

Las Hurdes, tierra sin pan: surrealismo, crítica social y arqueología de la historia. Apuntes sobre el documental de Buñuel

Autor: García Mairena, Nuria (Licenciada en Filosofía y Comunicación Audiovisual por la Universidad de Sevilla, Profesora de Educación Secundaria).

Público: "Bachillerato Humanidades", "Bachillerato Artes", "Profesores de Procesos y Medios de Comunicación" "Profesores de Historia del Cine". **Materia:** Historia del Cine, Historia del Arte, Historia de la Estética. **Idioma:** Español.

Título: Las Hurdes, tierra sin pan: surrealismo, crítica social y arqueología de la historia. Apuntes sobre el documental de Buñuel.

Resumen

Resulta significativo que un cineasta de corte surrealista realice en 1933 un documental como Tierra sin pan que, aparentemente, puede suponer un punto de inflexión en su producción filmica. En estas páginas vamos a indagar el sentido de este supuesto giro realista en la obra del director turolense para defender que Las Hurdes se encuadra en la línea del documental de denuncia social europeo de la década de los treinta y que no supone un punto de ruptura, sino una forma particular de mostrar el estudio de la otredad coherente con la línea surrealista de su producción anterior y posterior.

Palabras clave: Luis Buñuel, documental, cine sonoro, cine social, vanguardia, historia de la estética, historia del cine, historia en el cine, otredad, postmodernidad.

Title: The hurdes, land without bread: surrealism, social criticism and archeology of history. Notes on Buñuel's documentary.

Abstract

It is significant that a surrealist filmmaker made in 1933 a documentary like Land without bread that, apparently, can suppose a point of inflection in his film production. In these pages we are going to investigate the meaning of this supposedly realistic turn in the work of the director from Teruel to defend that Las Hurdes fits into the line of the documentary of European social denunciation of the thirties and that doesn't suppose a point of rupture, but a particular way of showing the study of otherness coherent with the surrealist line of its previous and later production.

Keywords: Luis Buñuel, documentary, sound film, social cinema, vanguard, history of aesthetics, history of cinema, history in the cinema, otherness, postmodernity.

Recibido 2018-12-12; Aceptado 2018-12-21; Publicado 2019-01-25; Código PD: 103044

1. LA SITUACIÓN DEL CINE EN LA ESPAÑA DE LOS AÑOS TREINTA.

1.1. La "edad de oro" del cine español y del documental europeo. La transición del mudo al sonoro

Recién instaurada la Segunda República en 1931, tras la dimisión de Primo de Rivera, el establecimiento de la dictablanda de Berenguer y la rebelión republicana de Jaca, Buñuel decide volver a España. Dos años atrás había rodado su famoso díptico surrealista, *Un chien andalou* (1929) y *L'Âge d'or* (1930), ésta última financiada por el Vizconde de Noailles y estrenada en el cineclub Proa-Filmófono de Madrid, fue una de las primeras películas que se rodó con sonido, anticipándose a la llegada del sonoro. Tanto en nuestro país como en el resto de Europa y EE.UU. se estaba produciendo la transición del mudo al sonoro y las *majors* empezaron a doblar versiones en español. En España se vislumbraba la posibilidad de la creación de un mercado panhispánico: en 1931 se celebró en Madrid el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía y también en 1931, la distribuidora Filmófono pone en marcha un sistema de sonorización con discos y empieza a distribuir films sonorizados. Filmófono, que además poseía una importante cadena de salas en Madrid, empezará a producir películas en el año treinta y cinco, con Luis Buñuel como productor ejecutivo y eventualmente como guionista e incluso como realizador; pero hasta entonces, el Buñuel, recién llegado de Hollywood, donde su experiencia no había sido demasiado grata, se encontraba en España desorientado.

Los años que precedieron a la guerra, a pesar de los cambios políticos -a la Segunda República le siguió entre 1933-1936 el Bienio Negro, caracterizado por la hegemonía de los partidos conservadores, que recortan las libertades y las reformas

sociales y el conflicto con los anarquistas en Casas Viejas (Cádiz)- y la poca sensibilidad manifestada por la República hacia el cine, fueron favorables para la industria cinematográfica en España, pues la llegada del sonoro propició el nacimiento de un nuevo género musical con diversas facetas: opereta, zarzuela, espectáculo arrevistado y, por supuesto, «*españolada andaluza con canciones*»¹².

La inestabilidad política y las agitaciones sociales que desembocarían en la guerra civil del treinta y seis se reflejan en el mercado cinematográfico, que presenta una imagen bicéfala, como consecuencia de la dualidad ideológica y política. La industria del sonoro estaba constituida principalmente por dos productoras: la citada Filmófono, de ideología liberal, y Cifesa, de perfil ideológico conservador. A pesar de ello, el bienio 1935-36 es designado por los historiadores del cine como “edad de oro del cine español”, con éxitos como *La hija de Juan Simón* y *Don Quintín el amargao*, ambas de 1935, producidas por Filmófono y dirigidas por Sáenz de Heredia y Luis Marquina respectivamente o *Nobleza baturra* y *La verbena de la Paloma*, también de 1935, producidas por Cifesa y dirigidas por Florián Rey y Benito Perojo respectivamente. El cine del periodo republicano –según argumenta Sánchez Noriega¹³- nos ofrece un panorama contradictorio desde el punto de vista industrial y comercial: por un lado, la producción aumenta sin necesidad de subvenciones estatales y la industria del cine conecta con su público, que prefiere las películas españolas a las norteamericanas; pero desde el punto de vista creativo deja mucho que desear, probablemente debido a las deficiencias de la industria, los problemas para la implantación del sonoro y la inexistencia de guionistas profesionales.

El proyecto de rodar *Tierra sin pan* (1933) contrasta con la producción predominante en España, un cine de corte melodramático, popular y escapista, pero confluye con el documental europeo, que según Buñuel es el sucesor de las producciones independientes, el heredero del cine de vanguardia. En España, el documental empezará a cobrar importancia con la llegada de la República, *Cómo nació la República española* (Juan Vilá Vilamala, 1932) recoge filmaciones de la proclamación de la República. *Fermín Galán* (Fernando Roldán, 1931) recoge los sucesos históricos de la sublevación de Jaca. También cabría mencionar al documentalista gallego Carlos Velo como uno de los más importantes de la época con *La ciudad y el campo* y *Almadrabas*, sobre la pesca del atún en la costa de Cádiz, ambas de 1935. En los años treinta también surgieron productoras de noticiarios y documentales, como Noticiario Español, Film España y Cinespaña¹⁴. El cine republicano, que no había sido muy crítico en el terreno de la ficción, tuvo la posibilidad de haber fundado una prometedora escuela documental, que no cristalizaría a causa del estallido de la guerra, el uso ideológico y propagandístico que se hizo del documental durante el conflicto y la emigración de profesionales como el propio Buñuel.

En Europa el documental se encontraba en su máximo esplendor: en 1929 se filman *El hombre de la cámara* de Dziga Vertov, *Regen* de Joris Ivens, *L'argent* de Marcel L'Herbier y *À propos de Nice* de Jean Vigo y en 1933 –el mismo año en que se termina *Tierra sin pan*- *Hombres de Aran* de Flaherty y *Borinaje* de Storck e Ivens. La llegada del sonoro, que se anticipó en el caso del documental, amplió el campo de posibilidades del género al permitir que los relatos, testimonios orales, la voz off o la música comentaran las imágenes o actuaran como contrapunto.

La idea de rodar un documental sobre las Hurdes, se le ocurrió a Buñuel tras haber leído la tesis doctoral de Maurice Legendre y también, inspirado por las crónicas que hizo la revista *Estampa* tras la visita del rey Alfonso XIII a la región, según manifiesta el mismo Buñuel en una entrevista con Tomás Pérez Turrent¹⁵: «*Había leído la tesis doctoral de Legendre, director del Instituto Francés en Madrid. Un libro admirable, aún lo tengo en mi biblioteca. Durante veinte años Legendre había ido todos los veranos a las Hurdes para hacer un estudio completo de la región: botánico, zoológico, climatológico, social, etc. Una maravilla. Luego leí unos reportajes sobre el lugar que hizo Estampa de Madrid cuando lo visitó el rey*». Pero cuatro años antes, en 1929, Buñuel había programado en el Cineclub Español *La zone* (1927) de Georges Lacombe, exploración de los tugurios que rodeaban el cinturón de París, tugurios que el propio Buñuel explorará en la Ciudad de México de los cincuenta al documentarse para rodar *Los olvidados*, un film que es consecuencia directa de *Tierra sin pan* aunque entre ambos medie una distancia de más de dos décadas. Es posible que *Las Hurdes* no sólo sea hija

¹²Cf.: Gubern, R (1995): *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, Signo e imagen, (“El cine sonoro 1930-39”), p.132.

¹³Cf.: Sánchez Noriega, J. L. (2002): *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, Alianza, p.366.

¹⁴Cf.: Gubern, R. (1995): *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, Signo e imagen, (“El cine sonoro 1930-39”), p.159.

¹⁵Cf.: Pérez Turrent, T. & de la Colina, J. (1993): *Buñuel por Buñuel*, Madrid, Plot, p. 34.

de unas circunstancias sociales y políticas, sino también de la coyuntura personal de su autor, que quería seguir haciendo cine, pero no contaba con la financiación necesaria para ello. Sin presupuesto, un Buñuel conocedor del cine soviético y del documental social europeo, ¿qué hubiera podido hacer que fuese coherente con su trayectoria cinematográfica?

Filmar *Tierra sin pan* (1933) suponía la posibilidad de poder hacer un film etnográfico, de denuncia social y cabalmente surrealista, para ello Buñuel buscó financiación en Francia, pero al productor Pierre Braunbergen –que en los sesenta produciría los filmes de los principales directores de la *Nouvelle Vague*– no le agradó la idea. Finalmente, el proyecto se llevó a cabo de la forma más inesperada y rocambolesca: «*Las Hurdes la pude filmar gracias a Ramón Acín, un anarquista de Huesca, profesor de dibujo, que un día en un café de Zaragoza me dijo: “Luis, si me toca la lotería, te pago una película”. Le tocaron cien mil pesetas y me dio veinte mil para hacer la película. Con cuatro mil compré un Fiat; Pierre Unik vino contratado por Vogue para hacer un reportaje; y Eli Lotar llegó con una cámara prestada por Allegret*¹⁶».

Pero paradójicamente, *Tierra sin pan* acabó siendo censurada por el gobierno republicano de Lerroux porque daba una mala imagen de España. Al estallar la guerra en 1936, Luis Araquistain, embajador republicano en París, pagará la sonorización de *Tierra sin pan* con traducciones al inglés y al francés y con un comentario final antifascista relativo a la guerra para que el film fuera utilizado como propaganda republicana en el Comité Internacional de las Naciones Unidas¹⁷, la versión inglesa llevaría por título *Unpromise Land*.

2. BUÑUEL Y EL DOCUMENTAL

2.1. Anticipación al film-ensayo

Para intentar catalogar *Tierra sin pan* (1933) nos podemos preguntar en este trabajo cuál es el lugar que ocupa este singular documental de Buñuel en relación con la eclosión de documentales que tuvo lugar en la Europa de entreguerras, así como el significado de *Las Hurdes* (1933) en relación al conjunto de la obra de su autor. Ambas cuestiones estarían abiertas, más la primera sería difícil de precisar, puesto que el auge del documental en la Europa de los años treinta se debió a multitud de razones, entre ellas algunas de índole política y sociológica, además de aquellas relacionadas con la propia industria del cine que había entrado en quiebra a causa del estallido de la Primera Guerra Mundial.

De la misma manera que en los sesenta la capital del arte se traslada desde Francia a Nueva York, en la Europa de entreguerras la capital del cine se traslada desde la Francia que lo vio nacer hasta Los Ángeles. A pesar de ello, podemos señalar que, en nuestra opinión, el cine –y más concretamente el documental– se convierte en los años treinta en un discurso histórico, una forma de mostrar y reconstruir los acontecimientos socioculturales y, en este sentido, habría que subrayar la relación de Buñuel con el documental social europeo a través de las programaciones de los cineclubes que el propio Buñuel seleccionaba desde París y que hemos comentado brevemente en el primer apartado de este trabajo; con la vanguardia y con uno de los precursores del M.R.M. y del Realismo Poético: Jean Vigo¹⁸.

¹⁶Cf.: Pérez Turrent, T. & de la Colina, J. (1993): *Buñuel por Buñuel*, Madrid, Plot, p. 34.

¹⁷ La coda rezaba así: “*La miseria que este film les acaba de mostrar no es irremediable. En otras regiones de España, aldeanos, campesinos y obreros habían conseguido mejorar sus condiciones de existencia uniéndose, ayudándose los unos a los otros y exigiendo sus derechos ante los poderes públicos. Esta corriente que dirigía al pueblo hacia una vida mejor orientó las últimas elecciones y dio vida a un gobierno del Frente Popular. La sublevación de los generales, con el apoyo de Hitler y de Mussolini, pretende restablecer los privilegios de los grandes propietarios, pero los obreros y los campesinos españoles vencerán a Franco y a sus cómplices. Con la ayuda de los antifascistas de todo el mundo, la paz, el trabajo y la felicidad sustituirán a la guerra civil y harán desaparecer para siempre los focos de miseria que este film les ha mostrado*”. Extraída de Ibarz, M. (1999): *Buñuel documental. Tierra sin pan y su tiempo*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, p. 137.

¹⁸ Nótese que el propio Vigo cita el primer corto de Buñuel y Dalí como ejemplo de lo que él considera un cine socialmente comprometido en el texto que redacta con ocasión de la presentación de su documental poético –o su Film-ensayo– *À propos de Nice* (1929) en el Vieux-Colombier de París, titulado “Hacia un cine social”. Véase Romaguera i Ramio, J. & Alsina Thevenet, H. (1989): *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra, Signo e imagen, p. 134-138 o Salès y Gomès, P. E. (1999): *Jean Vigo*, Barcelona, Circe.

Como discurso histórico, el documental podría ser estudiado y catalogado desde las distintas concepciones que tenemos de la historia, que en resumidas cuentas son tres: Historiografía, Historiología e historia con minúsculas, también llamada en la Posmodernidad *story* o *stories*, haciendo referencia con esta denominación al carácter discursivo y subjetivo de toda construcción histórica. La Historiografía, de herencia positivista, describe la Historia o “los hechos” como aquello que realmente ha sucedido, parafraseando a Ranke, uno de los maestros de esta concepción cientificista de la Historia, que peca precisamente de intentar describir y fijar científicamente el resultado de la experiencia humana. En este sentido, la Historiografía puede ser comparada con el M.R.I. del documental, con los documentales de compilación o con los noticieros surgidos en los años treinta.

La historiología, que es consciente del carácter discursivo de la historia como ciencia humana, peca de construir *metanarrativas*¹⁹ o *metarrelatos*, de intentar dar una explicación global a la historia de la humanidad entera a través de unos sistemas que son pensados en unas circunstancias socioculturales y sociopolíticas concretas y, por tanto, no son extrahistóricos ni imparciales. Hillary Putnam lo ha descrito como *God's eye view* o perspectiva del ojo divino, que supone un error por parte tanto de la historiografía, por intentar describir científicamente aquello que no puede encuadrarse en categorías científicas –la experiencia humana– como de la historiología, por intentar hacerlo de forma global, aún a sabiendas del carácter narrativo de la historia. Ejemplos de historiología serían los sistemas de pensadores como Hegel o Marx y sus respectivas concepciones de la historia.

En el ámbito del documental no hemos hallado tentativas de dar una explicación o un sentido a la historia universal, pues las limitaciones de presupuesto y metraje no lo permitirían, no obstante, existen multitud de documentales que pretenden interpretar hechos concretos o formas de vida y, en nuestra opinión, todos ellos, en la medida en que no son conscientes de hacerlo, entrarían dentro de la categoría de historiología; véanse, por ejemplo, los del propio Flaherty con los que Buñuel entró en contacto, destacando también como dato interesante que Robert Flaherty tendría ocasión de visionar *Tierra sin pan* (1933) en el MoMA siete años después de su realización, donde Buñuel trabajaba por recomendación de su amiga Iris Barry.

Respecto a la tercera forma de interpretar la historia, en la posmodernidad se es consciente del carácter discontinuo y subjetivo de la historia, por eso se la denomina con minúsculas y en plural. La historia colectiva sería para los posmodernos una red de pequeñas historias individuales, de experiencias personales, concretas y subjetivas. Un ejemplo de esta concepción de la historia materializada en el cine de los años sesenta, que ya mezcla ficción y documental –no realidad, puesto que toda imagen real, además de estar mediada por el objetivo, al ser insertada en una trama de sentido a través de operaciones como el guión o el montaje, que ya implican unos procedimientos de selección, serían transformadas en discurso, narración, punto de vista– podría ser *Hiroshima mon amour* (1959) de Resnais, que fue, en principio, un proyecto de documental sobre la bomba atómica, donde Resnais, a través de su guionista M. Duras, describe la Historia como un punto de intersección entre lo individual y lo colectivo.

Al igual que los nuevos cines de los sesenta, la obra de Buñuel también podría reinterpretarse desde la categoría posmoderna de historia, desde el discurso híbrido de la no-ficción, que no es más que una consecuencia aplicada al cine del pensamiento posmoderno o una anticipación del cine a la postmodernidad; porque al igual que la historia es discurso, relato, acercándonos con ello a la antigua tradición de transmisión oral del saber antes de ser fijado por la escritura; los sueños o las ideas son también un tipo de realidad que no se oponen a la realidad del mundo físico. De esta manera, podríamos interpretar el surrealismo como una especie de realismo o más bien de *hiperrealismo* o *suprarrealismo*, tal y como fue denominado por algunos representantes de la generación del 27 coetáneos de Buñuel y tal como fue descrito por Sigmund Freud, que además, demostró que era el mundo del inconsciente el que condicionaba nuestro comportamiento “aparentemente consciente”, dando al traste con la moderna y cartesiana idea de sujeto como conciencia, como algo fijo y estable.

¹⁹ El término *metarrelato* o relato metahistórico fue acuñado, según creo recordar, por Jean François Lyotard en su libro *La condición postmoderna* (1979).

En este sentido, el surrealismo se acercaría tanto o más al psicoanálisis que el cine de la República de Weimar²⁰, que el cine de Murnau, Lang o Pabst y la obra de Buñuel no sería más que un psicoanálisis, una forma de describir la realidad psicológica de nuestra cultura, como apunta el propio Buñuel al calificar el cine como un instrumento para la expresión del inconsciente en la conferencia que pronunció en la Universidad de México en 1958: «*El cine es un arma maravillosa y peligrosa si la maneja un espíritu libre. Es el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto...El cine parece haberse inventado para expresar la vida subconsciente, que tan profundamente penetra por sus raíces; la poesía, sin embargo, nunca se emplea para esos fines*»²¹.

La obra de Buñuel, donde se difuminan los límites entre realidad y ficción, podría reinterpretarse desde la categoría de no-ficción y desde el psicoanálisis como una serie de documentales psicológicos donde el director turolense explora el deseo sexual en la sociedad burguesa -entre otras cosas- (*Un perro andaluz*, 1929), los márgenes de la sociedad del progreso y la industria (*Tierra sin pan*, 1933 y *Los olvidados*, 1950), las fantasías sexuales de una mujer burguesa (*Belle de jour*, 1967), el inconsciente colectivo de las clases dominantes (*La edad de oro*, 1930) o ciertas patologías psicológicas (*Él*, 1952-53, tomada como ejemplo por el propio Lacan para impartir sus clases); o como argumenta Agustín Sánchez Vidal: «*En una carta a José Rubia Barcia le confesaba en 1952 que Subida al cielo “está muy cerca del documental”, apreciación bajo la que cabe cobijar muchas de sus cintas mexicanas, pero también Simón del desierto, que viene a ser un documental sobre un anacoreta; o La Vía Láctea que, a pesar de su aire abstracto y metafísico, definió como “una especie de documental sobre las herejías”*»²².

Si las películas de Buñuel pudieran ser interpretadas como “documentales psicológicos” – de psicología social y psicología del individuo- tal y como pretendemos dejar indicado en este trabajo y haciendo uso de la propia clasificación que Buñuel describió en su autobiografía²³, deberíamos tener en cuenta entonces que Buñuel introduce documentales dentro de sus documentales: utiliza de forma metafórica un documental sobre escorpiones al comienzo de *La edad de oro* (1930) para ilustrar con imágenes su concepción pesimista de la existencia, que puede resumirse en la máxima de Hobbes “*homo homini lupus*”; así como también en *Las Hurdes* (1933) introduce un documental sobre el mosquito “*anopheles*” para explicar de forma indirecta la causa del paludismo y la malaria en aquella región.

Fragmentos de enciclopedia, un documental dentro de un documental, escenas construidas, comentarios del narrador que no se corresponden con lo mostrado en las imágenes, música como contrapunto; *Las Hurdes* (1933) también respondería, en cierta medida, a esa estética posmoderna del *collage* adoptada por los Nuevos Cines –véase a J.L. Godard- y por el documental auto-reflexivo actual y el *Film-ensayo* al que Buñuel se habría anticipado como lo haría Vigo con *À propos de Nice* (1929), Orson Welles con *F for fake* (1973) o Woody Allen con *Zelig* (1982). En cierto sentido *Tierra sin pan* (1933) es un “metadocumental”. El peculiar subtítulo utilizado por el director turolense –“*ensayo de geografía humana*”- que intentaremos explicar más adelante, podría justificar la catalogación de *Las Hurdes* (1933) como una modalidad de documental que se acerca al *Film-ensayo*, un ensayo fílmico, a fin de cuentas, que no sería más que pensamiento puesto en imágenes, como el ensayo propiamente dicho no es otra cosa que pensamiento en acto.

La forma posmoderna de entender la historia podría relacionarse con el documental a través de lo que Bill Nichols²⁴ describe con las siguientes categorías: documental reflexivo, performativo y poético. También con lo que otros autores han descrito como *Film-ensayo* e incluso con el *mockumentary* o falso documental, pues aunque entre ellos quepan distinciones de carácter formal todas estas variantes hacen una reflexión sobre la construcción de la realidad, de la historia o de la memoria colectiva y sobre el concepto de verdad. Todas estas nociones tienen en el pensamiento

²⁰ Sobre este tema ver **Sánchez Viosca, V. (1990):** *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*, Madrid, Verdoux. Especialmente el capítulo duodécimo: “Parámetros del inconsciente. Lo siniestro decorativo, lo pulsional y el símbolo del psicoanálisis” p. 212-237.

²¹ Cf.: **Sánchez Vidal, A. (1994):** *Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, p. 10.

²² *Ibidem*, p. 19.

²³ *Ibidem*, p. 19-20.

²⁴ Cf.: **Nichols, B. (1997):** *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós.

posmoderno unas connotaciones específicas que son visualmente traducidas por el cine factual, que a fin de cuentas se convierte en una especie de pensamiento visual o audiovisual, por utilizar la denominación de Chion.

A través de la categoría posmoderna de historia y de la capacidad del cine para reconstruir acontecimientos, hilvanarlos en un hilo conductor que les de sentido o reconstruir la memoria histórica –que no es exclusiva del género documental– también podría explicarse lo que me voy a permitir describir como “fiebre del archivo”, que se manifiesta en los documentales catalogados como *found footage* o de metraje encontrado; puesto que en la posmodernidad la historia no es la Historia Universal, constituida por grandes personalidades y grandes acontecimientos, sino que la historia la escribe con sus actos los hombres concretos y las colectividades, cobrando vital importancia la dimensión subjetiva de la historia, lo que sucede en el ámbito de lo privado, local o la autobiografía, género que había sido tradicionalmente reservado a las mujeres, que las escribían a manera de confesiones; en resumen, en la posmodernidad cobra importancia la “pequeña historia” y eso en el cine factual se traduce en el recurso al álbum familiar, al video casero o a una supuesta cinta olvidada en el baúl de los recuerdos.

Tras este elenco de categorías (*mockumentary*, *found-footage*, *Film-ensayo*, etc.) que los expertos utilizan para intentar clasificar las nuevas y extrañas variantes de cine documental o factual que están surgiendo en la actualidad, pero que tampoco son nada nuevas; no nos debe extrañar que el propio Buñuel le diese nombre a una nueva: los documentales psicológicos. En nuestra opinión es a este género de documentales al que pertenece *Las Hurdes* (1933), así como muchas otras obras suyas catalogadas como ficción surrealista; pues, si somos consecuentes, el surrealismo no sería sino la representación de la realidad oculta de lo inconsciente, que en el cine sólo puede mostrarse de forma oblicua a través de ciertos recursos estilísticos y formales de carácter metafórico en cuyo uso Buñuel ha resultado ser un maestro.

La fuerza de *Las Hurdes* (1933) como ensayo filmico no radicaría tanto en su verismo como en la mostración de ese inconsciente social y, sobre todo, como apunta Conley, en una crítica autoconsciente de Buñuel al “fundamento de la verdad fílmica”²⁵: en el cine, ya sea éste factual o no, y por más que éste se autocalifique de “realista”, la realidad, la verdad, la memoria, la Historia, siempre se presentan no sólo a través del objetivo –que ya estaría mediando entre la realidad y la cosa u acontecimiento filmado– sino también a través de la selección y el montaje. Como comenté en cierta ocasión a propósito de un trabajo sobre Jean Vigo, la cámara es a la vez objetiva y estética, no muestra la verdad o la realidad pero crea lo verosímil. No es posible filmar la realidad desnuda porque toda mirada es focal e impone un punto de vista, que en el caso de Buñuel y Vigo se manifiesta a través de “sus miradas” que no son más que el reflejo de un compromiso ético, social y político. En el cine la cuestión de la realidad, la verdad y la construcción de la memoria colectiva no es más que un compromiso y Luis Buñuel en los años treinta era perfectamente consciente de ello. En *Las Hurdes* (1933) el inconsciente social se mira al espejo pero también lo hace el documental, paradójicamente, en el espejo de un surrealista y, quizás por esta causa, haya resultado siempre un documental *sui generis*.

2.2. El inconsciente social como realidad

Tierra sin pan (1933) es un documental sobre la otra cara de la Modernidad y su fe en la ciencia, la técnica y en la idea de progreso para conducir al ser humano al bienestar y la felicidad. El propio Buñuel lo confesaba indirectamente al final de su carrera cinematográfica: «*El pensamiento que me sigue guiando hoy, a los sesenta y cinco años, es el mismo que me guio a los veintisiete. Es una idea de Engels. El artista describe las relaciones sociales auténticas con el objeto de destruir las ideas convencionales de esas relaciones, poner en crisis el optimismo del mundo burgués y obligar al público a dudar de la perennidad del orden establecido*»²⁶. Un documental sobre la miseria en el corazón mismo de la civilización, en *Las Hurdes* (1933) como en *Los olvidados* (1950) la imagen de lo real no es más que un pretexto y acaba siendo trascendida para conducirnos a la imagen psicológica de nuestra sociedad, a aquello que nuestra sociedad como colectivo esconde en los armarios traseros. Un irónico “*ensayo se geografía humana*”, como reza en el subtítulo, pero no de geografía física, sino psicológica y antropológica; una estampa que podemos encontrar en los márgenes de cualquier ciudad debido a la forma misma de organizar racionalmente el espacio que hace imposible la integración social, pues es el esquema racionalista de organización social el que lleva implícito la existencia de lo marginal.

²⁵Cf.: Conley, T. (1988): “Su realismo. Lectura de *Tierra sin pan*, de Luis Buñuel”, en *Cuadernos de trabajo* del Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, Valencia, p. 22

²⁶Cf.: Sánchez Vidal, A. (1994): *Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, p. 31.

Además de en *Las Hurdes* (1933) también podríamos encontrar el reflejo del inconsciente en otras cintas de Buñuel; un ejemplo de ello serían los bandidos que aparecen en *La edad de oro* (1930) o los mendigos de *Viridiana* (1961) que vendrían a reforzar nuestra idea sobre la dedicación de Buñuel al estudio de la otredad, de lo marginal y, por tanto, del inconsciente de la sociedad del progreso. En el mundo tienen que existir muchas Hurdes y muchos olvidados para que podamos vivir en la abundancia, puesto que el progreso nunca es un progreso para todos y lo es siempre a costa de otros.

En este sentido, tanto *Las Hurdes* (1933) como *Los olvidados* (1950) no supondrían un punto de ruptura en el desarrollo de la obra de Luis Buñuel, que aún a través del más crudo realismo seguiría siendo coherente con el surrealismo. A pesar de haber roto con el grupo de Breton justo antes de volver a España y de proyectar el rodaje de *Tierra sin pan* (1933) seguiría siendo fiel a sus postulados: mostrar la cara de la otredad, de la alteridad, de aquello que nuestra sociedad olvida y esconde en lo más profundo de su inconsciente. Por ello, tanto en *Las Hurdes* (1933) como en *Los olvidados* (1950) se lleva a cabo una conciliación de realismo y surrealismo que conducen a una visión más completa de la realidad social y antropológica que trasciende las imágenes factuales mostrándonos la cara oculta de la realidad y haciendo aflorar el elemento irracional de lo real.

Como afirma el propio Buñuel en una entrevista con Raquel Tibol para el periódico mexicano *Novedades* en 1953 recogida por Agustín Sánchez Vidal: «El surrealismo no es algo inexistente que se agrega a la realidad, no inventa la realidad, la ve más completa; no es algo que haya que buscar, está ahí. La Academia nos acostumbró a pensar racionalmente, pero el hombre no es racional. Freud ha puesto al descubierto su condición irracional. La razón es un elemento de contacto social, una cláusula de convivencia; pero el subconsciente existe; por eso hoy podemos afirmar que el surrealismo era lo que faltaba para completar nuestra visión de la realidad»²⁷

2.3. Las Hurdes: cruce entre vanguardia, surrealismo y realismo social

Para cerrar este apartado, aún sin dar respuesta a las preguntas que nos planteamos en su inicio y contentándonos con la posibilidad de ofrecer simplemente unas pinceladas, queremos justificar la catalogación de este atípico documental de Buñuel como cruce entre vanguardia, surrealismo y realismo social. En nuestra opinión, a pesar de que Luis Buñuel se codeara en Francia y en España con varios de los exponentes de la vanguardia, tanto a nivel literario como artístico; *Tierra sin pan* (1933) más que relacionarse con la primera vanguardia estética -cuya influencia, a pesar de todo, se hace notar en la estructura rítmica del film, que es también el resultado del interés de Buñuel por la música- tal y como hemos intentado justificar en los párrafos precedentes, se anticiparía al *Film-ensayo* que, en definitiva, podría describirse como una tercera vanguardia de carácter puramente crítico y reflexivo, producto de la confluencia entre arte, cine y pensamiento posmoderno, que está teniendo lugar en la actualidad en el ámbito del documental o del cine factual, pero que cuenta con un buen número de precedentes, entre ellos, *Las Hurdes* (1933). Respecto a la denominación de "surrealista", creo que está suficientemente justificada, dada la trayectoria de su autor, los comentarios de los críticos y las precisiones sobre el surrealismo que hemos anticipado. Su relación con el realismo social se justificaría tanto en fondo como en forma y también a través de acontecimientos externos o contextuales: su relación o su coincidencia en Francia con Jean Vigo.

En lo que respecta a la forma, la concepción de Buñuel del montaje, que pone en práctica en la realización de *Tierra sin pan* (1933), se asemeja a la de Vertov²⁸ considerando como parte del montaje la documentación y la preproducción, el guión o plan de trabajo, el *découpage*; en este sentido, sería irrelevante que Buñuel realizara el montaje propiamente dicho sobre una mesa de cocina y sin moviola²⁹, puesto que la arquitectura del film ya estaba fijada de antemano en su cuaderno de apuntes. El propio Buñuel justificaría nuestra afirmación cuando declara que *Las Hurdes* (1933) es la película menos gratuita que ha hecho³⁰. En lo referente al fondo, podríamos comparar el contenido crítico de *Las Hurdes* (1933)

²⁷Cf.: Sánchez Vidal, A. (1994): *Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, p. 68.

²⁸Cf.: Romaguera i Ramio, J. & Alsina Thevenet, H. (1989): *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra, Signo e imagen, p. 34-35. En el "Manifiesto sobre el cinematógrafo sin actores" afirma Vertov que cualquier film está en montaje desde el momento en que se elige el tema hasta la salida de la película definitiva, haciendo extensivo el montaje a todo el proceso de realización del film y describiendo tres fases del montaje.

²⁹ Cf.: Pérez Turrent, T. & de la Colina, J. (1993): *Buñuel por Buñuel*, Madrid, Plot, p. 36-37

³⁰ *Ibidem*, p. 37.

con el realismo social y, más concretamente, con lo que Jean Vigo denomina “*punto de vista documentado*”, distinguiéndolo de las actualidades y del documental de carácter institucional y de servicio público.

El documental social se caracterizaría por el punto de vista defendido por su autor, que exige que se tome postura sobre un asunto y, al mismo tiempo, esta perspectiva sobre el tema se refleja en la forma, en el significante fílmico, en la manera en que el film es realizado, pues a través de su ejecución –de los recursos estructurales de la narrativa fílmica que el autor ha elegido- el tema y su contenido crítico se presentan al espectador. Tanto *Las Hurdes* (1933) como *À propos de Nice* (1929) expresan el punto de vista de quien las realizó, en este sentido, tanto Vigo como Buñuel se anticiparían tanto a lo que Astruc denominó *caméra-stylo* como al *cinéma-vérité* –poniendo en cuestión sus presupuestos antes de su propio nacimiento- y, como hemos argumentado, también al *Film-ensayo*.

3. LA AVENTURA HURDANA

3.1. Arqueología de Tierra sin pan y de la historia de España

Entre marzo y abril de 1933, un grupo de polifacéticos camaradas compuesto por Luis Buñuel, Ramón Acín -anarquista, pedagogo, periodista, escultor y dibujante- Eli Lotar –prestigioso operador de cámara que trabajó con Cavalcanti, Renoir, L’Herbier y Clair-, Pierre Unik –poeta y redactor del comentario del film- y Rafael Sánchez Ventura se traslada al santuario de Las Batuecas para rodar en condiciones muy duras – a pie y cargados con todo el equipo de rodaje durante un largo trayecto diario por un terreno agreste- un film independiente y, por aquel entonces, difícil de etiquetar.

Ramón Acín, además del presupuesto para su realización, le aportó a *Tierra sin pan* (1933) su propia visión de la escuela, atreviéndose incluso a criticar a las Misiones Pedagógicas de la República encabezadas en el aspecto cinematográfico por José Val del Omar. Una escuela que enseña a los niños a respetar la propiedad privada en un lugar donde ésta es prácticamente inexistente y donde se carece de los requisitos mínimos para llevar una vida digna, donde la existencia se traduce en una lucha constante con una tierra estéril y montañosa para poderle extraer el fruto que los ayude a sobrevivir; pero donde, paradójicamente, también existen clases sociales. El film también hace referencia a la nueva ley de términos municipales que entró en vigor en 1933 y según la cual en los pueblos se prohibía dar trabajo a los extranjeros, pero este comentario –que subrayaría aún más la irremediable miseria de los hurdanos ante la imposibilidad de emigrar para poder trabajar- sería eliminado en 1936 cuando la cinta se sonorizó para ser utilizada como propaganda y también fueron eliminados los planos donde aparecían mapas de la región y la escena de los gallos. En este sentido, la sonorización y el estreno internacional supusieron en gran medida la ruptura de la unidad de una obra que Buñuel había rodado y montado de manera pícaro e intencionada dirigiendo su virulento sarcasmo incluso hacia el gobierno de la República.

Las Hurdes (1933) es el reflejo de una comunidad casi neolítica, como hemos comentado, la otra cara de la moneda de la sociedad industrializada y de la idea moderna de “progreso”, que se encuentra no en una selva perdida del Amazonas, ni en una isla paradisíaca de los mares del Sur, ni en los gélidos confines de la Tierra, sino a escasos kilómetros de Madrid o Salamanca; porque, tal y como pensaba Buñuel, para encontrar lo pintoresco no hace falta ir tan lejos sino, más bien, echar un vistazo a las entrañas de nuestra propia cultura, porque lo pintoresco forma parte de nuestra propia realidad social y antropológica. Con una organización social autosuficiente y cerrada en sí misma, en *Las Hurdes* (1933) los únicos elementos que nos permitirían identificar esa comunidad como española son, además del croquis geográfico que nos muestra Buñuel, el dialecto jurdano –que no oímos- y los símbolos religiosos.

Tierra sin pan (1933) puede ser también la metáfora providente de la España de la autarquía, atrasada, rural y minifundista y el reflejo de la tragedia de la existencia terrena del ser humano tras ser expulsado del Paraíso y condenado a trabajar la tierra con el sudor de su frente y a parir a sus hijos con dolor³¹ tal y como lo reflejaría la negación –may acorde con las creencias religiosas de Buñuel- que aparece en el título de su versión inglesa: *Unpromise land. Las Hurdes* (1933) refleja una realidad antropológica: la crudeza de la existencia humana sin paliativos, sin el maquillaje de la cultura, de nuestra cultura del progreso y el bienestar. Por ello pensamos que indagar en esta obra de Buñuel y en las condiciones de su realización supone al mismo tiempo indagar en la Historia de España, preguntarnos por qué fue habitada una tierra

³¹ Cf.: Gn. 3, 9-19.

tan hostil. Mercé Ibarz³² apunta una posible respuesta haciendo referencia a los comentarios contenidos en la tesis de Legendre, que describe Las Hurdes como una población de proscritos, marginados, perseguidos y fuera de la ley desde tiempos de los Reyes Católicos. En este sentido, Buñuel nos estaría obligando a hacer aquello que Michel Foucault denominó *arqueología de la Historia*, a desenterrar nuestra memoria colectiva levantando capas cuidadosamente como hacen los arqueólogos y ésta es una forma sincrónica de hacer historia que, como venimos justificando, estaría muy relacionada con el pensamiento de la posmodernidad y con el propio Foucault. Podríamos preguntarnos si es Buñuel un arqueólogo de la Historia, de la cultura y del inconsciente en el ámbito del cine como lo es Foucault en el ámbito de la Filosofía. *Las Hurdes* (1933) como documental y, en cierto sentido, toda obra audiovisual que pretenda reconstruir la memoria colectiva, sería un ejemplo no sólo de Historia del Cine, sino también de Historia *en el cine*.

Como hemos mencionado con anterioridad, haciendo referencia a las palabras del propio Buñuel en una entrevista con José de la Colina y Tomás Pérez Turret y a su concepción del montaje; *Tierra sin pan* (1933) es un documental escenificado –aunque a estas alturas podríamos preguntarnos cuál no lo sería-. Es decir, en tanto cine factual Buñuel hace uso de la puesta en escena, aunque como documental psicológico o *Film- ensayo* lo que Buñuel pondría en escena –o en imágenes– sería el inconsciente social de la España de la República. El trabajo de puesta en escena se refleja sobre todo en las escenas colectivas, que son construcciones o, en este caso y en el del género documental en general, escenificaciones de la realidad social de los hurdanos (tradiciones, costumbres, rituales de la vida diaria) que el propio Buñuel dirigía meticulosamente de la misma forma que indicaba a sus actores incluso el más leve movimiento de ceja; con la diferencia de que estos actores –a la manera neorrealista– serían actores no profesionales y al mismo tiempo actores de sus propias vidas que se interpretan a ellos mismos. Las escenas construidas, que serían la muerte de la cabra, el burro atacado por las abejas, la niña enferma y el entierro fluvial, invitan al espectador actual a reflexionar sobre la construcción de la realidad –o actualidad– a través de los medios de comunicación, construcción que siempre pasa en cierta medida por la escenificación y el discurso narrativo; pues la Historia, la reconstrucción de los hechos –si no se entiende a la manera positivista– de forma consciente o inconsciente nos obliga a ello, a insertar los acontecimientos en una trama.

Cómo se las ingenió Buñuel para convencer a los hurdanos para que actuasen para la cámara, o para que les permitiese matar una cabra, es algo a lo que sólo el propio Buñuel –o los miembros de su equipo– nos podría aclarar. No obstante, a pesar del fuerte contraste del dispositivo cinematográfico con una comunidad que ni tan siquiera conocía la rueda, los hurdanos estaban ya bastante acostumbrados tanto a los aparatos técnicos como a la intervención ajena en su vida cotidiana, debido a las dos visitas que el rey Alfonso XIII realizó a la comarca, la última en 1922 –tan sólo once años antes de que llegara Buñuel– acompañado por todo su séquito, el doctor Marañón y multitud de fotógrafos y cronistas, entre ellos, los de la revista *Estampa*, que junto con la tesis de Legendre inspirarían al propio Buñuel³³.

Al parecer, una de las pocas escenas colectivas no construidas es la de la boda en La Alberca junto con las tradiciones que le vienen aparejadas: la obligación del recién casado de invitar a vino a todos los habitantes de la aldea y la de arrancar la cabeza de un gallo. De esta última Buñuel filmó una escena que fue eliminada por la censura francesa en la primera sonorización de 1936 e incorporada posiblemente en 1965, con ocasión de la restauración y segunda sonorización del film, dado el interés del productor Pierre Braunbergen, que en un principio le negó la financiación a Buñuel, por los derechos de la cinta para poder distribuirla. Este fragmento no aparece en algunas de las copias, como la que se encuentra en el MoMA o en la Cinemateca de Toulouse –que contiene los descartes de Buñuel– y de ello podemos deducir que la versión visionada para nuestro comentario es la versión francesa reconstruida por Braunbergen a la que se le han añadido los planos censurados y de la que se ha eliminado la coda antifascista, por lo que puede tratarse de una de las versiones más fieles al montaje original que realizó Buñuel en 1933.

³²Cf.: **Ibarz, M. (1999):** *Buñuel documental: Tierra sin pan y su tiempo*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, p. 42.

³³ Véase para más información el texto de **Ibarz, M. (1999):** *Buñuel documental: Tierra sin pan y su tiempo*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza; sobre todo el primer capítulo (p. 19-43)

3.2. Estructura y peculiaridades.

Puntuada por cinco encadenados, *Tierra sin pan* (1933) consta más o menos de 260 planos³⁴, que se alternan aproximadamente con una frecuencia de 7 segundos, algo poco usual tratándose de un documental de los años treinta inspirado, según Conley³⁵ en la concepción del plano sostenido del realismo poético y en el montaje intelectual de Serguei M. Eisenstein; por ello, en primer lugar, queremos destacar la viveza de la planificación en contraste con el efecto de estatismo, que en general produce el film al ser visionado: la fugacidad del *tempo* fílmico, del ritmo, frente al efecto de temporalidad suspendida o sostenida, que haría referencia a la forma misma de vida de los hurdanos, que a pesar de habitar el presente, vivirían en realidad en una temporalidad casi mítica que hace referencia a los orígenes de nuestra civilización, en un tiempo mítico sostenido.

Queremos destacar también el predominio del primer plano, que Buñuel suaviza introduciendo fundidos o encadenados al pasar a un plano más general o a una panorámica, sustituyendo con ello la tradicional forma de transición entre el primer plano y el plano general a través de un plano medio. Los primeros planos se detienen en los rostros de las mujeres, los niños y los enanos acentuando sus rasgos y la expresión de las miradas al estilo de Dreyer –al que Buñuel admiraba y sobre el que escribió algún artículo en su juventud- también lo hacen en los pies descalzos de los infantes subrayando la ausencia de calzado y todo lo que conlleva. Son planos muy sugerentes que remiten a ideas abstractas y que Buñuel monta por contraste, consiguiendo con ello que su sentido trascienda lo real filmado y remita a ideas que están más allá y que son evocadas por el conjunto de la obra, que incluye también el montaje sonoro y el musical: en *Tierra sin pan* (1933) cada plano es una idea y su ensamblaje construye no sólo una historia sino múltiples historias, dando cabida a la recepción activa y posibilitando con ello que el espectador acabe de construir el film, de ahí su peculiaridad y su riqueza, que trasciende la actualidad filmada y los acontecimientos históricos que remiten al contexto histórico de su realización.

Hay planos que vienen a ser casi citas de otras obras suyas, como el del burro muerto y comido de abejas – aunque en realidad tanto el burro como las abejas fueron depositados por los miembros del equipo de Buñuel- que remite a los últimos fotogramas de *Un perro andaluz* (1929) y, en última instancia, a la experiencia de la muerte en su niñez, como el propio Buñuel nos relata: «*Cierto día me paseaba con mi madre por un olivar cuando la brisa llevó hasta mi olfato un olor dulzón y repugnante. A unos cien metros de nosotros un burro muerto, horriblemente hinchado, servía de banquete a una docena de buitres. El espectáculo me atraía y a la vez me repelía. Ahí, las aves apenas podían remontar el vuelo. Los campesinos no enterraban las bestias muertas por creer que al descomponerse abonaban la tierra. Quedé como fascinado ante aquella visión y, aparte de su grosero materialismo, tuve una vaga intuición de su significado metafísico*»³⁶. La metáfora visual de la muerte aparece en la cinta no sólo a través de la imagen del burro, sino en otras ocasiones, como en los planos de las calaveras situadas en dos hornacinas junto a la cruz y, al cierre del film, con el pregón de la noche. La escena del entierro fluvial haría referencia más bien a la vida, de la cual la muerte también forma parte, a través de la rica metáfora del río. La vida es renovación, mudanza, muerte y renacimiento: la vida es entendida aquí por Buñuel de forma cíclica acercándose a lema heraclíteo del “*πάντα ῥεῖν*”, al mito de la trasmigración de las almas de Platón³⁷ o al

³⁴ Según el *découpage* de Conley 240 planos. Por su parte, Gubern cuenta 259 planos; no obstante, el número de planos puede depender de las versiones que cada cual haya visionado. Al parecer Conley se basó en una copia que se encuentra en la Universidad de Minnesota a la que le faltan algunos planos y a pesar del detallado desglose, al que le añade en cursiva los planos censurados que recupera de una cinta que le facilita Jenaro Talens, fecha el film en 1932 acorde con un lapsus que comenta Buñuel en una entrevista con Tomás Pérez Turrent y José de la Colina. Podemos encontrar el desglose en **Conley, T. (1988):** “Su realismo. Lectura de *Tierra sin pan*, de Luis Buñuel”, en *Cuadernos de trabajo* del Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, Valencia, p. 27-43.

³⁵ Cf.: **Conley, T. (1988):** “Su realismo. Lectura de *Tierra sin pan*, de Luis Buñuel”, Cuadernos de trabajo del Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, Valencia, 1988, p. 2.

³⁶ Cf.: **Sánchez Vidal, A. (1994):** *Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, p. 59. La cita fue extraída por el autor de la obra literaria de Buñuel, más concretamente de *Recuerdos medievales del bajo Aragón*.

³⁷ Este mito puede encontrarse en el *Fedón*. Nos remitimos a la edición de bolsillo de Alianza, por ser más accesible, traducida por Luis Gil, aunque existen otras traducciones en Gredos.

pensamiento de las culturas orientales como la de la India donde, de forma muy significativa, estos rituales se celebran en el Ganges.

En lo referente a la fotografía habría que destacar la destrucción de la perspectiva que lleva a cabo el operador Eli Lotar con la que nos remontaría al primitivismo del cinematógrafo de los orígenes a través de imágenes planas y austeras convirtiéndose la forma fílmica misma en algo prístino como metáfora de la realidad captada por el objetivo y consiguiendo de esta manera la coincidencia o coherencia entre forma y contenido. Los encuadres remiten –según las afirmaciones de Conley e Ibarz- a la tradición pictórica española del Renacimiento y del Barroco, sobre todo en lo referente a los planos de los enanos y cretinos, que nos recuerdan a lienzos de Goya y Velázquez.

Pero lo más significativo de *Tierra sin pan* (1933) es el triple efecto de contraste entre imagen / comentario, imagen / música y comentario / música, dado que el montaje visual contrasta con el sonoro y en el interior del montaje sonoro se produce una tensión entre contrarios: música / comentario. Respecto a la primera dicotomía habría que destacar la no correspondencia entre lo mostrado en las imágenes y lo referido por Pierre Unik a través de un comentario serio, distanciado y con aires de cientificidad –por otro lado subrayada por la introducción del documental sobre el mosquito “anopheles”, que está realizado siguiendo las pautas tradicionales del documental de carácter científico-. Con esta falta de correspondencia Buñuel parece poner en evidencia el M.R.I. del documental donde, por herencia radiofónica, la palabra pronunciada por el narrador omnisciente es más importante que la imagen, que sirve para ilustrar o reforzar su valor, además de servir la palabra de hilo conductor; pues es a través de ella como se insertan las imágenes en una trama de sentido. La frialdad del comentario de Unik y el efecto de distanciamiento que pretende conseguir se convierte, al fin y al cabo, en una ironía sobre el narrador omnisciente con documental científico incluido, en una especie de autorreflexión de Buñuel sobre la forma de representación en el documental.

El fondo musical utilizado por el calandino contrastaría tanto con las imágenes como con el comentario y es usado como contrapunto a la manera que lo describen Eisenstein, Pudovkin y Aleksadrov en su manifiesto del “Contrapunto orquestal”³⁸: la música no comenta la imagen, más bien contrasta con ella, subrayando la diferencia entre la austeridad, la crudeza y el primitivismo de la imagen y el refinado virtuosismo de la música de Brahms, que se basa sobre todo en el colorido o riqueza orquestal de la variación sobre un tema, llegando hasta repetir una treintena de veces las ocho primeras notas de su última sinfonía. Las delicadas variaciones de combinaciones sonoras de un post-romántico chocan con la seriedad y sequedad de un comentario que pretende ser distanciado y objetivo pero que, a fin de cuentas, tampoco lo es.

No obstante, pensamos que la repetición de un mismo tema con variantes instrumentales chocaría con el verismo de la imagen y la composición fotográfica de los planos, pero no con el montaje o la conjunción de los planos, tal y como lo hemos descrito en el primer párrafo de este apartado: si cada plano representa una idea que trasciende las imágenes factuales, de tal forma que su ensamblaje daría lugar no sólo a una historia, sino a la posibilidad de múltiples historias, Buñuel a pesar de poner en práctica –en lo que atañe al conjunto de la obra- una concepción del montaje similar a la de Vertov, en la fase de montaje propiamente dicha estaría jugando –a la manera de Eisenstein- con el concepto de variación entre ideas abstractas, del mismo modo que Brahms juega con la variación sonora. La música contrasta con la imagen en lo tocante a lo externo: al contenido, lo representado y la composición fotográfica del plano, subrayando la miseria de Las Hurdes frente al refinamiento burgués representado por la cuarta sinfonía de Brahms; pero no en un sentido estructural y rítmico. De esta forma podríamos describir el contrapunto musical como un contrapunto edulcorado: si al descartar algunos planos Buñuel se negó a suavizar el montaje visual, afirmándose en una dramaturgia trágica y radical³⁹, con la posterior sonorización del film Buñuel acaba endulzando las imágenes, presentando a través de la música y del ritmo visual lo marginal o la miseria poetizada.

Como conclusión pensamos que, a través de este triple contraste, más que producir un efecto de distanciamiento, que sería, al fin y al cabo, lo que persigue un documental elaborado a la manera tradicional –apartarse del objeto de estudio para verlo desde fuera y presentárselo al espectador desde una perspectiva neutra, objetiva y, por tanto, sin posibilidad

³⁸ Cf.: Romaguera i Ramio, J. & Alsina Thevenet, H. (1989): *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra, Signo e imagen, p. 76.

³⁹ Véase Ibarz, M. (1999): *Buñuel documental: Tierra sin pan y su tiempo*, Zaragoza, Pressas Universitarias de Zaragoza, p. 123. En un pequeño párrafo de diez u once líneas Ibarz nos comenta los descartes de Buñuel.

de crítica- lo que Buñuel consigue, tanto en 1933 como en la actualidad, es que el espectador tome partido y se inmiscuya tanto en la forma como en el contenido del film y lo que éste propone, no sólo a través de una recepción activa, sino también, a través de un posicionamiento crítico que sería consecuencia directa del visionado. Ver *Tierra sin pan* (1933) conlleva un ejercicio crítico en parte análogo al que su propio creador tuvo que ejercitar para su realización, pues esta obra de Buñuel, a pesar del paso del tiempo, no nos deja indiferentes.

DESTACADOS

- Página 1: Tanto en nuestro país como en el resto de Europa y EE.UU. se estaba produciendo la transición del mudo al sonoro y las *majors* empezaron a doblar versiones en español.
- Página 2: El proyecto de rodar *Tierra sin pan* (1933) contrasta con la producción predominante en España, un cine de corte melodramático, popular y escapista, pero confluye con el documental europeo, que según Buñuel es el sucesor de las producciones independientes, el heredero del cine de vanguardia.
- Página 4: Al igual que los nuevos cines de los sesenta, la obra de Buñuel también podría reinterpretarse desde la categoría posmoderna de historia, desde el discurso híbrido de la no-ficción, que no es más que una consecuencia aplicada al cine del pensamiento posmoderno o una anticipación del cine a la postmodernidad
- Página 6: La fuerza de *Las Hurdes* (1933) como ensayo fílmico no radicaría tanto en su verismo como en la mostración del inconsciente social.
- Página 6: *Tierra sin pan* (1933) es un documental sobre la otra cara de la Modernidad y su fe en la ciencia, la técnica y en la idea de progreso para conducir al ser humano al bienestar y la felicidad.
- Página 8: *Tierra sin pan* (1933) puede ser también la metáfora providente de la España de la autarquía, atrasada, rural y minifundista y el reflejo de la tragedia de la existencia terrena del ser humano tras ser expulsado del Paraíso y condenado a trabajar la tierra con el sudor de su frente y a parir a sus hijos con dolor tal y como lo reflejaría la negación –muy acorde con las creencias religiosas de Buñuel- que aparece en el título de su versión inglesa: *Unpromise land*.
- Página 10: en *Tierra sin pan* (1933) cada plano es una idea y su ensamblaje construye no sólo una historia sino múltiples historias, dando cabida a la recepción activa y posibilitando con ello que el espectador acabe de construir el film, de ahí su peculiaridad y su riqueza, que trasciende la actualidad filmada y los acontecimientos históricos que remiten al contexto histórico de su realización.
- Página 11: Pero lo más significativo de *Tierra sin pan* (1933) es el triple efecto de contraste entre imagen / comentario, imagen / música y comentario / música, dado que el montaje visual contrasta con el sonoro y en el interior del montaje sonoro se produce una tensión entre contrarios: música / comentario.

Bibliografía

- Coley, T. (1988): "Su realismo. Lectura de *Tierra sin pan*, de Luis Buñuel". En *Cuadernos de Trabajo*. Valencia: Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo.
- Catani, M. (1994): "Historia y antropología de la comarca de Las Hurdes. *Tierra sin pan*, de L. Buñuel (Cincuenta años después)". En *Narria, estudios de arte y costumbres populares*, nº 67-68 (pp. 6-12)
- Gubern, R. (1995): *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra
- Ibarz, M. (1999): *Buñuel documental: Tierra sin pan y su tiempo*. Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza.
- Pérez Bastías, L. (1994): *Las dos caras de Buñuel*. Barcelona: Royal Books.
- Pérez Turrent, T. & de la Colina, J. (1993): *Buñuel por Buñuel*. Madrid: Plot.
- Romaguera i Ramio, J. & Alsina Thevenet, H. (1989): *Textos y manifiestos del cine*. Madrid. Cátedra.
- Sánchez Noriega, J. L. (2002): *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza.
- Sánchez Vidal, A. (1984): *Luis Buñuel: obra cinematográfica*. Madrid: Ediciones JC.
- Sánchez Vidal, A. (1994): *Luis Buñuel*. Madrid: Cátedra.
- Buñuel, L. (Productor) & Buñuel, L. (Director). (1929). *Un chien andalou* [Cortometraje]. Francia: Luis Buñuel.
- Acín, R. (Productor) & Buñuel, L. (Director). (1933). *Las Hurdes* [Cortometraje]. España: Luis Buñuel.
- Dacingers, O (Productor) & Buñuel, L. (Director). (1950). *Los olvidados* [Película]. México: Ultramar Films.