

Vanguardias y política en la Europa de entreguerras. 125 años del nacimiento de Luis Buñuel

Vaya por delante que el autor de estas líneas no es especialista en la biografía y cinematografía de Luis Buñuel, ni en historia del cine, un campo de conocimiento definitivamente consolidado que dispone de métodos y herramientas propias, aunque a un historiador de la cultura y política contemporáneas no le deben ser nada ajenas las expresiones artísticas que definen una época tanto como dependen de ella, con más motivo si son objeto creciente de públicos extensos en la sociedad de masas que se va desplegando en las primeras décadas del siglo XX. De modo que el propósito de esa reflexión y de este escrito es contribuir a explicar al calandino que nació con el siglo desde su época, desde un tiempo, los años veinte y treinta, que, en su juventud y cuando estaba inaugurando el mundo, condicionó y determinó su formación, su biografía y su obra, ahora que se cumplen 125 años de su nacimiento en 1900, un aniversario que ha convocado numerosos actos en su recuerdo, en el Centro Buñuel de Calanda durante todo el año, en prensa y televisión, en filmotecas y universidades, y entiendo que la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte se quiere sumar con su nueva revista a este programa conmemorativo.

La biografía de Buñuel, en mi opinión, ha sido escudriñada, escrutada minuciosamente por investigadores, historiadores del cine, y cinéfilos, después de haber sido testimoniada por muchos de sus contemporáneos, y sobre todo por el principal testigo, el propio Luis Buñuel, que se construyó muy conscientemente una versión personal de sí mismo. Por eso cuando se repasa lo escrito o dicho por él, y lo escrito sobre

él, desde Juan Francisco Aranda (1975) hasta Agustín Sánchez Vidal (1988), Gibson (2013), o el reciente diccionario de Xifrá y Fructuoso (2025), a lo largo casi de medio siglo, se tiene la sensación de que entre unos y otros han registrado al detalle toda su actividad cinematográfica, todos los argumentos y planos de sus films, desde el guion hasta la realización, así como de todas aquellas escenas de la película de su vida, si se permite esta expresión, que han podido ser conservadas, registradas y transmitidas, comprobando a la vez que hay informaciones, sobre todo anécdotas, también interpretaciones, que se van repitiendo y ruedan de publicación en publicación. Todo el mundo que ha estado alguna vez con Don Luis ha sentido la obligación de dejar su testimonio.

Estas razones, la conveniencia de explicar el contexto de la culturas políticas y artísticas en las que se albergan el periodo de formación y las primeras obras de Luis Buñuel, hasta su exilio norteamericano en 1938, unidas a la sensación de que la historiografía sobre Buñuel, es decir, lo que se ha escrito, mucho, sobre él, tiende, y atiende a una cierta introversión sobre su biografía personal, son las que explican que parezca conveniente ensayar el ejercicio de situar a Don Luis desde fuera, proponer la estrategia de abordarlo desde el exterior, desde los entornos históricos y culturales de su trayectoria personal y de su tiempo, más allá del aluvión de anécdotas, de la imagen que le hemos construido y de la imagen que él mismo contribuyó a perfilar; ¿desde fuera?, ¿desde dónde?, desde su época, desde su tiempo, desde la sociedad, la cultura, la política y la estética del tiempo que le tocó vivir en esas primeras décadas del novecientos que conocieron la Gran Guerra, la guerra civil española, el ascenso de los fascismos y los presagios y anuncios de la Segunda Guerra Mundial. ¿Tendrá que ver algo en la biografía y en la obra de Buñuel el que a sus 45 años hubieran pasado sobre él los tiempos más oscuros y violentos de su España y de su Europa?

La obra y la vida de Luis Buñuel, desde esta perspectiva, distan de constituir algún tipo de anomalía o excepción en el escenario cultural, intelectual, artístico y político de su época, en el que se encontraba naturalmente instalado. La retórica de la excepcionalidad no resulta especialmente provechosa, en general. Toda biografía intelectual y toda práctica cultural y artística han de ser insertadas en el mapa de la cultura y de la política española y europea de su tiempo para ser comprendidas y explicadas. Nada en su obra es ajeno a las incitaciones de su época, un tiempo histórico que permite comprender mejor una biografía y una obra personales, al igual que una biografía, su biografía, puede contribuir a iluminar la concreta época de los años veinte y de los años treinta.

Los presupuestos de esta perspectiva están lejos de ser una novedad. Al repasar la bibliografía más acreditada sobre Buñuel se agradece encontrar que los primeros párrafos de la introducción de un libro de Román Gubern y Paul Hammond (*Los años rojos de Luis Buñuel*, 2009), consideran necesario comenzar subrayando que «el terremoto de la Primera Guerra Mundial, de cuyas entrañas brotó, además, la revolución soviética de 1917, activó tras la paz de Versalles nuevas corrientes de pensamiento que contribuirían a cambiar hondamente la cartografía intelectual de las sociedades desarrolladas» (pg.7). Y en ese mapa se movieron durante los años siguientes los jóvenes españoles y europeos, quienes, como Buñuel, estaban entrando y aprendiendo en un tiempo nuevo. Ese es el contexto en el que comienza el periodo de formación de un Buñuel que, como sus compañeros de la Residencia de Estudiantes, Lorca, Dalí..., está saliendo de la adolescencia en un mundo nuevo e iniciando su formación personal, intelectual y artística. Se trata pues de intentar “engarzar” situaciones y factores inaugurales para aquellos jóvenes de 20 años, de relacionar persona y tiempo histórico en ese periodo intermedio, la Europa de entreguerras, que comprende los felices años veinte, pero también los tormentosos años treinta, que Don Luis vivió intensamente en

su juventud y primera madurez.

Ese joven que llega a la Residencia de Estudiantes en 1917, con los años del siglo, en la que permanece hasta 1924, como sus compañeros de generación, que están en la Resi y pronto fuera de la Resi, construye su primera formación, su primera instalación en el mundo, en el preciso momento en que se configuran las vanguardias culturales, estéticas y políticas en Europa bajo el impacto de la Gran Guerra. La Gran Guerra fue el punto de inflexión para la modernidad como conjunto. Las ansias de crear sustituyeron a las ansias de destruir, como escribe Modris Eksteins, un letón profesor en Toronto, en un libro deslumbrante, *La consagración de la primavera. La Gran Guerra y el nacimiento de los tiempos modernos* (2014)", título inducido por el estreno de la irreverente sinfonía de consagración de Igor Stravinsky, que constituyó premonitoriamente, en el París de 1913, "el escándalo como éxito", el éxito a través o tras el escándalo, una vía que acompañó a Buñuel desde *Un perro andaluz* (1929) hasta *Viridiana* (1961), desde su juventud hasta su madurez.

Las artes y escrituras europeas de vanguardia son anteriores, pero eclosionan en la posguerra, y con más fuerza en los países de los vencidos, singularmente en Alemania y Austria. Los talentos y energías de Weimar no surgieron como algo nuevo, pero alcanzaron su punto culminante después de la guerra, en punto a la modernidad artística, literaria y de pensamiento, con no pocos componentes de rebelión del hijo contra los padres, contra los padres que protagonizaron y alentaron la guerra, y aquella carnicería que fue el frente occidental, con más entusiasmos que resistencias o pasividades; de 1919 es la famosa carta que Kafka escribió a su padre, aunque no se la enviara. Tras la guerra, primeros años veinte, el ansia de novedades era general en la generación más joven de aquellos años y sus raíces más profundas se encontraban en ese descarrilamiento de la historia en el matadero europeo.

Se inauguraba el tiempo de una exuberante creatividad, se perseguían toda clase de experimentalismos, todos los artistas sintieron el fervor casi religioso de renovarlo todo: Brecht, Kurt Weil, escritores, directores de cine, pintores, arquitectos...; cuando Josephine Baker debutó en París en 1925 entrando en el escenario con una faldilla de bananas y boca abajo mientras abría y cerraba las piernas, simbolizaba la extravagancia, no solo de la vida bohemia urbana, sino la de una cultura occidental en su conjunto que parecía haberse quedado sin amarras, del mismo modo que la música de Stravinsky era caracterizada por las viejas guardias como una música primitiva, “música hotentote refinada” dijo un crítico, mientras pintores, músicos y antropólogos se sumergían en la recuperación de lo primitivo.

La guerra lo había cambiado todo, se buscaba y perseguía revelar la realidad detrás de las apariencias, se pretendía ir de lo invisible a lo visible, en palabras de Peter Gay, el mejor conocedor de la cultura de Weimar, y Luis Buñuel ha de ser asociado e insertado por derecho propio en estas corrientes y en estos movimientos, así intelectuales y artísticos como políticos, diáfananamente en los años veinte, al igual que en los treinta, aunque alumbren un escenario bien diferente. Y aquí hay que destacar la importancia de los estudios de José Luis Calvo Carilla, profesor de nuestra universidad de Zaragoza, sobre esa “vanguardia emocional” que reconstruye la influencia del expresionismo alemán en la cultura de la Edad de Plata en España, precisamente en estas fechas, pues aunque los millennials de entonces estuvieran más relacionados con Francia a través de París, no eran desconocedores, ni desde Madrid ni desde París, de los fundamentos de las vanguardias alemanas de posguerra. El citado Eksteins contribuye con una cita a la descripción de ambiente de la circunstancia histórico cultural europea en los años veinte: «el culto a la juventud se convirtió en la primera floración de los años veinte. La literatura, el cine, la publicidad y hasta la política estaban dominadas por esa

veneración a lo joven. El parricidio y el acto de reclamación moral que implicaba el asesinato del padre fascinaba a la nueva generación literaria». Y todo esto nos permite comprender mejor a estos jóvenes que se estaban abriendo al mundo desde la colina de los chopos.

De hecho, si hacemos caso a Don Luis, su vocación cinematográfica arrancó del conocimiento y visión de las películas de Fritz Lang, director paradigmático del cine expresionista alemán, especialmente de la visión de *Metrópolis*, película que contempló en París y sobre la que publicó una reseña en la *Gaceta Literaria* en 1927, como había visto también del mismo director *Der Müd Tod* (*Las tres luces, La muerte cansada*). *Metrópolis* era una película muda de ciencia ficción y a su director, Lang, le gustaba recordar que la historia de *Metrópolis* nació en su viaje a Estados Unidos, en octubre de 1924, viendo desde su barco en la noche ante el puerto neoyorquino los rascacielos de la ciudad y las calles iluminadas, algo que nos invita a establecer paralelismos o coincidencias con el *Poeta en Nueva York* de García Lorca, concebido en 1929 tras un similar viaje iniciático a la ciudad del Hudson. Lang, austriaco de ascendencia judía, huyó a Francia en 1932 y posteriormente se instaló en Estados Unidos, un destino no tan diferente del de su admirador Buñuel, que haría el mismo trayecto en 1938. Lang no pudo asistir a la famosa cena de 1972 en la que Gorge Cukor reunió en su casa a la elite norteamericana de directores de cine para celebrar el óscar concedido a Buñuel por *El discreto encanto de la burguesía*, pero lo invitó a comer a su casa al día siguiente, y no deja de ser fascinante imaginar la conversación entre el calandino y el vienés, luego nacionalizado alemán y finalmente estadounidense (Manuel Hidalgo, 2019).

En una síntesis gruesa, el impacto de la Gran Guerra en la reconfiguración y explosión de las vanguardias culturales y políticas, así en Europa como en España, pasó por la emergencia de dos referentes colectivos principales, el

surrealismo y el comunismo. Aciertan Gubern y Hammond cuando se remiten a 1924, los 24 años de Luis Buñuel, como metáfora cronológica en la que habían coincidido la muerte de Lenin y el fundacional Manifiesto del surrealismo de André Bretón, más la publicación en castellano en la Biblioteca Nueva de la *Interpretación de los sueños* de Sigmund Freud, que fascinó a nuestros veinteañeros a punto de dejar la Residencia, y este es el marco intelectual y de experiencia en el que se va a mover y transitar Buñuel, como tantos escritores y artistas de su generación.

En los años veinte no solo planeaba sobre Europa y España la modernidad de las vanguardias artísticas de la Alemania de Weimar, sino también la modernidad política radical que significaba la propia república alemana, envidiada entre nosotros por muchos durante la dictadura de Primo de Rivera y conscientemente imitada en sus presupuestos fundamentales por los constituyentes españoles de 1931, que la tuvieron en cuenta, junto con la austriaca y la checoslovaca, para edificar la arquitectura jurídica y constitucional de la segunda república.

Al asalto y destrucción de la república de Weimar en 1932 y 1933, siguió muy de cerca la rebelión contra la legalidad republicana española de 1936, solo tres años más tarde. Fueron experiencias colectivas comunes, análogas, transnacionales como se dice ahora. Si queremos seguir con la metáfora de los padres, ellos, con sus nuevos mesías, libros sagrados, cruces, procesiones paramilitares, himnos, excomunión de herejes políticos y raciales pronto convertida en exterminio, se vengaron bien de la juvenil subversión de los hijos y de su impetuoso impulso vanguardista. La otra modernidad, política y estética, para muchos jóvenes de los años veinte y treinta fue el comunismo propagado desde la antorcha del Moscú soviético al que peregrinaron las vanguardias europeas, como veremos más adelante.

El fascismo fue una reacción contra la modernidad, no una

versión de la misma, aunque pudiera recurrir a algunos de sus instrumentos y herramientas, algo que viene demostrado por el contundente hecho de que acabó ocupándose realmente de eliminar a los representantes más eximios de la modernidad. En un celebre ensayo de juventud Marx presento el judaísmo como fuente de modernidad, y en ese sentido los fascismos en su origen sí que son reacciones contra la modernidad, contra Proust, Kafka, Musil, Chagall, Simmel, Einstein, Schonberg, Adorno, Benjamin..., paradigmas de la modernidad más creativa. Enzo Traverso escribe (2003) «Entre finales del XIX y los años 30 del siglo XX, Berlín, Viena y París fueron el corazón de un florecimiento intelectual del todo comparable, por su esplendor e influencia a la Atenas del siglo V, a la Andalucía musulmana, a la Italia del renacimiento, al Ámsterdam del XVII, y en él se concentró al final, el holocausto, de judíos y no judíos». El fascismo no es una versión de la modernidad, sino una reacción antimoderna, una constatación para la que la España posterior a 1939 constituye uno de los mejores bancos de pruebas.

Nada impide establecer paralelismos entre la represión y el exilio de escritores, artistas, pintores, cineastas, alemanes y españoles, separado solo por unos pocos años. Los exiliados alemanes difundieron y prorrogaron la cultura de Weimar por todo el mundo, como harán enseguida los españoles con la cultura y política de su edad de plata republicana. Billy Wilder, austriaco de ascendencia judía va a EE.UU. en 1933, Lubisch ya se había ido en el 1922, como Von Stronheim, por ocuparnos de directores de cine que se integrarían en la cultura norteamericana tal y como Buñuel acabará haciendo en la mejicana, en la que encontró finalmente mejor acomodo. La cosecha surrealista, por su parte, cruzó el Atlántico casi simultáneamente, Man Ray en 1940, Benjamín Peret fue en 1941 a Méjico, Max Ernst y Tanguy a EEUU en el mismo año, como el propio André Breton se embarcó a La Martinica desde Marsella, en un viaje trasatlántico que tenemos bien documentado por Jon Juaristi (2016), compartido con pasajeros como el luego papa

de la antropología y del estructuralismo Claude Levi Strauss y el revolucionario, disidente profesional y antiestalinista, Victor Serge, belga de familia ruso polaca, que acabo sus días en Méjico en 1947.

La intelectualidad más representativa de la cultura de Weimar partió hacia Norteamérica, si huye de la Alemania nazi, hacia 1932, 1933 (Adorno, Hanna Arendt), y hacia 1940-41 si escapa a la ocupación de Francia por la Wehrmacht. El impacto de esta extraordinaria migración en la cultura estadounidense posterior fue enorme, incluso a largo plazo, al igual que el del exilio de 1939-41 de profesores, escritores, profesionales, artistas republicanos españoles a Méjico, sobre todo, y a algunos otros espacios del Caribe y de América del Sur. Buñuel en 1938 salió con Jeanne y los dos hijos de Le Havre en septiembre a bordo del Britannic rumbo a Hollywood, intuyendo que comenzaba un exilio de incierta duración, en un viaje del que no tenemos testimonios y que, también, nos tenemos que imaginar. Dejando aparte las justificaciones que para tomar esta decisión nos dejó en diversa correspondencia o posteriores testimonios, la ocasión era bien oportuna y estaba bien elegida, el ejército republicano se estaba desangrando en la batalla del Ebro, que finalizó a las pocas semanas, sancionando la inminente derrota militar de la República, y mientras navegaba a EE.UU. se firmaban, a finales del septiembre, los acuerdos de Múnich por los que las potencias europeas pretendían apaciguar a la Alemania hitleriana, dibujando un escenario de hegemonía fascista en Europa que parecía indiscutible. Todo parecía perdido, en España y en Europa, cuando Luis Buñuel, en el otoño de 1938, se instalaba en Los Ángeles y aterrizaba en los estudios de la MGM.

Si retomamos el hilo y volvemos un par de décadas hacia atrás, encontramos a un Buñuel que había comenzado a viajar con frecuencia a París ya a mediados de los años veinte; son las vísperas de la definición de una vocación de director de cine que sintoniza plenamente con las teorías y prácticas del

influyente grupo surrealista liderado por André Breton, a la vez que se familiariza con la técnicas de producción cinematográfica trabajando con Epstein, y se encamina al rodaje de *Un perro andaluz* (1929) y de *La Edad de Oro* (1930). Para Breton, cuatro años mayor que Luis, quien durante la guerra trabajó en hospitales psiquiátricos con pacientes de traumas bélicos, orientado por las obras de Sigmund Freud y teniendo ocasión de ensayar sus experiencias con la “escritura automática” -escritura libre de todo control de la razón y de preocupaciones estéticas o morales-, en el camino a su formulación de la teoría surrealista, las primeras películas de Buñuel/Dalí constituyeron la epifanía del cine surrealista, o del surrealismo en el cine.

Pero los años treinta pronto van a configurar un paisaje europeo muy diferente. El visible ascenso del fascismo transformó el panorama cultural, intelectual, artístico, europeo, así en Alemania y Austria, como en los días de los frentes populares en Francia y de la república democrática española. Los años siguientes, y la catástrofe bélica del 39 al 45, todavía trastocaron más los presupuestos y prácticas culturales de quienes ya van abandonando su juventud a la vez que se desarbolaba su impetuoso impulso vanguardista.

En los años treinta, y aún más en los cuarenta, mientras iban abandonando la juventud, todos cambiaron y todo cambió; Buñuel a los 40 o a los 60 años no es el mismo que a los 30 años. Se ha observado que partir de *El ángel exterminador*, su persona y obra evolucionan por la vía de una profunda transformación determinada por la tremenda historia de esta época. Un crítico francés que era amigo de Buñuel, Robert Benayoun, observó que su cine evolucionó hacia una «subversión dulce»: otra manera de subvertir la sociedad, pero dulce, con ironía, con humor, sin la violencia de los tiempos surrealistas. Parece que un día Buñuel y Breton se encontraron en los años 60 y, de repente, Breton se puso a llorar: «¿Qué pasa?», le preguntó Luis, a lo que Breton habría contestado: “Hoy es imposible

escandalizar a nadie». Después de Auschwitz, después de la II Guerra Mundial, después de Hiroshima, los escándalos surrealistas originales y los juegos subversivos y lúdicos, entre otros los de aquellos jóvenes que la casualidad reunió en el islote ilustrado de la Residencia de Estudiantes, en nuestro caso, parecían infantiles. (J.C Carriere, 2008).

Esta evolución, tanto de la realidad histórica de la primera mitad del XX como de las biografías individuales de quienes habían nacido con el siglo, era visible ya desde los primeros años treinta. Los efectos de la crisis económica de 1929, que a algunos les parecieron las postrimerías del capitalismo, junto con la intensa polarización política, ideológica y social, invitaban y conducían al compromiso con la realidad. Muy pronto el movimiento surrealista se fue acercando a la palestra política y en 1927 Louis Aragon, Paul Éluard y André Breton se afiliaron al Partido Comunista Francés. En la política española no era el caso todavía, porque a esta altura el Partido Comunista de España era prácticamente inexistente, en comparación con la presencia pública y cultural del PCF, o del KPD alemán. El primer PCE nació en 1920 a partir de un golpe de mano de las Juventudes socialistas, fue llamado el partido de los 100 niños. Uno de estos “niños” era el vasco de Fuenterrabía Eduardo Ugarte (1901-1955), que formó parte siempre del círculo de amistades más cercano a Buñuel, en París, en el primer viaje a Hollywood de 1930, en la guerra y en el exilio mejicano, casado con una hija de Arniches y colaborador de Luis en la adaptación de la obra de su suegro *Don Quintín el Amargao*. Le pudo testimoniar aquella fundación de primera mano, mientras fueron camaradas de partido y a lo largo de su amistad, como a mí me lo contó otro “niño” fundador, el ugetista Amaro del Rosal, en París a finales de los años setenta.

La implantación real en la sociedad y en la política española del PCE comenzó realmente hacia 1932-33 y se potenció extraordinariamente durante la guerra civil. En la primavera

de 1931 las referencias y preferencias izquierdistas en política van por otro lado, de modo que Buñuel en Zaragoza, en lugar de votar, acudió el 14 de abril del 1931 a un mitin anarcosindicalista en compañía de Rafael Sánchez Ventura, orientados entonces, como en tantos otros casos, hacia el juvenil radicalismo mejor representado por el anarcosindicalismo de la CNT. Así lo recuerda en sus memorias, y merece la pena retener el testimonio, su mujer Jeanne, quien evoca que Luis «se apasionaba con la política y las ideas que pululaban en la España de antes de la guerra civil».

Es una trayectoria muy similar a la de su paisano y coetáneo, compañero en el instituto de Zaragoza hacia 1915-16, Ramon Sender, que en 1933 promovió junto con Victoria Kent, Bagaría, Jiménez de Asúa, Juan Negrín..., una Asociación de Amigos de la Unión Soviética, de la que formó parte la plana mayor de la intelectualidad republicana, incluido Luis Buñuel. El PCE se implantaba realmente en la política republicana, crecía su capacidad de atracción, y a partir de 1932 y comenzaron a entrar por primera vez reconocidos intelectuales en sus filas.

Sender escribió un reportaje novela en 1934, *Madrid-Moscú* entusiástico, en cuya edición de época afirmaba que «lealmente hablando yo no puedo imaginarme que es lo que un obrero auténtico podría decir contra Stalin», pero reorganizó convenientemente su memoria posteriormente, viviendo en EE.UU., en plena guerra fría, afirmando ya a finales de los sesenta que «yo venía denunciando a Stalin desde 1933, más o menos, cuando estuve en Moscú se dieron cuenta todos los que me trataron».

Buñuel no llegó a tanto cinismo. La investigación de Gubern y Hammon ha documentado en enero de 1932 el primer testimonio de pertenencia de Buñuel al PCE. Y así es coherente que la memoria de Buñuel recuerde que en 1932 se separó del grupo surrealista, en su autobiografía americana de 1939: «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». Y en la biblioteca Nacional francesa se conserva la carta mecanografiada que le dirigió a Breton para anunciarle el abandono del grupo surrealista en mayo 32 y su adhesión al PCE «donde yo veo, tanto subjetiva como objetivamente, una prueba del valor revolucionario del surrealismo», aunque pocos meses antes, escribía que no creía «que una contradicción aparentemente violenta fuera a alzarse entre estas dos disciplinas surrealista y comunista».

Parece, en todo caso, que ingresó en el PCE durante su estancia de tres meses en España en el invierno de 1931-32, cuando ya el primer insurreccionalismo de la CNT contra la naciente república le iba retirando apoyos, a la vez que Alberti, María Teresa León, Cesar Arconada, Renau y tantos otros. Naturalmente los Estados Unidos de los años cuarenta no eran en lugar más adecuado para recordar su militancia comunista durante los años treinta. Pero ya perseveró en esa negación durante toda su vida. En las conversaciones con Max Aub, hacia 1968, sostiene que «no he pertenecido nunca al partido comunista. Ni al francés ni al español». Max Aub reconoce que «el problema de Luis Buñuel y su relación con el comunismo soviético ha sido de los que me ha producido más incertidumbre en la búsqueda de la verdad acerca de él y su obra». Alberti, quien según Buñuel tenía “cara de albañil”, le dijo a Max Aub que «yo no comprendo cómo es posible que Luis reniegue de haber sido del Partido. ¿Por qué? ¿Si fue hasta el cuarenta?».

Militancias aparte, nuestro tema consiste en relacionar el impacto de la coyuntura política de los primeros años treinta en el despliegue y transformaciones de sus proyectos cinematográficos y de su estética vanguardista aplicada al relato cinematográfico. Ya a fines de 1932 emprendió planear el proyecto de lo que luego sería ese impactante relato documental combinado con la herencia, o adaptación si se quiere, de su contundente estética surrealista que fue *Las*

Hurdes, un documental de denuncia al calor e influencia del cine soviético. *Las Hurdes* es un hito en el traslado a su cinematografía de la ruptura epistemológica que experimentó desde los años treinta, y, como vio en su momento Agustín Sánchez Vidal, es una apertura de su trayectoria posterior hacia *Los Olvidados* (1950), *Viridiana* (1961) y *El Ángel Exterminador* (1962).

El rodaje y el montaje de este cine documental, de tradición etnográfica y con evocaciones al primitivismo modernista, se hizo a lo largo de 1933, y son inseparables de la situación política y de las sensibilidades sociales colectivas que siguieron al acceso de Hitler a la Cancillería en Alemania y al impacto del drama de Casas Viejas en España, que coincidieron en el tiempo, a lo largo del mes de enero. *Las Hurdes* tenía una clara intención política, suscitada tanto por el ascenso del fascismo en Europa como por el triunfo electoral de las derechas en la república española; Alberti y María Teresa León, que colaboraron en su realización, la encomiaron efusivamente en la revista *Octubre*.

Luis Buñuel participó en todos los pronunciamientos públicos, normalmente vehiculados por el PCE, contra el incendio del Reichstag, en apoyo a los escritores alemanes víctimas de la represión nazi...etc. Era un film políticamente militante, “una película tendenciosa” en palabras posteriores de Don Luis (Tomás Pérez Turrent, 1993). Arconada opinaba en *Nuestro Cinema* (1935) que «Buñuel ha sabido descender del intelectualismo complicado de sus films anteriores hasta el reportaje de una miseria y de una injusticia». Buñuel inicia una nueva etapa. El gobierno Lerroux, republicano, no autorizó la película. En 1936 fue rebautizada como *Tierra sin pan*, con una voluntad más visible de combate antifascista, y con una intención política reformulada al pario de los acontecimientos: Si la película denunciaba en 1933 el abandono secular de *Las Hurdes*, no subsanado por la república, en 1936 tuvo que reutilizarse ideológicamente para defender a la misma

república, agredida ahora por el fascismo y los intereses de la vieja y gran propiedad agraria. En los días del Frente Popular y de la inminente guerra civil *Tierra sin pan* es un título más funcional para la propaganda política y la imagen internacional de la República del Frente Popular.

En los años siguientes, y sin entrar en el detalle del trabajo cinematográfico de Buñuel, Filmófono fue el mayor importador de cine soviético en el mercado español. El militante comunista Piqueras, desde París, junto con Buñuel y Arconada, trabajaban en la selección de películas que distribuía Filmófono en España, una programación exigente desde el punto de vista cultural con la intención de consolidar, sobre todo desde 1935, un cine popular. Gubern y Hammond sostienen que estas prácticas culturales militantes «formaban parte del proyecto propagandístico organizado por el alemán Willi Munzénberg» al servicio de la solidaridad internacionalista con la URSS, ya desde tiempos de Lenin.

No hay datos precisos sobre las actividades de Buñuel durante la guerra civil, en todo caso están relacionadas con sus servicios a la causa de la propaganda republicana desde su vinculación al PCE, especialmente la propaganda cinematográfica hacia el interior y hacia el exterior. No es cuestión de rastrear la veracidad de sus propios relatos, pero en julio del 36 encontramos su firma en el manifiesto fundacional de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura y no tardó mucho en incorporarse como Agregado a la Embajada española en París, probablemente a iniciativa del embajador Luis Araquistáin, nombrado por el ministro de asuntos exteriores Álvarez del Vayo, un destino lógico si se tiene en cuenta que Buñuel estaba familiarizado con la intelectualidad parisina del momento y en buena situación para impulsar la propaganda cinematográfica y documental a favor de la república en el mercado internacional. También recibió el encargo de llevar una remesa de dinero del gobierno al agente soviético Wili Munzénberg

(400 libras en su la memoria). Tras estos dos años de misión en París, al servicio de tres embajadores de la república, Luis Buñuel partió para Estados Unidos en septiembre de 1938.

Y aquí despedimos a este Buñuel entre sus 18 y 38 años, un periodo de formación que está en la raíz de su obra durante los 45 años siguientes que vivió -murió en Méjico en 1983-, cuando, los felices y vanguardistas años veinte de su juventud y los tormentosos años treinta de ascenso de los fascismos y preludio de la segunda Guerra mundial, mediaron y determinaron en alguna medida, nos explican hoy en todo caso, su proceso de aprendizaje y de desarrollo personal, artístico, cinematográfico, cultural, hasta convertirse en el cineasta español, mejicano y francés también, más universal.

*Texto elaborado a partir de la conferencia de clausura de los Cursos Extraordinarios de la Universidad de Zaragoza impartida en el Ayuntamiento de Jaca el día 30 de julio de 2025.