴ Lacouture toma la cita de *Nos vingt ans*, el segundo de los tres libros que constituyen las memorias de Clara Malraux: *Le Bruit de nos pas*.

abuela Adrienne fue sin duda una de las figuras familiares que más tuvo influencia en André en aquellos años, con su carácter combativo y determinado, hablando a menudo de injusticias sociales y declarando con orgullo: “De mon temps, on descendait dans la rue!”. André adulto, años atrás, recordará cómo la abuela le repetía a menudo que era un niño feo a causa de sus orejas prominentes. «If this was meant to warn him not to rely on good looks to get ahead in the world, it certainly succeeded. But it left a psychological scar which was never fully healed» (Cate 1995, 5).

En 1906, con cinco años de edad, André fue inscrito en la escuela de Bondy, una institución privada donde el nivel de educación era un poco más alto de lo que normalmente se solía encontrar en una escuela de periferia. Fue aquí donde conoció a Louis Chevasson, un niño de ojos redondos y morados, que se convertirá con los años en un fiel compañero de aventuras, así como en un amigo leal. Y es justamente por eso por lo que Chevasson representa uno de los testigos principales de la vida de Malraux. Sus declaraciones sobre los años escolares son de las más preciosas en cuanto desmontan todas las versiones biográficas que describen la infancia del escritor francés como un periodo oscuro e infeliz:

D’être choyé par trois femmes ne lui pesait pas du tout. Sa mère était une personne délicieuse, et il voyait son père presque toutes les semaines à Paris et souvent en compagnie de sa mère. On a suggéré que ses tics ont pour origine de mauvais traitements à l’école. C’est absurde. André a toujours été affligé de tics. Quant à la pauvreté où il aurait vécu, c’est une invention. L’épicerie de la rue de la Gare marchait fort bien et notre ami n’ai jamais manqué de rien
(Lacouture 1973, 18).

De este testimonio, destaca un detalle que hasta ahora no había sido nombrado y que, a su manera, forma parte de las peculiaridades que caracterizan la imagen de Malraux: sus tics. Después de muchos estudios, ha sido confirmado que André Malraux sufría el síndrome de Tourette¹⁵. La forma con la cual este síndrome se manifestaba en él era principalmente a través de tics motores y vocales involuntarios, problemas de insomnio,

¹⁵ «El síndrome de Tourette (ST) es una afección del *sistema nervioso*. El ST causa que las personas tengan “tics”. Los “tics” son espasmos, movimientos o sonidos repentinos que las personas hacen en forma repetida y que no pueden controlar voluntariamente. Normalmente comienzan cuando el niño tiene entre 5 y 10 años de edad. Los primeros síntomas son generalmente tics motores que ocurren en el área de la cabeza y el cuello. Los tics usualmente empeoran durante momentos estresantes o de gran emoción y tienden a mejorar cuando la persona está tranquila o concentrada en una actividad. Los tipos de tics de una persona y la frecuencia con que aparecen cambian con el tiempo. Aunque los síntomas aparezcan, desaparezcan y vuelvan a aparecer, se considera que estas afecciones son crónicas» (definición oficial del Centro para el Control y la Prevención de Enfermedades <https://www.cdc.gov/spanish/>).

rasgos de personalidad obsesivo-compulsiva y, tal vez, ataques de rabia. Como se ha demostrado en un estudio dedicado a una interpretación médica de Malraux:

Based on the available biographical data, Malraux's illness appears to have been the Tourette syndrome. The diagnostic criteria are largely met: childhood or adolescent onset, involuntary motor and vocal tics which may wax and wane and which persist through life. Suggestive evidence supporting this diagnosis includes the apparent response of the condition to sleep and the knowledge that Malraux took medication, presumably haloperidol (Guidotti 1985, 405).

No se sabe hasta qué punto sus tics habían empezado a aparecer durante su niñez, pero sí es cierto que son algo que formó parte de su persona desde siempre y, aunque él no hablaba casi nunca de este tema, es evidente que logró encontrar una manera de convivir con este síndrome hasta convertirlo en un rasgo distintivo. A pesar de todo, el síndrome no frenó la ambición del joven André que desde los primeros años de escuela se distinguió por su inteligencia: bueno en historia, bueno en francés, bueno en ciencias, no fue difícil para él demostrar que poseía una personalidad dominante. A parte del estudio, sus hobbies eran muy limitados: no era un niño deportivo, no le gustaban las actividades de grupo, así que aparte del tiro al arco nunca practicó ningún deporte. Lo que más le gustaba era leer, y si eran libros de aventuras mejor. Le apasionaban Dumas y Walter Scott, con sus historias de caballeros y mosqueteros; todos los jueves iba con algunos amigos de exploración al Bois de Villemonble, denso de naturaleza y tembloroso de misterio: el lugar perfecto para aventuras imaginarias. Así pasaban los días, despreocupados y felices, entre lecturas y paseos, en serenidad y equilibrio. Todo hasta que ocurrió aquel evento que derrumbó el inicio de siglo: la guerra. En 1914 explotó la Primera Guerra Mundial que inundó a una Europa que no estaba lista para reaccionar. Bondy no estaba muy lejos del frente occidental, donde se combatió la famosa batalla del Marne entre el 5 y el 12 de septiembre de 1914, ganada por la alianza anglo-francesa contra los alemanes. Desde la ciudad portal, se podían escuchar los golpes de cañones y ver pasar por las calles los soldados, de tal manera que, para un grupito de chavales curiosos como el de Malraux y sus amigos, la guerra se convirtió en un increíble espectáculo, en algo que podían percibir desde muy cerca, pero sin vivirlo en primera persona. O por lo menos durante los primeros meses, hasta que empezaron a llamar al frente a los hombres: el padre de Malraux fue llamado para unirse al cuerpo de tanques y a partir de ese momento en el joven André apareció, por primera vez en su vida, ese sentimiento de inquietud que te persigue cuando

sientes que la muerte está a tu lado. Como escribe Curtis Cate en su bibliografía crítica sobre Malraux:

That the four years of grim warfare which ensued made an indelible impression on the young André, there can be no doubt [...] fortunately he was spared the grim experience of life in the trenches. Instead, he lived such experiences indirectly [...] Never, during those grim years, was death long absent from his thoughts. It partly explained his fascination with devils and demonic forces, and his metaphysical obsession with the age-old themes of doom, destiny, destruction, which mark so many of his works (1995, 9).

Es importante tener en mente ese momento de su juventud porque, en este primer contacto con la dimensión de la guerra y de la muerte, se pueden identificar los orígenes de temáticas recurrentes tanto en su obra como en su vida: principalmente, una obsesión y al mismo tiempo una fascinación con la muerte relacionadas con conceptos como el deseo, el sexo, la vida, la soledad, la libertad; otro tema recurrente es el valor de la acción, de la rebelión que se proyecta en escenarios bélicos y revolucionarios donde el hombre valiente y luchador se destaca de los demás.

En aquellos años, mientras el clima bélico se convertía en la cotidianidad de la gente, Malraux y Chevasson tuvieron la posibilidad de conocer el nuevo y encantador mundo del cine: «Pour les fêtes, sur la place de Bondy, une tente est dressée et, dès 1912 on donne les Misérables, puis la Porteuse de pain. On y va en famille. Après, se seront des westerns et, en 1916, Charlot [Charlie Chaplin] » (Lacouture 1973, 19). Este primer contacto con el cinematógrafo no fue muy diferente de lo que vivió el pequeño Buñuel en cuanto, como ya se dijo en el primer capítulo, en aquellos años el cine era poco más que una atracción de feria. Lo que sí es cierto es que en aquella ‘burbuja medieval’ del aragonés, la aparición del cine tuvo un efecto mucho más impactante, mientras que en el caso del chico de Bondy fue percibido, quizás, simplemente como una forma más de entretenimiento. Lo que sí entusiasmaba de verdad al joven André eran los libros, pero no solamente leerlos: lo que más le excitaba era buscarlos, cazarlos como si fueran presas; y cuanto más raros y difíciles de encontrar, mejor. Los domingos, André y Luis bajaban a las orillas del Sena o por las calles de Saint-Michel para jugar a hacer los libreritos: «deux heures plus tard, on se retrouve pour rassembler les achats et gagner la librairie Crès, au carrefour Saint-Germain/danton, où l’on fait ses offres» (Lacouture 1973, 19). André no podía imaginar que algo que empezó como un juego, se convertiría dentro de pocos años en un empleo.

En octubre de 1915, André deja a su familia y a sus compañeros en Bondy para ingresar en la École Primaire Supérieure de Turbigo. «At the rue de Turbigo school André Malraux soon won himself the curious nickname *'l'espagnol'* ('The Spaniard') – a tribute to the sombre intensity in his gaze and a seriousness of purpose which left little room for childish guffaws and facile laughter» (Cate 1995, 10). Aparte de esa fortuita coincidencia (en los años 30 Malraux participará activamente en la Guerra Civil Española, organizando misiones de aviación y rodando la famosa película *L'Espoir* junto con Max Aub), durante los años del colegio Malraux sacará excelentes notas, frecuentará asiduamente teatros, cinemas y bibliotecas ampliando sus conocimientos literarios, históricos, artísticos, filosóficos y culturales, y, sobre todo, empezará a desarrollar su conciencia política:

Les péripéties de la dernière année de la guerre, à partir de l'automne 1917, sont autant d'occasions d'échanges et de débats dans la cour de récréation. Les communiqués tragiques de l'hiver, les échos de la révolution de Petrograd, l'entrée en scène des Américains, la paix de Brest-Litovsk, les effroyables pertes anglaises sur la Somme, l'accession au pouvoir de Clemenceau, comment recevoir ces nouvelles sans réagir, quand on a seize ans ? (Lacouture 1973, 20-21).

Motivado por su ambición y su elevada autoestima, en 1918 André Malraux intenta inscribirse en el Lycée Condorcet, un colegio de nivel y calidad mucho más elevada que el modesto Colegio de la rue de Turbigo donde el futuro escritor se siente desaprovechado. Desafortunadamente, no es admitido. Herido en orgullo, decide repentinamente abandonar los estudios: si no puede obtener el máximo, entonces no merece la pena esforzarse para obtener algo mediocre. Será por el clima de “*différence*” causado por el armisticio, será porque es un joven de dieciséis años seguro de poder conquistar el mundo, al final de 1918 André Malraux es un hombre que «en sortant de ses études est grave et contenu, plein d'ambition et d'une ardeur inquiète, à la recherche du monde et de lui-même» (Lacouture 1973, 21).

Entre las pocas opiniones que Malraux dejó sobre su infancia, hay una en particular que llama la atención porque ofrece un punto de partida para intentar entrar en la mente del escritor. Es una de las frases que abren su libro *Antimémoires* y dice así: «Presque tous les écrivains que je connais aiment leur enfance, je déteste la mienne» (Lacouture 1973, 18). Al leer esta declaración, la primera cosa que viene al pensamiento es que Malraux está rechazando sus años de infancia porque esa época representó un periodo infeliz de su vida, un periodo que merece la pena olvidar. Y, efectivamente sobre este

tema se pueden hacer varias hipótesis. No es fácil analizar las motivaciones que están detrás de esta afirmación porque la situación familiar y personal del pequeño André era muy articulada. Dos son las principales versiones que se pueden deducir: por un lado, es un niño tímido e introvertido, hijo de divorciados, que se encontró de repente con la vida en los suburbios parisinos en una nueva casa gobernada por su madre, su tía y su abuela (la más severa de las tres), que tenía muy pocos amigos y que sufría el acoso de los compañeros de la escuela (probablemente a causa de su síndrome de Tourette); por el otro lado, es un niño muy inteligente, hijo único, bastante mimado y protegido por su familia, que tiene excelentes resultados escolares y que está acostumbrado a tener un estilo de vida lo suficientemente decoroso como para sentirse parte de una burguesía adinerada (aunque no lo fuera). Pero, aparte de todo eso, lo que más interesa es que con esa afirmación Malraux está marcando un límite, una barrera que le separa de todos los otros escritores que ha conocido. Consciente o inconscientemente, nos está diciendo que él es diferente de los demás escritores de su época, o por lo menos así es como él se siente.

2.1.2 – *La juventud autodidacta*

«[...] una personalità aggressiva e sicura di sé, intelligente ma assolutamente impudica della propria intelligenza» (Balmas 1966, 16): con estas palabras Geroge Gabory, amigo de juventud de Malraux, describe al André de veinte años que conoció en aquella época parisina. Gabory escribió una novela semiautobiográfica titulada *Les enfants perdus* donde habla de André Malraux de manera velada a través del personaje llamado Roland, creando así otro testimonio de la personalidad del escritor francés. Otro testigo fundamental de la vida malrauxiana de aquellos años fue sin duda René-Louis Doyon, «an ardent bookworm» (Cate 1995, 15), quien fue el primer ‘colaborador’ de la actividad de *chineur*¹⁶ de Malraux: «every morning, having scoured the bookstalls of the quais or visited the second-hand dealers, the spruce André Malraux would turn up punctually with his harvest at 11 o’clock» (1995, 16) cuenta Curtis Cate en su libro, explicando como las declaraciones de Doyon permiten arrojar luz sobre otro talento de Malraux: «despite his cold appearance and certain reserve in his behaviour, Malraux was not lacking in malice

¹⁶ *Chineur*: persona a la que le gusta *chiner* (= cazar), es decir descubrir objetos originales en los mercadillos. El *chineur* era originalmente un comerciante profesional, de antigüedades o de segunda mano, que sabía cómo desenterrar perlas raras.

or even in cruel barbs, which contrasted with his air of being aloof and superior to the world he had to deal with every day» (1995, 16).

A pesar del hecho de que, con la Primera Guerra Mundial, muchos artistas y escritores fueron llamados a las armas o participaron como voluntarios en el conflicto, París no perdió durante el periodo bélico su reputación europea de centro cultural cosmopolita. Esto fue principalmente gracias a la presencia en la capital de numerosos extranjeros talentosos que no eran elegibles para el servicio militar, como por ejemplo Picasso, Chagall, Modigliani, Juan Gris. Entre ellos estaba también Demetrios Galanis, un pintor de origen griego que había empezado su carrera como caricaturista para revistas de sátira y que vivía en un piso-estudio en Montmartre: ese hombre era uno de los únicos contactos que el joven André poseía cuando llegó a París en búsqueda de trabajo. A partir de esta primera amistad, que durará años, el progreso de Malraux en ampliar su círculo de amistades en el contexto literario-artístico parisino fue prodigiosamente rápido. «Paris was then a far more close-knit intellectual and artistic community than is the case today. Famous painters and poets could easily be found in the particular bistros and cafés they frequented» (Cate 1995, 15). Por supuesto, no fue difícil para el chico de Bondy llamar la atención de los principales protagonistas de los círculos literarios, que difícilmente podían olvidar a un individuo tan peculiar y sorprendente como él. Clara Malraux nos ha dejado descripciones muy detalladas y vívidas de la apariencia y, sobre todo, de la fuerza atractiva, casi hipnótica, que poseía Malraux cuando lo conoció:

Ils parlent – plus exactement il parle. C'est un très long et mince adolescent, aux yeux trop grands, dont les prunelles ne remplissent pas l'immense globe bombé : une ligne blanche se dessine sous l'iris, d'un vert délavé. Plus tard je lui dirai : vos yeux plafonnent, plus tarde je penserai à ses ancêtres marins qui devaient avoir ce regard lointain, absorbé, plus tard j'ai pensé – assez sottement sans doute – il ne sait pas regard les gens en face [...] l'érudition ne nuit pas à la finesse, à la rapidité, à l'originalité profonde : l'intelligence est un sac qui tient debout si on le remplit bien (Balmas 1966, 26-27).

El encuentro con Clara Goldschmidt – futura Clara Malraux – ocurrió en el contexto laboral de la revista *Action*, donde ella trabajaba como traductora y él como periodista. Malraux fue introducido en el ambiente editorial de esta nueva revista probablemente gracias a la ayuda del amigo George Gabory. Aparte del ambicioso emprendedor Florent Fels, fundador y editor de la revista, y su socio Simon Kra, «[...] tra i collaboratori di *Action* si incontrano non pochi nomi di personaggi famosi: da Max Jacobs a Blaise

Cendrars, da André Salmon a Raymond Radiguet, da Paul Éluard a Jean Cocteau, da Tristan Tzara a Aragon» (Balmas 1966, 22). La colaboración de Malraux con la revista no fue particularmente conspicua (cinco artículos y dos reseñas en total) pero sí fue significativa en cuanto no solo representa su primera experiencia como escritor, sino que permite analizar su persona en relación con destacados representantes del futuro movimiento surrealista, como Breton y Aragon. Se verá más adelante qué opiniones tenía el joven Malraux de sus coetáneos surrealistas y de las vanguardias en general. Por ahora cabe decir que el primer experimento de ficción de Malraux, *Lunes en papier*, publicado en 1921, obtuvo mucho éxito en los círculos literarios y recibió críticas positivas por parte de numerosos escritores surrealistas.

Después de haber conocido a Clara en una de las cenas literarias organizadas por Florent Fels, los dos jóvenes enamorados empezaron a frecuentarse asiduamente e, impulsados por el frenesí y el deseo de escapar, organizaron un viaje ‘clandestino’ a Italia. Desafortunadamente, los planes no salieron exactamente como esperaban y en el tren que tomaron para ir a Florencia los dos se encontraron a un conocido de los padres de Clara. Para justificar la presencia de André en el vagón de la chica decidieron comprometerse, así que, de vuelta a París, el 21 de octubre de 1921 la pareja novata se casó sin demasiada celebración y partió casi inmediatamente para ‘otra luna de miel’ en Alemania. Gracias a Clara, el joven Malraux pudo viajar por Europa – por Florencia, Venecia, Praga, Viena, Berlín – ampliando su cultura y su visión del mundo: «without her money, never could he have made so many culturally enriching trips to foreign countries, archaeological sites, churches, chapels, and museums» (Cate 1995, 44). Entre esos primeros viajes, el que hicieron a Berlín fue de los más sorprendentes en cuanto descubrieron a Freud, a Spengler y al cine expresionista de Robert Wiene¹⁷. La película *El gabinete del doctor Caligari* les dejó completamente fascinados, «so impressed were they by this masterpiece of silent cinematography that they decided after their return to Paris to go into the business of importing German Expressionism films for French audiences» (Cate 1995, 43). Este episodio demuestra no solo la pasión de Malraux por el cine y por cualquier forma de

¹⁷ *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Kabinet des Doktor Caligari*), estrenada en 1919, es considerada la obra fundadora del expresionismo cinematográfico alemán «El cine expresionista de la Alemania de Weimar es una estética con una fuerte personalidad y ha proporcionado una herencia decisiva en la historia del cine, singularmente, en la configuración del género fantástico. Esa estética no se limita a innovaciones plásticas en fotografía o decorados, sino que abunda en la dialéctica realidad/ficción con relatos de doble nivel que exploran en la condición humana, sus miedos y sus fantasmas mediante figuras sobrehumanas de fuerte semántica mitológica» (Noriega 2016).

arte, sino, sobre todo, su tendencia a lanzarse a grandes proyectos sin tener conocimientos previos, rasgo de su personalidad que le caracterizará durante toda su vida.

La colaboración con *Action* terminará en 1922, con un brillante artículo sobre el escritor André Gide. Y fue justamente gracias a ese artículo y la ayuda del mismo Gide como Malraux, ese mismo año, empezó a publicar reseñas de libros para la *NFR* (*Nouvelle Revue Française*) que era la publicación mensual literaria más prestigiosa de Francia. La colaboración con la *NFR* durará más de cuarenta años y dará origen a una amplia producción de artículos de crítica literaria. Mientras tanto, en paralelo a este trabajo, Malraux había empezado otra colaboración más extravagante junto con Simon Kra y Pascal Pia, «an inventive eroticophilic who wrote clandestine publishing» (Cate 1995, 118): los tres compañeros se dedicaban a sacar ediciones prohibidas de obras eróticas, acompañadas por ilustraciones originales realizadas por diseñadores contemporáneos. La que Malraux tuvo con Pia será mucho más que una simple relación de trabajo: Pascal Pia, con su lucidez irónica, con su cultura extensísima y su marcado gusto por la mistificación encantaba al joven Malraux. Fue uno de aquellos amigos con los que Malraux tuvo una de sus más fecundas experiencias de aprendizaje e intercambio intelectual, desarrollando sentimientos que ocuparán en su vida y en su obra un rol fundamental:

Pia apportait à Malraux ce qu'il pouvait certes trouver chez d'autres : un désenchantement précoce masqué par la fantaisie et par l'ironie, des gestes audacieux, le goût pour les individualités fortes et libres du présent et du passé. Mais tout cela, chez Pia, était réfléchi, soutenu par une intelligence aiguë, et placé, en toute conscience, à la suite d'une tradition de pensée, de sensibilité et d'art indépendants, dont les expressions, des plus anciennes aux plus récentes, lui étaient familières. S'il ne l'a, de toute évidence, pas suscitée, Pia, au moins, a entretenu Occasionnellement la curiosité de Malraux pour certains écrivains originaux, mais généralement peu connus, de tous les temps : libertins, aventuriers, voyageurs, farceurs, érudits bizarres. Non sous l'influence, mais dans la compagnie de Pia s'est constitué un savoir de Malraux qui nourrira ses attitudes initiales, se trans posera dans ses premières pages, et l'imprégnera au point de fonder certain aspect de sa personnalité, dont il dotera des personnages de son œuvre (Vandegans 1964, 52).

2.1.3 – *Los años de aventura*

El año 1923 no comenzó en las mejores de las condiciones para Malraux. En primavera, llegó la llamada para dos años de servicio militar obligatorio, que el joven André logró evitar con la ayuda del hermano menor de Clara que le procuró una certificación médica de exención. La pareja celebró la noticia con un viaje a Alemania, aislándose completamente de las noticias y los acontecimientos franceses. De vuelta a casa, el shock: se descubren en ruina económica por culpa de una crisis en la Bolsa de París. Afortunadamente, ni André ni Clara eran personas que pasaban el tiempo retorciéndose las manos en la desesperación. «André was turning over new projects in his restless brain. He had long been fascinated by ancient civilizations» (Cate 1995, 52). Apasionado desde siempre por los intrigantes viajes realizados por exploradores medievales como Marco Polo, Magellano o Fra Julian en lejanos países exóticos, un día llega la ‘epifanía’: «we go to some little temple in Cambodia, we remove several statues, and we sell them in the United States – which will enable us to live comfortably for two or three years» (52). Por muy surreal pueda parecer, así fue como el 13 de octubre 1923 André, Clara y Luis Chevasson partieron desde Marsella en dirección Camboya. Ese fue solo el primero de numerosos viajes que André Malraux hizo a Oriente, y quizás no sea tampoco el más ambicioso y extravagante. Lo que destaca de esta primera hazaña fueron las consecuencias del viaje: si, por un lado, se puede definir una misión exitosa en cuanto nuestro explorador autodidacta logró encontrar su tesoro – en el antiguo templo de Angkor robó varios ídolos estatuarios Khmer – sin demasiadas dificultades; por otro lado, se convirtió en un contrabandista de arte sagrado, desencadenando la furia tanto de las autoridades francesas en Camboya como de los magistrados en París, que procedieron rápidamente con la orden de arresto del criminal André Malraux.

It is not easy to fathom exactly what was going on in André Malraux’s mind at this moment. It required a great deal of naïveté to suppose that one could smuggle out seven large crates full of Khmer statuary without arousing the suspicious of the local French authorities, and Malraux, for all his youth, was anything but naïve (Cate 1995, 63).

Los hechos eran simples y evidentes a todo el mundo: dos aventureros franceses, disfrazados de exploradores, habían abusado de la confianza de arqueólogos profesionales y funcionarios administrativos para perpetrar un acto de vulgar ‘robo’ de

un santuario asiático. Por lo tanto, debían ser castigados por desacreditar la imagen de Francia en cuanto potencia colonial ilustrada: la sentencia fue de tres años para André Malraux y catorce meses para Luis Chevasson. Mientras tanto, Clara había sido liberada y estaba de vuelta en París. La milagrosa suerte, que parece envolver al joven aventurero de Bondy en todo lo que hace, quiso que durante el viaje en tren Clara conociera a un famoso abogado – Paul Monin – que se ofreció para ayudar a los ‘depredadores de templos’. De vuelta a casa, Clara se encontró con tres cartas: una de Florent Fels, una de un ex pretendiente, y – la más sorprendente de todas – una de André Breton ofreciendo su ayuda: «if she needed help in any way, she could count on his support – this from a former Dadaist, turned Surrealist, from whom André Malraux had never felt much affinity» (Cate 1995, 72). Y así fue como Breton, la persona más inesperada, se convirtió en uno de los ayudantes principales de esta historia. Gracias a él, Clara pudo contactar con Fernand Malraux, Paul Monin y Marcel Arland, que llegaron a la casa del surrealista para encontrar una solución. Así relata Jean Lacouture, en su bibliografía malrauxiana, cómo Breton se unió al caso Malraux-Chevasson, publicando un artículo en defensa del acusado en la revista *Nouvelles littéraires*:

André Breton enfin passait de la bienveillance amicale au soutien actif en donnant aux *Nouvelles littéraires*, le 16 août, un texte « Pour André Malraux » qui, confondant parfois des fragments des premiers écrits d'André avec des brouillons de traduction d'Hölderlin que Clara lui avait remis en vrac, n'en constituait pas moins un plaidoyer fervent :

« Partout où l'on regarde, dit André Malraux, une joie gît enterrée [...] » C'est le fameux dilemme de désir et de possession qui poussera un jeune homme de vingt-trois ans... dans un de ces élans d'innocence absolue que l'on a coutume, après leur mort, de passer aux poètes [...] L'aventure poétique, nous sommes encore quelques-uns avec lui à la chercher, et l'on peut croire que ce n'est pas sur la route d'Angkor. Il est inadmissible que l'on ternisse à peu de frais cette figure ou cette mémoire comme on a voulu noyer Apollinaire à propos de la Joconde qui ne le valait pas [...] Nous serons avec André Malraux et nous ne l'abandonnerons pas à celui qu'il a appelé « le frère du hasard, le vent (Lacouture 1973, 73).

También colaboraron en la causa Doyon, Mauriac, Max Jacob, André Gide, Louis Aragon, Pascal Pia y muchos más artistas franceses de la época. Gracias a todas las firmas recogidas por Clara y a la ayuda del abogado Monin, en noviembre de 1924 Malraux y Chevasson regresaron a París. «Humiliés, blessés, secouant à jamais leurs sandales sur cette maudite ? Pas du tout» (Lacouture 1973, 77): tanto Malraux como Chevasson

recordarán esa peripecia como uno de los mejores periodos de sus vidas. De hecho, no pasará mucho tiempo para que el impulsivo André se ponga nuevamente en marcha en búsqueda de otras hazañas: entre el proyecto editorial con Paul Monin para realizar una revista llamada *Indochine* dedicada a denunciar la situación de las colonias francesas (1925), el interminable viaje con Clara atravesando India, China y América (1931) y la utópica expedición en avión con el capitán Corniglion-Molinier en búsqueda de la desaparecida ciudad mítica de la Reina Sheba (1934), haría falta un libro entero para contar todas las aventuras emprendidas por este impávido francés, idealista e imprudente al mismo tiempo. No es este el lugar para hablar de manera detallada de todas las vicisitudes que caracterizaron los años juveniles de André Malraux. Cabe decir que entre su regreso a París después del robo en Angkor en 1924 y el inicio de la Guerra Civil Española en 1936, la vida del escritor francés estuvo sembrada de eventos – tantos buenos como malos – que dejarán huellas en toda su producción literaria: «It is often in the fire of adversities that the strongest will is tempered. From the escapades in the Far East André Malraux was bringing back a sackful of personal impressions and lived experiences: enough to fill four books, two of them destined to become of prime importance» (Cate 1995, 106). Lo que es interesante recalcar, ya desde ahora, hablando de la incansable sed de Malraux por el viaje y la aventura, es algo más profundo que caracteriza no solo a él sino a toda su generación: me refiero a la sensación de inquietud y decepción que se difundió en Europa a inicios del siglo XX, como consecuencia de la crisis generada por la Primera Guerra Mundial. Como explica Jean Lacouture hablando del contexto histórico en el cual Malraux se formó:

Ce qui compte pour lui, c'est tout de même d'être né à la conscience au moment où s'achevait la plus absurde et – jusqu'alors – la plus sanglante des guerres, où la société européenne se trouvait face à ses charniers, à ses millions d'aveugles, d'amputés, de gazés, face à ses victimes abasourdiées, au bouleversement de ses valeurs, à la ruine de ses finances, aux lézardes de ses monuments (1973, 15).

El resultado fue una obsesión por la novedad, por la creación, por el descubrimiento que tomó la forma de una búsqueda incesante y desesperada de algo que significara esperanza para un futuro mejor. Volveré sobre este tema en el tercer capítulo, para analizar cómo Buñuel y Malraux se movieron dentro de este contexto y cómo reaccionaron a esta necesidad colectiva y, al mismo tiempo, individual. En toda esa

incertidumbre del siglo, lo que fue un momento importante de revelación en la búsqueda de su sitio en el mundo para Malraux ocurrió justo después de la falla con la revista *Indochine*¹⁸. Aunque le costó admitir la derrota, se dio cuenta de que con ese proyecto no estaba llegando a ninguna parte. Fue allí cuando, a final de Noviembre, un André Malraux desesperado dijo a Clara: «Now there's only one solution left for me - to write» (Cate 1995, 105). Según lo contó Clara, fue durante su viaje de regreso a Francia, en un vagón de segunda clase, entre sillas cubiertas con falsos tapices, cuando André escribió los capítulos iniciales de su primer libro: *La Tentation de l'Occident*, publicado por Grasset el 2 de julio de 1926.

2.1.4 – De la aventura a la escritura

En menos de ocho años, Malraux escribirá cuatro libros, convirtiéndose en uno de los escritores franceses más célebre de la época. Gracias a la colaboración con el editor Grasset, André pudo empezar a publicar sus exóticas novelas. «In December 1927 André Malraux's precarious financial situation was slightly improved, thanks to the belated generosity of Bernard Gasset [...] [who] agreed to pay him a monthly pension of 4000 francs» (Cate 1995, 121). La modesta estabilidad económica le permitió dedicarse a tiempo completo a la escritura. *La Tentation de l'Occident* (1926), su primera novela, no tuvo el éxito esperado: los temas propuestos eran excesivos y ninguno fue desarrollado adecuadamente; además, el tono de las afirmaciones era demasiado lapidario y perentorio, en particular en el caso de la tesis más importante del libro: «the post-Nietzschean idea that the death of God in the Western world was bound to result in the spiritual death of man, with all the psychic anguish this was certain to entail» (Cate 1995, 110). Pero ya con la segunda publicación, *Les Conquérants* (1928), este novelista neófito despertó numerosas reacciones que llamaron la atención sobre él. Fue un éxito lo suficientemente grande como para convencer a Grasset de que tenía en las manos un ganador y no uno

¹⁸ En 1925 André y Clara volvieron a Indochina donde el abogado Paul Monin los esperaba a Saigon, en su lujosa casa, para iniciar un proyecto editorial revolucionario. El proyecto estaba financiado por el Kuomintang y, en principio, tenía que ser destinado a favorecer un acercamiento entre colonizadores y colonizados. Pero Malraux y Monin decidieron utilizarlo para luchar contra la injusticia colonial y denunciar la violencia, el abuso y la corrupción perpetrados por los colonos franceses en Indochina. Desafortunadamente el periódico tuvo vida breve: el 17 de junio publicaron el primer número de *L'Indochine* y solo dos meses más tarde las autoridades confiscaron las imprentas para poner fin a la publicación.

cualquiera, sino un ganador digno de reclamar uno de los premios literarios más importantes de Francia: el premio Goncourt.

Aunque en ese momento Malraux estaba publicando con uno de los mayores editores de la época, el joven autor no se llevaba bien con Bernard Grasset como persona. Gracias a las reseñas ocasionales de libros que escribía para la *NRF*, Malraux ya no era un extraño en la casa de Gallimard – el editor ‘rival’ de Grasset – y, después del éxito de *Les Conquérants*, Gaston Gallimard se puso en contacto con él proponiéndole una colaboración con su editorial. Malraux aprovechó la ocasión para enviar una copia de su cuento experimental *Royaume-Farfelu* y Gallimard aceptó la propuesta, a cambio de que el novelista empezara a publicar con él: «A contract was drawn up granting Gallimard an option on five future novels once Malraux had fulfilled his contractual obligation to Grasset» (Cate 1995, 133). Es interesante observar cómo el cuento *Royaume-Farfelu*, publicado en paralelo a un texto completamente diferente como *Les Conquérants*, evoca el estilo del primer escrito de Malraux – *Lunes en papier* – representando una manifestación de las más antiguas inspiraciones (y preocupaciones) del autor:

C'est, d'abord, qu'elle l'habite toujours et qu'il ne croit pas encore nécessaire d'unifier son œuvre au détriment de cette inspiration, liée à une part importante de sa sensibilité. C'est aussi que la création purement imaginaire, revêtant une forme hautement achevée, est alors, pour lui, un besoin. Elle défie, mieux que le roman, le monde par une irréductible originalité qui est, à sa manière, expression de l'artiste. Elle oppose, plus que le roman encore, à l'univers de l'expérience la cohérence d'un ordre singulier. Sans doute, Malraux attache maintenant moins de prix à la beauté et même à l'art, au bénéfice de l'expression. Pour autant, il n'a pas congédié le souci d'une forme : *Les Conquérants*, - quoi qu'en aient dit Malraux, et d'autres après lui, - l'attestent. Mais qu'on ait longtemps cru l'auteur et ses critiques, prouve que l'œuvre, en apparence, tournait le dos à l'art. Or, contradictoirement, Malraux n'entendait pas, en 1927-28, le répudier. La publication, à cette époque, des divers textes *farfelus* répond à une complexe nécessité intérieure, dont le désir de montrer l'attest clairement à soi-même, comme à autrui, que l'on demeurait fidèle à un souci profond est une composante (Vandegans 1964, 270).

Ahora que había empezado a publicar y a notar las primeras señales de fama, nada podía parar la impetuosa corriente creativa que empujaba a Malraux a meter en el papel todo lo que había visto y vivido en sus viajes en Oriente. «It was probably in January or February of 1929 that André Malraux began seriously working on his next novel, *La Voie royale*» relata Curtis Cate citando los recuerdos posteriores de Clara sobre estos meses de gestación tensa «during which André could hardly talk of anything but death» (1995,

143). Quería poner en su nueva novela una serie de temas que le obsesionaban y que eran fruto de sus personales experiencias en Indochina: su aventura de robo de estatuas en Camboya acompañada de una justificación intelectual de esta incursión arqueológica, basada en una filosofía de la museología y del arte; la figura de un héroe aventurero inquieto, motivado por una hosca insatisfacción con la sociedad estática, cuyos logros son luego magnificados y transformados en mito folclórico; y la obsesión por el tema de la muerte en contraste con el sentido de la vida. La concepción e incluso el esbozo de *La Voie royale* fue anterior a la elaboración de *Les Conquérants*, aunque esta última novela apareció dos años antes que la primera. *La Voie royale* fue completada en la primavera de 1930 y se publicó en el mismo otoño, obteniendo amplio éxito.

Justo antes de Navidad, llega una triste noticia: Fernand Malraux, el padre de André, puso fin a su vida. La legendaria reserva que André Malraux mantenía en todo lo que afectaba a su vida personal hace difícil evaluar el efecto que le produjo la trágica desaparición del padre, pero sin duda la noticia del suicidio no le dejó indiferente. Pero, no fue suficiente como para frenar la producción literaria del ambicioso Malraux, que ya tenía listo en su mente el próximo libro: desde finales de noviembre de 1931 hasta finales de 1932, trabajó en una nueva novela que titularía *La Condition humaine* y marcaría la cumbre de la carrera novelística malrauxiana. El libro apareció por primera vez en seis números en la *NRF*, de enero a junio de 1933. Desconcertó y apasionó a muchos lectores, empezando por André Gide, que anotó en su diario:

J'ai repris depuis le début *La Condition humaine*. Ce livre qui, en revue, m'apparaissait touffu à l'excès, rebutant à force de richesse et presque incompréhensible à force de complexité [...] me semble, à le relire d'un trait, parfaitement clair, ordonné dans la confusion, d'une intelligence admirable et, malgré cela [...] profondément enfoncé dans la vie, engagé, et pantelant d'une angoisse parfois insoutenable (Lacouture 1973, 147).

Entre los lectores entusiasmados por esta última publicación de Malraux, aparece León Trotsky. Malraux y Trotsky se habían conocido en agosto de 1933, cuando el francés fue a entrevistar al revolucionario exiliado, que se escondía en una villa junto al mar situada en el pueblo de Saint-Palais, en la orilla norte del estuario de la Gironda. Trotsky quedó muy impresionado por su visitante y decidió leer la edición americana de *La Condition humaine*. Así comentó la novela: «Only a great superhuman purpose, for which man is ready to pay with his life, gives meaning to personal existence. This is the final import of

the novel, which is free from philosophical didacticism and remains from beginning to end a true work of art» (Cate 1995, 177)

El 1 de diciembre de 1933, *La Condition humaine* recibió el prestigioso Premio Goncourt. El jurado precisó que al otorgar su premio coronaba solo este libro, sino las tres novelas ‘asiáticas’ de Malraux, *Les Conquérants* y *La Voie royale*, al igual que la última. Fue en medio del albor de este triunfo cuando André se enteró de la muerte de su madre. Como en el caso de la de su padre y, en general, de todo lo que concierne a su vida privada, son casi inexistentes declaraciones del escritor sobre sus sentimientos íntimos en esos momentos dramáticos. Lo que sí puede haber tenido como consecuencia esta pérdida es un incremento de las reflexiones sobre el tema de la muerte, con las cuales André se enfrentaba a menudo y con las cuales tendrá una compleja relación durante toda su vida.

2.2 – Génesis. Influencias. Fuentes

La inmediata posguerra fue la época de una pasión del hombre por explorar sus rincones mentales más ocultos. En París, núcleo artístico europeo, tanto los escritores franceses como los extranjeros mostraron las primeras manifestaciones de interés por las teorías freudianas y los espacios del inconsciente. Había como una fuerza invisible que atraía a los artistas hacia una búsqueda de nuevas formas de expresión escondidas, complejas, dominadas por la irracionalidad. Para un joven de dieciocho años lleno de curiosidad y de ambición no era difícil dejarse llevar por esa fiebre de revuelta: André Malraux, que a inicio de 1919 acababa de abandonar sus estudios, empezó a frecuentar París en búsqueda de algo mejor, de algo más estimulante y capaz de ofrecerle nuevas perspectivas futuras.

Non la scuola [...] all’origine della sua vocazione di scrittore; ma ampie, curiose e certo disordinate letture, da un lato, e, dall’altro, quella serie complessa di stimoli, imponderabili e pure fondamentali, che si ricavano dalla frequentazione di quel mondo (dalle librerie antiquarie ai caffè letterari, dai “bouquinistes” alle sale di redazione delle riviste d’avanguardia) dove si “fa” della letteratura (Balmas, 41).

Lo admitiera o no en las entrevistas, es evidente que el entorno parisino de los años 20 influyó en el desarrollo estilístico de André Malraux que, como cualquier joven en fase de formación, se acercó a personajes e ideologías que en ese momento le llamaron la

atención y que se convirtieron en su escuela personal de aprendizaje artístico-literario. Como en el caso de Buñuel, las primeras amistades de cierto relieve nacieron gracias a la red de círculos literarios y de revistas vanguardistas. Uno de los protagonistas de la dimensión literaria parisina de inicios de siglo fue indudablemente Max Jacob que, junto con Apollinaire y Picasso, dio los primeros pasos en el mundo de la poesía del inconsciente y representó un maestro para Malraux y para muchos jóvenes escritores de su generación.

A partir del acercamiento a la dimensión ‘jacobiana’, no se pueden no citar las vanguardias más ‘populares’ de la época: Cubismo, Surrealismo y Dadaísmo, que formaban parte integrante de la cotidianidad parisina de cualquier intelectual de la época; independientemente de cuál fuera la opinión que se tenía sobre esos movimientos artísticos, los temas y los ideales de dichas vanguardias eran al centro de cualquier debate, constituyendo un objeto de estudio difundido. Como dice Enea Balmas en su análisis sobre la producción juvenil malrauxiana y sus influencias:

La prima caratteristica di questa produzione giovanile: la sua naturale, e per certi aspetti necessaria, adeguazione ad alcune costanti, a certe linee generali di sviluppo, a determinate istanze genarli, riscontrabili nella vita letteraria del tempo. In uno dei suoi momenti essenziali, questa produzione è, e non può non essere, che l’eco fedele delle più appariscenti “mode” o moduli letterari degli anni ‘20 (41).

Evidentemente las ‘modas’ literarias y artísticas que caracterizaban el París de los años 20 fueron abundantes y muy variadas, así que aquí se estudiarán solamente las que tuvieron un impacto considerable en la formación de Malraux y en sus primeros escritos literarios. En particular, se dedicará espacio a dos personajes que, junto con Max Jacob, se pueden considerar como una especie de mentores del joven de Bondy: André Gide y Paul Valéry. A través de estos tres ilustres escritores se intentará identificar aquellos rasgos estilísticos que caracterizan los textos experimentales *Lunes en papier* y *Royaume-Farfelu*, dos ejemplares únicos en toda la producción literaria de André Malraux.

2.2.1 – *Max Jacob y las vanguardias*

En el período entre las dos guerras, París era como una olla en ebullición llena de ingredientes suculentos; fueron años de creaciones, de amistades, de descubrimientos, que rápidamente se convirtieron en leyendas. Entre esos ingredientes aparece Max Jacobs. «Clown virulent, prieur sarcastique d'un ordre très mendiant, n'ayant qu'une haine, celle du symbolisme, de ses vapeurs amorphes et sentencieuses, mais plus exigeant en matière de forme que Mallarmé ou Valéry lui-même» así lo describe Jean Lacouture y sigue diciendo como «il fut, entre la disparition d'Apollinaire et l'apparition de Breton, le maître du champ poétique. Tel le vit Malraux, tel il l'admira, le suivit, et se fit parfois son écho docile» (1973, 30). Jacob perteneció íntegramente a aquellos años épicos que inventaron el cubismo, el surrealismo y otros productos que hoy aceptamos como obras de arte familiares e históricas. Nacido en Bretaña en una familia judía, fue escritor, poeta, dramaturgo y pintor. Su primer admirador fue Pablo Picasso, quien solía decirle “eres el único poeta de esta época”. Los dos artistas se conocieron en 1901 y, por un periodo, vivieron juntos en un pequeño piso llevando un estilo de vida «famished bohemianism», como lo define Wallace Fowlie en su *Homage to Max Jacob*, donde cuenta cómo la personalidad de Jacob «preserved the joy of his period, when he was seen every where in Paris. A small man with a monocle, who had countless friends and who disguised the poverty of his life by selling his manuscripts and his gouaches» (1950, 352). Este grotesco individuo se convirtió, junto con Picasso y Apollinaire, en una de las mentes más brillantes y originales de París, participando, entre otras cosas, en el nacimiento del cubismo: «His art was created in the midst of friends and poverty, in the rue Ravignan. It is a style very much his own, without pretention, a kind of improvisation both learned and childish. A combination of poetry, satire, sarcasm, popular lyrics, parody» (Fowlie 1950, 352).

Uno de los aspectos más curiosos de su vida – que contribuyó a aumentar el interés hacia su persona – fue la conversión al catolicismo: fue bautizado el 18 de febrero de 1915, en presencia de Picasso, a quien había elegido como padrino y, algunos años más tarde, se retiró a vivir en el pueblo de Saint Benoit-su-Loire para llevar una vida monástica. «As his religious life deepened, he grew in charity and humbleness. He rose very early to write a meditation before serving the first mass. Young poets found their way to Saint Benoit. His correspondence was voluminous. Max Jacob became an indefatigable proselytizer» (Fowlie 1950, 353). La combinación de sus rasgos

humorísticos unidos a su profunda fe hace de él una especie de místico moderno, que se revela a sí mismo por medio de una fantasía burlesca en la que puede permitirse toda forma de aventura. Como explica Fowlie, «Jacob is a combined humourist and mystic. His art is an affront to the languorous, the plaintive, the serious in art. He initiated a vogue of punning in poetry which many subsequent poets have profited from» (1950, 353).

Los pilares de la estética de Jacob retoman algunos elementos clave de Baudelaire, que decía que «the artist does not imitate or study reality, but rather, he creates works independent of reality, through the imagination» (Thau 1972, 801). El artista tiene que dar forma a la obra y calcular sus efectos, porque la obra de arte ejerce una especie de fuerza que retiene y atrae la atención del lector: la actividad del lector está determinada tanto por la voluntad del artista como por la fuerza ejercida por la obra de arte. Jacob considera que la creación, en el arte o la literatura, es una función de la forma. En esto se nota la influencia del Simbolismo y de poetas como Valéry y Mallarmé, que afirmaban que «the function of words in poetry differs from its function in non-poetic usage, i.e., that poetic language ought to convey feelings ordinarily expressed in some other way, or which ordinarily cannot be expressed at all» (802). Efectivamente, numerosos críticos y estudiosos han definido la obra de Max Jacob como una especie de conexión, de puente, que crea un pasaje del simbolismo al surrealismo.

Es interesante reflexionar sobre la relación que une Jacob a los surrealistas porque, estudiando sus declaraciones sobre ese movimiento, parece como si una parte de él se sintiera traicionada por los surrealistas. De alguna manera, Jacob se sentía un precursor surrealista rechazado por sus mismos discípulos. El sentimiento de desprecio y de enfado hacia la vanguardia surrealista – en particular hacia André Breton – es evidente en muchas cartas escritas por Jacob, donde el poeta sostiene que los ideales y las teorías declarados como propios por los surrealistas son en realidad temas que él mismo ha utilizado durante toda su producción artística:

J'ai reçu *Les Nouvelles Littéraires* avec un article sur Breton [...] Les procédés surréalistes sont exactement ceux que j'ai suivis pendant vingt ans mais mon nom n'est pas cité. Bast ! ... je t'avertis que se mettre de mon côté à ce moment, c'est se mettre tout Paris contre soi. Je ne suis pas à la mode, ah ! non ! pas à la mode du tout ! Ça reviendra ! (Greene 1976, 252).

En otra carta reivindica su primacía sobre el uso del inconsciente en la literatura para crear una asociación libre de ideas: «A 23 ans, j'ai songé que la seule originalité ne pouvait

être qu'une descente dans l'inconscient: j'ai utilisé, moi premier, le rêve nocturne, l'association libre des idées sans contrôle» (Greene 1976, 252) y añade que sus tres tendencias estilísticas siempre han sido el humor, el amor y el inconsciente. La presencia en Jacob de enlaces irracionales entre palabras, del poder de la sorpresa, del humor, de los sueños, de la imaginación, nos hace comprender por qué expresara su decepción e, incluso, cierto resentimiento por lo que vio como una falta de respeto hacia su obra.

Los puntos de contacto entre Jacob y los surrealistas volverán a ser útiles más adelante en el análisis de las obras juveniles de Malraux. De momento, seguiré con el estudio de los elementos de la estética y de la ideología *jacobiana* que afectaron a Malraux 'explícitamente'. Lo que seguramente André Malraux supo apreciar en Jacob es su papel de 'maestro del inconformismo', de hombre dotado de una imaginación inagotable, pero también de artista enamorado de la conciencia y de la perfección técnica; «Liquidateur ironique du passé, créateur d'avenir, défenseur tout en même temps de l'invention et des disciplines, Max avait beaucoup pour plaire au premier Malraux. Aussi provoqua-t-il de sa part une estime qui survécut à l'espacement de leurs relations» (1964, 42) así describe André Vandegans, en su libro *La jeunesse littéraire d'André Malraux*, la estima que el joven de Bondy sentía hacia el personaje de Max Jacob y, sobre todo, hacia muchas de sus teorías sobre la escritura y el arte en general. Jacob concebía el concepto de creación poética como un proceso por el cual el escritor se sumerge profundamente en sí mismo, en las fuentes mismas de la imaginación, para expresar una visión personal. Para que este proceso sea exitoso y provechoso, es fundamental que el artista desarrolle su potencial humano, en el aspecto emocional y mental, tanto en profundidad como en alcance: «the artist must acquaint himself with the entire universe, he must cultivate all aspects of the human condition, including the ordinary life of the ordinary people» (Thau 1972, 804).

El joven Malraux declaró abiertamente su interés hacia el escritor en su primer artículo, publicado en 1920, titulado *Les origines de la poésie cubiste*. Se trata de un homenaje a Jacob y, más concretamente, a sus poemas en prosa del *Cornet à dés* (1916). Según Malraux, el movimiento cubista dejó de 'vacilar' cuando Max Jacob publicó *Le Cornet à dés*. Dicha obra es particularmente importante por la teoría que ofrece del poema en prosa. Max afirma allí que «la dimension n'est rien pour la beauté de l'œuvre, sa situation et son style y sont tout» (Vandegans 1964, 71). Con situación Jacob se refiere a la distancia que separa el "objeto" (el libro) del "sujeto" (el lector): cuanto mayor la distancia, más intensa la emoción, porque implica una mayor actividad por parte del lector. La emoción artística, dice Jacob,

N'est ni un acte sensoriel, ni un acte sentimental; sans cela, la nature suffirait à nous la donner. L'art existe, c'est donc qu'il correspond à un besoin : l'art est proprement une distraction [...] Une œuvre d'art est une force qui attire, qui absorbe les forces disponibles de celui qui l'approche. Il y a ici quelque chose comme un mariage et l'amateur y joue le rôle de la femme. Il a besoin d'être pris par une volonté et maintenu. La volonté joue donc dans la création le rôle principal, le reste n'est que l'appât devant le piège. La volonté ne peut s'exercer que sur le choix des moyens, car l'œuvre d'art n'est qu'un ensemble de moyens et nous arrivons pour l'art à la définition que je donnais du style : l'art est la volonté de s'extérioriser par des moyens choisis : les deux définitions coïncident et l'art n'est que le style (Jacob en Vandegans 1964, 71-72).

Max Jacob no solo trató de definir los dos criterios que permiten, según él, juzgar la belleza de una obra – su estilo y su situación – sino que también insistió mucho en la autonomía de la obra de arte y en la exaltación del artista creador de una obra separada de sí mismo, constituyendo una especie de objeto absoluto. Esta visión del arte está en la base del Cubismo y, evidentemente, el vínculo de Malraux con Jacob le acerca a esta vanguardia (aunque solo a nivel de estudio crítico): el contacto con el Cubismo hizo más vivo en él el gusto por un arte autónomo, escapando de la teoría del sujeto y de la imitación, refiriéndose solo a sí mismo, y afirmando la primacía del espíritu sobre los sentidos. Claramente no se puede definir al joven Malraux como cubista, pero sí se pueden detectar en él unos rasgos de 'espíritu cubista'. Como observa Vandegans : «Malraux est animé par des passions opposées, de force presque égale : celle de l'ordre et celle de la liberté, celle de la beauté et celle de l'intensité. Maintenant, il veut tout concilier, unir les contraires dans une même admiration, dans une même création» (1973, 82) ¿y no son justamente los cubistas quienes prueban que esta síntesis es posible?

Todos los estímulos vanguardistas que habitaban los cafés y las calles de la «île merveilleuse»¹⁹ de Montmartre influenciaron inevitablemente en el joven André Malraux, entre un caduco simbolismo, un fascinante cubismo y un rebelde surrealismo dio forma poco a poco a su estilo y estética literaria. Lo que es cierto es que prácticamente todo lo que escribió en los primeros años juveniles, desde su llegada a París hasta su partida para Indochina, se coloca bajo la guía de Max Jacob. A partir de su primer artículo dedicado a la poesía cubista, de la que el autor del *Cornet à dés* es obviamente la inspiración y a la

¹⁹ «Montmartre y était peinte comme une sorte d'île merveilleuse, une contrée exotique peuplée de créatures bizarres, carnavalesques ou mécaniques, paraissant sortir d'un conte d'Hoffmann – on y reconnaissait pourtant sans peine, parmi elles, Max Jacob et plusieurs de ses amis»(Larrat 2001, 16).

vez el tema principal, hasta su primer libro, *Lunes en papier*, dedicado expresamente a Max Jacob, todo lo que Malraux piensa, hace y escribe viene, directamente o no, de las enseñanzas de ese «prieur sarcastique».

2.2.2 – *La disponibilité de André Gide*

Gide comenzó a escribir hacia 1890, en un momento de gran tranquilidad en Europa. Continuó escribiendo durante los siguientes sesenta años, hasta 1950. Desde sus comienzos hasta sus últimos suspiros, el mundo cambió drásticamente, pasando de la paz de los 90 al caos y la tragedia de mediados de siglo. Gide siguió siendo un testigo ferviente de cada acontecimiento funesto en Europa y en el mundo, desde la difusión de una religión de la ciencia hasta el profundo malestar del período postbélico. «Gide never lived in an ivory tower, but he was reserved in his judgments on present-day affairs. Essentially a moralist, Gide believed that every change in the world had to begin with oneself. The way has to be tested by oneself first» (1952, 618); así comenta Wallace Fowlie la actitud del escritor hacia el entorno histórico-político que le rodea. Este rechazo a dar una opinión definitiva, a tomar una posición clara, representa totalmente el estado de ‘disponibilidad’ gidianiana que caracterizó su persona y su filosofía de vida, esa «disponibilità necessaria per ottenere da ogni influenza esterna, ardentemente ricercata, i frutti più copiosi» (Simone 1948, 177). A través del concepto de ‘*disponibilité*’, Gide defendía la imposibilidad de elegir y el derecho a la extrema libertad; la apertura a toda forma de experiencia y la aceptación de todo placer que el instante fugaz pueda ofrecernos, afirmando que la vida individual tiene que prevalecer sobre los principios morales. «Così, l’invito a partire: a non restare in una posizione comoda e conclusa, a non rinchiudersi in una formula, a non soffocare la propria inquietudine, il desiderio del nuovo, l’ansia di paesaggi e di realtà sconosciute» (Balmas 46). Claramente esta apelación de Gide a la ‘*insoumission*’ tuvo que ser particularmente persuasiva a los oídos de aquellos a quienes, hacia 1920, les costaba reconocerse en el tejido espiritual de un mundo derrumbado por la crisis de la posguerra. Y, probablemente, este fue uno de los elementos que más llamó la atención del joven Malraux hacia la personalidad de Gide. De hecho, en 1923 Malraux elogió a Gide afirmando «senti quelle séduction émanait de cette sensation de solitude volontaire, de libération de tout, ce mal du nouveau siècle, qui désespère et grandit peut-être la jeunesse contemporaine» (Vandegans 1964, 69).

André Gide tenía un carácter muy complejo, hecho de múltiples contrastes. Él mismo confesó que en él coexistían los extremos más vigorosos, y el ardiente deseo en su alma de ver, de poseer, de experimentar todo. «His curiosity was a way of living, an appetite encouraging him toward life and to an “attentiveness” toward every manifestation of life» (1952, 614), escribe Fowlie en su artículo, y continúa diciendo que:

His life seems to have been occupied with an extraordinary interest in life in all of its manifestations and with an assiduous reading of literary text [...] Everything offered him a subject for meditation: a page of reading, his breakfast, a patch of blue sky, the colouring of an insect or of a flower, the beauty of a child, a noble gesture (Fowlie 1952, 610).

Hay un profundo sentido de contraste que está en el origen de todos los sentimientos *gidianos*, y una capacidad simultánea para recibir esas llamadas más opuestas y escucharlas simultáneamente. El lado negativo de esta incesante curiosidad es que el entusiasmo de Gide por todo lo que entraba en su visión solía ser seguido de un admirable desapego y una perenne insatisfacción. «In the manifold forms of attentiveness with which his life seems to have been spent, there are no traces of misanthropy, of pessimism, of class prejudice, of fatuous satisfaction with self», explica Fowlie, pero añade «But on the other hand – and this is the inevitable trait of those souls who are attentive to others – there was little trace of gaiety or happiness» (1952, 614).

«La multipersonalidad y contradicción constante de Gide» (Trueba 2000, 93) dieron vida, entre otras cosas, a un fuerte individualismo. Gide encontró sobre todo en la filosofía de Nietzsche el terreno perfecto para dar a voz a su exasperado individualismo: ninguna palabra estaba más cerca del corazón de Gide que el imperativo de Nietzsche “sé tú mismo”. «Nella ricerca del suo equilibrio tra i più opposti richiami, essa [l’anima gidiana] era desiderosa di sicurezza; in un destino che intuiva completamente suo, voleva una conferma che l’aiutasse a capire la sua originalità e ad imporla nella più assoluta libertà» (Simone 1948, 180). Al mismo tiempo, Gide reclama una sola primacía, la de su arte; a este le concede toda la libertad. Su arte es libre porque solo se complace consigo mismo. En lugar de ofrecer al público lo que es peculiarmente característico y personal (como suele hacer el típico artista romántico), Gide aboga por una reivindicación del yo no para enfatizar su peculiaridad, sino su universalidad. «Each of his books is therefore the extinction of one of his selves which will help prepare a more universal Gide. This conviction and his habit of writing combined to make out of a single man with a very

personal literary figure of universal validity and significance» (Fowlie 1952, 623). El 'clasicismo gidiano' es complejo de analizar y hay diferentes teorías por parte de los críticos, pero en un punto suelen coincidir prácticamente todos los estudiosos: el desorden interior de Gide se expresa a través de un excesivo racionalismo, que en sus escritos toma la forma de una sintaxis tan ordenada y limpia que se convierte en algo 'diabólico'. No es casualidad que esta manera de escribir suele ser asociada a la de Dostoievski, otro ídolo de Gide, el cual era capaz de describir las escenas más patéticas o inquietantes a través de un lenguaje simple y sobrio. Como explica Eugenio Montes: «la ordenada sintaxis del inmoralista, esparce por aquí y por allí, en las almas que toca, desorden y conflictos, caos y confusión. Gide, escribiendo como los propios ángeles, es en la literatura de nuestro tiempo, el más hábil agente del mismísimo Satanás» (Trueba 2000, 100).

Religión del individuo, entonces, basada en el orgullo de ser él mismo; y en el deber de manifestar una forma que sea absoluta por su propia originalidad, tanto en la vida cotidiana como en la producción artística. El ser humano tiene la responsabilidad de crear una norma «che per essere individuale e solo sua [...] non potrà piú sottrarsi al suo 'dovere' di essere pura, all'imperativo che la sovrasta di cercare di reintegrare, in qualche modo, una dimensione di assoluto» (Balmas 47). En otras palabras, una dimensión paradójica de heroísmo, donde la fidelidad a uno mismo va contra todo en búsqueda de una norma absoluta. En el momento en el que el individuo es totalmente libre de ser él mismo, va en sentido contrario a la moral. Este es el inmoralismo gidiano.

La vida de Malraux da fe de un gusto precoz por el orden y en vano se buscaría, en sus páginas juveniles, una apología del inmoralismo y de la disponibilidad como la entiende Gide. Pero es sin duda al prestigio de Gide al que debemos, en parte, relacionar este movimiento que opone a Malraux, y a otros de su generación, «au gout de la jeunesse contemporaine pour la désagrégation» (Vandegans 1964, 66). Se podría definir la posición de Malraux, hacia 1920, como la aceptación de un individualismo activo y disciplinado, en la ansiosa expectativa «qu'un appel collectif de l'âme torde les hommes» (69). En esta espera hay que vivir, añadió, bajo la sombra de una dura necesidad: «la lutte persistante de l'absolu et de l'humain, lorsque l'idée de l'absolu est devenue sans force, et que la passion de l'Homme s'est éteinte sans trouver un nouvel objet d'amour» (69).

2.2.3 – *El simbolismo de Paul Valéry*

«Je suis né» dijo Paul Valéry «dans un port de moyenne importance, établi au fond d'un golfe [...] Je me félicite d'être né en un point tel que mes premières impressions aient été celles que l'on reçoit face à la mer et au milieu de l'activité des hommes». Así transcribe Martin Turnell, en su artículo «Paul Valéry and the Universal Self», las palabras del escritor francés (1976, 262)²⁰. En esta frase se puede identificar una mezcla entre la sensibilidad, el idealismo y la subjetividad típica de los románticos, unida al sentimiento de decepción, nostalgia y melancolía típico de los simbolistas. «He was born in the middle of one of the most original periods, not only of French literature, but of nearly all the French arts» sigue Turnell hablando de Valéry «There was a vast extension in the range of experience, an attempt to plunge more deeply into its nature in the hope of reaching the ultimate truth about life, that was probably influenced by the general decline in religious belief in the nineteenth century» (1976, 262). Efectivamente, Valéry nació en la segunda mitad del siglo XIX, en un momento histórico bastante tranquilo, donde quedaban trazas de aquel Romanticismo que profesaba – tanto en nivel poético como en nivel ideológico – un enfoque relativamente simple de acercamiento a la vida, centrado en el universo de sentimientos subjetivos del individuo. Luego llegó el Simbolismo, con su poesía pura y su verso libre, «interesado en la dimensión del sueño, de la visión interior, de la imaginación, a través de la modalidad ambigua del símbolo²¹». Y, por último, en el vórtice de las vanguardias de inicio del siglo XX, el Surrealismo conquistó la escena con su rebeldía, su llamada a la irracionalidad, su escritura automática e ilógica, su exploración del inconsciente y de los sueños. Aunque Paul Valéry es oficialmente reconocido por los críticos de literatura como un simbolista, hay que reconocer algunos importantes puntos de contacto con el Surrealismo, un movimiento que vio nacer y desarrollarse delante de él, y que exalta temas queridos por el escritor francés. Principalmente dos son los aspectos sobre los cuales quiero reflexionar: la glorificación del presente y la importancia de la dimensión onírica.

²⁰ Turnell está citando un discurso que dio Valéry durante una conferencia pronunciada en París el 15 de febrero de 1934, titulada “*Inspirations méditerranéennes*”.

²¹ Traducción mía de la definición dada por la Enciclopedia Treccani de *Simbolismo*: «I caratteri del movimento simbolista, che si pone come un'inversione di tendenza rispetto al naturalismo e alle ricerche neoimpressioniste, sono individuati nel *Manifesto* di J. Moréas (1886), secondo cui compito dell'arte è rivestire l'Idea di una forma sensibile che attraverso una rete di analogie ne veicola le potenzialità allusive. Di qui l'interesse per la dimensione del sogno, della visione interiore, dell'immaginazione, attraverso l'ambigua modalità del simbolo».

La glorificación del presente implica dejar ir el pasado, las tradiciones, la cultura y todo lo que se nos ha enseñado para que sea posible realizar un compromiso del individuo. El *Manifiesto Surrealista* exclamaba:

¿Se quiere o no se quiere arriesgarlo todo por la única alegría de percibir a lo lejos — en lo más hondo del crisol donde nos proponemos arrojar nuestras pobres comodidades, lo que nos queda de buena reputación y nuestras dudas en las que se mezclan la bella cristalería ‘sensible’ con la idea radical de impotencia y la estupidez de nuestros pretendidos deberes —, la luz que dejará de ser desfalleciente? (Breton 2001, 153).

No se trata de olvidar el pasado, de olvidar la historia, es más un alejamiento de todo lo que nos ha precedido para analizar el presente con una nueva perspectiva. «Le produit le plus dangereux que la chimie de l’intellect ait élaboré : l’histoire» decía Valéry. La consecuencia más importante de este nuevo estado de ánimo, difundido entre las generaciones que vivieron la crisis de principios de siglo, es la redefinición de la posición del intelectual frente a la historia: tanto los surrealistas como Valéry como Malraux sienten la necesidad de distanciarse de la tradición y cuestionar la forma ordinaria de concebir la historia. Como observa Marc Eli Blanchard en su estudio comparatista sobre *Paul Valéry, Walter Benjamin, André Malraux: la littérature et le discours de crise*:

Le concept de crise est avant tout un concept historique, puisqu’il présuppose une problématique de la présentation des séquences chronologiques. En ce sens, toute étude de crise soulève des problèmes fondamentaux de narrativité et de description [...] Le discours de crise pose le problème de la relation à la tradition, autrement dit, du discours même de périodisation qui fonde la possibilité de tout discours de crise. C’est le sens, peut-être anti-valéryen, que prend le mot de Valéry : l’histoire alimente l’histoire (1983, 50).

Aquí entra en juego la importancia de la dimensión onírica, tanto en la vida cotidiana como en la producción artística, que por un lado representa un instrumento de análisis de la realidad, por el otro es una manera de evasión de la realidad cuanto toma la forma de imaginación. Valéry sostenía que la principal diferencia entre los animales y los seres humanos es la capacidad de estos últimos de soñar. El escritor dedica una larga reflexión sobre este tema en la *Note*, una parte que añadió a su célebre obra *La Crise de l’esprit*. En el texto afirma que:

L'homme est cet animal séparé, ce bizarre être vivant qui s'est opposé à tous les autres, qui s'élève sur tous les autres, par ses... *songes*, – par l'intensité, l'enchaînement, par la diversité de ses *songes* ! par leurs effets extraordinaires et qui vont jusqu'à modifier sa nature, et non seulement sa nature, mais encore la nature même qui l'entoure, qu'il essaye infatigablement de soumettre à ses songes. Je veux dire que l'homme est incessamment et nécessairement opposé à *ce qui est* par le souci de *ce qui n'est pas* ! et qu'il enfante laborieusement, ou bien par génie, ce qu'il faut pour donner à ses rêves la puissance et la précision mêmes de la réalité, et, d'autre part, pour imposer à cette réalité des altérations croissantes qui la rapprochent de ses rêves (Valéry 1922, 712-713).

Valéry está aquí reflexionando sobre conceptos conflictuales como la oposición entre imaginario y factual, entre posible y real, entre satisfacción de los deseos e imposibilidad de satisfacer dichos deseos: en otras palabras, la tensión entre 'lo que es' y 'lo que no es'. Este mismo tema aparece repetidamente en el *Manifiesto Surrealista*, donde André Breton reclama la importancia de la dimensión onírica afirmando:

Con toda justicia, Freud ha centrado su crítica sobre el sueño. Es inadmisibile, en efecto, que una parte tan considerable de la actividad psíquica haya retenido tan poco la atención de las gentes hasta ahora, ya que, desde el nacimiento hasta la muerte, no presentando el pensamiento ninguna solución de continuidad, la suma de los momentos de sueño, medidos como tiempo, y no tomando en cuenta sino el sueño puro, en el dormir, no es inferior a la suma de los momentos de realidad, digamos mejor: de los momentos de vigilia [...] Yo creo firmemente en la fusión futura de esos dos estados, aparentemente tan contradictorios: el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, de *superrealidad* (2001, 27-31).

Y más adelante añade que «el surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación que habían sido desestimadas, en la omnipotencia del sueño, la actividad desinteresada del pensamiento» (2001, 44). Dicha omnipotencia del sueño tiene que entrar en contacto con la dimensión de la realidad a través de todos los medios posibles, y que mejor herramienta que el arte para crear un puente entre estas dos dimensiones. Así la dimensión onírica empieza a ganar siempre más espacio en las formas de expresión, con consecuencia en la literatura. El sueño se convierte tanto en un tópico recurrente como en una forma de escribir. El sueño como estado de la conciencia, como forma de explorar los aspectos más profundos del ser humano. Pero también el sueño en sentido figurativo, el sueño como poder imaginativo, el sueño como esperanza para un mundo y un futuro diferente, por ejemplo.

A diferencia de los surrealistas, en los que el poder imaginativo tenía una tendencia optimista, suportado por la confianza en el cambio; en el caso de Valéry, el sueño toma la forma de un idealismo profundamente realista: no escapa a la complejidad de la verdad, pero busca huir de posiciones abstractamente utópicas. En otras palabras: escepticismo. Principalmente a causa de la Primera Guerra Mundial, aumenta en Valéry ese sentimiento de decepción hacia Europa:

Com'è possibile, si chiede Valéry, che tanta scienza e tanta conoscenza permettano – nel duplice senso di “non impediscano” e “rendano possibile” – una tale distruzione? Credevamo di essere giunti al culmine del progresso scientifico e spirituale, e scopriamo di poter prontamente ricadere nel più ancestrale e barbaro dei delitti, la lotta fraticida e distruttiva (Cattani 2023).

Dos son las intuiciones que arrastran a Valéry hacia el escepticismo: la primera, que la civilización europea no es inmune al destino que corrieron otras grandes civilizaciones que han desaparecido antes de ella («Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles»); la segunda, que para los europeos está en juego un nuevo reto que consiste en preservar su humanidad, evitando la regresión hacia una sociedad animal («Une certaine confusion règne encore, mais encore un peu de temps et tout s'éclaircira ; nous verrons enfin apparaître le miracle d'une société animale, une parfaite et définitive fourmilière»). Así describe en *La Crise de l'esprit* el caos – tanto existencial como ideal – que arroja Europa en plena crisis:

Mais l'espoir n'est que la méfiance de l'être à l'égard des prévisions précises de son esprit. Il suggère que toute conclusion défavorable à l'être doit être une erreur de son esprit. Les faits, pourtant, sont clairs et impitoyables. Il y a des milliers de jeunes écrivains et de jeunes artistes qui sont morts. Il y a l'illusion perdue d'une culture européenne et la démonstration de l'impuissance de la connaissance à sauver quoi que ce soit ; il y a la science, atteinte mortellement dans ses ambitions morales, et comme déshonorée par la cruauté de ses applications ; il y a l'idéalisme, difficilement vainqueur, profondément meurtri, responsable de ses rêves ; le réalisme déçu, battu, accablé de crimes et de fautes ; la convoitise et le renoncement également bafoués ; les croyances confondues dans les camps, croix contre croix, croissant contre croissant ; il y a les sceptiques eux-mêmes désarçonnés par des événements si soudains, si violents, si émouvants, et qui jouent avec nos pensées comme le chat avec la souris, — les sceptiques perdent leurs doutes, les retrouvent, les reperdent, et ne savent plus se servir des mouvements de leur esprit (1919, 325).

En conclusión, la obra de Valéry es un instrumento ejemplar para un análisis general de los años 20 y para un análisis particular de la literatura juvenil de André Malraux. Por su reacción a la crisis de la posguerra y por su método de investigación de la realidad, que se desarrolla en paralelo al nacimiento de las vanguardias.

Questa esplorazione comporterà come tappa essenziale l'illustrazione e la liberazione dell'irrazionale, sottostante ad ogni forma di coscienza; porterà l'uomo fino al cospetto della vertigine che lo attende, quando misuri l'abisso dalle sue oscurità interiori; e qui si sforzerà di mantenerlo, in un precario e ambizioso equilibrio (Balmas 43)

2.3 – Literatura juvenil

El ciclo de experimentación literaria juvenil de André Malraux duró aproximativamente ocho años: empezó en 1920 con la publicación de *Mobilités* y de *Prologue*, en la revista *Action*, y terminó en 1928 con *Royaume-Farfelu*. Como ya se ha repetido anteriormente, estos son años importantes de formación y de desarrollo estilístico. Los escritos producidos durante este periodo de tiempo son muy diferentes entre sí, tanto a nivel formal como temático: se pasa de textos de literatura “pura” a ensayos de crítica literaria, de simples reseñas a tentativas de ensayo filosófico o político, hasta páginas donde el escritor se enfrenta a algunos de los temas recurrentes de su futura producción ‘mayor’, como el erotismo, la muerte, la reflexión sobre el arte. Los escritos que he seleccionado – *Lunes en papier* y *Royaume-Farfelu* – representan los dos ejemplares más célebres de los que se podrían definir ‘textos literarios’ juveniles. No es fácil definir exactamente el género de esta heterogénea producción:

George Gabory fa dire nel suo romanzo a Roland (il personaggio sotto le cui spoglie ha voluto rappresentare Malraux ventenne), che egli scrive in quel frangente “de petit choses sans importance”, “des espèces de contes philosophiques où je n'ai mis ni personnages, ni sentiments, ni actions”; Clara Malraux parlerà invece di “sorte de conte, de poème en prose”; quanto a René-Louis Doyon, sembra che ne abbia ritratto l'impressione che si trattasse, semplicemente, di poesia (ben inteso, moderna) (Balmas 60).

El joven Malraux intentó alejarse de cierto canon de la literatura francesa para acercarse a una escritura de la mente. Sus fuentes literarias y artísticas de inspiración, como Nietzsche, Dostoievski, Hoffmann, Goya y el último Hugo, siempre lo perseguirán

con fuerza, pero sin prevalecer sobre la fuerte personalidad del autor. Rechazó abiertamente a Freud y a los surrealistas (o al menos así decía), pero al mismo tiempo no pudo escapar totalmente de ellos porque formaban parte de su entorno de manera preponderante e, inevitablemente, afectaban a su persona. «La réaction du jeune Malraux devant les diverses apparitions de l'absurde sera précisément celle d'esprits comme Laforgue et Max. Il leur répondra fréquemment par l'ironie et le burlesque» (1973, 65), escribe Lacouture en su libro. André Vandegans, autor del libro *La jeunesse littéraire d'André Malraux*, define al joven autor como «poète de l'imaginaire» y sobre sus excéntricos escritos literarios comenta: «par leur contenu, les fictions farfelues sont liées à la sensibilité de Malraux. Elles expriment son pessimisme et sa réaction contre ce pessimisme : ironie, imaginaire fantaisiste et fantastique» (1964, 427). Estos textos literarios de Malraux traducen cierta conciencia de la realidad, una visión del mundo nueva y en línea con perspectivas revolucionarias de la época. Cualquier crítica dedicada a la obra malrauxiana pone de manifiesto la deuda del autor con el cubismo y el surrealismo. Esta deuda «contribuerait à isoler ces deux ouvrages du reste de l'œuvre, à les faire considerer comme les fruits d'un engouement passager» (Harris 1971, 565). Lejos de la llamada escritura automática, que tiende a perder la estructura narrativa para dejar espacio a conexiones espontaneas e irracionales, los escritos de Malraux demuestran una voluntad a abrirse al mundo de los sueños y del inconsciente conservando una integridad narrativa, y contribuyendo a la comprensión del desarrollo de la escritura de vanguardia de inicio de siglo.

2.3.1 – *Lunes en papier*

El joven Malraux comenzó a escribir este extravagante cuento a principios de 1920 y lo publicó en abril de 1921, cuando aún no había cumplido veinte años y era un escritor totalmente desconocido. Se podría definir este pequeño volumen como un objeto de época, una curiosidad literaria: el libro aparece bajo el letrero de la 'Galerie Simon' y es una especie de libreta, formato 34x22, cuya tapa está estampada con una hermosa xilografía cubista de Fernand Léger. En la portada aparecen varios elementos interesantes: primero hay una dedicatoria a Max Jacob; luego aparece la frase «Il n'y a acucun symbole dans ce livre» indicando un acuerdo entre escritor e ilustrador que es una provocación; y, por último, en la primera página, una especie de caligrama al estilo de

Apollinaire, que contiene en su centro el realce de la palabra ‘objeto’, que aparecía así en el original²²:

*Petit livre où l'on trouve la relation
de quelques luttes peu connues
des hommes, ainsi
que celle d'un
voyage par-
mi des
objets
familiers
mais étranges
Le Tout selon la vérité
et orné de gravures sur bois également très véridiques
par
Fernand Léger*

La palabra ‘*voyage*’ utilizada por Malraux representa perfectamente la experiencia que espera al lector de esta insólita historia, que es como un flujo en continuo movimiento, un desfile de imágenes, objetos y personajes en incesante metamorfosis que pueden recordar a un cuadro de Bruegel o de Bosch. En *Lunes en papier*, los actores no son hombres, sino los siete pecados capitales, que después de originarse de la luna se convierten en globos. Después de tomar vida, deciden poner fin al escándalo de la Muerte e ir al Reino Farfelu del cual ella es la reina. Al final de los tres capítulos – titulados “Combats”, “Voyages” y “Victoire” – logran cumplir su misión: destruyen la muerte que se deja matar, hastiada de este mundo absurdo, y se deshacen de su cuerpo derritiendo su esqueleto.

El prólogo y los tres capítulos constituyen un texto extraño e inclasificable: «récit poétique, dramatisé, conte ou allégorie-mascarade aux péripéties bondissantes, pleines d'invéraisemblances, d'ironie et de fantaisie» (Moatti 2001, 48). Se nota claramente la voluntad de transponer a la escritura el estilo cubista, utilizando como ‘guía’ a Max Jacob, quienes «apportait au Cubisme une ironie fluette, un mysticisme un peu charentonesque, le sens de tout ce qui y a de bizarre dans les choses quotidiennes et la destruction de la possibilité de l'ordre logique des faits» (Moatti 2001, 49). Malraux toma en préstamo de Jacob ciertos métodos de ironía, utilizándolos de manera más moderada, más controlada,

²² Imagen tomada del artículo de Christiane Moatti «Une collaboration sans lendemain : André Malraux et Fernand Léger» (2001-2002, p.47).

más intelectual, recordando a Gide en esta actitud tan organizada hacia el texto. El humor, uno de los componentes esenciales de *Lunes*, fue uno de los medios de expresión más frecuentes en el siglo XX. No es casualidad que Ramón Gómez de la Serna dedicara un capítulo entero al humor en su libro *Ismos*, catalogando el humorismo como si fuera un movimiento vanguardista. André Berge, en su obra *L'Esprit de la littérature moderne*, escribe:

Toutes les transformations que l'on peut faire subir à des trouvailles comiques, l'aspect nouveau et troublant que l'on peut leur donner, l'utilisation que l'on peut en faire pour traduire des sentiments ou des idées qui n'ont rien de burlesque, voilà peut-être encore l'une des caractéristiques de notre époque. Mais sous tout cela, ce qui apparaît de plus en plus, c'est une sorte d'inquiétude...ou de désespoir (1929, 440).

Tanto en Max Jacob como en André Malraux, el humor es solo un velo de las emociones, una manera de disimular las verdaderas preocupaciones que subyacen en el espíritu de los escritores. El tono irónico, la fantasía y lo fantástico son formas de defensa contra los 'monstruos del siglo XX', como el sufrimiento causado por la guerra, la preocupación por la muerte y la percepción del absurdo de la vida. En los chistes se esconde un miedo enroscado en el inconsciente de cada hombre: la ironía sirve para controlar ese miedo, se opone a la preocupación consciente del autor.

Es interesante observar cómo esta misma actitud era particularmente difundida en el círculo surrealista y, con el aparecer de los primeros escritos de Malraux, André Breton manifestó más de una vez su interés hacia este joven y brillante escritor que se estaba acercando al mundo literario con un estilo extravagante. Sobre las primeras publicaciones malrauxianas comentó:

Lunes en papier et Écrit pour une idole à trompe participent de l'activité intellectuelle la plus secrète d'aujourd'hui ; ce sont remarquable expériences dans un laboratoire où le grand public n'est pas invité [...] Le lyrisme d'un écrivain moderne et sa compréhension de la peinture cubiste ne sauraient être invoqués par la plupart comme un témoignage d'immoralité. Il y va de tout ce qui nous importe et, au-delà de Malraux lui-même, de la sauvegarde d'une certaine qualité d'esprit (Vandegans 1964, 234).

Los surrealistas buscaron unirse a Malraux numerosas veces. Sobre todo, después de la publicación de *Les Conquérants*, se interesaron mucho por su persona y por su

actividad político-literaria, ya que la mayoría de ellos (desde 1925) se había convertido en miembros del Partido Comunista. Malraux, por su parte, se mantuvo siempre alejado del grupo Surrealista, despreciando a muchos de sus miembros – especialmente a Aragon y Éluard – y, en general, sus obras. Solo tenía consideración por Breton, al que consideraba un hombre inteligente y también por la ayuda que le proporcionó en el caso del ‘robo de Angkor’, pero nada más. Como se verá en el tercer capítulo, Malraux y sus ‘despreciados’ surrealistas comparten mucho más de lo que parece.

2.3.2 – *Royaume-Farfelu*

La versión definitiva de la novela fantástica *Royaume-Farfelu* de André Malraux apareció en noviembre de 1928, publicada por Gallimard, siete años después de la publicación de la primera novela ‘farfelu’ de Malraux, *Lunes en papier*. Si hoy en día se busca el significado del término ‘farfelu’ en el diccionario, aparecen definiciones como la siguiente²³:

A.– [Appliqué à une pers.] Dont le comportement ou la conduite surprend par le côté bizarre, inattendu, saugrenu. Synon. *fantasque, hurluberlu, loufoque* (fam.)

– *Emploi subst.* Personne très originale, fantaisiste. *Le commissaire dit que ce farfelu passait le plus clair de son temps au fond de la brousse*

B.– [Appliqué à une action, une idée, une réalisation de l'homme] Qui est dicté par un goût de la bizarrerie, de l'irrationnel. Synon. *saugrenu, étrange. L'échec d'un projet farfelu*

– *Péj.* Absurde, stupide. *Ses jugements sont d'un arbitraire farfelu*

Efectivamente, todos esos significados se deben a Malraux, que hizo resurgir este término dándole nueva vida. Los orígenes de la palabra ‘*farfelu*’ son misteriosos e indefinidos: según los lingüistas, *farfelu* remonta al griego πομφόλυξ, que significa “burbuja de aire”; pasando por el latín con la forma *famfaluca* (atestiguada en el siglo VIII), la palabra se convirtió en *fanfelue* en francés antiguo (siglo XII). El significado ha pasado paralelamente de “burbuja de aire” al de “cosa inflada, hinchada”, “bagatela vana”. Un universo farfelu es, por lo tanto, un mundo de formas infladas y ligeras que revelan su inconsistencia y su carácter caprichoso. «The ‘farfelu’ is developed by Malraux

²³ Definición tomada del Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales <https://www.cnrtl.fr/definition/farfelu>.

into a versatile system of symbols which point both to the derisory nature of all human endeavour, and to the creative powers of the imagination» (Radulescu 70).

Royaume-Farfelu es importante porque marca el tránsito del universo fantástico y grotesco de *Lunes en papier* a los elementos existenciales de *La Condition humaine*: proporciona una base para la preocupación posterior de Malraux por la muerte y su postura ferozmente moral sobre la guerra. La historia cuenta el asedio despiadado de una ciudad oriental y la posterior destrucción del ejército atacante por una tropa de escorpiones. Es esencialmente una historia de guerra. Temáticamente, este rasgo es típico del Malraux maduro, en particular por la ambientación inspirada en las arquitecturas y las atmosferas de Medio Oriente (en el momento de escribir este texto Malraux ya había viajado varias veces a Indochina y a Isfahán, una de las joyas arquitectónicas de Irán, que se convierte en el lugar crucial de la mayor parte de la trama de *Royaume-Farfelu*); pero, estilísticamente, es todo lo contrario, en cuanto combina la dimensión surreal y alucinatoria de *Lunes en papier* con visiones apocalípticas que pueden recordar a Lautréamont. Siempre están sucediendo cosas extrañas y maravillosas, que tienen una apariencia de inevitabilidad totalmente fuera de control. Es esta una lucha contra el absurdo, una lucha que refleja ese sentimiento del ser humano que «se trouve seul devant de lui-même, dans un monde privé de but. Il n'y éprouve que le sentiment de la vanité de tout geste, et l'inquietud de la consistance aux fins qu'il se propose successivement» (Vandegans 1964, 63).

Royaume-Farfelu también inicia un nuevo modo en la expresión de la sensualidad para Malraux. El discurso erótico de la novela refleja un esfuerzo constante por expresar y compensar la naturaleza ambigua del objeto de deseo. Esta obra marca el paso de las fantasías de la adolescencia a las de la edad adulta, de la sensación de inutilidad derivada de la posesión y destrucción del objeto de deseo a la insatisfacción de no alcanzarlo nunca. Sobre todo, en la primera parte de la novela, aparece un amplio repertorio de vocabulario y de imágenes que sugieren la persecución de lo inalcanzable. Se entrará en un análisis más profundo de este tema en el tercer capítulo, donde se explorará el erotismo y el deseo en Malraux. Lo único que quiero adelantar aquí es un símbolo, que es recurrente en la producción malrauxiana (y en su vida) y que, entre varias cosas, se relaciona la dimensión de la sexualidad: es el gato. Este último es un amante de las maravillas que lo atraen irresistiblemente. Los grandes felinos que se deslizan en la semioscuridad encarnan el misterio de la sexualidad: «their sinuous movements and detached attitudes merge into an intriguing combination of wisdom and sexuality whose enigma keeps escaping the

curious eye» (Radulescu 73). La naturaleza enigmática del gato fascinó a numerosos escritores, como Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Mikhail Bulgakov y T. S. Eliot, solo por citar algunos. Su representación depende de «the view of cats at different historical periods, from divine in ancient Egypt to evil during the Middle Ages in Europe, from enigmatic and exotic to sweet and friendly. Their nature reflects feline as well as human traits, and the most challenging images combine the two» (Nikolajeva 2009, 248).

En una entrevista que Victor Franco hizo a André Malraux en 1976, titulada «Quand Malraux parlait de lui-même», a la pregunta “Les chats jouent un grand rôle dans votre existence, n'est-ce pas?” el escritor contesta:

Le chat est un animal bénéfique ou maléfique, mais pas neutre, et il fait partie du vocabulaire du rêve. Quand nous avons découvert les briques de la bibliothèque de Ninive, ce qui nous avait énormément intéressé dans les *Clés des Songes*, ce n'est pas du tout les interprétations qui ne valent rien de plus et de moins que les autres clés des songes, mais c'était de constater que les tas de briques vous expliquaient tel songe. Et alors, vous vous aperceviez que le matériel du songe, à Babylone, était exactement le même que le nôtre, et que les deux cauchemars culminants étaient l'araignée et la pieuvre – dans un pays où l'on n'avait jamais vu une pieuvre. Par conséquent, il y a un vocabulaire de l'imaginaire. Eh bien, les chats font partie de ce vocabulaire. Dans toutes les clés des songes, il y a des chats.

La vida de Malraux en la década de 1920 se colocó bajo el signo de lo excéntrico y de sus dos animales emblemáticos: la mariposa y el gato. Estos emblemas son recurrentes no solo dentro de sus obras y de su vida, sino que también son utilizados como símbolos para definirlo a él y a su estilo. La imagen de una mariposa o de un gato que roza con su ágil movimiento los enigmas del mundo ha sido asociada numerosas veces a una mano abierta, la mano del creador que imprime su voluntad y su huella en el mundo que transforma. «Ce n'est pas un hasard si le motif de la main ouverte se retrouve chez Malraux chaque fois que surgit le thème de l'étonnement ou de l'émerveillement devant le monde, pas un hasard non plus si le poing fermé est le salut des révolutionnaires constructeurs, créateurs» (2001, 18), escribe Jean-Claude Larrat en su artículo «Le Montmartre de Malraux : entre cubisme et farfelu». Larrat explica cómo, en el mundo de las caricaturas, el cubismo venía representado como el agarre viril y férreo del creador que mantiene firmemente a su admirador en el universo extraño; por el contrario, el ‘farfelu’, el mundo de lo excéntrico sería la palma abierta de una mano que busca aleteando las inciertas maravillas que acogerá al casarse con la forma. Concluye Larrat observando como:

Quant à Malraux, il serait tentant de conclure qu'il devint, avec l'âge, et l'engagement politique aidant, de moins en moins farfelu et de plus en plus - non pas « cubiste », certes, mais « dorien » peut-être, pour reprendre le qualificatif qu'il appliquait lui-même à Corneille. Pourtant, même lorsque le poing levé du salut révolutionnaire aura remplacé la main féline ou papillonnante de l'amateur de merveilles, il cultivera en lui cette aptitude farfelue à prendre ses distances - les distances de l'artiste découvreur de merveilles -par rapport aux folies du monde et de la vie (2001, 19)

En conclusión, *Royaume-Farfelu*, como *Lunes en papier* y otras ficciones imaginarias de esos años juveniles, parte de una inspiración auténtica y expresa un aspecto muy real de la personalidad de Malraux, un aspecto que sus libros posteriores siguen revelando. No cabe duda de que Malraux se dio cuenta desde la época de *Lunes en papier* y *Royaume-Farfelu* de la posibilidad que tiene la obra de arte de transformar «un destin subi en destin dominé» (Harris 1971, 567).

CAPÍTULO 3 – INTERSECCIONES

En 1925, Luis Buñuel tenía veinticinco años, acababa de mudarse a París después de licenciarse, era económicamente dependiente de su madre, todas las carreras universitarias por las cuales había pasado no habían llevado a nada concreto y no sabía qué hacer con su vida. En el mismo año, André Malraux tenía veinticuatro años, acababa de volver a París después del fracaso de un proyecto editorial que intentó realizar en Indochina, estaba económicamente derrotado, y no sabía qué hacer con su vida. Lo que une a esos dos jóvenes es básicamente la sensación de inquietud e incertidumbre hacia un futuro indefinido al cual no saben cómo enfrentarse. El contexto histórico no ayuda: Europa se encuentra en un periodo de profunda crisis política y cultural; todos los pilares que el hombre moderno había construido a su alrededor para dar un sentido a la vida han sido destruidos; el mundo se ha convertido en un océano de absurdo en el cual los seres humanos empiezan a ahogarse. Sin embargo, en el medio de este escenario apocalíptico, el arte no se rinde. La idea histórica de crisis tiene algo estimulante en sí misma: «La crisis, sin dejar de ser un problema, reclama creatividad. Quizá por eso, la dimensión de la vida que primero encuentra estabilidad en medio de una crisis es precisamente el arte» (Bolaños, 18). Y será justamente a través del arte como Luis Buñuel y André Malraux empezarán a poner los cimientos que servirán de bases para construir sus futuras carreras artísticas.

En este capítulo se analizarán los temas, las imágenes y los recursos literarios que acomunan los escritos juveniles de los dos escritores. Se utilizarán diferentes cuentos breves y microrrelatos de Buñuel, seleccionados dentro de su producción poética surrealista en prosa, para hacer una comparación con los dos cuentos surrealistas de Malraux – *Lunes en papier* y *Royaume-Farfelu* – en busca de similitudes e intersecciones. El estudio se desarrollará a través de un recorrido constituido por cuatro etapas temáticas: la primera será la dimensión onírica, que constituye el núcleo más importante en ambos autores y que representa un campo de estudio típico de esa época; la segunda será la dimensión erótica, que se analizará en relación con el tema de la muerte; la tercera etapa será la dimensión religiosa, que está en estrecho contacto con la erótica; y, por último, se explorará la dimensión humorística, que representa una importante forma de reacción al ‘nuevo mal du siècle’ que se difundió en la edad contemporánea.

3.1 – Dimensión onírica

¿Dónde se sitúa en la línea temporal de la historia el fin de la Modernidad y el inicio de la Edad Contemporánea? Algunos históricos identifican ese momento de pasaje de una época a otra en el verano de 1914, con el comienzo de la Primera Guerra Mundial, la catástrofe que destruyó aquella certeza enteramente moderna de que la historia del ser humano era un continuo progreso, una continua mejora de nuestro futuro. Hay otros que dicen que ese cambio se puede adelantar más e identificar con otro evento significativo que ocurrió el 15 de abril 1912: el hundimiento del Titanic. Ese trágico accidente habría marcado simbólicamente el final de una era de optimismo, de fe en la tecnología y, sobre todo, de capacidad del hombre para gobernar su destino. Por otra parte, queriendo hablar del fin de la modernidad en términos de colapso cultural, de derrumbe de las viejas certezas, podríamos remontarnos aún más atrás y situarnos en 1899, año en el que Sigmund Freud publicó *La interpretación de los sueños*. De hecho, son también los grandes maestros de la sospecha, como Freud, Nietzsche y Marx, o científicos como Einstein y Darwin, los que desmontan las certezas del viejo mundo y ofrecen nuevas maneras de interpretar la realidad. Con el nacimiento del psicoanálisis de Freud y sus teorías sobre la mente humana, se difunde en toda Europa una febril curiosidad hacia la dimensión del inconsciente y, en particular, una atracción hacia el sueño. Tanto Luis Buñuel como André Malraux son víctimas de esta ‘moda’ de la época y, cada uno a su manera, manifiestan en sus años juveniles un interés hacia la dimensión onírica, tanto en sus decisiones de vida como en sus estilos artísticos.

En el caso de Buñuel, la manera de expresar esa fascinación hacia la dimensión onírica es seguramente mucho más evidente y explícita que en Malraux. «Él, a quien antaño le gustaba tanto soñar; él, que, a pesar de ser tan concreto, tan robusto, tan apegado a la tierra y a las cosas, cifraba su verdadera vida, su vida profunda, indiscutible, esa que no se comparte, en los sueños» (2016, 63). Con estas palabras Jean-Claude Carrière describe a Buñuel en su libro *Buñuel despierta*, evidenciando cuan profundo era el vínculo que conectaba al director con el mundo de los sueños, y también cuan antiguo, en el sentido de que era algo propiamente suyo, que siempre había sido parte de su persona, mucho antes de conocer a los surrealistas. En sus memorias Buñuel escribió: «Esta locura por los sueños, por el placer de soñar, que nunca he tratado de explicar, es una de las inclinaciones profundas que me han acercado al surrealismo» (2020, 115). El surrealismo fungió de amplificador y dio al aragonés las herramientas para explorar su complejo y escandaloso

mundo interior, y encontrar la manera de expresarlo hacia fuera a través de un lenguaje artístico innovador. Los surrealistas se dedicaban al estudio del lenguaje de los sueños, trabajándolo como si fuese un idioma antiguo formado por jeroglíficos misteriosos que había que estudiar asiduamente. Por eso solían anotar sus sueños inmediatamente después de despertarse: para que el contacto con la realidad no distorsionase el material onírico recién salido del inconsciente. Lo que más interesaba al Surrealismo era investigar de qué manera la realidad se proyecta en el inconsciente:

A diferencia de Freud, que se interesaba más por los mecanismos de rechazo y censura, los surrealistas intentaban levantar un mapa del tejido capilar por el que se establecen los distintos niveles de la circulación mental. Por eso se centraban en cómo se transfería lo sucedido o sentido a lo imaginado y en el paso de lo imaginado a la peculiar forma de expresión del inconsciente (Sánchez Vidal 1993, 96).

Si con Buñuel ese interés hacia la dimensión onírica viene declarado explícitamente, en el caso de Malraux la situación se complica porque su relación con el sueño es más encubierta. Ya se habló, en el capítulo anterior, de la discreción del autor francés a la hora de hablar sobre su vida privada y sus sentimientos, lo cual a veces hace difícil entender dónde termina Malraux personaje público y dónde empieza el verdadero Malraux. El tema del sueño, por lo general, no es algo de lo que el autor soliera hablar muy a menudo, probablemente por el simple hecho de que era un incansable hombre de acción y para él la actividad de dormir tal vez se podía considerar algo vano, improductivo. Si a la pregunta «Te quedan veinte años de vida, ¿qué te gustaría hacer durante las veinticuatro horas de cada uno de los días que vas a vivir?» Buñuel contestaría: «Dame dos horas de vida activa y veinte horas de sueños, con la condición de que luego pueda recordarlos» (Buñuel 2020, 115), Malraux a lo mejor respondería exactamente lo contrario. Si en Buñuel hay una mayor atracción hacia el sueño del inconsciente, en Malraux prevalece la atracción hacia el sueño consciente. Me explico: en Malraux la forma de sueño que prevalece es en sentido figurado, es la capacidad del ser humano de soñar despierto, de imaginar posible lo imposible, de visualizar en su mente futuros utópicos o distópicos. En Buñuel también existe una fuerte tendencia hacia la ensoñación, evidentemente, y él es el primero en repetirlo numerosas veces con declaraciones como: «La ensoñación es casi tan importante como los sueños, y tan imprevisible y poderosa» (2020, 122). Pero por más que Buñuel entrene su ensoñación, esa siempre se queda en el estado imaginativo, su poder se mantiene en un nivel potencial. Por el contrario, lo que

pasa con Malraux es que su ensoñación sale de la dimensión abstracta para hacerse concreta, convirtiéndose en acción. De hecho, en *Antimémoires* aparece esta declaración de Malraux:

Men of good will meet each other, talk of a brave new world, a brave united world, of all nations being only one, of cooperation and friendship. This good will is vain, because it is cut off from the real action which must solve real problems. We cannot go on thinking in a dream world. On the other hand, if it is essential for us to have our feet on the ground, it is equally essential that our heads do not remain at ground level (1968, 235).

Aquí está, básicamente, la diferencia entre Buñuel y Malraux a la hora de relacionarse con la dimensión onírica dentro de sus vidas cotidianas: en el primero, el mundo de los sueños y el mundo real se mantienen en dos planos diferentes; el mismo Buñuel admitió: «Pero ocurre que entre mi imaginación y mi realidad media un profundo foso, como le ocurre a la mayoría de la gente. Yo no soy ni he sido nunca un hombre de acción» (2020, 158). En el segundo, los dos mundos están tan cercanos que, tal vez, llegan a mezclarse a través de la acción. La constante voluntad de actuar que palpitaba en Malraux resulta muy evidente en esta conversación con su amigo Marcel Arland:

A. M.: During the occupation I use to tell myself that after war I would live with Josette and the children, perhaps far removed from everything in order to work. Now I no longer know, I'm hesitating.

M. A.: Between ...?

A. M.: Being a writer, making films, and engaging in action.

M. A.: You've always needed actions, conquest, power. Even for your books you needed it...

(Cate 1995, 350).

La diferente actitud hacia la dimensión onírica en la vida privada de los dos escritores se refleja en sus estilos literarios. No obstante, se pueden identificar numerosos elementos estilísticos afines. Lo que acomuna las narraciones de ambos autores es la ambientación dominada por lo irracional, lo absurdo, lo grotesco: «il ritrovarsi di colpo in un paesaggio sconosciuto, in una luce di primo giorno del mondo, di fronte ad uno scenario vuoto, dal quale tutte le coordinate consuete sono state rimosse» (Balmas, 52). Esta es sin duda la característica más evidente que une al estilo malrauxiano con el buñueliano: la voluntad de fundir la realidad con la imaginación. Es este efectivamente el objetivo de todos los artistas surrealistas, que trataron de superar las contradicciones que surgían entre las ideas

conscientes e inconscientes para crear historias extrañas o irreales. La literatura surrealista ofrecía imágenes en contraste y sin aparente nexo lógico. Con ello pretendían guiar al lector para que estableciera nuevas conexiones mentales entre ideas diferentes y ampliar así su concepción de la realidad. Las principales características visuales buscadas por el grupo de vanguardia eran: el elemento fantástico, la atmósfera metafísica, los paisajes misteriosos e inquietantes, las criaturas y las formas distorsionadas creadas a partir de objetos de uso cotidiano, la metamorfosis y, en general, las técnicas experimentales como el *collage*, el garabato, la decalcomanía, el *frottage* y el *grattage*²⁴. Uno de los principios fundamentales del surrealismo que estaba en la base de toda creación artística era el desplazamiento: al sacar y desplazar un elemento de su contexto original y familiar, los surrealistas jugaban con yuxtaposiciones chocantes para provocar nuevas asociaciones psicológicas en el espectador. Esto vale tanto en literatura como en pintura y, muchas veces, las dos formas de expresión llegan a influenciarse entre ellas de tal manera que de un poema puede nacer un cuadro y viceversa. Evidentemente este proceso de intercambio de ideas era muy común dentro del grupo surrealista, donde había un constante contacto entre los artistas que tal vez llegaban a trabajar juntos en proyectos creativos, como en la creación de *Un chien andalou*. Sin embargo, el caso de Malraux es diferente porque con él no sucedía ese intercambio directo con el grupo surrealista en cuanto nunca frecuentó sus encuentros; él siempre trabajó de manera autónoma e independiente sin identificarse con ninguna vanguardia. No obstante, hay en los cuentos de Malraux descripciones de paisajes oníricos que llegan a crear imágenes tan vívidas en la mente del lector que podrían ser cuadros surrealistas existentes. Cogemos por ejemplo este extracto de *Royaume-Farfelu*: «I have seen hills covered with blissful castles, plains where debonair lions promenade, and a level and lonely horizon where herds of elephants pursue tigers, the tigers pursue succulent unicorns, all these running through living whirlwinds of sand» (2005). Hay en esa descripción tantos elementos en común con el célebre cuadro de Salvador Dalí *Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada el*

²⁴ *Frottage* y *grattage* son dos procedimientos pictóricos adoptados por algunos pintores surrealistas a partir de 1925. El primero consiste en frotar una hoja de papel con un lápiz sobre una superficie rugosa o ligeramente sobresaliente, con el fin de producir “dibujos automáticos”; el segundo consiste en extender una gruesa capa de óleo sobre un lienzo situado encima de una superficie dura, en la que hay relieves, y luego raspar el óleo utilizando una espátula para resaltar los colores de las capas pictóricas subyacentes y crear contrastes de color y claroscuro.

segundo antes de despertar (1944)²⁵ que hasta se podría considerar la posibilidad de que el pintor hubiera entrado en contacto con los escritos de Malraux, encontrando en ellos evocativos elementos de interés. Lo mismo pasa con algunos cuadros de Max Ernst, como por ejemplo *L'Europe après la pluie II* (1940), caracterizados por paisajes fantásticos donde elementos naturales y marinos se mezclan generando evocativas atmósferas que parecen salidas del Reino Farfelu: «skyline evoking crustaceans and mushrooms [...] black coral reefs, for fish hovering motionless above the chained skeleton of oarsmen». Por lo general, especulaciones aparte, sí se confirma la teoría por la cual en el joven Malraux había una «[...] fascination with the irrational, the oneiric and demonic, which was soon to find expression in his earliest writings» (Cate 1995, 17) y, aún más importante, compartía con los surrealistas numerosos motivos y símbolos, que a menudo aparecen en sus cuentos juveniles en forma de animales y objetos cargados de significados alegóricos.

3.1.1 – Recursos literarios

Tanto en Buñuel como en Malraux aparece un abundante uso de figuras retóricas que permiten aumentar la sensación de extrañamiento²⁶ típica de la dimensión onírica. Vamos a analizar algunas de ellas para ver de qué manera aparecen en los textos de los dos autores:

a) Comparación, metáfora y analogía

Son las figuras retóricas que aparecen con más frecuencia en los textos surrealistas en cuanto resultan de un proceso psíquico por el que se asocian mentalmente dos realidades aparentemente diferentes. En Buñuel las metáforas suelen ser más extravagantes e irracionales que las elaboradas por Malraux, pero en ambos autores está muy presente el legado intelectual del decadentismo y del simbolismo francés que los surrealistas mismos estudiaron y desarrollaron en sus escritos. Por ejemplo, en *La descomunal batalla de las*

²⁵ «Aunque en 1944 Dalí residía en Estados Unidos y apenas pintaba, en esta obra retoma su “método paranoico-crítico” que, siguiendo las teorías freudianas, defendía la multiplicidad de significados de las imágenes y que le convirtió en uno de los principales miembros del grupo surrealista» (descripción tomada de la web del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza donde se encuentra la obra. <https://www.museothyssen.org/>).

²⁶ «El extrañamiento es el recurso utilizado en la literatura y en el arte para trastornar nuestra acostumbrada percepción de lo *normal* y cuestionar la realidad. Es la traducción más cercana al vocablo francés, más exacto para nuestras intenciones, *dépaysement*» (Xifra 2022, 31).

catedrales y las vagonetas Buñuel crea una extraordinaria metáfora imaginando un paralelismo entre un relámpago y las venas de un ojo: «Mi ojo se eleva a 62 metros sobre el nivel del mar y sus nervios finales se iluminan con las mareas altas». Siempre en el mismo cuento aparece una serie de comparaciones que son más oscuras que la antecedente y que pueden recordar a los poetas decadentistas: «[una habitación] Oscura como un jacinto, silenciosa como un toro, y amenazadora como la caída de una ceniza de puro». En los cuentos de Malraux las comparaciones y las metáforas aparecen con una frecuencia tan elevada y un ritmo tan rápido que a veces es difícil identificar dónde termina una y dónde empieza la siguiente, con el consiguiente resultado de una incesante metamorfosis del ambiente y de los personajes. Este uso de las figuras retóricas es particularmente evidente en *Lunes en papier*, que en su prólogo se abre directamente con una comparación: «Like a luminous advertising sign, the yellow moon changed color» y sigue durante toda la narración presentando combinaciones de metáforas y comparaciones cargadas con un fuerte poder visual, como en este ejemplo:

These newborns at first noticed only ominous balloons that rolled softly to and fro, like a harem of smooth, hairless, roly-poly sultans. The children of the moon, quite young, thought these balloons were carrying out complicated, invisible duties. When they realized the truth, they were indignant: their noses turned into billiard cues, and knocked the balloons out to the middle of the lake. Though fat, these balloons were so light that they just bounced around on the water. Their harmonious elegance inflamed the jealousy of the baby moon, who wanted them dead.

b) *Personificación*

La personificación de objetos y elementos inanimados aparece con frecuencia en ambos autores. En Buñuel se pasa de la animación de objetos de uso cotidiano, como muebles y libros, a la personificación de elementos naturales, como el viento y la lluvia. El cuento *Una traición incalificable*, perteneciente a sus prosas de época pre-surrealistas, es un excelente ejemplo para el estudio de este recurso literario y, además, permite identificar la influencia de Gómez de la Serna y de su poética de las cosas en los primeros escritos de Buñuel:

Los muebles, el parqué y los libros de mi cuarto se complacían al verme trabajar en esta obra genial. Apenas sentado, agrupábanse a mi alrededor la mesa, la librería y la cama, que chirriaban satisfechas. La librería, sobre todo, se aproximaba más, de puntillas, y arqueaba sus lomos de libros en actitud expectante.

Mi único enemigo, incitante y bronquista, era el viento. Casi todas las noches, antes de entrar en mi cuarto, le dejaba silbando alegremente entrelazado por los cables de la calle o entreteniéndose en jugar con los papeles que pastaban por el empedrado [...] Una noche, por fin, me juró, que si le dejaba entrar, para apreciar mi obra, no volvería a molestarme, antes al contrario, me traería toda clase de perfumes y de músicas y arrullaría mi gran trabajo [...] El viento, grotesco se precipitó por los bordes y husmeó inquietantemente por todas partes.

Hay otro ejemplo de personificación que merece la pena analizar, porque es más peculiar, más surrealista y más típicamente buñueliano, que aparece en el cuento *La agradable consigna de Santa Huesca*, perteneciente a la trilogía surrealista de sus prosas finales. Se trata del protagonista de la historia, que viene descrito así: «va andando un trozo de carne asada, de unos dos kilos de peso, gorda y quemadota». Se puede reconocer en este «trozo de carne asada» la famosa imagen del *carnuzo*²⁷, que fue ampliamente utilizada por Buñuel y sus compañeros de la Residencia de Estudiantes junto con el concepto de *putrefacto*. Además del *carnuzo*, ese trozo de carne andante puede ser una referencia a la pierna resucitada de Miguel Pellicer, protagonista del milagro de Calanda²⁸, que representa en Buñuel el origen de su obsesión por las piernas y las amputaciones (ej. el ojo cortado, la mano amputada y los burros podridos).

En Malraux la personificación aparece principalmente en forma de elementos naturales o animales, como la luna o el gato, y conceptos abstractos, como los siete pecados capitales o la muerte, creando personajes fantásticos que parecen salidos de un cuento de Hoffmann. En el caso de *Lunes en papier* es muy evidente en cuanto no aparece ningún ser humano: todos los protagonistas de la historia son el resultado de un proceso de personificación. Veamos algún ejemplo:

The moon herself didn't know. Little she cared, anyway: she was laughing. She laughed so hard that her notes, which were her teeth actually, came unhooked and fell through space. Teeth fluttered across the night like fattened stars [...].

²⁷ «En Calanda, al cementerio del asno, de los burros, le llaman el *balango*. Entonces, Luis, con estos gustos tan extraños que tiene, pues solía ir con amigos al balango, y precisamente de este balango salió también la voz *carnuzo*. *Carnuzo*, en calandino, es la carne del animal muerto. Esta palabra la adoptaron Lorca y Alberti, que aún la sigue usando, y pasó también a *Un perro andaluz*» (Aub 2020, 76).

²⁸ El presunto milagro de Calanda ocurrió en marzo de 1640. Cuenta la historia del joven Miguel Juan Pellicer, de 23 años, cojo desde los 19 años a causa de un accidente. Desde su niñez era muy devoto de la Virgen del Pilar y tras el accidente empezó a untar todos los días el muñón de su pierna con el aceite de las lámparas que ardían ante la Virgen mientras pedía limosna a la puerta del templo de Zaragoza. Vuelto a casa de sus padres, en Calanda, una noche el joven se despertó con dos piernas: le había crecido una pierna nueva y sana a partir del muñón.

[...] the genie of the lake, who was a cat-shaped pincushion, slept on. The tip of his tail traced in the sand a caricature of the fattest balloon. Suddenly he woke up and stared at the balloons [...] He stretched. Supple and distinguished, he gracefully posed his curving tail, pulled a keg up from a hole in the earth and drank from it, licking his chops.

Two of the white beings, the two smallest, exploded. And then, slowly, the largest one stood up to speak.

“Gentlemen,” he said to the two red beings, “the absence of previous acquaintance obliges me to perform a few introductions.”

And pointing to his companions:

“A bevy of sins: Anger, Lust, Gluttony, Sloth. I am Pride. A few moments ago, you saw Envy and Greed expire, quite exhausted.”

La más interesante de esas personificaciones malrauxiana, dentro del contexto onírico, es seguramente la luna. En la mayoría de las tradiciones populares la luna suele estar caracterizada por un valor mágico y místico; su simbolismo se explica en relación con el sol: si por un lado el sol representa la realidad, la lógica, lo que es claro de entender, por el otro lado la luna, que no brilla con luz propia porque refleja la luz del sol, simboliza el mundo de los sueños, lo irracional, las relaciones analógicas y misteriosas entre las cosas. Entonces, en *Lunes en papier* es significativo que la luna sea el origen de todo, que a partir de ella nazcan esas criaturas locas y descontroladas que serán las protagonistas de la historia. La luna es la primera imagen con la que el lector se enfrenta y observa desde arriba los extravagantes y macabros acontecimientos que ocurren en el mundo (que en el cuento es el Reino Farfelu). Una luna que mira y al mismo tiempo que no quiere mirar y que se ríe de lo que hacen los habitantes de esa tierra: es una especie de fusión entre la luna de *Le Voyage dans la Lune* de Georges Méliès y la luna-ojo de *Un chien andalou* de Luis Buñuel.

c) Anáfora

En *Mi último suspiro* Buñuel declaró: «Siempre me he sentido atraído, en la vida como en mis películas, por las cosas que se repiten» (2020, 303). Efectivamente, como observa Jordi Xifra: «su obra literaria al completo está salpicada de referencias al tema de la repetición, cuyos orígenes, remotos en la filosofía, tienen una especial relevancia en la literatura decadentista francesa, a la que tanto apego tenía» (2022, 33) y lo mismo se podría decir de Malraux que, como ya se ha observado antes, conservaba en sí el legado de la literatura decadentista y simbolista francesa (en particular los poemas de Valéry).

Esta manía por la repetición aparece en los escritos de los dos autores, contribuyendo a aumentar el efecto de absurdo y onírico de sus cuentos. En el cuento *Diluvio* de Buñuel, por ejemplo, se repite obsesivamente la palabra ‘Lluvia’ a lo largo del texto, en un clímax que empieza con una o dos repeticiones y llega hasta cuatro repeticiones en la misma frase («Llovía. Llovía. Llovía. Llovía»). Otro ejemplo aparece en *La agradable consigna de Santa Huesca* donde, hablando del «trozo de carne asada» que la protagoniza, para describir la acción se repiten varias veces las conjunciones del discurso: «Pero ella ni se menea, ni argumenta, ni vomita [...] ya salta, ya pregunta, ya se concentra esgrimiendo un libro, o ya vuelca un tranvía». En Malraux las repeticiones pueden aparecer en forma de palabras repetidas dos veces enseguida, para amplificar su poder semántico, como pasa varias veces en *Royaume-Farfelu*: por ejemplo, «Look, look: across from sanctified tombs [...]» o también «This black squadron of devils, all spiky with horns, got smaller, smaller». En otros casos, se repite el sujeto de la frase acompañado por un adjetivo calificativo cada vez diferente, como pasa en el prólogo de *Lunes en papier*: «these ominous ballons [...] Now the savage ballons [...] Finally the perverse balloons [...] these splendid ballons [...] these cruel balloons».

d) Sinestesia

El uso de sinestesia aparece en ambos los escritores – con más frecuencia en Buñuel – y hay una predilección por los sentidos de oído y vista. En Buñuel suelen aparecer combinaciones de sinestias que crean escenas muy cinematográficas. Por ejemplo, en esta hermosa secuencia de *La descomunal batalla de las catedrales y las vagonetas* que reproduce la célebre escena inicial de *Un chien andalou*, pero con una dinámica invertida: «Un tallo rubio de paja. En sentido longitudinal se oyen cinco campanadas. Casi al unísono, un rugido enorme brota del lugar que corresponde a la espiga y aprovechando una grieta de la paja, aplico allí mi ojo». Otro ejemplo de concatenación de sinestias aparece en *Diluvio*, en una secuencia muy lírica: «Por todas partes entre grietas de agua y resplandores glaucos acechaban unos ojos grises de mirar metálico, con ferocidad de escualo, los ojos de todos los habitantes de la ciudad, todo ojos, todo ferocidad». En Malraux la tendencia es de utilizar pequeñas sinestias para enriquecer la descripción de los paisajes, como pasa en *Royaume-Farfelu*: «the silent sea» «the intense frozen moonlight» «the blazing palace» amplificando esas características surreales y oníricas que donan al Reino de Farfelu su peculiar atmósfera.

e) *Onomatopeya*

Figura retórica típica del Futurismo, donde se daba particular importancia a la reproducción de los sonidos producidos por máquinas y objetos de la modernidad, vuelve a aparecer de forma esporádica en los textos de Buñuel y Malraux. En *La agradable consigna de Santa Huesca*, por ejemplo, Buñuel utiliza más de una vez la onomatopeya «tic-tac» para aumentar el dinamismo de la acción subrayando el paso del tiempo. En el prólogo de *Lunes en papier*, Malraux añade una onomatopeya para enriquecer la comparación que hace de la luna con un cartel publicitario luminoso que cambia color: «Like a luminous advertising sign, the yellow moon changed color in phases: it turned red, then blue, green, then – ding! – yellow again».

En una entrevista con el crítico literario Robert Guy Scully, realizada en 1974²⁹, hablando de la capacidad del ser humano de crear mitos, André Malraux afirmó: «The human race lives like that: on its fantasies. Should it live otherwise? I don't think so» (297). Decir que la 'especie humana' vive de sus fantasías es, básicamente, la misma cosa que decir que vive de sus sueños en cuanto las fantasías no son más que deseos, y los deseos están en el origen de los sueños. En fondo se podría decir que la habilidad de soñar – en sentido figurado, como poder de imaginar – es una de esas características que diferencia al hombre del animal. Como ya se ha citado en el segundo capítulo de este trabajo de investigación, fue el mismo Valéry, uno de los 'maestros' de Malraux, quien dijo: «L'homme est cet animal séparé, ce bizarre être vivant qui s'est opposé à tous les autres, qui s'élève sur tous les autres, par ses songes» (1922, 712) y que a partir de esos sueños trata modificar su entorno, en el incansable intento de plasmar la realidad para someterla a sus fantasías. Así como Valéry compartía con los surrealistas esa idea del valor de la dimensión onírica en la vida del ser humano, también se puede decir que, a su manera, lo mismo pensaba Malraux. En consecuencia, tanto Buñuel como Malraux, trataban de elaborar y analizar – a través de sus escritos – sus sueños y sus deseos. Esta conexión indisoluble entre sueños y deseos lleva automáticamente a otro fundamental plan de reflexión: la dimensión erótica.

²⁹ Esta entrevista apareció por primera vez en francés en la revista canadiense *Forces* en 1974. La traducción utilizada aquí fue realizada por el mismo Scully y fue publicada en 1975 en la revista *Current*.

3.2 – Dimensión erótica

El sueño es una realización del deseo: esta es la ley fundamental a la que Freud permanece fiel a lo largo de toda *La interpretación de los sueños*. El deseo, exactamente como en el *Simposio* de Platón, es lo único capaz de impulsar al hombre a actuar, a vivir. El deseo claramente está ligado al placer y, según Freud, todo lo que ocurre en nuestra mente está regido por un principio que excluye lo desagradable para dejar espacio a lo placentero: es el principio del placer, cuya finalidad es la felicidad. Pero el mundo real parece oponerse constantemente a nuestra felicidad y por esta razón debemos adaptarnos a la realidad del mundo para poder vivir, y el precio es renunciar al placer. En consecuencia, cada uno de nosotros manifiesta en sus sueños un intento de escapar de la realidad que nos sentimos incapaces de soportar y, al mismo tiempo, los sueños son las herramientas que conducen al placer que nos niega la insoportable realidad. La civilización, según Freud, es agotadora y esto causa en el ser humano una constante sensación de insatisfacción, de incertidumbre, de malestar. El descubrimiento del absurdo en el mundo y, consecuentemente, en la existencia del ser humano se manifiesta acompañado por una mezcla de horror y placer. El binomio placer-horror es un reflejo del binomio freudiano Eros-Thanatos que habita nuestro inconsciente: Eros – el principio de vida – es un impulso libidinal basado en energía de tipo sexual, que busca constantemente la satisfacción inmediata; Thanatos – el principio de muerte –, en cambio, es un impulso de tipo destructivo, relacionado con una atracción inconsciente por la violencia; este impulso puede dirigirse hacia el exterior o hacia el interior, haciendo que el sujeto adopte actitudes autodestructivas. Placer y horror, Eros y Thanatos, sexo y muerte: son estos los binomios que animan numerosas reflexiones artísticas y filosóficas en el contexto cultural parisino (y europeo) de inicios del siglo XX:

En una sociedad organizada y jerárquica, el sexo, que no respeta barreras ni leyes, en cualquier momento puede convertirse en factor de desorden y en un verdadero peligro [...] Es evidente, y así lo he dicho a menudo, que esta prohibición implacable crea un sentimiento de pecado que puede ser delicioso. Es lo que a mí me ocurrió durante años. Asimismo, y por razones que no se me alcanzan, he encontrado siempre en el acto sexual una cierta similitud con la muerte, una relación secreta pero constante (Buñuel 2020, 25).

De estas palabras de Buñuel se percibe la complejidad de su relación con la dimensión erótica, caracterizada por una constante sensación de angustia debida al «sentimiento de

pecado que puede ser delicioso» que le persigue. Una atracción mezclada a un sentimiento de repulsión que darán vida a impactantes escenas dentro de su obra y que se convertirán en una marca típicamente buñueliana. Buñuel, como André Breton y la mayoría de los surrealistas, examinará valientemente las aberraciones sexuales que animan la mente humana: «las utilizaron como explicación de fenómenos inexplicables en sus creaciones artísticas o de pensamiento para descubrir el fondo del alma humana unas veces, y otras, para provocar deliberadamente una crisis mental en el lector o el espectador» (Aranda 1969, 135). La actitud de los surrealistas fue de comprensión e inteligencia frente al mundo del sexo, estudiándolo y analizándolo filosófica, sociológica y moralmente. «Afirmaron la omnipotencia del deseo y reconocieron (de acuerdo con los descubrimientos de Freud y sus discípulos) la importancia determinante de lo sexual en toda la actividad humana» (Aranda 1969, 134). A menudo los surrealistas (y los vanguardistas en general) fueron acusados de ser unos violentos, unos perversos, unos sádicos por los temas y las imágenes que constituían sus obras; pero en la mayoría de ellos lo que pertenecía a la esfera artística estaba muy lejos de lo que pertenecía a la esfera de la vida privada: «Los hombres de mi generación, españoles por añadidura, padecíamos una timidez ancestral con las mujeres y un deseo sexual que tal vez fuera el más fuerte del mundo» (2020, 62), escribe Buñuel en *Mi último suspiro* reflexionando sobre el contraste entre los deseos sexuales que animan la mente del hombre moderno y la represión sexual que se apodera de su cuerpo. Como ya se citó en el primer capítulo, el mismo Sade decía: «he imaginado todo lo que se puede imaginar sobre ese tema, pero nunca he hecho, y sin duda nunca haré, todo lo que he imaginado» (Sánchez Vidal 1993, 224).

En los relatos de Buñuel aparecen escenas eróticas muy explícitas y perversas, donde se mezclan fantasías sexuales y fetiches propios del aragonés con imágenes y tópicos surrealistas, como en esta secuencia de *La descomunal batalla de las catedrales y las vagonetas*:

Ven aquí Carmen ven aquí y lanzada al vacío incrustate en mi miembro repugnante, cubierto por la mosca cadavérica y amenazando dejar salir por su agujero la guarnición de Huesca. Enséñame tu coño, Carmen, tu coño abierto, que tú haces voltear entre tus manos chorreantes de cera. Nuestros cuerpos quieren revolcarse en común espasmo sobre la calumnia, sobre la muerte, sobre nuestras sombras. Yo devoraré tus tetas, tu esfínter se pondrá a girar como un loco y nuestros labios quedarán al fin olvidados en el cajón de la mesilla entre plumas, dijes, relojes y olores rancios. Éntrame los huevos en tu boca y róeme luego los huevos uno a uno. Chilla,

blasfema, protege a los niños, mea, levántate y anda, funda asilos, cuelga delincuentes, que a la primera gota de suero que tu lances a mi trono, mi alma, mi sexo, mi avanzadilla te entrarán hasta lo más profundo de tus entrañas.

Este pasaje, bastante sadiano, puede recordar a las escenas eróticas que habitan la novela clandestina de Georges Bataille *Histoire de l'oeil*, obra maestra de la literatura erótica en clave surrealista, cuya esencia es la obsesiva preocupación por el sexo, la muerte y la fe. Georges Bataille, en sus teorías, apoyaba la idea de que el erotismo sería un concepto propiamente humano porque solo el hombre es consciente de la muerte y sabe reconocer las conexiones existentes entre muerte y erotismo. La “petite mort” es como un cuestionamiento de la existencia, el anticipo de la muerte final: el acto erótico equivale a una búsqueda de continuidad que solo se alcanza plenamente a través de la muerte. En este sentido, para Buñuel el momento del coito llegaba a ser literalmente una reproducción de la muerte: «Es lo más parecido a la muerte: los ojos en blanco, los espasmos, la baba. Y la fornicación es diabólica: siempre veo al diablo en ella... El acto sexual es como una forma de muerte» (Buñuel en Aranda 1993, 115). En esta visión del acto sexual influye profundamente la educación religiosa del aragonés, que le hizo asociar el coito al pecado causando en él, por un lado, un aumento del deseo sexual y, por el otro, una reducción del acto sexual debido al sentido de culpa. De aquí el origen de la ‘trinidad’ que tanto obsesionó al cineasta: religión-sexo-muerte.

En el caso de Malraux el erotismo toma formas muy diferentes dependiendo de si se trata de sus cuentos surrealistas o de sus novelas existencialistas. En sus libros la dimensión erótica se funde con la dimensión existencial y viene explorada tanto filosóficamente como psicológicamente: en *Les Conquérants*, *La Voie royale* y *La Condition humaine*, cuando los héroes protagonistas no están participando en alguna acción violenta, se dedican a aventuras eróticas. «Garine, Perken and Ferral are haunted with images which are indeed worthy of the marquis de Sade» (49) escribe René Girard³⁰. Con respecto a los cuentos surrealistas, seguramente el enfoque estilístico que adopta Malraux en sus novelas se acerca mucho más al enfoque buñueliano a la hora de explorar la dimensión sexual, mostrando la influencia de su actividad de editor de obras eróticas prohibidas que mantuvo con Simon Kra y Pascal Pia. Pero está justamente aquí el aspecto

³⁰ En el artículo «The Role of Eroticism in Malraux's Fictions» (1953). René Girard estudió ampliamente la obra de Malraux, utilizando sus textos como material para desarrollar su teoría mimética sobre el deseo triangular. En el artículo aquí citado, Girard analiza el nexo entre erotismo y masoquismo en las novelas malrauxianas, observando cómo la mujer acaba transformada en un mero objeto.

más interesante: el contraste entre los cuentos y las novelas muestran dos caras de Malraux que conviven en él – y que de alguna forma existen en cada ser humano – es decir el lado ‘infantil’ y el lado ‘adulto’, el lado más libre, curioso, con la cabeza en las nubes y el lado más responsable, serio, con los pies bien anclados en el suelo. Como observa Domnica Radulescu:

If in *Lunes en papier* Malraux appears as “eventreur de poupees,” “marchand de petits ballons rouges et montreur de marionettes” *Royaume-Farfelu* marks the passage from the fantasies of adolescence to those of adulthood, from the sense of uselessness derived from the possession and destruction of the object of desire, (the protagonists of *Lunes* try to kill Death, and after doing so, they are bewildered and saddened by their action), to the dissatisfaction at never reaching it (71).

Efectivamente se puede observar una evolución estilística en Malraux que refleja su desarrollo intelectual y experiencial: con *Lunes en papier* vemos la libertad de los primeros escritos experimentales marcados por rasgos bufonescos y absurdos, típicamente ‘farfelu’, que reflejan la influencia de sus lecturas juveniles y de las vanguardias parisinas; con *Royaume-Farfelu* se empieza a notar el ascendiente de sus viajes al Oriente³¹, como las ambientaciones exóticas y los aventureros valientes que tienen una misión que cumplir. El lado ‘farfelu’ de su escritura pierde parte de su carácter lúdico y empieza a inclinarse hacia lo trágico y lo grotesco. *Royaume-Farfelu* marca la transición entre el universo lúdico de su primer cuento surrealista y los elementos existenciales de las novelas de su madurez como *La Condition humaine* o *L’espoir*.

Lo que sí aparece tanto en *Royaume-Farfelu* como en las novelas existenciales – siempre dentro de la dimensión erótica – es una nueva forma de expresión de la sensualidad de Malraux, que ofrece una imagen compleja de la mujer: la presencia femenina oscila entre un ideal de belleza y una inquietante imagen de destrucción. La princesa de China, por ejemplo, que es la figura femenina central de la novela, aparece descrita como una presencia imaginaria que surge de los ensueños de un príncipe solitario, con toda una serie de rasgos exóticos, a la vez seductores e inalcanzables. Otra imagen recurrente de la feminidad exótica o inalcanzable es la de la sirena: hay tres referencias a las sirenas en la primera parte y dos en la segunda. La tercera figura femenina que aparece, nombrada por un mensajero, es una zarina que vive en un brillante castillo rodeadas de

³¹ «Between 1929 and 1931 he travelled three times to Isfahan, one of the architectural jewels of Iran which becomes the crucial site for the largest part of the plot in *Royaume-Farfelu*» (Radulescu, 69).

gatos blancos: como ya se había observado en el segundo capítulo, el gato es un animal recurrente en Malraux y suele simbolizar la sensualidad. En fin, las tres principales presencias femeninas de la novela, la zarina rodeada de gatos, la princesa de China y la sirena reflejan una progresión gradual hacia la idealización de la mujer. La mujer de Royaume-Farfelu evoluciona hacia una criatura mitológica, una curiosa mezcla de animalidad y divinidad.

The raising of the woman to the unattainable realm of perfection or semi-divinity is also a way of symbolically killing her. Josette Clotis³² remembers how Malraux used to project every one of her qualities or flaws into the domain of the fantastic and the mythological: "Vous me donnez beaucoup de contes de fées, she tells him in one of her letters, "et, quand j'y suis, je trouve cela naturel et ordinaire, mais quand vous avez fini le conte ou est-ce que je me retrouve?" (Radulescu, 74).

3.2.1 – *Simbología animal*

Buñuel ha estudiado como un entomólogo la dimensión del amor, a fin de desvelar la cruel maquinaria del sexo, poniendo en evidencia las estrechas conexiones de fuerzas que unen el amor y la muerte. En su exploración de la dimensión sexual se ha servido a menudo de los estudios en biología que formaron parte de su carrera universitaria, analizando los seres humanos con la lupa del biólogo. «Los animales han sido uno de sus temas de reflexión, desde su niñez, desde sus estudios de entomología» (Carrière 2016, 273), por eso no sorprende el amplio uso que el aragonés hace de los animales dentro de su obra – con una predilección por los insectos – que adquieren profundos significados simbólicos y metafóricos. En cambio, lo que sí puede sorprender es la correspondencia entre algunos de estos animales buñuelianos con las obras de Malraux, quien sentía una fuerte repulsión por los insectos y los reptiles. Sin embargo, *Lunes en papier* y *Royaume-Farfelu* abundan en la presencia de animales, especialmente insectos y reptiles. Vamos entonces a analizar algunas de estas ‘intersecciones animales’ entre Buñuel y Malraux, que aparecieron tanto en sus vidas como en sus obras:

³² Josette Clotis fue amante de Malraux por muchos años, representando la segunda relación más importante de la vida de Malraux después de Clara Goldshmit.

❖ *El pez*

El pez es un animal muy recurrente en las mitologías y en las religiones; generalmente representa la fertilidad, la vida y la muerte; «se le asocia con la diosa madre, la luna y las aguas primordiales, fuente de toda la vida. El pez fue uno de los primeros símbolos de los cristianos, como signo de Cristo y también del fiel mismo en medio del mar de la vida» (Cirlot 1988, 54). El pez también es símbolo de movimiento psíquico en cuanto se mueve en el elemento del agua, que es metáfora del subconsciente y de las profundidades del conocimiento. En Buñuel escritor, el pez y el elemento acuático son recurrentes. De hecho, Jordi Xifra lo define como un «poeta hídrico» explicando que: «los peces son protagonistas de la fauna buñueliana, lo que está en consonancia con la notable presencia del motivo del agua» (2022, 243). En Malraux hay una abundante aparición de peces y elementos marinos a lo largo de todo *Royaume-Farfelu*, que aparecen casi compulsivamente; además aparece la figura fantástica de la sirena que, con su parte inferior del cuerpo en forma de pez, puede implicar la ausencia de los órganos sexuales humanos y la reproducción asexual.

❖ *El escorpión*

El escorpión es un animal que, por la amenaza que representa su aguijón venenoso, viene asociado al peligro y a la muerte. Por un lado, está vinculado con el castigo, el dolor corporal, el anuncio de la muerte y las situaciones conflictivas de la vida; por el otro, está relacionado con la función sexual: su identificación como ofensor sexual lo vincula a conceptos como la lujuria, el pecado y el adulterio. En Buñuel cómo no pensar en la escena inicial de *La edad de oro* donde, a través de una secuencia documental, aparecen unos escorpiones que el director utiliza para crear un paralelismo con el comportamiento humano en su estado primario, dominado por impulsos salvajes y descontrolados. En Malraux, al final de *Royaume-Farfelu*, la milicia del narrador viene derrotada por una invasión de escorpiones que cada noche ataca y mata a los soldados: «When I came back down, some of my companions were dead. They had been stung by scorpions. I heard that some horses had also been killed [...] Night returned with its cortege of constellations and black scorpions; more soldiers died». Una posible interpretación de esta parte de la historia sería la imprevisibilidad de la Muerte en la existencia del ser humano: la muerte es algo que puede llegar en cualquier momento y en cualquier forma, y que no podemos controlar.

❖ *La araña*

En la araña coinciden principalmente tres sentidos simbólicos distintos: la capacidad creadora que viene de su habilidad de tejer la tela; la agresividad que es su mecanismo de defensa, por lo que atrapa, ataca y mata a su presa; y el concepto de centralidad, que es propio de la tela como red espiral dotada de centro. «Las arañas, destruyendo y construyendo sin cesar, simbolizan la inversión continua a través de la que se mantiene en equilibrio la vida del cosmos; así, pues, el simbolismo de la araña penetra profundamente en la vida humana para significar aquel sacrificio continuo mediante el cual el hombre se transforma sin cesar durante su existencia» (Cirlot 1988, 77). Además, la araña se considera un animal lunar en cuanto la luna, por sus fases crecientes y decrecientes, está en un continuo ciclo de nacimiento y muerte. Por su poder creador, la araña también se suele asociar a la energía femenina. Es interesante observar cómo ambos, Buñuel y Malraux, mostraban repulsión hacia este animal: Buñuel llegó a paragonar el sexo a una enorme araña peluda dispuesta a engullirte entero, y Malraux dijo a un periodista: «Je reve d'araignees, que j'ai en horreur» (Radulescu, 76). En diferentes mitologías del mundo, las arañas son símbolos de la mujer voraz o demoníaca; considerando la reprimida vida sexual de los dos autores y los rasgos misóginos que aparecían en su percepción de las mujeres, se puede hipotetizar una analogía entre la araña y la figura femenina en el inconsciente de Buñuel y Malraux.

En conclusión, Buñuel y Malraux se sirven de los animales para representar analogías con el sustrato instintivo en el que se colocan las pulsiones de sus personajes, «Un sustrato del que brota el deseo como rescoldo último, y reprimiendo el cual se procede a implantar la primera piedra de la sociedad y de la iglesia» (Vidal, 1993: 103).

3.2.2 – *El culto de la muerte*

El tema de la muerte parece obsesionar y perseguir a ambos autores en forma de un sentimiento de fascinación unido a una sensación de inquietud. Se podría paragonar a un culto religioso, donde en el creyente se funden el respeto y el temor casi divino hacia ese misterioso concepto que es la muerte y de la cual no se puede tener conocimiento ninguno; solo hay que aceptar su todopoderosa esencia de acto último de la existencia humana. En el libro *Buñuel despierta*, Jean-Claude Carrière recuerda los temas recurrentes que

aparecían en los diálogos entre él y el director aragonés reflexionando sobre aquellas que se podrían definir como las verdaderas preocupaciones de Buñuel. Más allá del cine, de los sueños, del erotismo, es sin duda la muerte la verdadera protagonista de los pensamientos de Buñuel: «La vida es un sueño. Tal vez. Pero la muerte, no. La muerte existe» (2016, 70). La conciencia de la fragilidad del hombre, de su temporalidad en este mundo, es probablemente uno de los aspectos más sinceros de Buñuel en la medida en que es el más humano. Y lo mismo pasa con Malraux: más allá de su mitomanía, de su ambición, de sus aventuras, sigue habiendo un hombre de carne y hueso cuya preocupación principal es buscar un sentido a esta condición humana en precario equilibrio entre vida y muerte. En 1974 Jean Montalverti entrevistó a André Malraux, después de una larga hospitalización, preguntándole sobre su relación personal con la muerte:

J.M.: La muerte mató a mucha gente alrededor de usted y no solamente durante la guerra. Usted mismo dice no interesarse en ella como fallecimiento. ¿Entonces por qué le fascina?

A.M.: Debe haber en ella algo más. Hay sin embargo lo que llamamos —a falta de otra palabra— el problema metafísico. Lo que podríamos llamar “condición humana” es uno de los datos fundamentales de nuestro pensamiento. No podemos olvidar que cualquier vida está prometida a la muerte. Ello me parece un objeto de reflexión completamente diferente al del fallecimiento. Sólo veo dos cosas: o usted está dentro de la fe y, después de todo, resulta relativamente simple; sólo queda saber si tiene miedo del camino o si no tiene miedo. O usted sólo cree en el hecho de estar muerto y me parece que, si suprime el caso de la tortura, la respuesta es casi psicológica.

La muerte es la única cosa cierta en la vida del ser humano y nadie puede escapar de ella. «A la muerte es a la que debemos todo. Todo lo que somos, todo lo que hemos hecho, deseado, amado, conocido. Toda nuestra vida. Sin la muerte, piensa un poco en ello, ¿qué seríamos? Sombras atrapadas en un hastío inmortal» (Carrière 2016, 300). La revolución que intentan llevar a cabo los personajes que pueblan las novelas de la madurez de Malraux no es más que una forma de dar sentido a la muerte, de escapar a su condición humana. Esta lucha, este intento de ganar a la Muerte, que aparece en novelas como *La Condition humaine*, ya está presente en el primer cuento surrealista de Malraux: en *Lunes en papier* la absurda misión emprendida por los Siete pecados capitales de matar a la Muerte no es sino una alegoría de la loca y desesperada voluntad de los seres humanos de alcanzar la eternidad. Cuando al final, la que gane siempre será la muerte. En una

entrevista de 1976 con Victor Franco, cuando se le preguntó qué opinaba sobre la muerte, Malraux declaró:

A. M. : La mort, oui, ma vieille et familière ennemie... Je n'ignore aucun des liens mystérieux qui m'unissent à elle. Nous ne nous sommes jamais quittés ...

V. F. : Soit qu'elle vous poursuivait, soit que vous alliez la chercher, à travers révolution et guerres, n'est-ce pas, Maître ?

A. M. : Et finalement, c'est toujours elle qui l'emporte.

En esa quijotesca lucha contra los molinos de viento que ve al ser humano enfrentarse a la muerte, lo que puede dar fuerza al hombre para mantenerse de pie frente a un enemigo tan poderoso, y seguir adelante en aquel camino que es la vida, es la fe. La fe, independientemente de su origen, es lo que dona esperanza al individuo porque le proporciona unos sólidos valores espirituales. Pero ¿qué hacer cuando hasta los valores más antiguos empiezan a vacilar? ¿Cómo cambia la dimensión religiosa con la crisis de inicios de siglo XX?

3.3 – Dimensión religiosa

La visión apocalíptica de la modernidad ya estaba presente en las vanguardias modernistas de finales del siglo XIX, que habían tomado de Nietzsche la convicción de que la modernidad estaba destinada por su propia naturaleza a un acontecimiento catastrófico. La Primera Guerra Mundial apareció como el cumplimiento de la profecía del filósofo: la guerra fue percibida como una catástrofe apocalíptica en el sentido de que había revelado efectivamente el destino de la civilización occidental, fundada en la razón y en la fe hacia el futuro. En abril de 1919, Paul Valéry anunciaba el fin de la civilización occidental, en un artículo de la *Nouvelle Revue Française*, afirmando: «l'abîme de l'histoire est assez grand pour tout le monde. Nous sentons qu'une civilisation a la même fragilité qu'une vie» (1924, 11). La crisis y las revoluciones que la guerra había provocado eran el reflejo de un desorden mental que estaba afectando toda Europa:

Et dans le même désordre mental, à l'appel de la même angoisse, l'Europe cultivée a subi la reviviscence rapide de ses innombrables pensées: dogmes, philosophies, idéaux hétérogènes; les trois cents manières d'expliquer le Monde, les mille et une nuances du christianisme, les deux douzaines de positivismes: tout le spectre de la lumière intellectuelle a étalé ses couleurs incompatibles, éclairant d'une étrange lueur contradictoire l'agonie de l'âme européenne (1924, 20).

Europa había llegado al límite de su desorden espiritual. Con la guerra explotó una crisis interior, una crisis espiritual que lanzó al hombre occidental a un estado de angustia e incertidumbre con respecto a su existencia y su destino. El existencialismo del siglo XX arrastró al individuo al océano del absurdo: se generó un conflicto interior en los hombres que, por un lado, celebraban con euforia la libertad moral y, por el otro, se hundían en el vértigo de la pérdida de los valores. Particularmente sensibles al tema de la decadencia de la civilización occidental fueron los intelectuales franceses que, en los años 20, siguiendo el ejemplo de Valéry, discutieron animadamente sobre las posibles respuestas a esa crisis del hombre moderno. Muchos de ellos buscaban una posibilidad de renovación espiritual en las filosofías y religiones asiáticas, y veían en la revolución bolchevique un ejemplo de salvación contra el imperialismo occidental. Los surrealistas también se insertaban en esa ideología de rebelión contra una Europa *podrida*, cristalizada en su materialismo, invocando el levantamiento de Asia para la salvación de la humanidad. Uno de los más sensibles intérpretes del ‘apocalipsis’ de la modernidad fue André Malraux que, de vuelta de su aventura en Indochina, se vio catapultado al debate sobre la crisis de la civilización europea, sobre el enfrentamiento entre Oriente y Occidente y sobre la búsqueda de un nuevo sentido en la existencia del ser humano tras el hundimiento de todas las construcciones científicas, ideológicas y religiosas que habían mantenido un orden en el mundo y en la historia. Expresa muy claramente su visión en el brillante ensayo *La Tentation de l’Occident*, publicado en 1926: a través de un intercambio epistolar entre un imaginario viajero chino en Europa y un imaginario viajero europeo en China, Malraux enseña la trágica situación europea y sus pérdidas de valores. «At the core of European man, ruling the important movements of his life, is a basic absurdity» (1968, 40), comenta el viajero chino en una de sus reflexiones sobre la manera de vivir de los europeos, dominada por el absurdo. A esta afirmación llega una interesante respuesta del europeo – que de alguna forma es también la respuesta que daría Malraux – que dice:

Man, who for thousands of years has been seeking within himself his limitations and his reality, is never satisfied until his search has met with failure. He finds himself in the world or in God. The men you have been observing are still seeking within themselves. Beware their words. By accepting the notion of the subconscious, and by having become fascinated with it, Europe has deprived herself of her best weapons. The absurd, the beautiful absurd, linked with us like the serpent to the tree of Good and Evil, is never completely hidden, and we watch it prepare its most seductive games with the wholehearted assent of our will (1968, 49).

Y más adelante, en una de las cartas finales, el europeo añade:

At the core of Western civilization there is a hopeless contradiction, in whatever shape we discover it: that between man and what he has created. This conflict between the thinker and his thought, between the European and his civilization or his reality, between the indiscriminate consciousness and its expression in the everyday world through everyday means – I find it in every aspect of contemporary life. Sweeping away facts and, finally, itself, this spirit of contradiction trains our consciousness to give way and prepares us for the metallic realms of the absurd (1968, 118).

Las reflexiones pesimistas y apocalípticas desarrolladas por Malraux en *La Tentation de l'Occident* resumen las opiniones de la mayoría de los intelectuales franceses de la época, como Valéry y Gide. Un tema recurrente, que aparece tanto en Malraux como en sus contemporáneos, es la presencia del absurdo: la falta moderna en la razón y en la fe, acompañada por la constante sospecha de que las cosas pueden no ser lo que aparentan, se encarnan en el absurdo de la condición humana. Las creencias tradicionales se habían desintegrado en el absurdo y – como afirmaba Kierkegaard – el hombre ya no podía continuar fiándose de la capacidad de recepción de su razón o de sus sentidos. Y ¿cuál es el efecto del absurdo en la dimensión religiosa? Usaré las palabras de Hannah Arendt que, en su célebre libro *Entre el pasado y el futuro*, afirma: «en la época moderna no es la fe cristiana como tal, sino la Cristiandad (y el Judaísmo, por supuesto) lo que está agobiada de paradojas y absurdos» (2018, 121). Es importante tener en mente la diferencia entre Cristianismo y fe cristiana porque es un tema fundamental en Buñuel. Sigue explicando que:

Aunque otras cosas puedan sobrevivir al absurdo —la filosofía quizá pueda—, la religión no es capaz de hacerlo. Con todo, esta pérdida de la creencia en los dogmas de la religión institucional no implica necesariamente una pérdida o una crisis de fe, porque la religión y la fe, o la creencia y la fe, de ningún modo son lo mismo» (2018, 121).

Esta crisis de la Cristiandad en el caso de Malraux activa una voluntad de explorar otras religiones y culturas en busca de respuestas filosóficas a una nueva condición espiritual del hombre moderno. En él prevalece el aspecto práctico e intelectual, y la fascinación hacia el Oriente que le empuja a acercarse a otras dimensiones religiosas diferentes de la suya. En el caso de Buñuel la situación cambia completamente: el peso

que tuvo la religión en la infancia del aragonés marcó profundamente su relación con el Cristianismo y con la fe. Luis Buñuel había crecido en una familia donde sus padres, en particular su madre, poseían una profunda educación religiosa que automáticamente fue inculcada a los hijos. Ya se ha hablado en el primer capítulo de la formación con los Jesuitas y de la omnipresencia de la religión en la cotidianidad del aragonés. La reacción del joven Buñuel a la crisis de la Cristiandad viene influenciada por un lado por sus lecturas juveniles – como Fabre y Sade – y por el otro por el contacto con el grupo surrealista. La combinación de estos factores da vida a un sentimiento antirreligioso basado en la rebelión, en el escándalo, en la blasfemia que son fruto de la euforia del momento. Pero a pesar de este rechazo del Cristianismo, en Buñuel se mantiene viva a lo largo de toda su vida una obsesión por la religión: «Hay en él una fusión indisoluble con la Iglesia, sus fastos eclesiásticos, de los que se liberó con la pubertad, como tantos españoles, pero de lo que no se ha liberado nunca totalmente» (Aub 2020, 196).

Tanto Buñuel como Malraux habían crecido en un contexto educativo religioso, adquiriendo durante los años de infancia los valores morales del Cristianismo. Al llegar a la adolescencia, la edad de la rebeldía, los dos jóvenes empezaron a romper las cadenas de reglas y tabúes construidos por la religión, empujados por la necesidad de sentirse libres y dueños de sus conciencias. Con los años, transformaron su relación con la religión tomando posiciones que son diferentes, pero al mismo tiempo complementarias: Buñuel declaró ser ateo y Malraux ser laico. Estas declaraciones no solo reflejan la influencia que deriva de la nacionalidad de los dos autores (evidentemente en la historia de España y en la de Francia el Cristianismo pasó por desarrollos diferentes y, sobre todo, la relación entre poder político y poder religioso afectó a la manera de vivir la religión en los dos países), sino que también muestran cómo, por cuanto quisieran alejarse de su formación religiosa, nunca llegaron a separarse completamente del Cristianismo. A pesar de sus declaraciones, Buñuel y Malraux no dejaron de ser hombres religiosos, que se preocupaban por temas religiosos, y que hablaban de temas religiosos en sus obras. La fe nunca los abandonó del todo y, de manera similar a la crisis religiosa gideana, encontraron una forma diferente de entender la religiosidad: «Gide ha inteso essere, rispetto all'esperienza religiosa, non estraneo, ma diverso. Più che un irreligioso, egli è un diversamente religioso [...] religiosamente laico e laicamente religioso» (Balmas 1960, 30). André Malraux y Luis Buñuel vivieron, como André Gide, una doble historia de contradicciones: por un lado, una experiencia de cuestionamiento religioso, junto con la revuelta contra los rígidos dictados que se le imponían y, por otro, la reapertura de una

crisis religiosa, junto con el rechazo de la conversión y la maduración sustancial de una forma diferente de entender la religiosidad. Y cuanto más se desarrollaban, la técnica y la ciencia más sentían la necesidad de volver a buscar esos valores religiosos que habían rechazado en su juventud:

Como tantos otros contemporáneos, a medida que se fue viendo desplazado por una época que no era la suya, Buñuel aborrecería más y más los estigmas de la modernidad, hasta adherirse al resultado de una encuesta leída en la prensa francesa, de la que se deducía el regreso a las creencias religiosas como consecuencia del rechazo de la técnica (Vidal 1993, 14).

Hay una cosa sobre la cual Buñuel y Malraux estaban totalmente de acuerdo: los valores profesados por la tecnología no podrán sustituir nunca los valores de la religión. Malraux lo dice muy claramente en una entrevista de 1974 con André Brincourt donde, reflexionando sobre la crisis de la civilización del siglo XX, afirma que: «In our civilization, science plays a role it has never played before, by its very nature, as well as by the colossal power that it brings us. Today, for the first time, man can attempt to destroy the universe», conservando esa perspectiva apocalíptica que ya profesaba en su juventud, «Science has not replaced the supreme value which justified human existence, and we know today that she will not replace it. Science does not imply a moral code. And even if its supreme value were truth, it would not answer the question to which religions give an answer: what is man doing here on Earth? » (12). La respuesta más efectiva a esa pregunta siempre ha llegado de la religión.

3.3.1 – *Imágenes religiosas*

En los escritos de Buñuel las imágenes religiosas suelen aparecer combinadas con imágenes eróticas o imágenes relacionadas con la muerte: el trinomio sexo-religión-muerte constituye una de las obsesiones del director aragonés, que nunca se liberó de los estigmas dejados por su educación católica. La relación entre sexo y religión es una constante en toda la obra de Buñuel – tanto literaria como cinematográfica – donde el objetivo es provocar en el lector/espectador sensaciones contrastantes de horror y placer, de repulsión y fascinación. Por ejemplo, en *La agradable consigna de Santa Huesca* aparecen escenas como «De pronto un grito de horror: 500 hostias consagradas con el miembro en erección están hollando el trozo de carne asada» o también «Sobre la cruz

donde han crucificado a Santa Huesca pende indiferente, aborregado, hecho un lector, el trozo de carne asada». A lo blasfemo también se mezcla lo grotesco y lo irónico, creando sutiles críticas sociales. En *La descomunal batalla de las catedrales y las vagonetas* hay un continuo juego de contraste entre elementos religiosos y elementos modernos que convierte la religión en un elemento más de la vida cotidiana: «A través de tanta inmundicia y por los grandes vitrales góticos se oyen las notas policiacas del “Miserere agnus dei” cantado por 800 y pico de frailes. Sus voces graves llenas de mística unción revolotean alrededor del hule de la vagoneta y luego se meten en casa».

En Malraux hay una actitud más metafísica, acompañada por un fuerte sentido del absurdo. Las imágenes religiosas, a diferencia de Buñuel, aparecen de manera más neutra mezclándose con la narración como elementos cualesquiera del discurso, como para subrayar la pérdida de valor de la religión. En *Royaume-Farfelu*, por ejemplo, el narrador describe: «Gilded popes and antipopes walk along the empty gutters of Rome; behind them, demons with silken tails – who are former emperors – laugh mutely» o también «His Christian minister tells him sirens do not exist; he is wrong. They do exist: a butterfly collector who has become my friend has seen them». Hay una ridiculización de lo sagrado, del valor de los oficios eclesiásticos y una crítica a la secularización del poder religioso.

Como se puede observar, en los dos autores el tema de la religión aparece a menudo acompañado por un velo de humorismo. Esto nos lleva a la última sección de este capítulo que está dedicada justamente a la dimensión humorística. Aunque el humorismo combinado con lo religioso es un tema mayormente buñueliano, como observa Ramón Gómez de la Serna escribiendo «En España sólo se cree en Dios, pero de una manera muy difícil de comprender; tanto, que, así como el ateo español dice: “Soy ateo, gracias a Dios”, el creyente podría decir: “Creo en Dios, gracias al diablo”» (1943, 217), hay muchas formas en la que el humor se puede desarrollar y se verá como la presencia del humorismo en las páginas de nuestros dos autores representa el reflejo de un fenómeno típico de las vanguardias del siglo XX.

3.4 – Dimensión humorística

«La actitud más cierta ante la efimeridad de la vida es el humor. Es el deber racional más indispensable, y en su almohada de trivialidades, mezcladas de gravedades, se descansa con plenitud» (1943, 192). Es esta una de las múltiples definiciones que Ramón

Gómez de la Serna da del humorismo en su libro-manual *Ismos*, publicado en 1931, donde hace un amplio repaso de las corrientes estéticas que, en su opinión, más influyeron en el panorama creativo de la época. Según el autor, «el humorismo inunda la vida contemporánea, domina casi todos los estilos y subvierte y exige posturas en la novela dramática contemporánea» (1943, 191). Múltiples son los estudios sobre el humorismo que aparecen a inicios del siglo XX: los artículos *Der Witz* (1906) y *Der Humor* (1926) de Freud, el estudio *L'Umorismo* (1908) de Pirandello y *L'Anthologie de l'humour noir* (1940) de André Breton son solo algunos ejemplos que demuestran el creciente interés hacia la dimensión humorística en esa época. Lo que distingue el libro de Gómez de la Serna de los otros estudios sobre este tema es la original perspectiva que adopta el autor a la hora de categorizar el humorismo como si fuera una corriente artística vanguardista, porque definirlo como género literario sería limitante: «El humor, por ser tan extenso de significado, no puede ser considerado como un tropo literario, pues debe ser función vital de las obras de arte más variadas, sentido profundo de toda obra de arte» (1943, 194). Los movimientos de vanguardia que empezaron a hablar de un arte aleatorio e ilógico obtuvieron como resultado que gran parte de sus creaciones adquirirían características intencionadamente divertidas: «En el cubismo, en el dadaísmo, en el surrealismo y en casi todos los ismos modernos hay un espantoso humorismo que no es burla; ¡cuidado!, ni estafa ni es malicia callada, sino franca poesía, franca imposición, franco resultado» (1943, 228).

El humor es un tema que atraviesa toda la historia de la humanidad. En la Antigüedad, estaba indisolublemente ligado al mundo del teatro: la comedia es un género dramático que se originó en la antigua Grecia y que, a diferencia de la tragedia, pretendía despertar la risa en el público. La risa tenía sobre todo una función liberadora. Reírse de los defectos humanos reconciliaba a los hombres con su humanidad, ayudándoles a aceptarse a sí mismos. Fundamental para el humor es el sentido de la coexistencia más o menos pacífica de los contrarios que forman parte en todos los asuntos humanos, por lo que uno descubre lo cómico en lo trágico, y lo trágico en lo cómico, la sabiduría en la locura y viceversa:

El humorismo logra realizar con arte el mundo ilógico – ese gran mundo que está inmediatamente detrás de nuestro pequeño mundo – y es el libertador por un momento de la vida y de la muerte [...] Pero el gran intrínquilis del humorismo es su esencial contraste, el cómo juega con el dolor y con la alegría. El humorista toma a lo trágico lo cómico y a lo cómico lo trágico, o quizás llega a un más allá, a tomar lo trágico y lo cómico como igualmente trágicos (De la Serna 1943, 210).

Para Freud, el humor era un mecanismo de defensa, un acto creativo liberador en el que las instancias morales destinadas a reprimir deseos inaceptables son relevadas de su tarea censora, permitiendo un ahorro de energía psíquica que provoca placer. Y efectivamente, más allá del psicoanálisis, más allá de la literatura, el humorismo es ante todo una actitud frente a la vida:

En este momento de desobediencia radical para las abstracciones literarias, todo se reintegra a su fondo humorístico, y por eso se descompone el arte y la literatura de escuela y se habla de crisis, cuando sólo se trata de la disolución del arte concebido en grandes pedruscos. El humor entra en las cosas por el lado por el que no existen, y que es el que las revela más. Lo que de mastodóntico y aplastado tiene el mundo, sólo lo compensa la mirada humorística. Todo es montaña para el hombre si el hombre no es humorista (De la Serna 1943, 197).

Cada época histórica y cada país tienen sus peculiares maneras de desarrollar y percibir el humor. En el caso de Buñuel y Malraux a nivel temporal no hay diferencias en cuanto crecieron y vivieron en la misma época, pero a nivel espacial la situación se complica: aunque Buñuel haya estado en estrecho contacto con la cultura francesa, su personalidad, su manera de pensar y de sentir siempre se mantuvieron profundamente españolas. Y evidentemente el sentido del humor español no es lo mismo que el sentido del humor francés. El humorismo español está caracterizado por un tono conmisericordioso y tiene una tendencia hacia el cruel. De la Serna observa cómo «Los españoles están muy bien dotados en lo que afecta al sentimiento cómico. Pero fácilmente caen del lado de lo cruel, y sus más grotescas fantasías contienen cierta dosis de horror» (1943, 221). En España hay una tendencia espontánea a responder con el humorismo a las circunstancias trágicas del propio entorno, hay una especie de fondo humorístico que da un toque barroco a toda la literatura española. «El humorismo español está dedicado a pasar el trago de la muerte, y de paso para atravesar mejor al trago de la vida» (1943, 217). En cambio, el humorismo francés tiene un carácter más burlón, más juguetón: «vive de ponerse a tono humorístico, a juego de humor, con un tono de fingimiento, de creación al por mayor, de final de banquete entre compadres», explica de la Serna, «El humorista francés se recobra luego de ser humorista y se convierte en un probo señor que cree en todas las categorías» (1943, 226). El sentido del ridículo pasa por la burla y por el arte de hacer comedias, con una predilección por la sátira y la caricatura: a través del retrato satírico se denuncian los defectos o malas costumbres de la sociedad. No es este el lugar para hacer un recorrido por la historia del humor literario en España y en Francia, pero era necesario por lo menos

destacar las diferentes tendencias humorísticas que hay en los dos países para entender de qué manera Buñuel y Malraux se enfrentan al humor de vanguardia.

3.4.1 – *Imágenes humorísticas*

Las nuevas formas artísticas del humor, que nacieron a inicios del siglo XX, se desarrollaron en paralelo a las vanguardias artísticas y compartían con ellas una voluntad de ruptura de paradigmas de comportamiento. En el humorismo surrealista había una tendencia a la mistificación que se mezclaba con lo absurdo y con lo irracional. Los surrealistas sentían una predilección por cualquier acercamiento diferente, extravagante, onírico, ‘anormal’ a la realidad y fue justamente en esa actitud donde Buñuel encontró el ambiente ideal para expresar su natural sentido del humor:

Se trataba de una reacción natural, muy sana, contra el medio social al que pertenecía, contra el ambiente religioso, monárquico y autoritario que debió soportar de niño en el colegio de los jesuitas de Zaragoza, por ejemplo. Solo tuvo que dejar que se desarrollase, con una inventiva incesante como la suya. La broma y la risa fueron su refugio, su arma secreta (Carrière 2016, 227).

De la fusión entre su natural predilección a la broma y los estímulos surrealistas, Buñuel creó su personal forma de ‘humor negro’ cruel e inmoral, donde un sentido del humor típicamente cervantino y galdosiano se mezclan con una estética digna del Marqués de Sade y del Conde de Lautréamont. Buñuel pone en escena personajes que dan rienda suelta a sus impulsos más salvajes, sin conceder nada a falsos imperativos morales, sacando a la luz sentimientos prohibidos condenados de otro modo al silencio. Como afirma Giovanna Angeli en su ensayo *Surrealismo e umorismo nero*, el humorismo buñueliano «Da un lato si proclama il diritto all’orrore, al valicamento dei limiti, dall’altro si penetra, lasciando la sfera delle rivendicazioni comportamentali, in quella fascia sottile che, regola sempre da meccanismi della psiche, sfocia però in un ambito espressivo pertinente al comico» (1998, 119). Un ejemplo donde es muy evidente el humorismo de Buñuel es el relato *El ciego de las tortugas*, caracterizado por un humor negro bastante surrealista, que contiene escenas como la siguiente:

Me tuve que agarrar a una esquina para no caer al suelo. Aquel hombre de aspecto miserable, andrajoso y ¡Ciego! era ante mis atónitos ojos un Semidios. Quise indagar más todavía.

– Una vez que usted podía relacionar los colores, ¿cómo solucionaba lo puramente constructivo?

– Muy fácilmente – contestó – Dividía el lienzo en seis partes. Hecho esto apoyaba la mano en la tela y de allí por el tacto, relacionaba todos los puntos de la pequeña superficie con el borde que formaba en pulgar y el índice. El dibujo era fácil; donde pasaba algún apuro era para dar color. A veces puse el bigote del juez en la frente del muerto, o bien un guardia civil en vez de sostener el fusil estrechaba la mano del asesino; pero – agregó con suficiencia – el pueblo no repara en estas pequeñeces.

En sus escritos aparecen también juegos con el lenguaje – muy típicos de las greguerías de Ramón Gómez de la Serna – como neologismos o palabras esdrújulas, elementos utilizados especialmente por los ultraístas y los creacionistas. Por ejemplo, en el cuento *Una traición incalificable* usa a menudo formas como «agrupábanse» o «sacudíase»: el uso de esdrújulas servía a Buñuel como herramienta para parodiar el lenguaje altisonante de algunas obras contemporáneas de sus compañeros, como en el caso de Federico García Lorca, pero al mismo tiempo era una manera para homenajear a un autor cuya ascendencia sobre la generación del 27 fue total: Miguel de Cervantes. Tal vez, su pasión por autores del pasado, como Cervantes o Galdós, se mezcla con su obsesión por el tema religioso, creando imágenes entre lo cómico y lo blasfemo como esta escena de *La descomunal batalla de las catedrales y las vagonetas*:

¿Para qué hablará así a Dios, aquella vagoneta? Apenas pronunció sus últimas palabras treinta y dos Jesucristos armados de catapultas empezaron a salir del caño y en un “quítame allí esa pajas”³³ dejaron el terreno más libre que se queda la puerta del sol cuando no hay faena en las eras.

Malraux también se dejó llevar, a su manera, por la actitud surrealista de crear imágenes absurdas e irracionales, creando ambientaciones oníricas entejadas por un humorismo sutil. La suya es una fantasía cómica y muy intelectual, a la vez irónica y de cuento, en una narración hábilmente ordenada y teñida de humor. En *Lunes en papier* es más evidente en cuanto la historia está ambientada en un mundo donde la banalidad del universo y el aburrimiento que engendra son tan insoportables que la propia Muerte se cansa de ellos, hasta el punto de aceptar felizmente desaparecer dejándose matar por sus súbditos. Sin embargo, el colmo del absurdo es que destruirla es destruir lo mismo que daba sentido a la vida: la voluntad de reducirla. Un brillante ejemplo del sentido del

³³ «Adaptación de la expresión cervantina del Quijote: “quítame allá esas pajas” que significa ‘por algo insignificante, sin importancia, por un asunto baladí’. El cambio de adverbio tuvo que ser involuntario» (Xifra 2022, 373).

humor de Malraux se puede observar en el siguiente diálogo entre los Siete Pecados Capitales:

“Gentlemen, I presume you know God?”

“I used to know him”, replied Hifili, “he’s a nice old guy.”

“Nice guy, yes, but a little vulgar,” qualified the musician.

“And how can he help being vulgar? He mingles with so many people, and so many people know him, even today!”

“He’s no longer vulgar,” said Pride. “As he’s aged, he has become completely oblivious. He’s already changed his name and his uniform countless times, without attaching any importance to it – so Satan, who isn’t stupid, has taken his place this time, and neither God nor anyone else noticed it. But since Satan has taken over for God, we could take over for Satan. What do you think?”

“Our authority would be almost nil,” declared Anger. “Satan’s best ally, Death, will destroy us,”

“I’ve already thought of that. Its’ no problem at all. We’ll just kill Death!”

Se ve aquí muy claramente cómo, a través de una mezcla entre lo grotesco y lo religioso, Malraux crea una sutil, pero aguda crítica social. En *Lunes en papier* la burla está por todas partes: el sujeto bufonesco, la naturaleza y el carácter de los personajes, la apariencia de las cosas, las propiedades de los seres. En el fondo es una obra que expresa un pesimismo absoluto al que el autor responde, para defenderse, mediante una ironía que debe mucho a Max Jacob. «Mais sous ce pessimisme, ne sent-bon pas un dynamisme intact, presque inconscient encore de la force du destin ; une confiance vierge, qui ressemble à une foi, en l’homme ? C’est bien le premier Malraux que ce contact initial avec les *Lunes en papier* nous révèle déjà» (Vandegans 1964, 110).

CONCLUSIÓN

En la introducción a este estudio he utilizado la imagen de la cámara cinematográfica para representar lo que iba a ser mi método de trabajo al momento de analizar las vidas de Luis Buñuel y André Malraux: un método dinámico y flexible, en continuo movimiento entre dos historias paralelas que grabé trasladando el objetivo entre primeros planos y planos generales. Cuanto más me acercaba a los protagonistas de esta película, cuanto más descubría la presencia de detalles que son propios del individuo y que son únicos e inimitables; por otra parte, cuanto más me alejaba de ellos para ampliar la visual sobre la escena, cuanto más notaba la influencia del paisaje circunstante en los personajes y la reacción que causaba en ellos. Lo que quiero decir con esto es que la conclusión a la cual he llegado, que corresponde con la respuesta a las tres preguntas que me planteé al inicio de mi investigación, es la siguiente: tanto la obra literaria de Buñuel como la de Malraux, antes de ser fruto de sus personales y subjetivas visiones del mundo, están hechas de rasgos de la época histórica en la que vivieron.

«Muchas de las afirmaciones (verbales o visuales) más celebradas de Buñuel distan de pertenecerle en exclusiva, y puede restablecerse su origen con un mediano conocimiento del repertorio de estímulos que era habitual en su momento histórico. Lo que sucede es que las personalizó hasta hacerlas propias» (Vidal 1993, 13).

Lo que Sánchez Vidal comenta con respeto a la producción artística de Buñuel, vale tanto para Malraux como para cualquiera de los artistas de la misma generación que pasaron por París. Y no solo de los que participaron activa y abiertamente en los movimientos de vanguardia, sino de todos los que durante la primera mitad del siglo XX trataron contar el mundo que le rodeaba a través de nuevas formas de expresión artísticas. En el caso de Buñuel y Malraux es particularmente evidente porque, como se ha visto a lo largo de la investigación, ambos frecuentaron los círculos literarios y artísticos de la París de los años veinte y, aunque en juventud casi nunca tuvieron contactos directos entre ellos, decidieron utilizar la escritura para explorar sus inconscientes. Una decisión que surgía de la crisis de la posguerra y de la necesidad de cambiar el mundo; a partir de una ruptura con el pasado y de un salto en el lado absurdo de la realidad, dejándose llevar por la fascinante profundidad del inconsciente, Buñuel y Malraux soñaban con un futuro mejor.

Devorados por unos sueños tan grandes como la Tierra, no éramos nada, nada más que un grupito de intelectuales insolentes que peroraban en un café y publicaban una revista. Un puñado de idealistas que se dividían en cuanto había que tomar parte, directa o violentamente, en la acción (Buñuel 2020, 154).

Así habla del grupo surrealista un Buñuel anciano, que escribiendo sus memorias mira a su juventud revolucionaria con el ojo realista de quien ha visto bastantes guerras como para perder la esperanza hacia un futuro mejor y convertirse en un pesimista. Esa descripción incluye también a Malraux, pero solo parcialmente: él también fue un intelectual idealista en su juventud, pero, a diferencia de los surrealistas, en su caso no se limitó a dejarse devorar por sus sueños, sino que intentó realizarlos entrando en acción y participando en las Brigadas Internacionales.

Organizadas por los comunistas, adiestradas y disciplinadas, las Brigadas Internacionales fueron las únicas que nos suministraron una ayuda preciosa y, a la vez, un buen ejemplo. Es preciso también rendir homenaje a Malraux, aun cuando algunos de los aviadores que eligió fuesen meros mercenarios, y a todos los que vinieron a luchar por propia iniciativa (Buñuel 2020, 205).

La manera en la que Buñuel vivió la Guerra Civil española fue muy diferente a la de Malraux, y seguramente sería interesante proseguir el trabajo comparatista empezado con esta tesis para analizar el efecto y la reacción de nuestros dos protagonistas dentro del complejo contexto bélico que los vio presente entre España y Francia: entre colaboraciones con el partido comunista, rodajes de películas de propaganda republicana³⁴ y viajes de un país a otro en búsqueda de voluntarios, el material para un *sequel* de este trabajo sería abundante y fecundo. Así que concluyo este discurso diciendo que el trabajo aquí iniciado quiere ser una propuesta creativa de aproximación al estudio de dos grandes personajes del siglo XX que hasta ahora no habían sido relacionados. Esto no implica que todo lo que he estudiado, elaborado y escrito represente la única interpretación de este tema: mi objetivo era demostrar el peso que tiene un contexto histórico colectivo en la formación de la conciencia individual de una persona, y la importancia de tener en mente este factor al momento de acercarse al estudio de un

³⁴ André Malraux en 1939 rodó la película-documental *Sierra de Teruel*, inspirada en su novela *L'Espoir*, donde se cuenta la Guerra Civil desde dentro, directamente desde el campo de batalla. Aunque nunca había trabajado para el cine, André Malraux escribió guion y diálogos, que fueron traducidos al español por Max Aub. Esta colaboración es particularmente significativa porque Max Aub fue uno de los amigos más íntimos de Buñuel. En el personaje de Max Aub se puede encontrar un interesante punto de encuentro entre André Malraux y Luis Buñuel y podría ofrecer un original punto de observación.

escritor, un pintor, un filósofo o cualquiera personaje nos guste conocer. Y más allá de esto, más allá del contexto de estudio, es una regla que vale para todos los seres humanos de cualquier época, pasada, presente y futura, porque por cuanto el hombre intente buscar su identidad individual única e inimitable, nunca podrá escapar de su entorno histórico; y siendo el ser humano un animal social siempre necesitará el contacto con otros seres humanos, seres humanos que como él están nadando en un espacio y en un tiempo común, compartido, colectivo. Consecuentemente, como Luis Buñuel y André Malraux, sin saberlo, estaban conectado por un invisible hilo rojo, por el mismo principio cada uno de nosotros está conectado a quien le rodea. Todos somos individuos y colectivo a la vez.

BIBLIOGRAFÍA, WEBGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LUIS BUÑUEL

AMELL, Samuel, «Max Aub, André Malraux y Luis Buñuel: cine y literatura», *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, Madrid, No. 9, 1994, pp. 309-315.

ARANDA, J. Francisco, *Luis Buñuel. Biografía crítica*, Barcelona, Editorial Lumen, 1969.

AUB, Max, *Max Aub / Buñuel. Todas Las Conversaciones*, ed. Jordi Xifra, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, Editorial UOC, Gobierno de Aragón, 2020.

— «Largo pie para una fotografía de Luis Buñuel por las calles de México», *Revista Ínsula*, No. 320-321, 1973, s / p.

BOU, Enric, «“Explicar lo desconocido”. De Luis Buñuel a Max Aub: películas, novelas y (auto)biografías», *Diaspore17. Del Mediterráneo a América Latina*, Venezia, Ed. Ca' Foscari, 2022, pp. 191-206.

BUÑUEL, Luis, «Pesimismo», *Revista Andalán*, No. 435-436, segunda quincena de septiembre y primera de octubre, 1985, pp. 31-36.

— *Mi último suspiro*, Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial, 2020 [*Mon dernier soupir*, París, Éditions Robert Laffont, 1982].

— *Obra literaria reunida*, ed. Jordi Xifra, Madrid, Cátedra, 2022.

CARRIERE, Jean-Claude, *Buñuel despierta*, trad. A. F. Ferrer, Madrid, Oportet Editores, 2016, [*Le réveil de Buñuel*, París, Odile Jacob, 2011].

CASTRO, Antón, «Entrevista con Jean-Claude Carrière: “Un buen guionista cada mañana debe matar a su padre, violar a su madre y traicionar a su patria”», *Letras Libres*, 10 febrero 2021, en red, <https://letraslibres.com/cultura/entrevista-inedita-con-jean-claude-carriere-un-buen-guionista-cada-manana-debe-matar-a-su-padre-violar-a-su-madre-y-traicionar-a-su-patria/>.

- CONRAD, Randall, «I Am Not a Producer! Working with Buñuel: A Conversation with Serge Silberman», *Film Quarterly*, Autumn, Vol. 33, No. 1, 1979, pp. 2-11.
- FUENTES, Victor, «La literatura en el cine de Buñuel», *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 18-23 agosto 1986, Volumen II, Berlín, Fráncfort del Meno, Vervuert, 1986, pp. 237-243.
- HAMMOND, Robert M., «The literary style of Luis Buñuel», *Hispania*, Septiembre, Vol. 46, No. 3, 1963, pp. 506-513.
- HARCOURT, Peter, «Luis Buñuel: Spaniard and Surrealist», *Film Quarterly*, Spring, Vol. 20, No. 3, 1967, pp. 2-19.
- HERRANZ, Beatriz Cristina J., «Buñuel: cine de mentalidades» [Tesis Doctoral]. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2014.
- NAVARRO, Javier Herrera, «El archivo de Luis Buñuel: documentalismo y transculturalidad», Filmoteca Española, Biblioteca y archivo gráfico, en *Boletín de la Anabad*, LVI Madrid, No. 2, abril-junio, 2006, s / p.
- RIBAR, Margarita, «Surrealism, Tremendism, Love and Sexuality in turn-off-the-century Spanish film: images from the cinema of Luis Buñuel», en *Hispanic Journal*, Spring, Vol. 22, No. 1, 2001, pp. 349-356.
- ROOF, Gayle, «Buñuel and the romantic fantastic: techniques of doubling in his avant-garde films», *Hispanic Journal*, vol. 13, num. 1, 1992, pp.37-50.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*, Barcelona, Planeta, 1988.
- *El mundo de Luis Buñuel*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1993.
- «Un Buñuel de ida y vuelta», en *Los refugiados españoles y la cultura mexicana*, actas de las segundas jornadas celebradas en El Colegio de México en noviembre de 1996.
- «Luis Buñuel y los insectos», *Los Artrópodos y el Hombre*, Bol. S.E.A., No. 20, 1997, pp. 451-461.

TINAZZI, Giorgio, «Luis Buñuel», en *Belfagor*, 30 noviembre, Vol. 4, No. 6, 1985, pp. 659-674.

XIFRA, Jordi, «Introducción», *Luis Buñuel. Obra literaria reunida*, Madrid, Cátedra, 2022.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE ANDRÉ MALRAUX

BALMAS, Enea, *Le opere giovanili di André Malraux*, Milano, Viscontea, 1966.

BIANCA, Giovanni A., *L'estetica di Malraux: un dramma senza soluzione*, Padova, Cedam – Casa Editrice Dott. Antonio Milani, 1975.

BRINCOURT, André, trad. Loretta Nassar, «On Greatness and The Crisis of Our Time: An Interview with André Malraux», *Salmagundi*, No. 18, The French Scene: Perspectives, 1972, pp. 3-14.

CATE, Curtis, *André Malraux: a biography*, London, Random House, 1995.

DA SILVA, Edson Rosa, «Eros e Tanatos: encontro fascinante em *La voie royale de André Malraux*», *Calíope 14*, Rio de Janeiro, 2006, pp. 57-63.

DRELL, Rima R., «Malraux on Cinema and the Novel», *Criticism*, Wayne State University Press, Vol. 5, No. 2, spring 1963, pp. 112-118.

DUQUE, Nacho García, «André Malraux más allá de su antimemoria», *Co-herencia*, No. 22, Vol. 12, 2015, pp. 97-114.

FÉLIX, Ana Lilia, «André Malraux: la construcción de un mito», *Marmórea*, No.3, 2016, pp. 15-23.

FRANCO, Victor, «Quand Malraux parlait de lui-même» entretien accordé à Victor Franco, *Le Journal du dimanche*, Paris, No. 1566, 1976, p. 6.

GENTILE, Emilio, «L'apocalissi della modernità e la ricerca di “une notion nouvelle de l'homme”», en *André Malraux entre imaginaire et engagement politique*, Actes du Colloque International, Rome, 9-10 novembre 2001, Roma, Aracne, 2003, pp.127-144.

- GIRARD, René, «The Role of Eroticism in Malraux's Fiction», *Yale French Studies*, No. 11, *Eros, Variations on an Old Theme*, 1953, pp. 49-54.
- «Man, Myth and Malraux», *Yale French Studies*, 1957, No. 18, *Passion and the Intellect, or: Andre Malraux*, pp. 55-62.
- GUIDOTTI, Tee L., «André Malraux: a medical interpretation», *Journal of the Royal Society of Medicine*, Volume 78, May 1985, pp. 401-406.
- HARRIS, G. T., «André Malraux et l'Esthétique de Max Jacob», *The Modern Language Review*, Vol. 66, No. 3, 1971, pp. 565-567.
- LACOUTURE, Jean, *André Malraux. Une vie dans le siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.
- LANTONNET, Evelyne, «André Breton et André Malraux regards croisés sur les arts magiques», *Présence d'André Malraux*, No. 12, 2015, pp. 42-62.
- LARRAT, Jean-Claude, «Le Montmartre de Malraux: entre cubisme et farfelu», *Présence d'André Malraux*, No. 2, 2001-2002, pp. 15-19.
- LECARME, Jacques, «D'une jeunesse européenne, 1927», en *Présence d'André Malraux, Malraux et les essayistes des années 1920*, 2003, pp. 5-14.
- MALRAUX, André, *The Temptation of the West*, trad. R. Hollander., New York, Vintage Book, A Division of Random House, 1961 [*La Tentation de l'Occident*, Paris, Grasset, 1926].
- *Antimemoires*, trad. T. Kilmartin, U.S.A., Rinehart and Winston, 1968 [Paris, Gallimard, 1967].
- «Prefacio», prefacio en *El clavo ardiendo*, José Bergamín, Barcelona, Aymá Editora, 1974.
- *La Condición humana*, Madrid, Unidad Editorial, pub. El Mundo, 1999 [*La Condition humaine*, Paris, Gallimard, 1933].

— *The Kingdom of Farfelu with Paper Moon*, trad. W. B. Keckler, New York, Fugue State Press, 2005 [*Royaume-farfelu*, Paris, Gallimard, 1928. *Lunes en papier*, Paris, Gallimard, 1989].

MOATTI, Christiane, «Une collaboration sans lendemain : André Malraux et Fernand Léger», *Présence d'André Malraux*, No. 2, Le jeune Malraux et les artistes de son temps, 2001-2002, pp. 43-51.

MONTALVERTI, Jean, «Entrevista con André Malraux. Malraux y el don de morir», trad. Adriana Flores Richaud, *La Jornada Semanal*, domingo 10 de julio de 2005, núm. 540, en red <https://www.jornada.com.mx/2005/07/10/sem-jean.html>.

RADULESCU, Domnica, «Malraux's Royaume-Farfelu: The Discourse of Desire and the Symbolic Murder of Woman», *Litté Réalité*, No. 6, 1994, pp. 69-82.

SCULLY, Robert G., «Facing tomorrow's civilization: an interview with André Malraux», *CrossCurrents*, Vol. 26, No. 3, 1976, pp. 293-300.

VANDEGANS, André, *La jeunesse littéraire d'André Malraux. Essai sur l'inspiration Farfelue*, France, Jean-Jacques Pauvert Éditeur, 1964.

BIBLIOGRAFÍA DE ESTUDIO

ANGELI, Giovanna, *Surrealismo e umorismo nero*, Bologna, Il Mulino, 1988.

ARENDRT, Hannah, «La tradición y la época moderna», *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política*, México, Partido de la Revolución Democrática, 2018.

AUB, Max, *Storia della letteratura spagnola dalle origini ai giorni nostri*, trad. D. Puccini, Bari, Ed. Laterza, 1972 [*Manual de historia de la literatura española*, N. Y., Macmillan, 1966].

BLANCHARD, Marc Eli, «Paul Valéry, Walter Benjamin, André Malraux: la littérature et le discours de crise», *L'Esprit Créateur*, Vol. 23, No. 4, Écriture manifestaire, 1983, pp. 38-50.

- BOLAÑOS, María A., «La belleza de las crisis», *Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, No. 5-6, 2009-2010, pp. 18-27.
- BRETÓN, André, *Primo manifesto del surrealismo*, Venezia, Ed. Cavallino, 1945.
- *Manifestos del Surrealismo*, trad. A. Pellegrini, Buenos Aires, Editorial Argonauta, 2001 [*Manifestes du surréalisme*, Paris, Société Nouvelle des Ed. Pauvert, 2001].
- BRUCE-MITFORD, Miranda, *Enciclopedia de Signos y Símbolos. Miles de signos y símbolos de todo el mundo*, México, Editorial Diana, 1997.
- CATTANI, Paola, «L'Europa di Paul Valery, tra crisi e speranza», *Il Grand Continent*, 19 Gennaio 2023, en red <https://legrandcontinent.eu/it/2023/01/19/leuropa-di-paul-valery-tra-crisi-e-speranza/>.
- CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1988.
- DE MARIA, Luciano, «Futurismo, Dadà, Surrealismo», *Lettere Italiane*, Vol. 27, No. 4, ottobre-dicembre 1975, pp. 381-395.
- DEL VANDO-VILLAR, Isaac, *Manifiesto ultraísta*, (1919) en OSUNA, Rafael, *Revistas de la Vanguardia española*, Renacimiento, Sevilla, 2014.
- FERNÁNDEZ Juan José D., «Presencia de Toledo en la Literatura Española», *Alfonsí. Revista del Ateneo Científico y Literario de Toledo*, No. 5, 2019, pp. 7-19.
- FOWLIE, Wallace, «Homage to Max Jacob», *Poetry*, Vol. 75, No. 6, 1950, pp. 352-356.
- «Who was André Gide», *The Sewanee Review*, Vol. 60, No. 4, 1952, pp. 605-623.
- FREUD, Sigmund, *L'interpretazione dei sogni*, Torino, Bollati Boringhieri Editore, 1997 [*Die Traumdeutung*, 1899].
- FUSI, Juan Pablo A., *Historia mínima de España*, Madrid, Turner Publicaciones, 2019.
- GIRARD, René, *Menzogna romantica e verità romanzesca: Le mediazioni del desiderio nella letteratura e nella vita*, Bompiani, 2021.

- GODÓN-MARTÍNEZ, Nuria, «Ramón Gómez de la Serna: “El hijo surrealista” o la disolución de una sólida realidad», *Hispanófila*, No. 150, 2007, pp. 27-39.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramon, *Ismos*, Buenos Aires, Editorial Poseidon, 1943.
- GOMIS, Lorenzo, «Las greguerías, máximas mínimas de Ramón Gómez de la Serna», *El Ciervo*, Año 45, No. 539, 1996, pp. 34-35.
- GREENE, Tatiana, «Max Jacob et le Surrealisme», *French Forum*, Vol. 1, No. 3, 1976, pp. 251-267.
- MAINER, José Carlos, «El humor en la literatura española: entre la tradición y la vanguardia», en *El Humor en España: Carlos Arniches y Edgar Neville*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000.
- MARTOS NÚÑEZ, Eloy y MARTOS GARCÍA, Aitana, «La poética de los objetos y el Rastro de Ramón Gómez de la Serna», en *Titeresante*, Mar 1, 2018, en red <http://www.titeresante.es/2018/03/la-poetica-de-los-objetos-y-el-rastro-de-ramon-gomez-de-la-serna-por-eloy-martos-nunez-y-aitana-martos-garcia/>.
- MAYER, Andreas, «*L'interpretazione dei sogni*: un libro chiave per la storia dell'inconscio», *Contemporanea*, Vol. 15, No. 2, 2012, pp. 337- 339.
- MEIZOZ, Jérôme, «Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, ethos, imagen de autor», en Juan Zapata, *La invención del autor: nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, Medellín, Universidad de Antioquía, 2014, pp. 85-96
- MONTESANO, Giuseppe, «Le dieci parole chiave di Giuseppe Montesano», introducción a *L'interpretazione dei sogni*, Sigmund Freud, trad. Danila Moro, Firenze-Milano, Giunti Editore, 2023, pp. 7-34.
- MORELLI, Gabriele e MANERA, Danilo, *Letteratura spagnola del Novecento. Dal Modernismo al postmodernismo*, Milano, Mondadori, 2007.
- NIKOLAJEVA, Maria, «Devils, Demons, Familiars, Friends: Toward a Semiotics of Literary Cats», *Marvels & Tales*, Vol. 23, No. 2, 2009, pp. 248-267.

- NORIEGA, José Luis S., «Sobre el caligarismo y el cine expresionista alemán», *Estudios de Arte y Cultura Visual*, Madrid, Icono14 Editorial, Universidad Complutense de Madrid, 2016, pp. 1-28.
- SAGGIOMO, Carmen, «L'atto gratuito gidiano nella "Religione dell'inquietudine" di Enea Balmas», *Metábasis.it Rivista Internazionale di Filosofia Online*, No. 19, 2015, pp.269-288.
- SIMONE, Franco, «André Gide», *Belfagor*, Vol. 3, No. 2, 1948, pp. 173-193.
- THAU, Annette, «The Esthetic Reflections of Max Jacob», *The French Review*, Vol. 45, No. 4, 1972, pp. 800-812.
- TRUEBA, Virginia M., «Una recepción polémica: Personalidad y discurso de André Gide en la España de los años veinte y treinta», *Revista Hispánica Moderna*, Año 53, No. 1, 2000, pp. 91-105.
- TURNELL, Martin, «Paul Valéry and the Universal Self», *The American Scholar*, Vol. 45, No. 2, 1976, pp. 262-270.
- UTRERA TORREMOCHA, M. Victoria, *Teoría del poema en prosa*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999
- VALERY, Paul, «La Crise de l'esprit», en *Variété*, París, Nrf, 1924, pp.11-32.
- VÁZQUEZ, M. Ángeles, «Las vanguardias en nuestras revistas, 1. Introducción», en *Rinconete*, Centro Virtual Cervantes, 19 de enero de 2005, en red https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/enero_05/19012005_02.htm.
- VIGNOTTO, Valentina, «Psicología del deseo e del sottosuolo: René Girard interprete di Fëdor Dostoevskij» [Tesi Magistrale]. Padova, Università degli Studi di Padova, 2023.
- VELASCO, José G., «La Residencia de Estudiantes, memoria para el futuro», *Revista Litoral*, No. 225/226, 2000, pp. 158-160.

PODCAST

CUNO, Jim, «Walter Grasskamp on André Malraux», en *Art and Ideas*, podcast de Getty, 30 noviembre 2016, en red <https://blogs.getty.edu/iris/audio-walter-grasskamp-on-andre-malraux/>.

LAGIOIA, Nicola, «Perché i sogni aiutano a vivere?», en *Fare un fuoco. Perché le storie accendono la nostra immaginazione*, podcast de Lucy. Sulla cultura, 19 mayo 2023, en red, <https://lucysullacultura.com/>.

WEBGRAFÍA

Amitiés Internationales d'André Malraux, <https://www.andremalraux.com/>

Archivo Buñuel, <https://lbunuel.blogspot.com/p/blog-page.html>

Buñuelian Dreams: Jean-Claude Carrière, <https://youtu.be/dT3OgSWDfCY>

Centro Buñuel Calanda, <http://www.bunuelcalanda.com/>

Centro Virtual Cervantes: Buñuel, 100 años,
https://cvc.cervantes.es/actcult/bunuel/indice_general.htm

Enciclopedia Treccani, <https://www.treccani.it/enciclopedia/>

En torno a Luis Buñuel. Todo sobre la vida y obra del realizador,
<https://lbunuel.blogspot.com/>

Entrevista a Franco Battiato sobre Luis Bunuel, <https://youtu.be/IQ88E61Si-8>

Mario Vargas Llosas: la Condición Humana, <https://youtu.be/ElgE8SzEvbo>

Internet Archive, <https://archive.org/>

Institut Valencià de Cultura: Archivos de la Filmoteca,
<https://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/index>

Un cincéaste de notre temps: Luis Buñuel, documental, <https://youtu.be/xjVpviB2gp4>

FILMOGRAFÍA

BUÑUEL, Luis, *Un chien andalou* (1929).

— *L'âge d'or* (1930).

— *Las Hurdes, Tierra sin pan* (1933).

— *Los olvidados* (1950).

— *Ensayo de un crimen* (1955).

— *Viridiana* (1961).

— *El ángel exterminador* (1962).

— *Simón del desierto* (1965).

— *Belle de jour* (1966).

— *Tristana* (1970).

— *Le charme discret de la bourgeoisie* (1972).

— *Le fantôme de la liberté* (1974).

— *Cet obscur objet du désir* (1977).

MALRAUX, André, *L'Espoir / Sierra de Teruel* (1945).