

Luis Buñuel:

entre el surrealismo y la etnografía

DOLORS MARIN

En el presente artículo presentamos una visión del cineasta Luis Buñuel dentro del contexto de su formación intelectual en los círculos surrealistas parisinos que tanto frecuentó y en los que debutó con sus operas primas que movieron al escándalo pero que reflejaron mejor que nunca el pensamiento surrealista a través de la imagen. Su aproximación a las corrientes etnográficas, iniciada a finales de los años veinte le acompañará en toda su trayectoria intelectual, una trayectoria comprometida intensamente con la denuncia de la desigualdad que de forma humorística o casi-documental es expresada en toda la obra buñueliana (1).

Una reflexión sobre el movimiento surrealista, como al entorno de la antropología francesa nos ofrecerá una aproximación al pensamiento de Buñuel, un pensamiento que evoca la tensión entre el subconsciente y el racionalismo, la tensión entre tradición y revolución, expresada entre el pasado "feudal" en que el mismo afirma haber pasado su niñez aragonesa y la Europa del jazz y la bohemia de sus años jóvenes en que la vanguardia se transforma en cotidianidad. Así pues un repaso al surrealismo y la etnografía documental y crítica de los años treinta nos pueden dar las pistas para ver a un Buñuel diferente al presentado en multitud de artículos y trabajos de investigación aparecidos en estos últimos tiempos al entorno de su apasionante personalidad, única en la historia de la cinematografía. Una personalidad que en estos años frecuentó a otros creadores vanguardistas muy cercanos a el en pensamiento y concepción como los libertarios Jean Vigo y su amigo Ramón Acín (2).

Su tensión entre la masiva afiliación de los surrealistas de los años treinta al Partido Comunista - con sus peleas, exclusiones, y su posterior abandono- y su amistad con los anarquistas aragoneses exiliados en París durante la dictadura de Primo de Rivera, conformaran parte de su pensamiento independiente, irreverente y antiautoritario. En este artículo queremos realizar una reflexión sobre Buñuel y el documental histórico y etnográfico que se plasma en algunos de sus films que contribuyeron testimonialmente a mostrar algunas de las facetas más ocultas de la realidad de su tiempo. Buñuel sobrepasó la experimentación vanguardista de las imágenes poéticas o escandalosas de los primeros surrealistas (M Ray, Artaud, Clair, ..) para entrar de lleno en una profesionalización, en un "oficio" de narrador de historias cotidianas y en una línea de trabajo profundamente coherente que plasma todo un universo personal, poético y subversivo a la vez, en línea directa con los postulados surrealistas con los que interaccionó en su tiempo ya que la influencia fue mutua. Sin Luis Buñuel el surrealismo no habría sabido evolucionar desde la literatura para iniciados o afines, y des de un movimiento plástico con algunas personalidades únicas y geniales que no crearon escuela, hacia el lenguaje poético que conmueve profundamente al espectador, y que sigue conmoviéndole años después ya que su tensión entre realidad y sueño, en un blanco y negro sorprendente, está de rabiosa actualidad.

SURREALISMO Y ANTROPOLOGÍA

El surrealismo surgió en Europa en los años veinte como una actitud profundamente comprometida con su tiempo y que tomó partido y supo crear a su entorno un grupo de opinión que actuó por afinidad política e intelectual. La formación de su pensamiento fue más una formulación filosófica, política y literaria que no pictórica, aunque ésta sea la que en la actualidad más se asocia a esta corriente de pensamiento (3).

Herederos y amigos de los dadaístas que ya habían actuado de forma intuitiva, iconoclasta y destructiva, los surrealistas establecerán una actitud metódica y de investigación y búsqueda dentro del ámbito del subconsciente que lo une a la poesía y el sentimiento (4). El movimiento surrealista reivindicó el sentimiento y el instinto como una parte importante de la personalidad humana sin rechazar su parte racional. Pero la tecnología y el maquinismo, excesivos y demasiado lógicos abogaron a la Europa de entreguerras y la mirada surrealista se dirigió hacia Freud, al deseo y al conflicto y tensión con la realidad. Se investigó sobre el procedimiento automático libertador del inconsciente y sobre la creación como nueva forma de lenguaje.

En este itinerario de investigación, coincidirán con la etnografía, que se abrió paso dentro del camino de la investigación académica (5). El pensamiento surrealista hizo su irrupción en el viejo continente casi al mismo tiempo en que se fue desarrollando la ciencia etnográfica. Los surrealistas, al valorar de manera explícita todas las iniciativas ligadas a la libre expresión de los sentimientos y los instintos, al revalorizar aquello que es primigenio, auténtico, y -por que no- aquello que tiene un cierto grado de exotismo desvestido de su carácter etnocéntrico, se aproximaron a los antropólogos y a sus apasionadas descripciones de las sociedades desconocidas hasta aquel momento, en los años veinte. En 1925, un año después de la publicación del Primer Manifiesto Surrealista, se creó el Instituto de Etnografía de la Sorbona. Marcel Mauss ya tiene entre sus alumnos al surrealista Michel Leiris (6). En aquellos años la ciencia etnográfica estaba al servicio de las potencias coloniales; los no-europeos eran explotados, estafados, diezmados y militarizados. Su aculturación provenía de la "vieja Europa" que cada vez podía acallar menos los movimientos emancipatorios y de libre expresión surgidos de la periferia esquilmada.

Así varios de los miembros del grupo surrealista se acercaron a la etnografía para conocer de primera mano la descripción de otras civilizaciones más "auténticas" y pasaron de la expresión literaria militante a la profesionalización y el coleccionismo. Leiris (7) se convirtió en un apasionado investigador del África negra y ya el 1917 el dadaísta Tristan Tzara comenzó su colección del llamado "arte primitivo". También se convertirán en coleccionistas Pablo Picasso, André Breton, Paul Eluard y Max Ernst. La expedición Dakar-Djibouti fue la muestra de la actuación de algunos de los miembros de la vanguardia del grupo surrealista, que pronto se relacionaron con los intelectuales europeos al entorno de la sociología, la antropología y las corrientes psicoanalíticas.

Esta coincidencia entre surrealismo y etnografía será motivo de reflexión para los antropólogos, J. Clifford afirma: "La etnografía, que comparte con el surrealismo una renuncia a la distinción entre gran cultura y pequeña cultura, proporcionaba tanto un fondo de alternativas no occidentales como una actitud predominante de observación irónica de los participantes entre las jerarquías y los significados de la vida colectiva". Así, el surrealismo rechazó violentamente en su tiempo de imperios coloniales europeos periféricos en descomposición y de una Europa que avanzaba hacia el totalitarismo en su interior, esta visión etnocéntrica y autoritaria del mundo. Puso en cuestión, de manera escandalosa el papel del arte y su "mercantilización" como también la relación de dominación en el ámbito cultural y personal (8). Una aportación importante fue el texto contra la Exposición Colonial de 1931, del que se distribuyeron 5.000 ejemplares de manifiesto que traspasó los círculos intelectuales y fue distribuido en las puertas de las fábricas de París en un intento de internacionalizar y politizar el hecho colonial (9). Ésta no es la única vez que los surrealistas atacan el colonialismo. El 22 de mayo de 1947 publican la declaración colectiva *Liberté est un mot vietnamien* el primero de una larga serie de artículos que el grupo publica en el periódico anarquista *Le Libertaire* habiendo roto ya significativamente con el partido comunista y acercándose -sobre todo Breton, Péret, Kyrou, o Bedouin a posturas antiautoritarias.

SURREALISMO Y CINEMA

En el París de los años treinta estuvieron de moda las exposiciones de arte "*primitivo*". En 1930, la galería de Arte Primitivo de Charles Ratton organiza una gran exposición surrealista en que se mezclaron objetos etnográficos, -las muñecas katchina de los hopis norteamericanos de Breton, Duchamp y Eluard- con arte "popular", arte oceánico, piezas procedentes de los rastros, curiosidades y objetos "encontrados" raros y mágicos. Toda esta iconografía la veremos repetidamente en la obra cinematográfica de Buñuel plagada de objetos de alto contenido simbólico, desde toda la imaginería católica a objetos "inútiles". Todos estos objetos míticos, cargados de contenido mágico y simbólico llevaron a surrealistas y antropólogos a reflexionar sobre el "mito" bastante desprestigiado y casi en decadencia en la civilización industrial-razional occidental y fue invocado por los primeros como fuerza poética surgida del inconsciente colectivo, en la misma forma fue siempre expresada en los films de Buñuel (10). Desde el punto de vista surrealista las culturas llamadas "primitivas" conservan parte del imaginario maravilloso ligado a la misma esencia del hombre y la mayoría de artistas afines al grupo del periodo de entreguerras ya integran elementos de este "mítico" colectivo dentro de su obra. La tradición del arte popular se muestra en la obra de Tanguy, Ernst, Picasso, Miró, Dalí, y más adelante en Matta o Lam. Todo este arte de libre expresión, a veces fruto de experiencias de automatismo nace al margen de la tradición artística occidental academicista.

España no es ajena a estas tendencias de vanguardia parisina. Los artistas españoles también se aproximaron al arte "primitivo" o "popular" e intentaron preservarlo y valorizarlo. El artista aragonés Ramón Acín y el periodista Felipe Alaiz empezaron a reunir objetos y fotografías para crear un futuro museo de las artes populares en Aragón (11). Mujeres como Remedios Varo integraron en su pintura la

tradicción románica de los frescos catalanes y del Bosco dentro de su universo surrealista conformado en su exilio mejicano. Picasso plasmó a la perfección el tema taurino en sus composiciones. Miró recogió de Mallorca el gusto por los silbatos populares de formas antropomorfas y sus coloridos primarios que traspasó a su obra pictórica y cerámica y el mismo Dalí recoge en sus obras parte de sus recuerdos y fantasmas de su infancia ampurdanesa (12). Esta tradición subvertida, recreada, es el primer eslabón de una investigación que en Buñuel tomará su forma más gráfica, más comunicativa, en el nuevo lenguaje cinematográfico. En palabras de la escritora surrealista francesa Annie Le Brun: "Hay una geografía mental que quizás encuentre a sus exploradores, nunca sus cartógrafos". Buñuel explora esta geografía mental y ayuda, con sus compañeros de ruta, a crear una cartografía nueva, unos nuevos mitos y personajes. A partir del sueño, de las investigaciones sobre el subconsciente aparecen temas recurrentes buñuelianos. Los investigadores del azar, de la magia, los viajeros de la locura y los coleccionistas de dibujos medievales forman grupo con los seguidores de fenómenos extraños, los recogedores de alucinaciones, los navegantes de las "derivadas" urbanas y los apasionados por las pinturas de los navajos, los hopis y los aborígenes australianos, todos tienen en común su adscripción al surrealismo, su búsqueda de mitos antiguos ligados al hombre y manifestados de las formas más variadas posibles.

La consolidación de "la otra mirada", la del cine que se abre paso entre las artes es aprovechada rápidamente por los vanguardistas surrealistas amantes de todo lo nuevo y experimentadores de todos los avances. El ojo del cine pasó de ser un entretenimiento de feria a explicar cosas. Aparecieron las historias, los documentales y el cine de denuncia. Los surrealistas pronto aprovecharon el cine: René Clair, Germaine Dulac, Fernand Léger, Marcel Duchamp o Man Ray escandalizaron al público y sus precedentes más inmediatos en el nuevo medio habrían de buscarse en el mundo onírico y los hábiles trucajes del mundo del almanaque de Méliès, al que conocieron en su pequeño puesto de antiguallas en Montmartre, y del español Segundo de Chomón con un alucinante hotel eléctrico y historias de seres mágicos de todo tipo.

No es de extrañar que las primeras crónicas cinematográficas parisinas aparecieran en la revista en la que Apollinaire era animador: *Les soirées de Paris*. Hasta aquel momento no existía la crítica de cine en ningún medio escrito del país, así al incluir la crítica de cine en una revista vanguardista se le equipara a la modernidad y a la creatividad. Curiosamente hacen una crónica de uno de los mitos urbanos más queridos por los surrealistas: Fantomas. Después de la primera guerra europea el cine ya va consolidando su lugar y ya hay una fascinación de tipo intelectual a su entorno que les llevará a la escritura de poemas en torno al nuevo medio o a reflexiones y esbozos de guiones cinematográficos. Man Ray presenta su primer film: *Le Retour à la raison* el 6 de julio de 1923 en una velada en el teatro Michel, el escándalo fue impresionante en la sala (13). Durley Murphy le ofreció su colaboración entusiasmado y el proyecto fue reemprendido con su colaboración y la de Fernand Léger, el resultado fue: *Le ballet mécanique*. Man Ray aparecerá también en la otra cara del cine, en la pantalla, y en *Entr'acte* de René Clair, en 1924, disputa una partida de ajedrez con otro artista, Marcel Duchamp.

Después de varios experimentos fotográficos y cinematográficos dentro del círculo de artistas vanguardistas, en mayo de 1926 Man Ray empieza a rodar en los alrededores de Biarritz las primeras secuencias de uno de sus films más inquietantes *Emak-Bakia* que consiste en una fantasía dadaísta de un personaje femenino, será visto en pase privado en Vieux-Colombier, y no será mostrado en París hasta 1927, año en que será presentado en Londres (Film Society) y Nueva York (Film Guild), Bruselas y Frankfurt. Su film máspreciado fue sin duda *L'Étoile de mer*, formado por secuencias oníricas sobre el poema de Robert Desnos, que fue presentado en París el 13 de mayo de 1928 en el Estudio de las Ursulinas. En Madrid será presentado por Ramón Gómez de la Serna -en diciembre del mismo año- en la primera sesión del Cine-Club español junto con *Greed* de Stroheim y *El cantor de Jazz* de Crosland. Antonin Artaud -que precisamente sentirá una pasión desbordante por los mitos antiguos y vivirá una experiencia de campo con los Tarahumaras americanos- escribe el guión de *La Coquille et le clergyman*, en 1927, una experiencia a nivel únicamente visual para un film de Germaine Dulac. Poco después Luis Buñuel rodará su *Perro Andaluz*, y su guión será publicado en las páginas de *La Revolution surrealiste* en su número 12 del 15 de diciembre de 1929. En mayo del mismo año Man Ray había conocido a Luis Buñuel por mediación de Christian Zervos -director de *Cahiers d' Art* y le propuso de proyectar su film junto con su novel *Mystères du château du dé*. Así fue, los surrealistas fueron los primeros en admirar ambos films proyectados la misma velada en el Estudio de las Ursulinas de París junto con una película de Harold Lloyd y Bebe Daniels. Meses después, en julio, se presenta en Buenos Aires en un programa cinematográfico dedicado a la vanguardia francesa, junto con los films de Ray, Picabia, Clair y Germaine Dulac se presenta el film de Buñuel y Dalí, el cineasta aragonés empieza a ser conocido. Con *La Edad de Oro*, en 1930 presentado en el Estudio de las Ursulinas de París, profundamente escandaloso y anticatólico, que subvierte varios de los valores morales de la sociedad en el que fue concebido, Buñuel se

afianzaba como el cineasta surrealista por excelencia, pero su trayectoria iba a deparar gratas sorpresas que traspasarían la provocación meramente visual para ahondar en la reflexión y la provocación intelectual. De todos modos, el film fue prohibido y no se pudo proyectar libremente hasta 1980. En 1931, los surrealistas publicaron un manifiesto que defendía los valores del film firmado por la plana mayor del movimiento cultural.

En el mismo sentido que el surrealismo había investigado en la etnografía para tomar referencias al respecto de la sociedad contemporánea, Luis Buñuel investigó en los mitos y costumbres de su infancia, en un pasado íntimamente ligado a la tradición a la que subvierte de la misma forma que hicieron los artistas literarios y plásticos. Su cine no tiene precedentes ni dentro del llamado cine surrealista ya que Buñuel utiliza el documento etnográfico ligado a su concepción mítica del hombre para narrar todo un universo no exento de poesía -a veces desgarrada- pero poesía en el sentido creativo y tal como fue formulada por el grupo surrealista. La religión, la sexualidad y la desigualdad social son los temas que en clave de humor negro serán revisitados. Gracias al nuevo lenguaje cinematográfico el hace resurgir los elementos perdurables del inconsciente colectivo y les da un nuevo valor. Así, a sus dos primeras películas habría que sumarse su obra maestra *Tierra sin pan*, ya que el autor pasa del cine que explora simplemente el inconsciente colectivo en sus experiencias con Dalí, al testimonio documental de denuncia de la desigualdad al igual que estaban haciendo de forma literaria sus compañeros del grupo surrealista con sus "tracs" o con sus testimonios en *La Révolution surréaliste*. De la misma forma en que se pasó del escándalo dadaísta a la provocación consciente y elaborada políticamente de los surrealistas, Buñuel pasó de la experimentación visual de sus dos primeros filmes a la elaboración metódica de un film que habría que conmover violentamente la sociedad de su tiempo. En 1933 en *Tierra sin pan* con la ayuda de Ramón Acín y Pierre Unik conmueve a los espectadores y sus autores son calificados de "antipatriotas" al denunciar la desigualdad en un país de la "vieja Europa". El cruel destino del pintor Ramón Acín y de su compañera Conchita Monrás, asesinados por los fascistas sublevados en Huesca en julio de 1936 está indudablemente marcado por su intervención en el film. Buñuel y Acín llevaron al cine la conjugación entre la visión del mundo surrealista y el documental etnográfico, la carrera de Acín, investigador de la cultura popular y experimentador tanto en dibujo como en escultura, quedó truncada por su prematura muerte, pero Buñuel pondría con este film el primer peldaño de una metodología cinematográfica que culminaría años después en uno de sus mejores films: *Los olvidados* rodado en Méjico y que fue calurosamente aplaudido por sus amigos europeos del grupo surrealista (14). Un ejemplo lo tenemos en la crónica aparecida en *Le Libertaire* de la mano de Georges Goldfayn que junto con el crítico Adonis Kyrrou escribían las crónicas cinematográficas. Goldfayn escribe: "Por el resultado obtenido, se puede percibir que es sobretodo por su valor moral y revolucionario que nosotros juzgamos los films, en la medida que su presencia responde a las llamadas íntimas. Por consiguiente, viendo un film, podremos preguntarnos como estas llamadas han sido satisfechas. El espectáculo del último film de Buñuel nos ha hecho resonar nuestras cuerdas más magníficas, de aquellas que nos llaman al encuentro que busca continuamente nuestra llamada ala revuelta. ..Es por ello que situamos a *Los olvidados* en el terreno de *L' Age d' or*, del mismo autor que hizo aún *Un chien andalou* y *Tierra sin pan*, de un espíritu similar y de un gran valor" (15).

LUIS BUÑUEL Y JEAN VIGO

La única figura paralela en su tiempo y en su mismo entorno sería el libertario Jean Vigo que también utilizando el cine como documento etnográfico ofrece en su *À propos de Nice*, de 1931, una visión que retomaría Buñuel en *Tierra sin pan*, de la turística villa francesa. El film, hecho en colaboración con Boris Kauffnan, el hermano de Dziga Vertov, ofrece la visión del cine como documento que muestra una realidad social para conmover al espectador y subvertirla. En algunos fotogramas se avanza a las películas de Buñuel, lo onírico hace también su aparición como en las secuencias del limpiabotas que acaba limpiando un pie desnudo en un hábil juego de fotogramas, también en la modelo a la que va desnudando en una silla de una terraza de café, o en varias más. Vigo conjugó también el escándalo con su testimonio cinematográfico, en unos primeros pasos del cine comprometido europeo.

Vigo con su *Zero en conduite*, de 1933, narra de forma despiadada la vida en un orfanato francés, hecho que hace que el film sea prohibido en su país hasta 1945. Es más en el film Vigo no hace más que plasmar experiencias personales para mover a la sociedad al cambio, denuncia cruelmente los castigos corporales, la prostitución infantil y la coacción sobre el carácter de los más débiles. Su condición de hijo de uno de los líderes del movimiento individualista-anarquista francés, el periodista Almereyda que morirá asesinado en la cárcel y su adscripción desde su tierna infancia a los círculos de los amigos de sus padres crearán en el una conciencia muy crítica y es lógico que al descubrir primero en la fotografía y

más tarde en "el ojo-verdad" del cine las grandes posibilidades de plasmación de la realidad se dedicara de lleno a la investigación y a la creación. En algunas imágenes del film ridiculiza a la saciedad al estamento militar y al clero.

Su corta vida, ya que murió a los 34 años, le impidió de colaborar con Buñuel al que admiraba profundamente como expresó públicamente en alguna de sus conferencias como la pronunciada en el Vieux Colombier, en junio de 1930 titulada significativamente: "Hacia un cine social", dado a las bromas Vigo afirmó que el cine social había que «despertar otros ecos que no fueran los de los regüeldos de los señores y las señoras que van al cine para hacer la digestión». Vigo proponía como ejemplo un film que le había conmovido: *Un perro andaluz*, según él: "una obra capital desde cualquier punto de vista: seguridad en la puesta en escena, habilidad en la iluminación, ciencia perfecta en las asociaciones visuales e ideológicas, lógica sólida del sueño, admirable confrontación de lo inconsciente y lo racional... Bajo el punto de vista social, una película precisa y valiente" (16). Vigo antes de morir dejó uno de los más bellos films de la historia del cine, su *Atalante* de 1934 que describe a partir de un guión muy sencillo una magnífica historia. De haber sobrevivido a sus 29 años, Vigo podría haber establecido junto con Buñuel algunas de las más bellas páginas de la historia del cine.

NOTAS Y REFERENCIAS:

(1) El mismo Buñuel expresará: "De todos modos, durante toda mi vida he conservado algo de mi paso - poco más de tres años- por las filas exaltadas y desordenadas del surrealismo. Lo que me queda es, ante todo, el libre acceso a las profundidades del ser, reconocido y deseado, este llamamiento a lo irracional, a la oscuridad, a todos los impulsos que vienen de nuestro yo profundo. Llamamiento que sonaba por primera vez con tal fuerza, con tal vigor, en medio de una singular insolencia, de una afición al juego, de una decidida perseverancia en el combate contra todo lo que nos parecía nefasto. De nada de esto he renegado yo". En BUÑUEL, Luis. *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza & Janés, 1997, p.140.

(2) Buñuel frecuentaría el café de La Rotonde, el Napolitain, el Dôme y el Selec, juntamente con el cineasta Jacques Prévert, Robert Desnos, Benjamin Péret, Louis Aragón, André Breton, Michel Leiris, André Masson, Felipe Alaiz, Ramón Acín, Dalí, Ismael Gómez de la Serna, Pablo Gargallo, Juli González y varios políticos exiliados españoles. Sobre esta época de Prévert y sus relaciones ver: CHARDERE, Bernard. *Jacques Prévert. Inventaire d'une vie*. París: Gallimard, 1977.

(3) Sobre las relaciones Surrealismo y Antropología, ya realicé una primera aproximación en la Exposición organizada por la Residència d'Investigadors del CSIC de Barcelona titulada: *Topografies de l'imaginari: Surrealisme i Antropologia* (junio- julio 2000). El guión y algunas interesantes aportaciones pueden consultarse en CALVO I CALVO, Lluís; MARIN SILVESTRE, Dolors (eds.) *Topografies del'imaginari Surrealisme i Antropologia*. Barcelona: Publicacions de la Residencia d'Investigadors CSIC-Generalitat de Catalunya. Barcelona, 2000.

(4) Sobre los dadaístas, cabe consultar HUELSENBECK, Richard de. *Almanaque Dadá*. Madrid: Tecnos, 1992. Una bella expresión del que afirmamos es la introducción de Tristan Tzara, en 1947, al libro del pintor ROUSSEAU, Henri. *La venganza de una huerfanita rusa*. Palma de Mallorca: J.J. de Olañera, 1978. Sobre el surrealismo cabe consultar el ya clásico de NADEAU, Maurice. *Historia del Surrealismo*. Montevideo: Altamira, 1993. Y la obra de RISPAIL, Jean-Luc. *Les surréalistes. Une génération entre le rêve et l'action*. París: Gallimard, 1991.

(5) Sobre este tema hay varias aportaciones y en polémica entre ellas. Pueden consultarse: RICHARDSON, Michael: "Voyage, surréalisme et science de l'homme" en *Diogenes*, No.152, París, oct-dic, 1990; también CLIFFORD, James. "On Ethnographic Surrealism" en *Comparative Studies in Society and History*, No.23, 1981; y GOLAN, Romy. "Triangulating the Surrealist Fetish" en *Visual Anthropology Review*, Vol. X, No.1, Virginia, primavera, 1991, y MASSONET, Stephane. "Du cinéma ethnographique et de ses prétendus rapports avec le surréalisme" en *Gradhiva*, No.22, París, 1997.

(6) Aportaciones sobre el tema provienen de JAMIN, Jean: "L'ethnographie mode d'emploi. De quelques rapports de l'ethnologie avec le malaise dans la civilisation" en HAINARD, Jacques y KAEHR, Roland (eds.) *Le Mal et la Douleur*. Neufchâtel: Musée d'Ethnographie, 1986. Una aportación muy importante es la entrevista realizada a Leiris por sus amigos y discípulos JAMIN, Jean y PRICE, Sally en *Gradhiva*, No. 4, verano, 1988. Concretamente, cuando le preguntan acerca de su itinerario intelectual que lo conduce a la etnografía afirma: "yo te digo que fue francamente el surrealismo que yo conocí en los cuatro primeros años (1925-1929) y que representó para mi la rebelión contra el susodicho racionalismo occidental, y que fue pues, la curiosidad por los pueblos que relativamente más o menos en aquella época Lévy-Bruhl llamaba "la mentalidad primitiva". Es así de simple".

- (7) El mismo Buñuel afirmará, según la biografía de John Baxter, que fue el quien facilitó a Leiris la asistencia a la misión ya que fue el Vizconde de Noailles quien se lo propuso como financiador de parte de la expedición.
- (8) Una expresión comprometida serían los discursos de M. Leiris, sobretodo el pronunciado en 1950: *El Etnólogo frente al Colonialismo*. Barcelona: Icaria, 1995.
- (9) El texto aparece reproducido en PIERRE, José. *Tracs surréalistes et déclarations collectives*. Paris, 1982, Vol. I, pp. 194-195. Sobre la Exposición Colonial puede consultarse: LEBOVICS, Herman: "Donner à voir l'empire colonial. L 'Exposition coloniale de Paris en 1931", en *Gradhiva*, No.7, Paris, invierno 1989.
- (10) Varios ejemplos se pueden ver en *Viridiana*, desde la cuerda, a la corona de espinas, o el vestido de novia. Las evocaciones son constantes.
- (11) Sobre Ramón Acín consultar: TORRES, Sonya: *Ramón Acín*. Barcelona: Virus, 1996. También entre la relación de Acín y Buñuel, consultar: IBARZ, Mercé. *Tierra sin pan. Luis Buñuel y los nuevos caminos de las vanguardias*. Valencia: IVAM-Centre Julio González, 1999.
- (12) No entraremos aquí a comentar cada una de las obras y de sus autores, cabe consultar una magnífica obra general, el catálogo colectivo compilado por RUBIN, William. *Le primitivisme dans l'art du XX*. Paris: Flammarion, 1987.
- (13) Sobre el fotógrafo y cineasta, consultar BOUHOURS, J. M y HASS, P. (dirs.) *Man Ray directeur du mauvais movies*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997.
- (14) Vid., asimismo, CAPARRÓS LERA, J. M. "El surrealismo en imágenes: Buñuel, el maestro", en CALVO, L; MARIN, D. (eds.) *Topografies de l'imaginari: surrealisme i antropologia*, at., pp. 127-144.
- (15) Extraído de PIERRE, José. *Surréalisme et anarchie. Les "billets surréalistes" du Libertaire (12 octobre 1951- 8 janvier 1953)*. Paris: Plasma, 1983, pp. 234 y ss.
- (16) El texto está extraído de SALES COMES, Paulo E. *Jean Vigo*. Barcelona: Circe, 1999, pp. 95 y ss. También sobre la infancia de Vigo ver HUBERT, Jeanne. "Jean Vigo. Cineaste d'avant-garde", en *Contrecourant*, Paris, 1957.

DOLORS MARIN es doctora en Historia Contemporánea por la Universidad de Barcelona, con la tesis *El imaginario cultural y la vida cotidiana del movimiento libertario español* (1995). Diplomada en Sociología, en la actualidad trabaja como asesora histórica y documentalista de films: *Vivir la Utopía* (Arte), la serie de *Aquell 98* (TV3) y varios programas sobre la lucha armada contra el franquismo. Ha sido comisaria de diversas exposiciones, entre otras, *Topografies de l'imaginari* (CSIC, 2000).