

EPISTEMOLOGÍAS Y POLÍTICAS EN CONFLICTO EN *LAS HURDES/TIERRA SIN PAN* DE LUIS BUÑUEL

CONFLICTING EPISTEMOLOGY AND POLITICS IN *LAS HURDES/LAND WITHOUT* *BREAD* BY LUIS BUÑUEL

María Luisa Ortega
Universidad Autónoma de Madrid

El poeta, con todos sus cinco sentidos en perfecto estado de salud, va a tener, no el gusto, sino el sentimiento de enseñaros esta noche un pequeño rincón de la realidad. [...] hoy el poeta os hace una encerrona porque quiere y aspira a conmover vuestros corazones enseñando las cosas que no queréis ver, gritando las simplísimas verdades que no queréis oír.

Federico García Lorca, *Comedia sin título*.

En *Las Hurdes* no hay nada gratuito. Es tal vez la película menos «gratuita» que he hecho.

Luis Buñuel, *Buñuel por Buñuel*.

Las Hurdes/Tierra sin pan, un film aparentemente menor en la filmografía de Luis Buñuel, constituye una obra providencial para reflexionar sobre las coyunturas históricas, políticas, culturales y artísticas contemporáneas a su realización. A partir de ella, podemos reconstruir itinerarios que interconectan la trayectoria vital y cinematográfica de su creador, el devenir de la vanguardia y el surrealismo en estos años, la emergencia del cine documental y la cultura visual ligada al documento en la década de los años treinta y el convulso contexto político, tanto español como internacional, de aquel 1933

en que se rodó y de los años inmediatamente posteriores. Dicho contexto determina no sólo el contenido, la circulación y la recepción de *Las Hurdes/Tierra sin pan*, sino también la materialidad misma del documental, que mutará en diferentes versiones al socaire de los acontecimientos y las coyunturas históricas, presentándose así como un objeto tan fascinante como mutable, incierto y ambivalente como lo son los títulos por los que se lo conoce. Del mismo modo, la elección de la comarca extremeña de Las Hurdes inserta la película en el contexto de acciones y discursos, textos e imágenes, que preceden y suceden a la visita del rey Alfonso XIII en 1922, con las que la película establece un complejo diálogo.

Podemos considerar, en primer lugar, a *Las Hurdes/Tierra sin pan* como el cierre de la trilogía que inaugura la filmografía de Luis Buñuel con *Un chien andalou/Un perro andaluz* (1929) y *L'âge d'or/La edad de oro* (1930), fruto de la asociación creativa con Salvador Dalí, ineludibles en la historia del cine surrealista cuyas preocupaciones pueden rastrearse en el film que nos ocupa. Pero al mismo tiempo representa un punto de inflexión respecto a estos dos títulos haciendo problemática su lectura en relación directa con el programa surrealista. Se produce con él un viraje de la experimentación vanguardista al cine documental, que encuentra su prolongación en el realismo que caracterizará algunas de sus ficciones posteriores, como *Los olvidados* (1950), y también determina la vocación cinematográfica del director. «Al hacer *Tierra sin pan* –afirmaba– decidí dedicarme totalmente al cine» (Ibarz, 2000:9). Deberíamos también recordar que *Las Hurdes/Tierra sin pan* y *Viridiana* (1961) son las dos únicas películas netamente españolas, en términos de producción que dirige Buñuel.¹ Paradójicamente, el cortometraje documental que nos ocupa nunca tuvo estreno comercial en España ni versión en español hasta 1996. Es además el único documental que firmará Luis Buñuel como director. A pesar de ello, Francisco Aranda, su primer biógrafo, reiteraba que «Buñuel era más documentalista que muchos de los que se dedicaron a ello profesionalmente» (Aranda, 1975: 175). A ello no es ajeno el hecho de que en su etapa profesional más anónima y desconocida –hasta la publicación del estudio de Fernando Gabriel Martín (Martín, 2010)–, que tiene como escenario Nueva York entre 1939 y 1944, trabajara en el remontaje y la creación de versiones de documentales ajenos.

¹ No así como productor, faceta en la que tendrá una activa, aunque breve, carrera profesional en España vinculada a la productora madrileña Filmófono entre 1935 y 1936 en auspicio de un cine popular de consumo que dejará también huellas en sus trabajos posteriores. La producción de los títulos *Don Quintín el amargao* (1935), *La hija de Juan Simón* (1935), *Quién me quiere a mí* (1936) y *¡Centinela alerta!* (1936) será su último vínculo con el cine español antes de iniciar su exilio.

El giro hacia el documental que esta película representa respecto a sus obras anteriores, y su aparente excepcionalidad dentro de la trayectoria de Buñuel como autor, debe comprenderse a la luz del contexto artístico y cinematográfico europeo contemporáneo. Como ya señalara George Sadoul (1967), en el quicio que separa las décadas de 1920 y 1930, el cine de vanguardia se decantaría definitivamente hacia el documentalismo que lo había acompañado desde sus orígenes. Los surrealistas ensalzaron sistemáticamente las actualidades, el documental y el documento (*Documents* será el título de la revista fundada por George Bataille). En sus escritos de finales de los años veinte, Buñuel alaba los noticiarios de la Fox por sus cualidades anti-artísticas; y en las sesiones de cine que organizara en la Residencia de Estudiantes de Madrid entre 1927 y 1928 (Gubern, 1999), el cine de vanguardia compartían sesión con los films científicos de Lucien Bull y con películas que marcaban esa transición de la vanguardia artística al documental, como *Rien que les heures* (1926) del brasileño Alberto Cavalcanti, figura central del futuro movimiento documental británico liderado por John Grierson.

Dicha decantación se puso plenamente de manifiesto en el II Congreso de Cine Independiente celebrado en Bruselas en 1930. Dominado por la conciencia del declive de la vanguardia formalista, algunos de los films mostrados en el congreso –*À propos de Nice* (Jean Vigo, 1930), *Drifters* (John Grierson, 1929), *Chelovek s kinoapparatom/El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, 1929)– y los debates que acompañaban a las proyecciones demostraba el vigor del documental para reorientar las búsquedas estéticas previas del arte cinematográfico hacia lo social y lo político. El congreso se saldaba además con una declaración firmada por los representantes de todas las delegaciones nacionales (con la excepción de España e Italia) en pro de convertir el cine en un instrumento de lucha antifascista (Vichi, 2002; Ortega, 2013). Porque esa transición del cine de vanguardia dominado por la experimentación formal al documental es concomitante al paso firme hacia el compromiso y la acción política de cineastas como Jean Vigo, Joris Ivens, Henri Storck, Jean Painlevé, Jean Lods o Léon Moussinac, todos ellos presentes en Bruselas. También lo es en el caso de Luis Buñuel. Como estudió Paul Hammond (1999), la distancia que separa *L'âge d'or* y *Las Hurdes/Tierra sin pan* está determinada por la trayectoria vital y artística de Buñuel inmersa en un nuevo contexto en el que el cine, el arte y la política devienen indisociables. En mayo de 1932 Buñuel rompe con el grupo surrealista mediante una carta dirigida a Breton en la que declara haber optado por abrazar el comunismo (se habría afiliado, en 1930, al Partido Comunista Español, PCE), tomado así partido por la facción pro-soviética encabezada por Louis Aragon; también se produ-

ce en este periodo la ruptura definitiva con Salvador Dalí. En ese mismo año, 1932, se funda en París la Association des artistes et écrivains révolutionnaires (AEAR), sección de la Unión de Escritores Revolucionarios creada en Moscú en 1927. La AEAR incluirá una sección fotocinematográfica presidida por la idea del cine como arma política y que tendrá como actividades principales la exhibición de cine soviético y la realización de noticiarios y documentales ligados a la lucha obrera. Buñuel abandonará puntualmente el rodaje de *Tierra sin pan* para participar en el lanzamiento del primer manifiesto de la sección española de la Asociación (en apoyo de los escritores víctimas de la represión nazi) el 1 de mayo de 1933 en Madrid.

Formaban parte de la AEAR Painlevé, Vigo y Buñuel, con simpatizantes como Storck e Ivens. Si un mismo espíritu movía a los cinco cineastas mencionados, las concepciones que poseían sobre el documental y sus potencialidades estético-discursivas para representar la realidad eran divergentes. A pesar de sus muchas diferencias, Joris Ivens y Luis Buñuel coincidían en un tratamiento fílmico de lo real basado en la reconstrucción y la puesta en escena de lo pro-fílmico, que se hace patente en el proceso de realización y la planificación de *Misère au Borinage* (Joris Ivens y Henri Storck, 1933), documental sobre las condiciones de vida y la lucha de los mineros del carbón en la región belga del título, y en *Las Hurdes/Tierra sin pan* (1933). A esta concepción, que tiene sus raíces en Robert Flaherty –hay quienes han emparentado su *Hombres de Arán* (1934) con el documental de Buñuel–, se contraponían los llamamientos Vertov y de los autores de *À propos de Nice* (Jean Vigo y Boris Kaufman, 1930) por un cine de lo real despojado de la actuación, donde la cámara tomara la vida por sorpresa, arrancara al torrente de lo visible aquellos elementos y gestos que el montaje interpretaría para superar el mundo de las apariencias. Ambas posiciones abogaban por una transformación cinética de lo real que trascendiera el ámbito de la experiencia cotidiana para ofrecer nuevas claves con las que entender el mundo contemporáneo, pero las estrategias podían ser muy diversas y, en estos momentos, constituían un extenso territorio aún por explorar. Así, los vasos comunicantes entre vanguardia y documental, conectados por el compromiso político-social, serán polimorfos en sus manifestaciones cinematográficas, encontrando una de sus manifestaciones más irreductibles en *Las Hurdes/Tierra sin pan*.

Esta emergencia del documental en Europa, que se consolida a mediados de la década de los años treinta en movimientos como el liderado por John Grierson en Gran Bretaña, tiene su correlato en los Estados Unidos de la Gran Depresión, que Buñuel conoció: en diciembre de 1930 viaja a Hollywood para colaborar en el departamento de versiones francesas de la Metro Goldwyn

Mayer (Marin, 2010). En oposición a este cine comercial producido por la industria cinematográfica americana, se estaba fraguando un imponente movimiento documental alimentado por la experiencia de la Worker's Films and Photo League auspiciada por la Internacional Comunista (1930), con figuras como Paul Strand, que transitan de la vanguardia formalista (*Manhatta*, 1921) al documental socio-político junto a Leo Hurwitz, Willard van Dyke y Ralph Steiner en el grupo Nykino (1935), y la obra de fotógrafos como Dorothea Lange y Walter Evans. El New Deal proclamado por Franklin D. Roosevelt en 1933 dará impulso institucional al cine y la fotografía documental, que se ponen al servicio de la publicitación de las reformas puestas en marcha.

Todo este escenario dibuja el marco de una nueva cultura visual ligada al documento que tendrá múltiples manifestaciones en España (Mendelson, 2012), y que exhumaba realidades y rostros hasta entonces invisibles. En él debe leerse también *Las Hurdes/Tierra sin pan* filmada en 1933. El 14 de abril de 1931 se había proclamado en España la II República. Las políticas de los gobiernos republicanos van a auspiciar programas educativos y sociales destinados a la modernización del país que generan discursos e imágenes con los que *Las Hurdes/Tierra sin pan* dialoga y entra en conflicto. Entre ellos, las denominadas «Misiones Pedagógicas», un proyecto de educación popular por el que, desde finales de 1931, jóvenes intelectuales, maestros, escritores y cineastas recorrerán los pueblos y las aldeas del territorio peninsular llevando con ellos bibliotecas populares y un museo itinerante con reproducciones de obras del Prado, organizando sesiones cinematográficas y musicales, charlas y recitales de poesía para una población mayoritariamente analfabeta y sin previo acceso a la cultura. En el marco de este proyecto, Federico García Lorca dirige la compañía de teatro *La Barraca* que recorre igualmente la España rural representando obras del teatro clásico español (Cervantes, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina). Esta relación de los intelectuales, escritores y artistas con el mundo rural y la cultura popular española fue bidireccional. En 1933, se estrena en Madrid *Bodas de Sangre*, obra teatral de García Lorca que toma como argumento acontecimientos reales y para cuya documentación el escritor viaja al Cabo de Gata, una de esas regiones símbolo del atraso hispano y de costumbres y formas de vida atávicas, como Las Hurdes. Algunos de los integrantes de las Misiones Pedagógicas, como José Val del Omar y Gonzalo Menéndez Pidal, documentarán cinematográficamente y fotográficamente las gentes y las costumbres de las tierras que visitan (entre ellas, Las Hurdes en 1936). Esta producción compartía un fuerte aire de familia con la cultura visual que los movimientos documentales (fotográficos y cinematográficos) internacionales estaban generando, sobre todo si-

milar a aquellos en los que las élites reformadoras proyectaban sus imaginarios sobre el mundo rural y las formas de vida tradicionales. Este talante reformista y pedagógico, que se acercaba a esa otra España destacando ciertos elementos de la vida rural y cultura popular y omitiendo los aspectos más duros de la realidad representada, se pone de manifiesto, por ejemplo, en *Estampas* (José Val del Omar, 1932), película realizada como propaganda de las acciones de las Misiones Pedagógicas. Los documentales realizados por José Val del Omar y el de Buñuel compartían un impulso etnográfico (Mendelson, 2003), pero de talante bien distinto. Para algunos autores, *Tierra sin pan* debe leerse, de hecho, en oposición a esa mirada regeneracionista e institucional que presenta la cara amable de «los humildes» (Herrera, 2006b), enfrentando a ella una puesta en escena basada en el poder revulsivo, incómodo y chocante de las imágenes.

En el cartel inicial de la película Buñuel cambia la fecha de realización del film: sustituye el año real de filmación, 1933 –en el que se inicia el segundo bienio de la República, con los partidos del centro-derecha en el poder– por 1932 para hacer más clara su posición crítica a estas políticas de la izquierda liberal republicana, a esa «república burguesa» impugnada por el PCE al que el cineasta pertenecía (Gubern y Hammond, 2009). *Las Hurdes/Tierra sin pan* parecía proponerse como un film contra-informativo que denunciaba la miseria y atraso que las reformas de los gobiernos liberal-socialistas no habían logrado, o no podrán, erradicar. Pero también lo hacía con realidades similares en comunidades rurales de Francia, Italia, Checoslovaquia y Hungría a las que la película hace alusión explícita. Quizás por ello, el título elegido para el estreno internacional del film en 1936 y 1937 sea *Terre sans pain/Land without Bread* en lugar de aquel con la que se lo conocía hasta entonces, *Las Hurdes*, eliminando la referencia local y favoreciendo una potencial lectura metafórica y universalista de lo que en ella se mostraba y narraba (Gubern y Hammond, 2009).

Además de los documentales de las Misiones Pedagógicas, la II República auspició el nacimiento de una potente corriente documentalista en el cine español (Gubern, 1977; Gubern, 1996; Ortega, 2013), fuertemente marcada, en términos generales, por una impronta didáctica, aunque con muy diferentes preocupaciones temáticas (desde la cultura, la tradición, las gentes y los paisajes hispanos a las reformas y procesos sociales y políticos en marcha) y objetivos (desde la educación popular a la expresión artística), y desarrollada a partir de contextos de producción diversos (desde el comercial al institucional, amparado por diferentes organizaciones). En ella destacarían como autores Fernando G. Mantilla y Carlos Velo (Redondo, 2004). Entre los documen-

tales de Mantilla y Velo resulta relevante mencionar piezas como *La ciudad y el campo* (1934), encargo de la Dirección General de Ganadería e Industrias Pecuarias, y *Almadrabas* (1933-1934), coproducida por el Consorcio Nacional Almadrabeto, homólogas a los documentales británicos y norteamericanos por la manera en que mostraban la modernización y mecanización de los procesos productivos y publicitaban el papel de las instituciones (Ortega y Vega, 2019). *Almadrabas* será seleccionada por Buñuel (con otras de los mismos directores como *Felipe II* y *Escorial* de 1935 y *Castillos de Castilla* de 1936) para ser mostrada en el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París de 1937, instrumento del gobierno de la República en su búsqueda del apoyo de potencias aliadas. La estrella del Pabellón será el *Guernica* de Picasso, y también se exhibieron en él las fotografías de las Misiones Pedagógicas.

En el contexto de la cultura documental europea y norteamericana y del cine documental español republicano, la obra de Buñuel se ubicó inicialmente en un eje revolucionario (Ibáñez, 2001). Sin embargo, los acontecimientos posteriores –la sublevación militar de 1936 y la Guerra Civil– harán de ella un film pro-republicano.

El objeto elegido por Luis Buñuel tenía, sin duda, un valor más simbólico que referencial o documental. Desde el siglo XVI se había acuñado en torno a Las Hurdes un poderoso imaginario sobre la radical extrañeza de sus gentes y sus costumbres respecto a otras poblaciones peninsulares, asociada al aislamiento geográfico que la difícil orografía de la zona propiciaba.² Las antiguas leyendas sobre esta tierra salvaje, habitada por idólatras que hablaban una extraña lengua y se reproducían endogámicamente sin contacto alguno con el exterior, evolucionarán a lo largo de los siglos posteriores para convertir a Las Hurdes en un símbolo de la España atávica, mísera y atrasada. Tal imaginario se moverá entre la repulsión por su miseria atávica y la atracción por su potencial mítico (Gubern y Hammond, 2009), polos que impregnan la mirada del film. Se conformará una tradición «hurdanófila», individuos e instituciones que estudian, abogan y actúan por la regeneración de la comarca para erradicar una lacra, la cara más oscura del país. Con el inicio del siglo XX, los proyectos regeneracionistas y las visitas a Las Hurdes por personalidades del mundo de la cultura, la ciencia y la política se suceden y generan textos e imágenes que llegan cada vez a un público mayor a través de los medios de

² En 1614 Lope de Vega publicaba la obra teatral *Las Batuecas del Duque de Alba* que destilaba, bajo la forma de comedia, los *topoi* de las leyendas que tradición oral asociaban a esta región y que Buñuel conocía. El mito en Lope será el de una arcadia ancestral y pura.

comunicación. Son miradas que preceden y dan sentido a las opciones fílmicas de Buñuel en la película (Ibarz, 1999; Sánchez Vidal, 1999).

En 1909 viaja por primera vez a la región el francés Maurice Legendre, quien en 1927 publica su tesis doctoral a ella dedicada, *Las Hurdes, étude de géographie humaine*, un volumen ilustrado por 49 fotografías que será el principal referente visual, temático y narrativo del film. A la sazón, la película se presenta como un «ensayo cinematográfico de geografía humana». En 1913 Miguel de Unamuno, acompañado por Legendre, recorre a pie el territorio y publica la crónica de su viaje en el diario *El Imparcial*; sus reflexiones sobre la paradójica realidad, profunda y misteriosa, de Las Hurdes (Buñuel, 1999) y sobre la propiedad privada y la pertenencia a la tierra como esencias de lo hispano son otro eje de diálogo del texto buñueliano. Pero el viaje más emblemático y trascendente tanto para los hurdanos como para la opinión pública española será el que realice el rey Alfonso XIII en junio 1922 junto a una nutrida comitiva de relevantes figuras de la vida pública española y expertos, que incluía un fotógrafo y un camarógrafo oficial, pero era seguida de lejos por muchos otros reporteros. Esta operación de propaganda, que desviaba la atención de la opinión pública de la guerra colonial en Marruecos, tenía como inmediato precedente el debate parlamentario generado por el informe sobre Las Hurdes redactado por Gregorio Marañón, resultado de la Comisión Científica que había recorrido la comarca en abril del mismo año. Marañón describía los problemas estructurales de Las Hurdes (la infertilidad de la tierra, la ausencia de caminos, desaprovechamiento de las aguas y la carencia de educación primaria) y el lamentable estado sanitario de la población, aquejada de paludismo, anemia, tuberculosis, bocio, sordomudez, cretinismo y enanismo endémicos, estos últimos producto de la endogamia pero los demás debidos principalmente al hambre aguda que padecían los hurdanos (*Viaje a las Hurdes...* 1993). Todos estos elementos aparecerán en la película. El viaje real generó un gran debate en la opinión pública sobre la modernización y la civilización del país. Las Hurdes eran presentadas como metáfora, espejo de muchas zonas míseras de España. Ello provocó la toma de algunas medidas regeneracionistas y la creación del Patronato de Las Hurdes, presidido en el periodo republicano por el propio Marañón. De ello también hay huellas en el film, como la escuela, «de reciente construcción». Otro legado pregnante y duradero del viaje real fueron las fotografías de los reporteros que cubrieron la noticia (*Viaje a las Hurdes...* 1993). Luis Buñuel las recordaba (Torrent y Colina, 1993) no por su circulación en 1922, sino por la reproducción de algunas de ellas en cuatro crónicas que la revista *Estampa* publicará en 1929 como preparación del segundo viaje, breve, del rey en 1930. Las imágenes y los

textos de estos reportajes son, junto con la obra de Legendre, referentes intertextuales directos de *Las Hurdes/Tierra sin pan* (Ibarz, 1999; Ibarz, 2000), hasta el punto de que puede hablarse de film como de un hipertexto (Herrera, 1999) que engloba y a la vez entra en conflicto con los textos, escritos y visuales, anteriores.

No obstante, la idea de filmar *Las Hurdes* no fue del cineasta aragonés. Surge en París, en 1932, entre los miembros del grupo Octubre. El documentalista Yves Allégret y su cámara Eli Lotar hacían quedado fascinados por la lectura del libro de Legendre –posiblemente recomendada por el mismo Buñuel– y, movidos por el espíritu la AEAR, deciden viajar a España con el propósito de rodar un cortometraje en la comarca y también tomar contacto con las revueltas campesinas en Andalucía. Serán detenidos por la policía en Carmona, como «comunistas peligrosos», y liberados a condición de abandonar el país. Al año siguiente, se materializaba la idea, utilizando una de las cámaras de Allégret³, pero sobre nuevas bases; para algunos investigadores, un proyecto planificado y apoyado en las redes de la Internacional Comunista (Ibáñez, 2002).

En todo caso, el proyecto contó con un exiguo presupuesto inicial de veinte mil pesetas⁴ –parte del cual procedía de un premio ganado en la lotería por su amigo Ramón Acín (Buñuel, 1982), pedagogo, periodista y artista anarquista. Acompañan a Buñuel y Acín, el también anarquista aragonés Rafael Sánchez Ventura, profesor de historia del arte y museólogo, el poeta Pierre Unik, que ejercería de ayudante de dirección con Sanchez Ventura y firmaría el comentario junto al director, y el fotógrafo Eli Lotar, quien había trabajado en los films científicos de Painlevé y con Joris Ivens. Estos dos últimos, reconocidos artistas de la órbita surrealista, y vinculados al mencionado grupo Octubre liderado por Jacques Prévert, viajaron desde París. El rodaje se desarrolla entre el 23 de abril y el 22 de mayo de 1933, según la reconstrucción que realizan Gubern y Hammond (2009) a partir de diferentes fuentes documentales. En el documental escuchamos que fueron «dos meses» de viaje; en otros lugares, Buñuel habló de mes y medio (Buñuel, 1940/1999).

El análisis del texto fílmico que conocemos por *Las Hurdes/Tierra sin Pan* no puede acometerse sin tomar en cuenta las vicisitudes por las que atravesó y

³ Después del intento abortado de Allegret y Lotar en mayo de 1932, Buñuel había viajado a Las Hurdes en septiembre del mismo año para preparar el rodaje, que se pospondría hasta el siguiente año debido a que el cineasta estuvo ocupado en un proyecto soviético de adaptación cinematográfica de *Los sótanos del Vaticano*, de André Gide.

⁴ Javier Herrera (Herrera, 2006d) documentó la posible la participación económica del poeta Rafael Alberti en la financiación de la edición y Hammond y Gubern (2006), del Partido Comunista Francés en la sonorización.

sus diferentes versiones (Herrera, 2006a; Herrera, 2006c; Herrera, 2006d; Herrera, 2008). El documental fue montado, en condiciones muy precarias, por el propio Luis Buñuel en 1933. Esta primera edición sin sonorizar se presentó en diciembre en el Palacio de la Prensa de Madrid con la voz del cineasta comentando en directo las imágenes (posiblemente acompañada por la *Sinfonía n.º 4* de Brahms que se incluirá en la versión sonora). De esta manera se proyectaban y comentaban, a viva voz, los documentales etnográficos en el Museo de Etnografía de Trocadero en París, detalle no menor para apuntar ciertas filiaciones entre el film y la etnografía francesa del periodo.

La reacción adversa del doctor Marañón influyó, parece que decisivamente, en la prohibición de la película para su exhibición pública en España: «Ha ido Ud. a La Alberca y todo lo que se le ocurre hacer es recoger una fiesta horrible y cruel en la que arrancan cabezas de gallos vivos. La Alberca tiene los bailes más hermosos del mundo», dice Buñuel que le espetó tras la proyección (Turrent y Colina, 1993: 35). No obstante, a lo largo de 1934 se celebran diferentes proyecciones privadas que tienen eco en la prensa, refiriéndose al film como *Las Hurdes*, mismo título que figura en el primer borrador conservado del comentario redactado por Buñuel y Unik fechado en ese año. Las críticas de Francisco Marroquí en el diario *ABC* (1934) y de César M. Arconada en la revista *Nuestro Cinema* (1935)⁵, de filiaciones ideológicas opuestas, alabaron sin reservas la obra y resaltan elementos que se convertirán recurrentes en textos posteriores: su naturaleza de pesadilla, los hilos que conectan el surrealismo y el realismo, las obsesiones recurrentes de su autor y la sabia elección del registro documental tanto para abordar su objeto como para la confirmación de Buñuel como gran artista.

Tras el triunfo electoral de la izquierda que llevará al Frente Popular al gobierno de la República, esta primera versión, aún sin sonorizar, se estrena en Madrid en abril de 1936, tres meses antes de la sublevación militar, como sesión del Cinestudio Imagen dirigido por Manuel Villegas López. De nuevo, las críticas son elogiosas. Manuel Villegas Lopez, en la revista catalana *Mirador*, reincidirá en su naturaleza de «pesadilla monstruosa, alucinante y abrumadora» y en la acertada prolongación de las posiciones surrealistas adoptando la técnica documental. Antonio Guzmán Merino en *Cinegramas* (1936) no durará en calificarlo como el mejor documental español.

Pero el documental adquiere su forma definitiva en 1936 en París, en plena Guerra Civil y con Buñuel incorporado a los servicios de información de la

⁵ Incluía una entrevista con Buñuel en la que reafirmaba las posiciones antiartísticas y anti-vanguardistas de su cine, tanto en esta película como en las anteriores.

embajada española. En este momento, se realizan ajustes en el montaje y se incorpora la banda sonora, con el comentario en francés leído por el actor Abel Jacquin y la música de Brahms. Se añade el cartel inicial que data, como decíamos, su filmación en 1932, «poco después del advenimiento de la República Española». Esta versión sonorizada se estrena en París en diciembre de 1936 bajo el título *Terre sans pain*. Se realiza otra homónima en inglés: *Land without Bread*. A partir del estreno internacional en 1936, se sucederán las reacciones en la prensa europea (Herrera, 2000), donde reaparecen las líneas de lectura de la crítica española: objetividad, realismo y crueldad, surrealismo vs realismo y afinidades con el cine contemporáneo, especialmente con el cine soviético y el documentalismo de Joris Ivens (en España, se citaban como referentes Van Dyke, Eisenstein y Flaherty). A ello se sumaba la polarización política que el film provocaba en una Europa avocada al conflicto bélico.⁶

A lo largo de 1937, el film circula ampliamente en Francia y otros países europeos exhibiendo un rótulo conclusivo. En él se proyecta un horizonte de futuro en el que «desaparecerán para siempre los focos de miseria que esa película les ha mostrado» si los antifascistas del mundo apoyaban al gobierno del Frente Popular, y al pueblo español, en su lucha contra Franco y sus cómplices, Hitler y Mussolini. Es en este momento cuando la película deviene en explícito manifiesto a favor de la causa republicana y se integra en su programa internacional de propaganda.

Pero la censura francesa interviene en junio de 1937 y las copias que circularán posteriormente estarán mutiladas. Impuso dos cortes: en la secuencia inicial, la eliminación del mapa de Europa donde podía leerse, entre otros, el nombre de la región de Saboya mientras el comentario aludía a lugares similares a Las Hurdes⁷. También exige el corte, en la primera bobina, de los planos más brutales de una fiesta del pueblo de La Alberca, donde los jóvenes recién casados descabezan a un gallo vivo (planos eliminados igualmente en las versiones en inglés). En 1965 Pierre Braunberger (quien había colaborado en la producción y sonorización de 1936) realizará en París y en francés una reconstrucción del documental, de acuerdo con Buñuel y bajo su supervisión, a partir de las diferentes versiones y materiales disponibles. Este será el texto fílmico que tomemos como referencia para nuestro análisis⁸. La restauración

⁶ Sobre otras reacciones contemporáneas y posteriores, véase Ortega (2014), donde se publicó una primera versión de este trabajo.

⁷ Una carta de Buñuel a Pierre Braunberger, del 14 de junio de 1937, en la que le urge a realizar este corte, tiene el membrete de «La propagande par le film», que según Gubern y Hammond (2009:403) era una organización encubierta del Partido Comunista Francés.

⁸ Contamos con una excelente edición en DVD realizada por el CRDP de l'Académie de Lyon (2008), con el apoyo del Instituto Cervantes, que incluye las versiones francesas de 1936 (censurada) y 1965. La

obligó a una sonorización nueva completa al no encontrarse un negativo sonoro sin censurar, que implicó la sustitución de la voz original con sus tonos e inflexiones, para algunos una pérdida irreparable (Ibarz, 2004), pero intentando conservar su naturaleza fría y distante. Estos matices se perderán en la versión española que realiza Filmoteca Española en 1996, con motivo del Centenario del Cine, sobre esta versión de 1965 con locución del actor Paco Rabal.⁹

La estructura general del documental es homóloga a la de los *travelogues* o películas de viaje, un género no ficcional de larga tradición desde los orígenes del cinematógrafo y que en los años veinte y treinta se desarrolla en relación directa con la etnografía y el encuentro con otros pueblos y culturas. A su regreso de su primera estancia en Estados Unidos (1930-1931), Buñuel había rechazado la oferta filmar una expedición etnográfica francesa, dirigida por antropólogo Marcel Griaule, que atravesaría el continente africano desde Dakar Yibuti entre 1931 y 1933, a la que se uniría el escritor y etnógrafo surrealista Michel Leiris. Desde los años veinte, el surrealismo había encontrado en la etnografía nuevas vías de exploración de lo insólito y un revulsivo contra la moral burguesa, relación que seguirá retroalimentándose en los años posteriores y dejará su huella en diversas manifestaciones cinematográficas (Thompson, 1995), entre ellas el film de Buñuel.

Buñuel soñaba entonces con viajar a los mares del Sur (Buñuel, 1982), donde fuera filmada *Sombras blancas sobre los mares del sur* (Van Dyke y Flaherty, 1928), película que fascinaba a los surrealistas. En su lugar, lo hace a Las Hurdes, para filmar a gentes que, afirmaba, poco se parecen a las tribus salvajes. «En Las Hurdes –comentaba ante el auditorio de la Universidad de Columbia en 1940– a una civilización primitiva corresponde una cultura actual. Poseen nuestros mismos principios morales y religiosos. Poseen nuestra misma lengua. Tienen nuestras propias necesidades, pero los medios para satisfacerlas son en ciertos aspectos casi neolíticos.» (Buñuel, 1940/1999)¹⁰.

Estas tensiones serán diseccionadas en el film con una mirada que oscila entre la etnografía y la entomología –disciplina en la que el joven Buñuel se inició de la mano de Ignacio Bolívar en el Museo de Ciencias Naturales de

edición digital permite visionar la versión de 1965 con un audio alternativo, el de la original francesa de 1936, con los silencios dejados por los cortes de la censura. Incluye, además, anexos documentales como la carta citada en la nota anterior o el informe de la censura francesa.

⁹ En esta versión, se añade un nuevo y discutible rótulo inicial que, a propósito del comentario remite a Legendre y a la coautoría no acreditada de Julio Acín en su redacción. Además, enmienda el premeditado «error» de Buñuel: sustituye 1932 por 1933.

¹⁰ En este mismo texto, Buñuel habla de un proyecto fraguado con Lacan, de visitar y estudiar los diferentes focos de civilización atrasada existentes en Europa, con especial mención a Italia y Checoslovaquia.

Madrid, y que le seguirá subyugando por la potencial traslación de sus métodos del mundo de los insectos al estudio del determinismo del comportamiento humano. De ello quedan también huellas en el segmento de *Tierra sin pan* construido a la manera del cine científico que ilustra al espectador, con el apoyo de los dibujos de un manual, sobre las características de mosquito anopheles transmisor del paludismo.

A partir de elementos estructurales del libro de Legendre y de anotaciones tomadas en un primer viaje que realiza a la comarca en septiembre de 1932 («cabras», «niña enferma de paludismo», «mosquitos anopheles», «no hay canciones, no hay pan»), Buñuel construye un *script* dividido en secciones (alimentación, escuela, construcción de campos de cultivo, entierro) (Buñuel, 1940/1999). El rodaje estuvo rigurosamente pautado y planificado, como era habitual en los documentales de la época. Como hemos señalado, Buñuel, al igual que Ivens y Flaherty, defendía la reconstrucción y la recreación de escenas como forma de relevar la realidad subyacente, más allá de su registro inmediato.

Para ello, Buñuel contará con la plena colaboración de los hurdanos (parece que retribuida)¹¹, en absoluto ajenos a la presencia de las cámaras a las que estaban tan acostumbrados. Los actores naturales –como los denominaría Grierson– posan en los retratos y los *tableaux vivants* que jalonan el metraje, contribuyen a la construcción estética y simbólica del plano o interpretan el papel asignado para dar cuenta de las supuestas esencias físicas, sociales y culturales de la vida en Las Hurdes. Subyace a estas opciones de representación una suerte de taxidermia, operación de invención de lo primitivo característica de la etnografía y del cine etnográfico (Tobing Rony, 1996) que convierte a los sujetos en tipos y congela los usos y costumbres en tradiciones eternas e inmutables. Los animales también serán sometidos a los requerimientos del *script*: el casual despeñamiento de las cabras que dará puntual alimento cárnico a los hurdanos, será provocado por el certero disparo del revólver de Buñuel, acto que deja su huella en el humo que puede verse en el fotograma.

En la estructura general del film se combinan los temas y argumentos con convenciones, formas narrativas y visuales del *travelogue* cinematográfico y su antecesor, la literatura de viajes a tierras desconocidas. En primer lugar, los mapas de situación: del primero de Europa pasamos al de España y Las Hurdes. Y se ubica al espectador en la posición de vicario compañero de viaje en

¹¹ En la conferencia de 1940 que citábamos, avisaba a los espectadores de que: «Todas las tomas que van a ver ustedes en la película tuvieron que ser retribuidas. Nuestro presupuesto era modesto, pero por fortuna se correspondía con las escasas pretensiones de esta pobre gente».

el cartel inicial: «la región que ustedes van a visitar [...]». El film concluye con la voz de la narración: «Después de una estancia de dos meses en Las Hurdes, abandonamos la región».

El recorrido comienza en la relativamente rica comunidad de Las Hurdes bajas, ejemplificadas por el pueblo de La Alberca, y se adentrará después en Las Hurdes Altas, ese enclave montañoso, aislado, inhóspito y estéril, «verdadero destino del viaje», afirma la narración. A lo largo del mismo, se nos mostrará e ilustrará sobre la arquitectura, las fiestas y los símbolos religiosos que se encuentran por doquier; los agrestes paisajes y el laberinto de montañas en el que se diseminan los 52 pueblos hurdanos; el monasterio abandonado de Las Batuecas y la rica vegetación que lo rodea; la mísera vida cotidiana en los pueblos de Aceitunilla, Martinandrán y La Fragosa (donde nunca se escucha una canción, las niñas mojan el mendrugo de pan que el maestro les da en un arroyuelo sucio que sirve para todo, el bocio y el paludismo aquejan a la población y los enanos y cretinos exhiben los rasgos de degeneración de la raza) y la rutina escolar donde se enseña la misma moral que rige nuestro mundo civilizado. Igualmente se nos describen las formas básicas de alimentación, el cuidado de las explotaciones apícolas ajenas y las arcaicas maneras de preparar el cultivo de la tierra, se nos muestra la cultura material del interior de las viviendas y relata el duro esfuerzo que implica enterrar a los muertos en esta aislada comarca.

Todo ello queda atravesado por tres constantes recurrentes en todo el metraje: la crueldad, la muerte y la religión, sobre las que se incide una y otra vez a partir de diferentes objetos y motivos. El relato audiovisual resulta, no obstante, fragmentario e inestable. Convive en él la puesta en escena cuidadosamente planificada en términos de continuidad espacio-temporal con el inserto del retrato y del cuadro, la atracción del documento puro. A ello contribuye el texto de la narración, caracterizada por el uso de frases secas y cortantes en cuya composición prima el montaje abrupto de descripciones, datos y acotaciones, a veces dispares y sin relación, frente a la organicidad de la exposición narrativa o argumentativa. Así, la estructura y la enunciación aparentemente articuladas por el viaje, la mirada del viajero y la correspondiente posición del espectador va siendo quebrada y puesta en entredicho por la narración omnisciente, que reordena o fractura el discurso recurriendo a los *topoi* del ensayo etnográfico o el tratado científico; y ésta será a su vez desestabilizada por la reiteración de constantes que convierten el relato en fábula de la condición humana en (precaria) sociedad sin que para ello se requiera el juicio explícito o la moraleja. En la articulación de estos tres niveles entretejidos en las imágenes, las palabras y la música, el film adquiere su impronta diferencial.

De ello se desprenden las muchas tensiones que encontramos en el film y que hacen del documental un artefacto construido por epistemologías en conflicto. Por una parte, el relato hace uso de formas enunciativas y retóricas que enfatizan el realismo y la objetividad basada en el testimonio ocular y el dato directo, aferrándose al hecho localizado, espacial y temporalmente inscrito por la toma cinematográfica. El texto de la narración contiene no pocos reclamos de esta posición epistemológica, el aquí y ahora del «nosotros» enunciativo que se expresa en tiempo presente, favorecida por las convenciones del relato de viaje: «el día de nuestra llegada...», «sorprendemos la vida cotidiana de sus habitantes», «éestas son algunas escenas que sorprendimos en nuestro camino». Y es enfatizada, en otros casos, por los deícticos propios del cine científico y educativo: «observen la delgada capa de tierra vegetal»; «esta es la casa de un habitante de Fragoza»; «he aquí otro tipo de cretino viejo». En algunas escenas, como la que nos introduce al santuario de Las Batuecas, la movilidad escópica de la cámara jugará a imitar la mirada y el movimiento del viajero que atisba el monumento entre la vegetación, en sintonía con la primera posición enunciativa referida. Pero en la mayoría de los casos, este tipo de enunciación entra en tensión con la banda de imagen que rezuma planificación y que, como hemos señalado, se construye a partir de la puesta en escena y reconstrucción de lo pro-fílmico. También se tensiona la propia narración sobre las imágenes. Son constantes los movimientos discursivos entre el caso concreto y la generalidad de los hechos descritos y representados, entre el nosotros, ese testigo que relata la experiencia visual y sonora in situ («nunca escuchamos una canción en Las Hurdes»), y la tercera persona del singular omnisciente, que conoce la verdad que se oculta tras la apariencia, el carácter regular o excepcional de lo observado y el presente y el futuro: la niña que vemos viva morirá; la fertilidad primaveral de los campos que observamos sucumbirá en la crudeza del invierno.

En *Las Hurdes/Tierra sin pan*, como han señalado muchos de los analistas, la contradicción y la tensión caracteriza el encuentro inestable entre la imagen y el texto: en ocasiones, texto e imagen se saturan el uno al otro mediante la redundancia, alcanzando el realismo excesivo que prefigura la posición surrealista; en otras, el comentario anula, limita o pone en entredicho lo que se muestra ante nuestros ojos. Se suceden las tesis y las antítesis sin resolución dialéctica en una síntesis cognoscitiva o política que logre avanzar en la comprensión plena de lo real o en abrir una luz de esperanza, un camino hacia la solución de los problemas (Casaus, 1978; Sobchack, 1998; Comolli, 1999). Si la epistemología de la verdad en la modernidad dio un paso de gigante gracias a la sabia dosificación que los filósofos naturales del siglo XVII y los via-

jeros ilustrados del XVIII hicieron en sus textos entre la retórica de la experiencia (del hecho concreto observado) y la del saber (de la regularidad y universalidad de los fenómenos), reforzándose la una a la otra, en la obra de Buñuel se ponen en crisis y muestran sus fracturas a través de tensiones nunca resueltas. El discurso no asume plenamente su pretendido poder explicativo de la realidad. Lucha por no caer en la superioridad de la mirada del «misionero» o el científico social ciudadano que viaja con la maleta plagada de explicaciones, recetas y buenas intenciones. En suma, pone en cuestión la ideología y la moralidad subyacente al arrogante pensamiento occidental moderno con el fin de sacudir las conciencias sobre nuevas bases (la irracionalidad incluida) y transformar a partir de ello el mundo que éste ha creado.

Paradójicamente, la retórica anclada a la observación desnuda y desinteresada, sin prejuicios, nacida en los albores del pensamiento moderno, es el sustrato de la visibilidad subversiva y sin cortapisas que el film exhibe: el punto en que la objetividad científica (etnográfica, entomológica) y la surrealista se cruzan, desde orígenes diferentes, hace posible la mostración descarada de la crueldad. El texto redactado por Buñuel y Unik lo hace explícito en la escena en que los jóvenes jinetes recién casados arrancarán las cabezas de los gallos vivos que cuelgan de la cuerda que atraviesa la calle: «A pesar de la crueldad de esta escena, nuestro deber de ser objetivos nos obliga a mostrársela a ustedes». La hipervisualidad sitúa al espectador en una incómoda posición, la del voyeur consciente de serlo (Comolli, 1999). El deseo de ver y saber más resulta inmediatamente castrado, cortado como el ojo de *Un chien andalou*. A la frase citada, seguirá: «Esta fiesta sanguinaria esconde, sin duda, varios símbolos o complejos sexuales que ahora mismo no analizaremos». Se suceden así los golpes perceptivos y cognitivos ejercidos sobre el espectador por el acerado corte entre planos y frases, escuetas y directas.

La ausencia de compasión y decoro de la cámara y el comentario, la frialdad y neutralidad de la representación fuerzan, por su extrañeza e impropiedad, a la desconfianza, la alerta y la toma de posición del espectador. Los giros autorreferenciales, igualmente abundantes en el comentario, intensifican esa toma de conciencia. Las dos citas anteriores serían buenos ejemplos de ello. En otros momentos estos incisos reflexivos son además altamente reveladoras de los juegos de referencialidad explícita de *Las Hurdes/Tierra sin pan* respecto a las prácticas cinematográficas de las que se apropia: «El bocio es la enfermedad específica de Las Hurdes Altas, que son el objeto principal de este reportaje»; «Llegamos ahora a uno de los puntos esenciales de este reportaje ¿qué hacen los hurdanos para construir el campo que les permitirá comer?». A las alturas del relato, el espectador avezado duda de que esos sean los objetos

principales del discurso, y de que lo que está viendo sea un reportaje, aunque imite algunos de sus rasgos, como la dicción y la entonación del narrador. Pero al mismo tiempo el film reivindica, como lo hiciera Buñuel en sus tempranos escritos, el poder de la objetividad documental frente al arte clásico. En la secuencia dedicada a los enanos y los cretinos de *Las Hurdes Altas*, que preludia el fin de la película, la narración apunta: «El realismo de un Zurbarán o un Ribera se queda corto ante una realidad como ésta».¹² Con gestos como éstos, *Las Hurdes/Tierra sin pan* delimita su propio espacio como obra, en tensión y diálogo con la cultura visual pasada y presente: la tradición del realismo pictórico en la cultura española y el nuevo realismo objetivo y antiartístico, ajeno al sentimiento y la emoción, nacido del ojo automático de la cámara con la fotografía y el cine. Prolonga, asume y supera, por su puesta en crisis, todas las tradiciones que alimentan su lenguaje.

Si los elementos autorreferenciales e intertextuales de la narración restan transparencia a la representación, también lo hace la explícita intervención en la realidad filmada, con la aparición en cuadro del observador o del resultado de su acción. Este rasgo, ausente del documental etnográfico o científico clásico, caracterizaba a ciertos subgéneros muy populares del *travelogue* de exploración, como las películas del matrimonio Johnson en África, pertenecientes a la moda muy extendida en Europa y Estados Unidos del documental etnográfico sensacionalista (Gubern y Hammond, 2009). En la secuencia de la escuela de Aceitunilla, la imagen del niño escribiendo «Respetad los bienes ajenos», es precedida por la acotación «Uno de los mejores alumnos escribe sobre la pizarra, a petición nuestra, una de las máximas de este libro». En Martinandrán vemos a una niña posando, recostada inmóvil en el camino, presuntamente aquejada de una grave enfermedad. «Uno de nuestros amigos –afirma el comentario¹³– hace de médico improvisado y se acerca a ella para informarle de lo que le produce dolor de garganta. Le pide que abra la boca y podemos ver las encías y la garganta inflamadas». La imagen imita un plano habitual en el cine médico y etnográfico destinado a enseñar de cerca el espécimen enfermo o exótico, un guiño a unas prácticas «clínicas» (de la medicina, la psiquiatría y la antropología física) desprovistas de restricciones éticas o estéticas que se repite en la escena de los cretinos («A éste, casi salvaje, sólo pudimos filmarle con la colaboración de uno de nuestros amigos hurdanos,

¹² Legendre había, sin embargo, relacionado el enanismo con los tipos de Velázquez, referente que resuena en la forma en que Lotar/Buñuel filman esta secuencia. Para otras referencias pictóricas que vinculan el «feísmo» en las artes plásticas españolas con el film, véase GUBERN Y HAMMOND (2009).

¹³ Posible referencia al alcalde del pueblo o al criado del médico de otra de las poblaciones hurdanas, Nuñomoral, que fueron imprescindibles mediadores entre el equipo y la población.

que supo entretener y calmar a su interlocutor»). Pero la intervención, potencialmente paliativa, queda igualmente castrada. «Desgraciadamente, no podemos hacer nada. Dos días más tarde, cuando preguntamos por ella nos contestaron que la niña había muerto». La escena cristaliza la tensión entre el mostrar la realidad cruda y el intervenir en ella, que genera un espectador culpable en su pulsión voyerista ligada a las decisiones del sujeto que filma, como lo harán imágenes emblemáticas del fotoperiodismo moderno. La incomodidad y el desasosiego ante el dolor y la muerte, ante la espera de quien espera filmarla, es aún mayor en otra secuencia del film sin escapatoria para el espectador: en ella, un asno atado es objeto del ataque de las abejas. Una elipsis narrativa – que omite los tiros que acabaron con la vida del animal, según relataba Unik–corta sin solución de continuidad de los movimientos desesperados del animal por librarse de las picaduras de un primerísimo plano fijo de la cabeza del burro muerto y el ojo vidrioso sin vida rodeado de insectos, cuadro sobre el resuena el burro muerto sobre el piano de *Un chien andalou* o las célebres fotografías de Eli Lotar del matadero de La Villete que componen *Abattoirs*, publicadas en 1929 en la revista *Documents*.

La intensidad perceptiva de estas secuencias de observación/intervención aséptica ante el dolor, la crueldad y la muerte es conscientemente contrarrestada por cambios de ritmo y modulaciones en el tratamiento de los mismos objetos en otras secuencias. Tras un plano «clínico» que ilustra los temblores característicos de la fiebre causada por el paludismo en un hombre adulto filmado frontalmente, otro distante, que no podemos dejar de calificar como bello, nos muestra una joven recostada en su balcón. La narración nos arranca del sosiego que traslada la imagen de esta durmiente, que «no se da cuenta de nuestra presencia», porque pretende que veamos en ella, quizás sin éxito, primero, a una mujer enferma; después, que reparemos en un casual e intrascendente objeto presente en el encuadre: «La mayor parte de balcones como éste, o de cualquier otro tipo, son raros en los pueblos de Las Hurdes». El comentario se deja arrastrar aquí por la objetividad pura del ojo de la cámara, incapaz de discriminar entre lo humano y lo no humano de aquello que registra, donde todo es relevante, o nada lo es. He aquí otro matiz de esa visibilidad absoluta, despojada, de la que hablábamos. Una última secuencia dedicada a la muerte, en la parte final del metraje, cambia de nuevo el registro y la aproximación al dolor y la muerte. El cuerpo de un niño muerto, ataviado para el viaje final, permite inscribir ahora la muerte en un doble contexto. En primer lugar, el familiar, una magnífica excusa además para insertar uno de los planos más bellos de la película: «toda la belleza de una *Pietà* española», dirá Bazin (Gubern y Hammond, 2009) de la hierática actriz/madre cuya fotogenia eligió

cuidadosamente Buñuel. En segundo lugar, el socio-cultural con su ritual social y religioso. Sin embargo, éste último queda diluido en una ceremonia radicalmente prosaica, la de los hombres que se pasan de mano en mano la artesa que sirve de ataúd para trasladar el cadáver al cementerio más cercano, tarea que implica horas de marcha atravesando la maleza y vadeando ríos.

La muerte y la religión, constantes a lo largo del film, únicamente se vinculan en los dos puntos extremos del film de manera altamente significativa: en el comienzo, con las dos calaveras labradas en la fachada de la iglesia de La Alberca que «parecen presidir el destino del pueblo» y en la penúltima escena del film. En esta última encontramos el único momento en que la narración incorpora de manera literal la voz de los hurdanos, las palabras de la mujer a la que hemos visto dos escenas antes recorrer las calles de noche agitando una campanilla, cumpliendo el rito del pregón de la muerte: «Esto es lo que dice esta mujer: “No hay nada que pueda mantenerte más alerta que el pensar en la muerte. Rezad una avemaría por el descanso del alma de...”», frase que establece un vínculo circular con la secuencia inicial, que concluía mostrándonos la inscripción que preside casi todas las casas: «Avemaría Purísima Sin Pecado Concebida». Hasta esta secuencia final, la muerte y la crueldad se han presentado en el film sin paliativos, buscando el *shock* y el extrañamiento, enfatizando su carácter único e irreductible. No lo será así con la religión que, como en el caso de la educación, encontrará un potencial eje comparativo o asociativo que deviene en discurso de denuncia de creencias atávicas, ideologías alienantes y convivencia con el poder: las medallas de plata cristianas del bebé de La Alberca no pueden sino hacer pensar en los amuletos de los pueblos salvajes de América y Oceanía; el cementerio, «nos muestra que a pesar de la gran miseria de los hurdanos, sus ideas morales y religiosas son las mismas que en todas las demás partes del mundo»; y las iglesias de la comarca, «la única cosa lujosa que podemos encontrar en Las Hurdes». En la secuencia del santuario de Las Batuecas, la referencia a la religión se transmuta en anticlericalismo a través de un juego en la composición de encuadres, movimientos de cámara y montaje legible en clave freudiana de raigambre surrealista y que sugiere la convivencia carnal entre monjes y criadas, asociaciones presentes en sus films anteriores y obras posteriores como *Tristana* (Conley, 1988; Sanchez Vidal, 1998).

Las secuencias y segmentos analizados son representativos de las múltiples y complejas operaciones puestas en ejercicio por Luis Buñuel y su equipo. Exploraban nuevos caminos para el documental con todas las herramientas que la no ficción (fotográfica, cinematográfica, escrita) había depurado en la década precedente en el marco de diferentes géneros y contextos (etnográfico,

científico, periodístico, militante) y con las que la vanguardia había dialogado intensamente. En un momento en que la experimentación de los lenguajes documentales iba quedando atrapada en las redes de los discursos revolucionarios o reformistas, y sucumbirá a la propaganda cuando las guerras estallen, Buñuel optaba por un documental sin tesis, al menos en el interior del texto fílmico. De ahí que, como ha afirmado Comolli (1999), sea un film al que no se puede dar la vuelta con un guante, como ocurre con los films de propaganda, donde los argumentos pueden utilizarse como arsenal indistintamente contra uno u otro enemigo. El compromiso social y político no fue, en manos de Buñuel, un medio de superación de la vanguardia través del documental, vanguardia que sigue incrustada en su seno (Sánchez-Biosca, 2004). Quizás porque el mismo concepto de vanguardia es indisociable a la toma de posición política ante la realidad con el objeto de transformarla (Albera, 2005). La irracionalidad de la realidad misma y el potencial del cine para que ella por sí sola se revelara hicieron obsoletas las estrategias estéticas y de subversión del cine de las vanguardias, incluida la surrealista (Rothman, 1997; Rothman, 2004). Si las vanguardias artísticas utilizaron el collage compuesto por objetos tomados de la realidad como forma de desestabilizar el estatus de la obra de arte, *Las Hurdes/Tierra sin pan* puede verse como expresión de este gesto, pues la obra, en tanto creación, queda anulada y exhibe de forma directa y desnuda los retazos del mundo que la componen. Documento y montaje, como en Bertold Brecht, serían las claves de un saber sobre el que se construye el realismo auténtico (Didi-Huberman, 2008). La vocación de este realismo en la obra de Buñuel quizás sea la misma que proclamaba Federico García Lorca al inicio de la *Comedia sin título* (también una pieza compuesta por retazos): mostrar lo que no queréis ver, gritar lo que no queréis oír, hacer una encerrona al espectador de la que no pueda escapar por las vías de la explicación racional articulada en causas y efectos, la poética redentora del sufrimiento y la promesa de un futuro mejor.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERA, F. (2005), *L'Avant-garde au cinéma*, Armand Colin, Paris.
- ARANDA, J. F. (1975), *Luis Buñuel. Biografía crítica*, Lumen, Barcelona.
- BUÑUEL, L. (1940/1999), Conferencia de Buñuel en la Universidad de Columbia (18 de marzo de 1940) en *Tierra sin pan de Luis Buñuel y los caminos de las vanguardias*, IVAM, Valencia.
- (1982), *Mon dernier soupir*, Éditions Robert Laffont, Paris. Citado por la traducción española: *Mi último suspiro*, Plaza & Janes, Barcelona.

- CASAUS, V. (1978), «Las Hurdes: Land without Bread», en Joan Mellen (ed.), *The World of Luis Buñuel. Essays in Criticism*, Oxford University Press, New York, pp. 180-185.
- COMOLLI, J. L. (1999), «Visita prohibida», en *Tierra sin pan de Luis Buñuel y los caminos de las vanguardias*, IVAM, Valencia, pp. 117-125.
- CONLEY, T. (1988), *Su realismo. Lectura de Tierra sin pan de Luis Buñuel*, Centro de Semiótica y Teoría del espectáculo, Valencia.
- GUBERN, R. (1977), *El cine sonoro de la II República 1929-1936*, Lumen, Barcelona.
- (1996), «El cortometraje republicano», en Medina, P., González, L. M., y Martín Velazquez (eds.), *Historia del cortometraje español*, Festival de cine de Alcalá de Henares/Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Madrid, pp. 35-55.
- GUBERN, R. y HAMMOND, P. (2009), *Los años rojos de Luis Buñuel*, Cátedra, Madrid.
- HAMMOND, P. (1999), «Hacia el paraíso de los peligros», en *Tierra sin pan. Luis Buñuel y los nuevos caminos de las vanguardias*, IVAM, Valencia, pp. 81-95.
- HERRERA NAVARRO, J. (1997), «Las Hurdes de Buñuel. Algunas reseñas críticas en la prensa española de la época», *Norba-Arte*, XVII, pp. 261-269.
- (1999a), «El “anti-viaje” de Buñuel a las Hurdes», en *Luis Buñuel. El ojo de la libertad*, Diputación de Huesca, Huesca, pp. 127-135.
- (1999b), «Pretexto, contexto e hipertexto en *Las Hurdes/Tierra sin pan*», en *Las Hurdes/Tierra sin pan. Un documental de Buñuel*. Catálogo exposición. Museo Extremeño e Iberoamericano de Artes Contemporáneo, Cáceres, pp. 10-35.
- (2000), «Recepción crítica de *Las Hurdes* de Buñuel en Europa durante la guerra civil española» *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, n.º 11, pp. 72-87.
- (2006a), «Evidencia fílmica y versiones de *Las Hurdes-Tierra sin Pan*», en HERRERA, J., *Estudios sobre «Las Hurdes» de Buñuel: evidencia fílmica, estética y recepción*, Renacimiento, Sevilla, pp. 25-45.
- (2006b), «Buñuel vs Valdelomar. Una comparación de *Las Hurdes* con *Estampas de Misiones Pedagógicas*», en HERRERA, J., *Estudios sobre «Las Hurdes» de Buñuel: evidencia fílmica, estética y recepción*, Renacimiento, Sevilla, pp. 159-176.
- (2006c) «De *Las Hurdes* a *Tierra sin pan*: análisis de una metamorfosis», en HERRERA, J., *Estudios sobre «Las Hurdes» de Buñuel: evidencia fílmica, estética y recepción*, Renacimiento, Sevilla, pp. 67-103.
- (2006d), «La primera versión de 1933», en HERRERA, J. *Estudios sobre «Las Hurdes» de Buñuel: evidencia fílmica, estética y recepción*, Renacimiento, Sevilla, pp. 47-65.
- (2008), *Las Hurdes-Tierra sin pan de Luis Buñuel. Historia fílmica de un documental polémico*, Centro de documentación de Las Hurdes, Cáceres.
- IBÁÑEZ, J. C. (2001), «El documentalismo *au service de la Révolution*. Elementos para la contextualización de *Tierra sin pan*», en Català, J. M., Cerdán, J. y Torreiro, C. (eds.), *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, Ocho y Medio Libros de Cine-Festival Internacional de Cine Español de Málaga, Madrid, pp. 155-166.

- IBARZ, Mercè (1999a), *Buñuel documental. Tierra sin pan y su tiempo*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza.
- (1999b), «Un film y sus historias. Seis décadas de *Tierra sin pan*», en *Tierra sin pan. Luis Buñuel y los nuevos caminos de las vanguardias*, IVAM, Valencia, 9-23.
- (2000), «Tierra sin pan: en el umbral del cine de Buñuel», *Archivos de la Filmoteca*, n.º 34, pp. 9-20.
- (2004), «Buñuel documental: la sinfonía hurdana», en Santaolalla, I., D'allemand, P., Díaz Cintas, J., Evans, P. W., Sanmateu, C., Whyte, A., Witt, M (eds.), *Buñuel, siglo XXI*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, pp. 229-246.
- MARTIN, F. G. (2010), *El ermitaño errante. Buñuel en Estados Unidos*, Filmoteca regional, Murcia.
- MENDELSON, J. (2003), «La imagen en España en la década de 1930: paradoja del documental e impulso etnográfico en la obra de José Val del Omar y Luis Buñuel», en *Val del Omar y las Misiones Pedagógicas*, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia/Residencia de Estudiantes, 2003, pp. 61-73.
- (2004), «Photography and the Problem of Rural Spain in the 1930s: Buñuel's Las Hurdes: *Tierra sin pan* and its Visual Context», en Santaolalla, I., D'allemand, P., Díaz Cintas, J., Evans, P. W., Sanmateu, C., Whyte, A., Witt, M (eds.), *Buñuel, siglo XXI*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, pp. 341-345.
- (2012): *Documenting Spain Artist, Exhibition Culture and the Modern Nation 1929-1939*, Pennsylvania State University Press, 2006. (Trad. Cast. *Documentar España. Los artistas, la cultura expositiva y la nación moderna 1929-1939*, Madrid, La Central, Museo Nacional de Arte Reina Sofía).
- PÉREZ TURRENT, T. y DE LA COLINA, J. (1993), *Buñuel por Buñuel*. Plot, Madrid.
- ORTEGA, M. L. (2013), «Realismo, documental y educación ciudadana en España», *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 11, 28 de diciembre. DOI: <https://doi.org/10.4000/ccec.4857>
- (2014), «Las Hurdes (L. Buñuel, 1933)», en CAMPORESI, V. (ed.), *Il cinema spagnolo attraverso i film*, Carocci editore, Roma, pp. 53-76.
- ORTEGA, M. L., y VEGA, J. (2019) «La máquina frente a su espejo. La imagen de la técnica en el cine español» (1900-1973), SILVA SUÁREZ, M. (ed.), *Técnica e ingeniería en España*. Vol. IX. *Trazas y reflejos culturales externos (1898-1973)*. Real Academia de Ingeniería/Institución «Fernando el Católico/Prensas de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, pp. 328-418.
- REDONDO, F. (2004), *Carlos Velo. Itinerarios do documental nos anos trinta*, Xunta de Galicia/Festival de cine de Ourense, Ourense.
- ROTHMAN, W. (1997), «Land without Bread», en ROTHMAN, *Documentary Film Classics*, Cambridge University Press, New York, pp. 21-38.
- (2004), «Land without Bread: A Nietzschean Reading», en Santaolalla, I., D'allemand, P., Díaz Cintas, J., Evans, P. W., Sanmateu, C., Whyte, A., Witt, M (eds.), *Buñuel, siglo XXI*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, pp. 453-460.
- SADOUL, George (1967), *Histoire du cinéma mondial des origènes*, Flammarion, Paris.

- SÁNCHEZ BIOSCA, V. (2004), *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*, Paidós, Barcelona.
- SANCHEZ VIDAL, A. (1991), *Luis Buñuel*, Cátedra, Madrid.
- (1998), «Las Hurdes/Tierra sin pan», en Pérez Perucha, J. (ed.), *Antología crítica del cine español*, Cátedra, Madrid, pp. 89-91.
- (1999), «De Las Hurdes a Tierra sin pan» en *Las Hurdes/Tierra sin pan. Un documental de Buñuel*. Catálogo exposición. Museo Extremeño e Iberoamericano de Artes Contemporáneo, Cáceres, pp. 37-75.
- SOBCHACK, V. (1998), «Synthetic Vision. The Dialectical Imperative of Luis Buñuel's *Las Hurdes*», en Grant, B. K. y Sloniowsky, J. (eds.), *Documenting the Documentary. Close Readings of Documentary Film and Video*, Wayne State University, Detroit, pp. 71-82.
- TOBING RONY, F. (1996), *The Third Eye. Race, Cinema and Ethnographic Spectacle*, Duke University Press, Durham.
- THOMPSON, W. C. (1995), «De Buñuel à Rouch: les surréalistes devant le documentaire et le film ethnographique», en Thompson (ed.), *L'Autre et le Sacré. Surréalisme, cinéma, ethnologie*, L'Harmattan, Paris, pp. 263-281.
- (1993) *Viaje a las Hurdes. El manuscrito inédito del Gregorio Marañón y las fotografías de la visita de Alfonso XIII*, Fundación Gregorio Marañón y El País-Aguilar, Madrid.
- VICHI, Laura (2002), *Henri Storck. De l'avant-garde au documentaire social*, Éditions Yello Now, Crisnée.