

*Poética presurrealista*

Primeras prosas  
(1922-1923)

## Una traición incalificable

Hacía ya un año que trabajaba en *mi*<sup>1</sup> obra, en *mi* gran obra. Todos los días invertía cinco, seis, diez horas en este trabajo-cumbre que ya se disputaban las mejores revistas literarias del mundo. Los muebles, el parque y los libros de mi cuarto se complacían al verme trabajar en esta obra genial. Apenas sentado, agrupábanse<sup>2</sup> a mi alrededor la mesa, la librería y la cama, que chirriaban satisfechas<sup>3</sup>. La librería sobre todo, se aproximaba más, de puntillas, y arqueaba sus lomos de libros en actitud expectante<sup>4</sup>. Una araña<sup>5</sup> que tra-

---

<sup>1</sup> El subrayado hiperbólico del posesivo es el recurso que el narrador utiliza para recalcar su superioridad de artista sobre el intruso y marcar claramente quién es el verdadero héroe del cuento. Salvo la excepción que reseñamos más adelante (véase la nota 9), no se ponen en cursiva otros posesivos no relacionados con la obra y su creación.

<sup>2</sup> El ultraísmo preconizaba entre sus postulados el uso de las esdrújulas, lo que Buñuel solía hacer mediante la enclisis pronominal, y que le servía a la vez tanto para parodiar el lenguaje altisonante de algunas obras contemporáneas de alguno de sus compañeros, léase Federico García Lorca, como para homenajear a otras del Romanticismo o a un autor cuya ascendencia sobre la generación del 27 fue total: Cervantes.

<sup>3</sup> En *ELB*: *satisfechos*.

<sup>4</sup> En el texto publicado: *expectante*.

<sup>5</sup> Ya en el primer párrafo del corpus literario de Buñuel aparece un elemento de su bestiario. No se trata de un animal cualquiera, pues, como enamorado de la entomología, reconocía un subjetivo riesgo de su afición: el pánico a las arañas. Con todo, en la siguiente frase nos deja claro que este no es el enemigo.

bajaba en una gran casa en construcción de un ángulo, se deslizaba siempre por la polea de su<sup>6</sup> andamio y asentía con las patas.

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<sup>7</sup>. Pero apenas me desvestía, y la butaca complaciente sacudíase<sup>8</sup> el polvo, abriendo sus cordiales brazos para recibirme, comenzaba a dar violentos golpes en el lomo de la ventana, queriendo colarse por algún resquicio o intentando abrirla por fuerza; pero *mi*<sup>9</sup> ventana entrecruzaba bien sus dos nervudos<sup>10</sup> y únicos dedos, y se mofaba del viento. Este, para vengarse, zarandeaba con ímpetu salvaje las paredes, silbando estrepitosamente, y arrojaba<sup>11</sup> puñados de polvo y piedras contra la vidriera. Mas yo, a pesar de todo, me mantenía ecuánime, y seguía trabajando.

Una noche, por fin, me juró<sup>12</sup>, que si le dejaba entrar, para apreciar mi obra, no volvería a molestarme, antes al

---

<sup>6</sup> En *OL*: *un*.

<sup>7</sup> Este es un excelente ejemplo del valor añadido que, en términos de gradación iconográfica, tienen algunas de las greguerías de Buñuel respecto de las de Gómez de la Serna, lo que se hace más evidente en las contenidas en su poema de finales del mismo año, «Instrumentación».

<sup>8</sup> He aquí otro ejemplo de lo anotado anteriormente respecto de las esdrújulas.

<sup>9</sup> Este subrayado del posesivo no es coherente con el resto, ya que no hace referencia a la creación artística, por lo que intuimos que puede ser un error de impresión, muy comunes en las publicaciones de la época; extremo que no podemos corroborar ante la ausencia de la fuente prístina. En este sentido, *OL* lo omite.

<sup>10</sup> *nervudo*: 'fuerte, vigoroso'.

<sup>11</sup> En *OL*: *arrojando*.

<sup>12</sup> La introducción de la coma que sigue es un descuido, pero también es verdad que su presencia ritma todo el párrafo, forzando una lectura por secciones que operan como si estuviéramos ante versos ordenados contiguamente —o, mejor aún, *vermicularmente*— por los signos de puntuación. Si esa hubiese sido la intención, el haber situado la coma

contrario, me traería toda clase de perfumes y de músicas y arrullaría *mi* gran trabajo.

Engolosinado por esta proposición, y además, forzoso es confesarlo, por ese algo de legítimo orgullo de que tan importante personaje se interesase por *mi* obra, me dispuse<sup>13</sup> a acceder. El viento, aullando de alegría, arrancó dos árboles, dio un giro de 45° a algunas casas y repiqueteó todas las campanas de la ciudad en un bandeo triunfal. No contento con esto, alardeó de nigromante<sup>14</sup>. A tres curas que se deslizaban por la calle los transformó en otros tantos paraguas invertidos; hizo de las calles y de las casas Himalayas envueltos en sus nubes<sup>15</sup>, y en las mesas de los cafés brotaron a su conjuro trapos, papeles, pajas y otros objetos de la Gran Bisutería del Basurero.

Por fin me decidí a recibirle, considerando su interés en agradarme, y abrí la ventana.

El viento, grotesco se precipitó por los bordes y husmeó inquietamente por todas partes. Donde causó un verdadero terror fue en el cesto de los papeles; reposaban tranquilamente, mas al advertir la presencia del monstruo, asustados, enloquecidos, cabriolaron unos encima de otros, se arremolinaron y huyeron en todas direcciones hasta cobijarse en el cubo y debajo del armario; porque el viento es el gato de los papeles.

Francamente: quedé amoscado<sup>16</sup> ante su informalidad y poco interés demostrado en ojear *mi* obra, por lo cual

---

después de la conjunción *que*, que es donde le corresponde, no hubiese alterado para nada el ritmo. Otro elemento que refuerza el acompasamiento sonoro es la progresiva aliteración en [r].

<sup>13</sup> En *OL*: *dispuso*.

<sup>14</sup> *nigromancia*: 'adivinanza mediante la invocación a los muertos'.

<sup>15</sup> Del recurso hiperbólico de la greguería surgen algunos ejemplos de escaso músculo poético, como este ripio, donde se nota que estamos ante un escritor en formación, que no solo crea, sino que experimenta.

En *ELB*: *himalayas*.

<sup>16</sup> El empleo de este verbo, en lugar de otros más comunes como *enfadar* o *enojar*, opera como mecanismo de cosificación de las emociones

le amonesté severamente. Entonces, fingiendo mucha atención, revistó los miles de cuartillas, haciéndolas sonar como un prestidigitador la baraja; mas de pronto, de un solo manotazo, las lanzó al espacio por la estupefacta ventana que abría su gran boca de asombro, y se lanzó él detrás.

Quedé aterrado, insensible, desencuadernado<sup>17</sup> para siempre. Se había llevado *mi* obra, *mi* definitiva obra, que volaba convertida en gaviotas por el horizonte.

Juré vengarme sin tardanza<sup>18</sup>. Pronto di en el modo. Cuando le vi dormir en el tejado, donde bostezaban las chimeneas, también adormiladas por su ronquido, puse otra ventana que apenas ajustaba, que se desquiciaba por instantes. Y cayó en la red<sup>19</sup>.

Como siempre, al despertarse<sup>20</sup> se lanzó contra ella, pero se encontró apresado, vencido, derrotado por las hendiduras.

---

(se puede discutir si los animales son cosas, pero en todo nuestro análisis así lo hemos considerado, pues la intención es deshumanizadora). El mismo verbo aparece en el cuento «Por qué no uso reloj».

<sup>17</sup> Este otro ejemplo de cosificación del autor protagonista del cuento es coherente con los efectos del tiempo, cuya concepción filosófica era, como hemos visto en la Introducción, una de las inquietudes intelectuales de la época que Buñuel compartía. El narrador (que es escritor) se convierte en un elemento más de la librería que aparece al principio, lo que, combinado con la preocupación por el paso del tiempo, sugiere que el yo lírico coincide con el yo autoral. No sería la primera vez que se da esta situación enunciativa en su literatura, según ha sido igualmente formulado. Así pues, hay ya algo de autorretrato en este cuento, lo que será una subrepticia constante de toda su producción, tanto literaria como cinematográfica.

<sup>18</sup> La elección de *tardanza* refuerza la idea de venganza, vocablo con el que juega paronomásticamente.

<sup>19</sup> El oxímoron simbólico es evidente: la red es trampa para lo sólido, nunca para lo gaseoso. Desde otro ángulo, el viento se ha antropomorfizado y es un cuerpo que puede quedar atrapado en una red.

<sup>20</sup> En *OL*: *despertase*.

Hace años que gime tristemente y pide su libertad. Yo, inflexible, allí le tendré esposado con los resquicios de la ventana, siempre cerrada y siempre segura de sí misma. *No se juega conmigo*<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Se cierra el círculo: no se puede traicionar al *colosal* escritor que nos ha introducido en la narración advirtiéndonos de su grandeza artística.

## Instrumentación

*Para Adolfo Salazar*<sup>22</sup>

### *Violines*

Señoritas cursis de la orquesta, insufribles y pedantes.  
Sierras del sonido<sup>23</sup>.

### *Violas*

Violines que llegaron ya a la menopausia. Estas solteronas conservan aún bien su voz de media tinta.

### *Violoncelos*<sup>24</sup>

Rumores de mar y de selva. Serenidad. Ojos profundos.  
Tienen la persuasión y la grandeza de los discursos de Jesús  
en el desierto.

---

<sup>22</sup> Adolfo Salazar Castro (1890-1958), musicólogo y compositor, fue compañero de Buñuel en la Residencia.

Esta dedicatoria termina, en el texto publicado, con dos puntos.

<sup>23</sup> No es precisamente amable Buñuel con el instrumento que aprendió a tocar; ¿tal vez porque lo intentó y fracasó?

En *OL: de sonido*.

<sup>24</sup> En el texto publicado: *Violoncellos*.



## *Contrabajos*

Diplodocus de los instrumentos. El día que se decidan a dar su gran berrido, ahuyentarán<sup>25</sup> a los espectadores des-pavoridos<sup>26</sup>. Ahora les<sup>27</sup> vemos oscilar y gruñir satisfechos por las cosquillas que les hacen los contrabajistas en la barriga.

### *Flautín*

Hormiguero del sonido.

### *Flauta*

La flauta es el instrumento más nostálgico. ¡Ella que en manos de Pan fue la voz emocionada de la pradera y del bosque, verse ahora en manos de un buen señor gordo o calvo...!<sup>28</sup>. Pero aun así, continúa siendo la Princesa de los instrumentos.

### *Clarinete*

Es una flauta hipertrofiada. Algunas veces, el pobre, sueña bien<sup>29</sup>.

---

<sup>25</sup> En *OL*: *ahuyentando*.

<sup>26</sup> En el texto publicado, en lugar del punto siguiente encontramos dos puntos. No tiene mucho sentido atendiendo al uso de los signos de puntuación del resto de la prosa. Este desliz se ha complicado en el resto de las ediciones. Mientras que en *ELB* se mantienen los dos puntos (pero sin recurrir a la mayúscula en *ahora*), en *OL* esta parte de la oración va entre signos de exclamación, prescindiendo de cualquier otro signo de puntuación.

<sup>27</sup> En *OL*: *los*.

<sup>28</sup> En *OL*: *gordo y calvo*.

<sup>29</sup> Este buen sonar lo plasmó en esa interesantísima y siempre orillada película que es *La joven* (1960), donde nos ofreció, de la mano del actor Bernie Hamilton, algunas notas de jazz.

## Oboe

Balido hecho madera. Sus ondas, profundos misterios líricos. El oboe fue hermano gemelo de Verlaine<sup>30</sup>.

## Corno inglés<sup>31</sup>

Es el oboe ya maduro, con experiencia. Ha viajado. Su exquisito temperamento se ha tornado más grave, más genial. Así como el oboe tiene quince años, el corno tiene treinta.

## Fagot

Los faquires<sup>32</sup> de la orquesta son los fagotistas. A veces miran el tremendo reptil que tienen entre las manos y que les enseña su lengua bífida. Una vez hipnotizado, le<sup>33</sup> acuestan en sus brazos, y se quedan extáticos<sup>34</sup>.

---

<sup>30</sup> Presumimos que es una manera de rescatar la lírica de Verlaine, bastante vituperada en aquella época (véase Gibson, 2013, pág. 148). La figura de los gemelos pudiera ser una referencia a Rimbaud —amante de Verlaine— o a su verso «Tournez, tournez au son des hautbois» («Girad, girad al son de los oboes») de la composición «Chevaux de bois» del poemario *Sagesse* (1880).

<sup>31</sup> En el texto publicado: *Corne inglés*.

<sup>32</sup> En el texto publicado (y de ahí a *OL* y *ELB*): *fakires*.

<sup>33</sup> En *OL*: *lo*.

<sup>34</sup> *extático*: 'que está en éxtasis'. A pesar de la significación que tuvo la hipnosis en la vida del Buñuel de los años veinte, esta es la única vez que encontramos una referencia explícita a ella en su lírica. Téngase en cuenta que, cuando Max Aub le preguntó si había tenido alguna relación con la hipnosis, Buñuel contestó: «De los veinte a los veintitrés años, mucha [esto es, de 1920 a 1923]. Una vez, en no sé qué teatro, había un hipnotizador que invitó a quien quisiera del público a subir al escenario para hipnotizar a cualquiera de los que estaban ahí. Subimos otra persona y yo, y, efectivamente, miré a una de las personas que estaban allí, la apunté con el dedo y le dije: "Duérmete". Y se durmió. Luego hice muchas experiencias y muchas cosas de hipnotismo y de transmisión del pensamiento» (Aub, 2020,

*Contrafagot*

Es el fagot del terreno terciario<sup>35</sup>.

*Harpas*<sup>36</sup>

Balcones dorados por donde unas señoritas endomingadas asoman sus bustos.

*Xilofón*

Juego de niños. Agua de madera. Princesas tejiendo en el jardín<sup>37</sup>, rayos de luna.

*Trompeta con sordina*

*Clown* de la orquesta. Contorsión<sup>38</sup>, pirueta. Muecas.

---

pág. 542). Jean-Claude Carrière llegó a afirmar que en algunas escenas de sus películas los intérpretes actuaron literalmente hipnotizados por Buñuel para poder cumplir con los deseos del director.

<sup>35</sup> Es imposible no sorprenderse ante el potencial iconográfico de esta greguería con solo introducir la referencia al terciario y acentuar así la diferencia de tamaño del instrumento respecto de su homónimo (más pequeño) a partir de la asociación de los reptiles que conocemos hoy con los que habitaban nuestro planeta en la era cenozoica. Asimismo, es un ejemplo del empleo de recursos léxicos temporales (terciario) para significar una diferencia espacial (tamaño), en una especie de sinestesia espaciotemporal. No fue la primera vez que lo hizo (véase la nota 392 en el aparato introductorio).

<sup>36</sup> Este instrumento se omite en *OL*, y de ahí también en la antología de Millares (2013) —que recoge íntegramente la versión de esa edición— y otras, como la francesa de Plon y la estadounidense de University of California Press. No así en *ELB*.

<sup>37</sup> La siguiente coma ocasiona una doble controversia sintáctica: o debe de ser un punto, como en el resto de la descripción, o debe de elidirse y dar lugar a un complemento circunstancial de lugar. Esta última solución es la adoptada por *ELB*. A falta de la fuente primaria, la hemos mantenido.

<sup>38</sup> Bien podría ser que, en lugar de la siguiente coma, hubiese un punto en la fuente primitiva. Esta opción se siguió en la edición fran-

### *Trompas*

Ascensión a una cumbre. Salida del sol. Anunciación. ¡Oh! El día que se desenrollen como un matasuegras<sup>39</sup>.

### *Trombones*

Temperamento un poco alemán. Voz profética. Sochantres<sup>40</sup> de vieja catedral con hiedras y veleta mohosa.

### *Tuba*

Dragón legendario. Su vozarrón subterráneo hace temblar de espanto a los demás instrumentos, que se preguntan cuándo llegará el príncipe de bruñida<sup>41</sup> armadura que los liberte.

### *Platillos*

Luz hecha añicos<sup>42</sup>.

---

cesa de 1995, pero no en la estadounidense. Atendiendo a que una contorsión y una pirueta son movimientos que, a diferencia de la mueca, involucran todo el cuerpo humano, nos parece que la coma tiene su sentido en lugar del punto.

<sup>39</sup> *matasuegras*: «Tubo enroscado de papel que tiene un extremo cerrado, y el otro terminado en una boquilla por la que se sopla para que se desenrosque bruscamente el tubo y asuste por broma» (*DLE*).

En *OL* esta última frase es exclamativa.

<sup>40</sup> *sochantre*: «Director del coro en los oficios divinos» (*DLE*).

<sup>41</sup> *bruñida*: ‘reluciente’.

<sup>42</sup> Si comparamos esta greguería con la siguiente de Gómez de la Serna: «El bombo estornuda por los platillos», confirmamos lo dicho acerca de la mayor potencia visual de las greguerías de Buñuel comparadas con las de su maestro (véase la nota 7), que en este caso tiene su razón de ser en la sinestesia.

*Triángulo*

Tranvía de plata por la orquesta<sup>43</sup>.

*Tambor*

Truencillo de bambalina. *Algo* amenazador.

*Bombo*

Obcecación. Grosería. Bom. Bom. Bom.

*Timbales*

Odres de aceitunas sonoras<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup> El tranvía, símbolo de la modernidad de principios de siglo, es un ingrediente poemático muy presente en las letras buñuelianas.

<sup>44</sup> Este adjetivo se elide en *OL* (y de ahí en las ediciones internacionales). No así en *ELB*.

## Suburbios

Motivos<sup>45</sup>

Suburbios, arrabales, casas últimas de la ciudad. A este conglomerado absurdo de tapias, montones, casitas, girones mustios de campo, etc., se refieren estos motivos.

No son los grandes suburbios de un Londres; hampones, sórdidos, pero de gran movimiento fabril. Son aquellos otros de la pequeña capital provinciana, que moran gentes pobres e indolentes, «gentes de calceta y trapería» a lo más<sup>46</sup>.

---

<sup>45</sup> Según Sánchez Vidal, este subtítulo acusa un trasfondo vagamente costumbrista o documental (SV, pág. 249), en el sentido con el que fue utilizado posteriormente por otros representantes de la vanguardia poética, como Pedro Garfias («Motivo», 1924). No estamos lejos de la Nueva Objetividad de Yvan Goll —expuesta en el número de 12 de noviembre de 1926 del semanario *Die literarische Welt* (y no tan distante de la Santa Objetividad de Dalí)—, corriente literaria que se sitúa bajo la influencia del reportaje periodístico, privilegiando los hechos en bruto, expresados en lenguaje sobrio y veloz (Lionel Richard, «Expressionisme enrichi et prolongé», *Europe*, núm. 899, 2004, pág. 91).

Volviendo al vocablo *motivo*, su acepción como «causa o razón que mueve para algo» (DLE) nos remite al tema de la repetición, que marcará toda la obra de Buñuel.

<sup>46</sup> Fernández Utrera ha argumentado con rigor que en este pasaje Buñuel confronta el mundo cosmopolita europeo —el de la industrializa-

Estos suburbios tienen la complejidad anodina y expresiva de la bohardilla<sup>47</sup>. Son como el cuarto para trastos viejos de la ciudad. Allí está todo lo apolillado o inservible que pueda haber<sup>48</sup>.

En esa estética absurda que tanto caracteriza al suburbio, todo queda postergado, simbolizado por el objeto que aparece a nuestro paso: la lata vacía, el can hambriento, el ratón despanzurrado o el farol de gas empolvado y torcido.

Toda su perspectiva psicológica y material —hostil y triste— queda rebatida en nuestro último plano espiritual<sup>49</sup>. El alma del suburbio estrangula todo lo que pueda haber en él de vida y movimiento<sup>50</sup>. En la acuarela que inmediatamente pintamos con la paleta de nuestros sentidos no empleamos más que un color: el gris.

Todos los ruidos y rechinamientos que muge la gran boca de la ciudad<sup>51</sup> se hacen allí obsesionantes y quedan engarzados

---

ción y la modernización económica— y el provinciano español —el de la ausencia de desarrollo industrial y del atraso— (2016, pág. 101).

En otro orden de ideas, Buñuel se alinea en este párrafo con la visión de la ciudad del poeta belga Émile Verhaeren (1855-1916) en su poemario *Les Villes tentaculaires* (1895), donde la urbe es un espacio dual, a veces de destrucción y otras de preservación.

<sup>47</sup> En *OL* y *ELB* se moderniza el vocablo: *buhardilla*.

<sup>48</sup> Reaparece la estética de rastro, vigente ya en «Una traición incalificable».

<sup>49</sup> En *OL* y *ELB*: *nuestro último espiritual*.

<sup>50</sup> «Hay que ir a buscar los síntomas de vida a los barrios de las nuevas clases populares urbanas y no a los suburbios capitalinos, expresión por antonomasia de la España agónica y agotada» (Fernández Utrera, 2016, pág. 101).

<sup>51</sup> Se produce aquí una superposición de campos semánticos propia de la antropomorfización que identifica la ficción buñueliana, y que la desmarca de la tendencia de la lírica de principios del siglo xx por la que, a juicio de Dionisio Cañas, el paisaje urbano se expresa metafóricamente a través de un vocabulario procedente de la naturaleza (*El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*, Madrid, Cátedra, 1994, pág. 9). Buñuel, salvo excepciones (algunas de ellas contenidas en este cuento), no era muy dado a este proceder.

en la monotonía que embadurna la atmósfera del suburbio. La alegría pende hecha guiñapos de los aleros, que agitan apenas la brisa de las voces infantiles; de los niños que buscan por los montones y a quienes nunca contaron cuentos<sup>52</sup>.

Hiere nuestras miradas de vez en cuando —que tienen<sup>53</sup> para el suburbio el egoísta «Perdone por Dios, hermano», de las cosas caídas— el rótulo «Taberna» con letras degeneradas, enfermas de la médula y que, hasta pierde allí la calidad fuerte y vibrante que como el vino tiene este título en otras partes. De los balcones, cuelgan como trapos puestos a secar, los innumerables crímenes que explicó muchas veces por sus calles el ciego del puntero y del cartelón<sup>54</sup>.

Cobijándose bajo las tapias de algún corralejo, vemos a veces los montones de tierra promiscuada con esos cien objetos imprecisos, inutilizables —porque ya cien manos fueron sacando toda su utilidad— y que entierran a nuestra imaginación como en una fosa. Esos corralejos padecen nostalgia de balidos<sup>55</sup>, y en el lomo de sus tapias ocre hay joyas de verbena, sucias y olvidadas.

En la observación subjetiva del suburbio se ve al atardecer iluminado por la lamparilla de aceite vespertina, y entonces todo se hace allí más desgarradoramente inerte<sup>56</sup>. Fustiga lúgubrementemente nuestra alma el trapo ahorcado en el cable eléc-

---

<sup>52</sup> Los recuerdos de su infancia en Calanda están presentes en este cuento, como es el caso aquí.

<sup>53</sup> En *OL* y *ELB*: *tiene*.

<sup>54</sup> Si todo el relato puede considerarse un antecedente de su película *Los olvidados*, la referencia al ciego es la prueba más evidente de que dicho film recogió diversos temas (¿o no sería acaso mejor hablar de *motivos*?) de su literatura.

<sup>55</sup> Unos meses antes, en «Instrumentación», Buñuel utilizó la misma voz para metaforizar el oboe.

<sup>56</sup> En *OL*: *En la observación subjetiva del suburbio que se ve al atardecer todo se hace allí más desgarradoramente inerte*. Esta variante parece tener la función de dar sentido a la frase original, pudiendo ser una corrección hecha por el propio Buñuel a la hora de preparar la edición.



trico<sup>57</sup> o los gritos sin eco que cruzan por el aire como murciélagos<sup>58</sup>. A lo lejos, el farol macilento guiña su ojo de ocaso y las sombras vestidas de harapos se cobijan en los quicios<sup>59</sup>, extendiendo sus manos silenciosas como implorando algo.

El bostezo inacabable del suburbio, sus ojos ribeteados<sup>60</sup> y marchitos, son siempre el maleficio tremendo de la ciudad<sup>61</sup>. Aun cuando el día dance alegre por los tejados próximos, es inmediatamente apresado por el cepo de la tristeza perenne del suburbio, que es el brochazo negro en la alegría bullanguera<sup>62</sup> de la urbe. Estos barrios en letargo pertenecen al campo de lo irremediable, de lo fatal. Su emoción es emoción de árboles secos<sup>63</sup>. Los habitantes han

---

<sup>57</sup> Este trapo es el protagonista del microrrelato incluido en su siguiente texto «Tragedias inadvertidas como temas de un teatro novísimo», lo que podría indicar que la cronología de la redacción de ambos escritos fue la inversa a su publicación o, cuando menos, sincrónica (véase la nota 76).

<sup>58</sup> Llama la atención el poder evocador de la muerte en esta frase, que nos trae a la cabeza los planos del asesinato de la niña en *M, el vampiro de Düsseldorf*, de Fritz Lang, película rodada ocho años más tarde. Por tal motivo, este cuento —expresivamente limítrofe con la prosa poética— es un claro ejemplo del vigor visual que en aquel momento ya tenía la expresión escrita de Buñuel.

<sup>59</sup> En «Una traición incalificable» encontrábamos también una referencia indirecta al quicio: «los resquicios de la ventana».

<sup>60</sup> *ribeteado*: «Que tiene el párpado irritado» (*DLE*).

En *OL*: *riveteado*.

<sup>61</sup> Ya en el año 1923, nuestro cuentista intuyó la antropomorfización de la ciudad que, a distinta escala poemática, llevaron a cabo algunos de los más importantes cineastas vanguardistas, como Alberto Cavalcanti, Walter Ruttmann, Jean Vigo o el mismo Fritz Lang, y sobre los que Buñuel fijó su atención como cronista cinematográfico.

<sup>62</sup> *bullanguera*: ‘alborotadora’.

<sup>63</sup> En medio de una retahíla de metáforas, surge esta combinación de sinestesia y anáfora que refuerza el alcance lírico de la prosa. A ello también contribuye un recurso, bastante raro en Buñuel, como es la superposición de los campos semánticos de la naturaleza y el paisaje urbano, cuyo uso estaba muy presente en los inicios de la poesía urbana.

En *OL*: *Su emoción de árboles secos*.

sido víctimas del mordisco rabioso que les produjo el alma del suburbio. Esta suburbiofobia<sup>64</sup> no se cura más que con la inyección prematura de unos sacos de oro<sup>65</sup>.

Entre el cortejo de las palabras, figura la de Suburbio, vestida con andrajos, manchada de grasa y en su cara el estigma del golfo que duerme por los portales de las casas.

---

<sup>64</sup> Este es un buen ejemplo de la creación de neologismos preconizada por el ultraísmo.

<sup>65</sup> En este párrafo convergen los resortes propios del lenguaje de vanguardia, la estética de lo sórdido, las metáforas más rebuscadas, los símbolos complejos, todos ellos para ofrecer un panorama de la urbe que es presentada de manera moderna, rupturista y atrevida (Díez de Revenga, 2005, pág. 191).

## Tragedias inadvertidas como temas de un teatro novísimo

Es de todos los géneros literarios, seguramente, el del teatro, el menos explotado. Del primitivo al actual, poca o ninguna variación experimentó fundamentalmente.

Ibsen primero, Wedekind<sup>66</sup> después fueron los elegidos para marcar una nueva orientación, en este arte, todavía de una longeva niñez<sup>67</sup>. ¿Y Maeterlinck<sup>68</sup> y Apollinaire, han hecho otra cosa que reformar la vieja composición estructural, que tratar asuntos eternos, pero caducos, de una manera nueva?

El problema estético que se nos presenta, es el de construir, el de inducir temas *nuevos* y *originales* no tratados aún por ninguna dramaturgia universal. Aun cuando la *Chauve-Souris*<sup>69</sup> haya conseguido plasmar de una manera maestra

---

<sup>66</sup> Frank Wedekind (1864-1918) fue un dramaturgo alemán cuya primera pieza teatral importante, *Despertar de primavera* (1891), que trata sobre la sexualidad y la pubertad entre unos estudiantes, fue motivo de escándalo por contener algunas escenas de suicidio y de masturbación. Buñuel, probablemente a instancias de Lorca, apreció su dramaturgia.

<sup>67</sup> Nótese la antítesis existente entre el adjetivo longevo y el sustantivo niñez.

<sup>68</sup> En el texto publicado: *Maeterlink*. En *OL: Maeterlink*.

<sup>69</sup> *La Chauve-Souris* o *Théâtre de la Chauve-Souris* era el nombre de una revista itinerante de principios del siglo xx, originaria de Moscú, pero cuya actividad se concentró principalmente en París a partir

la gama de emociones<sup>70</sup>, que tiende a despertar el teatro, sin embargo, los medios expresivos están, si no viejos, desprovistos de intereses de continuidad. ¿Cómo hermanaríamos este interés con la novedad del asunto?

Seguramente lo inanimado nos dará amplios temas. Es cierto, que muchas veces se hizo hablar a<sup>71</sup> algún objeto desprovisto de vida, pero siempre lo hacen como un ser humano o superan en lirismos al mejor poeta. Existe la expresión lírica o filosófica pero no la psicológica innata a ellos: esa tremenda y complicada psicología aún tan sin estudiar<sup>72</sup>.

En último caso el drama, comedia o lo que fuese, con las costumbres y pasiones de estos extraños personajes, si no<sup>73</sup> impresionaba a un público humano, haría en cambio llorar, reír o estremecerse al otro público de sillas, utensilios de cocina, etc., etc.

---

de 1920. Dirigida por Nikita Balieff (1877-1936), el espectáculo consistía en canciones, bailes y *sketches*, en los que tenían un papel destacado el uso de las máscaras y los guiñoles. Buñuel había hablado ya de ella en su conferencia «El guiñol» (véase el Apéndice II).

<sup>70</sup> Se alinea aquí con los elogios de su amigo Adolfo Salazar hacia los espectáculos del *Théâtre de la Chauve-Souris* en el artículo «La vida musical. Los espectáculos de La Chauve-Souris. Un Petrushka de cámara», publicado en el diario *El Sol*, 21 de junio de 1921, pág. 5.

<sup>71</sup> Esta preposición se omite en *OL*.

<sup>72</sup> Contundente y sustancial declaración, que recoge la aproximación buñueliana a los objetos frente a la antropomorfización tradicional (Roof, 1994a, pág. 358).

Desde otro ángulo, la conexión con Bachelard es interesante, ya que este reconoce que deberíamos ser prudentes a la hora de tratar como sordamente animadas a sustancias que la ciencia de su tiempo tomaba por inanimadas. Esta objetividad transpuesta que amenaza a la imaginación y que tanta desconfianza produce en Bachelard, le hace decir, por otro lado, que no demos el estatuto oficial de inanimadas a cosas y sustancias que, aunque extrañas a nosotros, o limitadas, tienen una vida imaginaria propia (*op. cit.*, 1960, págs. 75-76).

<sup>73</sup> En el texto publicado: *sino*.

Pero lo indudable es que en lo abiótico<sup>74</sup> existen las pasiones.

Hace algunos años compré un pañito de gamuza por el hecho de haberme sido simpático en el escaparate donde residía. Le solía colgar de un clavo, en mi ventana y allí su existencia transcurría tranquilamente. Al entrar yo en mi habitación movía alegre sus bracitos angulares y no cesaba de hacerme señas hasta que le tomaba entre mis manos. Se adhería a ellas tiernamente y comunicaba su dulce calor, con cariño solamente comparable al de una madre que acaricia a su hijo. Su lengua de trapo me solía contar cosas inexplicables para mí, ser humano, al fin y al cabo. Si antes de comenzar la limpieza de mis gafas, no acariciaba su suave y diminuta cabellera, entrelazábase a mis dedos y no cejaba, hasta obtener la deseada caricia. En fin, tanto él como yo, nos cobramos verdadero afecto. ¡Había que verle sonreír entre sus pliegues los días de sol, o llorar arrugado y maltrecho los lluviosos [!]

Mas un día observé que no estaba en su sitio. Recordé su ingenua broma de otras veces escondiéndose por entre los muebles. Al no encontrarle comprendí que algo tremendo había ocurrido.

Tres o cuatro meses pasé en una tristeza, solo explicable por la desaparición de mi amiguito. Pero un día que me encaminaba por las afueras quedé aterrado al contemplar un espantoso cuadro. El huracán hacía rugir de dolor a los postes del camino y ejércitos de nubes con uniformes cárdenos<sup>75</sup>, recorrían el cielo sembrando el exterminio. En

---

<sup>74</sup> El uso de terminología biológica es un componente identitario de un Buñuel que practicó la entomología a principios de los años veinte. Además, la palabra riza el rizo ultraísta, al ser no solo esdrújula, sino también un vocablo técnico.

<sup>75</sup> De nuevo una muestra de la cuidada elección del vocabulario. En este caso, no significa 'amorado', como es usual, sino que es una referencia al uso del adjetivo en el contexto acuático tan corriente en la poética buñueliana, a saber: «Dicho del agua: De color opalino» (*DLE*).

medio de aquel cuadro, pendiente de un cable de telégrafo, yacía muerto mi inolvidable trapo<sup>76</sup>. Le envolvía tristeza de ultratumba, moviendo al viento sus desgarradores harapos y aparecía picoteado sin compasión por la lluvia y el viento. Aun ahora al recordarlo me enternezco.

Este triste caso, demuestra el cariño recíproco, que nos toma *a veces* lo inanimado<sup>77</sup>.

Y ese afecto entrañable a nuestra pipa, tetera, bastón o corbata, ¿no es acaso justa correspondencia a sus favores?

Yo sé de una pipa que fue cogida por un hombre de endurecida conciencia, de la mesa de un amigo, y la raptó sin compasión. Pues bien, al encenderla el vil raptor, le chamuscó la nariz. Aquella pipa enfurecida, echaba lumbre por su único ojo.

Otra vez uno de esos regordetes botijos, de afilado pico, se embozaba y no quería darme sus refrigerantes ondas<sup>78</sup>, si todos los días no esparcía unas migas por el suelo, que se engullía dando saltitos e inclinándose con graciosa torpeza.

Para un teatro macabro, a lo Edgard Poe<sup>79</sup>, el dramaturgo de la nueva generación puede inspirarse en los desvanes de las casas, y dejar los ya exhaustos cementerios<sup>80</sup>. En el

---

<sup>76</sup> Esta es una de las relaciones intertextuales más claras entre los escritos de Buñuel, pues se trata de una referencia directa al trapo ahorcado en el cable eléctrico de «Suburbios» (véase la nota 57). Lo cual indica que este texto pudo ser escrito con anterioridad al cuento citado, aunque por razones editoriales fuese publicado un mes más tarde, y que esta historia se desarrolla en un entorno suburbial de los descritos en su anterior relato. Si la cronología en la que vieron la luz se corresponde con la de su redacción, entonces este podría tenerse por una precuela de aquel.

<sup>77</sup> La cursiva de la locución adverbial no se respeta en *OL*.

<sup>78</sup> *Nota bene*: la oposición entre las ondas refrigerantes del botijo y la lumbre (cálida) de la pipa. Lo importante es la circularidad de los elementos materiales (botijo, pipa) e inmateriales (ondas, humo), en consonante asociación con la del ojo que cerraba el anterior párrafo.

<sup>79</sup> En cursiva en *OL*.

<sup>80</sup> Esta frase parece preludiar algunos de los momentos de *El hundimiento de la casa Usher* de Jean Epstein (1928), adaptación libre de la

desván, «cementerio vecinal de los pisos» pueden verse las viejas cómodas, de vientres abombados por la enfermedad final y que renquean sobre sus patas en los aquelarres de media noche. Jaulas desorbitadas. Baúles grotescos, aún dentro del terror que inspira la muerte. Todo este fúnebre cortejo dando guardia de honor al que fue brasero, encerrado aún en la armadura de hierro con que le sepultaron. En fin, se nota el olor macabro, de cacharros muertos, característico del desván<sup>81</sup>.

Mirando el periódico me hallaba, cuando de pronto escuché [un] breve gemido en la percha. Mi luciente pijama, comprado no ha mucho, se acababa de suicidar tirándose al suelo<sup>82</sup>. Mi estupefacción llegó al colmo al recordar, que lo leído últimamente era el formidable incendio del «Gran

---

obra homónima de Poe, donde la mano de Buñuel, asistente del francés, es más que palpable, según se ha ido anotando en estas páginas.

En otro orden de cosas, Concha Mantecón —esposa de José Ignacio Mantecón, amigo de Buñuel, y prima de la pianista Pilar Bayona, primera novia del calandino— le comentó a Max Aub: «Me contaron que, antes de irse a Madrid [Buñuel llegó a la capital de España a principios de octubre de 1917], él leía novelas policíacas en el desván de su casa, completamente a oscuras, con un antifaz y con una linterna eléctrica» (Aub, 2020, pág. 101).

<sup>81</sup> El diálogo con el siguiente pasaje de Gómez de la Serna, referido a las cosas del señor Andreu, es patente: «Estaba ya tranquilo, cuando un día subí a la buhardilla a por cosas, esas cosas admirables e insospechables que se esperan encontrar en los desvanes [...] y vi aquellos baúles, aquellos baúles, aquellas cosas que no se me habían de olvidar nunca. Uno era chato y largo y parecía el ataúd en que él estaba extendido y seco. El otro estaba entreabierto porque no le cabían las cosas dentro; le levanté la tapa y vi dentro cosas crueles y antipáticas: un ros, una espada, y sobre todo vi una dentadura postiza y una manecita de marfil [...]» (*El Rastro*, Valencia, Prometeo, 1918, págs. 79-80).

<sup>82</sup> *Nota bene*: la técnica que usa Buñuel para acentuar la antropomorfización de los objetos, es decir, el dotarlos de vida, es precisamente su muerte, porque no hay mejor forma de demostrar que uno ha estado vivo que su defunción.

Almacén de Tejidos» donde lo adquirí. Las llamas entregadas al saqueo, lo habían destruido por completo. ¿Acaso leyó el pijama la muerte de sus hermanos? ¿La presintió? No lo sé, el caso es que lo afectivo es cualidad de lo inanimado<sup>83</sup>.

---

<sup>83</sup> El texto concluye con esta suerte de definición de la falacia patética, que es también una velada referencia al cine, donde los objetos deben tener actitudes, en línea con el constante diálogo que entre cine y teatro encontraremos luego en sus críticas y ensayos cinematográficos.



## El ciego de las tortugas

Por aquellos días estaba recreando mi ánimo<sup>84</sup> con la lectura del interesante libro *Le Monde des Aveugles*<sup>85</sup>. Me parecía increíble el grado de intuiciones a que pueden llegar los ciegos, valiéndose de sus otros sentidos, quintaesenciados a costa de la visión. Es de tal modo grande que llega [un<sup>86</sup>] momento en que su vida puede deslizarse tan normalmente como si disfrutaran de una perfecta euforia<sup>87</sup> visual.

A esta lectura dicha se debió sin duda, el que yo me fijara en el ser más extravagante que vi jamás. Me recordaba su presencia algún resurrecto personaje de nuestra novela picaresca, pero me detenía seguir adelante en estas imaginaciones el pensar que un pícaro estereotipado, si viviera hoy no podría sacudirse de encima la pesada carga de tres siglos más de civilización y forzosamente daría un vulgar timador o un simple aventurero, que embarca para América en pos de fortuna.

---

<sup>84</sup> Como ocurre con muchos escritos de Buñuel, el narrador lo inicia hablando de sí mismo.

<sup>85</sup> Pierre Villey, *Le monde des aveugles. Essai de psychologie*, París, Ernest Flammarion, 1914.

<sup>86</sup> La ausencia del artículo en la fuente publicada se subsana en *GB* y *ELB*.

<sup>87</sup> En el texto publicado: *enforia*.

Aquel personaje que todas las tardes pasaba debajo de mi balcón, llevando en la diestra un garrote<sup>88</sup> y colgada del brazo una misteriosa cesta, era un ciego goyesco. Metido en un traje pardo, de basto tejido, emergía su cabeza de una camisa sucia, cuyo prístino<sup>89</sup> color hubiera sido difícil de averiguar sin recurrir al jabón o a los ácidos.

Aquella testa<sup>90</sup> plebeya me era muy familiar. La había contemplado mil veces en algunos lienzos de Brueghel o de Goya. La protuberada<sup>91</sup> y rugosa frente cobijaba dos ojos sin brillo, de los que partían como radios, pequeños y hondos surcos. Aprisionada entre ellos, rampaba<sup>92</sup> una chata nariz suspendida sobre la desdentada boca, temible pozo por el que cuando sudaba caía a raudales el sudor, que afluían allí mil arrugas y arruguillas.

Un día no supe aguantar por más tiempo mi curiosidad y, acechando desde el portal, el sitio por donde debía pasar muy pronto, aguardé. A la hora de siempre le vi avanzar tan<sup>93</sup> tranquilamente como si disfrutara de magnífica vista. No esperé más y me puse en su seguimiento. Él iba sin apenas ayudarse del garrote, lo suficientemente ligero para que yo tuviese que apretar el paso.

Me relamía de gusto al pensar que tal vez, fuese aquel uno de los extraordinarios tipos que acababa de leer en *Le Monde des Aveugles*. Y debía serlo ciertamente, pues con facilidad inexplicable eludía los obstáculos. Esquivaba a los que venían en dirección contraria y al cruzar la calle, paraba matemáticamente en el instante preciso de cruzar veloz algún vehículo<sup>94</sup>.

---

<sup>88</sup> La referencia al garrote hay que vincularla al enorme interés que en la época sentían él y sus compañeros de La Residencia de Estudiantes, en especial Lorca, por el teatro de marionetas.

<sup>89</sup> En *GB*: *primitivo*.

<sup>90</sup> *testa*: 'cabeza'.

<sup>91</sup> En *GB*: *protuberante*.

<sup>92</sup> En *GB*: *rameaba*.

<sup>93</sup> Adverbio suprimido en *GB*.

<sup>94</sup> La convergencia entre el tema del automóvil y de la velocidad, tan propio de la influencia futurista en nuestra literatura de vanguardia, y un

De pronto se detuvo y me llamó por señas. Verdaderamente asombrado acudí<sup>95</sup> a su llamamiento y le pregunté qué quería.

—Le he sentido a usted —contestó— venir detrás de mí desde su casa y le llamo para que si desea algo me lo diga.

—Pero cómo es posible que sepa todo eso siendo ciego —dije en el colmo de la estupefacción.

Quedó perplejo un momento como asombrándose de la pregunta, pero pronto se repuso y me contestó:

—Es muy sencillo. He venido oyendo sus pasos desde allí y al notar que cuando yo me detenía o comenzaba de nuevo a andar, usted hacía lo mismo, he llegado a la conclusión de que me seguía. Además todas estas tardes últimas, observé que al pasar por delante de su balcón, salía a verme<sup>96</sup>.

Sin poder contener mi admiración estreché su mano y le rogué me permitiera acompañarle un rato.

—Con mucho gusto accedo. Yo voy no lejos de aquí a vender mi mercancía.

—¿La lleva en esa cesta?

—Sí señor, aquí llevo a mis buenos amigos.

Y diciendo esto destapó la cesta<sup>97</sup>.

---

adverbio de calado técnico, refuerzan la idea de maquinismo, tecnología y ciencia como adelantos técnicos identitarios de ese momento.

<sup>95</sup> En el texto publicado: *ocudí*.

<sup>96</sup> *Nota bene*: el ciego *observa*, mientras que el vidente *ve*. El motivo del observador (demiurgo) observado alcanza su más alto nivel de irracionalidad cuando quien observa es invidente. Aunque quizás por eso observa en lugar de ver. Buñuel sabe utilizar el lenguaje preciso para no ser pillado en el renuncio fácil y gratuito del ciego que ve, al tiempo que se aleja de cualquier pretensión simbólica como las que podemos encontrar en obras que apreciaba, como *Misericordia* de Galdós: el mendigo marroquí Almudena, que veía con «los ojos del alma», y Pulido, que tenía una «poderosa vista interior, que por la ceguera de los ojos corporales prodigiosamente se le aumentaba».

<sup>97</sup> Esta frase no aparece en *ELB* (ni en *GB*).

Diez o doce manchas grises y negras, se movían lentamente en el fondo<sup>98</sup>. Eran unas pacientes tortugas.

—¿Vende usted tortugas? ¿Pero es posible que se gane así la vida?

—Mire usted, don Juan, —sabía hasta mi nombre aquel ser embrujado—, hace veinte años que soy ciego y he sido cesterero, zapatero, tramoyista y taquillero. Pues nunca he ganado tanto como ahora<sup>99</sup>. Ciertamente que mi oficio último me dio también algún dinero. Además la pintura me atrae.

—Pero ¿cómo?<sup>100</sup> [¿]también pinta usted...? —dije casi indignado creyendo que se burlaba.

—En modo alguno bromeo don Juan. Le aseguro que hace muy poco tiempo pintaba. Todos los cartelones de crímenes que se han exhibido en la provincia durante los últimos años son obra mía —dijo con cierto orgullo.

Antes le extrañó sobremanera<sup>101</sup> que yo supiese cosas relativas a la curiosidad que logré despertar en usted. Diré brevemente cómo aprendí a pintar, y de este modo lograré convencerle de que hablo seriamente.

Antes de ser ciego dibujaba si no muy bien, lo suficiente, para que sin alabarme, la mayor parte de los anuncios de barracón que se exhibían en las verbenas fuesen míos. Quedé ciego y con los años se me fue olvidando la intuición del color. Al decir esta última frase calló un momento y después sonriéndose<sup>102</sup> dijo: Le ha llamado a usted la atención el que emplee palabras cultas ¿verdad?

---

<sup>98</sup> Existe una similitud entre la tortuga y la jirafa que protagonizará años más tarde su texto surrealista más celebrado: las manchas que dibujan el caparazón y el pelaje, respectivamente, de ambos animales.

<sup>99</sup> En el texto publicado el siguiente punto es un punto y aparte, lo que no tiene ningún sentido.

<sup>100</sup> En el texto publicado: *como*. En *ELB* el adverbio es exclamativo.

<sup>101</sup> En el texto publicado: *sabre manera*. Es obvio que este y otros errores son imputables al linotipista, responsable de componer los textos impresos de la época.

<sup>102</sup> En *GB* y *ELB*: *sonriéndome*.

No se asombre. Antes de quedar ciego estudié el bachillerato y tengo tres años de la carrera de medicina<sup>103</sup>. Después, don Juan, el azar y la Sociedad<sup>104</sup>, me trajeron a este ruinoso estado en que me ve.

Un hondo suspiro se escapó por su desdentada boca. Y prosiguió en medio del estupor con que le escuchaba.

Le he prometido contarle el porqué<sup>105</sup> de mi aptitud pictórica y me iba ya por los cerros de Úbeda. Data de hará unos cuatro años. Un día me hallaba con un amigo comiendo una naranja y me ocurrió preguntarle:

«¿Qué color tiene la cáscara?». «Anaranjado» —contestó—. Me escamé un poco puesto que habiéndolo olvidado me parecía aquello una burla. Era como si preguntándole por el color de mi zapato hubiera respondido «Color azapatado».

Ratificóme<sup>106</sup> sin embargo que así era y para asegurarlo más agregó<sup>107</sup> que daba casi igual llamarlo rojo. Inmediatamente le creí. Entonces, sin que por eso tuviera la noción exacta de tal color, supe sin embargo relacionar objetos

---

<sup>103</sup> Tal como explicó en su «Autobiography», Buñuel solo estudió tres años de Medicina, pero no terminó la carrera. Esta confusión entre el personaje del ciego y el autor no solo confirma que el yo narrativo no tiene nada que ver con Buñuel (cosa que ya sabíamos por llamarse Juan), sino que desplaza uno de sus rasgos al invidente, lo que genera una sensación de extrañamiento privativa del lector que conoce la vida del autor. Ello da pie a una sugerente lectura: que el ciego represente realmente a Buñuel, lo que no deja de ser todavía más insólito.

<sup>104</sup> En el texto original tanto *bachillerato* como *sociedad* empiezan con mayúscula. Hemos adaptado solo el primer vocablo (que es aquí genérico), pues la función de la mayúscula en *Sociedad* es claramente hiperbólica, como ocurre más adelante con otras palabras. En *GB* y *ELB* se modifican ambas mayúsculas.

<sup>105</sup> En el texto publicado: *por qué*.

<sup>106</sup> El empleo de la forma enclítica en los verbos no solo sirve para homenajear el lenguaje cervantino y sus derivadas románticas, sino para esdrújulizar los vocablos siguiendo el credo ultraísta.

<sup>107</sup> En el texto publicado se añade una coma, lo que no tiene ninguna coherencia sintáctica.

igualmente coloreados. «Anaranjado, naranja» me decía y recordé que este era invariable en ciertos tipos, como la sangre, a los que en algunas ocasiones podían referirse otros más<sup>108</sup> contingentes, como la nariz de ciertas personas y los raspadores de una especie de caja de cerillas.

Entonces, ya del todo iluminado me decía: «Verde, inmutable en la yerba tierna» y enseguida aquel feliz proceso de relación me hacía recordar que aunque no necesariamente, eran cromáticamente idénticos, los divanes de algunos cafés, la fruta sin madurar y ciertos libros que leía en sexto año del Instituto. Así fui haciendo con el resto del espectro. Había por tanto solucionado lo relativo al color que habían de ostentar mis cartelones.

—Es usted admirable —dije sobrecogido por aquella genial sagacidad—. Pero —agregué— no solamente eso me admira, sino su manera de expresarse, tan culta, tan poco vulgar. ¿Ha continuado usted estudiando algo?

—¡Ay! —exclamó suspirando—. La falta de medios no me permite comprar los libros que quisiera, pero continúo releendo con la fruición del primer día a mis dos autores favoritos.

—[¿] Puedo saber quiénes son?

—Ya lo creo. El inconmensurable Xavier de Montépin<sup>109</sup> y Fren<sup>110</sup>. A este último me lo leyeron en alemán, porque nunca me fie de las traducciones.

Me tuve que agarrar a una esquina para no caer al suelo. Aquel hombre de aspecto miserable, andrajoso y ¡Ciego!<sup>111</sup>

---

<sup>108</sup> En el texto publicado: *mas*.

<sup>109</sup> Xavier-Henri Aymon de Montépin (1823-1902) fue un afamado novelista francés especializado en el drama popular. Sus folletines fueron publicados en España por la editorial Sopena.

En *GB*: *Montepín*.

<sup>110</sup> No hemos podido identificar al susodicho.

<sup>111</sup> En *GB* y *ELB* se vuelve a eliminar la mayúscula, soslayando la hipóbole pretendida por Buñuel.

era ante mis atónitos ojos un Semidios<sup>112</sup>. Quise indagar más todavía.

—Una vez que usted podía relacionar 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 el 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<sup>113</sup>.

Hablando de manera tan insólita, llegamos por fin a la plazuela en donde el ciego solía exponer su mercancía. Despedíme de él, no sin antes ofrecerle una visita.

Fingí marcharme, pero volví al cabo de un rato. A su alrededor se hallaban ya congregadas veinte o treinta personas.

—Compren al ciego Pedro —decía con voz quebrada y profunda— la tortuga terrestre, moruna, la doy barata. Bicho inofensivo contra las personas, no araña, no muerde[,] no hace nada, pero guay de los animales que se atreven con ella. Una vez esa de la izquierda mató a un león.

—Oiga —dijo un chiquillo que estaba en el grupo—, ese león sería un mosquito.

—No, joven, león y muy león era. Se la tragó y murió indigestado.

Todos se echaron a reír, pero nadie le compraba nada.

---

<sup>112</sup> En el texto publicado: *Semi-Dios*. Como en el ejemplo de la nota anterior, *GB* y *ELB* suprimen la mayúscula, elidiendo el efecto hiperbólico.

<sup>113</sup> Está claro el registro humorístico de todo el relato, que tiene destellos de humor negro y casi surrealista, como considerar pequeñeces las situaciones mentadas.

—Señores —continuaba—, son el aseo, la limpieza, la curiosidad de las casas<sup>114</sup>.

Contra<sup>115</sup> los ratones.

Contra las correderas<sup>116</sup>.

Contra las cucarachas.

—Esta vez sí que se ha «colao» —dijo el mismo travieso chiquillo—. Para usted es distinta cosa cucarachas que correderas.

—Y para todos. Las cucarachas viven en las casas y las correderas van por la calle, se paran en el corro<sup>117</sup> del ciego de las tortugas, y le queman la sangre con sus objeciones.

El público soltó otra vez la risa y el golfillo se puso colorado como un tomate.

—Vamos señores ¿quién [se] lleva una? A todas las he quitado el veneno.

Un señor calvo, bonachón se atrevió a preguntar, pero sin intención de comprarle:

—¿Qué comen?

—Ya lo ha oído usted. Llévase esa que mató al león y no habrá una chinche en toda la casa.

---

<sup>114</sup> En *GB* este signo de puntuación fue sustituido por dos puntos (y seguido).

<sup>115</sup> En *GB* se mantiene la mayúscula, lo que bien podría ser consecuencia de que los dos puntos que anteceden fuera un error de impresión, pues después de esta y la siguiente oración va un punto y seguido (en lugar del punto y aparte del texto publicado) y no una coma, o punto y coma, como sería más coherente con esos dos puntos que las introducen en esa edición.

<sup>116</sup> Una corredera es una cucaracha. Parece, por tanto, otro síntoma de que Buñuel esté representado aquí por el ciego, con el que comparte conocimientos entomológicos, al tiempo que ponía a prueba los del lector común que no podía saber que estaba hablando del mismo insecto. Y aprovecha la ocasión para, en primer lugar, mantener la aliteración en [c] y en [r], así como, en segundo lugar, ofrecernos, un par de oraciones más abajo, el gag del niño que sí conoce tal sinonimia.

<sup>117</sup> Este vocablo culmina las aliteraciones en [c] y en [r] presentes en las frases anteriores.



El señor ofendido dijo:

—En mi casa no existen esos bichos.

—Bueno —respondió el ciego imperturbable—, los ratones.

—Tampoco los hay.

—Pues los pone usted.

Nuevas carcajadas resonaron en el corro que por momentos iba engrosando.

—Usted don Juan —dijo dirigiéndose hacia donde me hallaba—<sup>118</sup>, llévese una.

Estuve a punto de desmayarme. Estaba dudando entre hacerlo o ir a dar parte a la policía y que lo detuvieran por brujo.

—Si me dice cómo ha podido saber que estoy aquí —grité exasperado— no una sino todas le compro y aumentaré voluntariamente el precio en diez veces.

—Es increíble don Juan que no lo adivine usted. Antes le hablé del oído, del gusto, pero ¿y el olfato? Su olor recordado y no otra cosa, fue lo que me hizo notar que se hallaba ahí.

—Admirable, admirable —grité emocionado y después de darle lo prometido, le insté a que viniese a verme. Enseguida partí apresuradamente. Al volver la esquina aún oía la sombría voz del ciego que salmodiaba.

—La tortuga terrestre, moruna, no muerde, no araña, no hace nada...

---

<sup>118</sup> En el texto publicado se invierten estos dos signos de puntuación: ,—.

## Por qué no uso reloj (Cuento)

Estaba escribiendo una carta sin importancia, por lo tanto lo que voy a narrar no fue sugestión producida por un especial estado de conciencia, ni debió ser un sueño, ya que momentos antes estuve dando caza a una impertinente mosca<sup>119</sup> que me molestaba de continuo hablándome al oído —como esos viejos sordos, que cuchichean bajito y pesadamente cosas insoportables— y al día siguiente de mi aventura encontré su cadáver en el ataúd que le formó la tapa del tintero<sup>120</sup>.

---

<sup>119</sup> Esta es la única vez que en la ficción buñueliana aparece la referencia directa a la mosca, animal daliniano por antonomasia. Su presencia no se limita al sustantivo, sino que se extiende al uso, más adelante, del participio pasado del verbo *amoscar*, que ya utilizó en «Una traición incalificable». Aunque aquí el participio establece un vínculo con la mosca que aparece al principio, su uso actúa, al igual que ocurría en ese otro cuento, como un mecanismo de reificación del estado de ánimo.

<sup>120</sup> Fuese o no un sueño, Martínez Herranz acierta de lleno cuando afirma que Buñuel, al escribirlo, estaba vaticinando acerca de su futuro: «Especialmente al hablar del modo en el que el Tiempo le proponía acceder a la eterna juventud. Porque, arriesgándose a alterar y flexibilizar con su Cine las nociones de Tiempo manejadas hasta la fecha, no solo revolucionó el lenguaje y la narrativa cinematográfica, sino que además construyó un corpus de obras que todavía siguen siendo apabullantemente revolucionarias y novedosas. A través de ellas, Buñuel consiguió sustraerse de las garras de la vejez, negociar con el Tiempo para detenerlo y, de este modo, seguir siendo eternamente joven a través de sus películas» (2018, pág. 279).

Me hallaba, pues, escribiendo. De pronto oí cerca de mí un tic-tac más fuerte que los demás y como pronunciado con el solo objeto de llamar la atención; pero cuál no sería mi estupefacción al encontrarme frente a frente con el ser más extraño que pudo crear imaginación<sup>121</sup>.

Tenía dos pies, uno de plomo y otro de pluma<sup>122</sup>; el cuerpo lo formaba una varilla de acero mohoso, y la cabeza no era otra que un disco de latón dorado con un desigual bigote<sup>123</sup> en forma de saetas<sup>124</sup> y dos minúsculos ojillos, como esos que tienen los relojes para darles cuerda. Todo él demostraba un empaque y una jactancia verdaderamente insoportable.

Admirado, aun cuando ofendido le interrogué:

—Dígame usted, ¿por qué se ha introducido en mi cuarto sin haber tenido la discreción de llamar a la puerta?

El extravagante hombrecillo no se inmutó por mi desabrimiento<sup>125</sup> y replicó con mucho desenfado:

---

<sup>121</sup> En el texto publicado el punto siguiente es un punto y seguido. Nos parece más coherente con el resto de la estructura el aplicar un punto y aparte como, de hecho, hace la edición francesa de la obra literaria de Buñuel de la editorial Plon.

<sup>122</sup> Como técnica vinculada al juego del lenguaje y al humor, no es de extrañar toparnos con el recurso a la paronomasia. En este caso, a mayor abundamiento retórico, el resultado es asimismo una imagen contradictoria.

<sup>123</sup> El bigote, elemento capilar recurrente aquí y en otros textos, formaba parte del imaginario creativo de Buñuel y Dalí. Esta fijación la personalizó, como se verá, en el actor Adolphe Menjou y su mostacho.

<sup>124</sup> *saeta*: 'aguja del reloj'. Buñuel utilizará más veces esta palabra, incluso en su escrito sobre el cine «Una noche en el Studio des Ursulines».

<sup>125</sup> *desabrimiento*: «Dureza de genio, aspereza en el trato» (*DLE*). La elección del término no es baladí, pues responde a la afición que Buñuel tenía por las armas, ya que otra acepción es: «En la ballesta y en algunas armas de fuego, como la escopeta, dureza de su empuje al dispararse dando coz y golpeando al tirador» (*DLE*). Uno de los títulos barajados para el film *Un perro andaluz* fue *La marista en la ballesta*. Título sobre el que, por cierto, tampoco hay unanimidad, pues se suele aludir a él también como *La marista de la ballesta*, *El marista en la ballesta* o *El marista de la ballesta*.

—Caballerete, desde que usted ha nacido anda conmigo y no se ha dignado, hasta ahora, hacerme tales preguntas.

Amoscado por este tono despectivo dije yo:

—Contenga usted la lengua y no me aplique el título de Caballerete, pues tengo otros más honoríficos.

Y para probarlo iba a sacar de mi pupitre documentos que lo acreditasen<sup>126</sup>.

—Calma, joven—me respondió—. Yo soy tan viejo como usted no puede ni soñar y mi edad me permite hablarle en este tono autoritario.

—Entonces, ¿quién es usted?

—Soy el Tiempo.

Un ¡oh! de estupor, perfectamente circular se dibujó en mi boca. Pero él se apresuró a continuar:

—No se asombre, porque el materializarme en esta forma no fue más que por pura simpatía hacia usted. Por otra parte quiero hacerle revelaciones que acaso le interesen.

Al decir esto se arrellanó cómodamente en un cojín. Con el asombro consiguiente vi que el reloj de pared y el despertador se desplazaban de su sitio y moviendo la cola, iban a lamerle los pies. Entonces no me cupo ya la menor duda de que era con el propio Tiempo con quien hablaba. Ahora voy a transcribir íntegramente su relato.

He aquí lo que dijo:

[—]Amigo mío, esta noche he tenido un gesto audaz. Me he anulado yo mismo unas horas en la Eternidad.

Nadie se habrá enterado más que usted de que mientras permanezca aquí, nada envejecerá y todo lo existente habrá desaparecido. Pero voy a hablarle a usted de mi vida. Toda mi historia puede dividirse en dos períodos: antes de la in-

---

<sup>126</sup> En el texto publicado (y de ahí a *OL* y *ELB*): *Contenga usted la lengua y no me aplique el título de Caballerete, pues tengo otros más honoríficos—, y para probarlo iba a sacar de mi pupitre documentos que lo acreditasen*. La edición francesa de Plon corrigió la estructura tal cual la presentamos aquí.

vención de los relojes y desde entonces acá. Mi primera época se deslizaba en alegres jugueteos, con mi hermano el Espacio<sup>127</sup>, por todos los lugares que poseemos en el Universo. Lo pasábamos bien ¡voto a tal!<sup>128</sup> y solo una nubecilla enturbiaba nuestra existencia. Era esta de carácter gastronómico. Crea usted que no había ni una cocina, ni un restaurant, ni siquiera un prado. La carencia total de alimento fue lo que me impulsó a comerme a mis hijos apenas nacían<sup>129</sup>. Luego he visto que se me ha retratado como un viejo monstruoso y feroz, teófago por egoísmo y malos instintos. Mas, juro solemnemente —y al decir esto el péndulo osciló graciosamente hacia el estómago— que tales supuestos crímenes eran tan solo para satisfacer mi apetito. Por otra parte, el no<sup>130</sup> comerse a los hijos pertenece a una moral muy en moda hará unos cuatro o cinco mil años.

Dijo<sup>131</sup> esto de los cinco o seis mil años, como quien dice tres o cuatro días<sup>132</sup>.

---

<sup>127</sup> En el cuento encontramos diferentes dimensiones del tiempo. Esta es la filosófica.

Buñuel hermanó tiempo y espacio con finalidades sinestésicas (véanse las notas 392 en el aparato introductorio y 35).

<sup>128</sup> Locución interjectiva para expresar amenaza, enfado, sorpresa, admiración, etc.

<sup>129</sup> Esta es la dimensión mitológica del tiempo. La confusión entre Chronos, dios del tiempo, y Cronos, dios de la agricultura —Saturno, en la mitología romana—, salta a la vista. Aquí Buñuel se refiere a este último. Esta equivocación puede proceder del cuadro *Saturno devorando a su hijo* de Goya, en el que Buñuel se inspira, como se confirma en la siguiente oración.

<sup>130</sup> En *OL* se omite el adverbio.

<sup>131</sup> Un error de impresión, creemos, hace que la raya que tenía que dar paso al siguiente diálogo se introduzca al inicio de esta oración.

<sup>132</sup> En *OL*: *cinco o seis mil años*; modificación que todas las ediciones internacionales han incorporado. En *ELB*, en cambio, se respeta el original. Podemos entender esta enmienda, pero no tanto que hubiese pasado por alto al autor y al editor de la revista, a pesar de que, vistas otras erratas, tampoco sería descartable. Por otro lado, no tiene por qué ser un error, sino que puede que Buñuel quisiese demostrar la celeridad del

[—]Pero amigo mío, desde que el primer reloj hizo su aparición —y sus bigotes antes erguidos y marciales marcaron ahora las 7 y 25— no ha habido un momento de reposo para mí. Necesito multiplicarme, elevarme a una enésima<sup>133</sup> potencia para poder funcionar todos los relojes existentes. Habrá usted observado que a veces no puedo con tanto trabajo y cuando eso acaece suelen enmudecer mis enemigos. La agitación es excesiva de unos siglos a esta parte, a pesar de lo cual oirá y aun leerá usted alguna vez «Discurría tranquilamente el tiempo...» «El tiempo tranquilamente prometía...»<sup>134</sup>; pero créame, eso no son más que infundios y necedades, a las cuales no debe usted hacer caso.

Al llegar aquí, una tosecilla molesta le asaltó y tosió las 8. Apenas pudo tictaquear prosiguió, entre el ladrido alborozado de mis dos relojes, que ladraban también las 8:

[—]Veo que tiene usted ahí el retrato de ese majadero de Einstein<sup>135</sup>. Mi experiencia me acoraza contra los insultos, pero el de relativo es el que más me ha dolido. Resulta que no bastan las falsedades que se me han levantado,

---

tiempo con esta *equivocación* léxica o generar un efecto de extrañamiento en el lector. Encima, puede tratarse de una manifestación de la relatividad del tiempo, como la que termina la frase: si el personaje Tiempo lo dijo como quien dice tres o cuatro días, el narrador puede relativizar también lo dicho.

<sup>133</sup> El interés de Buñuel por las teorías de Einstein, cuya mejor muestra es este relato, le llevó a utilizar más de una vez este adjetivo, o su representación matemática *n*, incluso en sus poemas, como en «No hay Dios».

<sup>134</sup> Aquí topamos con el uso paródico de la palabra *tiempo*, presente a lo largo de todo el cuento.

<sup>135</sup> Dimensión física del tiempo. Tratando de majadero a Einstein, Buñuel posiciona claramente a los protagonistas de la historia: el Tiempo y el narrador que, por lo apuntado, es el propio autor. Ambos son antagónicos en la opinión que les merece el científico alemán, siendo el lector quien deberá tomar partido, llevando el narrador (Buñuel) todas las de ganar.

sino que ahora soy la comidilla de las gentes por culpa de esa mala persona<sup>136</sup>.

De pronto su cuerpo comenzó a estirarse desmesuradamente. Yo me revolví inquieto en la silla al ver un nuevo prodigio en aquella noche fantasmagórica. El Tiempo se alargaba demasiado.

—No se intranquilece usted —me dijo ya del todo calmado— que en seguida termino y me voy. Pero no lo haré sin antes favorecerle en todo lo posible. Desde luego, cuando la vejez vaya a atraparle con sus garras trémulas yo seré quien la detenga y quedará eternamente joven.

—No, muchas gracias —respondí vivamente—, quiero que mi hora me llegue como a todos.

—Es usted un hombre sensato —me respondió—. Si rehúsa esto, entonces le contaré entre mis hijos dilectos y como a ellos le favoreceré.

—Pero, desearía saber quiénes van a ser mis hermanos<sup>137</sup>.

—¡Hombre, por Dios! Pues sus hermanos serán los timadores y ladrones de relojes, porque ellos me alivian mucho en mi faena haciendo desaparecer de los bolsillos esos pequeños instrumentos que para mí son los más enojosos, porque existen en mayor cantidad. Mis hijos son también los perezosos, porque usan de mí con moderación. Mis hijos son...

—No siga —dije precipitadamente—. ¿Quiere usted hermanarme con timadores, con perezosos? De ningún modo acepto sus favores.

---

<sup>136</sup> Abundando en lo expuesto en la nota anterior, de esta línea de diálogo «podemos descubrir no solamente el dolor que siente el Tiempo personificado del cuento por la relatividad, sino que también se siente la admiración del narrador por el premio nobel de física. Aunque el Tiempo de Buñuel expresa su desprecio hacia Einstein, prácticamente acepta su teoría porque se rebela contra la restricción cronológica y no se deja medir por las manecillas del reloj» (Katona, 2017, pág. 85).

<sup>137</sup> En el texto publicado (y de ahí a *OL* y *ELB*): *Pero, ¿desearía saber quiénes van a ser mis hermanos?*

—Es usted un joven sin experiencia, demasiado ingenuo. Desengañese que los que mejor han vivido son esos y los muchos que aún iba a citar. Si usted fuera artista amaría, por ejemplo, unas horas del tedio, mi hijo predilecto.

[—]Estoy viendo que sus más amados hijos son las cualidades más desacreditadas entre los hombres. Me está usted resultando un ser vago, desaprensivo, egoísta.

El Tiempo amenazaba borrasca<sup>138</sup>. Sus saetas se encolezaban. Dio las ocho y media de una manera tan amenazadora que yo llegué a sentir verdadero temor<sup>139</sup>.

—Basta, joven, puesto que desdeña mis favores, sufrirá mis desfavores. Por lo pronto antes de dos días se quedará usted sin relojes.

Dicho esto, desapareció bruscamente<sup>140</sup>.

Y su maldición se cumplió, pues no habían transcurrido dos días de mi aventura, cuando me vi sin una peseta y tuve que empeñar mis dos amados relojes.

Además sufría una obsesión constante. Todos los relojes con que topaba me miraban amenazadoramente y sus sae-

---

<sup>138</sup> Este es un buen ejemplo del humorismo de Buñuel, quien, a propósito, asociando el tiempo con un fenómeno meteorológico, confunde su identidad de magnitud física con la de estado atmosférico, llevando su afición por la androginia incluso a los personajes no humanos de sus composiciones.

<sup>139</sup> Esta indicación horaria limita temporalmente el desarrollo de la acción a poco más o menos una hora (era algo antes de las 7 y 25 cuando el reloj hace su aparición). Desde un punto de vista ortotipográfico, destaca el uso del léxico y no de las cifras para indicar la hora. Puede ser azar, mas es significativo que la exactitud de los dígitos en las indicaciones horarias anteriores dé paso a la relatividad de una indicación que, por oposición a la anterior, podemos considerar alegóricamente *analógica*, en coherencia con la progresiva presencia de la teoría de la relatividad en la narración.

<sup>140</sup> Sin sangrado en el texto publicado, aunque la frase se inicia en una nueva línea (tal vez por azares de la impresión, no lo sabemos). En *OL* y *ELB*, en cambio, la oración sigue a la anterior, que finaliza con un punto y seguido, rompiendo con la estructura dialogal.



tas se erizaban con ira<sup>141</sup>. Otros, cuando quería enterarme de la hora, giraban burlonamente desconcertantes.

Por eso me compré un reloj de arena y le<sup>142</sup> puse sobre la mesa. Pero entonces la venganza del Tiempo fue más cruenta. No sé qué haría con él, lo cierto es que su esbelto talle, ese talle<sup>143</sup> fino como una aguja, fue engrosando poco a poco hasta dejar pasar la arena en grueso chorro<sup>144</sup>.

Entonces a mí me llegó a repugnar aquel pobre reloj ajamonado<sup>145</sup>, que después de todo no tenía la culpa de su deshonra y un día lo eché por la ventana, como esos amos intolerantes arrojan de su casa a la criada que tuvo un desliz<sup>146</sup>.

Desde entonces estoy resignado a pasar sin reloj y esto me ha hecho perder muy buenos amigos por faltar a sus citas<sup>147</sup>.

---

<sup>141</sup> Se produce aquí una poderosa imagen irracional como efecto de introducir el tema tan querido por Buñuel del narrador observado, en este caso por el ojo observador del reloj —o sea, el tiempo— antropomorfizado. Pese a que las relaciones con los relojes blandos de Dalí son evidentes, Buñuel introduce la imagen de las saetas erizadas como sello lírico propio, porque la deformación de los guardatiempos dalinianos afecta a la caja del reloj, nunca a las agujas, cuya distorsión, muy exigua, deriva siempre de la de la caja.

<sup>142</sup> En *ELB* se corrige el leísmo. Lo hemos mantenido dado el carácter humanizador que confiere al objeto, aun cuando consideramos que se trata de un leísmo, pues de seguir con esa lógica, en el siguiente párrafo debería haber empleado la misma forma pronominal.

<sup>143</sup> Aquí, la acepción de *talle* es: «Cintura del cuerpo humano» (*DLE*).

<sup>144</sup> En este párrafo, Buñuel recurre al retruécano: *arena-fue-talle/talle-fue-arena*.

<sup>145</sup> *ajamonado*: «Propio o característico de la mujer entrada en carnes» (*DLE*). *Nota bene*: el diseño de un reloj de arena es similar al de dos jamonos vertical y simétricamente colocados uniéndose por la pezuña. Con su engrosamiento, Buñuel sugiere que se singularizó, forjándose como uno solo.

<sup>146</sup> Asoma en esta ocasión una imagen surrealista, que Buñuel utilizará en una escena de *La edad de oro*: aquella en la que el protagonista tira diferentes objetos, animales y personajes por una ventana, como una jirafa o un obispo.

<sup>147</sup> Sorprende, como ha advertido Arias, el humor ligero de este final, muy lejos del corrosivo que impregna toda su obra (2013, pág. 434).