



Universitat Pompeu Fabra
Estudis de Comunicació Audiovisual
Departament de Periodisme i Comunicació Audiovisual

Buñuel documental.
Las Hurdes, Tierra sin pan
i el seu temps

Tesi doctoral de
Mercè Ibarz Ibarz

Dirigida pel Dr. Antoni Marí i Muñoz

Barcelona, 1997

Dipòsit legal: B.13292-2008
ISBN:

PN

1998.3

.B86

±23

1997

(Vermell)

BUÑUEL DOCUMENTAL. LAS HURDES, TIERRA SIN PAN I EL SEU TEMPS

Introducció	1
1. Precedents.	
Mirada, metàfora, fotografia	15
1.1.-- La mirada de Miguel de Unamuno	19
1.2.-- Gregorio Marañón i el viatge d'Alfons XIII	28
1.2.1. --Raons i propaganda	33
1.2.2. -- L'impacte mediàtic de la fotografia del viatge reial	39
1.3.-- L'estudi i les fotografies de Maurice Legendre	50
2. Cartografia de la gestació.	
L'obra en el seu temps històric	58
2.1.-- Un equip interdisciplinari	62
2.1.1.-- Ramón Acín, periodista, pedagog i organitzador anarquista, escultor i avantguardista en acció, cineasta en preparació	62
2.1.2.-- Rafael Sánchez Ventura, l'anarquisme aragonès i l'esquerra no dogmàtica	77
2.1.3.-- Eli Lotar, fotògraf de temes ingrats	89
2.1.4.-- Pierre Unik i el surrealisme dissident i comunista	99
2.2.-- El pensament cinematogràfic de Luis Buñuel	108
2.3.-- Un film necessari. Lectura política i cultural del context	134
3. Realització.	
El tracte de Martilandrán i la concepció sonora	157
3.1.-- El pacte amb la càmera	159
3.2.-- La posada en escena del film	172
3.2.1.-- El mètode documental segons Buñuel	173
3.3.-- La posada en forma del film	177
3.3.1.-- El muntatge visual i el material descartat	177
3.3.2.-- El muntatge sonor. El comentari	179
3.3.3.-- <i>Las Hurdes</i> com a assaig cinematogràfic	187
4. L'obra en el seu temps cinematogràfic	190
4.1.-- Flaherty i Buñuel en paral·lel	192
4.1.1. -- <i>Nanuk</i> i <i>Las Hurdes</i>	193
4.1.2. -- <i>Homes d'Aran</i> i <i>Las Hurdes</i>	201
4.2.-- Dos films de 1933 : <i>Borinage</i> i <i>Las Hurdes</i>	205

5. Un documental censurat, mutilat i tornat a muntar	210
5.1.-- De la censura republicana a <i>Las Hurdes</i> com a film republicà	211
5.2.-- El remuntatge de 1965. Versions del film. La versió espanyola de 1996	227
5.3.-- Apunts per a una història de la recepció del film a les Hurdes	231
 6. L'obra i els seus crítics.	
Distanciaments i assimilacions (1934 - 1997)	237
6.1.-- El film en el context espanyol	242
6.2.-- En els límits del gènere	247
6.2.1.-- Un documental transgressor	252
6.2.2.-- Experimentació <i>versus</i> avantguarda	264
6.2.3.-- La perspectiva etnogràfica	269
6.3.-- Miralls canviants de la recepció	271
6.3.1.-- Surrealisme, existencialisme, absurd, revolta	274
6.3.2.-- Una nova escriptura del real i una anticipació de la societat de l'espectacle	284
6.4.-- La concepció sonora de <i>Las Hurdes</i> com a genealogia cinematogràfica	293
 7. Conclusions	302
 Annexos	311
1.-- Fotografies del viatge reial (1922)	312
2.-- Fotografies de Maurice Legendre (1927)	320
3.-- "Tierra sin pan". Versió espanyola del guió (1933-1936)	326
4.-- "Chez le Sultan des Hurdès", de Pierre Unik i Eli Lotar (1935)	343
5.-- Conferència de L. Buñuel a la Universitat de Columbia (1941).....	347
6.-- "Recuerdos medievales del Bajo Aragón", de L. Buñuel (1976)	358
7.-- <i>Terre sans pain</i> . Versió espanyola de TVE (1981)	
 Bibliografia	365

Introducció

Quan s'investiga el passat, s'investiga el present: es troba el present, de la mateixa manera que del present sorgeixen les raons de la investigació. Aquesta investigació sobre *Las Hurdes, Tierra sin pan* té data de naixement, el dia de març de 1994 que vaig veure el film l'últim cop abans de saber que a partir d'aquell dia el veuria un i altre cop. No l'havia vist des dels anys de cine-club, als setanta d'obscura memòria, abans de la mort de Franco. També aquesta és una data possible de l'origen del meu capbussament en la reconstrucció del film i del seu temps, també aquells anys són un origen possible d'aquesta investigació. Un passat recent que, en certa manera, he retrobat al llarg de la recerca. És un passat encara present en la memòria d'algunes generacions, doncs el film no ha tornat a ser exhibit en sala pública fora d'algunes excepcions tan minoritàries com aquelles dels cine-clubs. Com la que jo mateixa vaig promoure en una sessió de la Sala Hal de l'Institut Universitari de l'Audiovisual (UPF), el maig de 1996, al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.

Quan fa tres anys llargs el film em va saltar a la cara, amb el seu impacte intacte, jo estava en una altra mena de cine-club. Com l'energia, els cine-clubs no moren; es transformen. Érem a París, en un festival de documentals. Hi assisteixo periòdicament des que, com a periodista, vaig tenir al meu càrrec, al *Diari de Barcelona*, avui ja desaparegut, la secció de Televisió. Els festivals de documentals són una de les variants més actives de la divulgació i el debat internacionals sobre la programació televisiva. Així m'havia anat posant al dia d'una producció que en les nostres televisions

pràcticament no existeix, i que els festivals i els seus animadors anomenen el documental de creació, sobretot a França. I gràcies a les retrospectives que sempre acompanyen la programació contemporània de cada festival, anava veient clàssics del documental que fins aleshores només eren per a mi títols en els llibres d'història del cinema; un cinema el reciclatge del qual --la seva revisió-- veia que era, és, imprescindible per a la comprensió de l'evolució de la mirada sobre el real.

Els meus interessos periodístics es van anar així eixamplant cap al documental; en gran mesura per allò que el documental i el periodisme comparteixen i, també, per allò que els distancia; vaig reprendre l'interès per la imatge que havia cultivat en els anys d'universitat, a la Facultat de Ciències de la Informació (aquest era el nom a l'època) de la Universitat Autònoma de Barcelona, anys que es confonen amb els de cine-club i de filmoteca, entre d'altres activitats configuradores del meu mobiliari mental. Aquest interès es va concretar el curs 1993-1994 amb l'inici del doctorat als Estudis de Comunicació Audiovisual de la Universitat Pompeu Fabra i la decisió de dedicar la tesi a l'estudi del documental.

Quan vaig tornar a estudiar a la universitat, duia amb mi una trajectòria de divuit anys de periodisme. Havia començat al diari *Avui* el 1976, un mes després del seu naixement. El meu primer destí va ser la secció d'Espanya. Hi vaig treballar fins el 1981. Producte d'aquells anys va ser una investigació sobre la història del nacionalisme basc, el moderat i el radical, publicada amb el títol de *Breu història d'ETA (1959-1979)*. Vaig passar a continuació a un altre destí, la informació cultural, en els rengles de la qual segueixo. D'aquests anys són els guions de documentals que vaig fer per a l'Intitut Català de Cinema, *Miró-Barcelona* i *Paisatge després de la riuada*, tots dos realitzats.

El 1987 em vaig incorporar a la redacció del *Diari de Barcelona*, on vaig acomplir tasques diferents com a cap de secció, en particular, com ja he dit, de la secció de Televisió. L'any 1990 em vaig decidir per treballar com a *free-lance* i des d'aleshores estic especialitzada en cròniques i reportatges d'arts plàstiques, que publico al dominical de *La Vanguardia*. El 1991 em van editar el segon llibre, la biografia *Mercè Rodoreda*, que va ser Premi de la Crítica.

El cinema documental, que havia practicat poc, només als dos curts de l'ICC, s'havia infiltrat, però, en la meva manera de mirar. Tot semblava indicar, a més, que s'estava infiltrant en els meus projectes literaris. I així va ser. Fer llibres com els que havia fet fins aleshores era una forma d'investigació i d'assaig que, ara, em quedava curta. El nou llibre va ser el què jo anomeno el meu documental de creació, *La terra retirada* (1993), un relat sobre els orígens i el retorn a la terra natal que té tant a veure amb la crònica viscuda com amb el cinema documental que he vist i estudiat.

Quan vaig decidir tornar a la universitat, no vaig tenir cap dubte que el meu camp d'estudi i d'investigació seria el documental. Tots els meus llibres estan vinculats a la història (fins i tot el darrer que he fet, la novel·la *La palmera de blat*, que no és històrica però sí que dialoga amb la història) i també ho estaria la meva investigació acadèmica del documental. Més en la direcció del paper que el cinema i la televisió fan en la història de la cultura que en la direcció estricta de la història del cinema. La història cultural és avui impensable sense el media i sense el cinema.

Fins aquí, unes raons de la investigació. Però, ¿per què precisament *Las Hurdes*? Aquell dia, quan vaig tornar a veure el film al Cinéma du

Réel, alguna cosa del meu projecte es va començar a concretar. Era la versió francesa, en trenta-cinc. La gent més jove reia. Neguitosa, vaig notar. ¿Per què? ¿Què li passava a l'espectador contemporani de *Les Hurdes*? Sobretot a l'espectador jove, més influït per la televisió que no pas pel cinema. ¿Què em passava a mi, ara, als anys noranta? Eren preguntes que permetien desenvolupar aspectes significatius de la societat espectacular, però no m'acabava de decidir. Fins aleshores, pensava treballar el documental contemporani, que sovint es planteja, s'ha de plantejar necessàriament, aspectes molt més complexos que en el passat. O això solem creure. Em semblava balder treballar sobre un film dels anys trenta, sobre el documental fundacional, que aleshores veia com a relíquia ideològica, massa sovint execrable pel component de propaganda. A més, probablement ja estava tot dit sobre Buñuel i el seu film... Vaig posposar la decisió.

Va ser reflexionant acompanyada del llibre de Robert C. Allen i Douglas Gomery *Teoría y práctica de la historia del cine* que vaig trobar un segon estímul. Aviat es va transformar en un estímul de primer rang. Aquests investigadors nord-americans assenyalen repetidament l'interès de treballar en el cinema més pròxim a l'investigador, tant si aquest cinema és de primera fila com si no ho és, en particular perquè així l'investigador pot treballar sobre la pròpia societat i, en general, pot tenir còpies i documentació a l'abast. Vaig pensar que tenien tota la raó del món, sobretot per al cas del documental. La seva reflexió em va fer adonar que en *Las Hurdes*, jo, que ja havia treballat sobre la història rural en els meus llibres, hi trobava un punt de contacte. Intuïa que el film parlava històricament de molts altres indrets que les comarques hurdanes, i que un d'aquests indrets, en un grau no tan radicalment miserable, podia ser l'indret en el què havien nascut els meus avis i els avis de molts dels meus contemporanis. A més, tenia còpies a l'abast, a

la Filmoteca. (L'edició en vídeo, com veuria després, era una cosa més complexa).

M'hi vaig posar. Per un cert sentit de mètode, de cartografia cognitiva diguem-ne. Era un film pròxim, sabia més o menys de què parlava, el podia consultar als arxius de la Filmoteca. A partir d'aleshores, investigar aquell passat ha resultat ser una recerca, cada cop més, sobre el present. Sobre els autors que s'han interessat, que han respost al film. Sobre els espectadors que dialoguen amb el film, jo mateixa entre ells. Buscant el passat, l'investigador troba ànimes amigues, indicadors de ruta, la intermitència dels fars, bars, cartes i converses, la recerca aporta tants o més interlocutors en el present com en trobarà i en troba en el passat. I *Las Hurdes* té molts interlocutors, molts. Era una bona raó per a seguir.

Ben aviat van aparèixer les dificultats. I, amb les dificultats, estímuls nous. D'entrada, les diferències entre les còpies de què disposava la Filmoteca de la Generalitat, cosa que permetia veure que hi havia hagut censura en la còpia més antiga, que era la que havia vist a París, però que calia saber si era la versió que seguia en circulació. Mentre que la còpia espanyola, enregistrada d'un passi de TVE, semblava la completa. La investigació sobre el film, doncs, hauria de revisar aquests aspectes. Hauria de posar-me en contacte amb la família Buñuel per veure arxius i indagar.

No existia una monografia del film i els historiadors que vaig consultar em van encoratjar a centrar la tesi en el tercer film de Buñuel. Dono ja aquí les gràcies a Román Gubern, Josep M. Caparrós de Lera i Ramon Sala. Existeixen, en canvi, diferents estudis dedicats a *Un chien andalou* i a *L'Age d'or*. Valia la pena d'estudiar aquest film de joventut, més essent el primer que el realitzador rodava íntegrament al seu país.

Quan vaig començar a treballar en la gran bibliografia sobre Buñuel, em va cridar l'atenció que, sempre que el realitzador parlava del film, esmentava Ramón Acín. De vegades parlava també de Pierre Unik, redactor del comentari, o del fotògraf Eli Lotar. Gairebé mai esmentava Rafael Sánchez Ventura a propòsit del film, tot i que en d'altres moments s'advertia que eren bons amics. El nom d'Acín, un i altre cop llegit, em va portar a la meva primera investigació a les biblioteques històriques de l'anarquisme. La seva figura creixia. A través d'ell anava a parar al context històric del film. D'altra banda, de vegades la documentació esmentava un tal Julio Acín, que costava de localitzar. ¿Seria un germà? Calia investigar més. Vaig aparcar el tema Acín.

En aquells moments ja era professora ajudant dels Estudis de Comunicació Audiovisual i tenia l'encàrrec de fornir de bibliografia i filmografia documental la mediateca de la UPF, així com d'atendre a les iniciatives que sobre el documental es poguessin desenvolupar a l'Institut Universitari de l'Audiovisual (IUA) i als Estudis de Comunicació Audiovisual, com així ha estat des d'aleshores. Durant un any i mig, vaig estar en contacte directe amb l'estat actual de la investigació i la divulgació sobre el documental, que es va traduir en un bon increment del fons bibliogràfic i filmogràfic que vaig proposar al director de l'IUA, Xavier Berenguer, i que va ser adquirit per la UPF. Com que investigar el passat és investigar el present, vaig veure que la bibliografia d'una banda esmentava molt sovint *Las Hurdes* i de l'altra hi passava una mica com de llarg, com si no se sabés com encabir el film en la tradició documental. Investigar la recepció crítica de *Las Hurdes* al llarg dels anys potser donaria resposta a la validesa del film en el present. Perquè, això sí, el film era ben present en la bibliografia.

Així va ser com vaig fer el treball de recerca, que va dirigir Josep M. Baget Herms.

L'estudi de la recepció em va permetre constatar que el film tenia una validesa; efectivament, forma part tant del passat com del present. Un any i mig després de llegit el treball de recerca (davant de Xavier Berenguer, Francesc Espinet i Jordi Pericot, a qui agraeixo els suggeriments), han seguit apareixent articles sobre *Las Hurdes* i llibres que l'inclouen en els seus punts de referència. Es confirmava l'interès de dedicar la tesi a investigar la seva gènesi, el context, la realització. Al cap de més de seixanta anys, el film seguia parlant en present de l'espectador, de com l'espectador reb el xoc de la misèria.

Un cop salvat l'escull que significa moure's entre la gran bibliografia sobre Buñuel, l'altre impediment era com accedir als arxius del realitzador. Les gestions indicaven que justament no era el moment, car la família estava en tractes amb el ministeri espanyol de Cultura de cara a la venda. Si els tractes arribaven a bon port, s'obririen als investigadors convenientment catalogats. D'una banda, els arxius venien cap a mi, de Mèxic vindrien cap a Madrid; però, de l'altra banda, no se sabia quan acabarien les negociacions i quan es podrien consultar. Així mateix, la realització de l'exposició *¿Buñuel!* feia que documents sobre *Las Hurdes* estiguessin paral·litzats. Calia esperar.

Mentrestant, parlava amb el director de la tesi, Antoni Marí, de com el film s'ajustava a la definició que Montaigne ens ha deixat de l'assaig. El documental no s'oposa a l'assaig cinematogràfic, però la consistència de *Las Hurdes* en tant que assaig era una hipòtesi a verificar.

Em vaig capbussar en els treballs teòrics i crítics de Buñuel, que em van fer adonar de la línia que l'emmarca en la direcció de Walter Benjamin i Siegfried Kracauer. Buñuel va escriure poc i no pot ser considerat un teòric, però els seus escrits no són tampoc els d'un simple aficionat. La idea que l'objectiu de la càmera és creador de mirada, idea que Buñuel prendria de Jean Epstein i que faria seva amb contundència, traçava una línia que condueix també cap a André Bazin i, a través d'ell, cap a Serge Daney i Jean-Louis Comolli.

Precisament amb Comolli parlaria sovint del film, aprofitant la seva estada a Barcelona com a professor dels Estudis de Comunicació Audiovisual i del meu treball amb ell, a partir del curs 1995-1996 en l'assignatura El documental de creació.

Anava prenent forma la hipòtesi que el film és una posada en escena del real, una representació del visible que, com a mirada creada pel mateix fet cinematogràfic, busca sobretot xocar l'espectador. Aquesta era una altra raó per a treballar sobre el film. En temps en què la televisió ho dóna tot tan pastat, calia tornar a *Las Hurdes*.

Però la hipòtesi primera, nascuda del que la documentació m'havia començat a revelar sobre Ramón Acín, fou que el context històric tenia molt més pes del que habitualment se li donava en les anàlisis del film. Potser no és imprescindible per a veure'l avui i sentir el seu impacte en tant que espectadors contemporanis, però és un aspecte necessari per entendre i enquadrar l'evolució cinematogràfica de Buñuel. Més d'un autor havia parlat del film com d'obra anarquista, però en la meva intuïció l'anarquisme del film era alguna cosa més que una etiqueta estètica. La meva hipòtesi era que el film era, és, anarquista de fet --anarcosurrealista, en realitat-- tant perquè hi van

participar anarquistes destacats (si més no, Ramón Acín ho era) com per la manera amb què es relacionava amb la república.

Era difícil trobar documentació sobre els anarquistes que havien participat en el film. Sobretot sobre Rafael Sánchez Ventura, assistent a la direcció. La documentació que ja havia trobat sobre Ramón Acín em va portar a les seves filles, Katia Acín i Sol Acín, que d'immediat es van posar a la meua disposició. Una d'elles, Katia, em va acompanyar a les Hurdes.

L'estada a les Hurdes va ser decisiva per a la investigació. Em va permetre delimitar l'objecte d'estudi. No estava estudiant la recepció del film a les Hurdes --una investigació sens dubte interessant, però que no era la meua-- sinó la història d'un film. Vaig obtenir informació sobre la posada en escena d'aquell real de 1933. I, sobretot, vaig comprendre que calia capbussar-se en els precedents del film. El viatge mateix em portava a reflexionar sobre el fet de viatjar, i en el cas de les Hurdes, va ser allà mateix que vaig començar a pensar en el que després en diria procés d'humanització de la mirada. El viatge com a forma d'humanització de la mirada. De la mirada del viatger sobre allò que veu. També en el cas del film, i aquesta observació no era tant una hipòtesi com un punt de partida. Però, per a prendre aquell punt de partida calia estudiar els precedents: Unamuno, Marañón, el viatge d'Alfons XIII i el llibre de Legendre en què Buñuel deia haver-se inspirat.

El llibre de Legendre és difícil de consultar (se'n van editar pocs exemplars) i l'exemplar de la biblioteca de Buñuel estava en exposició. La mostra *¿Buñuel!* havia arribat a Madrid just abans del meu viatge hurdà, i en la seva inauguració vaig poder parlar amb el seu comissari,

Yasha David. Li vaig plantejar els meus dubtes sobre la versió espanyola, doblada amb la veu de Francisco Rabal. Era un altre aspecte que la tesi hauria de considerar. Mentre parlàvem, jo anava mirant la vitrina que exposava el llibre de Legendre, inaccessible. Per això vull agrair aquí al Centro de Documentación de Las Hurdes, i molt especialment al seu director, José Pedro Domínguez, la còpia que em va fer del seu exemplar.

A partir del moment que vaig tornar de les Hurdes, el treball es va anar definint. Els arxius de Buñuel van ser comprats pel ministeri de Cultura i es van dipositar a Madrid, al Centro Nacional de Arte Reina Sofía, i poc a poc, mentre s'anaven catalogant, s'anaven obrint a les meves necessitats. Hi seguia havent un impediment, que el film formava part de l'exposició dedicada a Buñuel i que documents importants seguirien en dansa. Però en l'interregne de l'exposició entre Madrid i Ciutat de Mèxic, vaig poder comptar amb la col·laboració del director dels arxius del CNARS, Miguel del Valle-Inclán, que va posar a la meva disposició documents importants per a la meua investigació.

La documentació sobre la cultura anarquista és realment escassa. Ho vaig comprovar un cop més, ara en un viatge a Saragossa, on vaig seguir el rastre de Rafael Sánchez Ventura. Estan per buidar i analitzar la major part de publicacions, i en general es pot dir que hi ha un desconeixement pregó sobre els dispositius culturals que els llibertaris van posar en marxa. Potser per això estava passant desapercebuda l'estrena de la versió espanyola de *Las Hurdes*, que es va fer a Madrid el juliol de 1996. En qualsevol cas, era un fet de la història del film que calia analitzar.

Així es van delimitar les hipòtesis principals i em vaig disposar a veure quines eren verificables, quines rebutjables i quines altres descobertes la investigació m'aniria procurant. Vaig començar, doncs, a redactar. El resultat són les pàgines següents. Abans, però, els agraïments.

La investigació i la redacció d'aquest treball deu molt a unes quantes persones. Deu molt, d'entrada, als equips de les biblioteques de la UPF; Delmiro de Caralt, Filmoteca, Biblioteca Arús i Arxiu Històric Municipal de Barcelona, equips formats per bibliotecàries diligents, entusiastes i comprensives amb els neguits i les eufòries de la investigadora. El meu agraïment és també per als equips dels arxius de la Filmoteca de la Generalitat, a Barcelona, i de la Filmoteca Nacional, a Madrid. També a Madrid, moltes gràcies a l'equip de l'Archivo Buñuel i, en particular, a Miguel del Valle-Inclán. A la Cinémathèque de Toulouse, el meu agraïment és per a Loïc Grelier, per les converses sobre el material descartat del film.

L'estímul inicial de Román Gubern, Josep M. Caparrós Lera i Ramón Sala va ser decisiu; i el de Josep M. Baget per a emprendre i acabar el treball de recerca del doctorat. Antoni Marí m'ha aportat confiança, sempre necessària per a la conclusió d'una investigació que, en certa manera, no acaba mai; li dec també el retorn a Montaigne.

A Josep Gifreu va dedicat el meu agraïment durador, per proposar-me l'entrada, com a professora ajudant, als Estudis de Comunicació Audiovisual. La meva dedicació a aquesta investigació hauria estat molt més fluctuant sense el contacte directe amb la universitat.

A Mèrida, gràcies a Honorio Blasco i a Luciano Fernández. A Caminomorisco, a Félix Barroso. I gràcies de nou a José Pedro Domínguez, del Centro de Documentación de Las Hurdes, a Pinofranqueado. Gràcies també als meus informants de Martilandrán i de La Aceitunilla, en particular a Domingo Iglesias i a Eladia Crespo Iglesias.

A Saragossa, gràcies a Manuel García Guatas i Carlos Forcadell, així com a José-Carlos Mainer, per les converses sobre la cultura llibertària.

A Barcelona, gràcies a Joaquim Romaguera i Sonya Torres Planells. I, a Sitges, gràcies a Víctor Alba, pel seu humor sobre els anys 30.

He conversat amb amics que m'han fet aportacions decisives. Eckart Stein, Jean-Louis Comolli i Jordana Mendelson han escoltat i han discutit interpretacions, fent comentaris amb els que sovint m'he barallat i que, en definitiva, m'han permès delimitar el context històric del film. He d'agrair també a Daniel Verdier que a París em deixés veure les seves gravacions amb hurdans contemporanis del film.

El meu deute amb Katia Acín i Sol Acín, dues dones lúcides i engrescadores, va més enllà de l'agraïment i en certa manera el depassa per a ser simplement un goig, com succeeix sovint amb l'amistat. Una amistat nascuda amb aquest treball, raó que per ella mateixa fa vàlids els anys que he dedicat a l'estudi del film.

Gran és també el meu deute amb Francesc Espinet, per l'atenció i l'interès amb què ha seguit aquest treball, des de l'amistat i des del rigor en la investigació que el caracteritzen.

Finalment, i en el punt en què el cor i la memòria tornen als temps dels cine-clubs, dels cine-fòrums, gràcies des d'aleshores a Lluís Pau i Vilà.

1. Precedents.
Mirada, metàfora, fotografia

Abans que Buñuel i el seu equip interdisciplinari d'intel·lectuals i artistes anessin a filmar aquelles contrades, les Hurdes ja formaven part, com a territori i com a societat, de l'imaginari cultural espanyol. També de l'imaginari francès en menor mesura, la dels lectors de revistes geogràfiques i de divulgació científica. Formaven part, de fet, de l'imaginari cultural i polític que s'interrogava sobre els límits i les fronteres del progrés, sobre la manera d'acarar el present i el futur d'una societat esclavitzada a la terra.

Aquell terreny aspre i aquella societat que hi sobrevivia amb moltes dificultats, enmig de condicions sanitàries alarmants, havia arribat a ser objecte de debat a les Corts de Madrid la primavera de 1922, arran del viatge i de l'informe del doctor Marañón. Al cap de poques setmanes hi anà el rei Alfons XIII, acompanyat d'un seguici on hi havia un fotògraf oficial, d'altres fotògrafs i un camerògraf. Les imatges de la pobresa de les Hurdes quedarien encastades en les retines dels lectors de premsa. A partir d'aleshores alguna cosa canviaria per a la societat hurdana. Les Hurdes deixarien de ser, en la percepció dels seus contemporanis, una societat real i es veurien convertides en metàfora moderna, en imatge arrodonida de la misèria de l'Espanya endarrerida.

Al cap d'onze anys, el 1933, hi arribava la càmera de Buñuel i el resultat, *Las Hurdes*, també conegut com a *Tierra sin pan* o el seu equivalent en francès o en anglès, arran de la difusió internacional del film a partir de la versió francesa realitzada ja durant la guerra de 1936-39, va esdevenir, en virtut de les propietats més internes del cinema,

una metàfora més persistent, més punyent. Fins que, amb el temps, el film ha resultat ser una metàfora altra, gairebé reversible. El film no parla tant, potser, de les Hurdes com dels espectadors. Aquesta és la metàfora permanent --el film i l'espectador-- que aquest treball vol il·luminar. Il·luminar una construcció fílmica sobre la forma de mostrar la misèria, la fam i la mort del semblant, del proper, de l'altre que és (i no és) com nosaltres. Sobre la manera de dialogar audiovisualment amb l'espectador a propòsit, en definitiva, de la destrucció i, potser, de la reconstrucció.

Una intenció humanitzadora guia sovint el viatge, com guia l'objectiu de Buñuel. Per humanitzar i humanitzador entenem aquí el fet mateix d'entrar en relació amb l'altre, amb allò més complex de la condició humana que la relació posa de relleu i que no hem d'assimilar exclusivament --com l'obra sencera de Buñuel prova-- ni amb l'humanisme il·lustrat ni amb l'humanitarisme. La intenció humanitzadora de Buñuel, que tractarem en el capítol següent, es refereix a les qualitats de relació que el cineasta reconeix en l'objectiu mateix de la càmera cinematogràfica. Una i altra qualitat humanitzadores --la del viatge, la de la càmera-- són posades davant la consciència de l'espectador en el cas de *Las Hurdes*. El film és, explícitament, un viatge. En tant que viatge fílmic permet reviure una forma de cinema que avui ha pràcticament desaparegut de les sales --el documental de viatges, el *travelogue* de la tradició anglosaxona-- i que, en canvi, fa companyia sovint als espectadors des de la pantalla líquida domèstica. Però el de *Las Hurdes* és un viatge singular. Per a copsar la seva singularitat començarem per abordar, en aquest capítol, la història cultural de la relació dels *altres/semblants* amb la societat hurdana, en particular des de començaments del segle --i del cinema-- fins a la realització del film. Es una relació que ha conformat un procés, un

procés d'humanització. D'humanització del viatger, més que no pas del territori i la societat hurdans, terriblement humanitzats en realitat. Una visió extraterritorial, com sovint ho és la de la crítica buñueliana, no té manies a abordar aquest film com a retrat realista de les Hurdes, ni que sigui del real surreal. Això no obstant, i la investigació no ha pogut més que revelar-ho a mida que avançava, el film parla tant dels hurdans dels anys 30 com del mateix Buñuel en aquella època: així confirma el film la seva pertinença a una tradició, que cal entendre com la tradició de la humanització del viatger. Perquè, en definitiva, el film de viatges (com el llibre o qualsevol altra mena de document relatiu al viatge) ens parla, ens informa, tant d'allò visitat (vist) com del viatger i les seves relacions.

Humanització del viatger com a forma cultural contrària a la idealització. En aquest cas, de la humanització de la mirada d'aquells que es decidiren a conèixer pel seu propi peu i pels seus propis ulls un territori llegendari que la literatura i les cròniques, des del segle XVI, presentaven com a habitat per gent de parlar incompreensible i d'aspecte infrahumà. El resultat d'aquests viatges moderns han estat rellevants per als hurdans i la seva societat, però sobretot són significatius per a la humanització de la mirada. Una mirada que, a través de la premsa, primer la només escrita en el cas d'Unamuno i després la també il·lustrada en el cas del viatge reial, feia entrar en contacte -- humanitzava-- els lectors amb un territori inhòspit esdevingut ghetto, com en contacte havien entrat els viatgers.

Dins d'aquest procés humanitzador considerarem les tres fites primordials que precedeixen el film i que, a la vegada, són contemporànies de la infància del cinema. El viatge d'Unamuno del 1913, els viatges de Gregorio Marañón i d'Alfons XIII del 1922 (directament conseqüència el reial del científic però també vinculat,

com veurem, a raons de propaganda) i l'estudi de Maurice Legendre publicat el 1927 després de gairebé vint anys de recórrer el territori i de fotografiar gent, habitatges i paisatges. Legendre representa aquí la connexió francesa, present constantment en la història de les Hurdes i que el film renovarà. Les tres mirades --Unamuno, Marañón, Legendre-- han estat i són amplament considerades en els estudis històrics, etnogràfics i sociològics sobre la comarca. Aquest treball, però, tot i fornir-se d'aquesta bibliografia, analitzarà aquests viatges i les mirades resultants sempre en tant que precedents de la mirada de Buñuel: Unamuno, Marañón i Legendre estan, com veurem, directament implicats en la consciència de Buñuel a l'hora de fer el seu documental i, en el cas de Marañón, a l'hora de la seva exhibició pública i el rebuig de què fou objecte el film. I l'impacte mediàtic de la visita reial --la quarta mirada, la del lector de premsa, també espectador de cinema-- resultarà una de les pedres angulars de l'opció fílmica de Buñuel: fer esdevenir cinema un lloc isolat i evitat per la civilització sobre el qual l'espectador tenia, però, referències visuals que li podien permetre sentir l'abans i l'ara, sentir la història en definitiva. Uns comentaris de Josep M. de Sagarra ens permetran, en una nota a peu de pàgina, arrodonir el clima de distància i enuig que aquelles comarques provocaven en les classes cultivades urbanes, especialment en la perifèria ibèrica més allunyada de l'"Espanya profunda".

1.1.-- La mirada de Miguel de Unamuno

Las Hurdes o Jurdes tienen de antaño el prestigio de una leyenda, y cuantos van a ellas van, dense o no clara cuenta de ello, o a corroborar y aun exagerar la tal leyenda o rectificarla. Y no creo haber estado libre de este sentimiento.

Unamuno començava així la crònica del seu viatge a peu pel territori, l'estiu de 1913, crònica que publicaria en quatre dies a *El Imparcial*, diari de Madrid. L'escriptor, filòsof, poeta i polemista polític havia acabat, just abans del viatge, el que seria un dels seus llibres emblemàtics, *El sentimiento trágico de la vida*, i, tot i els seus problemes de mala salut, no semblava aleshores probable el seu desterro, que s'escauria l'any següent quan, començada ja la Gran Guerra, una obscura maquinació de mafiosos, polítics i intel·lectuals (Egido, 1988 : 14) va decidir la seva destitució del rectorat de la Universitat de Salamanca, que ocupava des de feia catorze anys. Els articles, juntament amb d'altres textos paisatgístics, van ser després recollits en un llibre que es va publicar el 1922, any que per a la història que aquí relatem és ben significatiu, doncs és també l'any del viatge de Marañón, del debat a les Corts i del viatge d'Alfons XIII.¹

Abans que Unamuno, l'any 1909, M.R. Blanco Belmonte havia explorat la regió i havia dut amb ell un fotògraf, V. Gombau. Les fotografies de Gombau són el primer punt de partida de la representació hurdana, ja que fixen per primer cop la vida quotidiana. Però no van tenir aleshores transcendència en sentit estricte. *Por la España desconocida: La Alberca, Las Hurdes, Las Batuecas y la Peña de Francia* es va publicar a Salamanca el 1911 i no va passar de ser un

1 *Andanzas y visiones españolas*. L'edició que he treballat és la de 1988, amb introducció de Luciano G. Egido, que hi fa notar que el llibre no va tenir gaire repercussió ni èxit de lectura i que la recepció crítica, tot i ser positiva, no va ser gaire extesa. L'obra no va arribar a la segona edició, es va recuperar en les *Obras completas* (1929) i no es va tornar a reimprimir fins 1940, iniciant aleshores una cursa editorial d'envergadura, paral·lela a l'interès acadèmic que l'obra unamuniana, i en especial el seu sentit del paisatge, ha desvetllat internacionalment des de la dècada dels 50. En l'edició emprada, els texts relatius a les Hurdes ocupen les pàgines 132-147. Val a dir que hi ha una errada en el text, que data els articles de les Hurdes l'any 1914, quan en la introducció Egido els documenta de l'any 1913. L'error fa donar la data equivocada a d'altres investigadors.

llibre de circulació entre els hurdanòfils que tres anys abans s'havien reunit a Plasencia en el I Congreso Jurdanófilo. La verdadera creació d'opinió sobre les Hurdes comença amb el viatge i els articles de Miguel de Unamuno.

Unamuno va viatjar acompanyat de Maurice Legendre, que ja estava recollint material per al treball que publicaria més endavant i al que ens referirem com a peça essencials dels precedents del film de Buñuel. Legendre va aportar a Unamuno els guies de la comarca, els seus informadors: mestres d'escola, metges i d'altres forces vives de les aglomeracions principals de la comarca.

L'escriptor fa notar d'entrada la tradició que el territori arrossega de ser una llegenda que no deixa indiferent. Com després faran Legendre en la seva tesi de doctorat i Buñuel en el film, Unamuno comença el viatge pel cantó de Salamanca, entrant primer per la Alberca. La llegenda a què fa referència Unamuno és un capítol fonamental de la història hurdana anterior al segle XX. A partir de la comèdia de Lope de Vega, *Las Batuecas del duque de Alba* (1643), la llegenda s'extèn a través dels anys i dels segles per a, al XIX, amb l'aparició de la premsa, de la fotografia i també dels viatges de vocació científica més o menys reeixida, traçar una imatge d'aquestes contrades que va de l'arrel arcàdica del dramaturg del Segle d'Or a la visió infrahumana de les divulgacions periodístiques que no havien trepitjat aquelles terres. En una data propera al viatge d'Unamuno, el 1906, un periòdic, *La Semana Ilustrada* de Madrid, no dubtava a parlar dels hurdans com a més propers als llops que als humans.²

² Veure Vega, L. de la. *Las Hurdes. Leyenda y verdad* (1964 : 22). Per a la història hurdana, veure també F. Rodríguez de la Flor, *De las Batuecas a Las Hurdes. Fragmentos para una historia mítica de Extremadura* (reed. facsímil de 1989) i, més recentment, M. Catani, *La invención de Las Hurdes. Una sociedad centrada en sí misma*, 1 i 2 (1989), i P. Furter, "Las Hurdes: Fictions et réalités d'une région espagnole" (1993-

Abans d'Unamuno, en aquest mateix segle, d'altres viatgers havien visitat la comarca i havien aproximat els seus habitants als lectors. El procés d'humanització havia començat. Trobem els seus inicis al segle XVIII, amb el *Viaje de España*, de Ponz (1778) i un rastre important al segle XIX, amb el *Diccionario Geográfico Universal* de Antonio Vega (1806) i, sobretot, l'entrada de Madoz al seu *Diccionario Geográfico* (1845), així com l'article de Romualdo Martín Santibáñez "Un mundo desconocido en la Provincia de Extremadura. Las Hurdes", publicat a la revista *Defensa de la Sociedad* el 1876-1877, i les conferències de l'estudiós francès J.B. Bide "Las Batuecas y Las Jurdes", recollides en el *Boletín de la Sociedad geográfica* de Madrid el 1892.³

1994), Universitat de Ginebra, inèdit. El llibre de Vega, de clara arrel franquista, va estar motivat per la decisió del Caudillo de nomenar el territori "fill predilecte" d'Espanya aquell mateix any de 1964. D'anys molt més remots són les obres clàssiques del territori: T. González de Manuel, *Verdadera relación y manifiesto apologético de la antigüedad de las Batuecas y su descubrimiento* (1693); D. Bide, *Las Batuecas y las Jurdes* (1892), precedent directe de les observacions d'Unamuno però en un sentit totalment oposat al de l'escriptor basc i obra d'un francès que, com després M. Legendre i el film de Buñuel, marca un estret lligam de les Hurdes amb la cultura francesa. També un anglès, Borrow, va descriure el territori a la seva obra *La Biblia en España* (1874). Els viatgers francesos Bourgoïn (*Nouveau voyage en Espagne*, 1798) i Laborde (*Itinéraire descriptif de l'Espagne*, 1808) ja van desemmascarar els aspectes anti-humans de la llegenda hurdana que, però, continuaria existint a través de la premsa.

3 També són molt interessants les referències literàries de les Hurdes. Arrenquen de l'obra ja esmentada de Lope de Vega *Las Batuecas del duque de Alba*, escrita probablement entre 1601 i 1614, quan Lope era secretari del duc d'Alba i sojornava freqüentment a les seves terres. Va ser publicada per primer cop el 1643, a Madrid. De la comèdia de Lope neix el mite arcàdic de les Hurdes, que prolonga el mite utòpic del desert contemplatiu dels carmelites a Las Batuecas, cristallització del paradís del cristianisme pur, per isolat, nascut després de l'expulsió dels musulmans. La comèdia de Lope traça un paral·lelisme entre la Conquesta del Nou Món i la descoberta de les Hurdes a Espanya. El paral·lelisme no passarà desapercbut a Montesquieu, que en les seves *Lletres persanes* (1721) en fa referència. El mite paradisiac prospera amb la novel·leta de la comtessa de Genlis *Les Battuècas* (1816), que tindrà influència en la mateixa George Sand, segons que explica a les seves memòries, *Historie d'une vie* (1855: 243). Allò potser més remarcable és, fa notar Pierre Furter (*op.cit.*: 32-34) que l'admiració de la comtessa de Genlis prové del fet que pren les Hurdes com a exemple, al seu entendre modèlic, de territori que havia restat lluny de les guerres napoleòniques i de desconeixement de les "nouvelles idées" revolucionàries... com tantíssims d'altres.

Ens deturem en Unamuno per dues raons principals. Dues raons que, a més de l'interès que en ella mateixa té la mirada d'un creador i intel·lectual de gran influència a l'època que Buñuel rodarà, justifiquen la tria per la seva relació amb el film.

En primer lloc, perquè, tal i com M. Oms (1985 : 56) fa notar, el comentari del film pot ser llegit/escoltat en relació directa al text d'Unamuno. L'estudiós franco-català l'encerta: els dos texts comencen igual, per La Alberca; també comparteixen el caràcter de viatge, de relat en moviment i d'aproximació personal a una fita, ("El lector que desee noticia detallada de la región de las Hurdes, de sus tierras y sus gentes, búsquela en otra parte ... Lo que va a seguir son notas de un curioso excursionista, que toma lo que ve y observa al azar de sus correrías como punto de partida para sus reflexiones, tal vez arbitrarias", escriu Unamuno), amb contundents declaracions contra la sociologia en el cas de l'escriptor basc i amb una notable mirada anti-sociològica en el cas de Buñuel, com veurem. Allò que diferencia Unamuno i Buñuel és, sobretot, la forma d'acostament als hurdans. De fet, i l'exemple forma part del diàleg estret amb el text d'Unamuno, Buñuel filmarà de forma primordial a Martilandrán, població que l'escriptor deixa enrera per massa miserable (1988: 142).⁴

Unamuno veu en la societat hurdana una metàfora del bo i millor, de la supervivència en l'austeritat i la lluita contra una natura hostil; Buñuel i el seu equip hi veuran, en canvi, una metàfora del pitjor d'Espanya i apel·laran, en el pla que clou el film, a la seva

4 "De Fragosa, pasando junto a la alquería de Martilandrán, pero sin entrar en ella, a Nuñomoral. ¿Para qué habíamos de entrar en una más de esas miserables mazorcas de tugurios? ¿A qué conduce apurar el espectáculo de la miseria? Además, no íbamos a hacer estadística, ni menos sociología. Y Dios les libre a las Hurdes de que caiga en ellas un sociólogo." No hi arribaria un sociòleg precisament, sinó un cineasta surrealista decidit a acarar la profunditat de l'espectacle de la misèria.

destrucció. La vella anunciadora de la mort recorre els carrers i demana de resar una pregària "por la muerte de...", tall i pas al pla general de les Hurdes, comiat de l'equip, fi. Entre el text escrit i el text fílmic hi ha un diàleg, un diàleg entre dues generacions, una pugna entre la compassió unamuniana i la crida a la revolta buñueliana. Des de les pàgines que va dedicar al territori, vint anys abans, Unamuno (1988 : 145) sembla protestar:

No ha faltado filántropo hurdanófilo --todas estas palabras cuyo primer componente es 'filo', ¿no os huelen un poco a sociología?-, no ha faltado filántropo hurdanófilo --y son dos filos-- que haya propuesto como remedio al que llamaremos problema de las Hurdes despoblarlas, sacar a sus habitantes y darles modo de vivir en otra parte . Pero si un padre tuviese una hija enferma, enferma de una enfermedad crónica que la sujeta y clava a su lecho de dolor, de donde no se puede moverla, y ese padre hubiese luchado un día y otro, y meses y años por arrancar a su hija de la muerte, y en esa lucha se hubiese extenuado, ¿le dirías que abandonase a su hija, que la dejara morir y salvase su vida?

Car per a Unamuno la terra de les Hurdes és filla, i no pas la mare, dels esforços dels hurdans :

Pues la pobre tierra cultivada de las Hurdes es la hija de dolores, de afanes, de sudores, de angustias sin cuento, de esos heroicos españoles a quienes se llama salvajes. Ellos la han hecho.

Aquesta relació maternal amb la terra porta al segon aspecte que ens interessa del text unamunià: la seva resposta a allò que en el film queda obviat i que per a Buñuel serà una mena de mite conductor. ¿Per què els hurdans, si viuen en condicions tant difícils, no se'n van de la seva terra i, quan se'n van, hi tornen tan aviat com poden? Per al

cineasta, tant en la conferència que el 1940 farà a la Universitat de Columbia⁵ com a les seves memòries (1982), les respostes són d'ordre mític, no hi ha res que expliqui l'arrelament hurdà sinó és una mena de fascinació per la pròpia misèria : és la manera buñueliana de parlar de l'ésser humà (del mateix Buñuel, doncs) a través dels hurdans, com veurem al llarg d'aquesta investigació. És aquest un exemple extrem que permet tocar el terra de la qüestió, i la/el terra era per als surrealistes la base de tot. Per a Unamuno, la resposta és en canvi molt més directa : els hurdans no se'n van o, si emigren, tornen perquè la terra és seva. L'escriptor ho raona (1988 : 144) després de relatar la conversa amb un home jove que havia emigrat (i tornat) a Panamà, Brasil, la Martinica, Jamaica, on havia vist terres molt pitjors que les de les Hurdes :

“¿Pero esas tierras están habitadas?, le pregunté, y él: “No, señor, porque no las cultivan”, me contestó. “Esa es la diferencia -le dije-; que allí no se empeñan en habitar y cultivar lo que no lo merece.

¿Tuve razón? Porque ved por qué esos pobres heroicos hurdanos se apegan a su tierra: porque es suya. Es suya en propiedad; casi todos son propietarios. Cada cual tiene lo suyo: cuatro olivos, dos cepas de vida, un huertecillo como un pañuelo moquero (y no es que usen de estos últimos). Y prefieren malvivir, penar, arrastrar una miserable existencia en lo que es suyo, antes que bandearse más a sus anchas teniendo que depender de un amo y pagar una renta. Y luego es suya la tierra porque la han hecho ellos, es su tierra hija, una tierra de cultivo que han arrancado, entre sudores heroicos, a las garras de la madrastra Naturaleza. Ellos la han hecho, cada uno la suya, apoyando un olivo, construyendo un bancal para una cepa, rehaciendo la cerca que destrozó la avenida de aguas o el jabalí.

⁵ Veure Annexe núm. 5

Unamuno fa centre del conjunt de quatre articles, corresponents a una visita de cinc dies, la qüestió de per què els hurdans no abandonen la terra. Com una tornada, la pregunta ritma cada article, fins que la resposta, aquí citada, es desvetlla en l'últim paper. L'autor es situa clarament al costat dels hurdans, sense fer escarafalls de les dificultats del viatge ni de la brutícia que hi troba, al contrari : "Y no es que me escandalice yo mucho de la porquería, no. Hasta he pensado en escribir un ensayo sobre la voluptuosidad del pringue. Ensayo lo menos sociológico posible." Tampoc defuig parlar de les penoses condicions de treball : "Han hecho por sí, sin ayuda, aislados, abandonados de la Humanidad y de la Naturaleza, cuanto se puede hacer. Entre aquellas quebradas fragosísimas, en los abruptos barrancos, bancales levantados trabajosísimamente; un muro de contención para sostener un solo olivo, una sola pobre cepa de vid; canalillos en que se trae el agua de lejos y que hay que rehacer a cada momento; huertecillos enanos, minúsculos, cercados que parecen de juguete infantil. Y luego baja el jabalí y les estropea el patatal, su casi único remedio contra el hambre. Casi llorando, me lo decía una pobre mujeruca de las Mestas." (: 138)

És, doncs, la propietat dels mitjans de subsistència la que assegura la subsistència del mitjà, de la terra. El 1913, els hurdans ja no depenien de La Alberca, que fins feia poc havia explotat les escasses rendes del territori --la mel en particular-- amb estirp feudal. Allò més remarcable de l'argumentació unamuniana és tant el que diu --la terra és de qui la treballa, de qui la fa conreable, productiva-- com el que no diu --les Hurdes són dels hurdans perquè ningú més que ells les voldria treballar.

Implícitament i explícita queden plantejades les qüestions que altra gent --un equip de cinema independent i un altre tipus de públic,

el cinematogràfic-- tornarà a formular al cap de vint anys de ser escrit el text unamunià: la relació amb la terra en tant que imatge directa i imatge metafòrica de la relació de l'individu amb el seu conscient i amb el seu inconscient; si la propietat de la terra, el mitjà de subsistència més primari, es o no suficient; la relació amb allò que podem anomenar el destí: conformació, resignació i orgull en el cas d'Unamuno, despoblament, destrucció i començar de nou en el cas de Buñuel i del seu text fílmic que advoca per "la mort de ...".

Buñuel no compartirà la visió d'Unamuno, però la seva òptica estigué sempre atenta a les transformacions que la vida política, sobretot la caciquil i explotadora, provocava en la mirada, i les tindrà en compte. En ocasió de la visita reial, el 1922, quan acabava també de sortir el seu llibre de viatges que contenia el de les Hurdes, Unamuno va publicar un article a *El Liberal* (22 de juny) on sintetitzava la seva estada i feia encara més explícita la seva visió de les comarques i, per extensió, del moment polític espanyol, dominat, com veurem a continuació, per la memòria de la guerra del Rif i l'anomenat desastre d'Annual; dominat més que res pel debat sobre la propietat dels "grandes de España". Escriu Unamuno:

¿Problema de Las Hurdes? No es más que el problema general del reparto de la propiedad en España. El hurdano prefiere pensar libre en la majestad de su indigencia o vivir del botín de la limosna a tener que ser jornalero durmiendo sobre suelo de un amo. (...)

En nuestras correrías por recovecos y rinconadas de España (...) hemos cruzado poblados que no son mucho mejores que los de Las Hurdes. ¡Hay cada arrabal de ciudad!

Sí, en Las Hurdes hay el bocio, y con el bocio, el cretinismo, pero en toda España se está envenenando, a la mocedad, a nuestros hijos, con algo peor que el bocio, a ciencia y paciencia de las autoridades. Pero es que la policía tiene que vigilar a "sospechosos y peligrosos"... Y luego, si

un padre, herido en lo más delicado de su corazón, lanza por ello su queja, se le procesa por injurias a una clase del Estado (!!!) Que así las gastan nuestra policía y nuestra fiscalía del reino. (...)

¿El problema de Las Hurdes? No hay que pegar en un lado los gritos y tener en otro los huevos. El problema es el de la renta y la colonia y la gañanía; es el problema de la tierra. Por no ser siervos de la gleba, agonizan los hurdanos sobre un berrocal.

A partir d'aquí, la veu d'Unamuno entrarà de ple en la visió de les Hurdes a la llum del viatge del rei i de la profunda transformació de la seva significació metafòrica.

1.2.-- Gregorio Marañón i el viatge d'Alfons XIII

Com hem vist, el 1913 ja existien els hurdanòfils. Hi destacava el corrent regeneracionista, que es preguntava, a partir del present míser, quin futur esperava als hurdans, ni que fos a costa de l'abandó del territori. D'aquest corrent regeneracionista sorgirà la decisió de Gregorio Marañón, metge i humanista, de visitar la comarca, en companyia de dos metges més, l'abril de 1922, comissionats pel govern.

A partir d'aquesta visita i de la Memòria científica que la seguirà, el problema de les Hurdes queda plantejat en termes sanitaris. La propietat de la terra --que ningú podia garantir als hurdans en el cas que, hipotèticament, despoblessin el territori i anessin a viure i treballar en un altre indret-- quedava superada com a solució per una altra de molta més immediata: millorar les condicions de vida i d'higiene.⁶

El viatge de Marañón està avui documentat en un volum que recull textos i fotografies de gran interès, *Viaje a Las Hurdes. El manuscrito inédito de Gregorio Marañón y las fotografías de la visita de Alfonso XIII* (1993). Marañón va viatjar acompanyat d'altres dos metges, els doctors Goyanes i Bardají. Per a remuntar-nos a un altre moment en què la comarca va merèixer l'interès dels estudiosos i les seves propostes, cal referir-se al Congreso Jurdanófilo, celebrat a Plasencia el 1908. Poca cosa havia canviat des d'aleshores quan la comitiva de Marañón hi arribà. Quan després redactaran la Memòria, els viatgers esmenten problemes com la infertilitat de la terra, l'absència de camins, el desaprofitament de les aigües, la manca d'instrucció primària. "Pero -afegeixen- estos problemas, con ser tan graves, quedan alejados y oscurecidos ante la realidad angustiosa del estado médico de aquellas pobres gentes, que, en su casi totalidad, son enfermos graves y que parecen abandonados de la más elemental de las tutelas sanitarias."

¿No ho havia advertit Unamuno? Els seus acompanyants -- Legendre, mestres d'escola, metges i d'altres forces vives cultivades dels principals pobles de la comarca-- ¿li havien estalviat potser el contacte amb aquestes condicions sanitàries? Aquell mateix estiu de 1922, arran de la visita reial que seguirà a l'expedició de Marañón i el debat a les Corts, Unamuno es referma públicament, en l'esmentat article a *El Liberal*, en que el problema de les Hurdes és una qüestió de propietat de

6 Una síntesi del moviment regeneracionista hurdanòfil anterior al viatge d'Unamuno i que dona les claus del viatge del doctor Marañón es troba a L. Carandell, "Crónica de las crónicas", dins de *Viaje a Las Hurdes. El manuscrito inédito de Gregorio Marañón y las fotografías de la visita de Alfonso XIII* (1993 : 21-47). Un dels hurdanòfils més entusiastes fou el doctor Angel Pulido, senador i president del Colegio de Médicos, que havia ocupat els càrrecs de director general de Sanitat i subsecretari de Governació. Des dels anys deu fins al mateix 1922, el doctor Pulido va menar una activa campanya per les Hurdes. Els seus articles a la premsa van influir decisivament en la determinació de Marañón de recórrer la comarca i en el viatge posterior del rei.

la terra i que tant greu o pitjor és, per cas, la repressió policíaca que el jovent de tot Espanya coneix a causa de les protestes pel reclutament per a la guerra del Rif. Però mentre va visitar la contrada, allò que aparegué durant cinc dies d'abril als ulls d'Unamuno, excursionista i apassionat de l'aire lliure, poeta i home de consciència cívica atent a la dura lluita dels hurdans amb una naturalesa cruel, fou un espectacle dignificador, una mica a la manera --fent un paral·lelisme agosarat però no pas impossible-- del cap de fila del cinema documental, d'allò que Robert Flaherty rebia i rescatava de societats com l'esquimal o la de les illes d'Aran : la vida com a lluita noble i sense treva amb la naturalesa. Una certa visió mística gens renyida, de fet, amb una sensibilitat aguda i realista per les formes de treball i la seva poètica.

Marañón, per la seva part, és metge i s'ocupa del que coneix. La seva actitud entra de ple en el procés d'humanització del viatger de què aquest capítol s'ocupa. Cada viatger, és sabut, troba en el viatge allò que hi dóna, n'extreu allò que hi ha aportat. Onze anys més tard, quan Buñuel li mostri el seu film, Marañón s'escandalitzarà. ¿Per què, en realitat? Si ell mateix havia redactat una memòria sagnant i dut a les Corts el problema i acompanyat el Rei en un viatge en molts aspectes penós, ¿com és que el revoltarà tant la visió de Buñuel? Li retraurà haver atacat el caràcter cultural de l'urbs de la contrada, La Alberca, haver passat per alt les seves riques i antigues tradicions. Més endavant encaixarem peces, però ja avanço aquí que la participació tan activa que un anarquista tan notable com Ramón Acín va tenir en el film, i més en unió amb el surrealista ferotge que Buñuel havia demostrat ser en els seus dos primers films, va ser allò que realment va merèixer l'animadversió de Marañón.

Quan Marañón veu *Las Hurdes*, és ja el president del comitè executiu del Museo del Pueblo Español, creat pel patronat de les

Misiones Pedagógicas, iniciativa cultural republicana en què el cinema tindrà un paper dominant, juntament amb el teatre, i en la que no hi participen els anarquistes. La imatge, tant en fotografia com en cinema documental, que les Misiones donen d'Espanya és radicalment oposada a la que Buñuel donarà de les Hurdes. José Val del Omar, que va realitzar la majoria dels documentals de les Misiones, serà el cineasta oficial de les iniciatives culturals de la segona república i en particular de les Misiones.

Però ara, el 1922, Marañón s'implica amb les Hurdes com a metge. En les conclusions de la seva Memòria (1993 : 30) proposava com a "programa mínimo e inexcusable, a realizar con toda urgencia", la lluita contra el paludisme i també la lluita contra la fam com a malaltia crònica de les Hurdes. Proposava que tres metges, pagats per l'Estat, s'establissin cadascun en una de les valls hurdanes, així com la tramesa periòdica d'aliments de primera necessitat a les poblacions i *alquerías* més miserables, la construcció de camins veïnals i obres hidràuliques, la repoblació forestal i l'evacuació urgent i l'hospitalització de gran nombre de malalts greus, aleshores sense assistència possible. Per primer cop s'esmentava oficialment una qüestió que alguns hurdanòfils repetien des de primeries de segle i que al cap de poc, en ocasió del viatge reial, la premsa recolliria: la recomanació de traslladar a contrades més benignes "la población de algunas alquerías que no son susceptibles de estas mejoras por su situación inaccesible y totalmente estéril."

Onze anys més tard, quan les condicions polítiques i socials espanyoles havien canviat en gran mesura, enmig d'un clima revolucionari i amb la república com a forma de govern, Buñuel i el seu equip recolliran la idea del despoblament i la dotaran de més

radicalitat : Una pregària per la mort de... Pla general de les Hurdes. Comiat de l'equip. Fi.

Aquest és un altre dels diàlegs del film, el diàleg amb el viatge de Marañón, de la mateixa manera que el film dialoga amb el viatge d'Unamuno i amb els efectes de la visita reial.

Marañón i els seus companys van viatjar a càrrec del govern. Van anar en tren fins Plasencia i van fer a peu els dotze quilòmetres que separaven l'estació de la ciutat, des d'on van anar en automòbil fins a Segura del Toro i d'allí, a cavall, fins a les Hurdes, primer les Baixes i després les Altes. Entre unes i altres les diferències són notables encara avui. Buñuel es centraria en les Hurdes Altes, les de vida més difícil.

La Memòria derivada del viatge de Marañón i els seus acompanyants va tenir com a conseqüència el debat a les Corts, escaigut el 3 de juny d'aquell mateix any. Però tindria una conseqüència més ardidada, de resultats gairebé vibrants : el viatge del rei Alfons XIII, de forma immediata. El monarca va sortir de Madrid el 20 de juny i, quan va arribar a la comarca, la va recórrer a cavall fins al dia 24, quan va sortir per la carretera del monestir de Las Batuecas. La ruta reial no va seguir la ruta d'Unamuno, que serà també la del film de Buñuel, sinó que, com en el cas de Marañón, va començar per les comarques de Càceres i va acabar pel monestir de Las Batuecas i La Alberca, ja en terres de Salamanca. Marañón i el rei van evitar el contrast més profund de la història de les Hurdes, aquell que el film posarà més en evidència : l'existència d'una societat com la hurdana a menys de quaranta quilòmetres d'un centre de cultura de l'envergadura de la ciutat de Salamanca, seu de la primera universitat espanyola.

"El viaje del rey a Las Hurdes fue, de principio a fin, un viaje triunfal. Por todas partes fue aclamado y aún hoy se recuerda su paso

por aquellos pueblos", reporta Carandell en el seu text inclòs a *Viaje a las Hurdes. El manuscrito inédito de Gregorio Marañón y las fotografías de la visita de Alfonso XIII* (1993 : 33), text que citarem aquí en diferents ocasions. Tres anys després, el juliol de 1996, la meua experiència de viatgera a la comarca per raó d'aquesta investigació confirma l'asseveració del record. El seguici reial va estar format pel ministre de la Governació, Piniés, del gabinet presidit per Sánchez Guerra; el cap de la Casa Reial, duc de Miranda; els doctors Marañón i Varela, el tinent coronel Obregón i, en representació de la premsa, el redactor García Mora i el fotògraf Campúa. Al seguici es va afegir Pérez Argemí, autor de nombrosos estudis sobre les Hurdes. Al llarg del viatge, s'hi va sumar altra gent, com ara el diputat conde de la Romilla, que havia tingut un paper destacat en el debat a les Corts. Van fer el viatge, com hem dit, a cavall, per camins de cabra. A la comarca, habitada per unes sis mil persones, no hi havia ni una carretera, ni un camí de carro.

El ministre Piniés es va dedicar, segons reporten les cròniques de l'època, a dificultar la feina del conjunt de periodistes i fotògrafs que no formaven part de la comitiva reial. Tot i així, el càmerograf Armand Pou va poder realitzar un breu noticiari, que avui es conserva a la Filmoteca Española, a Madrid, i que en diferents ocasions ha estat emès per TVE.

1.2.1.-- Raons i propaganda

Aquell bany de gent, de gent que rebia el monarca amb tota l'esperança que podem imaginar en una societat tan abandonada dels poders públics, va anar molt bé a Alfons XIII i la seva imatge pública,

durament castigada per la guerra del Marroc. Va ser com si el monarca fes introspecció històrica i es girés cap a les dificultats interiors del seu territori estRICTE. El desastre d'Annual s'havia esdevingut just un any abans, els dies 21 i 22 de juny de 1921, en una vall a cent vint-i-cinc quilòmetres de Melilla. L'exèrcit colonial espanyol, amb el general Silvestre al front de milers de camperols analfabelts cridats a files -- pagant 2.000 pessetes, els rics se'n lliuraven--, va patir la seva derrota més humiliant.

La desfeta d'Annual va implicar políticament el mateix monarca i va contribuir poderosament a la caiguda del govern Maura i la seva substitució pel govern de Sánchez Guerra. El desembre de 1921, es va fer balanç econòmic: el conflicte colonial havia costat més de 210 milions de pessetes entre 1920 i 1921, una xifra descomunal per a l'organització social preindustrial, agrària i caciquil dominant. Van morir uns vint-i-tres mil soldats. En la investigació de les causes de la derrota va quedar implicat el mateix rei, sospitós d'haver atiat el general Silvestre en l'acció que conduiria al desastre d'Annual.

Un any després, els cronistes i comentaristes del viatge reial a les terres hurdanes es referien (Carandell, 1993 : 46) a "lo absurdo, ridículo y cruel que es el intento de llevarles la civilización a los moros, teniendo aquí, en nuestra propia Patria, ese ignominioso quiste de Las Hurdes."

Mentre el rei és a les Hurdes està en tràmit d'aprovació pel Consejo Supremo de Justicia Militar, que ho farà el 9 de juliol d'aquell mateix any de 1922, l'informe de la comissió Picasso sobre l'Annual. La comissió, que prenia el nom del general encarregat d'aquesta investigació militar, es va limitar a estudiar tècnicament les operacions militars que van conduir a la batalla d'Annual i va evitar, a propòsit, els aspectes polítics. El govern Maura havia promés immunitat als

implicats, però el nou govern, desitjós de recuperar una part del prestigi perdut, la va negar. La comissió va decretar judici per a trenta-nou oficials, vint d'ells en grau superior al de capità.

El rei viatja a les Hurdes, doncs, dos mesos després que conclouï la investigació sobre un dels principals escàndols político-militars del seu complex regnat. Quan torni, al cap d'un mes, les Corts iniciaran la investigació política, que l'implicava directament. La investigació s'allargarà i quedarà anul·lada pel cop d'estat de 1923 que iniciarà la dictadura de Primo de Rivera i tornarà a ser reobert el 1931, pel primer govern de la república acabada de proclamar.

Com passarà després amb el film de Buñuel, quan les Hurdes esdevinguin cinema i en particular quan el film s'estreni durant la guerra civil, la propaganda frega de prop el viatge a la societat deprimida, malalta, isolada. El fenomen forma també part del procés d'humanització, en tant que la humanització no rebutja res, com Buñuel bé sabia. En el cas del film, serà el govern republicà, assetjat per una sublevació militar esdevinguda guerra civil, qui en farà arma de propaganda quatre anys després de la seva realització i d'una exhibició inexistent, censurat el documental en temps civil de la república. En el cas reial, serà el seu govern oligàrquic i defensor del caciquisme terratinent qui aconsellarà, promourà i acompanyarà el viatge del monarca.

Si el viatge reial tenia unes raons, també en va provocar d'altres. Com dèiem en començar aquest capítol, les Hurdes esdevingueren el 1922 metàfora definida, la imatge arrodonida de tota l'Espanya arrelculada: la terra empresonada en les lleis quasi feudals de la propietat. Tal i com escriu i documenta Carandell (1993 : 45-46), el viatge d'Alfons XIII va segregar una controvèrsia política aplicable no

únicament a la comarca sinó a la situació general de l'Espanya agrària d'aleshores. Per aquelles dates, i comentant la reacció dels aristòcrats del senat davant la reforma proposada pel ministre de Finances, Francisco Bergamín (pare de José Bergamín, un altre dels amics de Buñuel), Miguel de Unamuno atacava els grans d'Espanya en un altre dels seus articles a *El Liberal*. En la seva oposició a la reforma de Bergamín, els senadors deien que "toda nueva molestia creada contra la propiedad ha de repercutir necesariamente en el retraimiento de los capitales en la construcción de fincas urbanas y en la adquisición de rústicas". Respon Unamuno:

!Los grandes de España! Dícese que la Gran Campaña Social fracasó por las *molestias* con que amenazaba al bolsillo de esos grandes. Podría sostenerse --afegeix-- que es el Senado el que principalmente ha hecho Las Hurdes. Las de Extremadura y todas las demás Hurdes españolas y, junto a la indigencia de Las Hurdes, nos resulta muy chica, muy mezquina, muy miserable, la grandeza de España aprestándose a defenderse de *molestias* contra la propiedad.

Un altre dels que escriu es José Ortega Munilla, pare de Ortega y Gasset i aleshores director de *El Imparcial*, així com del "trust" periodístic més important de l'època, que reunia *El Imparcial*, *El Liberal* y *El Heraldo de Madrid*. Poc abans del viatge reial, José Ortega Munilla escribia a l'*Abc* (Carandell: *op.cit.*: 45): "Temo que mientras el Señor va a Las Hurdes, Las Hurdes vengan a Madrid y aparezcan entre la puerta de Alcalá y la cuesta de San Vicente. No será el primer caso. Porque Las Hurdes son el abandono, el atropello, la desidia oficial, el caciquismo y la codicia triunfantes... Todo esto que aquí, en torno nuestro, acaece, no es sino Las Hurdes de la capital y Las Hurdes de toda España".

"Hay muchas Hurdes", titulava *La Vanguardia* (22 de juny de 1922) l'article d'Emilio Sánchez Pastor, que desmantellava la idea que només aquella contrada estigués tan aïllada, tan carent de vies de comunicació, i es dolia: "¡Con los cinco millones de pesetas diarios que gastamos en el Rif, cuánto se podría hacer en España"; l'articulista recordava, a més, que mentre el rei visitava les comarques hurdanes al Congrés es clamava contra l'analfabetisme i l'augment de les despeses administratives: "No hay plan ni de enseñanza ni de reconstitución de los organismos administrativos".

"Toda España es hurdesca", escrivia el diari *El Mundo* i oferia al rei noves excursions a les Hurdes de Conca, Terol, Granada, Albacete, Andalusia, perquè "Las Hurdes son un pequeño resumen de las desdichas que afligen a España." En un altre article, el mateix diari parlava de "las Hurdes madrileñas. Pueblecitos de La Hoya y Navalespino, de La Paradilla y Las Herreras. Pueblos muertos, faltos de tierra cultivables, faltos de administración, de culto y de saber." I *El Socialista*, en un article signat per Roberto Castrovido, deia: "Toda España no es Jurdes; pero el abandono, la dejación, los errores políticos, pueden extender Las Jurdes o sus males, como se corre el aceite en un papel de estraza, por el mapa de España... No hay mal en Las Jurdes que no aparezca entibiado, debilitado, a veces con sólo la señal o la cicatriz, en otras comarcas españolas." (Carandell, *op.cit.*: 45-46)

Luis Araquistain --que, com a cònsol republicà a París el 1937, en plena guerra, pagarà la sonorització del film de Buñuel i les seves versions en francès i en anglès, acompanyades de la coda final afegida que convertí l'obra en cinema de propaganda de la República-- també escriu sobre el viatge reial de 1922, a *El Sol*. Araquistain parla de "hurdanismo", un concepte aplicable, diu, a diferents terres espanyoles:

Estas recientes visitas a Las Hurdes, sin excluir la del monarca, tal vez sirvan para mejor comprender la soberbia de muchos españoles de todas las clases, sobre todo las altas, y si después de comparar a los hurdanos con el promedio de los españoles, nos comparamos como nación actual con el mundo contemporáneo, es probable que nos convenzamos de que *no son libros de la Patria* los que hacen falta, sino palabras críticas e incitadoras y obras que justifiquen nuestros títulos de país moderno y civilizado. Hay que acabar con el hurdanismo de Las Hurdes ... y con el de toda España.

La premsa catalana, immersa en una dinàmica pròpia, no va tractar el viatge reial amb l'abundància de comentaris suscitats a la capital espanyola. En la majoria dels periòdics consultats, la notícia té la forma dels telegrames. *La Veu de Catalunya*, per exemple, es limita a donar notícia del viatge, gairebé com si fos una excursió. *La Vanguardia* va publicar només dos articles, el citat de Sánchez Pastor i un altre de José Ortega Munilla. Un cas diferent és el de la publicació de fotografies del viatge, com veurem. Un estudi que volgués aprofundir en la significació del viatge reial hauria de tenir en compte la premsa dels territoris on la qüestió de la propietat agrària estava ja aleshores plantejada en altres termes, com és el cas de Catalunya, amb la seva propietat diversificada i extesa. També hauria de tenir en compte l'estudi de la premsa política, en particular l'anarquista, que, amb els anys, esdevindrà la veu d'una força social imponent que precisament jugarà una de les seves cartes principals en les vicissituds de la reforma agrària durant el període republicà i, en particular, amb les col·lectivitzacions dels primers temps de la guerra. Per a allò que interessa en aquesta investigació, no obstant, valguin les esmentades referències de la premsa madrilenya per a comprovar la transformació que les Hurdes van fer en l'imaginari col·lectiu en el procés

d'humanització que va del viatge d'Unamuno al d'Alfons XIII, passant pel de Marañón.

En nou anys, de 1913 a 1922 les Hurdes van passar, per al regeneracionisme espanyol, de ser la imatge orgullosa d'uns homes i unes dones en lluita contra una terra hostil que els pertany (Unamuno) a la metàfora de l'Espanya que, a causa dels seus problemes de propietat de la terra i de l'actitud de les seves classes altes, encara ha de demostrar el seu grau de civilització (Araquistain). A partir de 1922, parlar de les Hurdes és parlar d'allò més profund que a Espanya està per modificar, per canviar.

Per comprendre més bé aquesta transformació de les Hurdes en l'imaginari col·lectiu --en zones com Catalunya potser hauríem de parlar de descoberta més que no pas de transformació, i del xoc de la descoberta-- haurem d'estudiar el fenomen mediàtic que el viatge reial va representar per a la mirada del lector de premsa dels anys vint. Haurem d'acudir a la premsa gràfica, a la fotografia. Serà el primer pas que permetrà plantejar *Las Hurdes* com a cinema en diàleg constant amb la fotografia. Amb el fotoperiodisme derivat de la visita reial, la fotografia etnogràfica publicada per M.Legendre i, com veurem en els capítols següents, amb la fotografia de la premsa surrealista.

Considerarem primer la fotografia del viatge reial. Veurem el context en què fou publicada i traçarem el dibuix de l'impacte de la seva recepció.

1.2.2.-- L'impacte mediàtic de la fotografia del viatge reial

El rei se'n va emportar a les Hurdes José Campúa, aleshores ja reconegut com un dels més actius i més notables fotoreporters.

Campúa havia estat, precisament, el primer fotoperiodista que va cobrir la guerra del Marroc, on va arribar el 1907. De fet, aquella llarga guerra colonial que, amb el colofó de la derrota d'Annual de les tropes espanyoles, es va estendre entre 1909 i 1927, va ser molt important per al fotoperiodisme. Campúa apareix així com el lligam que, del Marroc a les Hurdes, fa de la fotografia tant un testimoni de la llarga crisi de la monarquia alfonsina com una eina redemptora --en tant que propaganda-- dels seus fracassos. El fotoperiodisme va proporcionar a la monarquia, a les Hurdes, un dels seus escadussers successos mediàtics.

L'historiador de la fotografia Publio López Mondéjar (1993: 77) remarca el caràcter de la guerra colonial com a moment de reconeixement per part del públic lector del fotoperiodisme : "La contienda afectaba a miles de familias españolas --sólo en el llamado desastre de Annual, en 1921, murieron veintitrés mil soldados-- y los periódicos debieron multiplicar sus esfuerzos para ofrecer al público imágenes que, aunque pálidamente, pudiesen reflejar sus horrores." L'elevat grau d'analfabetisme i els tiratges reduïts de la premsa a l'època no han de fer pensar, però, que el públic de premsa fos petit, més encara quan es tracta de mirar fotografia. Francesc Espinet (1992 : 101; 1997 : 35) ha estudiat i analitzat la recepció de la premsa catalana del període a través de memòries i dietaris (egodocuments, en diu aquest historiador) i les seves conclusions són vàlides per al conjunt de la premsa com a sistema comunicatiu de masses : la premsa diària i la setmanal, el diari i el magazine del diumenge, arriben a un nombre infinitament superior al nombre de compradors d'aquesta premsa, la seva recepció permet parlar d'una generalització de la seva difusió. El diari i les seves publicacions paral·leles no són productes d'ús privat com el llibre; potser no són comprats per una ampla massa però són

vistos per això que en diem tothom, si més no per la població masculina a l'època, al bar o a la barberia. Espinet aporta d'altra banda una dada remarcable que ajuda a situar el context pel que fa específicament als compradors de premsa en relació al nivell de vida, el fet que, a partir de la I Guerra Mundial i fins a la guerra civil, entre 1919 i 1936, en una època no obstant plena de convulsions socials, puja perceptiblement el nivell de vida de les classes assalariades i mitjanes, tant en la indústria com en el món rural. El nombre de publicacions augmenta. La fotografia de premsa arribava cada vegada més a més gent.

Un altre dels fotògrafs que van cobrir el viatge reial fou Alfonso, de la coneguda dinastia de fotògrafs madrilenys, remarcables per la seva atenció continuada, durant dues generacions, a la vida popular de la seva ciutat (López Mondéjar, 1993: 54), des de la vida aspra i dura dels barris miserables fins a la cerimònia del palau reial, passant per la mort anònima a les morgues desolades, el crim tremebund, l'hora del *cocido* al mig del carrer o la venda de mel a les placetes. La seva va ser una altra mirada, una mirada paral·lela a la del periodisme oficial que en aquell viatge practicava Campúa.

A més de viure a les hemeroteques, un conjunt indicatiu de les dues mirades, la de Campúa i la d'Alfonso, està avui publicat i a l'abast.⁷ Campúa documenta tots els passos reials, un per un; una instantània, no inclosa en el volum citat, recull la mirada al·lucinada del monarca tot passant per un dels carrers hurdans i val per tot el viatge per a confirmar la punteria informativa i interpretativa del fotògraf⁸. Però Alfonso fa una altra cosa. En la majoria de les seves

7 (1993) *El viaje a Las Hurdes. El manuscrito de Gregorio Marañón y las fotografías de la visita de Alfonso XIII* (: 103-144)

fotografies, el rei no és el protagonista. Alfonso retrata els hurdans. Només de vegades els mostra al costat del monarca, la presència del qual accentua el contrast entre la imatge més dura de l'Espanya rural i la imatge dels moderns cortesans urbans.

Les poques fotografies d'Alfonso recollides en llibre parlen soles⁹: un pagès hurdà, enmig d'un grup d'urbanites monàrquics, du a coll el taüt del seu fill de mesos per a enterrar-lo al cementiri més pròxim, a uns quants quilòmetres; somriu com un beat, mentre a la dreta una nena --vestida exactament igual com després les del film de Buñuel-- s'ho mira, descalça, amb una mà tapant-se la boca en senyal de compassió. En la segona fotografia, dos pagesos --com onze anys després i en temps republicà en veurem més al film de Buñuel, vestits exactament igual -- posen davant la càmera sense somriure, els braços caiguts, sense res a les mans, ni una eina ni res; a la dreta, el rei, gairebé en segon terme, mira també a la càmera, ben vestit, amb botes, corbata i barret. En la tercera fotografia, dones i nenes hurdanes posen davant de les seves cases, les cabanes de pissarra que el film de Buñuel donarà a conèixer amb molta més força, construccions elementals, sense finestres, amb les portes de l'alçada d'una criatura. En la quarta fotografia, dues dones i les seves criatures (dos nadons i una nena) posen, assegudes en un banc fet de pissarra, com la típica casa hurdana que es veu al darrera, descalces; les dues dones, probablement joves, tenen una expressió sòbria, austera, sense contemplacions; una cabra --

8 Les fotografies de Campúa en aquest viatge són avui propietat de la Fundació Gregorio Marañón. Una bona reproducció de la fotografia esmentada, en format de 150 x 70, es pot veure actualment al Centro de Documentación de Las Hurdes, a Pinofranqueado, una de les aglomeracions urbanes de les Hurdes Baixes. El Centro, de creació recent (juny de 1996), esperava comptar amb l'actual monarca per a la seva inauguració, però el rei no va passar aquell dia del parc que envolta el monestir de Las Batuecas, on es va celebrar una jornada de caça (informació recollida per l'autora a Pinofranqueado, juliol de 1996)

animal clau en aquelles terres, que després, al film de Buñuel, cobrarà valor de símbol-- acompanya el grup. Són fotografies, totes quatre, que podrien pertànyer al film.

Però tornem al comentari de López Mondéjar sobre l'impacte del fotoperiodisme de la guerra del Marroc en la població. L'historiador fa notar que els diaris van fer tot el possible per oferir al públic imatges que en reflectissin l'horror, "aunque pálidamente". El cas va ser i no va ser diferent pel viatge reial. Va ser diferent perquè es tractava d'una notícia --el viatge a les Hurdes-- que havia de donar la mesura de la voluntat de la monarquia de concentrar-se en els problemes aguts del seu territori propi, no a les colònies. Ara era el rei mateix qui anava a un indret isolat i gairebé intransitable, que s'havia convertit en punt de referència per a parlar de les qüestions més greus de la impossible pau social alfonsina. Les qüestions eren reforma de la propietat agrària, condicions de vida i d'higiene en el món rural, alfabetització, extensió de les estructures culturals. Com diria Ramón Gómez de la Serna en un vibrant article sardònic, en temps del pneumàtic el monarca tornarva a la ferradura.⁹

L'impacte d'aquest viatge no va ser enorme només a les Hurdes. Va ser extraordinari arreu. Al llarg d'aquesta investigació he parlat amb gent d'edats diferents. Sense comptar els informants --gent coneixedora o bé del film i l'obra de Buñuel, o bé de l'equip que va realitzar *Las Hurdes*, o bé del cinema documental, o bé estudiosos i coneixedors de la història i el present de la societat hurdana, dins i fora d'aquelles terres-- , m'ha deixat sorpresa en diferents ocasions que gent d'edat em parli o esmenti el viatge del rei (més que no pas el mateix film de Buñuel)

⁹ Veure Annexe núm. 1

com a prova de reconeixement del tema de la meua investigació. Recorden les fotografies. Recorden la forta impressió que aquelles fotografies van causar, a ells i al seu voltant¹⁰. Degué de ser un impacte durador, perquè és possible afirmar que la seva empremta resta en la memòria de diferents generacions, incloent-hi gent nascuda als anys vint, que tenien mesos o encara no havien nascut quan Alfons XIII va fer el seu periple¹¹. Buñuel, que tenia 22 anys i des dels 17 vivia a Madrid, a la Residencia de Estudiantes, també les va veure, a la revista *Estampa*, segons diu en les entrevistes amb Tomás Pérez Turrent i José De la Colina (1993:34); és més, allò remarcable és que quan va conversar amb aquests dos crítics mexicans, entre 1975 i 1979, més de quaranta anys després, el cineasta encara podia recordar el lloc de publicació d'aquelles imatges. La fotografia va convertir el viatge reial en una gesta moderna. I, podem deduir, va anar de boca en boca durant una bona temporada, amb més o menys intensitat però sens dubte amb recurrència. Forma part de l'empresa fotogràfica i n'és el seu resultat més imponent, ha remarcat Susan Sontag (1973), el fet de donar la sensació de poder capturar el món i encabir-lo en la ment humana, com una antologia d'imatges. Per a Buñuel, aquelles fotos van estar sempre vives.

La investigació a les hemeroteques i la consulta de la premsa de l'època dóna explicacions a aquesta permanència, a la capacitat d'unes

9 "Carta de Quevedo sobre el viaje del rey a Las Hurdes". *El Liberal*, 25 de juny de 1922

10 Vull agrair aquí, per la qualitat de la seva memòria, de la que dóna proves abundoses des de fa més de deu anys, els records en aquest sentit d'Anna Murià, periodista i escriptora, que justament començava a exercitar-se en el periodisme per aquells anys del viatge reial. Avui, a 94 anys, encara veu aquelles fotografies.

11 I aquí, vull consignar els records del meu pare, Josep Ibarz Alins, nascut l'any 20, que ha sentit parlar des de la seva joventut d'aquest viatge reial i del que el rei hi va veure.

imatges estàtiques de crear un efecte mediàtic de la magnitud d'un escàndol. Per a l'opinió pública dels anys vint, que just començava a encetar millores perceptibles en el nivell de vida i que vivia en un clima de revolta, terror i revolució, l'escàndol fou el xoc de *veure* al mig de la pàgina del diari --el diari, element de modernitat-- la imatge real de la misèria del seu semblant. No d'un altre, com podien ser les tropes i la població del Marroc, sinó del semblant. Sobretot a Madrid, on les Hurdes ja formaven part, com hem vist, del debat polític i social, però que fins aleshores només existien pels poquíssims que les havien visitat. I aleshores aparegueren les imatges. Pel comú de l'opinió pública, la fotografia donà cos i realitat a allò que Araquistain havia anomenat l'hurdanisme, féu real "el factor social oposat a la civilització i la modernitat". Es complia així, un cop més, la reflexió de Roland Barthes que guia el seu llibre pòstum (1982) : allò que la fotografia dilucida és una qüestió existencial; més enllà del seu valor de document --com després, en aquest cas, provarà Buñuel amb el seu assaig cinematogràfic--, allò que caracteritza la fotografia és el fet de certificar l'existència.

Una de les publicacions que va certificar l'existència de les Hurdes va ser *El Día Gráfico*. Fundat per Pich i Pon abans de la Gran Guerra, el 1913, la publicació dels radicals lerrouxistes va ser un dels primers diaris gràfics espanyols i era a l'època l'únic representant del gènere de Barcelona. Va enviar a les Hurdes el seu propi fotògraf, Vidal, i va referir-se al viatge reial durant cinc dies, els dies 23, 24, 25, 27 i 30 de juny. El dia 25 va publicar les fotografies del viatge. Els va dedicar la portada, amb una fotografia a tota pàgina; a l'interior va publicar dues imatges més, en les dues pàgines diàries centrals destinades a publicar

fotografies, la 8 i la 9.¹² Les fotografies havien arribat a Barcelona el mateix dia que el rei donava per acabat el viatge i tornava a Madrid, el 24. La portada de l'endemà el mostra en un carrer de Pinofranqueado, diu el peu de foto, acompanyat del seu seguici d'homes encorbatats i un amb sotana, i seguit per un nombre considerable de persones. De la massa destaquen els barrets d'altres membres del seguici i, ja en segon terme, algunes mirades inexpressives d'hurdans, poc visibles. No es veu cap casa, tot i que els telegrams informatius repeteixen, al llarg dels dies, la forta impressió que els habitatges van causar en els visitants. En darrer terme destaca un membre de la guàrdia reial a cavall. En primer terme de la fotografia, a la dreta, un home d'edat vestit a la manera de la regió salmantina precedeix unes passes el rei i el seguici. Pinofranqueado era una de les poblacions capdavanteres de les Hurdes Baixes i la fotografia s'ajusta més al model propagandístic perseguit pel monarca que a la descripció de les condicions de vida hurdanes inclementes relatades pels telegrams periodístics.

Les dues fotografies interiors, les de les pàgines gràfiques centrals, tampoc segueixen les informacions que donen els telegrams relatives a la misèria, el paludisme o les condicions d'habitatge. La primera mostra dos homes, pagesos o pastors, es diria que els mateixos que ja hem trobat en la fotografia d'Alfonso abans comentada, amb la mateixa roba apedaçada; no s'hi veu, però, l'home amb trajo, corbata i barret que en aquella imatge del fotògraf madrileny marca el contrast amb els hurdans. La segona fotografia --les dues són al bell mig de la pàgina 9-- mostra el rei a cavall, al mig d'un camí, amb els hurdans i guàrdies a un i altre costat del camí. "EL REY EN LAS HURDES. Tipos de las Hurdes bajas. Don Alfonso al emprender la excursión", diu el peu de foto.

¹² Veure Annexe núm. 1

Fotografies, doncs, oficialistes. D'intenció pàl·lida, diríem amb López Mondéjar. I, no obstant, la seva visió encara provoca un xoc. L'explicació a la paradoxa la trobem en l'anàlisi de les dues pàgines gràfiques en les que el diari es va veure obligat a col·locar les imatges de la visita reial (eren les úniques pàgines, a més de la portada, destinades a la reproducció fotogràfica, els procediments de producció de l'època no permetien res més). La capçalera general de la secció és "Gráficos de todas partes". La pàgina 8, a l'esquerra del lector, publicava dues grans fotos, cadascuna de mitja pàgina. A dalt, llegim al peu, en caixa alta, "Barcelona: Concurso de bebés, celebrado en el Turó Park". Un filet separa aquest peu de la capçalera de la segona foto, escrit també en una caixa alta però en un cos més gran : "De la visita de S.M. a Barcelona". La fotografia mostra un grup d'homes en una gran sala, alguns amb barrets, d'altres amb gorra militar i, gairebé a l'angle inferior esquerre, el cap del monarca. El peu de la fotografia explica l'escena: "Don Alfonso XIII, visitando los camiones Bussing y Mercedes, en la Exposición Internacional del Automóvil", que s'havia celebrat vuit dies abans (el monarca marxaria al cap de tres dies de Madrid a les Hurdes).

Vegem ara la pàgina del costat, la 9, la més visible a la lectura. Inclou vuit fotografies, distribuïdes en tres grups que parteixen horitzontalment l'espai en tres seccions. A dalt, quatre fotografies verticals de moda: "París: Ultimas creaciones de la moda, exhibidas en la carrera de Auteil." Al mig de la pàgina, les dues fotografies ja descrites de les Hurdes. La dels dos hurdans ocupa una tercera part de l'espai i la del rei abans de començar l'excursió ocupa les altres dues tercers parts de l'espai. A sota, dues fotografies horitzontals, que es reparteixen l'espai, unides per aquest peu: "Barcelona: Edificio recientemente inaugurado por D.L. Pujol, en la calle de Pelayo,

número 1, esquina a la Ronda y plaza de la Universidad, para la Agencia exclusiva de venta de Máquinas y discos Odeón-Fonotipia en Cataluña y Baleares. Salón de audición y venta al público."

Enmig d'aquest conjunt de modernitats --els camions Bussing i Mercedes a l'Exposició Internacional de l'Automòbil, l'última moda femenina de París, la venda de gramòfons i discs, el rei viatger, concursos de bebès ben alimentats--, la presència dels dos hurdans, per més poc espai que ocupi en la pàgina --és la fotografia més petita de totes--, salta a la vista i pren el perfil de l'alienació, d'una foto tan inesperada que el lector no pot més que mirar-la un i altre cop.

El diari tanca el viatge reial amb una columna publicada el 30 de juny, sis dies després d'acabat el periple, titulada "Síntesis de una inspección". Reprodueix un comentari editorial del diari madrileny *La Epoca* que, diu el text inicial, resum bé al seu parer els resultats de la visita. El text informa d'unes declaracions d'Alfons XIII, "cuyo conocimiento debemos a la información oficial", que "viene a plantear el problema de las Hurdes en sus verdaderos términos. --Es imposible-- ha dicho don Alfonso-- mejorar la vida que arrastran las gentes de las Hurdes Altas. Hay que destruir las viviendas y trasladar a sus moradores a otros puntos." El monarca desbaratava així la principal conclusió de la Memòria de l'expedició encapçalada per Marañón, que situava el problema en termes sanitaris. "No se trata allí", segueix dient el text, "de un problema de repoblación forestal, ni de instrucción y sanidad; se trata, pura y simplemente, de la irreparable inhabilitad de aquel fragoso terreno (...)" El text inclou comentaris en la mateixa direcció publicats en altres mitjans, notablement a *Abc*, ja esmentats en aquest mateix capítol. El diari acaba proposant la caritat: "La opinión y la sociedad españolas nunca regatean su apoyo a las empresas de caridad".

Allò que en nou anys --de 1913, data del viatge d'Unamuno, a 1922-- havia estat considerat de forma primordial una qüestió que afectava a la propietat de la terra (Unamuno) i a les condicions de vida, higiene i instrucció (Marañón) passava de cop a ser un problema de caritat. Alfons XIII podia considerar que, en bona mesura, els propòsits profunds del viatge s'havien acomplert per gràcia del bon nom del seu regnat. Marañón, que formava part del seu seguici, quedà del tot obscurit en les cròniques del viatge (veure Carandell, *op.cit*) i, des del punt de vista de la cara fosca del procés d'humanització del viatger, el viatger reial tornà a casa amb els objectius acomplerts: un bany mediàtic de propaganda i l'horitzó de la compassió, enlloc de la reforma regeneracionista, com a solució social.

Buñuel tindrà en compte tant els efectes de la fotografia de les Hurdes en la retina de l'espectador com els efectes de la propaganda i de la incitació a la compassió provocats per aquestes fotografies en el conscient, i en l'inconscient, d'aquest mateix espectador.¹³

13 Josep M. de Sagarra, en la secció "L'aperitiu" de Mirador va escriure dos articles sobre paisatges i gents que bé podrien ser de les Hurdes. Es tracta de "Viatges impossibles" (6 Febrer 1930) i "D'un carnet de ruta" (23 Març 1933), després recollits al recull L'aperitiu (1964). A "Viatges impossibles", Sagarra comenta amb indolència el misticisme exòtic, tot citant un documental de la Metro sobre una cerimònia al Tibet per anar a parar a comentar les seves impressions de Castella i Extremadura:

"Jo sé vagament allí on cau la província de Càceres, però estic segur que no hi aniré mai, que no podré anar-hi mai. No hi ha dubte que és més difícil alternar amb els pingüins que l'espectacle d'uns llops que es passegen pel carrer d'un poble, que van a saludar el rector, i es mengen dos ases fermats dins d'un estable.

De Càceres i de l'Extremadura en general, en tinc una idea més misteriosa que dels lames del Tibet o de certs indígenes australians (...) A Extremadura sé que hi ha una gent que mai ha usat sabates ni mitjons, que de vegades s'arrenquen la pell i van a ganivetades per mitja dotzenes de glans.

Són éssers raríssims que només els ha vist la guàrdia civil (...)"

El regust de l'escàndol derivat de la visita reial de 1922 encara plana sobre el text de Sagarra i permet imaginar el clima de controvèrsia que entre les classes cultivades hauria fet un film com Las Hurdes si s'hagués pogut exhibir amb normalitat a partir de 1933.

També veurà Buñuel altres imatges de les terres i les gents hurdanes, les publicades per un estudiós que va merèixer sempre la seva admiració. Es tracta de Maurice Legendre i el seu llibre, un estudi de geografia humana que farà un gran efecte en Buñuel.

1.3. L'estudi i les fotografies de Maurice Legendre

Maurice Legendre, secretari a Madrid de la Casa de Velázquez, resta encara avui com el viatger i estudiós que més hores, viatges, converses i fotografies va dedicar a les Hurdes.¹⁴ Va impressionar més de dues mil plaques al llarg d'un període recurrent de prop de vint anys. Com ja hem vist, va ser un dels acompanyants d'Unamuno en el viatge de 1913. Els fruits de les seves investigacions sobre el terreny constitueixen la seva tesi doctoral, *Las Jurdes, étude de géographie humaine*, llegida a la Universitat de Bordeus, on es va publicar el 1927. Un documentat treball, de marcat caràcter èpico-religiós, de més de 500 pàgines, que l'autor va acompanyar de 49 fotografies.

Entre aquestes fotografies hi ha: paisatges generals, documentació dels minsos camps de conreu, dels camins així mateix minsos i dels ruscs d'abelles, vistes generals de poblacions, d'esglésies i del monestir de Las Batuecas, i vistes particulars d'alguns carrers dels nuclis urbans més evolucionats, així com vistes exteriors dels habitatges esquifits dels nuclis urbans més pobres, a les Hurdes Altes. El

14 Segons P. Furter (op.cit.: 57-58), Legendre no va fer carrera acadèmica a França perquè hi rebutjava "les tendances anticléricales et impies". Cita el testimoni de Pierre Vilar, que havia començat la seva d'historiador amb Legendre: "... un fervoroso de la España tradicional; un católico que había abandonado la universidad cuando la ley de Separación; el hombre que había visto en la miseria de las Hurdes un deseo de la Providencia; era contrario por naturaleza a los cambios de 1931 y se sumaría posteriormente al pronunciamiento (o, si lo prefieren, al "movimiento") de 1936."

conjunt es completa amb deu retrats individuals, quatre retrats de grup, una fotografia de casament, una altra en un cementiri i el retrat de dues dones joves vestides amb tota la rica guarnició del vestit de festa de La Alberca.

Buñuel va fer constar en diferents ocasions el seu deute amb el llibre de Legendre, obra que va conservar a la seva biblioteca personal -- no gaire nombrosa-- fins a la mort¹⁵. L'enunciat mateix de la llista de fotografies publicades per l'estudiós francès ja permet albirar una continuïtat iconogràfica amb el nostre objecte d'estudi, el film de Buñuel. Aquesta continuïtat es fa encara més avinent quan analitzem algunes fotografies en particular. Concretament, i seguint l'ordre de Legendre, les figures 1 ("Le désert des Batuecas"), 5 ("Le relief jurdano typique"), 8 ("Un méandre encaissé par le Ladrillar", o els horts minúsculs), 12 ("Río Malo de Arriba"), 20 ("Huetre" i les seves cases petites i negres, de pissarra), 26 ("Une noce à Martinandran"), 27 ("L'aire et le cimetière"), 31 ("Jeunes filles à la Alberca"), 37 ("Vieille goitreuse à Martinandran") i 44 ("Un nain à Carabusino").¹⁶ Retinguem de nou el nom de la població de Martilandrán (Martinandrán en publicacions antigues, com ara la de Legendre), els habitants de la qual formaran el gruix dels hurdans del film de Buñuel i on es van rodar escenes claus del film. El grup d'aquestes deu fotos té un paral·lelisme notabilíssim amb els temes abordats per *Las Hurdes*: la

¹⁵ Ho fa constar a les seves memòries (1982: 81) i és encara més explícit en les converses amb De la Colina-Turrent (op.cit. : 34) : "... había leído la tesis doctoral de Legendre, director del Instituto Francés de 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." Actualment l'exemplar forma part de l'Arxiu Buñuel, comprat pel govern espanyol a la família el 1996 i dipositat a la biblioteca del Centro Nacional de Arte Reina Sofía, a Madrid.

¹⁶ Veure Annexe núm. 2

presència propera de l'església, el conjunt geogràfic que caracteritza la comarca com a seguit de serres de vegetació escassa, la petitesa dels camps de conreu i l'aprofitament de les vores dels rius com a horts petitíssims, l'estrany espectacle de les cases (diu Legendre a propòsit de la foto 12, presa a Río Malo de Arriba: "Le village, vu d'une pente abrupte, est situé sur une autre pente abrupte exposée au midi. L'intensité de la lumière du soleil sur les toits de schiste produit un effet de neige"); el no tenir terreny ni per a enterrar els morts i no comptar amb cap altre edifici públic que no sigui alguna església de tant en tant (peu de foto de la figura 27: "A Río Malo de Arriba. L'aire et le cimetière sont aussi réduits l'un que l'autre. Une seule pauvre croix marque la demeure des morts"); la falta de cerimònies col·lectives i la reducció de les cerimònies privades a la mínima expressió; la riquesa del folklor de La Alberca, com a contrast; les malalties com ara el goll, que afecta sobretot les dones, i la notable presència de nans.

La continuïtat es pot trobar de forma encara més definida en els enquadraments d'algunes d'aquestes fotografies i els del film. Notablement respecte de les figures 5, "Le relief jurdano typique" i 21, "La Portilla" (avui, El Portillo), dues vistes generals de les serres i carenes hurdanes que després Buñuel va localitzar tenint com a referència les fotografies de Legendre, si fem cas del punt de referiment que el llibre va ser pel cineasta.

També hi ha coincidències de focalització en el cas de la figura 19, presa a la població de Ladrillar, on es pot veure el conjunt format per les cases típiques de les zones més empobrides i la vegetació escassa entre bancals petits; així mateix en el cas de la figura 20, on s'enfoquen de més a prop els habitatges esmentats.

La similitud, per contra, amb la fotografia de les dues dones joves albercanes ricament ornades no és exactament d'enquadrament.

La càmera de Buñuel s'aproparà molt més als joiells i ornaments, voldrà penetrar-los i revelar-ne formes ancestrals, tel·lúriques. La continuïtat entre la fotografia i el cinema és aquí d'un ordre molt més intern. Buñuel, com Legendre li havia ensenyat, confirmarà amb les escenes i enquadraments rodats a La Alberca l'existència d'un contrast brutal entre una i altra societat. Els ornaments albercans seran la nota *cultural* que desentonarà en el film, com desentonen en el llibre de Legendre.

Tant o més indicatiu del diàleg del film amb l'estudi de camp -- amb l'etnografia, a la que tornarem repetidament en aquesta investigació-- és allò que Buñuel decideix de privilegiar en el film d'entre tot el que el mostruari de Legendre li ofereix. El cineasta triarà per al seu film, com hem dit, les Hurdes Altes. Triarà un dels pobles més deprimits, Martilandrán, i centrarà la imageria hurdana en els seus aspectes més durs, tant si mostra el paisatge com si mostra les condicions de vida i de treball. Hi afegirà l'escola, l'única creació pública de la República a la zona i, per tant, inexistent a l'època de Legendre. Actuarà com un etnògraf en el sentit més radical, no tant perquè faci un estudi de camp a la manera del sociòleg o de la geografia humana de Legendre, sinó perquè, en terminologia d'un estudiós de l'etnografia practicada pels surrealistes, s'atorgarà el dret a provocar, el dret de shock¹⁷.

Aquest dret a provocar es veurà exercit de diferents maneres, com veurem en el capítol dedicat a la realització del film. Apuntem aquí que en la fotografia de Legendre "Une noce à Martinandran" (figura 26) es veu en primer terme un home amb un tambor, que fa

17 Clifford, J. "On Ethnographic Surrealism", a *Comparative Studies in Society and History*, Octubre 1981, p. 52. "The ethnographer, like the surrealist, is licensed to

sonar amb dos pals preparats expressament per a aquest ús. Buñuel farà constar que no ha sentit cap cançó a les Hurdes. Legendre acompanya la fotografia d'aquest peu: "Les mariées reviennent de Nuñomoral (la paroisse). C'est une des rares heures où la vie jurdana s'éclaire d'un sourire". L'estudiós no defuig parlar de la migrada expressivitat cultural i cerimonial de la contrada. "Le 'divertissement' n'est pas du vocabulaire jurdano", diu a les conclusions del seu estudi (*op.cit.*: 489) i a continuació fa notar que "il n'y à pas de suicides à las Jurdes". Ni alta ni baixa cultura, simplement de pocs elements.

Amb Legendre, el procés d'humanització del viatger arriba a un punt de desenvolupament notable. Com ell mateix diu en comentar la bibliografia que precedeix el seu estudi, les obres pioneres de Ponz, Madoz, Martín Santibáñez i Bide basen el seu valor en el fet que els seus autors parlen d'un país que han vist personalment o, en el cas de Madoz, que coneixen pels seus corresponsals hurdans. Legendre hi afegirà el treball de camp a fons, continuat, recurrent, que ha aconseguit la confiança dels seus interlocutors i que és capaç d'observar els canvis i les permanències al llarg del temps, d'un temps de vint anys.

"Cette population ne peut être qu'une population de réfugiés, de vaincus, d'outlaws", diu Legendre en les primeres línies de la Conclusió de la seva tesi, fent referència a l'origen de l'hàbitat hurdà. Buñuel citarà després sovint aquest comentari. Per a l'estudiós de la seva obra, no és difícil situar l'interès del cineasta pel tema hurdà justament en aquest punt, en les condicions primeres que van portar els humans a habitar un lloc tan difícil i complex com les Hurdes. Ja no es tracta només que l'etnografia o la col.laboració amb els etnògrafs va

shock", hi escriu l'autor. També apel.la a una altra semblança, que l'etnografia té en comú amb el surrealisme: l'abandó de la distinció entre l'alta cultura i la baixa cultura.

atreure els surrealistes que, després de la ruptura amb Breton, es van reunir al voltant de Georges Bataille i Michel Leiris en la revista *Documents* (1929-1930)¹⁸; en aquesta revista publicaria les seves fotografies Eli Lotar, camerògraf de *Las Hurdes*. Es tracta també que, en certa manera, Buñuel podia veure's a ell mateix així, com un refugiat, un vençut, un outlaw, quan després de fer *Un chien andalou* (1928) i *L'Age d'or* (1930), sense mecenes a causa de l'escàndol, rebotat de Hollywood, treballant en doblatges, creia que el camí del cinema s'havia fos davant seu.¹⁹

La relació entre el text de Legendre i el text del comentari de *Las Hurdes* és, de fet, molt significativa. D'entrada, en el cartró previ a les imatges, el cineasta qualifica el seu film d'assaig cinematogràfic de

18 Reedició de 1991. Bibliothèque du Musée de l'Homme, Paris, 2 vols. La revista va ser creada per Georges Bataille, que en seria el redactor en cap, Pierre d'Espezel, aleshores dedicats tots dos a la numismàtica, i Georges Henri Rivière, del Musée d'Ethnographie du Trocadéro. Va ser finançada per Georges Wildenstein, director de la Gazette des Beaux-Arts. La seva capçalera posava en primer terme els seus interessos: "Doctrines Archéologie Beaux-Arts Ethnographhie". Més enllà de les diferències del grup editor (sovint a propòsit de si els textos seguien o no el caràcter de document pretès des del principi, ja que, com després recordaria Michel Leiris, els surrealistes "s'ingéniaient à utiliser la revue comme une machine de guerre contre les idées reçues"), la intenció que va guiar els quinze números publicats va ser declaradament anti-estètica. El principal propòsit fou evitar de convertir-se en el correu de les belles arts etnogràfiques, desmarcant-se així del poderós corrent que travessava les arts plàstiques i la mateixa avantguarda d'André Breton, fascinades per l'exòtic i l'art primitiu. En aquesta línia s'enquibirà Buñuel i és des d'aquest punt de vista que el seu film podrà ser vist com a etnogràfic. Etnogràfic a la manera del surrealisme dissident, tal i com és anomenat el grup de surrealistes reunits al voltant de Documents. La revista, d'altra banda, comptava amb un estol molt més ample de col·laboradors. Entre els col·laboradors que figuren a partir del número 2 de l'any 1929 figuren Pere Bosch Gimpera, Carlo Carrà, Marcel Cohen, Robert Desnos, Folch i Torres, André Malraux, Michel Leiris, Erwin Panofski i Roger Vitrac, entre d'altres. Ni Bosch Gimpera ni Folch i Torres van publicar cap article en els quinze números que la revista va durar. El segon any, 1930, Michel Leiris seria el secretari de redacció i el gerent i, amb els anys, la memòria viva de Documents. L'evident relació entre el títol de la revista i els orígens del cinema documental és un argument que reapareixerà en aquesta investigació.

19 Ramón Carnicer, d'altra banda autor del llibre *Donde las Hurdes se llaman Cabrera* (1963), ha situat les Hurdes justament en el context de la marginació, en el llibre de Miquel Izard (ed.) *Marginados, fronterizos, rebeldes y oprimidos* (1983)

geografia humana (el subratllat és meu), en una clara referència al títol legendrià, *Etude de géographie humaine*. La seva estructura interna segueix, no tant en l'ordre com en la suma de referents, l'estructura de l'índex de Legendre a partir del moment en què el film deixa La Alberca i comença a penetrar en el territori hurdà des del monestir o desert de Las Batuecas : geografia física de la vall de Las Batuecas i de les Hurdes (Buñuel va directe a les Hurdes Altes, saltant-se les passes de l'estudiós francès el qual, però, centra l'esperit del seu estudi en aquestes poblacions, les més abandonades, malaltes i empobrides), les esglésies (que Buñuel privilegia en tant que referent real en el camí que el condueix a les Hudes), l'alimentació, el vestit, l'escola, els "pilus" (nens d'orfenat que els hurdans acollien a canvi de diners, sovint desatenent les pròpies criatures, que podien arribar a la mort), la malaltia, la mel i la seva propietat, l'emigració, el treball agrícola, l'interior de les cases, els nans i els cretins, l'incest, la mort i l'enterrament, la vida familiar.

Per contra, Buñuel no intentarà fer cap descripció de la societat hurdana; ni molt menys, com fa Legendre, assajar una interpretació psicològica de l'individu hurdà i de la seva mentalitat. Fins el punt que, tot i conèixer-los pel llibre de Legendre, deixarà fora del film elements socials tan importants com eren a l'època els usurers i els captaires. Aquest és un punt cabdal al què haurem de tornar quan parlem de la posada en escena del film i de com entenia Buñuel el verisme documental. Pierre Unik, guionista, sí que recollirà i assumirà les dades sobre l'estructura de la societat hurdana, però no ho podrà fer en el film sinó, com veurem en el pròxim capítol, en els seus reportatges per a la revista *Vu*.

En aquest punt del procés d'humanització es trobava la relació dels altres amb les Hurdes quan Buñuel va pensar en elles com a tema del seu pròxim film, que seria el tercer de la seva filmografia i el primer a ser rodat íntegrament a Espanya. A aquest procés d'humanització, el cineasta hi aportarà tres elements de pes, que són els que analitzarem en les pàgines següents:

Primer, la seva concepció i la seva confiança en l'objectiu cinematogràfic en tant que eina que "todo lo humaniza", com dirà des de les pàgines de la premsa des de la que mirarà d'educar, de París estant, la mirada de l'espectador, abocat a un espectacle màgic i desconegut que l'atrapa en una sala fosca.

Segon, un equip interdisciplinari capaç d'estar atent a la metàfora que les Hurdes representaven en l'imaginari espanyol i, en particular, a les transformacions que afectaven aquesta metàfora en les noves condicions político-socials: la República, el clima revolucionari, la reforma agrària.

Tercer, la seva voluntat com a surrealista de provocar, de buscar el xoc, el diàleg, amb l'espectador.

**2.-- Cartografia de la gestació.
L'obra en el seu temps històric**

Pel que fa a les fórmules cinematogràfiques, el moviment col·lectivista hi fa un paper important. La necessitat de fer films de valor col·lectiu ens ha ajudat a trencar el triangle sagrat de la dramaturgia clàssica, format pel marit, la dona i l'amant.

Sergei M. Eisenstein, la Sorbona, 7 febrer de 1930

L'escàndol de *L'Age d'or* va enxampar Buñuel a Hollywood, on va passar uns mesos sense interessar-se ni adaptar-se al dispositiu cinematogràfic nord-americà, els resultats del qual, com veurem, admirava tant en el cas del cinema còmic de Keaton i Chaplin com del melodrama. *L'Age* havia estat finançada per aristòcrates, els vescomtes de Noailles, que també havien procurat a Buñuel el viatge a Hollywood aprofitant que la gran indústria s'havia fixat en la protagonista del controvertit film, Lia Lys. El clima desvetllat a París pel seu segon film li havia enrarit molt les possibilitats de seguir fent cinema i Buñuel va acceptar d'anar a Hollywood. Hi coneixeria Chaplin i Eisenstein, però la realitat va ser que el seu era un contracte per fer exactament no res, només per veure com anaven les coses, per saber de primera mà com feia Hollywood els films. Ell mateix ha contat l'episodi i la seva decepció a les seves memòries, episodi que també ha estat explorat pels seus biògrafs (Aranda, 1975; Baxter, 1996) i que avui està documentat amb les cartes de Buñuel a Noailles (1993 : 104-134).

Corrien els primers mesos de 1931. Buñuel no va cedir davant l'escena hollywoodiana. Es va tornar a instal·lar a París, on Noailles li va trobar feina a la Paramount com a responsable de les versions en llengua no anglesa, i anava i venia de Saragossa i Madrid. Estava a la

capital aragonesa quan la república va ser proclamada. Poc interessat en fer-se seva, com a realitzador, l'experiència industrial hollywoodiana, la nova situació política va accentuar les ganes de tornar a fer un film independent i de fer-lo a Espanya. En aquest context, va saber de l'intent, frustrat com veurem, d'Yves Allégret i Eli Lotar, de rodar a les Hurdes. També ell estava interessat en la societat hurdana. Al cap d'uns mesos, ja al 1932, va començar a preparar un tractament, un preguió, a partir del llibre de Maurice Legendre (Buñuel-Noailles, 1993 : 159), obra que ja hem vist que Buñuel tenia des de la seva aparició el 1927 i que va conservar sempre (Buñuel, 1982; Aub, 1984). Va presentar la idea al productor Pierre Braunberger, que no s'hi va mostrar interessat (Kast, 1951: 20), tot i que a l'hora del rodatge li deixaria una càmera i pel·lícula (Braunberger, 1993 : 125) i que quan finalment el film seria sonoritzat, el desembre de 1936, ho seria als estudis de Braunberger. Però el 1932, Buñuel no va trobar finançament a París. El trobaria a Espanya?

Buñuel no volia presentar el projecte a l'aristòcrata Noailles i tampoc volia tornar a demanar diners, com havia fet per a *Un chien andalou*, a sa mare, tot i que sempre era un recurs possible. La intervenció dels mecenes --sa mare, els Noailles-- donava gairebé automàticament a un film la caracterització d'"obra d'art", i el cinema no era això per a Buñuel, tal i com ell mateix es va assegurar prou de dir-ho en vida i com la gran majoria de la bibliografia sobre ell reconeix avui. Naturalment que Buñuel estava contribuint a que el cinema deixés de ser considerat un espectacle de fira i prou i fos vist i experimentat com un nou art, però a l'època, els nous artistes es declaraven anti-art.²⁰ Al seu entendre, l'art a la manera convencional,

20 El debat teòric i bibliogràfic que l'avantguardisme ha generat tant en les belles arts com en cinema i la fotografia ha estat en els últims anys, i probablement ho serà encara,

als anys vint, estava massa relacionat amb la guerra: malgrat tots els seus encerts al llarg i ample de la tradició, ni l'art ni la cultura, ni el progrés industrial i tecnològic, havien pogut evitar la gran estossinada de la Gran Guerra. Els artistes anti-art, en particular els surrealistes, promovien les imatges no contaminades per la tradició: la premsa il·lustrada, la fotografia, el cinema, i els seus procediments: el collage, el pastitxe, el muntatge. Per al surrealisme, el cinema era una relació de provocació, un tu a tu directe amb els fantasmes i els desigs de l'altre, de l'espectador, d'aquell *mon semblable, mon frère* amb què ja Baudelaire s'havia adreçat a *Les flors del mal* al lector, el lector esdevingut espectador: un subjecte que amb el cinema podria mantenir un cos a cos emocional, capturat a la sala fosca, hipnotitzat per la pantalla, transformat quan a la fi deixava la sala.

La incertesa de Buñuel era gran. ¿Com seguir fent cinema si tot allò que fins aleshores li havia donat energia creativa s'estrucava -- l'amistat amb Dalí i Lorca, el grup surrealista de París-- i, a més, no hi havia condicions per a ell, ni a París ni a Hollywood ni a Madrid, per a fer cinema dins de la indústria? Les seves memòries recullen el seu temor de no poder tornar a fer cine. A Hollywood, efectivament, no hi tenia res a fer. I treballar fora dels embolcalls artístics i avantguardistes era tan difícil a París --on la policia i la censura perseguien *L'age d'or*-- com a Madrid. Les condicions de finançament no les trobaria ni a una capital ni a l'altra, sinó a Saragossa.

abundantíssim. En certa manera podem interpretar el final del segle XX per la seva confrontació amb els seus inicis, una confrontació radical que en el camp de les belles arts pren un aire tan virulent com en el cas de la confrontació de la teoria econòmica o de la teoria de la història per al mateix període. Una bona síntesi de les aspiracions, èxits i fracassos de l'anti-art del primer terç del segle és la d'E. Hobsbawm a la seva recent *Historia del siglo XX* (1994, traducció castellana de 1995 : 182-202)

2.1.-- Un equip interdisciplinari

A finals de 1932, la loteria va tocar a Ramón Acín, amb qui Buñuel havia estat parlant del film sobre les Hurdes que voldria fer si trobava productor, segons consta a les memòries del cineasta (1982 : 136). Acín va donar a Buñuel 20.000 pessetes per tirar endavant el film. El realitzador va posar en marxa l'equip d'immediat. Un equip format per anarquistes aragonesos i surrealistes vinguts de París. Des d'Aragó es traslladaran a les Hurdes Ramón Acín i Rafael Sánchez Ventura, que s'ocuparan d'antuvi d'organitzar el rodatge i de l'assistència a la direcció; des de París acudirán el camerògraf Eli Lotar i el poeta Pierre Unik, un dels redactors del comentari. Un equip interdisciplinari, com veurem a continuació.

2.1.-- Ramón Acín, periodista, pedagog i organitzador anarquista, escultor, pintor i cineasta en preparació

El 16 d'abril de 1933, Ramón Acín enviava des de les Hurdes una tarjeta postal (blanca, sense il.lustració) al seu amic Mario Mallén, farmacèutic de l'Hospital d'Osca :

Querido Mario: Estoy hace unos días recorriendo Las Hurdes; si hubiera estado aún aquí el Dr. Albiñana, le hubiese saludado ... en tu nombre.

Si tuviese tu competencia sobre paludismo, cretinismo y demás ismos, te daría más detalles de esto.

Saluda a los amigos y queda tuyo tu amigo

R. Acín²¹

El matasegells, de Ciudad Rodrigo, amb data de l'endemà, 17 d'abril, prova la hipòtesi inicial d'aquesta investigació: Ramón Acín, l'anarquista amic de Buñuel que li va proporcionar els diners per a fer *Las Hurdes* quan li va tocar la loteria, no es va limitar a deixar els diners i prou. Atesa la seva personalitat, política i creativa, havia de tenir un paper més rellevant. Acín no va seguir el procés cinematogràfic des de la barrera, sinó que va anar a les Hurdes. Les últimes investigacions sobre el rodatge, concentrades en la cronologia de l'exposició *¡Buñuel! La mirada del siglo* i del seu catàleg (1996 : 311) diuen que el rodatge es va fer des del 23 d'abril al 22 de maig de 1933. Acín, com es veu per la postal, ja hi era una setmana abans, segurament per a preparar el rodatge.

Dos aspectes mereixen atenció :

El primer aspecte és que *Las Hurdes* es va rodar el 1933 i no el 1932, com encara tanta bibliografia sobre Buñuel diu i consta en el mateix film (a excepció de la recentíssima versió espanyola, de 1996, que ha modificat la data en el mateix film, com veurem en el capítol 5). Max Aub ja va donar l'any de 1933 en el seu llibre de converses amb Buñuel (1984 : 91). La data ha quedat provada recentment a partir de la publicació de la correspondència del cineasta amb el vescompte de Noailles a propòsit de *L'Age d'or* i les seves vicissituds (1993). La correspondència s'extèn entre 1929 i 1976 i és especialment intensa

21 Postal proporcionada a l'autora per Katia Acín, filla de Ramón Acín. El Dr. Albiñana a què fa referència el text és el polític feixista que aquell mateix any de 1933 havia estat condemnat per la República a un exili polític justament a les Hurdes. Més endavant tractarem aquest aspecte de la història hurdana, que coincideix amb la realització del film. Les Hurdes han estat territori d'exili polític des de principis de segle fins ben avançat el franquisme. Un dels últims exiliats va ser Nicolás Redondo, dirigent del sindicat socialista Unió General de Treballadors.

entre 1929 i 1932. En una carta del 24 de setembre de 1932, Buñuel escriu:

Dès ma rentrée j'ai commencé à m'occuper de mon prochain film. Tout marche très bien et on a l'intention de commencer la réalisation en deux mois. J'apporte un grand intérêt à cette oeuvre dont le sujet me passionne. Je crois avoir conservé dans le scénario tou l'esprit du livre²².

Es tracta, efectivament, del tema hurdà, cosa que confirmen els carnets d'Eli Lotar, fotògraf del film, també revisats per a l'edició d'aquesta correspondència. Buñuel, doncs, portava el tema al cap des de la tardor de 1932 i en devia parlar molt amb els seus amics, tant a París com a Saragossa. Fins el punt que, quan al desembre d'aquell any la loteria va tocar a Acín, aquest es va decidir a finançar el projecte. Perquè ja el coneixia, perquè estava d'acord en l'interès de fer-lo i, encara més, perquè també estava interessat en el cinema.

El segon aspecte que mereix atenció és el fet que resulta molt difícil trobar rastres del grau de participació d'Acín en la pel·lícula, perquè tots els seus arxius i papers van ser cremats immediatament després del seu afusellament per les tropes franquistes, l'agost de 1936. La postal aquí reportada té un valor documental de primer rang. Com ho és el fet que Buñuel tornés a les filles d'Acín 60.000 pessetes en concepte de drets l'any 1966 a Saragossa, en un gest indiscutidament vinculat al treball cinematogràfic, a la relació entre director i productor que, en aquest cas, Buñuel menava perquè ell mateix controlava l'explotació del film.²³

²² Buñuel fa referència al llibre de M. Legendre, ho diu en la mateixa carta.

²³ La xifra retornada per Buñuel ha estat proporcionada a l'autora per Katia i Sol Acín. Pel que fa al control de Buñuel sobre el film, el seu arxiu, avui al Centro de Arte

La reconstrucció de la naturalesa humana i creativa de l'equip del film, amb Acín al capdavant, supera, en molt, la pura arqueologia històrica. De fet, converteixen l'arqueologia, la dada historicista, en nucli central del film, en fet cinematogràfic. ¿Qui és Ramón Acín, qui era el productor de *Las Hurdes*, aquell amic a qui Buñuel sempre es va referir quan parlà del film, ara dient que era un professor de dibuix d'Osca, ara que era un obrer anarquista? ¿Fins a quin punt va participar, de forma activa, en el film? ¿És ell el Julio Acín que, quan el film va ser reconstruït, el 1965, i el seu guió reproduït a *L'Avant-Scène du Cinéma*²⁴, hi consta com a redactor del comentari, juntament amb Luis Buñuel i Pierre Unik? Estudiosos del cinema de Buñuel com Marcel Oms o Manuel Rotellar han repetit el nom de Julio Acín sense relacionar-lo amb Ramón ni, tampoc, sense afegir res més que doni llum a la seva personalitat. Però no se sap de cap Julio Acín relacionat amb el film, segons he pogut saber per les filles de Ramón. En canvi, l'estudi de la personalitat de Ramón Acín fa pensar que aquest tercer redactor del comentari pot ser ell. D'aquesta manera, el comentari, peça clau de *Las Hurdes*, deu la seva fortalesa tant a l'impuls surrealista de Luis Buñuel i Pierre Unik com a l'impuls anarquista i etnogràfic de Ramón Acín.

Fins fa deu anys, de Ramón Acín Aquilué (Osca 1888-Osca 1936) només hauríem trobat a les hemeroteques la biografia breu que va publicar a Barcelona, a la seva mort, en plena resistència a la sublevació feixista en el front de l'Ebre, el seu amic Felipe Alaiz, periodista i escriptor

Reina Sofía (Madrid), conté correspondència força explícita en aquest sentit, sobretot amb el productor francès Pierre Braunberger.

anarquista, també aragonès. *Vida y muerte de Ramón Acín* correspon al número 2 d'una de les publicacions més populars de l'Oficina de Propaganda de la CNT-FAI, la col·lecció "Episodios. Anecdótico de la Guerra y la Revolución".²⁵

Alaiz i Acín es coneixien des de joves, des que van coincidir a l'institut d'Osca, ciutat que el narrador descriu com a "Nido de burócratas, clérigos y militares. Oficina de caciques y arbitristas:" (p. 5), on els diumenges, a la plaça de toros, tenien lloc "aquellas desdichadas corridas de pólvora que representaban indefectiblemente, como eco de las campañas africanas del 60, 'el triunfo de la cruz contra la media luna'. Escenario grande, redondo y arenoso. Un ejército con fusil vencía a los moros, que se retorcían como piezas cazadas por las huestes apostólicas. El público relinchaba." Ramón i Felipe preferien el parc.

En el retrat d'Alaiz hi ha els trets que, quan la figura d'Acín sigui recuperada a Aragó cinquanta anys després de la seva mort, seran reconeguts per tots aquells que han escrit d'ell : sentit pedagògic, bonhomia, convivialitat amb uns i altres, sentit de la revolta, de la cultura popular i del paper que l'art --un art pobre, diríem avui-- podia fer en aquell context. De les moltes maneres que Alaiz té de referir-se al seu amic, destaca aquesta: "una conciencia vital y matizada" (p. 13), i aquesta altra: "Cuando las malditas balas falangistas taladraron su cerebro, entraban en una de las mentes más finas de Europa". Quan Alaiz escriu aquest opuscle és ja un periodista i un escriptor notable, ha

²⁴ "Las Hurdes (Terre sans Pain)", *L'Avant-Scène du Cinéma*, nº 36, abril 1964, pp. 58-62. París

²⁵ La publicació era setmanal. Publicat sense data, el volum (31pp.) probablement va aparèixer cap a finals de 1937. Ho fa pensar el fet que la contracoberta fa propaganda de l'almanac antifeixista de 1938, que ja es podia comprar a quioscos i llibreries. Alaiz en publicarà després, ja a l'exili, a Tolosa, alguns extractes a *Solidaridad Obrera*.

estat col.laborador de premsa molt variada, des de l'anarquista a *El Sol*, de la mateixa manera que el seu amic Acín havia estat un periodista i escriptor que, a Aragó, havia publicat tant a la premsa més radical (també a la de Barcelona) com a la més tradicionalista. Quan la cultura llibertària deixi d'estar enterrada, aquest text d'Alaiz hauria de ser recuperat. No només per a la memòria d'Acín, sinó perquè conté descripcions agudes i originals, com aquesta sobre el final del XIX, quan va nàixer Ramón Acín (p. 13):

Se extinguían las guerras coloniales con merecidas derrotas y surgió como acabada expresión nacional de postrimería y estrechez, el género chico. Todo era chico, pero los toreros eran califas. Hasta las bailarinas se hicieron sabias y egipcias para molestar más. Tenía España un rey de bastos y unas cuantas sotas de oros que manejaban a los caballos de espadas y copas. La clase media se incrustaba en los casilleros burocráticos de seis mil reales. Cada pueblo un poco grande tenía general, obispo y beatería acaudalada.

Fill d'una família que havia conegut èpoques més bones però que ara estava arruïnada, Ramón Acín va poder seguir estudis de dibuix. Des de 1917 va ser professor especial de dibuix a les Escoles Normals d'Osca. Això no li va impedir, segons reporta Alaiz, de formar part, de 1915 a 1920, de "una guerrilla con todas las características de alianza antifascista" (p. 15) juntament amb el mateix Alaiz i tres aragonesos més que farien un paper principal en el procés revolucionari posterior : Gil Bel, Angel Samblancat i Joaquim Maurín. Samblancat tenia una publicació republicana que "representava en Aragón la tendencia autonomista antilerrouxista" (p.16). El grup es movia entre el republicanisme, el federalisme de Pi y Margall i Bakunin. Acín ja començava a ser una figura pública a Osca, ciutat

petita en la que ell es relacionava amb totes les forces vives. "Su delicadeza no la he visto superada por nadie para afrontar discusiones penosas. Desvanecía cordialmente", escriu Alaiz (p. 17) "cualquier enojo de buena persona. A las malas personas las desorientaba con una lógica abierta que sabía reirse imperceptiblemente cuando el antagonista iniciaba la retirada como la inicia un atropellaplatos." Aquesta convivialitat li deuria servir de molt a les Hurdes, on l'organització del rodatge entre una gent que no sabia què era el cinema però que ja estava cansada de ser objecte d'atenció no devia de ser, sens dubte, senzill.

Tot i ser ben interessant el relat que Alaiz fa de les actituds polítiques d'Acín ("En los episodios de la vida confederal estuvo siempre presente Acín", p. 23), per a l'adscripció al projecte de *Las Hurdes* d'aquest pedagog, artista i activista, del text sobresurten especialment les remarques sobre l'interès d'Acín per la cultura popular i pel que avui coneixem com etnografia :

Hasta entonces (1920) había viajado por la España de riscos, vericuetos, escondidas sendas, tozales, caminos vecinales, cerros, at ajos y veredas de arriero, hallando a su paso esa consistencia petrificada, a ratos con regusto de prehistoria, que nos sorprende todavía en el recodo de un camino, en una aldea, en una venta o en una feria comarcal. (p. 19)

Lo mismo que Costa, se formó Acín estudiando las instituciones populares, el habla popular y la costumbre más que el contrato. (p.24),

imperatius que el van portar a projectar, juntament amb Alaiz, un Museu d'Oficis aragonès (pp. 25-26):

Asentía yo con entusiasmo. Queríamos reconstruir en un museo aragonés la vida popular sin olvidar las guitarras, pero olvidando las cruces, aunque no los exorcismos como excelente documento de iconografía celestial.

--Aragón es todavía una inmensa cueva de Altamira --decía-- muy propia para hallar hoy a cada paso, no vestigios de prehistoria, sino prehistoria viva.

Tenía razón. Su punto de vista era certero; no improvisado, sino logrado cuando decía:

--La edad de la piedra tallada y la edad del hierro viven en nuestros prados montañoses. Las riberas viven una época de transición y si un aldeano necesita viajar en tren, viaja con el mismo miedo que sentiría el hombre de la prehistoria. Si éste se hubiera visto ante un teléfono hubiera sentido la misma perplejidad que un contemporáneo nuestro que vive en una aldea apartada.

Quan arribi a les Hurdes, li cridaran l'atenció, com hem vist en la targeta postal, els problemes sanitaris, com a Marañón onze anys abans. Però en d'altres aspectes, devia trobar aquella societat tremendament interessant. Interessant i comparable a tants llocs de l'Alt Aragó i d'altres que Acín coneixia (va estudiar a Granada i viatjava freqüentment a Madrid, a Barcelona i al Tarragonès, a la Poble de Montornés, d'on era la seva dona, Conchita Monràs, i on tenien casa). En tot cas, la participació en el film d'una personalitat d'aquestes característiques, tan atenta a la cultura popular, per força havia d'enriquir el contacte de l'equip amb els hurdans i les observacions etnogràfiques del comentari (sobre la festa de l'Alberca, els costums i el folklore, per exemple).

A més d'anarquista de pes a Aragó, de pedagog, periodista i d'home profundament interessat en la cultura popular, la personalitat de Ramón Acín no estaria completa sense el seu costat creatiu en el sentit

més clàssic : dibuixant, grafista, pintor, escultor. Aquesta és la faceta que, en els últims anys, més ha estat vindicada a Aragó. Actualment comptem amb tres treballs de gran interès per a conèixer l'Acín artista. La seva obra gràfica --que el professor José Carlos Mainer (1988: 57) parangona a la de Castelao per a Galícia-- ha estat treballada per Miguel Bandrés Nivelá a la seva tesi de llicenciatura "La obra artigráfica de Ramón Acín: 1911-1936", inèdita (Fac. de Belles Arts. Universitat de Barcelona, 1986). Dos anys després, el 1988, coincidint amb el centenari del seu naixement, la Diputació d'Osca li va dedicar una exposició antològica, de la que resta el catàleg, *Ramón Acín, 1888-1936*. Darrerament, Sonya Torres Planells ha acabat el seu estudi "Ramón Acín, una estética anarquista y de vanguardia", encara inèdit. El professor Manuel García Guatas, de la Universitat de Saragossa, ha estat el gran valedor, des de 1982, de la memòria de l'art d'Acín. Va posar dempeus una primera exposició, aquell any, al Museo del Altoaragón, i després portaria l'antològica a Barcelona, a la Capella de l'Antic Hospital durant tot el mes de març de 1989²⁶.

L'esposa d'Acín, Conchita Monrás, va ser també assassinada pels falangistes, pocs dies després del seu marit. Les filles, Katia i Sol, de tretze i onze anys, van aconseguir salvar l'obra plàstica del seu pare, però no van poder evitar la crema dels seus arxius. Arran del centenari de Ramón Acín, el 1988, la Diputació d'Osca va comprar el fons de la seva obra, que va fornir l'exposició antològica. El fons és actualment la base del projectat Museu d'Art Modern d'Osca.

Acín va ser un artista d'activitats variades i de procediments creatius diversos. Alaiz deia que "trabajaba para recrearse (re-crearse,

²⁶ Per a l'ocasió es va publicar un petit opuscle, que dóna compte de la personalitat artística de Ramón Acín.

crearse otra vez) y tenía un 'primer tiempo' en su producción que la hacía intocable". Pel seu valor de comentari d'època, seguim deixant parlar Alaiz:

Sobrepasaba a los surrealistas en cuadros de humor como aquel "Tren" inolvidable que expuso en Barcelona el año 29 en la desaparecida Sala Dalmau; en aquellos "Marineritos" expuestos también en Barcelona como unos ex votos laicos de carácter tan nuevo y tan atractivo, que las pinturas premeditadas, por perfectas que fueran, parecían redichas y refritas después de contemplar los "Marineritos". Pero lo mejor de Acín eran dos retablos bosquejados con una gracia también "intocable": "Arrieros" y "El circo". Viendo las estampas de Barradas de la última etapa, nos acordábamos de Acín, y lo mismo viendo cartones de Goya. Sin embargo, Acín era distinto de todos y distinto un día de lo que era él mismo horas antes.

Los cartones gruesos, la cuerda de empaquetar espelmas, los travesaños de madera, el papel de estraza, la hojalata y el zinc adquirían en sus manos calidades insospechadas.

En aquestes paraules de 1937 hi ha continguts els referents que necessitem. L'al·lusió al surrealisme no és baldera. Juntament amb Rafael Sánchez Ventura, que també formarà part de l'equip de *Las Hurdes*, Acín freqüenta el grup surrealista de Saragossa (Aranda, 1981: 126-129) i quan el 1926 és desterrat per la Dictadura de Primo de Rivera se'n va a París, on freqüenta Buñuel i d'altres amics espanyols. De fet serà de retorn de París quan la seva activitat artística emprendre el vol. Acín compaginarà sempre, a partir d'aleshores, el treball artístic amb la feina pedagògica i l'activisme anarco-sindicalista. Tornarà a l'exili, també a París, el gener de 1931, després de la fallida sublevació de Jaca, que Acín havia contribuït a preparar. Hi serà fins l'abril, fins a la proclamació de la República.

El surrealisme de Ramón Acín està més aviat vinculat a l'humor i al gust de la paròdia com a element de provocació. On es veu més el seu giny de dibuixant satíric i de creador d'opinió pública, a la manera, efectivament, de Castelao, és en el seu únic llibre. Es va publicar el 1923 i el títol és francament insòlit : *Las corridas de toros en 1970 (Caricaturas)*. I com a subtítol: *Estudios para una película cómica*. Només per aquest subtítol, la seva filiació cinematogràfica ja podria ser considerada. Acín, explica Miguel Bandrés en el pròleg a la reedició (1988), ja tenia fetes les caricatures el 1921. Els va presentar en el Salón de Fiestas Mercantiles de Saragossa, en la clausura de l'Exposición de Arte Aragonés, com a part de la seva conferència "Del arte, del humor, de la gloria, de los toros y otras zarandajas". Però no trobava editors, tots estaven compromesos amb les figures del toreig i no volien publicar ni aquells ninots ni les paraules preliminars, en què Acín proposa crear un camp d'esports on es volia aixecar (i es va aixecar) la nova plaça de toros d'Osca. A la fi, el llibre va ser publicat pel seu amic Vicente Campo.

El seu humor, com el de Buñuel, està vinculat al de Ramón Gómez de la Serna, a qui Acín coneixerà a Madrid (Ramón es quedarà la casa d'Acín quan aquest torni a Osca) i a qui presentarà a Saragossa ("ese raro Ramón Acín", va deixar escrit el seu amic a *Automoribundia*, les seves memòries).

Col.laborador del molt convencional *Diario de Huesca* des de 1912, això no li havia impedit de crear, l'any següent, a Barcelona, una revista, amb Samblancat, d'anarquia sense contemplacions, *La Ira*, ni després seguir col.laborant a la vegada amb la premsa aragonesa i *Solidaridad Obrera*, on la seva secció "Floreccias" va conèixer ressò. Tenint en compte que després es va distingir pel seu pacifisme, la llista de les revistes que va contribuir a crear no deixa de ser també insòlita,

reveladora d'algun aspecte profund de la seva personalitat: *La Ira. Órgano de expresión del asco y de la cólera del pueblo*, va ser prohibida a partir del segon número; de *Talión*, de 1917, no se'n conserva cap número; *Floreal*, feta entre 1919 i 1920 a Osca, era una publicació "contra todo y contra todos", segons Alaiz, i només es conserva un fragment d'un article d'Acín... És possible imaginar Ramón Acín com una personalitat incapaç de dir que no a qualsevol intent de somoure les consciències a través de les arts gràfiques, l'escriptura, les arts plàstiques, la fotografia i, sí, és clar, el cinema.

Un dels seus amics, entre els molts que va tenir en els diferents camps que tocava, va ser Ricardo Compairé, el gran fotògraf aragonès. Compairé va recórrer l'Alt Aragó i el va documentar. Rostres, costums, vestits i paisatges van passar per davant de la seva càmera. Considerant que buscava la bellesa, algunes de les seves fotografies podrien ser, no obstant, comparables a les de les Hurdes del V. Gombau que hem citat al capítol anterior. Acín va ser també un notable excursionista, a la recerca, com hem vist, d'elements de la cultura popular que després guardava al mas de la Pobla, i és probable que en més d'una ocasió viatges o recomanés indrets a Compairé. La relació entre aquests dos homes de voluntat documental i etnogràfica il·lumina un context en el que la imatge de l'ull de la càmera començava a ser vist com a imprescindible. La Sociedad Fotográfica de Saragossa, creada el 1922, va ser una de les primeres d'Espanya i el seu Saló Internacional s'ha convocat ininterrompudament des de 1925. A Osca, la primera exposició es fa el 1927, organitzada per la Sociedad Turismo Alto Aragón, i després viatjarà a Barcelona, Pau, Londres i París, gràcies a la comissió que encapçalava Ramón Acín.

La seva exposició a la Sala Dalmau, el 1929 a Barcelona, va arrodonir la seva silueta artística. Hi va exposar seixanta obres²⁷; d'una banda, peces de factura neocubista, i de l'altra, peces petites fetes amb el material pobre que ja ha estat remarcat per Alaiz. L'any següent, el 1930, exposa al Rincón de Goya, a Saragossa, un nombre encara més gran de peces, setanta: olis, pastels, petites escultures en xapa i bronze, així com maquetes de projectes escultòrics. Comença a destacar la silueta de les seves *pajaritas*, que després conformaran l'única obra d'Acín que ha restat en un lloc públic, al parc d'Osca. A propòsit d'aquesta escultura, el pintor Antonio Saura ha escrit (1988: 63): "En realidad he conocido a Ramón Acín por amor a una escultura. Esta escultura se convirtió en fetiche infantil, símbolo del perdido jardín de las delicias, icono fijado para siempre en la fervorosa nostalgia, resumidor incluso del sensual vuelco de la mirada."

El desembre de 1930 és la data de la sublevació de Jaca de Fermín Galán i García Hernández contra la monarquia, en la que Acín participa preparant una vaga general a Osca, de la mateixa manera que Sánchez Ventura l'estava preparant a Saragossa. La sublevació fracassa i Acín torna a marxar cap a l'exili, a París. No està documentat si va tornar a veure a Buñuel quan aquest torna de Hollywood i no sap si quedar-se a París o tornar a Madrid o a Saragossa. Potser ja van començar a parlar del projecte sobre les Hurdes a la capital francesa. El cas fou, com és ben sabut, que, quan a finals de 1932 la loteria recau en el número d'Acín, compleix la promesa que li havia fet a Buñuel de finançar-li el film. Li va donar 20.000 pessetes, interessat tant en el cinema com en el tema.

²⁷ Jaume Vidal i Oliveras (1993: 1425), en la detallada investigació que constituí la seva tesi doctoral sobre Josep Dalmau i la introducció de les avantguardes a Catalunya, aporta la dada que, a més de les quaranta obres d'Acín que figuren en el díptic de

Un record de la seva filla Katia confirma la impressió que l'interès d'Acín pel cinema era més que de simple espectador i bon aficionat. Katia Acín recorda que el seu pare li va parlar d'un guió que volia realitzar. En parlava com de "una pel·lícula surrealista"²⁸. Havia de ser un film on tots els personatges serien nens i nenes, dels adults només es veurien cames. El record es centra en el final, un final en què totes aquelles criatures anaven caminant cap a la mar, endinsant-s'hi, com una mena de suïcidi col·lectiu.

Aquest és el Ramón Acín que va produir *Las Hurdes*. Dos mesos després del rodatge va tornar a la presó, el juliol de 1933, a causa de les vagues d'Oscà que, en aquells temps de tensió revolucionària constant, Acín ajudava a preparar. Durant tot el temps que el film estarà prohibit o censurat a Madrid, Acín entrarà i sortirà de la presó. Tornarà a ser detingut el desembre de 1933 i els fets d'Astúries de 1934 gairebé faran que abandoni l'activitat artística. La seva última exposició va ser precisament el 1934, a Barcelona, al Centro Obrero Aragonés, mostra de la que sembla que no hi ha documentació (Bandrés Nivelá, *op.cit.* : 141).²⁹ De l'exposició a l'Ateneo de Madrid, el juny de 1931, quan és un dels delegats de l'important congrés de la CNT que es fa a la capital espanyola, aleshores que ja estava proclamada la república, és aquest text que el defineix³⁰:

l'exposició, Dalmau disposà d'altres vint obres més. Els preus de venda oscil·laven entre 200 i 400 pessetes.

28 Declaracions a l'autora. Juliol de 1996

29 En els últims anys, l'obra plàstica de Ramón Acín ha començat a ser recuperada per a la mirada actual. A més de la ja esmentada exposició antològica de 1988, obres d'Acín han format part d'altres exposicions significatives, com ara *Los paréntesis de la mirada (Un homenaje a Luis Buñuel)*, celebrada al Museo de Teruel el novembre de 1993. L'exposició incloïa dues obres, recollides al catàleg a la p. 87

³⁰ Publicat al catàleg de l'exposició. Avui està recollit al llibre-catàleg *Ramón Acín 1888-1936*, p. 23

Expongo unas chapas de metales baratos animadas por sencillas dobleces y expongo unos cartonees de embalar ligeramente coloreados y encuadrados --como dijo un amigo-- con varetas de baulero. Poca cosa todo ello, pero no es el material, sino el espiritual, como diría Unamuno...

La chapa o el cartón más moderno tiene una vejez de dos años. Dos años --precedidos de un cuarto de siglo de rebeldías modestas pero continuadas-- en que uno no hizo más, sino estar alerta al momento español.

De vuelta de la emigración en París, presento en el Ateneo --¿donde mejor?-- la obra que hice y en espera de la que haré no sé cómo ni cuando, porque más que ser artista, en estos momentos altamente humanos, importa ser grano de arena que se sume al simoun que todo lo barrerá.

No he venido a Madrid para exponer: no merecía la molestia y los cuartos que ello supone. Como delegado del Congreso de la Confederación Nacional del Trabajo, he venido representando a los Sindicatos del Alto Aragón. Con mi billete de delegado, junto al pijama y el cepillo de dientes, he facturado estas cosas de arte semiburgués...

(El subratllat és meu)

D'aquest sentit de la revolta, de fer part del "simoun que todo lo barrerá" estava fet el moll de la personalitat de Ramón Acín. Artista gràfic, periodista, agitador, pamfletaire, pintor, escultor, etnògraf de vocació, cineasta en saó, tot plegat va ser. Com també va ser llibertari, anticomunista que podia col·laborar amb comunistes, anticlerical i pacifista. El seu amic Rafael Sánchez Ventura deia d'ell que era un "anarquista blanc"³¹. De res li va valdre quan la sublevació feixista va

31 De les notes de Sol Acín. Sánchez Ventura es referia, concretament, a que, quan va proposar un atemptat contra Franco, quan aquest estava al cap de l'Acadèmia Militar de Saragossa, en la reunió només eren tres homes, Acín es va oposar a un acte de sang i

començar. Ramón Acín es va negar a deixar Osca quan la guerra es va fer realitat el 18 de juliol de 1936. Normalment, en aquelles dates, la família ja estava a la Pobla. Va ajudar a escapar més d'un amic. Ell i la seva família es van quedar. El sis d'agost el van anar a buscar i el van afusellar. Tenia 48 anys. C. Forcadell ha escrit que en aquell moment, Osca era Granada (1988: 45), agermanant Acín i García Lorca per allò que tots dos van tenir d'homes de la terra, estimats i alhora odiats per tots els contraris als esforços de renovació que aquelles dues ciutats provincianes estaven fent. Dues setmanes més tard, els falangistes assassinaven també Conchita Monrás.

2.1.2.-- Rafael Sánchez Ventura, l'anarquisme aragonès i l'esquerra no dogmàtica

Despierta. Calla. Escucha. Incorpórate un poco.
El aullido
es una larga lengua morada que deja
hormigas de espanto y licor de lirios.
Ya viene hacia la roca. ¡No alargues tus raíces!
Se acerca. Gime. No solloces en sueños, amigo.

Federico García Lorca a "Introducción a la muerte",
dins de *Poeta en Nueva York*

La jove II República espanyola neixia i creixia envoltada d'exigències. L'anarquisme, l'anarco-sindicalisme, era una força extraordinària i demostrava un interès evident pel cinema³². A l'anarquisme li

l'altre el va secundar. Sánchez Ventura va fer aquestes confessions a Sol Acín al final de la seva vida.

32 La producció cinematogràfica de la CNT, com en general la cultura llibertària, encara està necessitada d'una catalogació, estudi i anàlisi. Aquesta investigació hi vol contribuir, sobretot posant de relleu el buit existent i, en el cas de *Las Hurdes*, la seva filiació tant surrealista com anarquista. El cinema anarquista ha estat treballat, això

succeïria una cosa semblant al surrealisme, i no és la menor de les semblances dels dos moviments: no es pot pensar en termes de surrealistes, deia Buñuel, sinó de surrealisme: una moral, una actitud (1982: 100-123). Hi havia anarquistes molt diferents entre ells i entre elles, sobretot entre homes i dones, com l'experiència de *Mujeres Libres* demostrà; però l'anarquisme aconseguia d'aglutinar-los. Un d'aquests anarquistes que no es van afiliar mai al sindicat tot i tenir una influència decisiva sobre l'anarquisme aragonès, una influència d'envergadura que ha quedat inèdita perquè no va deixar obra escrita ni la seva política activa està, de moment, ben documentada, va ser Rafael Sánchez Ventura, un dels amics més constants de Buñuel.

A través de Sánchez Ventura, tant com a través d'Acín i la seva loteria, el tercer film de Buñuel, el documental sobre les Hurdes, esdevindria finalment possible i el realitzador podria no sols fer el seu primer film al seu país sinó també continuar una recerca cinematogràfica que després dels dos primers films semblava impossible de desenvolupar. En els seus amics aragonesos, també avantguardistes però d'una pràctica molt distinta de la parisenca, Buñuel trobaria un camí. Un camí al que afegiria els seus amics de París, Pierre Unik i Eli Lotar.

Sánchez Ventura era amic íntim tant de Buñuel com d'Acín. Tots tres van coincidir a Madrid, al voltant del clima de la Residencia de Estudiantes, a la que només hi estava integrat Luis. Luis i Ramón es relacionarien sovint, com en el cas de *Las Hurdes*, a través de Rafael. A

sí, en el període de la guerra. Destaquem els treballs de R. Sala Noguera a *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil* (1993) com, en el cas específic d'Aragó, la tesi de llicenciatura de J.M. Claver Esteban "Filmografía de documentales y noticieros realizados en Aragón durante la guerra civil", del departament d'Història de l'Art de la Universitat de Saragossa, 1990 (inèdit).

Madrid, Sánchez Ventura i Acín van veure les dues pel·lícules senyeres del surrealisme. De fet eren també surrealistes, com ja hem vist en el cas de Ramón Acín. Tots dos formaven part del Grup de Saragossa que reuní el surrealisme aragonès (Aranda, 1981: 126-129).

Buñuel va fer a Madrid un passi de *Un chien andalou* a finals de 1928. La capital avançava cap a un clima intens. Les capelletes culturals eren substituïdes per l'agitació política que acabaria enderrocant la dictadura i la monarquia gràcies a un procés electoral. Ho conta Rafael Alberti (1975 : 276-278). La citació, extensa, és reveladora d'aquell clima i permetria una comparació significativa entre la recepció del film a París i a Madrid, entre dos públics distints, un d'ells molt pròxim a Buñuel i Dalí:

Poco o nada sabía yo de política, entregado a mis versos solamente en aquella España hasta entonces de apariencia tranquila. Mas de repente mis oídos se abrieron a palabras que antes no había escuchado o nada me dijeran : como república, fascismo, libertad ... Y supe a partir de ese instante que don Miguel de Unamuno, desde su destierro de Hendaya, enviaba cartas y poemas a los amigos, verdaderos panfletos contra el otro Miguel, el divertido y jaranero espadón jerezano, sostenedor de la monarquía tambaleante; cartas y poemas que nomás recibidos corrían como la pólvora por las tertulias literarias, las redacciones de los periódicos enemigos del régimen, las manos agitadas de los universitarios. (...) Sin sentir, como por ensalmo, se había creado un clima de violencia que me fascinaba. (...) Pero los vientos que soplaban ya iban henchidos de presagios.

En medio de estos días y de este campo de batalla, no literaria sino ya verdadera, apareció, como un cometa, Luis Buñuel. Venía de París, la cabeza rapada, el rostro aún más fuerte, más redondos y salidos los ojos. Llegaba para mostrar su primera película, hecha en colaboración con Salvador Dalí. Fue una de las inolvidables sesiones del Cine Club, que dirigía su propio fundador : el ya entonces tarado

Giménez Caballero. El film impresionó, desconcertando a muchos y estremeciendo a todos en sus asientos aquella imagen de la luna, partida en dos por una nube, que conduce inmediatamente a la otra, tremenda, del ojo cortado por una navaja de afeitar. (...) También Luis vivía su desconcierto, su violenta protesta (...) Fue significativa la revelación de esta película en coincidencia con un Madrid ya enfebrecido, no lejos de las vísperas de grandes acontecimientos políticos. (...) Por esa misma brecha (...) saldría Luis Buñuel a *Tierra sin pan* (...), "un film que --según palabras del mismo Sadoul³³-- explica y anuncia la guerra civil durante la cual los falangistas fusilaron al amigo de Buñuel, el poeta García Lorca, mientras Dalí pintaba en Nueva York el retrato del embajador franquista".

Buñuel té per a Sánchez Ventura, tres anys més jove que ell, records nítids d'amistat en les seves memòries (1985: 72, 160). El seu segon fill es diria Rafael per l'amic de tota la vida, segons conta l'esposa de Buñuel, Jeanne Rucar, a les seves *Memorias de una mujer sin piano* (1990: 71). Però a diferència de Ramón Acín, que com hem vist ja disposa de treballs biogràfics i analítics, la vida de Sánchez Ventura roman encara disseminada en la foscuria de la diàspora. La notícia publicada més extensa que tenim avui d'ell la devem a M. García Guatas, en ocasió de la mort de Sánchez Ventura, escaiguda el 1984.³⁴ Nascut a Saragossa en una de les famílies riques de la capital aragonesa, hi va seguir estudis de Dret i de Filosofia i Lletres, doctorant-se el 1926

33 En el moment de la realització del film, Sadoul formava part, com Buñuel i Unik, del surrealisme dissident i ja s'havia integrat al PC francès. També va anar a les Hurdes, amb Alberti, quan Buñuel estava fent-hi localitzacions.

34 "Rafael Sánchez Ventura, in memoriam", *Artigrama*, nº 1, 1984, pp. 454-456. Universidad de Zaragoza, Departamento de Historia del Arte. Sánchez Ventura acabava de morir, i aquest és un dels pocs articles necrològics que se li van dedicar. L'autor, redactor també de la veu corresponent de la *Gran Enciclopedia Aragonesa*, no aprofundeix més les activitats ideològiques de Sánchez Ventura, en part --en declaracions a l'autora-- per la poca documentació que encara envolta la difusió de la cultura anarquista.

amb una memòria doctoral sobre la participació aragonesa en la descoberta d'Amèrica. Al cap de quatre anys es va llicenciar en Pedagogia per la Universitat de Saragossa, al mateix temps que hi era professor auxiliar, successivament a partir del curs 1928-1929, de les matèries Crítica Literària i Artística, Història Universal Antiga i Mitjana, Història de l'Art. Simultàniament va orientar la seva tasca investigadora vers l'art romànic aragonès i la museografia, completant la seva formació en diversos museus europeus.

El novembre de 1936 va ser destituït per l'autoritat militar de la docència de la Universitat de Saragossa. Segons García Guatas, quan va ser expulsat de la docència,

desde hacía bastantes años antes, Rafael Sánchez Ventura venía compaginando su vocación universitaria e investigadora con una, cada vez más comprometida, aproximación a la realidad artística y literaria española y con la actividad ideológica revolucionaria.

La seva dedicació a la cultura i les tradicions aragoneses varen ser conseqüència, en part, dels ambients que havia freqüentat fora d'Aragó, notablement a Madrid, i dels seus estudis d'art romànic i de museografia que després faria en diferents països europeus. També d'una activitat política precoç. L'any 1918, quan només tenia quinze anys, el trobem formant part d'una expedició pel Baix Cinca que durant dos dies va recórrer la zona acompanyant Pío Baroja, a qui el pintor Miquel Viladrich, resident aleshores a Fraga, havia convençut perquè es presentés a diputat a Corts per aquest districte. La candidatura, que fracassaria, va reunir en aquell viatge a Baroja i el seu germà Ricardo, Viladrich, el futur creador del Bloc Obrer i Camperol i després del POUM Joaquín Maurín, el dibuixant Bagaría, l'escultor Julio Antonio, el periodista Felipe Alaiz i "un muchacho de Zaragoza llamado

Sánchez Ventura”³⁵. Les diferents fonts consultades coincideixen en assenyalar en ell aquesta precocitat de la seva intel·ligència política i cultural i, sobre tot, una consciència revolucionària radical i permanent, actituds que en Sánchez Ventura es van manifestar amb una qualitat rara, escassa, la d’una esquerra no dogmàtica, activa i mancada de protagonisme personal. Sol Acín, ja esmentada, el recorda així:

Era un revolucionario integral, sin reservas. No tenía carnet, pero tomó algunas de las decisiones más importantes de la CNT aragonesa. Fue, por ejemplo, el organizador de la huelga general de Zaragoza cuando la sublevación de Jaca, en 1930. La última vez que le ví, en los años sesenta en Madrid, me contó que Fidel Castro le propuso ser su primer ministro de Cultura. Rafael dijo que no, que ya era demasiado viejo. Fue siempre un revolucionario. Aquel día me dijo también, como si todavía le pesara, que nadie, ni siquiera mi padre, le hizo caso sobre Franco, que él había conocido en Zaragoza cuando Franco dirigía la Academia Militar. Rafael era hijo de una muy buena familia de Zaragoza, la propietaria del Casino Montes Blancos, de mucho prestigio familiar. Como hijo de la familia había paseado por el Paseo de la Independencia con Franco y con Serrano Súñer. Aquel general le hizo de seguida muy mala impresión... Rafael siempre estuvo en la sombra, sabía evitar el protagonismo, relacionarse bien con toda la izquierda, trabajar siempre por la revolución. Es el recuerdo que guardo de él. El ideólogo del anarquismo aragonés, no tengo ninguna duda.³⁶

35 Carta de J. Maurín a R.J. Sender del 13 de juny de 1953, citada a (1995) Caudet, F. *Correspondencia Ramón J. Sender - Joaquín Maurín (1952 - 1973)* p. 26. Pío Baroja es va ocupar d’aquest viatge a *Las horas solitarias*, recollit a *Obras completas*, vol.V, Madrid, Biblioteca Nueva, 1948. pp. 263-282

36 Declaracions a l’autora. Sol Acín recorda també com li va explicar Sánchez Ventura la seva relació amb el grup de Sierra Maestra, un episodi que, de moment, no està més documentat però que, en qualsevol cas, situa Sánchez Ventura en un nivell polític molt més intens. El capitá Bayo, un dels sublevats de Jaca, on era ajudant de camp del general

Amb el decurs de la república i, en particular de la guerra, Sánchez Ventura es va anar acostant als comunistes (Sánchez Guatas, *ibidem*). En els anys que ens ocupen, ell i Acín combinaven, com sempre farien, l'activisme cultural, estètic i ideològic, cultivant la relació tant amb la classe obrera aragonesa com amb els ambients avantguardistes de Madrid. De la mateixa manera que Rafael estava habitualment a punt, a Saragossa, per a donar conferències o assistir a reunions dels anarcosindicalistes, a Madrid havia participat en tertúlies i cercles opinadors, notablement els de Pombo i la Residencia de Estudiantes, que així mateix tant influïrien en el seu amic Buñuel. Compartirien les amistats de Ramón Gómez de la Serna, Federico García Lorca, Salvador Dalí, José Uzelay i Rafael Alberti. Federico li dedicarà el capítol VI d'un dels seus llibres capitals, *Poeta en Nueva York*, la part intitolada "Introducción a la muerte. Poemas de la soledad en Vermont". El poeta ja ha perdut aleshores l'amistat de Buñuel (i de Dalí, influït per aquest), francament contrari el cineasta a l'evolució de la poètica de Lorca. Però, com en el cas de la seva actitud política i revolucionària no dogmàtica, Rafael Sánchez Ventura seguiria sent amic tant de Buñuel com de Lorca. En el cas de Luis, restarà l'amic segur també en moments en què el futur cineasta creu i tem des de París que a Madrid ningú no el recorda³⁷.

de la plaça (veure E.C. Gómez, *La insurrección de Jaca*, 1996), es va exiliar després de la guerra a Mèxic. Allí va ensinistrar el grup de Fidel Castro, cosa de la que estava al corrent R. Sánchez Ventura. D'aquí hauria vingut la relació amb Fidel i la seva oferta de la cartera de Cultura en el primer govern revolucionari.

37 Veure en aquest sentit les cartes de Buñuel a Pepín Bello i León Sánchez Cuesta incloses a *Buñuel, Lorca, Dalí. El enigma sin fin* d'A. Sánchez Vidal (1988: 146, 158, 247, 256).

L'anarquisme havia estat a Madrid, com a Barcelona i a Saragossa, un fort influx intel·lectual i creatiu. Buñuel ho ha recordat així (Pérez Turrent i De la Colina, 1993 : 17) :

-- Entonces nació el ultraísmo; era hacia el año 19, si no recuerdo mal. En el ultraísmo estaban Guillermo de Torre, Humberto Rivas, Borges, Barradas, Chabás, Pedro Garfias. Nos interesaba todo, y particularmente la cuestión social. Una vez participamos en una manifestación contra la pena de muerte, a las puertas de la cárcel. Fue cuando el juicio del crimen del Expreso de Andalucía, que hizo mucho ruido en España, porque uno de los asesinos era hijo de un coronel de la Guardia Civil. Luego estaba la lucha sindical, a la cual nos acercamos mucho en los años veinte.

-- ¿La CNT?

-- Sí, y también el anarquismo. Entre los ultraístas había algunos anarquistas, como Garfias y Angel Samblancat. Yo sentía simpatía por los anarquistas. Nos reuníamos en los cafés, como el de Platerías, donde encontrábamos a Santolaria, que tenía un periódico de ideas ácratas, como se decía entonces. Eugenio d'Ors aparecía alguna vez por allí. En aquel tiempo los que, como yo, se interesaban por el aspecto socio-político de la época, no podían sino acercarse al anarquismo.

L'amistat de Sánchez Ventura amb Buñuel es mantindria fins a la mort del cineasta, escaiguda a Mèxic un any abans que la seva a Lisboa. Del seu estret lligam diguem només que va ser un dels fundadors de la Orden de Toledo, un dels nuclis avantguardistes més significatius dels anys trenta espanyols. Fem notar aquí que en l'equip de *Las Hurdes* hi ha tres dels seus membres fundadors : Sánchez Ventura, Eli Lotar i Pierre Unik. Sovint explicat en la bibliografia buñueliana com a cercle gairebé exclusivament juvenil --una penya d'amics, una variant surrealista de la tuna estudiantil--, A. Sánchez Vidal (1996 : 45), ha escrit recentment paraules madures que vinculen la

Residencia de Estudiantes amb l'Orden de Toledo buñueliana i a l'avantguardisme espanyol.³⁸

Toledo sería important per a Sánchez Ventura uns anys després, quan durant la guerra va formar part de l'equip de salvaguarda del patrimoni del Prado. La seva actuació va ser notable en el cas del Greco, un pintor que a la llum de la Toledo clàssica i de la recuperació regeneracionista dels anys vint i trenta espanyols pren una alçada encara més singular, que cal sumar a la devoció que els modernistes catalans --Santiago Rusiñol notablement-- i els surrealistes com Dalí i el canari Oscar Domínguez, per només esmentar-ne dos, van manifestar pel pintor de les místiques figures deformades en el seu mirall grisenc.

L'acció política de Sánchez Ventura, tan decidida com, insistim-hi, poc dogmàtica, pot ser vista com un cert paradigma de l'intel·lectual del Front Popular. Amb Ramón Acín va intervenir en la preparació de la sublevació de Jaca (1930)³⁹. Sánchez Ventura no es va exiliar.

38 Al llarg de la seva dedicació a Buñuel, de qui ha estat el compilador de *l'Obra literaria* (1981. Saragossa, Heraldo de Aragón) i que ha fructificat en nombroses publicacions, entre elles com a més globalitzadora la recent *El mundo de Buñuel* (1993. Saragossa. Caja de Ahorros de la Inmaculada Concepción), A. Sánchez Vidal situa l'obra del cineasta aragonès en el context cultural espanyol del primer terç del segle, tant en els seus aspectes socials i pedagògics com en els literaris derivats de la Generació del 98 i de la conformació dels corrents avantguardistes. En certa manera, el mateix Buñuel també es cartografiava així. Les seves memòries en són una prova. Citaré aquí només les pàgines (60-63) que reviu el moment cultural de Buñuel en arribar a Madrid el 1917 i que comencen així: "A finales del siglo XIX y principios del XX, España conoció una generación de escritores portentosos que fueron los maestros de nuestro pensamiento. Yo conocí a la mayoría, entre otros a Ortega y Gasset, Unamuno, Valle Inclán y Eugenio d'Ors. Todos influyeron en nosotros. (...) Durante los años que pasé en la Residencia, Gómez de la Serna era un gran personaje, acaso la figura más famosa de las letras españolas." En aquestes mateixes memòries, però, Buñuel fa constar que l'impacte rebut a París pel surrealisme va ser molt superior i durador.

Probablement, l'estatus de la seva família el va aixoplugar en les diverses ocasions perilloses per les que va passar. Sis anys després, en esclatar la guerra, Sánchez Ventura va organitzar les Milícies Aragoneses que van combatre al front de Guadalajara, juntament amb el diputat socialista Eduardo Castillo i amb l'anarquista José Ignacio Mantecón, arxiver d'Indies a Sevilla i amic de Buñuel, de Calanda i exiliat també a Mèxic (Sánchez Guatas, *ibidem*).

La figura política de Rafael Sánchez Ventura pren una altra dimensió en esclatar la guerra civil. Potser ja s'havia acostat als comunistes, potser ho va fer com a forma pràctica de seguir fent política sota la caracterització general d'intel·lectual antifeixista i lluny d'etiquetes concretes. Potser va aprofitar el moment unitari que va portar els anarquistes al govern republicà i, quan aquesta entesa es va desfer, la seva no-afiliació li va permetre seguir treballant en el context de la resistència a les tropes franquistes.

El fet és que va pertànyer a la Junta Nacional de Protección del Tesoro Artístico Español i, des d'aquest càrrec, va intervenir en el trasllat d'obres del museu del Prado a Figueres. La seva anterior estreta vinculació a la CNT aragonesa tampoc no va impedir la seva participació en la xarxa republicana de propaganda internacional durant la guerra. Des de gener a juny de 1937 va ocupar la Jefatura de la Sección de Europa en el ministeri d'Estat, i des d'aquí va ser nomenat

39 De les notes de Sol Acín sobre la conversa mantinguda amb Sánchez Ventura, ja citada en aquestes pàgines: Sánchez Ventura tenia tot previst i coordinat a Saragossa, per tal de desencadenar una vaga general en 48 hores que estaria coordinada amb la sublevació de Jaca, prevista per al 12 de desembre de 1930. Es comunicava amb Fermín Galán, l'instigador de la insurrecció militar en pro de la República, amb enllaços que no estaven al corrent del projecte de sublevació. Els noms que Sánchez Ventura va donar a Sol Acín foren els del capità Luis Salinas, capità Gallo, capità Ríos, el telegrafista Domínguez i el ja esmentat capità Bayo. Tots els noms coincideixen amb els referenciats per Esteban C. Gómez (*op. cit.*)

secretari de l'ambaixada d'Espanya a París, on va romandre fins febrer de 1939. Va desenvolupar una activitat intensa en l'ajut als exiliats, així com en la preparació de les cerimònies fúnebres per Antonio Machado a Cotlliure. Va ser aleshores quan, abans de marxar cap a Mèxic, en vigílies de l'entrada de les tropes alemanyes a la capital francesa, va poder salvar el material del fotògraf Robert Capa, entre el que hi havia alguna de les imatges que internacionalment més identifiquen la Guerra d'Espanya.

Es va exiliar a Mèxic el 1940, i hi fou professor d'Art Hispànic i de Museografia, al Colegio de México. Va col·laborar estretament amb la reorganització del primer Museu Arqueològic del país, posant en joc tot el que havia après a Europa i practicat en les seves excursions i recerques als Pirineus aragonesos molt sovint en companyia de Ramón Acín. Juntament amb el poeta i també exiliat Manuel Altolaguirre i l'escriptor mexicà José Ramón Arreola participà en activitats editorials, com les col·leccions "Insula" i "Los Presentes". Va tornar a Espanya el 1966, alternant la seva residència a Madrid⁴⁰ amb llargues estades a Mèxic. No va tornar a viure a Saragossa. Va morir a Lisboa el 25 d'agost de 1984. Valguin aquestes ratlles breus per a retre-li homenatge i esperar que noves investigacions el recuperin per a la cultura política i per al que José-Carlos Mainer ha anomenat *l'edat de plata*⁴¹.

40 A Madrid el visita Max Aub quan torna de l'exili en un viatge que tenia com a objectiu buscar dades per al seu llibre sobre Buñuel i que donarà lloc a un dels llibres cabdals de l'escriptor, *La gallina ciega* (1971), crònica descarnada de la seva retrobada amb l'Espanya franquista. El llibre inclou una conversa amb Sánchez Ventura (pp. 199-205)

41 (1987) *La edad de plata (1902-1939) Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid. Cátedra. 4a. edició. Ni Ramón Acín ni Rafael Sánchez Ventura hi són esmentats, però aquesta absència no s'ha d'interpretar aquí com un retret a l'obra pionera del professor Mainer, que traça una panoràmica ampla de la cultura espanyola del període, sinó com una indicació més de l'extraordinàriament pesant farcell que segueix tapant la cultura històrica de l'anarquisme ibèric.

En Rafael Sánchez Ventura i en Ramón Acín, tots dos valuosos en el terreny de la reflexió i de l'acció política, tots dos investigadors de l'antropologia cultural ibèrica, tots dos vinculats a les velles i a les noves formes artístiques i d'expressió, de l'art antic i l'art popular al cinema, va trobar Buñuel els interlocutors en la pre-producció que li permetria posar dempeus *Las Hurdes*.

Sánchez Ventura va quedar inscrit en els crèdits del film, a diferència del nom de Ramón Acín, tot i que Buñuel va esmentar Acín com a finançador sempre que parlà o escrigué sobre aquest documental. Quan el film es va sonoritzar, ja durant la guerra, Sánchez Ventura formava part dels dispositius culturals del govern, mentre que Acín ja havia estat assassinat. Els anarquistes havien pràcticament desaparegut del tapís que la República ofería internacionalment com a panoràmica de la situació a Espanya. D'aquí segurament que el nom d'Acín fos silenciats en els crèdits. Rafael Sánchez Ventura, que en aquell moment treballava en la mateixa xarxa republicana exterior que Buñuel, va figurar en els crèdits com a assistent.

El context de la sonorització no ha de fer perdre de vista, però, la presència dels dos amics aragonesos de Buñuel en aquell equip que el 1933 es disposa a filmar a les Hurdes. Sense la presència i participació de Rafael Sánchez Ventura, com sense Ramón Acín, el film no hauria estat el mateix. Sense aquests dos homes de llarga trajectòria de tracte amb obrers i jornalers, organitzadors anarquistes que, a la vegada, com a artistes i intel·lectuals buscaven un projecte cultural nou, el film hauria estat un altre.

2.1.3.-- Eli Lotar, fotògraf de temes ingrats

El film tindrà un operador de renom en aquell moment, per bé que avui sigui un professional i un artista gairebé secret, oblidat en els pocs crèdits cinematogràfics que l'inclouen. Eli Lotar només ha deixat un títol com a realitzador, el migmetratge documental *Aubervilliers* (1945-1946) que, tot i així, és sovint recordat com si fos de Jacques Prévert, autor i lector del comentari i autor així mateix de la lletra de la cançó lema del film, esdevinguda un cert emblema dels anys 50 a França en la veu de Kosma. Més recentment, Lotar ha estat rescatat per a la memòria col·lectiva i per al món de la imatge per Annick Lionel-Marie en una exposició al Musée Nationale d'Art Moderne del Centre Georges Pompidou (1993), a la que hem referiré repetidament en aquestes ratlles. Eli Lotar era un d'aquells joves europeus que quan la II República Espanyola fou proclamada tenia un bon panorama davant seu: 26 anys, fotògraf reconegut per la crítica i avalat pels mestres, situat en l'estela de Man Ray i Moholy-Nagy, assistent i ara col·laborador amb ple dret d'una altra fotògrafa d'alcúrnica, Germaine Krull, les millors revistes gràfiques francòfones de l'època se'l disputaven. Quan acabaran les guerres que marquen el seu temps, després de la gran promesa que representava *Aubervilliers* i després d'haver treballat amb Joris Ivens i Luis Buñuel, Alberto Cavalcanti i Jean Renoir⁴³, Eli

⁴³ Com a fotògraf de rodatge, amb A. Cavalcanti a *Le petit chaperon rouge* (1929) i amb J. Renoir a *Une partie de campagne* (1936). També, entre d'altres, amb *L'Herbier a L'Argent* (1928) i amb René Clair a *Les deux timides* (1929).

Segons recull J.F. Aranda en la seva *Biografia crítica* de Buñuel de les seves converses amb el fotògraf (1970, 1975 : 139), Lotar va fer, després de *Las Hurdes*, un altre film a Espanya, *La canción del afilador*, un documental que realitzà a Màlaga. Es tracta, en tot cas, d'un documental del que no se sap res més. No figura, tampoc, en el catàleg de l'exposició dedicada a Lotar pel Centre G. Pompidou.

Lotar desapareixerà en el què Alain i Odette Virmaux, historiadors del cinema del surrealisme, n'han dit "l'énigme d'une carrière prometteuse et inaboutie" (1993: 96 i ss.).

Ara no interessa tant el seu enigma --molt diferent a l'enigma Acín i l'enigma Sánchez Ventura en la història del film, però enigma al cap i a la fi: aquest és un film que sembla haver deixat enigmes a propòsit, perquè mirem de recuperar certes traces a través d'ell-- com interessa remarcar que entre les coses més reeixides, *abouties*, d'Eli Lotar s'ha de comptar la seva fotografia a *Las Hurdes*.

Quan filma el territori hurdà, en la primavera de 1933, Lotar té 28 anys i en fa quatre que la crítica ha reconegut el seu treball. Li diuen, i li accepten, que sembla moure's bé en els temes ingrats, estranys, desconcertants. El número de *L'Art vivant* que li dedica la portada (1er. agost 1929) inclou a l'interior un article de Jean Gallotti sobre "La Photographie est-elle un art?". És la pista eficaç per a entendre la mirada d'aquest jove d'origen romanès de qui tant s'esperava i que va acabar els seus dies com a model de Giacometti, sense fer gran cosa més que deixar-se estimar pels seus amics i negant-se a obrir la correspondència per por que fos un contracte. El crític de la revista parisenca de finals dels anys vint remarca en Lotar (Lionel-Marie, 1993: 16) la pasta que als seus ulls el farà personal i no s'equivocà: els temes "ingrats", "bizarres" o "déconcertants"; també troba que "l'influence sur lui de Man Ray et aussi du Hongrois Moholy-Nagy est présente dans ses choix. Mais on y sent plus encore la présence d'une audace qui veu étonner". Amb, subratlla el comentarista, molt d'ofici; un ofici que es fa notar en les seves "qualités de lumière" que donen un gran valor plàstic a les seves imatges.

El tema de les Hurdes és, efectivament, ingrat, estrany, desconcertant. I cal tenir ofici per a obtenir certes imatges, com ara les escenes als interiors d'aquests habitacles de metre i mig d'alçada, sense finestres ni cap altra llum que la dels focs a terra o la que hi entra per la porta minúscula. El mateix text del comentari del film remet altres escenes a les dels clàssics de la pintura espanyola, però en la majoria dels plans la càmera de Lotar actua d'una forma molt pròpia, amb una perspectiva plana, com si partís de la base de fins a quin punt la situació hurdana n'estava mancada, de perspectiva. Aquest estilema pot ser degut a Buñuel i fins i tot a Acín i Sánchez Ventura, tocats per l'absència d'altra perspectiva històrica per a les Hurdes que no fos la del començar de nou, tal com diu l'últim pla del film: una panoràmica de les muntanyes hurdanes després que hem sentit la veu del comentari que demana "una oración por la muerte de ...". Però, en tot cas, van trobar en la càmera de Lotar una bona eina. La fotografia de Lotar pot ser caracteritzada justament per la destrucció de la perspectiva. A *Las Hurdes* aquesta destrucció, guiada per Buñuel, es concretarà en una significativa alteració de la il·lusió de perspectiva.

Com a fotògraf, Lotar va treballar, entre 1925 i 1932, per a les revistes *Vu*, *Varietés*, *Jazz*, *Documents*, *Bifur* i *La Revue du Cinéma*. Tots els analistes estan d'acord en que del seu treball fotogràfic destaca la seva *Abattoir*, publicada a la revista *Documents* (novembre 1929, n° 6) que dirigien Georges-Henri Rivière i Georges Bataille, publicació orientada cap a "les doctrines, l'archéologie, les beaux-arts et l'ethnographie" i que reuní, en oposició a *Minotaure*, la nova revista de Breton, nombrosos trànsfuges del surrealisme, l'anomenat surrealisme dissident. Lotar agafa com a subjecte (proposat per la revista) l'escorxador, un tema que en la postguerra serà reprès per diferents autors, entre ells Georges Franju al documental *Le sang des*

bêtes (1949), un film no sense relació, d'altra banda, amb *Las Hurdes* pel seu tractament implacable del real filmat. A *Vu*, Lotar publicarà, entre d'altres, fotografies de les Hurdes, acompanyant els articles de Pierre Unik.

Fill d'un poeta --Tudor Arghezi, bard romanès de forta inspiració rural i de notable transcendència en la història literària del seu país--, Eli Lotar neix a París i es cria a Bucarest. Torna a la capital francesa el 1924 i esdevé fotògraf al cap de dos anys, quan coneix Germaine Krull, alemanya que ja porta darrera seu una trajectòria professional com a fotògrafa industrial i d'arquitectura a Amsterdam i Rotterdam, on va viure i es va casar amb l'incipient cineasta i futur documentalista Joris Ivens. A través de Germaine Krull, amiga de Sergei M. Eisenstein, Lotar coneixerà el mestre soviètic.⁴⁴

Sempre prop dels surrealistes, sobretot dels surrealistes dissidents que a París es decantaran cap a la militància comunista, Lotar no s'encabeix en el grup però hi té amics, com ara Luis Buñuel, que el farà membre de la seva "orden de Toledo", que l'aragonès va crear el 1923 i que també reunia alguns amics francesos. A més de Lotar n'eren membres René Crevel, Pierre Unik i Georges Sadoul. Fora de Crevel, tots els altres estaran d'una forma u altra relacionats amb *Las Hurdes*.

Entre 1929 i 1930, mentre Buñuel prepara i roda *L'Age d'or*, Lotar treballa amb Marcel Painlevé, científic i surrealista a qui es deuen

⁴⁴ Eisenstein cita Germaine Krull, Man Ray, Eli Lotar i el fotògraf hongarès André Kertész a les seves memòries (1988 : 240). La relació entre la fotografia i el cinema és una constant de l'època i un dels aspectes encara no prou desenvolupats de la història que els dos mitjans comparteixen. W. Benjamin, S. Kracauer i A. Bazin, entre d'altres, van obrir en la preguerra i configurar en la postguerra les bases teòriques imprescindibles per a afrontar la relació fotografia-cinema, que avui es perllonga a la televisió i el vídeo. L'anàlisi de les característiques de la càmera serà, com veurem més endavant, també central en els escrits crítics de Buñuel.

imatges meravelloses que es compten entre els primers films científics francesos i que Buñuel mirarà de passar al cine-club de la Residencia de Estudiantes⁴⁵. Amb Painlevé, Lotar fa *Caprelles et Pantopodes* (1929) i *Crabes* (1930), on les imatges observades arriben a una abstracció plena de misteri, surreal. Aquest és un trànsit interessant de remarcar perquè Lotar podia aportar a *Las Hurdes* aquesta visió del cinema científic que el film de fet incorpora en incloure un petit documental sobre el mosquit anòfeles que causa els problemes de malària. Com tots els surrealistes, Buñuel estava interessat en un documental com més directe millor. Ho havia experimentat ja a *L'Age d'or*, que comença, de fet, amb un petit documental d'una lluita d'escorpins que el realitzador no va rodar sinó que va empeltar amb imatges d'arxiu. La decisió d'intercalar a *Las Hurdes* un breu documental sobre l'anòfeles ha estat defensada per Buñuel (1993: 220) en el seu sentit més didàctic, com a opció del film. Aquí només remarco que, a l'hora de filmar o d'obtenir imatges d'un anòfeles, tenia en Lotar un càmera entrenat gràcies al seu treball amb Painlevé.

El primer que va parlar a Lotar del territori hurdà fou Yves Allégret, del grup Octubre. Organitzat el 1932 al voltant de Jacques Prévert, Octubre voldrà fer concretes les tendències contingudes en les disputes de l'Associació d'Escriptors i Artistes Revolucionaris i s'expressarà a través d'esquetxs polítics, tant en teatre com en cinema. Lotar hi participarà com a simpatitzant fins el 1936. En el grup s'hi troben, a més

⁴⁵ El 27 d'agost de 1929, des de Cadaquès, Buñuel envia a Painlevé una tarjeta postal on li proposa de veure's a París per "arranger la projection de vos films cet hiver au cineclub de Madrid. Nous ferons notre première séance en novembre. Avez-vous fait quelque chose de nouveau? De ma part je prepare un film pour l'hiver prochain." La postal ha format part del material exhibit per l'exposició *¿Buñuel!*, que entre 1994 i 1997 fa el recorregut Bonn-Madrid-Ciutat de Mèxic.

dels germans Prévert, gent a qui Buñuel també coneixia o amb qui es relacionarà en el futur: Jean-Paul Le Chanois, pseudònim de Jen-Paul Dreyfus, amb qui després coincidirà a Madrid, a Filmófono i en el molt citat documental de guerra de Buñuel *España 1936*⁴⁶; Jacques-Bernard Brunius, assistent de Buñuel a *L'Age d'or* (1930), on, com Max Ernst, Francisco Cossío, Jaume Miravittles i Manuel Angeles Ortiz, havia tingut un petit paper, així com Pierre Prévert. Però la relació més interessant de Lotar serà, pel que aquí ens pertoca, amb Yves Allégret, aleshores assistent a la productora de Pierre Braunberger --un nom que aviat formarà part de la nostra recerca-- i militant trotskista.

Junts fan *Prix et Profits* (1932), també conegut com *La pomme de terre*, una producció de la Cooperativa de l'Ensenyament Laic que interpreten Marcel Duhamel, els germans Prévert, Isabelle Kloukovski i Lily Masson de nena. La vida econòmica d'una patata serà l'estrella del film, que ha estat qualificat com potser l'únic film verdaderament marxista (Fauré, 1977: 146/147 i 161). La primavera de 1932, Eli Lotar, Yves i Renée Allégret fan un primer viatge a Espanya. Yves està entusiasmada per la lectura del llibre de Legendre sobre les Hurdes (Lionel-Marie, 1993: 22) i pensa a rodar-hi un curmetratge. També estan interessats en les revoltes agrícoles d'Andalusia (Baxter, 1996: 175). A Carmona són detinguts com a "comunistas peligrosos", alliberats per intervenció probablement d'un delegat sindical francès, Edouard Herriot, i expulsats. Agafen el primer vaixell que poden a Càdis, que els porta a les Canàries. Aconsegueixen baixar a terra i romandre-hi, amb l'excusa que estan treballant per a una revista, i hi roden *Ténériffe*, la

⁴⁶El film és també conegut com *España. leal en armas, España 1936/Espagne 1936 i Espagne 1939* (Sala, 1993:450). Per a una anàlisi d'aquest film en la perspectiva de l'obra de Buñuel, que sempre es mostrà reticent a incloure'l en la seva filmografia, veure l'interessant article de la historiadora russa Natalia Nussinova a *Archivos*, nº 22, València febrer de 1996, pp.78-95

vida quotidiana i l'insòlit vistos des d'un angle crític però de resultats cinematogràfics poc convinents. Quan sonoritzin el film a París, Jacques Prévert hi posarà veu al comentari. A partir d'aquí, Allégret abandona el projecte hurdà, que passa a mans de Buñuel amb Eli Lotar i la càmera incorporats.

Aquí acaben les vies de reconstrucció del camí que mena Eli Lotar cap a les Hurdes de la mà de Buñuel, malgrat que com a fotògraf i camerògraf portava sempre uns carnets molts estrictes de la seva activitat. Sembla que aquesta era l'única disciplina que va seguir quan treballava i que sempre va treballar per encàrrec o perquè era cridat per amics, mai per iniciativa pròpia. Els carnets de Lotar són citats, per al cas de *Las Hurdes*, pel mateix Buñuel (Aranda, 1970: 115), per Pierre Kast quan cerca el rastre del cineasta aragonès en el París de 1951, i per la bibliografia més recent del film que ha fixat la data de 1933 com la del rodatge --i no el 1932-- del film (Buñuel-Noailles, 1993: 160) contrastant la correspondència de Buñuel amb els carnets de Lotar. Però els carnets del rodatge estrictes del film, dignes de publicació, no s'han trobat (Virmaux, 1993: 101). Així les coses, doncs, es pot dir només que Eli Lotar va figurar en el projecte del film des del principi, d'Allégret a Buñuel.

Era un càmera adequat per al projecte. Tenia criteri i pulsio visual per als temes ingrats, estranys, desconcertants, recordem-ho. I ja havia participat en un altre film, *Zuyderzee* (1929), de Joris Ivens, una situació molt adient per a algú que ulteriorment volgués filmar les Hurdes. Després del seu intel·ligent i sensitiu film *Regen* (1929) sobre un dia de pluja a Amsterdam, que li havia valgut nom, prestigi i un lloc en el món de l'avantguarda, Ivens passà a un tema directament social : la construcció d'un gran dic que isolaria un golf de la Mar del

Nord. La lluita dels holandesos per guanyar terra a la mar, havia dit Maurice Legendre i Miguel de Unamuno ho recull (1913: 35 de l'edició de 1987) era molt similar a la lluita dels hurdans per guanyar terreny a les seves dures muntanyes i aconseguir una mica més de terra de conreu per als seus escassos *habichuelos* o simplement de pastura per a les seves cabres o de libació per a les seves abelles.

Lotar va ser un dels cinc operadors del film d'Ivens i després en va fer recompte a la revista *Jazz* (15 novembre 1929) amb un títol molt directe: "Ici, on ne s'amuse pas" . En reproduueixo alguns paragrafs, tal és el lligam directe que, si canviem Holanda per Espanya i Amsterdam per Salamanca, els mots de Lotar semblen tenir amb les altes terres hurdanes:

Nous sommes quelque part, très loin, dans une contrée qui ne ressemble à aucune autre, et à laquelle on n'a pas envie de donner de nom. Je sais bien qu'Amsterdam est à quelques heures d'ici et qu'Amsterdam est en Hollande mais il est si difficile de faire un effort d'imagination après une semaine passée dans ce pays (...)

Les quelques hommes audacieux qui ont pris l'initiative de ce gigantesque labeur sont là, qui veillent à la lente métamorphose.

Aujourd'hui cela ressemble à un lieu de déportation. La vie y est réduite à un épuisant travail. Plus de deux cents ouvriers dans ce coin, qui triment comme des bagnards, résignés aussi comme des bagnards. Ce n'est pas dans deux ans, ni dans cinq, ni dans dix ans que "cela" sera fait, mais dans cinquante ans. Ils le savent et pourtant songent à la fin. Les travaux forcés à perpétuité. (...)

Rien ne compte ici, que le travail. La nuit venue, ces hommes, d'un pas lourd, vont dormir. Ils se lèvent en même temps que le soleil, prêts à faire encore la même chose pendant dix heures, et ils savent que cela peut durer cinquante ans.

J'avoue que l'effroyable simplicité de cette vie sans surprise, la parfaite beauté de cette existence mécanique est une des plus navrantes choses qui se puissent voir —et aussi une des plus belles.

Indignació per les condicions de vida i de treball, respecte per la dignitat d'una vida i d'un treball en lluita directa contra la naturalesa —són també elements presents en les imatges de *Las Hurdes*. Ivens farà una nova versió del film el 1934, *Nieuwe Gronden* (Nova terra), que és on consta el nom de Lotar en els crèdits, juntament amb dos camerògrafs més, un d'ells John Ferno, que el torna a reclutar per al film del cap de fila del documental a Bèlgica Henri Storck *Maisons de la misère* (1937). Storck havia fet amb Ivens *Borinage*, film sobre les condicions de vida dels miners d'aquesta zona i la seva dura vaga, que comparteix amb *Las Hurdes* l'any de realització (tornarem a aquest film al capítol 4, justament per a veure què comparteixen i en què difereixen).

A la seva mort, el 10 de maig de 1969, Joris Ivens va escriure de Lotar (Les lettres françaises, n° 1284, 21 maig 1969): "Tu as toujours travaillé dans un style personnel, clair, sans compromis." Quan va fer el seu únic film com a realitzador, *Aubervilliers* (1945-1946) algú va escriure que : "Les angles sont habiles, mais ils ne le disent pas. M. Lotar a la provocation discrète" (Lionel-Marie, op. cit. : 28). Referències que poden valdre també per a les imatges de *Las Hurdes*, aquesta violència dolça que esclatarà en ser reunida amb una música, unes paraules d'un comentari en off i el to de la veu que diu aquestes paraules. Per elles mateixes, les imatges de Lotar són, efectivament, d'una provocació discreta, que no vol dirigir el nostre ull sinó que el convida al diàleg amb la dignitat tràgica d'una gent que conviu i batalla amb un destí terrible.

Malauradament, la trajectòria d'Eli Lotar va quedar estroncada, sense que puguem saber ben bé perquè, després de l'èxit del seu documental sobre la vila d'*Aubervilliers*. Encarregat pel municipi, aleshores en mans del comunista Charles Tillon, així mateix ministre de l'Aire en el primer govern de gaullista de la postguerra, havia de ser un film d'arxiu destinat a mostrar l'estat de la ciutat abans que comencés el pla de reconstrucció. Com a cineasta va disposar aleshores de tants mitjans com va necessitar, va filmar-ho tot, detallant la misèria com si fos un naturalista. El comentari de Jacques Prévert li donà un caire intemporal, de manera que el film podia adaptar-se a la vida dels obrers del món sencer en qualsevol època. Va tenir èxit, va desvetllar la polèmica en una França en què els uns hi van veure el testimoni d'una misèria indigna del segle XX i d'altres una manifestació de l'odi de classes (Lionel-Marie, 1993: 27). I després d'aquest film, el no-res. Encara va viure més de vint anys, però es va anar marginalitzant.

Alguns, han escrit els Virmaux (1993: 106 i 107) i el mateix Buñuel ho diu a les memòries, creien que Lotar havia desaparegut de la vida activa a causa de la seva intransigència ideològica; però no, més aviat, han dit els seus amics, era "un personnage rare, et un indéniable créateur qui, simplement, ne trouva pas en lui les ressources nécessaires pour accéder à l'univers des très grands." Potser per això precisament va ser l'últim model, entre 1964 i 1965, d'un dels seus amics més constants, Alberto Giacometti, que d'ell ens ha llegat tres bustos impressionants: Lotar I, Lotar II, Lotar III. Quan Giacometti va morir, al cap de poc també ho va fer ell.

Buñuel va mirar sempre, quan des de Mèxic tornava a París, de saber alguna cosa del seu amic, segons explica Max Aub a Pierre Prévert en el llibre d'entrevistes sobre el cineasta (1984: 515) i la llàstima és que

Aub va arribar a París quan Lotar acabava de morir i no el va poder entrevistar. Diu Prévert a Aub:

Era un ser extraordinario, un tipo curioso, un contestatario avant la lettre, un ser que había rehúsado todo. Y creo que es mejor que haya muerto ahora, porque después hubiese sido aún más trágico. Era un señor que decía "no" a todo, no quería trabajar en absoluto, ni hacer nada de nada, se negaba a todo, a todo.

2.1.4.-- Pierre Unik i el surrealisme dissident i comunista

La clé du monde m'apparaît plus que jamais dans l'action
Pierre Unik, camp de Schmiedberg, gener de 1945

El film de Buñuel deu també molt a la personalitat i el quefer de Pierre Unik, jove poeta a qui el cineasta recorreria en la seva intenció de fer un retrat de les Hurdes a cavall tant d'Espanya com de França. Si havia buscat producció a París i només havia trobat una càmera i uns quants metres de pel·lícula, també va buscar-hi amics amb qui treballar. El fotògraf Eli Lotar, que ja coneixia la contrada. El poeta Pierre Unik, segurament l'amic més apreciat que Buñuel havia fet en el grup surrealista i que, com ell, havia quedat desenganyat del rumb preciosista del surrealisme inicial. Quan Buñuel el crida, Unik és un dels més notoris representants del surrealisme dissident, denominació que fa referència al conjunt surrealisme-partit comunista (Breton, com sabem, més aviat s'aliarà amb el comunisme dissident, el de Trotsky; però sense militància). La dissidència surrealista comença amb el trencament del grup el 1932. Breton i Aragon es separen. Pierre Unik, Luis Buñuel, Maxime Alexandre i Georges Sadoul fan costat a Aragon. L'escissió es consuma.

Unik havia estat el surrealista més jove del grup inicial, un adolescent de verb poderós. Va començar amb Buñuel una breu carrera de guionista cinematogràfic que l'hauria pogut arrencar a França, al costat de Jacques Prévert, en les fileres dels poetes del guió. Si no fos perquè va morir jove, als 36 anys. Abans de treballar a *Las Hurdes*, amb Buñuel i Sadoul havia fet, el 1932, una adaptació de *Cims borrascosos* d'Emily Brönte, una de les obres preferides del grup surrealista, que Buñuel no arribaria a fer fins a 1955, a Mèxic, amb el títol de *Abismos de pasión*. Després de *Las Hurdes*, Unik torna a París. A finals de 1935 (Sadoul 1972: 16) participa a *La vie est à nous* que Jean Renoir realitza per al Partit Comunista Francès; Unik escriu alguns dels episodis, essent el més remarcable aquell en què un jove intel·lectual en atur ha d'abandonar la dona que estima. Més endavant, el tornem a trobar a Madrid i de nou al costat de Buñuel, a Filmófono. D'ell i de Buñuel és el comentari del documental *España 1936*, de 1937, muntat per Buñuel. Pierre Unik no ha deixat gaire obra cinematogràfica més.

Efectivament, el repàs de la seva vida és breu. Fora de la petita biografia que Sadoul li va dedicar al volum que ara reuneix la poesia d'Unik, expressivament titulat *Chant d'exil* (1972) i acompanyat d'un poema-prefaci de P. Éluard, el rastre d'aquell que Alberti, en les seves memòries, anomena Pedro el Único es perd avui en les escasses entrades que els diccionaris de la cultura surrealista li dediquen. També en aquest punt la cultura llibertària i la cultura surrealista s'assemblen. Han deixat, les dues, una imprompta declarada en els canvis culturals de la guerra freda ençà i els seus imaginaris, tant els relatius a les cultures juvenils i les modes com als nous enfocaments político-socials. Però, també, han quedat en bona part sepultades, la cultura llibertària potser encara més que no la surrealista, en tant que forces actives que en els anys de pre-guerra es van concretar en homes i dones

de carn i ossos. Sepultades perquè van perdre. Un silenci no tant dens però bastant semblant al que envolta Rafael Sánchez Ventura envolta també Pierre Unik.

Tenia setze anys quan es va sumar al grup de Breton. Era el 1925. L'adolescent que preparava el batxillerat s'havia entusiasmat amb la lectura del *Manifeste du Surréalisme* (1924), el primer manifest que Breton posaria en circulació. Va ser acollit pel grup també amb entusiasme. El número 6 de *La Révolution Surréaliste*, la revista del grup, publicà el seu primer text, "Vive la mariée", un relat-poema influït pel cinema còmic. La relació del surrealisme parisenc amb el Partit Comunista havia començat, de fet, l'any 1927, quan Breton, Aragon, Eluard, Péret i Unik s'hi adhereixen, segons relata M. Casseron (1982: 417); però aviat ho van deixar tots plegats, per impossibilitat de seguir la disciplina de les cèl·lules comunistes (Jean, M., 1978 : 178). *Au grand jour*, el manifest unitari de surrealistes i comunistes de 1927, esdevenia així el manifest d'una unió impossible.

Unik va sortir de París amb un encàrrec periodístic que li devia permetre pagar-se el viatge. Nascut el 1910 a París, el 1933 tenia doncs 23 anys. L'encàrrec era de la revista *Vu*, una de les publicacions cimeres del reportatge i del fotoperiodisme d'entreguerres, de declarades posicions esquerranes. Creada per Lucien Vogel, va ser un dels precedents gràfics de *Life*. Durant deu anys, de 1928 a 1938, va publicar anàlisis perspicaces i coratjoses dels esdeveniments mundials : *Vu au pays des Soviets* i *L'Amérique lutte* (1931), *L'enigme allemande* (1932, número format per 125 pàgines i 438 fotografies), *L'an XI du Fascisme* (1933), *Interrogatoire de la Chine* (1934) i un número extraordinari sobre la Guerra d'Espanya, la tardor de 1936, que provocà la fúria de la gran indústria, la retirada de la publicitat de la revista, l'exigència de la

dimissió de Vogel i, poc a poc, el final de la revista (Freund, G., 1974: 124-125).

L'any 1935, en dos números, el 362 i el 364, *Vu* publica dos reportatges d'Unik sota el títol general *Chez le Sultan des Hurdes*. Les fotografies d'Eli Lotar són algunes extretes del film, segons fa constar la revista, i d'altres fetes amb càmera estàtica.⁴⁷

Vu publica el reportatge d'Unik dos anys després del rodatge del film. La revista, mensual, treu la primera part el gener de 1935 i la segona part al març. Ni en l'entrada ni en el titular, l'edició no fa cap referència al film, fora d'una nota en la pàgina 292 del número, en què diu que les fotografies són extretes de l'obra de Buñuel i diu el nom d'Eli Lotar. Probablement va ser la redacció qui va posar la titulació: *A dix heures de Paris* (avantítol). *Chez le Sultan des Hurdes* (títol). *Terre inconnue, peuplade étrange* (subtítol). La idea del Sultà fa referència a un home ja gran que viu amb tres dones en la mateixa casa i que té prou autoritat, remarca Unik (nº 364, p. 292) com per desafiar al mateix bisbe de Coria, que li vol fer renunciar a la poligàmia. Hi ha molts punts de contacte entre el text i el comentari del film que revelen l'autoria indiscutible d'Unik del text del film. Però allò que crida més l'atenció són les dissemblances. Unik remarca molt bé les diferències socials dins de la societat hurdana. No es pot dir que Buñuel no les conegués: el mateix Legendre dedica un capítol al paper de la usura en aquella societat. Però Unik, a qui un amic de joventut definiria com algú que "contestait la réalité avec une volonté farouche tempérée de grâce" (Alexandrian, 1974: 200), no pot passar per alt les diferències socials, mentre que per a Buñuel les diferències socials són un estrat superestructural d'allò que li interessa de les Hurdes: el seu caràcter

⁴⁷ Veure Annexe núm. 4

d'*escenari social primer*, de les Hurdes com a representació social d'una edat primitiva de la humanitat; de la mateixa manera que en els seus dos anteriors films els seus protagonistes són, més que representants de la burgesia, prototips de l'*escenari individual primer*, del burgès i els seus sentiments com a representació de tot allò que l'individu té en contra.

Unik, en canvi, conta el que veu i el que arriba a saber a partir d'allò que veu. Veu una dona vella cega que li demana caritat. Unik imagina que deu ser una de les persones més pobres de la contrada. Una mica més endavant veu una noia preciosa, "blonde, fraîche, les yeux rieurs, les lèvres appétissantes, tout à fait nordique. Spontanément, nous la surnommons la Suédoise." Resulta ser la filla de l'home més ric del poble, la Aceitunilla, posseïdor de "8.000 douros, qui continuent à fructifier par l'usure." I aleshores ve la veritable sorpresa :

Nous saurons aussi qu'elle est la petite fille de la vieille mendiante aveugle, qui se trouve être la lamentable mère d'un richard. Enfin notre étonnement devant son type scandinave nous vaut de savoir que son père est un pilu. Nous aurons ainsi, à l'aide de ces trois générations d'une même famille, pris contact avec trois phénomènes primordiaux de la vie sociale des Hurdes: la mendicité, l'usure, les pilus⁴⁷.

Buñuel farà atenció, en el mateix sentit que Unik, al fenòmen dels pilus. Pel que fa a la mendicitat, la considerarà només des del punt

⁴⁷ Pilu: criatures abandonades en els hospicis de Ciudad-Rodrigo i de Plasencia que eren recollides per famílies hurdanes i que va donar lloc a un cert tràfic de nens i nenes, que el film denuncia. Com veurem més endavant, els hurdans rebien diners a canvi de quedar-se un pilu i sovint es desentenien de les pròpies criatures.

de vista més neutre, el de no poder viure de la terra pròpia i l'haver d'anar a demanar caritat a d'altres llocs. Unik fila més prim:

La mendicité occupe une portion appréciable de la sphère d'activité des Hurdanos. Quoi d'étonnant à cela? Le labeur formidable que le Hurdano consacre à son camp -il est peu d'hommes aussi travailleurs- ne le garde pas d'une sous-alimentation qui est son régime constant (...) Mendier, c'est souvent l'unique solution qui s'offre à lui.

(...) Ils sont les agents de liaison avec le monde extérieur; ils ramènent au pays des vieux vêtements, des croûtes de pain, des maladies nouvelles parfois, des sous. Quand ils en ont rapporté assez, les plus riches prêtent à usure à leurs concitoyens. Dans cette étrange contrée, les mendiants sont les banquiers. Ils tiennent ainsi sur leur coupe leurs emprunteurs à qui ils prêtent à des taux qui atteignent parfois cinquante pour cent. Le père de notre <Suedoise> est de ceux-là, mais sa vieille mère aveugle continue de mendier. Voilà comment une certaine différenciation sociale a pu se constituer, par la vertu de la mendicité et de la usure.

(El subratllat és meu)

El reportatge d'Unik es presenta de forma autònoma al film. Hi ha referències al rodatge, però en cap moment es pot entendre que el reportatge en sigui una il·lustració periodística. Resulta significatiu que no es digui res de si el film s'ha estrenat o no, quan ara podem saber que es va fer un passí a París el 1934, segons es pot despendre de la crònica que Francisco Marroquí va enviar i publicar a ABC⁴⁸.

Les referències al rodatge són escasses però precises i força interessants. Formen part del que en aquest treball, més endavant,

⁴⁸ "Luis Buñuel. Las Hurdes", sense data exacta de publicació, però amb la referència "París marzo de 1934" publicat sota el nom de l'autor. El retall forma part de l'Archivo Buñuel, actualment a la biblioteca del Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Dic que es pot despendre perquè Marroquí no diu on ha vist el film. Podria tractar-se d'un passí privat.

anomenarem "el pacte de Martilandrán" (Martinandrán), l'acord entre els hurdans i l'equip de Buñuel que va permetre el rodatge:

Le premier jour que Luis Buñuel, venu pour tourner un film documentaire, pénétra dans la vallée du rio de Fragoza, il était seul avec Vicente, valet du médecin de Nunomoral, qui lui servait de guide. A l'entrée de Martinandran, il fut arrêté sur le sentier par un homme qui lui demanda: "Venez-vous pour le bien ou pour le mal?" "Pour le bien", répondit Buñuel. "Passez, alors", dit l'homme.

Quelques jours après nous sommes venus à Martinandran pour travailler avec les appareils de prise vues. (...)

Nous sommes "les ingénieurs". Sans doute sommes-nous venus voir s'il y avait des mines à prospector. Seuls quelques-uns qui sont sortis des Hurdes et on déjà vu des photographies font un rapprochement. Ils essayent d'expliquer aux autres ce que nous leur disons. Nous leur faisons comprendre que nous voulons reproduire leur vie telle qu'elle est, la montrer à ceux qui ont une meilleure place au soleil. Mais, pour eux, nous resterons avant tout des hommes faisant partie de la classe des ingénieurs, des "sanitarios", des hommes de plus loin que la Alberca, vis-à-vis desquels le Hurdano se sent inférieur à jamais.

Els veien, en definitiva, com una projecció dels homes que havien arribat el 1922, també a cavall i amb màquines estranyes, però sense el rei. Sense el rei però amb l'esperança segurament que, a l'igual que va passar després del viatge reial, algunes de les condicions de vida millorarien després. Els *sanitarios*, doncs, perquè d'ells depenia potser que les coses milloressin.

Alguns dels peus de les fotografies publicades per *Vu* reproduueixen el comentari del film de forma bastant semblant al comentari del film, cosa que fa pensar que van ser escrits per Unik : "Est-ce une usine de produits chimiques qui a entassé ici des blocs de matériaux? On dirait

aussi une carapace abandonné dans la montagne par un animal fabuleux. Mais c'est un village des Hurdes". En el guió, en espanyol, de 1933-36, es diu : "Eso que parece el caparazón de un animal fabuloso son los tejados del pueblo" i el guió, en francès, de 1936-1937 : "Les croûtes que l'on voit entre les arbres et qui évoquent la carapace d'un animal fabuleux ne sont autre chose que les toits du village."

Si considerem que Pierre Unik estava atent a la gent de les Hurdes i les seves condicions de vida, hem d'entendre que parlava amb ells. Ja durant la guerra, Unik tornarà a Madrid amb Buñuel i treballarà, com ell, a Filmófono. No hi ha constància de fins a quin punt dominava la llengua espanyola quan va anar a les Hurdes. El reportatge esmenta Buñuel només de passada, el lector no pot fer-se càrrec de quin és el paper del reporter Unik en l'equip cinematogràfic. No hi ha cap referència a Sánchez Ventura ni a Acín, però és lícit pensar que eren ells dos --assistent de direcció l'un, com Unik, i productor l'altre-- els interlocutors dels hurdans i que per ells Unik sabia què deia la gent i qui eren. I el que els hurdans deien, reporta Unik, era que volien sortir de les Hurdes. Apareix de nou aquest element central de la història de les Hurdes, tal i com hem vist en el capítol anterior.

"Regardez nos enfants, ils n'ont pas à manger, ils sont malades" "Faites-nous quitter cette terre de malheur. Cette terre infame". Une vieille, des larmes de colère dans la voix: "Il faudrait nous arracher tous d'ici à coups de pistolet"

Avancem així una mica més en la comprensió del sentit intern del film, que advoca per la desaparició de les Hurdes. El testimoniatge d'Unik és significatiu perquè remet als propis hurdans. Fins ara, hem vist que uns i altres --Unamuno, Marañón, Alfons XIII, la premsa--

parlaven pels hurdans, i això mateix fa el film de Buñuel. En la seva mudesa --film a cavall del silent i del sonor, de transició--, *Las Hurdes*, film-collage, atorga als hurdans un caràcter icònic, de representació mítica d'allò que una mica més amunt he anomenat *escenari social primer*. És el comentari, tractat d'una manera extraordinàriament subtil, qui parla per la gent, de manera que accentua encara més el caràcter prototípic d'aquesta mateixa gent. Però si el film advoca clarament per la desaparició de les Hurdes, Unik fa dir als hurdans mateixos que més valdria desaparèixer que existir en les seves condicions. Ens permet així veure fins a quin punt la manera "objectiva" que Buñuel defensarà sempre en relació a aquest film és en realitat *la seva manera* d'opinar sobre les Hurdes i a través de les Hurdes.

El jove amic de Buñuel no hi devia tenir res en contra, en realitat. Res en contra d'expressar la pròpia opinió com a manera d'"objectivar" l'anàlisi. Pierre Unik havia estat un surrealista insolent, de l'estirp de Benjamin Péret, amb qui compartia el desig intens de provocació que el duia a parar gent pel carrer i engegar-los, a tret de canó, sentències i imatges surrealistes (Péret tenia especial predilecció pels capellans). Creia, diu J.P. Clébert (1996: 591) en l'atzar objectiu gairebé de forma supersticiosa, confiant una bona part de les seves opcions vitals a "signes" que ell desxifrava. Així va anar a parar a les Hurdes i al cinema. Va treballar amb Buñuel i amb Renoir, va practicar el periodisme a *L'Humanité*, *Regards* i *Vu*. El juny de 1940 va ser fet presoner pels alemanys i tancat a un camp de Silèsia, d'on es va intentar evadir a primers de 1945 sense arribar, però, a París. Les seves traces es perden a Eslovàquia. En vida només va publicar un petit llibre, *Le théâtre des Nuits Blanches*. Deixava inèdits alguns poemes -

uns quants escrits en captivitat-, textos en prosa i una novel·la inacabada.⁴⁹ Es tancava així la vida del nen prodigi del surrealisme i el seu llegat d'una obra curta i "entièrment tournée vers l'action" (1982: 417), entre la que cal comptar de forma molt especial la seva visió de les Hurdes, tant la periodística com la seva contribució al comentari del film de Luis Buñuel.

2.2. El pensament cinematogràfic de Luis Buñuel

... el cinema és l'únic art concret que al mateix temps que és dinàmic pot expressar les operacions del pensament. Les altres arts no poden excitar amb la mateixa potència el pensament perquè són estàtiques i poden només donar la rèplica al pensament sense tornar-lo realment.

Sergei M. Eisenstein. la Sorbona, març de 1930

Al hacer *Tierra sin pan* decidí dedicarme totalmente al cine.

Luis Buñuel, 1961

L'any 1927, Buñuel, cronista cinematogràfic des de París, glosava una de les característiques que més l'impressionaven del cinema. De la càmera, de l'objectiu, del nou ull mecànic :

Silencioso como el paraíso, animista y vital como una religión, la mirada taumática del objetivo humaniza los seres y las cosas. "A l'ecran il n'y a pas de nature morte. Les objets ont des attitudes", ha dicho Jean

⁴⁹ Actualment hi ha editats els poemes a *Chant d'exil* (1972) i *Les héros du vide : Roman inachevé* (1972), tots dos volums a càrrec de Les Éditeurs Français Réunis. Un estudi global de l'obra de Pierre Unik és el d'Helen Aurelia Schawlow, *Pierre Unik's journey. From surrealism to marxism*, Standford University, 1987.

Epstein, el primero en hablarnos de esa calidad psicoanalítica del objetivo. ("Del plano fotogénico". *La Gaceta Literaria*, nº7, 1-4-1927)

L'absència de natura morta al cinema serà un dels referents constants de l'intel·lectual que des de París, alhora que s'introduïa en la pràctica cinematogràfica, exercia una breu però significativa funció divulgadora i educadora de la mirada, en llengua francesa a la revista *Cahiers d'art* i en castellà a la influent *Gaceta literaria hispanoamericana* editada a Madrid.⁵⁰ És una activitat que Buñuel va fer sobretot al llarg de l'any 1927 i que va continuar, de forma molt més espaiada, fins l'abril de 1929. En conjunt estem parlant de catorze textos, les tretze cròniques dels anys 1927-1929, a les que afegixo, seguint Aranda, que ha titulat la recopilació buñueliana "Aproximación intelectual al cine", la conferència "El cine instrumento de poesía", text cabdal que recull la intervenció de Buñuel a la Universitat de Mèxic, el 1958, gravada pels estudiants i publicada a la seva revista. No

50 L'obra crítica de Buñuel es troba editada a la biografia que li va dedicar J.F. Aranda (1975, 2a. edició, pp. 353-391) i està completada amb dos articles més, "Nuestros poetas y el cine" i "Lo cómico en el cinema" a la recopilació de la seva *Obra Literaria*, a càrrec d'A. Sánchez Vidal (1982 pp. 151-186), que conté interessants anotacions, pp. 274-281. La relació completa de títols és, per ordre de publicació, la següent: "Una noche en el Studio des Ursulines" (*La Gaceta Literaria*, nº 2, 15-1-1927), "Del plano fotogénico" (*La Gaceta Literaria*, nº 7, 1-4-1927), "Metrópolis" (*La Gaceta Literaria*, nº 9, 1-5-1927), "La dama de las camelias" (*La Gaceta Literaria*, nº 24, 15-12-1927), "Napoleon Bonaparte" (*Cahiers d'art*, nº 3, 1927), "Quand la chair succombe" i "Sportif par amour" (*Cahiers d'art*, nº 10, 1927), "Variaciones sobre el bigote de Menjou" (publicat inicialment a les "Feuilles volants" dels *Cahiers d'art*, 1927, i, en la seva versió ampliada i definitiva a *La Gaceta Literaria*, nº 35, 1-6-1928), "Découpage o segmentación cinegràfica", "Noticias de Hollywood", "Nuestros poetas y el cine" i "Juana de Arco" (quatre articles publicats al monogràfic sobre el cinema de *La Gaceta Literaria*, nº 43, 1-10-1928) i "Lo cómico en el cinema" (*La Gaceta Literaria*, nº 36, 15-4-1929). La conferència "El cine, instrumento de poesía" va ser donada el 1958 i publicada al número de desembre de la revista *Universidad de México*. En tots els casos, utilitzo la transcripció i versió de l'*Obra Literaria* de Luis Buñuel, de Sánchez Vidal.

Per a les relacions entre el pensament cinematogràfic d'Epstein i el de Buñuel, veure també el capítol segon d'A. Monegal *Luis Buñuel de la literatura al cine. Una poética del objeto* (1993 : 77-99), així com Aranda (*op.cit.* : 51-53)

representen més, a tot estirar, d'una quarantena de pàgines d'un llibre de format normal, però la seva significació és més que interessant per a comprendre el pensament cinematogràfic de Buñuel. Antonio Monegal (1993) ha estudiat aquests escrits com a preludi de l'estratègia poètica amb què després el realitzador farà cinema i, en particular, per a estudiar com farà algunes de les seves adaptacions literàries. Aquí els estudiarem des de la teoria del cinema, en especial, des del punt de vista de la mirada taumatúrgica de l'objectiu i de com aquesta mirada porta a una estratègia filmica que tindrà *Las Hurdes* com un dels seus primers fruits. Són texts que condensen el pensament cinematogràfic de Buñuel abans de posar-se a fer el seu propi cinema. Però tenen també una altra densitat : en aquests texts, Buñuel ja està *en* el cinema. No només perquè a París ja hi estava introduït en tant que tècnic o actor ocasional, sinó perquè escriure sobre cinema pot ser una manera d'estar en el cinema. En el seu cas, ho és certament. Són els escrits d'algú que aguditza la seva mirada i el seu pensament gràcies a veure films i que en sortir de la sala escriu, perllongant així el fet cinematogràfic. Algú que escrivint es prepara, en definitiva, per a fer cinema.

Si un dels referents de Buñuel és l'afirmació epsteniana que tot té sentit per a la càmera, que en el cinema no hi ha natura morta, que els objectes tenen actituds, l'altra idea que guia la seva aproximació al cinema és que l'objectiu de la càmera és un instrument d'humanització que el cineasta ha de saber fer servir. "La mirada taumatúrgica del objetivo humaniza los seres y las cosas", idea central del paràgraf citat més amunt, forma part de la segona crònica que escriu, "Del plano fotogénico", un text que fa encapçalar per una citació també d'Epstein:

“La photographie n'est pour le cinéma qu'un moyen d'expression, sa plume, son encre, sont sa pensée.”

La mirada de l'objectiu humanitza, creu i confia el jove Buñuel propagador de la bonanova cinematogràfica, perquè el cinema és un instrument més vàlid com més es posa a la disposició de “una reciente e increada humanidad; de una humanidad a la moda, si se quiere”, escriurà a propòsit de Buster Keaton i *Deportista por amor*, film del que el cronista i tècnic cinematogràfic⁵¹ que es prepara per a fer el seu propi cinema subratlla:

Asepsia. Desinfección. Liberadas de la tradición, nuestras miradas se recrean en el mundo juvenil y temperado de Buster, gran especialista contra toda infección sentimental. (*Cahiers d'art*, nº 10, 1927)

51 Buñuel va arribar a París, com és sabut, el 1925. A primers de l'any següent s'inscriu a l'Acadèmia de Cinema dirigida per Camille Bardoux i Alex Allain, on coneix Jean Epstein. Escriu el guió de *Goya*, que no s'arribarà a realitzar mai. Al juny, obté el lloc d'assistent d'Epstein. Fa alguns papers petits en films com *Carmen*, de Jacques Feyder. De l'abril de 1927, quan publica el seu segon article, “Del plano fotogénico”, és el seu projecte de guió *El mundo por diez céntimos* sobre un tema de Ramón Gómez de la Serna -- el diari que cada dia surt i dóna referència del món per un preu mínim-- que després s'anomenarà *Caprichos* i que tampoc serà mai realitzat. L'estiu de 1927 fa d'assistent també d'Henri Etiévant i Mario Nalpas a *La sirène des tropiques*, amb Josephine Baker. Coneix Pierre Batcheff, que protagonitzarà *Un chien andalou*. El 1928 torna a fer d'ajudant d'Epstein a *El hundimiento de la casa Usher* i, al poc, trenca amb el realitzador francès. A l'estiu, acaba l'*story-board* de *Caprichos* i a l'octubre coordina el número especial de cinema de *La Gaceta Literaria*. L'hivern següent prepara a Cadaquès un guió nou amb Salvador Dalí, i el març de 1929 comença a París el rodatge d'*Un chien andalou* (¿Buñuel!, 1996 : 303-306).

L'abril d'aquest mateix any publicarà el seu últim article a *La Gaceta Literaria*, que farà de presentació a la sessió del Cineclub dedicada al cinema còmic, una de les primeres antologies presentades en un cineclub europeu, composta de tretze peces, presentades així: “Primera parte: 1º *Robinet (antiguo cómico)*. 100 metros de *Robinet, nihilista*. 2º *Tancredo (antiguo cómico)*. 300 metros de *Tancredo, cherif*. 3º *Clide Cook (Lucas)*. 600 metros de *El torero*. 4º *Ben Turpin*. 600 metros de *Las novias de Ben Turpin*. 5º *Harold Lloyd, Snub Pollard y Bebe Daniels*. 300 metros de *Harold, policía*. Segunda parte: 6º *Charlot*. 700 metros de *Charlot, en la granja*. 7º *Buster Keaton*. 300 metros de *El navegante*. 8º *Gleen Tyron*. 600 metros de *Los apuros de un papá*. 9º *Harry Langdon*. 600 metros de *Los primeros pantalones*.” (Sánchez Vidal, 1982 : 280)

L'objectiu humanitzador que Buñuel albira s'alimenta d'aquesta asèpsia que permet veure-ho tot perquè a l'objectiu no el ceguen ni el sentimentalisme ni la tradició. Com a sedimentació, com a pràctica sedimentada d'aquest pensament, el 1962 el cineasta dirà en una entrevista feta per l'escriptor Michel del Castillo : "Une caméra c'est un oeil collectif (que permet) dépasser la réalité, de lui arracher son secret."⁵² A més de la mirada taumatúrgica de l'objectiu, retinguem també aquesta noció d'ull col·lectiu, que en el cas de *Las Hurdes* es manifestarà amb cruesa i que farà que el film pugui ser tant aplaudit com atacat pels partidaris d'un objectiu etnogràfic. Un objectiu que va voler ser des del principi un instrument de poesia, de la poesia entesa com el llenguatge desbocat, veraç i frustrat dels somnis, amb llum pròpia, tal com Buñuel exposarà a Mèxic, quan el seu cinema ha arribat a la maduresa :

Ha dicho Octavio Paz: 'Basta que un hombre encadenado cierre sus ojos para que pueda hacer estallar el mundo', y yo, parafraseando, agrego: bastaría que el párpado blanco de la pantalla pudiera reflejar la luz que le es propia, para que hiciera saltar el universo.

Reflectir la llum pròpia de la pantalla és el que Buñuel ja considera com a propi del cinema en aquests escrits de joventut, quan la voluntat i el pensament que guiaran el seu objectiu es gesten. L'humanisme que Buñuel il·lumina en aquests escrits anteriors als seus trenta anys, i que evocarà en la conferència mexicana de 1958, és un humanisme nou, producte de "la cualidad psicoanalítica del objetivo". Una qualitat psicoanalítica que arrencarà al real filmat

52 Entrevista a *Réalités* (1962). Citat per Oms (1985 : 194)

secrets d'una humanitat que manifesta en la seva superfície els estrats de la seva arqueologia i, també, de la seva novetat, de la seva modernitat. Un objectiu capaç tant de captar els signes dels fenòmens superficials, els símptomes, com les traces de les arrels, els traumes. Com un llapis de l'escriptura dels somnis. I, en conseqüència, un llapis també de l'escriptura de la vida material: Buñuel remarca allò que per les mateixes dates Benjamin (1991 : 37) formula del cine com a "el primer mitjà artístic que està en situació de mostrar de quina manera la matèria col·labora amb l'home."⁵³ En pren nota del cinema còmic dels anys vint, en particular de Buster Keaton. La citació és llarga i també ho seran les pròximes citacions que aquestes ratlles inclouran, però reproduir-les en la seva extensió permet captar un altre element a tenir en compte, la calidesa i el sentiment de participació que les argumentacions de Buñuel denoten sobre el cinema; així serà possible interpretar més bé el seu pensament cinematogràfic, a la llum de les funcions i expectatives que el cinema complia en la seva joventut, en aquest estadi del seu desenvolupament. Diu Buñuel :

53 Allò que per a Buñuel, seguint Epstein, és la vida animada dels objectes al cinema, l'absència de natura morta a la pantalla, per a Benjamin és que si el cinema converteix l'actor en un accessori, l'accessori hi fa una funció d'actor. Benjamin cita Pudovkin en una traducció de 1928, paral·lela a la visió de Buñuel de Keaton i els objectes: "l'actuació d'un artista lligada a un objecte, construïda a partir d'ell, serà... sempre un dels mètodes més vigorosos de la figuració cinematogràfica." La lectura comparada dels escrits de Buñuel amb el Benjamin de *L'obra d'art en l'època de la seva reproductibilitat tècnica* (1936) revela notables concordances : en l'anàlisi de l'aparell cinematogràfic i la ruptura que provoca en la percepció de la tradició cultural, així com de la seva significativa relació amb la psicoanàlisi i les esmentades funcions dels actors i dels objectes en la pantalla; també comparteixen una innegable inspiració teològica. Són unes concordances interessants també des del punt de vista de la frontissa que les separa : per a Benjamin, el gust per mirar i per viure a través del cinema està directament vinculat al caràcter massiu que la tecnologia cinematogràfica imposa, la visió col·lectiva d'imatges, mentre que per a Buñuel la fruïció és producte del subjectivisme, de l'abandó, de la relació hipnòtica entre l'espectador i la pantalla en la sala fosca. La idea sobre l'hipnotisme cinematogràfic serà reprès posteriorment per R. Barthes (*L'obvie et l'obtus*, 1986).

En Buster Keaton la expresión es tan modesta como la de una botella, por ejemplo: aunque a través de la pista redonda y clara de sus pupilas hace piruetas su alma aséptica. Pero la botella y el rostro de Buster tienen puntos de vista infinitos.

Son raros los que saben cumplir su misión en el engranaje rítmico y arquitectónico del film. El montaje –llave de oro del film– es el que combina, comenta y unifica todos estos elementos. ¿Se puede alcanzar mayor virtud cinematográfica? Hay quien ha querido creer en la inferioridad de Buster, el “antivirtuoso”, en comparación con Chaplin, dejarlo en desventaja, algo así como un estigma, mientras que nosotros consideramos una virtud el que Keaton alcance lo cómico por armonía directa con los utensilios, las situaciones y demás medios de la realización. Keaton está cargado de humanidad: pero de una reciente e increada humanidad, de una humanidad a la moda, si se quiere.

Se habla mucho de la técnica de films como *Metrópolis*, *Napoleón...* Nunca se habla de la técnica de películas como *Deportista por amor*, y es porque ésta se encuentra tan indisolublemente mezclada con los otros elementos que no llega uno ni a darse cuenta de ella, lo mismo que cuando vivimos en una casa no nos damos cuenta del cálculo de resistencia de los materiales que la componen. Los superfilms deben servir para dar lecciones a los técnicos: los de Keaton para dar lecciones a la realidad misma, con o sin la técnica de la realidad.

(el subratllat és meu)

L'última frase és més que un joc de paraules. En Buster Keaton, Buñuel troba un humanisme nou l'escriptura del qual no està atenta a la tècnica de la realitat, una altra noció en què val la pena deturar-se. El fet de referir-se a la tècnica de la realitat i no a la del “realisme”, com podríem esperar d'un intel·lectual del nou-cents, ja fa preveure un Buñuel “deconstructor” de la realitat en tant que construcció i, en conseqüència, en tant que tècnica. Si els seus dos primers films són dues apostes radicals per la deconstrucció de les formes de mirar

heredades i una destrucció de la narrativa clàssica aplicada al cinema seguida de la construcció d'una proposta narrativa altra, *Las Hurdes* podrà ser vista com a exercici radical de deconstrucció dels noticiaris i reportatges cinematogràfics de l'època, de la "tècnica de la realitat" que el cinema estava imposant. En els escrits de Buñuel abans de fer cinema es palpa allò que Benjamin, seguidor atent aleshores de les capacitats analítiques del surrealisme i analista ell mateix de les conseqüències en l'art de la fotografia i del cinema, va albirar (*op.cit.* : 23) : el cinema aportava en si mateix una actitud destructiva, catàrtica, a saber : la liquidació del valor de la tradició en l'herència cultural. Era l'aposta més forta que s'havia fet des del Renaixement i la impremta, un humanisme del tot nou que calia aprofitar i que Buñuel aprofitaria a consciència entre 1929 i 1933.

Sovint s'ha llegit el Buñuel cronista cinematogràfic com a expressió menor de les seves capacitats literàries --d'altra banda ben interessants i ben indicatives de l'autonomia de l'avantguardisme espanyol respecte del francès-- o com a resultat d'una dedicació subsidiària en un cineasta incipient. És, per contra, una ocasió d'or de veure quin era el seu pensament cinematogràfic, que al cap i a la fi és allò verdaderament rellevant en uns escrits on Buñuel diu clar i ras què hi veu en el cinema. Per a la seva lectura d'*Un chien andalou*, J. Talens (1986 : 81-85) ha tret un gran partit del l'últim text crític publicat per Buñuel, "Découpage o segmentación cinematográfica", en particular de la idea de l'amor com a fragmentació. És el que aquí ens interessa, Buñuel pensant el cinema abans de fer cinema, abans de fer *Las Hurdes*. Un focus que il·lumini el film. Sacrificant recursos estilístics troncats dels seus escrits literaris anteriors, dotant-se d'una prosa més pròxima a la d'Eugeni d'Ors i la de José Ortega y Gasset que a la de Ramón Gómez de

la Serna o Abel Gance, el futur cineasta hi diu primer la seva i després ho aplicarà. La prosa teòrica de Buñuel està allunyada, significativament allunyada, del que Benjamin en aquells anys remarcava com "la vehemència cega que caracteritza els inicis de la teoria cinematogràfica" (op.cit.: 32). De vegades és una prosa vehement però no cega, també en això és diferent de Gance; i en la majoria dels casos és una prosa raonadora --que no defuig, però, la inclusió d'elements de culte, religiosos, en les observacions.

El pensament cinematogràfic de Buñuel beu també d'Eisenstein quan reflexiona sobre el primer pla, la segmentació i el ritme del muntatge. Però de forma global apareix més aviat relacionat amb l'experiència de la fragmentació cultural que va somoure la cultura europea als anys 30, de la que formen part tant Buñuel com Benjamin i Siegfried Kracauer, teòric del cinema aquest últim que apareixerà sovint en aquesta investigació.

Avui podem llegir Buñuel com una advocació i una premonició del que anys més tard Jean-Luc Godard (1980:134) anomenarà la necessitat de fer experiències de visió capaces de permetre l'escriptura d'una nova història del cinema. Una història del cinema al seu torn capaç de fer-se càrrec tant de la història de la mirada que el cinema ha desenvolupat com de, en paraules de Godard, la "història de la ceguesa que el cinema ha engendrat", formulació que a Buñuel hauria sens dubte plagut. La idea de la ceguesa que el cinema ha engendrat regeix el pensament de Buñuel en el que ha quedat com el seu últim text de reflexió crítica, "El cine, instrumento de poesía" (1958). És una ceguesa per la qual la temible tradició --i la tradició cinematogràfica és potser la més temible de totes-- impedeix sovint de veure *Las Hurdes* en la línia

epistemològica del que Buñuel anomenava escola de Buster Keaton: "vitalidad, fotogenia, ausencia de cultura y tradición novicia". Asèptica, antivirtuosa, elemental, en harmonia directa amb els mitjans de realització, lliçó cinematogràfica "a la realidad misma, con o sin la técnica de la realidad" --aquesta gran ceguesa, la relativa a la tècnica de la realitat, que el cinema, paral·lelament a les coses que ha permès de veure, també ha engendrat.

La mirada taumatúrgica del objectiu i l'objectiu com a instrumento "inteligente", ("Del plano fotogénico"), les mans jóvenes y taumatúrgicas del cinema ("La dama de las camelias"), són idees centrals i recurrents en els escrits de Buñuel. L'objectiu és creador, és capaç de fer coses per ell mateix. L'objectiu és el "cerebro con que piensa" la fotogènia, o sigui el cinema, de la mateixa manera que el "gran plano", en termes de Buñuel a l'època, constitueix "las palabras que construyen y expresan lo pasado" ("Del plano fotogénico"). El cinema és moviment i ritme: "Porque el cine, si es ante todo movimiento, tendrá que ser ritmo para que llegue a ser fotogénico", raó per la qual el primer pla "encierra un sentido más amplio", el de pla "que se ha de montar o ritmar". Moviment i ritme, en definitiva, de la mirada taumatúrgica de l'objectiu, d'una mirada capaç de crear realitat. El resultat és una veritat que queda inscrita en la pel·lícula tant si l'ull humà l'ha percebuda com si no; hi ha coses que només l'objectiu de la càmera és capaç de veure, ja sigui pel quadre que aïlla i permet una visió nova, ja sigui per allò que escapa a les pre-visions del cineasta i apareix en la cinta.

La primera crònica de Buñuel és "Una noche en el Studio des Ursulines", un repàs avui altament significatiu a una forma de veure

cinema ja per sempre desapareguda, la programació que incloïa actualitats, un cinedrama curt, un documental (*Rien que les heures*, de Cavalcanti) i un llarg (*Avarícia*, de Von Stroheim). Estem al 1927 i serem guiats per un espectador receptiu a allò que André Bazin (1945) en dirà l'ontologia de la imatge fotogràfica i cinematogràfica, la lluita contra la mort a la manera de la cultura egípcia de la mòmia que té per objectiu conservar el cos humà, una lluita contra el temps. El cinema com a memòria d'allò físic, en paraules de Kracauer (1960), que hi reflexionava des dels anys 30. Un espectador sensitiu, en definitiva, al que avui Jean-Louis Comolli (1993) anomena la *inscription-vrai*, allò que l'objectiu enregistra en la pel·lícula i que hi queda inscrit com una veritat només perceptible gràcies a aquest ull no-humà i el seu funcionament de base. Buñuel apareix així en la línia del realisme cinematogràfic tal i com Benjamin, Kracauer, Bazin, S. Daney i Comolli l'entenen, un realisme ontològic que confirmaria la lectura de J. Talens (1986, 1991), que nega l'existència d'un surrealisme cinematogràfic i veu Buñuel com a cineasta realista, com a cineasta que fabrica el *seu* realisme⁵⁴. Escriu Buñuel :

El programa esta noche comienza por prometer diez minutos en el cinema de antes de la guerra. La luz se extingue.

¿Espiritismo? Sombras enmohecidas vuelven a brillar en una segunda existencia. Torbellino de recuerdos viejos. El Tzar Nicolás II avanza rodeado de aparatosos popes. ¡Qué patética resulta la sonrisa que lanza al pasar frente al objetivo! Algunos de los rusos que están en la sala habrá llorado al ver abrirse sobre su frente esa sonrisa de ultratumba.

54 "Sus películas son el espléndido testimonio de un tour de force: un realismo que no refleje redundantemente la realidad, sino que exprese simbólicamente lo real." El subratllat és textual. (1986 : 12).

Ahora un Renault primitivo, del que desciende M.Poincaré, nos hace sentir más la belleza de un último modelo Packar o Issota-Francini. Después es el tango milonga. El bigote del profesor es mucho más robusto que el talle de su pareja. Con el aire más serio del mundo, se entregan los dos a los más ridículos movimientos, y el público ríe ya sin tregua hasta el final de la cinta, porque inmediatamente se pasa a la sección de modas. Curso de historia natural en los sombreros. Los modelos se mueven como gallinas. Por delante, por detrás, por los costados, hacen competencia en el color, encajes, tisús, percales. Llegamos a ponernos serios. Pensamos incluso, que nuestra época es dechado de gusto... y de simplicidad. Si se quiere, a fuerza de complicación. Esas actualidades de antes de la guerra, son el epílogo de la edad contemporánea. Y ese final siquiera sea en ficción, nos produce asfixia. (*La Gaceta Literaria*, nº 2, 15-1-1927)

Ens deturarem en aquesta primera crònica perquè, per incloure la programació de l'època, és un compendi de les preocupacions del cronista⁵⁵. El cinedrama curt que segueix a les actualitats és tan primari, tan teatre fotografiat, que Buñuel s'alarma, es pregunta fins a quin punt el cinema pot durar, doncs tant és una manera de fer durar el temps -- el tsar revist deu anys després-- com una víctima del temps. Tem que

el gusto de cada época, impotente frente a lo definitivo que queda el film, será el más fuerte depreciador de su valoración estética.

, idea que permet ja pre-veure perquè *Las Hurdes* serà un documental tant distint al gust de l'època. Val a dir que el temps no ha fet malbé el

55 Gràcies a René Clair en les seves *Réflexions sur le cinéma* (1951, traducció espanyola de 1955) podem saber què representa l'Studio, on s'estrenarien *Le chien andalou* i *l'Age d'or*, en la història de la mirada, en allò que el mateix Clair anomena "aprendre a veure" (pp. 17 - 27 de l'edició espanyola). Sobre la sala, veure l'epígraf "La enseñanza del Cinéma des Ursulines", que Clair inclou en el capítol "La tradición de 1900", pp. 89-94.

documental de Cavalcanti que a continuació comenta el cronista, *Rien que les heures*. Més interessant que fer-ne la glosa, escriu Buñuel, que no disposa de gaire espai, és descriure allò que la pantalla de Cavalcanti diu, i a això dedicarà la meitat de les ratlles que li ocupa el comentari del film :

Nada más que las horas. Ni amores, ni odios, ni desenlace con el punto final de un beso. El ciego girar de unas saetas, pasando veinticuatro veces sobre las horas. La ideal singladura de la ciudad hacia el provenir. Cavalcanti comienza por mostrarnos cómo ven París los pintores más en boga, de la rue de la Boetie. Luego, la ciudad vista por objetivo. Personaje, un reloj.

Fa a continuació una descripció detallada de les seqüències i conclou :

Es este uno de los films más conseguidos de los llamados sin escenario. Música "visual", los dos ritmos del cine se encargan de hallar el nexo necesario entre las imágenes. Cine subjetivo. El espectador ha de poner de su parte la sensibilidad y educación cinematográfica adquirida. Si alguien osase proyectar esta banda ante un público no especializado, serían de oír los denuestos que le acompañarían. Más cólera cuanta más impotencia para su comprensión.

Buñuel encara no rebutja, com ho farà després a partir de la disciplina i la moral del surrealisme, l'avantguarda, "expresión purísima de nuestra época", paraules amb les què farà la transició, en aquest mateix article, entre el cinema primitiu, el d'abans de la guerra que ja sembla periclitat, impossible de re-veure, i el d'avantguarda de

Cavalcanti. Però, tot i estar ben interessat per la proposta de Cavalcanti, allò que verament l'ha meravellat és *Greed* (Avarícia) de Erich von Stroheim,

lo más insólito, atrevido y genial de todo cuanto haya podido crear el cine. Al verla, nadie podrá quedar indiferente : será juzgada como un dechado de films o podrá pensarse incluso que su autor ha pretendido burlarse de reglas e imperativos del cine y aún de su época

, idea aquesta, la de l'extrema ambigüitat estilística de Stroheim, que ha de resultar cabdal per a entendre el cinema de Buñuel i, pel que aquí ens interessa, *Las Hurdes*, film en què, com veurem en el capítol següent, les característiques de la manipulació a què el cineasta sotmet el seu tema i la relació-atac que imposa a l'espectador pot ser vista tan com a extremadament grollera, elemental al màxim, com a terriblement sofisticada, elaborada al màxim.

Stroheim dóna a Buñuel l'ocasió de veure i de relacionar-se amb el naturalisme, que rebutjava en tant que avantguardista --fins aleshores només d'expressió literària-- de l'escola de Ramón i les *greguerías*, "el creador del gran plano en literatura", dirà a "Del plano fotogénico". Aquest naturalisme cinematogràfic li dóna maldecaps, no sap com relacionar-s'hi :

Con el más extremado naturalismo se nos presentan abyectos tipos, repulsivas escenas, donde pasiones bajas y primarias encuentran la más acabada plasmación. Tal maestría en la visualización de lo más bajo, feo y vil y corrompido de los hombres, nos repugna y admira al mismo tiempo. Absoluto desprecio o indiferencia al menos por los trucos cinematográficos, pero máxima exaltación en los "éclairages". No hay "vedette", pero hay "caracteres" como tallados en granito. Esta nueva

emisión "tipo" Stroheim se ha puesto de un golpe a la par del valor "tipo" Zola. Ni en literatura, ni en cine, nos interesa el naturalismo. Aún así, el film de Stroheim resulta magnífico, repugnantemente magnífico.

No sabia com relacionar-s'hi quan veia el film, però en acabar ja n'ha extret partit. Buñuel escometrà la lliçó stroheimiana aviat, i el resultat, "magnífico, repugnantemente magnífico" podríem dir també, seran els dos primers films amb què entrà en la història del cinema. També la lliçó sobre les cares del naturalisme i sobre com tractar-lo cinematogràficament estaran presents en el seu tercer film, el primer que rodarà amb imatges reals.

Repugnantment magnífic és una de les formes de l'humanisme i la forma que Buñuel adoptarà en la majoria de les ocasions, convençut com està que aquesta és la qualitat més interessant de fer treballar de totes les que li ofereix la mirada taumatúrgica de l'objectiu, una mirada que el cineasta ha de fer servir i no servir-se només de l'objectiu ni deixar-se manar per l'objectiu, idea que després desenvoluparà en parlar de *La dama de les camèlies*. En aquest punt, s'anticipa de nou a les reflexions cinematogràfiques de Kracauer, Bazin, Daney, Comolli. Però també continua les observacions d'Ortega y Gasset, un dels *maîtres à penser* de la joventut de Buñuel, a *La deshumanización del arte*: "Parece que esos elementos que distorsionarían la contemplación pura --intereses, sentimientos, compulsiones, preferencias afectivas-- son precisamente sus instrumentos más indispensables."⁵⁶ Un

56 La meua interpretació de Buñuel respecte d'Ortega difereix aquí de la d'A. Sánchez Vidal, tot i el seu excel·lent treball sobre el context madrileny del Buñuel jove i de les diferències pregones entre Ortega i els avantguardistes, notablement els surrealistes.(1982 : 274-275). Al Buñuel cronista de cinema no li cal fer-se l'avantguardista, la matèria amb la que treballa és prou nova; això l'acosta a les preocupacions d'Ortega sobre l'avenir de les arts i els seus paranys, que Buñuel voldria

pensament semblant es troba en Buñuel quan, a "Del plano fotogénico", parla del *cine-puro* en tant que experiment formalista que aviat rebutjarà de forma més explícita i més raonada que en aquest article :

Una variedad de este último son los films absolutos de Eggeling, *Sinfonía diagonal*, o los de Ruttman, en los cuales sólo luces y sombras de variable intensidad, interposiciones y yuxtaposiciones de volúmenes, geometrías móviles, son objeto para el artista. Allí todo queda deshumanizado. No se puede llevar más lejos el apartamiento de la naturaleza.

La humanització de la mirada que és possible amb l'objectiu de la càmera té, ve a dir Buñuel, les seves exigències. Això fa que el melodrama sigui per a ell més cinematogràfic que el cinema visual o musical de les simfonies urbanes, dels artistes plàstics darrera la càmera (Ruttman, per exemple, era pintor). La idea ja anunciada dels riscos del cinema pur és raonada a propòsit de l'adaptació cinematogràfica de *La dama de les camèlies*, que Buñuel saluda amb entusiasme --"el realce y ennoblecimiento que con la transposición sufrió la obra de Dumas. Hoy por hoy no puede pedirse al cinema más desprecio del asunto"-- per a, a continuació, exposar la idea central : el cineasta no s'ha de deixar dominar per les capacitats de l'objectiu :

Un cinedrama, sabiamente realizado, conseguido plenamente, resulta más nuevo, más insólito que un film de los llamados "sinfonía visual". Pues en aquellos --!qué admirable trilogía cinedramática *El abanico de Lady Wintermere, La Viuda Alegre, La dama de las camelias!*-- han de vencerse muy

que el cinema evités. En aquests escrits està fent periodisme, creant opinió, fent pedagogia cultural. Per això demana a Pepín Bello que li enviï *La deshumanización del arte*, tal com reporta el mateix Sánchez Vidal. La frase d'Ortega està també recollida per Kracauer (1960, p. 269 de la traducció espanyola de 1989).

serias dificultades para que provoquen, antes que cualquier otra, una emoción peculiarmente cinegráfica, bien por lo trivial del tema, por su acción escasa, difícil visualización de elementos mediocres y en exceso literarios: el poder sugestivo de la imagen nos arranca violentamente de nuestra butaca y nos mezcla de golpe entre los personajes de la pantalla. Sentimos que aquellos fantasmas poseen un alma que nos es muy familiar: llegamos a reconocer nuestra propia alma en los dos ojos que nos miran desde un gran plano, y si realmente nos sentimos conmovidos, es porque el autor se ha conmovido él, el primero

mentre que

en el "film musical" el cineasta, más que en sus propias fuerzas, cuenta con una calidad muy propia y substancial del cinema, llegando a resultar que el instrumento es muy superior al artista, le domina y llega a imponerle sus normas. Más que una creación consciente, parece luego su obra un simple juego con la luz y con las cosas. Del objetivo, no de él emanará ese poder casi hipnótico de la imagen en movimiento, de sus ritmos acelerados o retardados, de su facultad de sorpresa --por el montaje, nuestras miradas, veloces como el pensamiento, van de la estrella al bugatti, del paisaje al botón del timbre, del árbol a la faz femenina templada en luz. Cualquiera dotado de una cierta sensibilidad podrá, si se lo propone, hacer algo parecido a los ensayos de Madame Dulac, y nadie, excepto los verdaderos artistas del silencio, llegarán a construir un film como *La dama de las camelias*.

(Els subratllats són meus)

El cinema en tant que eina de coneixement actua en la ment i les emocions de Buñuel. L'objectiu és una mirada taumatúrgica, creadora, que cal utilitzar a consciència, el més asèpticament possible, com Buster Keaton, per a revelar i compartir emocions; emocions repugnants a la manera de Stroheim si convé, o belles i estilitzades emocions a la manera de Fred Niblo respecte de l'època de Margarida Gautier; però

l'avantguarda cinematogràfica, centrada sovint en el fons plàstic i la geometria del muntatge (les simfonies urbanes, *Metrópolis*) o en l'anècdota visual provocativa (com després passaria en la gran majoria del cinema dels surrealistes), corria el perill de ser l'agent d'una mirada deshumanitzadora, qui sap si només sensible, com els futuristes italians, al moviment no importa en quina direcció.

Un desig tan llunyà i antic com el cinema transmet el cronista quan, en el mateix article sobre el film de Greta Garbo, assevera amb fe : "El cinema cuenta hoy con un lenguaje de signos, casi perfecto. Mañana --esperemos su Mesías-- tendrá ideas propias. Por el momento, se dedica a narrar lo ya contado y recontado --adaptaciones-- pero no se le puede negar ni originalidad, ni personalidad, ni belleza." Algú que volgués plantejar la qüestió sempre tan banalment debatuda de la religiositat de Buñuel hauria de batre's amb la seva fe en el cinema i les seves crisis de fe en el cinema, potser perquè, com Serge Daney deixà dit en la seva última conferència (1992 : 68), "quand on se bat pour voir, on entre vraiment dans une lutte religieuse." ⁵⁷

A Buñuel no li van agradar, i ho va dir ben clar, ni *Metrópolis* de Fritz Lang ni *Napoleon* d'Abel Gance, sobretot per ser tan cares i pomposes : "esto no es cine. Esto vuelve la espalda al cine. Es mejor que vayan a ver *La ingenua*, film americano sobre la amazona enamorada, cuyo final es un beso discreto; por lo menos es ligero, fresco, lleno de imágenes ritmadas, tallados a golpes de intuición verdaderamente cinematográfica." De la mateixa manera l'indigna el melodrama de V. Fleming *Cuando la carne sucumbe*,

57 Veure també P. Legendre, *Dieu au miroir. Étude sur l'institution des images* (1994), sobre l'origen del dret i de la seva representació.

totalmente infectado de tifus sentimental mezclado con bacilos románticos y naturalistas

; de res no s'hi val la bona tècnica, al cinema es va a buscar i a trobar emocions, menys s'hi val encara la carrincloneria.

Juntament amb "Del plano fotogénico", l'altra gran crònica on el Buñuel jove analitza i divulga el llenguatge del cinema és "*Découpage* o segmentación cinegráfica", publicat l'octubre de 1928 a *La Gaceta literaria* en un número especial sobre cinema que ell mateix coordina i on publica també "Noticias de Hollywood", "Nuestros poetas y el cine" i "Juana de Arco". Han passat gairebé dos anys des de la seva crònica sobre la sessió a l'Studio des Ursulines. "*Découpage* o segmentación cinegráfica" és un petit assaig on es pot veure la sedimentació cinematogràfica en el pensament d'un Buñuel que ja havia protagonitzat dues rellevants sessions a Madrid com a animador del Cine-club de la Residencia⁵⁸, que li van merèixer elogis d'Ortega y Gasset entre d'altres, i que a París estava en camí de fer els seus propis guions per tal de realitzar-los, camí que fructificarà aviat amb *Un chien andalou*.

És un Buñuel preocupat pel llenguatge, pel vocabulari específic tècnic que el cinema reclama enfront del teatre, qüestió que en castellà

58 Aquell any de 1928, Buñuel havia presentat al Cineclub de la Residencia, al gener, *La Coquille et le Clergyman* de Germaine Dulac i *El espejo de tres caras* de Jean Epstein. L'any anterior, a l'abril, havia presentat *Entr'acte* de René Clair, *La fille de l'eau* de Jean Renoir i *Rien que les heures* d'Alberto Cavalcanti. També es posarà en contacte amb Jean Painlevé, cineasta del món científic, per a passar algun dels seus films a Madrid. *¿Buñuel!* (1996 : 303-305) i tarjeta postal exhibida a l'exposició. La presentació que va fer de l'antologia de cinema còmic va ser, en canvi, un text escrit i publicat a *La gaceta literaria*, però Buñuel no va assistir a la sessió.

no sembla preocupar gairebé ningú, però sí a ell. Introdueix i divulga el *découpage*:

La intuición del film, el embrión fotogénico, palpita ya en esa operación llamada *découpage*. Segmentación. Creación. Escisión de una cosa para convertirse en otra. Lo que antes no era, ahora es. (...) Ese paisaje, para ser recreado por el cinema, necesitará segmentarse en cincuenta, cien y más trozos. Todos ellos se sucederán después vermicularmente, ordenándose en colonia, para componer así la entidad film, gran tenia del silencio, compuesta de segmentos materiales (montaje) y de segmentos ideales (*découpage*). Segmentación de segmentación.

Buñuel parla de la seva matèria amb seguretat i propietat, sense necessitat de recórrer a analogies o comparacions amb altres arts, fent una summa d'allò que és essencial en el cinema i que ja ha exposat en altres ocasions però que, per sentit pedagògic, cal repetir un i altre cop, com és ara les diferències entre el cinema d'avantguarda --que Buñuel anomena "film musical", en terminologia de l'època-- i el melodrama i, sobretot, les qualitats de l'objectiu, referenciats de nou amb una altra citació d'Epstein. Escriu en impersonal allò que és implícit en primera persona. Tot el que diu correspon a la seva manera d'entendre el cinema, que, en *Las Hurdes* potser sobretot, veurà sempre com un diàleg entre la càmera, la poesia i l'estructura musical :

Incluso hay quien llega a radicar cualquier virtud del cinematógrafo en eso que suelen llamar *ritmo* de un film. Si esto puede ser exacto aplicado a las tentativas del film musical, no lo es tanto aplicado al cinema en general, a un cinedrama, por ejemplo, pues sucede que al hablar por sinécdoque se hace de una calidad adjetiva --por excepción llegará a ser fundamental-- la esencia, la cosa misma, y así se iguala *ritmo* y *découpage* o se subvierte el valor del contenido. No era difícil encontrar el truco cuando de continuo se quiere endosar al cinema la estructura, las normas o, al

menos, el parecido con las artes clásicas, especialmente con la música y la poesía. Cuestión esta tan elástica como la de las influencias en arte. Para establecer una noción aproximada de fotogenia es necesario contar con dos ejemplos de condición diferente, pero de simultánea e insparable representación. Fotogenia = objetivo + *découpage* + fotografía + plano. El objetivo --"ese ojo sin tradición, sin moral, sin prejuicios, capaz, sin embargo, de interpretar por sí mismo"-- ve el mundo. El cineasta, después, lo ordena. Máquina y hombre. Expresión purísima de nuestra época, arte nuestro, el auténtico arte nuestro de todos los días.

A Buñuel li interessa, a més, separar clarament el *découpage* del muntatge, pràctica que, com sabem, és una de les seves marques d'identitat en tant que cineasta i que només, com veurem, va posar a prova en el cas de *Las Hurdes* :

El cineasta --conviene reservar ese nombre solamente para el creador del film-- no lo es tanto en el momento de la realización como en el instante supremo de la segmentación. Todos pueden llegar a conocer más o menos bien la técnica cinematográfica : sólo los elegidos llegarán a componer un buen film. Por la segmentación, el *scénario*, o conjunto de ideas visuales escritas, deja de ser literatura para convertirse en cinema. Allí, las ideas del cineasta se precisan, se recortan, se subdividen indefinidamente, se agrupan, ordenándose. La realización hará luego sensibles esos planes ideales, del mismo modo que la obra musical existe ya en la partitura, íntegra y determinante, aunque ningún músico la ejecute. En cinema se intuye por metros de celuloide. La emoción se desliza serpentinamente como una cinta métrica. Un adjetivo vulgar puede romper la emoción de un verso: así, dos metros de más pueden destruir la emoción de una imagen.

Prácticamente, la operación de segmentar precede a toda otra. Es un trabajo que no requiere otro trabajo que la pluma. Todo el film, hasta en sus menores detalles, quedará contenido en las cuartillas: interpretación, ángulos tomavistas, metraje de cada segmento : aquí, un

fondus enchaînés o una sobreimpresión para un plano americano, italiano o *long-shot*, y éstos, ya fijos, en panorámica o en *travelling*. Fluencia milagrosa de imágenes que espontánea e ininterrumpidamente van clasificándose, ordenándose, en las celdillas de los planos. !Pensar en imágenes, sentir en imágenes! Esos ojos empapados en tarde nos miran un instante, menos de un segundo; se extinguen, desangrándose en sombras, en ... "dos vueltas de manivela, cerrar fundiendo". Esa mano, huracán de pelos, preñada de intenciones inéditas, de alma, desaparece en el campo : un golpe de panorámica, como un golpe de mar, nos arroja entre los siete vicios capitales de unas miradas. El universo, lo infinito y lo minuto, la materia y el alma pueden navegar entre las reducidas márgenes de la pantalla --océano y gota--, que rectangula en el cerebro del cineasta como una dimensión del alma.

(els subratllats són meus)

Des del principi, doncs, Buñuel atribuirà més qualitat cinematogràfica al guió de rodatge --tot i que les paraules guió i rodar no el satisfan-- que al muntatge, entenent, però, que el *découpage* inclou ja el muntatge. Si després serà un cineasta econòmic, que pot rodar un film en tres setmanes i muntar-lo ràpidament, serà per raons morals, tant des del punt de vista estètic --pensar en imatges, sentir en imatges-- com econòmic : ja hem vist que deplora obres com *Metrópolis* o *Napoleón* per massa cares, una condició que les condiciona massa.

La seva fe en el cinema --"el único arte nuestro de todos los días"-- és com un sentinella. Com si albirés un temps en què el *découpage* es convertiria en una fórmula, com així va ser i en gran mesura encara és avui, afirma que també pot ser mental : "El hecho solo de que alguien se instale solo con su aparato frente al objeto filmado presupone la

existencia de un *découpage*." El muntatge és, simplement, i retinguem-ho per al cas de *Las Hurdes*, el "manos a la obra" :

Suele suceder también que en el momento de la realización, por exigirlo así las circunstancias, es necesario improvisar, corregir o suprimir cosas que antes se habían tenido por buenas. Escrito o sin escribir : la idea del *découpage* es inmanente a la noción del film, como lo es también la del objetivo. En cuanto al montaje, no es otra cosa que el "manos a la obra", la materialidad de acoplar unos trozos a continuación de otros, concordando los diferentes planos entre sí, librándose con ayuda de las tijeras de unas imágenes inoportunas. Operación delicada, mas sumamente manual. La idea directriz, el desfile silencioso de las imágenes, concretas, determinantes, valoradas en el espacio y en el tiempo; en una palabra, el film se proyectó por primera vez en el cerebro del cineasta.

(*el subratllat és meu*)

Aquest és el Buñuel que començarà a fer cinema i que, preparat per les experiències dels seus dos primers films, emprendre la realització de *Las Hurdes*. Quan començarà a pensar en aquest film la seva fe en el cinema en tant que objecte comunicatiu estarà ja provada, tant des del punt de vista de l'escàndol que com a surrealista considerava necessari de provocar com des del punt de vista dels resultats d'aquest escàndol, que al seu entendre l'havien menat a la cripta perversa de l'avantguarda i del manierisme estètic que acabaria esdevenint moda⁵⁹.

59 Buñuel ha deixat testimoni de la seva ruptura a les seves memòries (1982 : 120) i, de forma més clara, en el document autobiogràfic que el 1939 va enviar al director del American Film Center de Los Angeles sol·licitant treball : "En 1932 me separé del grupo surrealista, aunque siempre he mantenido buenas relaciones con mis antiguos

Però també serà un fe provada en tant que aquell semblava ser el seu camí vital, personal. Donem per sabudes aquí les referències al surrealisme⁶⁰, moviment al que Buñuel s'adhereix a partir d'*Un chien andalou*, per comptar-se entre les més divulgades i utilitzades en la bibliografia buñueliana. I perquè, tal com hem vist, entre 1927 i els inicis de 1929, abans de fer el seu primer film, Buñuel ja havia expressat tot allò que des del punt de vista cinematogràfic necessitem saber per a emprendre amb ell el camí que el durà a la realització de *Las Hurdes*, a saber :

* l'objectiu està dotat d'una qualitat psicoanalítica que ho humanitza tot; a la pantalla no hi ha natura morta i tot té actitud, els objectes també; la mirada de l'objectiu és taumatúrgica.

* la càmera és un ull col·lectiu : de l'objectiu i del cineasta.

* l'estructura dramàtica és superior en cinema a l'estructura purament visual.

compañeros. Empezaba a estar en desacuerdo con aquella especie de aristocracia intelectual, con su radicalismo artístico y moral que nos aislaba del mundo y nos limitaba a un círculo restringido. Los surrealistas consideraban a la mayoría de la humanidad despreciable o estúpida, por lo que se retraían de cualquier participación o responsabilidad y evitaban el contacto con el trabajo de los demás." (*¿Buñuel!*, 1996 : 291). Per aquelles dates, significats membres del grup com André Breton i Max Ernst arribaven als Estats Units fugint de la invasió nazi i hi trobaven un futur molt diferent al que va trobar Buñuel, l'expulsió del qual del departament cinematogràfic del Museu d'Art Modern de Nova York entra dins del clima de pre-cacera de bruixes (Gubern 1987).

60 En qualsevol cas, els texts i les idees d'Antonin Artaud (cf. 1973) en aquests mateixos anys tracen un paral·lel amb Buñuel tan significatiu com el de Buñuel respecte de les idees cinemàtiques de Jean Epstein i, en el context espanyol, de Ramón Gómez de la Serna (cf. *El surrealismo español* (1981) de F. Aranda, primer biògraf de Buñuel, i *El mundo de Buñuel* de Sánchez Vidal (op.cit.)). Artaud arribaria a dir que els dos primers films de Buñuel i Dalí foren fills directes de *La coquille et le clergyman*, ja esmentat, realitzat per Germaine Dulac a partir d'un guió d'ell. Un altre surrealista i escriptor sobre el cinema amb qui els texts de Buñuel es poden comparar és Jean Goudal (Talens, 1991 : 112-113).

* el film existeix primer en el cap del realitzador; el muntatge no és més que donar la forma prevista.

Des de molts punts de vista, com veurem al llarg d'aquest treball, *Las Hurdes* apareix en l'obra de Buñuel com un punt d'inflexió, potser el que més. Per qüestions estrictament cinematogràfiques, de llenguatge cinemàtic i de provatura dels límits del realisme; i per l'experiència històrica que l'inclou, la República, la revolució anarquista, la guerra, l'exili. Després de *Las Hurdes*, res no tornarà a ser igual. El cinema serà a partir d'aleshores una vocació i una professió plena de temptacions que exigeixen una voluntat de ferro per a mantenir una fe que ja se sap dèbil, trencadissa, humana, massa humana. Aquest és el Buñuel de l'últim text reflexiu, la conferència "El cine, instrumento de poesía", "con todo lo que esta palabra pueda contener de sentido libertador, de subversión de la realidad, de umbral al mundo maravilloso del subconsciente, de inconformidad con la estrecha sociedad que nos rodea", un text el comentari del qual interessa en aquest estudi del pensament cinematogràfic de Buñuel a l'hora de fer *Las Hurdes* en tant que ja es dol de "la ceguesa que el cinema pot engendrar", idea godardiana a la que ja ens hem remès i que el cineasta expressa en tres temps :

Por actuar de una manera directa sobre el espectador, presentándole seres y cosas concretas, por aislarlo, gracias al silencio, a la oscuridad, de lo que pudiéramos llamar su habitat psíquico, el cine es capaz de arrebatarlo como ninguna otra expresión humana. Pero como ninguna otra es capaz de embrutecerlo. Por desgracia, la gran mayoría de los cines actuales parecen no tener más misión que ésa

El espectador de cine, en virtud de esa clase o de esa especie de inhibición hipnagógica, pierde un porcentaje elevado de sus facultades intelectivas.

El cine parece haberse inventado para expresar la vida subconsciente, que tan profundamente penetra por sus raíces, la poesía; sin embargo, casi nunca se le emplea para estos fines. ("El cine, instrumento de poesía", *Universidad de México*, diciembre de 1958)

El text es clou amb una insospitada (per inhabitual en Buñuel) declaració de principis que, al mateix temps que informa sobre la seva relació amb el seu treball, cal entendre també en relació a la seva funció pedagògica, en el respecte de Buñuel per la Universitat, retent així honor a la seva condició d'antic i destacat membre de la Residencia de Estudiantes, creada per gent que tant havia intentat la transformació del sistema universitari en l'Espanya de la joventut de Buñuel, i retent honor també a Mèxic, país que com a exiliat l'havia acollit, donat feina i permès de continuar fent el seu cinema :

No crean por cuanto llevo dicho que sólo propugno un cine dedicado exclusivamente a la expresión de lo fantástico y del misterio, por un cine escapista, que, desdeñoso de nuestra realidad cotidiana, pretendiera sumergirnos en el mundo inconsciente del sueño. (...) Hago más las palabras de Emers, que define así la función de un novelista (léase para el caso la de un creador cinematográfico): "El novelista habrá cumplido honradamente cuando, a través de una pintura de las relaciones sociales auténticas, destruya las funciones convencionales sobre la naturaleza de dichas relaciones, quebrante el optimismo del mundo burgués y obligue a dudar al lector de la perennidad del orden existente, incluso aunque no nos señale directamente una conclusión, incluso aunque no tome partido ostensiblemente." (*Ibidem*)

Una declaració de principis, però sobretot un pont entre l'abans, el present i l'esdevenidor d'un cineasta que havia semblat perdut en la diàspora de l'exili. Un pont del que també forma part *Las Hurdes*.

2.3.-- Un film necessari. Lectura política i cultural del context

Un film neix d'una condició general de cultura.
Luchino Visconti, sobre La terra trema

Tot era a punt per a començar a rodar un film que formava part d'un desig antic, tant des del costat espanyol com des del francès, desig que el context polític i cultural dels inicis dels anys trenta propiciava. Un desig, inicialment, de conèixer un territori a través de la relació, del contacte directe amb els hurdans. Així ho havien fet Bide i Legendre amb els seus estudis històrics i geogràfics; Unamuno amb el seu viatge i els seus articles sobre la comarca; Marañón situant el problema en termes sanitaris, promovent un debat parlamentari i fent-hi anar Alfons XIII. Després, el desig prendrà forma política i cultural en Yves Allégret i Eli Lotar que ja havien pensat en rodar-hi; en Acín i Sánchez Ventura posant-se a la disposició de Buñuel com a estudiosos que eren de l'antropologia ibèrica i com anarquistes actius als que interessava el cinema i, sobretot, una reforma agrària incipient que seria molt conflictiva i de la que el cas de les Hurdes era una imatge extrema, però certa, de per a què podia servir una propietat si la terra no es podia treballar; forma prendrà també el desig en Pierre Unik com a surrealista dissident que responia a la crida d'un amic, Buñuel en aquesta ocasió. I prendrà forma en Buñuel decidint-se a entrar en matèria directa amb un tema culturalment entès com a real visible, ell

que fins aleshores havia treballat el cinema com a arma del real invisible.

Un desig del que participava la mateixa república. El maig de 1931, just acabada de proclamar, el seu primer govern havia decidit, en un dels primers gestos republicans, canviar el nom del Real Patronato de las Hurdes, creat el 1922 arran de la visita d'Alfons XIII, pel de Patronato Nacional de las Hurdes. De fet, Buñuel va fer gestions prop del govern republicà abans de fer el nou film. Segons va explicar a T. Pérez Turrent i J. de la Colina (*op.cit.* : 35),

llevaba recomendación del director general de Sanidad, Pascua, y de don Ricardo Urueta, director de Bellas Artes, que eran republicanos y muy amigos míos, y me dieron permiso para hacer una película "artística" sobre Salamanca y un documental "pintoresco" sobre Las Hurdes.

Aquest "permís" que les autoritats republicanes li havien donat no pot arribar a ser confós amb un encàrrec, però sí que informen del que la república esperava que fos filmat.

Per a aquest desig col·lectiu, la civilització aportava aleshores un instrument de treball amb el què Unamuno no hauria pensat mai en les seves excursions de l'any 1913: la càmera cinematogràfica. Anys després, el 1962, Buñuel parlaria de la càmera en aquests termes: "Une caméra c'est un oeil collectif" que permet "dépasser la réalité, de lui arracher son secret", diria en una entrevista amb l'escriptor francès d'origen espanyol Michel del Castillo, ja esmentada. És un concepte, aquest de l'ull col·lectiu, que estarà sempre present en Buñuel. La seva anàlisi, per al conjunt de l'obra bunyuéliana, no és l'objecte d'aquest estudi; però ho és per al seu tercer film, perquè, d'acord amb Marcel Oms (1985: 54-59), aquest ull col·lectiu es fa tan present a *Las Hurdes*

que el film pot ser vist com l'obra que defineix l'ull del cineasta (Oms, 1985: 54-59). Vegem-ho.

L'ull de Buñuel va començar a manifestar-se cinematogràficament en primera persona. La seva primera imatge, la primera de la seva filmografia, és una imatge en primera persona. És, com recordem, clavada a la nostra retina, la primera imatge d'*Un chien andalou*: Buñuel apareix a la pantalla esmolant la navalla d'afeitar amb la que després escometrà l'ull --un ull de dona--, la mirada humana. El primer pla enfoca de tal manera aquest ull, l'ull és tan fort en la pantalla, que passa a ser, de l'ull de dona que és en el pla anterior (i l'ull de vaca que fou en el rodatge), l'ull humà en el seu abast més ample. D'allò personal, biogràfic, íntim (Buñuel fumant i esmolant la navalla) passem a allò col·lectiu (l'ull seccionat). En aquesta aparent simplicitat, el cine, la càmera, fa un acte. No una representació sinó un acte. A partir d'aquesta primera seqüència --en particular d'aquest moment que vincula l'ull, la navalla, la lluna i el núvol, la navalla que talla l'ull--, res en el film serà previsible. Serà visible, farà efectiu allò que va ser tan important per al surrealisme : l'atac a les formes heredades de mirar.

Serà una aposta radical que, film rera film, il·luminarà tot el cinema de Buñuel. Una aposta que a *Las Hurdes* assolirà una consistència extrema. Allò que avui crida poderosament l'atenció en aquest film és que estava atacant una forma que l'espectador acabava just d'encetar --no tant d'heretar com d'encetar-- : el reportatge periodístic, la forma dominant aleshores del cinema documental. El cineasta era molt conscient, com hem vist en analitzar el seu pensament cinematogràfic, que el cinema, tot i la seva joventut, era capaç de crear de seguida una tradició narrativa, que la imatge en moviment tenia una influència poderosíssima en la percepció i que,

en el cas del documental, creava efectes de realitat capaços d'apoderar-se de la consciència de l'espectador.

Al segon film, a *L'Age d'or*, el cineasta donaria un altre pas respecte de les capacitats de la càmera en tant que ull col·lectiu. Si el *Chien* estava bastit sobre l'inconscient dels amants, el nou film estaria basat en una exploració de l'inconscient col·lectiu de les classes dominants, de la tradició mateixa en definitiva. El consens és avui fort respecte d'aquest film com a dissecció del poder i de l'estructura social de la burgesia clàssica, i ho és també respecte de la utilització que Buñuel fa, en el pròleg, d'un breu documental sobre els escorpins en lluita. No el va rodar ell, sinó que va aprofitar material d'arxiu. Reprodueixo aquí, pel seu interès respecte de l'ús de la fotografia, les declaracions del cineasta a Pérez Turrent i De la Colina (1993 : 28):

J. de la C.: El documental de los alacranes, ¿lo filmó usted?

No. Era material de stock. Tomé cuatro trozos ya filmados y los incluí. No me preocupaba la cuestión técnica, la diferencia de fotografía entre el documental --que es muy antiguo, de la época muda-- y el resto de la película.

J. de la C.: Sí, se ve que las tomas de los alacranes están filmadas con la vieja película ortocromática.

Y con mala fotografía; pero por eso me gustaba. Yo quería cualquier cosa, menos agradar.

(El subratllat és meu)

El pròleg dels escorpins posava en imatges la intuïció ferotge de Buñuel sobre el verí de l'existència. Un verí no necessàriament mortal però que ho pot ser i que en qualsevol cas condiona l'existència. *Las Hurdes* serà un aprofundiment en la mateixa direcció. Cansat d'haver aconseguit "qualquier cosa, menos agradar", al preu, però, de veure's convertit en un avantguardista provocador i prou, Buñuel es gira cap

al real, va de l'interior de l'inconscient a l'exterior d'aquest inconscient social, que és en definitiva allò que l'interessa, allò que és present en tota la seva obra. Un primer i definitiu pas cap a l'exploració d'allò que hem anomenat *l'escenari social primer*. La vida a les Hurdes li va com anell al dit per a les seves aspiracions. En un real visible tant punyent com la societat hurdana, Buñuel trobarà l'ocasió de seguir investigant cinematogràficament les cadenes de l'existència. Oms fa veure, amb amor i perspicàcia, (1985 : 23, 29, 59) , que les imatges de *Las Hurdes* acabarien per esdevenir fil intern de l'obra de Buñuel. Un fil intern que podem enunciar així: un grup humà que no pot utilitzar les seves potencialitats ni les del seu hàbitat. La necessitat d'esmolar les eines i com les eines actuen a la contra. Fil intern que condueix també *Los Olvidados, Robinson Crusoe, Viridiana, El angel exterminador, Simón del desierto, Nazarín, La via láctea*.

Las Hurdes seria, doncs, un film necessari, imprescindible, ja d'entrada, per al que avui coneixem com l'obra de Luis Buñuel.

Un film que prendria la forma d'un documental, d'un assaig cinematogràfic arrelat tant en el reportatge com en el cinema de viatges. Els dos films anteriors de Buñuel també eren assaigs cinematogràfics, una prosa poètico-fílmica que estava tan allunyada de les narracions hollywoodianes com pròxima al gag del cinema còmic mut. Un cinema filosòfic, voluntàriament pamfletaire, de vocació revolucionària. Atacar les formes heredades de mirar era, recordem-ho un cop més, l'impuls que guiava aquells dos films. Films que volien fer avançar el cinema, deslliurar-lo de la narrativitat clàssica i que, com hem vist en analitzar el pensament cinematogràfic de Buñuel, situaven el cinema com una forma de mirar pròpia de la modernitat, una modernitat en què el collage i la fragmentació semblaven ser les

formes més adequades de comunicar. Una altra de les formes de la modernitat fílmica era el documental.

No ho era només entre els grups avantguardistes de París i de l'Europa nòrdica. També ho era aquí. A Barcelona, per exemple. La revista *Mirador*, en el número que precedeix les eleccions que donarien pas a la República (nº 114, 9 d'abril de 1931), publicava un article breu, signat únicament per la inicial C. (potser Just Cabot?) i titulat *Documentals*. En reproduïxo els arguments més significatius per a una comprensió del documental com a expressió de la modernitat :

Ni la paraula *document* ni el que ella expressa són coses noves, és clar; però mai com ara no n'haurem sentit parlar tant, en tots els ordres. El món contemporani no sols té set de precisions, sinó que se la pot satisfer, perquè tots els avenços conspiren a apaigavar-la-hi. Sembla també que la sensibilitat de la gent d'ara no respon tant a la imaginació com la de la gent d'abans. Si uns moments el lector de llibres s'ha cansat de les novel·les, ha recorregut a les obres d'història servides sense enfarfec erudit i als reportatges, que no són sinó documents. Fins sembla que el "documental", d'ençà que Paul Morand subitulà així el seu *New York*, sigui un gènere literari creat no fa gaire.

I en l'orde del cinema, la producció d'aquests darrers anys augmenta en documentals, categoria en què cal incloure els noticiaris i podrien cabre-hi molt bé un gran nombre de films on l'anècdota només és el tènue lligam que enllaça un seguit de documents, als quals de vegades arriba a fer nosa aquell lligam per tènue que sigui: hom s'adona que la visió no és prou completa i en percep les rebaves. De vegades, però, l'anècdota serveix per millor fer passar el document.

És remarcable com el text informa de la gènesi d'un gènere -- literari, cinematogràfic-- que avui és considerat com un dels més propis del segle XX, l'assaig. I és remarcable també l'anàlisi de les seves possibilitats més enllà de l'anècdota que tant sovint inspirava els

noticiaris, anècdota que, diu el comentarista, fa nosa a la comprensió en tant que fa incompleta la visió.

Però el documental, segueix dient C., respon a alguna cosa més que al desig del públic de ser informat. Un públic, d'altra banda, que no fa tant de cas al documental com el comentarista voldria :

Però potser fora suposar massa curiositat explicar la voga dels films documentals pel sol interès del públic a informar-se. Per força ha d'entrar-hi l'atractiu de l'exòtic i de l'inconegut i la poesia que se'n desprèn. I encara, cal dir-ho, el públic, el nostre públic, amb prou feines suporta tota una sessió de cinema a base de documentals. N'hem tingut la prova en les recents sessions especialitzades del Lido, que no atregueren la massa d'espectadors que es mereixien molts dels films presentats en elles. Però tenim confiança en l'èxit, a la llarga.

Una investigació que es proposés treballar sobre la recepció del cinema documental i la conformació d'un públic hauria de considerar aquestes sessions especialitzades i la memòria que en pugui quedar.

El text de *Mirador* arriba a continuació a un punt cabdal de la relació que, per a l'espectador, imposa el cinema ficcional -- d'imaginació, diu el comentarista, en terminologia de l'època-- i el que pauta el cinema documental :

Si només a una mínima quantitat de persones és permès de visitar els escenaris més allunyats i els països més atractius, d'assistir als esdeveniments més notables de tot el món, el film documental porta pertot, ho fa veure tot amb els propis ulls, amb una mínima despesa i una mínima incomoditat. Si els films d'imaginació sustreuen de la realitat, en els documentals no hi ha substracció sinó substitució: quant als efectes és igual.

(El subratllat és meu)

Tot seguit, l'article ens informa dels films documentals que l'autor ha apreciat de forma particular. Aquest paràgraf final situa el context de la cultura cinematogràfica d'una manera clara i valora en la seva mesura el moment de trànsit, del silent al sonor, que el cinema travessa en aquell moment de crisi de l'específic fílmic :

En aquest temps de balbuçig del sonor, gairebé arreconades les pel·lícules mudes, el balanç de l'aficionat al cinema comptarà entre les partides positives molt poc de films parlats, però un gran nombre de documentals, sonors o no. I, com dèiem en començar, apreciarà més pel valor documental que per l'anècdota films com *Die grosse sehnsucht* que l'introdueixen en el món dels *studios* del cinema, o les visions alpines i les curses d'esquís de *Tempestat sobre el Mont Blanc*, que no pas tal transplament d'una comèdia o d'una opereta. Recordarà amb més autèntica emoció el vol de Byrd sobre l'Antàrtic o els homes i les bèsties d'*Africa speaks*, que tal film acabant en el casament de la feliç parella i el càstig del malvat. Preferirà a una revista sumptuosa i poca-solta, qualsevol enfilall de visions exòtiques que sap que no podrà mai assolir per cap altre mitjà que el cinema. Més s'estimarà el document autèntic, encara que estigui mal compost, que tot el luxe imbècil d'una opereta cinematogràfica. I fins, d'un gran film com *Ombres blanques*, en rebutjarà la idea tendenciosa i primària per no quedar-se sinó amb l'enorme valor documental --i poètic-- del primer film sonor que no ens va fer pensar, sortint de veure'l, que havíem perdut el temps.

El paràgraf és llarg però val la pena haver-lo reproduït per a considerar fins a quin punt la veu de C. a *Mirador* s'assembla a la de Buñuel quan escrivia de cinema. La mateixa inquietut per acotar allò que específicament defineix el territori propi del cinema, que per a l'articulista, com per a Buñuel en els seus articles a *La Gaceta Literaria* i a *Cahiers d'art*, no pot ser el "transplament d'una comèdia o d'una

opereta". I, tot i que Buñuel ja no escrivia quan el sonor va començar, és possible detectar una preocupació, com tenien les èlits arreu, per si el sonor no faria més que accentuar el caràter subsidiari del cinema respecte del teatre i de la novel·la barata.⁶²

El text de *Mirador* és, així mateix, rellevant perquè ens acarà amb la significació que el documental tenia quan el cinema vivia en la trentena, majoria efectiva d'edat que semblava fer una regressió infantil amb l'avenç del sonor. D'aquest text es desprèn que el documental apareixia per a als cinèfils de l'època com la superació del dilema. Si la paraula parlada podia comportar el perill de fer del cinema un mitjà d'il·lustració del teatre, i especialment del teatre popular, potser podria ser també un mitjà de superació d'aquesta fatalitat: el documental, el cinema que porta l'espectador cap a regions físiques del món que de cap altra manera estarien al seu abast. Com dirà César M. Arconada, en comentar *Las Hurdes* el 1935 a *Nuestro Cinema* (nº2, febrer, segona època), la diferència és que Buñuel no hi va anar amb la intenció de fer turisme, com tenia per costum de fer el documental a l'època. Parlem, naturalment, del documental de viatges, que era el que massivament distribuïen aleshores les sales. El documental d'avantguarda francès, el documental social britànic i el

⁶² El debat sobre el cinema sonor, no sempre prou estudiat des del punt de vista de la recepció, fou de gran calibre. En la mateixa pàgina en què *Mirador* publica l'article sobre els documentals Josep Palau escriu sobre l'últim film de Chaplin *Les llums de la ciutat*. Estem, recordem-ho, a la primavera de 1931: "En l'any de gràcia del cinema parlat, en ple despotisme de la paraula, sols Chaplin podia arriscar-se amb èxit a aquesta aventura que consisteix a seguir fidel a si mateix (...). A través del temps, del pas de les modes, Chaplin presideix la perspectiva històrica del cinema. Ara és moda, entre els elements que es diuen ells mateixos *avançats*, desacreditar-lo (...). El film debuta amb una sàtira dirigida contra el cinema parlat (...)" Palau defensa aferrissadament el cinema mut i Chaplin com a "l'home únic que no s'ha disposat a seguir la moda caduca dels temps."

nord-americà ja van conèixer un altre tipus de distribució, que aquí va ser molt minsa, pràcticament nul·la.

Si tornem al text de *Mirador*, hi podem trobar, implícit, una de les fonts d'on beuria el desig del grup de *Las Hurdes* en fer el film: transformar en cinema "qualsevol enfilall de visions exòtiques que sap que no podrà mai assolir per cap altre mitjà que el cinema". Acceptant fins i tot el mot *exòtic*, al que l'equip del film donarà la volta, la frase és certa per al Buñuel de l'època. Després de fer dos films que li havien donat fama arreu, dos films provocadors i revolucionaris que, no obstant, acabaven sent objectes de culte de l'avantguarda, ¿què podia fer Buñuel que sent radicalment distint fos a la vegada una continuació de la seva investigació cinematogràfica? Podia fer un documental.

Fer un documental podia ser un altre acte, com un acte, en el sentit més freudià, havien estat *Un chien andalou* en tant que presentació d'un nou cineasta i *L'Age d'or* en tant que confirmació d'una forma d'entendre el cinema. Un acte de revolta, com potser hauria pogut dir Walter Benjamin. En una de les seves obres més clàssiques, *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica* (1983: 27-28, nota 3) subratllava la connexió del cinema, en tant que art de masses, amb el feixisme. Tots dos foren fenòmens simultanis i es van recolzar en la crisi econòmica, d'on el cinema surt sonor : "Les mateixes perturbacions que, en una visió de conjunt, van dur a intentar mantenir con violència pública les condicions existents de la propietat, han dut també a un capital cinematogràfic, amenaçat per la crisi, a accelerar els preparatius del cinema sonor. La introducció de films parlats va causar de seguida un alleujament temporal. I no només perquè induïa a les masses a anar al cinema, sinó amés perquè aconseguia la solidaritat de capitals nous procedents de la indústria

elèctrica." Amb la salvetat, en el cas espanyol, que la crisi internacional de 1929 no va ser de les mateixes característiques que a la resta de l'Europa occidental i als EUA, però que, en canvi, quan el cinema es fa sonor, 1929-1930-1931, Espanya viu un procés de canvi, també de revolució, en què el cinema es veurà immers d'alguna manera. Si més no, s'hi veurà immers el projecte que donarà lloc a *Las Hurdes*.

És útil constatar, seguint Benjamin i la seva reflexió sobre feixisme i cinema, que les Hurdes i la seva transformació en lloc de l'imaginari col·lectiu estan emmarcades en dues dates històricament significatives. L'any 1922, any del viatge reial i de l'impacte de les fotografies de premsa, és l'any de la marxa sobre Roma i del triomf de Mussolini a Itàlia; l'any 1933, any del rodatge del film de Buñuel és l'any de l'arribada al poder de Hitler a Alemanya. L'any en què les Hurdes són convertides en cinema és, a més, un any clau per a la jove República espanyola i un any cabdal per al procés revolucionari anarquista, en particular per a la reforma agrària des d'un punt de vista polític i per a les Misiones Pedagógicas des d'un punt de vista de la transformació estètica promoguda pel nou règim.

Ens deturem en aquests punts del context polític espanyol perquè hi apareix una altra de les fonts d'on beurà el desig col·lectiu de fer el film, d'on també surt la "condició general de cultura" de què parlava Visconti a propòsit de *La terra trema*.

L'any 1933 és un any en què conflueixen i esclaten les contradiccions de la República d'una manera que posa en evidència el fet que no tothom que l'havia votada el 14 d'abril de dos anys abans era, efectivament, republicà ni, menys encara, republicà d'esquerres. A finals d'any hi haurà noves eleccions i la dreta republicana dominarà els vots i el nou

govern, començarà l'anomenat Bienni Negre. Però al llarg de tot l'any s'hauran anat succeint els fets que, en perspectiva, donaven relleu a les dificultats socials i polítiques del nou règim i, sobretot, de la seva herència. A primers d'any, a mitjans de gener, esclata el gravíssim conflicte de Casas Viejas, a la província de Cádiz. Com en un petit microcosmos, en aquella població s'escenificaran les passions polítiques més violentes i més violentament enfrontades. Les vagues i les protestes obreres s'havien ensenyorit de les zones industrials i les zones mineres en diferents ocasions, però aquella revolta de pobres parcera andalusos va ser un crit molt més alarmant. Cinc-centes persones van atacar la caserna de la guàrdia civil, van fer dos morts, van declarar la independència i van començar a planificar la distribució de les terres. Va arribar l'exèrcit. Tres homes, dues dones i un noi, dirigits per Curro Cruz, llibertari anomenat *Seisdedos*, es van tancar en una cabana miserable per a resistir. El balanç va ser esfereïdor i va recórrer la geografia espanyola com la pólvora : prop de vint morts, nombrosos ferits i presoners. Els morts van ser llençats a les runes de la seu anarquista, que havia estat incendiada. El govern Azaña va tenir en aquest succès la seva agonia, que es perllongaria penosament fins al setembre, quan Lerroux forma govern, després de la dimissió del gabinet Azaña. Pocs dies després dels fets saganants de Casas Viejas, Hitler era designat per les urnes canceller d'Alemanya.

Entre gener i setembre s'escauen d'altres fets significatius, entre els que destaquen la fundació, a primers de març, de la CEDA (Confederación Española de Derechas Autónomas) de Gil Robles, i la seva victòria en les eleccions municipals de l'abril. Entre el canvi del govern i les eleccions generals del novembre que guanya la dreta s'escau la creació de la Falange Española.

Mentre agonitza, el govern Azaña ha de fer front a les dificultats de la reforma agrària. És aquest un punt en què les Hurdes tornaran a formar part de l'imaginari col·lectiu. Pel seu caràcter de minifundi, de petitíssima explotació, res en principi podia fer pensar que la qüestió de la reforma agrària afectés de forma particular la comarca. Però en la primera versió del comentari,⁶³ quan es refereix a que els hurdans van a buscar feina a d'altres llocs i de seguida tornen perquè no en troben, el film parla així, indirectament, d'aquests "términos municipales", manera de referir-se a les divisions municipals que havien de permetre l'aplicació de la llei de Reforma Agrària. Precisament, la llei de Términos Municipales va ser el precedent de la llei de la Reforma Agrària. El decret anterior a la seva constitució en llei va ser un dels primers elaborats pel primer govern republicà, l'abril de 1931; el decret es va convertir en llei al cap de poc, el novembre de 1931.

D'altra banda, les Hurdes eren aleshores un territori d'exil polític per als feixistes. Hi havia anat a parar el doctor Albiñana, cap del Partido Nacionalista Español, precedent i fundador de la Falange, molt minoritari però encapçalat per aquell home de notables capacitats demagògiques i expert en qüestions sanitàries. A ell es referia Ramón Acín en la targeta postal que hem reportat en aquest mateix capítol. Albiñana va recórrer les Hurdes i va publicar dos llibres sobre la seva estada.

D'aquesta manera, el territori quedava convertit en un escenari on es representaven les tensions de la República. L'exili del líder feixista donava a les Hurdes un caràcter de representativitat d'allò que la República volia i dolia. Volia desprendre's del feixisme i alhora li

⁶³ Veure Annexes núm. 3. La llei de Términos Municipales estava en relació amb la llei de Laboreo forzoso, segons la qual cada terme municipal estava obligat a donar feina primer als seus habitants que als d'altres termes municipals.

donava un camp d'expressió. El comentari del film serà aparentment neutre, però justament en parlar de "términos municipales" connota el moment de la seva realització, en plena commoció general pel problema de la terra.

També connotarà el film la República d'una altra manera, igualment indirecta. És quan el comentari, al mostrar la imatge una escola, diu que en els últims temps se n'han construït unes quantes. De fet, les realitzacions escolars representaven un dels moments cimers de l'obra republicana. Seran, també, un dels aspectes més celebrats pels republicans. El diari *El Sol*, quan 14 d'abril de 1933 --Buñuel i el seu equip estaven aleshores en ple rodatge-- publicà un extra sobre el segon aniversari de la República, centrà l'acció republicana en els èxits en el terreny de l'educació, amb un article de Gregorio Marañón significativament titulat "Lo que queda". Però Buñuel reblarà el clau i en el film posarà en primer pla i sotmetrà a crítica corrosiva el caràcter de l'ensenyament que aquestes escoles fan a les Hurdes. És l'escena en què un dels nois escriu a la pissarra "Respetad los bienes ajenos" i un altre infant s'ho mira amb cara de profunda incomprensió.

Podem imaginar l'escena al cafè Ambos Mundos de Saragossa, cap a la fi de 1932, quan Ramón Acín compra un número de loteria i li diu a Buñuel, davant de Sánchez Ventura, que sí, que si li toca la sort li finançarà el film. Per a Buñuel, ja ho hem dit, les Hurdes representen la possibilitat de seguir fent cinema mostrant, com ja havia fet amb els dos primers films, allò que la societat no vol saber de si mateixa. La societat és en aquell moment la república al cap de dos anys, cofoia de les escoles contruïdes, de l'existència de La Barraca i de les Misiones Pedagógicas, que també acudiran a les Hurdes a ensenyar cinema i representar teatre. Per a Acín i Sánchez Ventura les Hurdes són, en aquells moments, un escenari superb de les contradiccions que

dominen tant la república com la revolució : un territori esquerp i una societat empobrida i atemorida, un lloc on el feixisme està vivint en la figura del Doctor Albiñana, una dedicació a la terra sense possibilitats de subsistència si no és que hi hagi un canvi radical, que afecti alguna cosa més que la propietat.

Fins a tal punt eren les Hurdes un referent dels canvis radicals que podien tenir com a escenari l'Espanya rural que, anys després, André Malraux, en les seves *Antimémoires* (1967: 204-205) se'n recordarà de la Guerra Civil espanyola a propòsit justament del sermó radical i al·lucinat d'un monjo de les Hurdes:

Le Christ Jésus a trouvé que chez nous ça n'allait pas bien. Il s'est dit: J'irai là. L'ange a cherché la meilleure femme de la région. Jésus s'est mis à apparaître. Elle a répondu: <<Oh, pas la peine: l'enfant viendrait avant terme, vu que j'aurais pas à manger>> ... Alors, Jésus a pensé qu'en Espagne ça n'allait toujours pas. On a obligé les propriétaires à donner des terres aux paysans... Alors le Seigneur est allé à Madrid. Et pour le faire taire, les rois du monde ont commencé à tuer les enfants de Madrid.

Un altre aspecte del context de la realització del film que cal considerar és l'activitat de les Misiones Pedagógicas i del Museo del Pueblo Español, dos dels mecanismes de l'estructura de difusió cultural de la república. Jordana Mendelson ha estudiat aquest aspecte i ha posat de relleu les característiques de la fotografia i el cinema de José Val del Omar, el principal cineasta de las Misiones juntament amb Gonzalo Menéndez Pidal.⁶⁴ Entre 1933 i 1934, mentre Buñuel rodava i muntava

⁶⁴ Veure "Contested Territory: The Politics of Geography in Luis Buñuel's *Las Hurdes: Tierra sin pan*" a *Locus Amoenus*, n° 2, 1996, pp. 229-242. UAB, Bellaterra. Departament d'art.

el seu film, Val del Omar va produir una cinquantena de documentals per a les dues institucions esmentades. Les seves fotografies van ser publicades als *Informes* del Patronato de Misiones Pedagógicas i per *Residencia: Revista de la Residencia de Estudiantes* (Madrid, 1928-1934). Una comparació entre les fotografies de Val del Omar i les d'Eli Lotar permeten entendre el film de Buñuel com una crítica a l'estètica dominant republicana. En les fotografies de Val del Omar, tal i com escriu Mendelson (*op.cit.* : 236) el primer pla no està utilitzat, com en *Las Hurdes*, per a xocar l'espectador o crear una disrupció en la mirada, sinó per a assegurar al govern i al públic de l'èxit de les Misiones i de la bona interacció entre la moderna tecnologia --la càmera-- i la vida rural.

En el context de la cultura espanyola del període, l'opció de Buñuel i el seu equip per les Hurdes ha de ser contemplada també com una escenificació radical de les propostes estètiques dels anys vint, que donarien com a resultat, un cop proclamada la república, la potenciació de la vida ciutadana. Era una característica dels anys 30 arreu d'Europa (de la que Catalunya és un exemple meridià) que, en el cas espanyol, posava de relleu l'adhesió republicana de les classes mitjanes urbanes. El projecte de *Las Hurdes* pren així un aire decididament antiburgès, anti-classes mitjanes, en tant que, si el posem en relació amb el documental de l'època, és un projecte radicalment contrari no sols als films de Val del Omar sinó també a les simfonies urbanes que per aquells anys havien pres cos cinematogràfic. Obres com *Berlín, simfonia d'una gran ciutat* de Ruttmann (1927) o la mateixa *Rien que les heures* de Cavalcanti (1926) comentada per Buñuel a *La gaceta literaria*, o fins i tot la més recent *A propos de Nice* de Vigo (1930) tractaven la ciutat de forma molt diferent entre elles, amb propòsits molt distints de

l'una a l'altra, però compartien la visió de la ciutat com a escenari de les diferències socials i posaven en joc la idea de la integració urbana. *Las Hurdes*, en canvi, era un projecte que semblava respondre a una necessitat cultural de posar en qüestió la nova estètica urbana, aquella mirada que en aquest sentit pot personificar Josep M. de Sagarra i que per als integrants de l'equip de Buñuel podia ser vista com una mirada a trencar.

Una altra manera d'entendre el projecte de *Las Hurdes* podria ser relacionar-lo amb el que el mateix Mainer, en els seus treballs sobre l'imaginari rural en la cultura moderna espanyola, anomena l'estètica de l'aridesa (1993), en referència a l'escola plàstica de Vallecas de l'època, que va treballar profundament la idea que Espanya estava més representada per l'imaginari rural que no pas per l'urbà o l'industrial. L'obra plàstica de Benjamín Palencia, Alberto Sánchez o Maruja Mallo (amb qui Buñuel havia coincidit en els anys de la Residencia, quan la pintora era una de les poquíssimes dones, i més dones artistes, del seu grup) podrien confirmar-ho, en especial si considerem els debats que Alberto Sánchez i Josep Renau, el gran impulsor del fotomuntatge, van mantenir a propòsit dels diferents horitzons estètics⁶⁵. També A. Sánchez Vidal (*¿Buñuel!*, 1996 : 49) ha parlat de la fusió "de las dos propuestas básicas de las vanguardias de los años treinta, realismo y surrealismo", fusió que hauria englobat, si la guerra no ho hagués impedit, el grup de Vallecas, novel·listes com Ramón J. Sender, poetes com Miguel Hernández i Pablo Neruda, i el Buñuel de *Las Hurdes*. Tot i ser interessant aquesta relació, però, la filiació de *Las Hurdes* no sembla passar tant per aquesta estètica de l'aridesa o per la fusió

⁶⁵ Veure en especial la diatriba de Josep Renau contra l'estètica ruralista a "Carta de Nueva Cultura al escultor Alberto", *Nueva Cultura*, nº 2, febrer de 1935, València (actualment reproduïda en facsímil per Topos-Verlag)

d'avantguardes com pels aires etnogràfics que a Buñuel, com veurem a continuació, li arribaven de París.

Les condicions de cultura per a fer el film estaven posades des del cantó espanyol pel caràcter antiburgès de la gent de l'equip, sobretot ara que la República havia arribat al seu segon aniversari i començava a veure que la vocació de les classes mitjanes li girava l'esquena, factor que les forces anarquistes i obreristes feia temps que denunciaven. Del cantó francès, del cantó de Pierre Unik i d'Eli Lotar, les condicions de cultura també estaven madures en tant que tots dos es movien al voltant de les decisions intel·lectuals i estètiques (tot i que aquesta última paraula els repugnés) que estava prenent el surrealisme. Torna a aparèixer a escena la revista *Documents*, ja esmentada en el capítol primer. No tant perquè tingui una relació directa amb *Las Hurdes* com perquè dóna un marc de comprensió a l'atracció dels surrealistes per l'etnografia.

Documents només va durar dos anys, 1929 i 1930, i quinze números.⁶⁶ Qui seria el seu secretari de redacció, Michel Leiris, escrivia, el 1963⁶⁷, que la publicació congregava tant els surrealistes dissidents reunits al voltant de Georges Bataille, redactor en cap, com a col·laboradors de clar matís conservador. Escriu Leiris que aquella va ser una "Mixture proprement "impossible", en raison moins encore de la diversité des disciplines --et des indisciplines-- que du paraître des hommes eux-mêmes, les uns d'esprit franchement conservateur, alors que les autres s'ingéniaient à utiliser la revue comme une machine de guerre contre les idées reçues." De nou la idea surrealista per

⁶⁶ Veure en el capítol primer, nota 19, les característiques editorials de *Documents*.

⁶⁷ Citat per la reproducció facsímil de *Documents* (1991, París)

excel·lència de combatre la tradició, les idees rebudes o les formes heretades de mirar. És aquí on Eli Lotar publicarà la seva sèrie de fotografies *L'abattoir* (L'escorxador), imatges que podem veure en ressonància amb *Las Hurdes*, i on el mateix Leiris escriurà, el 1930, sobre la imminent sortida, a primers de 1931, de la missió etnogràfica Dakar-Djibuti que durant dos anys recorreria l'Àfrica saheliana. Aquell mateix any de 1931, Buñuel, que estava a Hollywood, quan va veure que no estava interessat en els *studios* nord-americans, també va pensar en fer una expedició etnogràfica pels Mars del Sud, però ho va deixar córrer i a la primavera va tornar a Europa. A París se li va proposar de sumar-se a l'expedició africana, però també ho va rebutjar, segons explica a les seves memòries (1983: 165-166). Es podria dir que entre l'opció de Lotar de visitar els escorxadors i la de Leiris d'anar-se'n a l'Àfrica, va triar la de Lotar.

Un dels objectius de la missió Dakar-Djibuti era rodar films documentals i enregistrar en disc llengües i cants. Leiris hi anava com a secretari-archiver. En l'article que publica a *Documents*, "L'oeil de l'ethnographe"⁶⁸, informa que ha arribat a l'etnografia a través de l'art negre (p. 414) que des de primers de segle commocionava les elits artístiques parisenques i el seu públic. Leiris defineix així l'etnografia :

cette science qui a ceci de magnifique que, plaçant toutes les civilisations sur le même pied et en considérant aucune d'entre elles comme plus valable qu'une autre *a priori* en dépit de la complexité plus ou moins grande des superstructures ou du raffinement plus ou moins accentué des notions dites "morales", elle est la plus généralement humaine, parce que, non limités —ainsi que la plupart des autres— aux hommes blancs, à leur

⁶⁸ Segon any, n° 7, 1930. pp. 405-414. Il·lustracions sobre el Sudan francès i sobre l'expedició Griaule de 1928 a Abissínia. Marcel Griaule era així mateix el cap de l'expedició Dakar-Djibouti

mentalité, à leurs intérêts, à leurs techniques, elle s'étend à la totalité des hommes, qu'elle étudie dans leurs rapports entre eux et non d'une manière arbitrairement individuelle

i aconsella el viatge com a forma d'acomplir desigs d'infància i, en especial, com a manera d'escapar a la mort i la vellesa. Leiris acaba desitjant

que le plus possible de mes amis artistes ou littérateurs, pour la plupart absorbés aujourd'hui par des préoccupations en fin de compte uniquement esthétiques, ou engagés dans des querelles stériles de groupe à groupe, fassent comme moi: qu'ils voyagent, non en touristes (ce qui est voyager sans coeur, sans yeux et sans oreilles) mais en ethnographes, de manière à devenir assez largement humains

De nou la idea del viatge com a element del procés d'humanització del viatger. Però allò que més importa del text per al que treballem en aquest capítol són dues referències, l'una explícita i l'altra implícita que Leiris hi fa. La referència explícita està continguda en la seva definició de l'etnografia, la d'una ciència que estudia les relacions possibles entre humans i cultures diferents. És el que, en el camp del documental, estava fent Robert Flaherty (i el que, en el seu camp específic, començaven a fer antropòlegs i etnògrafs gràcies als avenços tecnològics que permetien enregistrar tant la imatge com la veu). Buñuel i el seu equip, per contra, aniran a buscar el semblant, no pas el diferent. Per raons ideològiques, sí, però també per un procés que avui sabem que ha anat acostant antropòlegs i etnògrafs als grups socials pròxims.

La referència implícita de Leiris és als seus amics surrealistes, "engagés dans des querelles stériles de groupe à groupe" i que menaran al grup a la ruptura radical de 1932. El viatge com a fórmula per a

accedir a una humanitat més capaç, més ampla, més sencera. És el que farà l'equip de *Las Hurdes*.

Eli Lotar ja havia viatjat per a accedir al real visible, ho hem vist en aquest mateix capítol en parlar del seu treball amb Joris Ivens. A *Documents* el trobem com a fotògraf, juntament amb el seu amic J.A. Boiffard, també fotògraf. Les fotos de Lotar sobre l'escorxador de la Villette⁶⁹ formen part d'un article --el *Dictionnaire*, on a cada número diferents autors, notablement Bataille i Leiris, definien un mot i les seves capacitats expressives i filosòfiques, en un altre intent de tornar a dir les coses-- que, en conjunt, fa pensar en el film. Les fotos de Lotar recullen les potes tallades dels animals i aliniades en un ordre alarmant, els cossos mutilats de les bèsties i els homes que les arrosseguen. Hi ha un element poètic que penetra la imatge i que, com en el cas de *Las Hurdes*, permet de veure alguna cosa de terriblement humana --"repugnantement magnífico", com deia Buñuel de Stroheim-- en aquella carnisseria quotidiana. Al costat d'aquestes fotos també hi trobem dos fotogrames d'un film de Painlevé --potser filmades pel mateix Lotar, la revista no ho diu--, dues visions de caps de gamba, que recorden el petit documental científic que *Las Hurdes* inclou, sobre el mosquit anòfeles que tant de mal fa a la higiene i a les condicions sanitàries dels hurdans.

El repàs crític a *Documents*, amb el seu ús persistent i radical de la transposició d'elements, on la fotografia hi fa un paper essencial, amb el *collage* insospitat, gairebé atzarós, que text i imatge conformen, aporta una altra fotografia que un moment de *Las Hurdes* sembla calcar. Es tracta de la fotografia de Boiffard que il·lustra la veu *bouche*

⁶⁹ Primer any, nº 6, novembre de 1929

que signa Bataille⁷⁰. Un primeríssim pla d'una boca oberta, la llengua humida i les dents superiors en primer terme, quasi tot deforme, les narius tallades per l'enquadrament, recorden el moment en què, a *Las Hurdes*, la càmera s'acosta a la noieta malalta i un membre de l'equip li fa ensenyar la boca. La mateixa boca oberta : "...la terreur et la souffrance atroce font de la bouche l'organe des cris déchirants", diu el peu de foto, prenent una frase del text de Bataille.

Boiffard també havia il·lustrat un altre article de Bataille, en aquest cas dedicat al dit gros del peu. Els peus seccionats (com els dels animals de l'escorxador de Lotar), el cos com a element principal, la juxtaposició de plans a través del fragment del cos humà, tot plegat remet a *Las Hurdes* i la seva peculiar composició-collage. De la mateixa manera que el film fa pensar en el muntatge d'Eisenstein, cineasta a qui *Documents* ret homenatge publicant un *découpage* de *La línia general* feta pel mateix Eisenstein⁷¹; l'ús extraordinari que el cineasta fa del primer pla, que en aquestes pàgines queda admirablement enquadrat, indica, quan es veu *Las Hurdes* en paral·lel, fins a quin punt la lliçó eisensteniana va ser considerada per Lotar i Buñuel.

Aquest és el caldo de cultiu en què es gesta el film. Seguint les anàlisis de F. Jameson (1981), podem dir que *Las Hurdes* respon a un desig de l'inconscient polític de la seva època, car per aquest autor tot text és fonamentalment una fantasia política que articula de forma contradictòria les relacions socials reals i potencials que constitueixen els individus en una economia política concreta. L'inconscient polític a

⁷⁰ Segon any, n° 5, 1930, p. 299

⁷¹ Segon any, n° 4, 1930, pp. 217-221. En la introducció, Georges Henri Rivière recorda que el film havia de ser projectat a la Sorbona arran de la conferència d'Eisenstein, però una ordre de la Prefectura de policia, decidida tres hores abans, va impedir la projecció.

què respondrà el film estarà fornit tant de l'economia política concreta espanyola --la reforma agrària, la revolta anarquista, el creixement latent del feixisme-- com de l'economia política del cinema --la crisi del sonor, els interrogants sobre el futur del cinema i el paper que en aquest futur hi pot fer el documental-- com de la forma d'entendre aquestes relacions els surrealistes --la concreció política, l'acostament al real visible, el viatge, l'etnografia--. El lloc triat serà les Hurdes justament perquè en aquelles contrades es podia tenir tota una altra perspectiva sobre els fruits d'un moment fort de la cultura espanyola, aquella *edat de plata* que aviat conclouria.

3. Realització.

El tracte de Martilandrán i la concepció sonora

En familiaritzar-nos amb el món en què vivim, el cinema exhibeix fenòmens l'aparició dels quals al banc dels acusats té conseqüències molt particulars. Ens enfronta a les coses que tenem. I sovint ens desafia a comparar els fets de la vida real amb les idees que comunament alimentem sobre ells.
Siegfried Kracauer, 1960

En *Las Hurdes* no hay nada gratuito. Es tal vez la película menos "gratuita" que he hecho.
Luis Buñuel, 1977-1979

La xarxa de carreteres, magnífica, que avui permet l'arribada a les Hurdes amb comoditat, pot amagar d'entrada la formulació d'una pregunta essencial per a l'estudi de la realització del film. Amb la història cultural de les Hurdes com a fons, la de les Hurdes Altes sobretot, on el film es va fer, la pregunta, però, s'acaba imposant : Com es va arribar a poder-hi rodar un documental, aquest documental? ¿Com els hurdans --que, segons diríem ara, en terminologia contemporània, estaven ja cansats de ser un fenomen mediàtic des de primeries de segle i en especial des de la visita reial de 1922-- van arribar a acceptar la càmera cinematogràfica?

¿Quines forces hi van confluïr? ¿Com va ser possible fer un pas més --i un pas molt més gran, perquè era cinema i el seu abast comunicatiu era superior al del llibre i la premsa-- en el procés d'humanització del viatger, o sigui de l'espectador?

És preguntar-se, en definitiva, quina relació va arribar a establir l'equip de Buñuel amb una geografia humana que, amb aquell pacte cinematogràfic, per la mateixa naturalesa del tracte, acceptava de

participar en el projecte amb el seu cos, mostrar-se als altres a través de la càmera. Esdevenir cinema. Com a col·lectivitat i com a individus. Mostrar als altres el seu cos, quan justament havia estat el cos la humanitat que als hurdans els havia estat sovint negada: eren com llops, havia arribat a dir la premsa en una data no tan llunyana aleshores com el 1906.⁷²

El film va ser possible perquè va ser el resultat d'un tracte, d'un acord entre els hurdans i l'equip cinematogràfic.

3.1.-- El pacte amb la càmera

Un equip cinematogràfic independent arribava per primer cop a les Hurdes. Cert és que el viatge reial de 1922 havia significat l'aparició al territori hurdà de la càmera fotogràfica, amb tot el pes escenogràfic que aleshores tenia aquella tecnologia pesant. I que també hi va arribar la càmera cinematogràfica d'A. Pou, així mateix d'escenografia comminatòria. Però l'escenografia de la imatge fixa i del camerògraf que seguien la visita reial havien quedat, no obstant, confoses en la parafernàlia del conjunt de la representació. El rei a cavall, acompanyat del doctor Marañón i del conjunt del seguici, tots a cavall. Una escena

72 "En las rocas abruptas y las montañas vertiginosas de Las Hurdes, en la provincia de Cáceres, habita un ser humano al que por su apariencia es necesario dar el nombre de lobo. Este hombre ignora toda clase de lengua, no salen de su garganta más que sonidos inarticulados. Vive en medio de las rocas, errante a la aventura; de tiempo en tiempo solamente se deja ver en los lugares habitados cuando el hambre le agujonea. No se le conocen ni parientes ni familia alguna. Se cree que ha nacido en aquellas montañas y que de joven fue abandonado a su instinto por aquellos que le dieron vida. Es de complexión enjuta y ágil como un gamo, su mirada es inteligente y caza habitualmente por medio de trampas que construye él mismo. Se nutre de caza y de pescado crudo, preferentemente vivo. Está en comercio continuo con los lobos, que abundan en esta región. Cuando el hambre le tortura o cuando se le persigue aparece terrible. Si no, huye y desaparece entre la maleza." (1906) *La Semana Ilustrada*, citat per Vega (1964 : 22)

encara d'arrels feudals. Àulicament superior, sens dubte, a la presència dels fotògrafs i dels seus dispositius tecnològics. Mentre que Buñuel i la seva gent arribaven sols pels camins de muls després d'haver deixat el cotxe a Nuñomoral o a Vegas de Coria o a Burriaco, on la carretera deixava de ser transitable per al cotxe. En aquest sentit el seu precedent era, de nou, el professor Legendre, que, com sabem, havia impressionat durant gairebé vint anys la xifra gens menyspreable de més de dues mil plaques fotogràfiques al llarg de les seves visites a peu; només en algun cas, com en el de l'estada amb Unamuno, les visites de Legendre eren d'una certa altisonància i escenografia socials.

Però Buñuel i el seu equip van arribar-hi en cotxe. Era un cotxe groc, amb el què la roda --i una roda pneumàtica-- trepitjava la terra hurdana per les primeres vegades.⁷³

Una gent que no coneixia la roda més que de com ho contaven els qui baixaven a les valls o emigraven i tornaven, assistirien a un rodatge. Per la seva banda, l'equip cinematogràfic recorreria a peu, cada dia, durant un mes⁷⁴, de cinc a vuit quilòmetres a l'anar i altres tants al tornar, pels estrets camins de ferradura que encara travessen i configuren el territori alt-hurdà a un i altre costat de l'extraordinari

73 El color del cotxe ha estat facilitat per Katia Acín, filla de Ramón Acín, en conversa amb l'autora. Katia tenia aleshores deu anys i, per les seves capacitats per al dibuix, estava molt en contacte amb el seu pare, que educava les seves filles a casa, sense acudir a l'escola pública d'Osca.

Pel que fa a l'aparició d'un cotxe a les Hurdes, Vega (1964 : apèndix fotogràfic) dóna la data d'octubre de 1934, per desconeixement del rodatge del film amb tota probabilitat. Si el cotxe de *Tierra sin pan* --el del rodatge o el que hi transportà R. Alberti i G. Sadoul a visitar els seus amics mentre hi feien localitzacions-- no era el primer a passar-hi deuria de ser el segon, després de l'arribada a la contrada de l'exiliat polític de la República Dr. Albiñana, cap del Partit Nacionalista Español, com ja ha estat recollit al capítol 2.

74 Tot i que les pròximes pàgines recolliran un text de Buñuel on parla d'una estada d'un mes i mig, les últimes investigacions a partir dels carnets d'Eli Lotar parlen d'un mes de rodatge. Veure *¿Buñuel!* (1996 : 311), catàleg de l'exposició organitzada pel Fons Luis Buñuel de París.

nus de carreters que avui el comunica. L'equip parava al convent de Las Batuecas, fundat al segle XVI per Pedro de Alcántara, mentor de Teresa d'Àvila. El convent havia esdevingut alberg. D'allí sortien cada dia i el cotxe els deixava a la *factoría* on acabava la carretera, Nuñomoral la més freqüentada durant el rodatge. Des d'aquell punt, l'equip seguia a peu. Buñuel (1983 : 137) ho ha recordat de forma austera, sense posar èmfasi especial en aquest aspecte bàsic del rodatge, en les dificultats de comunicació física que obligaven a trànsits exigents:

Gastamos cuatro mil pesetas en la compra, indispensable, de un viejo Fiat, que yo mismo reparaba cuando era necesario (era un mecánico bastante bueno)

En un antiguo convento requisado en virtud de las medidas anticlericales dispuestas por Mendizábal en el siglo XIX, Las Batuecas, se había instalado un modesto albergue que contaba apenas diez habitaciones. Cosa sorprendente : agua corriente (fría).

Durante el rodaje, salíamos todas las mañanas antes del amanecer. Después de dos horas de coche, teníamos que seguir a pie, cargados con el material.

Allò que W. Benjamin designava amb agudesa en una obra uns quants anys posterior al film (1940) --no es dóna mai un document de la cultura que no ho sigui també de la barbàrie⁷⁵-- es fa present. Avenços culturals i tecnològics --el cinema, la càmera-- que permeten constatar la desigualtat --social, cultural, tecnològica. El juny de 1941, ja a l'exili, a Nova York, Buñuel va presentar *Las Hurdes* al Museum of Modern Art, on aleshores treballava com a muntador de documentals

⁷⁵ A la setena "Tesis de filosofía de la historia". Veure *Discursos interrumpidos I*, 1973, Madrid, p. 182

(Baxter, 1996: 216). La projecció formava part d'un curs de cinema destinat als estudiants de la Universitat de Columbia.⁷⁶ En la presentació, Buñuel va donar notícia als estudiants de la societat hurdana en termes podríem dir benjaminians, en referint-se a la relació dels hurdans amb el maquinisme del segle XX. De la seva absència de relació, de fet. Una absència que al cineasta li fa dir que és en aquest sentit que cal entendre l'abast de la característica principal de les Hurdes "comme exemple unique de la société humaine". Per això Buñuel diu (1995 : 246-247) que allò que caracteritza el territori filmat

ce n'est pas la misère. Ce n'est pas la douleur, mais la nature perpétuelle de cette douleur.

Una perpetuïtat terrible per als hurdans i terriblement significativa per a la cultura occidental, perquè implica una contradicció profunda del concepte de civilització, de la idea de cultura en tant que progrés :

Dans la légende qui s'est formée sur Las Hurdes prédomine la croyance à sa sauvagerie. Rien n'est plus contraire à la réalité. S'il y a quelque chose à quoi ces gens en ressemblent guère, c'est à des tribus sauvages. Dans la majorité de ces dernières, la vie est paradisiaque. Il suffit à l'homme de

⁷⁶ Dono el text complet de la conferència a l'Annex núm. 5. Es tracta de la versió francesa, avui la més accessible. Està inclosa al volum que tradueix al francès l'obra literària de Buñuel, *Le Christ à crant d'arret* (1995). No està datada, però després de consultar les biografies d'Aranda i de Baxter, em decanto per la data de juny de 1941, quan el MOMA va organitzar un passi de *Las Hurdes*. L'any anterior, l'abril de 1940, el museu havia presentat el film conjuntament amb *Un chien andalou*, i seria estrany que la conferència només parlés d'un dels dos films que s'anaven a projectar.

La primera notícia sobre aquesta conferència la va donar Román Gubern el 1973 al seu article "L'exil de Buñuel à New York", publicat a *Positif*, n° 146, gener 1973; l'article inclou també la transcripció del col.loqui amb els estudiants que va seguir a la projecció d'*Un chien andalou* i de *Las Hurdes* a les sales del MOMA.

tendre le bras pour cueillir les fruits que lui offre la nature. A civilisation primitive correspond culture primitive. Mais dans Las Hurdes à une civilisation primitive correspond une culture actuelle. Ils ont les mêmes principes moraux et religieux que nous. Ils possèdent notre langue. Ils ont les mêmes besoins que nous, mais les moyens qu'ils ont de les satisfaire sont sous certains aspects quasiment néolithiques.

Je ne sais pas s'il existe une société humaine qui possède moins d'utensiles que les habitants de Las Hurdes. Connaissant comme nous la connaissons la terrible complexité machiniste de notre époque, leurs instruments de travail sont rares et primitifs. Dans les régions hautes de Las Hurdes il n'existe ni charrue, ni bêtes de trait ou de somme. Il n'y a ni armes à feu, ni armes blanches. C'est à peine s'il y a des animaux domestiques : par exemple, on n'y trouve ni chiens ni chats. Nous verrons dans le film quelles espèces d'animaux y vivent. Il n'y a pas de véhicules sur roues. Il n'y a pas de verres, ni de bouteilles, ni de fourchettes. (...)

Les quelques utensiles qu'on peut y voir ont été importés de Castille ou d'Estrémadure par des habitants du pays que on été y mendier. On ne fabrique rien dans Las Hurdes. Il n'y a pas d'artisanat. Un homme nous a dit qu'il était boulanger, mais que cela faisait déjà longtemps qu'il n'exerçait plus car il n'avait pas de pâte à pain. Et c'est la principale raison de l'absence d'artisans. Le manque de matières premières dû à la misère, qui les empêche d'en importer, car le sol de Las Hurdes ne produit que de la bruyère et des cistes.

(...) Une autre chose incroyable du pays qui nous occupe, c'est qu'il n'a pas de folklore. Pendant tout le temps que nous y sommes restés, nous n'avons pas entendu une seule chanson. Les hommes travaillent en silence, sans qu'une chanson les aide à supporter leur dure vie. Le silence de Las Hurdes est unique au monde. En fait, ce n'est pas un silence de mort : c'est un silence de vie. Peut-être moins poétique mais beaucoup plus terrible que l'autre. (Buñuel, 1995 : 246-247)

Resulta extraordinàriament interessant llegir, en paral·lel a aquesta conferència, el comentari del film i el text de 1976 del mateix Buñuel "Recuerdos medievales del Bajo Aragón", actualment inclòs a

l'edició de l'*Obra Literaria* del cineasta (1982).⁷⁷ El mateix compilador, A. Sánchez Vidal, ja fa notar que en els records de Calanda el cineasta fa servir "el tono documental de *Las Hurdes*: datos exactos, escuetos y precisos dirigidos directamente hacia la eficacia y la evocación del dibujo" (p. 291). Però la relació amb el comentari del film va molt més enllà. No és una qüestió només de to, sinó que els temes tocats en el relat d'infància i en el comentari del film coincideixen en més d'un punt. Així, el relat que Buñuel fa de la infància i adolescència dels estius a Calanda, després utilitzat per a la confecció del primer capítol seu llibre de memòries, permet establir una profunda connexió entre les Hurdes i la vida rural espanyola de l'època, com si la vida hurdana en pogués constituir una metàfora que el film no faria més que enfortir.

Es tracta d'una relació ara per contrast, ara per similitud. En els seus records d'infància, Buñuel traça el dibuix de les diferències socials, cosa que no farà en el relat hurdà; en tots dos casos es fixarà en les formes de treball i en l'artesanía, inexistent a les Hurdes. De Calanda recorda els rituals dels tocs de campana de l'església i en les cançons que acompanyaven la recollida de les olives (a les Hurdes es fixarà en que no se senten cançons). També recull el "canto de la aurora", que podem veure en paral·lel al cant de la mort que tanca el film :

La Jota Olivarera es dulce, melodiosa, delicada -al menos así la recuerdo- de curioso contraste con la fuerza desgarrada del canto regional aragonés.

Otro canto de entoces que me quedó grabado para siempre, flotando entre la vigilia y el sueño (...) se llamaba el "canto de la aurora". Antes del amanecer, un grupo de mozos recorría las calles para despertar

⁷⁷ He inclòs els textos complets del comentari del film (primera versió) a l'Annex núm. 3 i de la conferència a la Universitat de Columbia i dels records d'infància als Annexos núms. 5 i 6

a los segadores que debían comenzar su faena al romper el día (...) Coro inefable, medio religioso medio profano, de una edad ya lejana que me despertaba en plena noche (Buñuel, 1982: 240)

La presència i el record de la mort, tant constant al film, són també evocats un i altre cop en el text calandí : "La muerte siempre tan presente como en la Edad Media" (Ibidem : 242). També permeten la relació amb el film algunes imatges d'adolescència que relacionen la mort d'animals amb l'instint sexual i el simbolisme de l'existència, sobretot el record d'un ruc menjat per voltors, que inevitablement fa pensar en el ruc menjat per abelles a *Las Hurdes*:

También recuerdo mis primeros encuentros con la muerte, que junto a una profunda fe religiosa y al despertar del instinto sexual componen el marco vivencial de mi adolescencia. Cierta día me paseaba con mi padre 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 me atraía y a la vez me repelía. Ahítas, las aves apenas podían levantar el vuelo (...) Quedé como fascinado por aquella visión y aparte de su grosero materialismo tuve una vaga intuición de su significado metafísico. (Ibidem : 241)

Les cerimònies de la mort acuden a la seva memòria, de la mateixa manera que la seva absència el colpirà a les Hurdes:

Y los entierros de gente humilde con el ataúd en la plaza frente a la puerta abierta de la iglesia. Los curas cantaban allí el responso, el párroco daba la vuelta alrededor del féretro mientras lanzaba agua bendita con el hisopo y luego entreabriendo la tapa echaba sobre el pecho del cadáver una paletada de ceniza. Laa campaña de voz profunda seguía sonando y al comenzar la conducción a brazo del ataúd al

cementerio los gritos desgarrados de la madre: "Ay, hijo mío de mi alma. Qué sola me dejas. Ya no te volveré a ver más." (Ibidem: 242)

La connexió entre els textos permet pensar que les Hurdes van desvetllar en Buñuel la possibilitat de parlar d'ell mateix a través d'aquella societat que, de forma molt més radical, el transportava a la infància. En el tracte cinematogràfic que faria amb la realitat hurdana, Buñuel hi posaria la seva visió demolidora respecte del passat, del passat entès com a les cadenes que lliguen el conscient de l'ésser humà.

Al final de la mateixa sessió del cineclub de la Universitat de Columbia, Buñuel (1995 : 251-252) va explicar als estudiants algunes coses sobre aspectes essencials del que anomeno el *tracte de Martilandrán* : els acords previs a què el cineasta va arribar amb els hurdans, que prenen el nom de la població on es va rodar, entre d'altres, una de les escenes més significatives del film, la mort de la cabra. En el mateix text, Buñuel ofereix informació sobre qüestions de primera importància relatives a les condicions de rodatge, material i, en definitiva, al dispositiu fílmic de *Las Hurdes*. Per l'interès del text i l'escassa repercussió que ha tingut entre nosaltres, reproduïxo sencera aquesta última part :

Comme nous disposions de si peu d'argent, nous avons dû ajuster la technique du film aux possibilités du budget.

Nous possédions deux vieilles caméras, prêtées par un ami cinéaste amateur de Paris.⁷⁸ Une vieille caméra Eclair à manivelle et une

78 Yves Allégret, com ja ha quedat consignat al capítol 2. Cineasta amateur, diu Buñuel, i cal situar el concepte en el seu context i no en el contemporani, que remet a la no inscripció en el camp professional i això comportaria, a diferència de l'època en què aquí s'utilitza, una indecisió en la intenció cinematogràfica. L'altra càmera era del

ancienne Eyemo, du type de celles qui avaient encore un tambour pour y fixer les différents objectifs. Cet appareil avait un défaut. Quand on commençait à tourner, il se produisait un brusque sursaut, qu'on peut encore constater sur certaines vues.

Le problème de la pellicule vierge était lui aussi délicat, car nous en avions à peine un peu plus que le métrage prévu pour le film. C'est pourquoi nous décidâmes, après avoir étudié le pays pendant trois jours, de ne tourner que les scènes qui correspondent au scénario pré-élaboré, mais aussi toutes celles offertes par le hasard et qu'il peut être ensuite intéressant d'intercaler dans le film. Je ne fis rien de tout cela. Je divisai le script en plusieurs sections, par exemple alimentation, école, travail des champs, enterrements, etc. Et chaque jour je complétais ces séquences.

A cause du manque de moyens mécaniques et d'une équipe adéquate, le travail était très dur. Pensant le mois et demi que nous avons passé là-bas, nous nous levions à quatre heures du matin et nous arrivions dans les endroits que nous avions préalablement choisis vers midi. Nous travaillions jusqu'à trois heures de l'après-midi, moment où il fallait entreprendre le retour à Las Batuecas, où nous logions. Nous ne faisons qu'un seul repas par jour, au retour du travail, et nous le dévorions comme des lions. L'exercice physique et le désir morbide de manger, parce que nous nous trouvions dans un pays où l'on ne mange pas, y contribuaient. Le premier jour, nous essayâmes de prendre notre déjeuner sur notre lieu de travail, mais tout le monde sortait nous voir manger. On nous regardait avec avidité, et les enfants se précipitaient pour ramasser nos pelures de salami ou les morceaux de pain que nous laissions. C'est pourquoi nous décidâmes de ne plus manger pendant le travail.

Toutes les vues que vous verrez dans le film ont dû être payées. Notre budget était maigre, mais il correspondait, heureusement, aux maigres prétentions de ces pauvres gens. Le village de Martinandran (*sic*), qui est l'un des plus misérables, se mit à notre disposition en échange de

deux chèvres que nous fîmes abbatre et rôtir et de vingt grands pains que le village mangea collectivement, au cours d'un repas dirigé par le maire, peut-être le plus affamé de tous.

Une fois, nous rencontrâmes un berger qui menait quelques chèvres, et nous lui demandâmes de bien vouloir repasser devant la caméra. Le jeune garçon nous regardait, plutôt effrayé. Je mis alors la main à la poche et lui montrai une pièce d'une peseta. Le berger la regarda avec méfiance. J'avais dans la main quelques pièces de cuivre que le garçon regarda avec convoitise, et moi, pour voir, je lui en offris une de la valeur de dix centimes de peseta. Le berger me l'arracha des mains et accepta ensuite d'être photographié avec ses chèvres.⁷⁹

(El subratllat és meu)

El cas de *Las Hurdes* és significatiu pel fet cinematogràfic de dir obertament --de fer visible-- que el real ha estat alterat per tal de adequar-lo a allò que com a film documental vol dir. En l'escena en què la cabra cau fulminada, es pot veure, a la dreta, al mig del quadre, el fum de l'arma que l'acaba de matar. El cinema com a producció dels fets, dels esdeveniments: "Como no podíamos esperar el acontecimiento, lo provoqué disparando con un revólver", diria Buñuel anys més tard (Pérez Turrent i De la Colina, *op.cit* : 35). Una posada en escena, efectivament, a cop de pistola

Una cabra va morir durant el rodatge i l'altra per a ser menjada. Les dues, segons Buñuel, van alegrar el festí que sellà el pacte entre els personatges i l'equip. Les dues van ser comprades. La compra de les cabres va ser una de les fórmules del pacte. De la mateixa manera que la gent de Martilandrán va ser pagada per fer el film : "Toutes les vues que vous verrez dans le film on du être payées".

79 De tot l'equip del film, Buñuel només cita en aquest important text Ramón Acín (p. 250).

Tant la compra de les dues cabres com als àpats posteriors m'han estat confirmats a Martilandrán per un informant, aleshores un nen de dotze anys que no va participar directament en el rodatge però que, com gairebé tothom en aquelles poblacions on es va rodar, hi assistí amb curiositat. La cabra del film morí a mans de Buñuel : "Disparé con revólver porque, como en Las Hurdes no hay arma de fuego, no encontré fusil" (*Ibidem* : 35). Un arma, doncs, que pertanyia a l'equip. La cabra mor perquè l'equip cinematogràfic prèviament l'ha comprada i pagada a la gent del poble per a "actuar" en el film i, quan el rodatge acabi, per a ser menjada per una gent que, si no fos per la pel·lícula mai no hauria gosat sacrificar la bèstia, per més gana que la gent passés. Un sacrifici d'estirp antropològica. No era una cabra i prou, sinó una part d'ells mateixos. Una part de la seva difícil sobrevivència, una part de la família hurdana. En bona mesura, posseir una cabra era signe de capacitat nodridora, de recursos, per a les famílies que, com bé exposa el film i és perceptible encara avui a la comarca si es consideren els cognoms dels hurdans i les seves arrels *hospicianas*, sobreviuen a base de recórrer als "pilus" (nens expòsits), els quals, a causa de la duresa del treball de les dones hurdanes, sovint eren deixats en companyia d'una cabra i de ningú més.⁸⁰

80 Fins i tot un autor franquista com Leandro de la Vega (1964 : 24), que tantes coses oculta o manipula de la història cultural del territori, no pot obviar la qüestió : "Durante muchos años los "pilus" fueron una de las fuentes de ingreso para las familias hurdanas. Las incluidas de Salamanca, Cáceres o Plasencia proporcionaban los niños expósitos a estas gentes, abonando dos o tres pesetas diarias para la mauntención. Se precisaba, lógicamente, estar criando y justificar que el alimento materno era de calidad y suficiente. Un puro trámite que se salvaba en muchísimos casos buscando intermediarias de buena presencia y condiciones al efecto. Como las madres hurdanas apenas podían atender a los hijos propios, se ayudaban de una cabra para la crianza del "pilu" o los "pilus", pues había quien adoptaba dos y hasta tres con objeto de acrecentar los ingresos mensuales que, por cierto, se cobraban tarde, mal o nunca, existiendo a este respecto una muy curiosa documentación."

A cada poblet, aleshores una cinquantena i avui una quarentena, corresponien un mínim de cent cabres i de vegades fins i tot tres-centes.⁸¹ No es tracta tant, doncs, que la cabra fos un animal escàs com que era un animal imprescindible per a obtenir llet i formatge en uns paratges on no hi poden viure vaques per manca de forratge. Menjar una cabra era una circumstància que passava molt de tant en tant. Aquelles cabres comprades --una d'elles anomenada Cierva, la que cau morta, segons la tradició oral del film⁸²-- són, en certa manera, la clau de volta del documental. La mesura del dispositiu fílmic posat en marxa per Buñuel --i per Lotar, que ja tenia experiència documental-- per cimentar una estratègia narrativa en la què els hurdans havien de voler col.laborar. Si no, no hi hauria hagut film.

La cabra és la mesura del dispositiu fílmic, i també dóna la mesura del pacte global : diners a canvi d'interpretació. Aquest aspecte del pacte --el pacte, en realitat-- dóna maldecaps als sociòlegs i als analistes etnogràfics que, com en el cas del M. Catani (*op.cit.* : 59) es pregunten quina opció ideològica correspon al fet de "pagare, per principio, le prestazioni". Però aquest, reconeix el mateix autor (*op.cit.* : 48), és un problema que pertany al sociòleg i l'etnògraf, mentre que "Buñuel faceva del cinema, non dell'etnografia."

En qualsevol cas, però, i des del punt de vista de la història social del mateix film i de la història de la seva recepció, no són menystenibles els efectes secundaris que *el tracte de Martilandrán* ha tingut en la història social de les Hurdes, que Catani exposa amb

⁸¹ Catani, M. "Come e quando accettare l'obbiettivo dell'estraneo. Rivisitare luoghi e stereotipi filmici cinquant'anni dopo <Terre sans pain> di Luis Buñuel", 1985. CNRS. París

⁸² Dada facilitada per l'estudiós local Félix Barroso. Caminomorisco, 26 de juliol de 1996.

precisió (*op.cit.* : 45-46). Són efectes que es poden reduir a una frase : "Dobbiamo valere molto se ci si studia tanto!" dicono certi Hurdanos rifiutando di dare informazioni se non dietro pagamento", diu Catani.

Després d'un primer viatge de localitzacions, Buñuel va tornar amb l'equip complet de què disposava i dues càmeres. El permís que tenia de les autoritats republicanes de fer un film "artístic" sobre Salamanca i un documental "pintoresc" sobre les Hurdes (declaracions de Buñuel a Pérez Turrent i De la Colina, *op.cit.* : 35) es va posar en marxa d'una forma radicalment distinta a aquestes previsions.

La primera cosa que van plantejar els hurdans a Buñuel fou si anava a les bones o a les males, segons sabem tant pels reportatges de Pierre Unik com per les converses de Pierre Kast (1951 : 17-23) amb Eli Lotar :

Lotar a renfermé son carnet. Le contact avec les gens? le premier jour, ils ont demandé à Buñuel --viens-tu pour le bien ou pour le mal?

Anar a les bones o anar a les males. Era la primera condició del tracte. L'intercanvi de diners per presència cinematogràfica seria només l'aspecte evident que el tracte havia estat acordat. L'aspecte essencial que els hurdans i l'equip cinematogràfic s'havia posat d'acord seria que el film es feia. La memòria de la vivència hurdana de *Las Hurdes* és molt complexa i el seu estudi, quan es faci, pot ser tant interessant per a l'etnografia com per a la història de la cultura. Però és evident que els hurdans amb els què Buñuel i el seu equip van tractar, sí que van voler fer el film. Si no ho haguessin volgut, no hi hauria hagut *Tierra sin pan*.

3.2.-- La posada en escena del film

... la naturalesa que parla a la càmera no és la mateixa que la que parla a l'ull. (...) Per la seva virtut experimentem l'inconscient òptic, igual que per mitjà de la psicoanàlisi ens assabentem de l'inconscient pulsional.

Walter Benjamin, 1936.

El surrealista acostuma trobar en la naturalesa imatges que expressen els seus propis sentiments.

Lazslo Moholy-Nagy, 1943

Buñuel va engegar un dispositiu i una posada en escena radicals, visibles tant en el material descartat que avui conserva la Cinémathèque de Toulouse com, i això és el més significatiu, en el film mateix.

Totes les escenes col·lectives, fora de les rodades a La Alberca, van estar dirigides: els homes que van a buscar treball, la gent que va cap a la casa on ha mort el nadó. Es pot veure en el material descartat. El film ho fa evident en els diferents moments en què els personatges miren la càmera (l'home ferit, els nans, els nens a l'escola).

Els hurdans van acceptar de representar escenes primordials de la seva vida, que, tot sovint, segons la tradició oral del film, no corresponien directament a les vivències concretes que succeïen a les persones concretes en aquell mateix moment. En d'altres ocasions, l'equip mateix, com ja hem comentat en el cas de la mort de la cabra, intervenia directament i de forma visible, en la posada en escena. Una posada en escena que es pot entendre com encaminada a fer visible aquesta "experiència interior de la història" a què ha alludit Godard.⁸³

Abans d'examinar el mètode documental de Buñuel, deturem-nos en un punt de la posada en escena tant o més indicatiu del

⁸³ "Las Hurdes és una commovedora experiència interior de la història", va dir Godard durant la conferència de premsa de presentació del seu film JLG/JLG (1995), recollida a Archipiélago, nº 22, tardor de 1995, p. 69. Madrid.

dispositiu filmic com la mort de la cabra : la relació entre imatges i text sonor (comentari i música). En el film hi ha un contrapès molt notori, que demana fer-se notar, entre el muntatge visual i el muntatge sonor que cal interpretar a la llum de la dinàmica surrealista, tal i com ja ha analitzat T. Conley (1988). Les seves imatges, amb la preminència del primer pla, estàn basades en la lògica del *collage* i la juxtaposició, molt cares als surrealistes, però també s'incardinen en la lògica de la pintura realista espanyola i en la del cinema eisenstenià i l'expressionista. El text sonor, format per la constant presència de la música de Brahms, romàntica però no narrativa, i la fredor de la veu que llegeix el comentari, crea la mateixa sensació de ruptura, de juxtaposició, de distanciament a la manera brechtiana. És aquest conjunt de posada en escena i de posada en pantalla, en forma, la que acaba per configurar el film com a experiència interior de la història.

3.2.1.-- El mètode documental segons Buñuel

Aquestes són les escenes principals del film en què Buñuel va alterar el real :

- l'escena de la mort de la cabra, ja analitzada.
 - el ruc atacat per les abelles : les abelles van ser llançades pel mateix equip contra l'animal mort.
 - la nena malalta, que en el film obre la boca per mostrar a l'equip el seu malestar a causa d'una infecció bucal, no va morir (el comentari diu que, quan l'equip s'hi va interessar al cap de dos dies, els van dir que la nena havia mort).
-

-- tampoc estava mort el nadó que en el film apareix com a cadàver al costat de la seva mare i en el fèretre que després és traslladat pel riu.⁸⁴

En el cas de la nena, es tractava de F.I. de la Fragosa, una dona que encara vivia el juliol de l'any passat. El muntatge del film, vist pla a pla, permet veure que hi ha hagut un canvi de personatge : la nena malalta du arracades i, quan la narració empalma amb un primeríssim pla de la boca oberta, el personatge ja no porta arracades. Podria tractar-se d'una escena presa un altre dia o fins i tot de la boca d'un noi.

En el cas del nen que figura que està mort, era fill d'H.V., de La Aceitunilla. La criatura va morir quan tenia pocs anys. La mare, que encara viu actualment, ha estat sempre creguda que la mort del seu fill era un "càstic" per haver deixat creure en el film que estava mort.

També hem de considerar aquí la decisió de Buñuel, ja esmentada en parlar dels reportatges de Pierre Unik, de no referir-se a les diferències socials entre els hurdans. Els captaires, que per a Unik són els veritables banquers d'aquella societat en tant que com a viatgers porten diners, són considerats en el text del film com a treballadors que tornen a casa sense diners, com a pobres de solemnitat. En aquest sentit també es va allunyar d'Unamuno i en cap moment va posar èmfasi en que els hurdans eren propietaris de les seves terres : es va limitar a mostrar com els hurdans extreien profit, només per un any, al tros que havien aconseguit treballar després d'aixecar murs i d'adobar una terra miserable.

Les opcions de Buñuel han de ser considerades respecte dels seus punts de vista sobre el cinema documental, que va deixar expressats en

⁸⁴ Declaracions a l'autora de l'estudiós local Félix Barroso (Caminomorisco, juliol 1996)

el text autobiogràfic que el 1939 va presentar a l'American Film Center de Los Angeles, en petició de treball. La revalorització d'aquest document en l'obra-catàleg de l'exposició *¿Buñuel!* (*op.cit.*), abona convincentment les tesis de J.F. Aranda en la *Biografía crítica* (*op.cit.*: 173), el primer que va descobrir i fer servir aquest document, i potser l'únic estudiós que hi ha incidit. Segons Aranda, el component documental és present en gairebé tota l'obra de Buñuel com una decisió implícita, des del principi, i prefigura el *seu* realisme, plantejament que després reprendrà Talens.

Buñuel tenia idees precises sobre el documental. A Madrid, durant la guerra civil, s'havia ocupat, amb Pierre Unik i Jean-Paul Le Chanois d'un film de propaganda de remarcable interès pel seu muntatge de preses de diferents repòrters de guerra, *Espagne 1936*, ja esmentat en aquesta investigació en diferents ocasions. Quan aconseguí feina, ja a l'exili, al MOMA de Nova York, muntarà i remuntarà documentals, aspecte aquest a que diferents estudiosos han aludit i aportat documentació. Va fer un remuntatge del film de Leni Riefenstahl *El triomf de la voluntat*, una peça que avui mereixeria un estudi comparat amb l'original. Per això és interessant de contrastar aquí, en parlar de la posada en escena de *Las Hurdes*, les idees manifestades per Buñuel sobre el documental el 1939, després de la seva experiència amb aquest film i amb el muntatge de documentals de guerra a Madrid. Escriu a Los Angeles :

A mi entender, existen dos tipos distintos de películas documentales: uno, que puede llamarse descriptivo, en el que el material se limita a la transcripción de un fenómeno natural y social. Por ejemplo: el proceso de producción en una fábrica, la construcción de una carretera o las operaciones en unas líneas aéreas, etc. Otro tipo, mucho menos frecuente, aún lo descriptivo y lo objetivo, y busca interpretar la realidad. Por eso

puede dirigirse a las emociones artísticas del espectador y expresar el amor, la tristeza y el humor. Estas películas documentales son mucho más completas, porque, además de ilustrativas, resultan emocionantes.

Aunque hay temas más adecuados que otros para este propósito, ninguno excluye "a priori" esta posibilidad. La acción trivial de construir una carretera o dar a conocer una nueva línea de aviación, tal y como decíamos antes, puede, dependiendo de su interpretación, convertirse en algo dramático, cómico o subversivo.

Las películas documentales suelen aburrir al público no especialista. Se suele utilizar más material del necesario para destacar detalles cuyo único valor resulta ser visual o dinámico. La gran mayoría de las películas documentales carece de valor psicológico.

Pero, a pesar de esto, sobre el documental *descriptivo* está el documental *psicológico*.

Me gustaría realizar películas documentales de naturaleza psicológica. (¿Buñuel!, 1996 : 292)

(La cursiva és seva i el subratllat, meu)

Trobem aquí una idea que ja hem vist forma part del pensament cinematogràfic de Buñuel : l'estructura dramàtica és superior en cinema a l'estructura purament visual. També en el documental. A la dramatització del real que propugnà li donà el nom de documental psicològic : "aúna lo descriptivo y lo objetivo, y busca interpretar la realidad" per tal d'adreçar-se a les emocions de l'espectador i de provocar-les.

Així mateix, si considerem el film a la llum de la seva relació inicial amb el llibre de M. Legendre, les opcions de la posada en escena i de la posada en forma que a continuació analitzarem fan pensar en que el film compleix les condicions que Rosenstone (1997 : 61) diu que s'han de complir perquè un document històric passi a ser cinema : alteració de fets, condensació, invenció i metàfora.

3.3.-- La posada en forma del film

El film estava ja en disposició de ser conformat a través del muntatge, "la llave de oro del film"⁸⁵. Un muntatge en el què Buñuel distingirà dues fases molt precises, que són les que han donat al film la seva originalitat : el muntatge visual, que privilegia el primer pla, la juxtaposició i el *collage* per a crear un ritme de trencament i interrupció constant; i la concepció sonora, basada en la conjunció de la música del romanticisme (Brahms) amb el to molt estudiat de la veu que llegeix el comentari.

El comentari, al seu torn, reunirà les característiques esmentades del muntatge visual i de la concepció sonora, donant lloc a un text que se situa en els límits dels gèneres en què aparentment es mou el film, el reportatge de denúncia i el documental de viatges.

3.3.1.-- El muntatge visual i el material descartat

Buñuel va muntar el resultat de l'estada a les Hurdes en unes condicions que sempre va qualificar de no gaire bones (Pérez Turrent i De la Colina *op.cit.*: 36) :

Monté la película sin moviola, sobre una mesa de cocina, con una lupa, y como yo aún entendía muy poco de cine, eliminé muy buenas imágenes de Lotar porque los fotogramas se veían "flou". Yo no sabía que el movimiento podía en cierto modo reconstruir la imagen. Así, por no tener moviola, desperdiicé buenas tomas.

⁸⁵ L. Buñuel a "Deportista por amor", publicat originalment en francès a *Cahiers d'art*, nº 10, 1927 i actualment recollit a *Obra Literaria* (1982 : 166-167)

El material descartat conservat per la Cinémathèque de Toulouse revela fins a quin punt Buñuel és humil i discret en aquest punt. Va utilitzar les imatges que volia utilitzar, no només les que podia utilitzar. Potser, només de la festa de La Alberca hi ha imatges distintes a les utilitzades; algunes són molt impactants, com ara la del coll del gall quan ja li ha estat escapçat el cap (una imatge de fortíssim contingut fàl·lic, que lligaria molt bé amb el comentari irònic que el film fa sobre el simbolisme sexual de l'escena); però, en general, la impressió és que Buñuel sabia molt bé què triava i què deixava. També s'ha de posar entre parèntesi la seva afirmació que "yo aún entendía muy poco de cine". Efectivament, quan conversa amb els dos crítics mexicans en sabia molt més, però, el 1933, no sols era un bon analista cinematogràfic, com hem vist, i havia fet un meritoriatge de pes al cinema francès sinó que, sobretot, ja havia fet dos films en els què s'havia ocupat de tot. Encara no sabia tot del cinema, però en sabia prou. Tots els ràcords estan perfectament fets.

D'aquest material descartat destaquen, a més de les opcions de posada en escena ja comentades, les opcions dramàtiques que informen de la radicalitat de la mirada de Buñuel : estan eliminats tots els moments que podien donar al film un respir a l'espectador. No han estat utilitzades escenes de La Alberca més relaxades i festives que les que mostra el film; també han estat rebutjats nombrosos plans en què el vent i la pluja mouen les arbredes prop del monestir de Las Batuecas, que podrien haver endolcit la narració hurdana, tan seca.

També van ser eliminats dels muntatges tots els gestos i mirades que relacionen una gent amb l'altra, tal i com es pot veure en les escenes descartades de la dona amb goll, que en el film ha quedat fixada en un pla mitjà que gairebé la posa contra la paret.

Igualment van ser eliminades del film les dones que, juntes i cadascuna amb una criatura als braços esperen el senyal de l'equip i, quan la senyal arriba, es posen en marxa totes juntes cap a la casa on ha mort el nadó. Estan filmades de cara, d'esquena, en picat, però finalment són descartades. Descartat el grup, descartada tota possibilitat d'evocació de vida de grup, de sociabilitat, d'una mínima dignitat hurdana. L'únic grup que el film deixa veure és el dels homes que van a buscar feina i com tornen, derrotats, sense feina i sense diners.

És com si Buñuel, en la seva part del pacte cinematogràfic amb els hurdans, hagués decidit que els hurdans només podien esdevenir cinema si perdien una part d'ells mateixos. D'entrada, perdre el sentit de col·lectivitat, de consciència de comunitat. Res del que d'humanista es vol el cinema tempera en aquest cas, ni endolceix, ni domestica, l'espectacle de la misèria. És a l'espectador a qui li toca de decidir, el film no li ho posarà pas fàcil. En el procés d'humanització en què s'insereix, la humanització de la mirada passa per no dulcificar l'espectacle de la misèria, per no tolerar res que pugui assemblar-se ni a la bona consciència ni a la caritat. Una posada en escena a cops de pistola. Com Buñuel havia fet amb la cabra. Com una hurdana li va dir a Pierre Unik: que els haurien de fer fora d'aquelles terres impossibles, "à coups de pistolet".

3.3.2.-- El muntatge sonor. El comentari

La mateixa norma de "a cop de pistola" va ser utilitzada per Buñuel en la segona operació que donaria forma al film : el muntatge sonor. Ell mateix havia sonoritzat les seves dues primeres pel·lícules i se n'ocuparia sempre al llarg de la seva carrera. Per muntatge sonor

hem d'entendre aquí la concepció sonora a la manera de M. Chion : la música i la utilització de la veu humana. Els dos aspectes són primordials a *Las Hurdes*. El film va ser rodat mut, però acabà sent una bomba sonora per la crueltat vocal amb què seria dit el comentari i pel contrast d'aquest to tant amb les imatges com amb la música de Brahms.

En una entrevista amb Bazin i Doniol-Valcroze arran de la presentació de *Los olvidados* a Canes (1984:45), el realitzador assegurava que va posar la música de Brahms perquè mentre estava rodant la sentia dins del seu cap. Aquest seria un altre dels punts que permeten pensar en la relació directament autobiogràfica del film en l'experiència cinematogràfica de Buñuel. Havia estat des de sempre un melòman, tal i com conta a les seves memòries, i havia sorprès els seus contemporanis amb l'ús que als seus primers films havia fet de la música de Wagner (també del tango que utilitza a *Un chien andalou*). Wagnerià declarat, durant el rodatge hurdà "té sempre al cap", en canvi, Brahms, de qui P. A. Scholes, en el *Diccionario Oxford de la Música* (1984: 205), escriu :

No le atrajo absolutamente la reproducción de las emociones, de series de acontecimientos, de hechos físicos o de sucesos psicológicos definidos en términos musicales, sino que escribió música *como* música y no como si fuera una rama del arte literario o pictórico.

I aquest és l'efecte que la música de Brahms fa quan la càmera entra pels carrers estrets de les Hurdes Altes, poblats de malalts i de criatures descalces; o quan els homes marxen a buscar feina fora, o quan els nans i cretins conversen entre ells i miren la càmera. En tot el

film, en realitat, ja que la música hi és sempre present. És l'efecte derivat d'una música romàntica que només vol ser música, sense apel·lar a més emocions. De la mateixa manera que Buñuel vol fer només cinema i no vol fer ni periodisme ni sociologia.

És un efecte fortament distanciador, al que contribueix una altra característica important de l'obra de Brahms escollida. La Quarta Simfonia es caracteritza pel seu caràcter romàntic no narratiu. Aquesta no narrativitat musical és un altre dels aspectes interessants d'estudiar en el film. A la juxtaposició, al *collage* i a la ruptura permanent de la linialitat visual, trets del muntatge visual, s'afegeix la no narrativitat de la música. El seu caràcter de música culta hi introduïa el matís, gens menyspreable, de juntar en l'experiència de l'espectador l'alta i la baixa cultura que, com hem dit ja en el primer capítol en parlar de les relacions entre etnografia i surrealisme, és una de les grans possibilitats de joc que la reflexió i l'acció cultural ofereixen.⁸⁶

En terminologia de Kracauer, *Las Hurdes* és un exemple de la *carencia d'inhibicions* del cinema. El propòsit del cinema, ha escrit Kracauer (1960 : 87 de la trad. cast. de 1989), "es transformar al agitado testigo en un observador consciente. Nada es más legítimo que su carencia de inhibiciones a la hora de mostrar espectáculos que perturban la mente. Así impide que cerremos los ojos frente al 'devenir ciego de las cosas'." Al paper que hi fa la música de Brahms cal afegir el text del comentari i, molt en particular, el to de la veu narradora. D'aquesta manera arribarem al que J. Talens, en el seu aclaridor treball sobre *Un chien andalou*, entèn com la gran lliçó de Buñuel (1986 : 12) :

⁸⁶ Alta i baixa cultura són termes utilitzats aquí en un sentit relatiu, només per a posar de relleu l'aposta radical de Buñuel d'utilitzar l'anomenada música culta en un context, les Hurdes, on les expressions culturals eren molt escasses.

Lo "real" es siempre inexplicable. La "realidad" (lo que llamamos así) no es que lo sea, sino que ha sido previamente construida ya como una explicación. Cada fragmento posee su lógica y su función porque ocupa un lugar asignado para que lo caótico cotidiano funcione como un todo armónico. Nada más falso que el realismo, en su sentido tradicional. Buñuel partió de este principio desde sus inicios y sistemáticamente lo negó como dispositivo en todos y cada uno de sus films, incluso en el más "documental" de todos, el citado *Las Hurdes*. (...) Sus películas son el espléndido testimonio de un *tour de force* : un realismo que no *refleje redundantemente la realidad*, sino que *expresé simbólicamente lo real* (la cursiva és textual)

Un exemple d'aquesta realitat construïda que el film aporta amb una crueltat gairebé insuportable és el referit al folklore, a les cançons, a la música de les Hurdes. Entrem aquí en l'anàlisi del comentari, doncs és el text del comentari qui afirma :

Détail curieux, dans les villages des Hurdes, nous n'avons jamais entendu une chanson

Una afirmació subjectiva --en primera persona-- que opera sobre l'espectador com un cop de puny al ventre. És a dir, que el comentari, el seu text, a més del to de veu amb que és llegit --fonamental en el dispositiu fílmic de Buñuel--, és en ell mateix una part bàsica de la concepció sonora. Ara bé, és creïble l'afirmació? és possible una societat sense folklore? Buñuel va tornar a negar l'existència de folklore en la conferència a la Universitat de Columbia i, com sabem per l'estudi de Legendre, efectivament aquella era una societat amb molt pocs moments festius ("Le 'divertissement' n'est pas du vocabulaire jurdano"). Més tard, A. Ferres i A. López Salinas, en el seu llibre de

finals de 1958 *Caminando por las Hurdes* (1960 : 47) remarquen la solitud i el silenci d'aquelles terres i, en un punt del viatge, quan puguen al camió de la Telefónica reporten :

-- Aquí nadie sabe cantar --dice el telefónico--. Yo llevo tres meses y no he oído cantar a nadie--grita.⁸⁷

Més enllà de l'estudi de la societat hurdana, podem veure l'afirmació del comentari sobre les cançons com una de les formes en què el film posa en primer pla el seu surrealisme documental. Una forma de portar l'espectador vers les capes més recòndites de l'humà. El film fa aquest camí a través del social humà més maltractat, que ni cançons no té, perquè encara que en tingui és com si no en tingués, perquè no es deixen sentir. El comentari del film apareix en aquest punt com a exemple de metàfora sonora, com un element construït. Un element tant o més construït que el muntatge visual d'aquest film hiperconstruït, bomba de rellotgeria fílmica.

Analitzem ara el text del comentari des del punt de vista del contingut i, en concret, de les diferències notables que apareixen entre la versió espanyola que avui es conserva a l'Archivo Buñuel i la versió francesa de 1937. La versió espanyola, al meu entendre, pot ser datada entre 1933-34 i 1936, ja que per les diferències amb la que ha quedat com a

⁸⁷ Els dos viatgers fan d'altres referències a la qüestió en diferents moments del seu viatge a peu al llarg d'una setmana. Quan arriben a una taverna del Gasco, alta d'un metre i mig, on no s'hi pot estar dempeus, pregunten a la tavernera què fan els diumenges : "--Algunos domingos bailamos en el río. Hay un hombre que toca el tamboril--dice" (p 80). Avançat el relat, reporten : "Por el collado de La Gasca, cuesta abajo, tres pastores sin rebaño vienen tocando la flauta de Pan. Tras ellos caminan un chiquillo y un perro. Es la primera vez que los viajeros, en todo su caminar por las Hurdes, escuchan música y se detienen para oirla" (p 105). Només troben ball a Caminomorisco, ja a les Hurdes Baixes (p 119).

definitiva sembla anterior a 1937. És més llarga i, des del punt de vista del text, encara més radical que la versió que coneixem.

La versió espanyola conté referències explícites a l'any de filmació.⁸⁸ Així, per exemple, en la festa de La Alberca, quan parla del nombre d'homes acabats de casar que han de matar un gall : "En 1933, año en que tomamos estas vistas, eran seis."

És un text més radical que el posterior. Per exemple, quan parla precisament de l'existència de cançons a les Hurdes, construeix una relació amb les pintures prehistòriques que hi ha prop del monestir de Las Batuecas i diu :

Ese arte primitivo tan desarrollado contrasta con la ausencia de toda manifestación artística en las vecinas Hurdes, en donde no existe ni un dibujo, ni una canción, ni un cuento popular. Puede decirse que Las Hurdes no tienen folklore.

La comparació explícita entre les Batuecas i les Hurdes prossegueix i també desapareixerà en la versió definitiva, que en general es pot dir que opta no tant per fer més obscur el tema com per deixar a l'espectador amb uns elements mínims que l'obliguin a prendre partit més per instint que no pas per raciocini. Aquesta seria també una explicació al declarat oblit en que, com ja hem dit, Buñuel col·loca les diferències socials dins de les mateixes Hurdes Altas.

La denominació de "Tierra sin pan" --d'altra banda el títol del guió d'aquesta versió-- està inclosa en el text, i també desapareixerà en la versió definitiva :

⁸⁸ Per al text íntegre de la versió espanyola del comentari, veure Annex núm. 3.

Detrás de esas cimas que podrían pertenecer a las Batuecas, comienza la "Tierra sin pan".

En un altre punt, quan dóna notícia de les morts a causa de les picadures d'abelles, com la d'un burro, tal com es veu a les imatges, la versió definitiva serà més radical. Segons la primera versió, l'espanyola, un mes abans de l'arribada de l'equip havien mort "un hombre y cinco mulas"; segons la versió definitiva, les víctimes havien estat "trois hommes et onze mulets".

Una informació important que ha desaparegut de la versió definitiva afecta a la referència, indirecta però explícita, a la llei de Términos Municipales :

En este año de 1933 sin embargo acaba de ser aplicada una nueva ley según la cual cada pueblo debía dar trabajo únicamente a sus propios habitantes. Los hurdanos eran recibidos a pedradas en los lejanos pueblos y algunos vimos que volvían días después como se habían ido, sin dinero y sin pan.

En la versió definitiva només quedarà que els homes tornen "como se habían ido, sin dinero y sin pan." La referència a la llei de Términos Municipales, que la llei de reforma agrària farà obsoleta, quedarà tan obliqua i indirecta que la versió definitiva semblarà sense referències concretes a la història republicana, més enllà de la també indirecta però més concreta referència a les escoles "construidas recientemente". Però aquesta versió definitiva indirecta està igualment relacionada amb el context històric, només que l'espectador ho ha d'interpretar i, a la llarga, amb el pas del temps, quedarà com una situació intemporal. Això confirma que la versió espanyola que avui tenim del comentari és la primera, la de les exhibicions de 1933-34 i

1936, com veurem més endavant. Les referències històriques tan concretes al context de la reforma agrària estarien també en la base de la censura de la dreta republicana del Bienni Negre i de l'exclusió d'aquestes mateixes referències en la versió definitiva.

La casa de l'alcalde de la Fragosa queda, en la versió definitiva, com la casa d'un habitant de la Fragosa.

El to del comentari --sec, indiferent, distanciat i distanciad-- és el punt culminant de la concepció sonora del film. Ho és tant per la qualitat que imprimeix al text, desconcertant, com per la tonalitat definitiva de xoc a l'espectador que atorga al film per contrast amb la música de fons i amb el muntatge visual. La recepció crítica, com veurem, n'ha remarcat sempre el paper determinant. Citem aquí les observacions de Jean Rouch que, en tant que documentalista etnogràfic, s'ha preocupat sempre molt pel paper que la veu narradora fa en aquests films. En un article de 1975, editat recentment en versió castellana a la recopilació *Imagen y cultura* (Ardévol i Pérez Tolón, 1995), ja fa notar que "son muy pocos los filmes etnográficos cuyos comentarios son el contrapunto de las imágenes." Rouch (1995: 112) cita *Las Hurdes* com a exemple de contrapunt perquè "el texto violentamente subjetivo de Pierre Unik conlleva la crueldad vocal necesaria para escenas que muchas veces son bastantes insoportables."⁸⁹

⁸⁹ En el mateix article, Rouch fa una consideració sobre l'evolució del comentari en el film etnogràfic, de gran interès per ella mateixa i també per a enfocar en perspectiva el treball sonor, de to, fet per Buñuel a *Las Hurdes*: "Sería muy interesante estudiar el estilo de los comentarios de películas etnográficas desde 1930. Se podría notar cómo pasaron de un período colonial barroco a uno de aventuras exóticas y después a la sequedad de un informe científico. Más recientemente se caracteriza por la vergonzosa distancia de los antropólogos que no quieren confesar la pasión por la gente que estudian, o por un discurso ideológico a través del cual el cineasta exporta nociones de la revolución que no ha podido realizar en su propio país. Así se podría obtener tanto una serie de perfiles característicos de los diferentes tiempos y lugares como de los

L'autoria del comentari s'ha anat reconstruint amb el temps. En els crèdits de la versió francesa de 1937 només consten Buñuel com a realitzador i Pierre Unik i Sánchez Ventura (*sic*, sense el nom de fonts) com a "collaborateurs". Anys més tard, la revista *L'Avant-Scène du Cinéma* va publicar el guió del film⁹⁰, per mediació de Marcel Oms, amic i estudiós de l'obra de Buñuel; la publicació francesa donava com a autors del comentari Pierre Unik i Julio (*sic*) Acín. L'any passat, el catàleg de l'exposició *¿Buñuel!* (1996: 344) afegia el nom de Buñuel als d'Unik i Acín. Les meves investigacions a propòsit d'aquest desconegut Julio Acín, del que no hi ha cap rastre en la documentació ni en els arxius que he consultat, em permeten dir que es tracta en realitat de Ramón Acín.⁹¹

3.3.3.-- *Las Hurdes* com a assaig cinematogràfic

La versió definitiva del film, tal i com avui el coneixem, inclou un cartró inicial en el què el film proclama ser un "ensayo cinematográfico de geografía humana". La primera versió del comentari, l'espanyola, començava directament pel mapa d'Europa, però en canvi, quan es va fer la sonorització es va creure imprescindible posar un cartró indicant l'any de realització i donant als estrangers nocions de les Hurdes. És aleshores quan el film diu que és un assaig cinematogràfic de geografia humana. Conscientment, Buñuel

conocimientos de los estudiosos de nuestra disciplina que ningún libro o conferencia podría mostrar mejor." (1995: 113)

⁹⁰ N° 36, abril de 1964, pp. 58-62

⁹¹ Yasha David, director del Fons Buñuel (París) i comissari de l'exposició *¿Buñuel!*, em va confirmar a Madrid que els crèdits donats al catàleg no havien estat investigats en aquest punt de Julio Acín i que el nom sortia directament de *L'Avant-Scène du Cinéma*.

donava així ocasió a interrogar-nos de forma ben concreta sobre els objectius del seu film.⁹²

Més enllà d'una discussió filològica sobre què volia dir a l'època i què vol dir actualment el cinema documental, l'auto-enunciació que el film proclama permet d'altres anàlisis. Una possibilitat ha estat, com han interpretat diversos comentaristes del film, que amb aquest enunciat, Buñuel homenatjava a M. Legendre, que havia titulat el seu llibre *Étude de géographie humaine*. És ben possible, però això no contradiu que potser el més significatiu de l'enunciat sigui el fet que Buñuel considerava el seu film un assaig cinematogràfic.

De fet, la reflexió clàssica sobre què és l'assaig, la de Montaigne, li escau al film, sobretot ara que hem considerat com es va fer, tant des del punt de vista de la posada en escena com d'allò que es va eliminar de la primera versió del comentari. Sobretot li escau al film el paral·lel que Montaigne traça respecte de com les abelles --tant presents a les Hurdes, tant en la societat hurdana com en el film-- fan la mel. Diu Montaigne al primer llibre d'*Assaigs* :

Les abelles saquegen les flors per aquí i per allà; però després en fan mel, que és tota seva; ja no és farigola ni marduix: així, les peces manllvades d'altri, ell les transformarà i les confondrà, per fer-ne una obra tota seva, amb l'ajut del seu judici.⁹³

⁹² El cartró diu també que el film es va rodar el 1932, raó per la qual durant molts anys s'ha datat així el film. Més endavant tornarem a aquest lapsus de Buñuel, que en certa manera indica que, en plena guerra civil, el cineasta estava ja molt distanciat del seu film.

⁹³ Traduit i citat per A.Mari, "L'assaig, entre la filosofia i la literatura", dins de *Formes de l'individualisme* (1994 : 25)

És el que Buñuel va fer respecte del llibre de Legendre i de les observacions d'Unik que després fornirien els seus reportatges, de les converses que tingué amb Acín i Sánchez Ventura sobre les noves lleis de la república i com incidien en el treball dels emigrants hurdans. Ho transformà tot i ho confongué, "per fer-ne una obra tota seva, amb l'ajut del seu judici". El mateix que, amb la posada en pantalla, tant amb el muntatge visual com amb la concepció sonora, li demanarà a l'espectador: que faci del film una obra seva, "amb l'ajut del seu judici".

4. L'obra en el seu temps cinematogràfic

Le cinéma est cet art étrange qui se fait avec de vrais corps et de vrais événements.
Serge Daney, 1992

Reflexionant a propòsit del centenari del cinema, Wim Wenders (*Le Monde*, 14-10-94) ha afirmat que, avui, la preocupació del cineasta documental no és tant "mostrar la realitat" com buscar "efectes de veritat". En els inicis dels vuitanta, que en les indústries audiovisuals tants canvis van conèixer en el camp del documental⁹², un altre cineasta reconeixia obertament la pèrdua de la innocència profílmica i deia que el risc del documental havia esdevingut com filmar la realitat per tal d'arribar a la veritat documental, procés que definia com la "producció d'autenticitat" (Amos Gitai, declaracions a *Libération*, 28-1-83). Una cosa és la realitat, i una altra la veritat documental.

Però, si girem la nostra atenció cap als inicis del gènere, una hipòtesi pren forma: el cinema documental sap des dels seus inicis que la seva feina primera és produir autenticitat i oferir a l'espectador efectes de veritat. Els casos de *Nanuk* (Flaherty, 1922) --que dóna origen al gènere--, *Homes d'Aran* (Flaherty, 1933-34) i de *Las Hurdes* (Buñuel, 1933), ens informen de produccions cinematogràfiques en les que la posada en escena fou la preocupació fonamental per tal d'aconseguir el

⁹² G. Marsolais (1994) ha anomenat procés de "pol.linització" l'entrecruament de les fronteres tradicionals entre el documental i la ficció al llarg dels anys 80, dècada en què l'analista quebequès constata nou modalitats: Docu-drama, Docu-ficció, Docu-ficció autobiogràfica, Ficció documentada, Documental fictici, Ficció documentalitzada, "Ficció-veritat", Documental ficcionalitzat, Assaig.

resultat d'una *veritat* que fos apercebuda com a més íntima que la de les actualitats i els noticiaris filmats de l'època.⁹³ Flaherty ho aconseguí en tant que el públic acceptà la seva proposta i obrí així el terreny per a d'altres cineastes i, en definitiva, per al gènere en les seves diferents modalitats. En el cas del film de Buñuel els seus "efectes de veritat" han resultat tant reeixits que encara avui són, com la seva recepció crítica ens farà veure, punt de referència.

4.1.-- Flaherty i Buñuel en paral·lel

Els documentals de Flaherty i Buñuel insinuen així mateix que el documental coneix també des dels seus inicis un altre punt d'inflexió que els estudiosos i historiadors cinematogràfics han formulat recentment : que allò que fonamentalment diferencia la ficció de la no ficció és el grau de control sobre el seu material que el realitzador està disposat a perdre (Bordwell i Thompson, 1995: 96-97. Allen i Gomery, 1995: 272, 275). La imaginació permet al cineasta molt

93 Entre 1922, data de *Nanouk of the North* de Flaherty i 1933, data de realització de *Borinage* de Joris Ivens i de *Las Hurdes*, quan Flaherty roda *Man of Aran* i any en què John Grierson esdevé *film officer* de la GPO (General Post Office) i posa en marxa el documental social britànic, es desenvolupen les línies mestres del documental clàssic. En aquests anys podem considerar com a centrals cinc estratègies documentals clau : la posada en escena documental de Flaherty, el cinema-ull de Dziga Vertov, el tractament creatiu de la realitat de Grierson, el punt de vista documentat de Jean Vigo i el tercer ull de Joris Ivens. He tractat la qüestió en el treball previ a aquesta tesi doctoral "Estratègies del documental: El cas de *Las Hurdes*, *Tierra sin pan*. L'obra i els seus crítics (1935 -1995)", Estudis de Comunicació Audiovisual, UPF, treball llegit el 21 de desembre de 1995. El documental va començar, com a estratègia fílmica, dins de l'avantguarda cinematogràfica promoguda per pintors i fotògrafs, amb l'excepció de Robert Flaherty. Veure també, en aquest sentit, Barnouw (1974, trad.cast. 1996), Barsam (1973, segona ed. 1992) i Gauthier (1995).

més control del seu material que no pas la no ficció, i per això probablement tants realitzadors han abandonat el gènere documental o no s'han atrevit a seguir, potser per desconeixement, els mètodes de posada en escena i en pantalla de Flaherty i de Buñuel. La imaginació permet la invenció significativa; el documental, diuen els films de Flaherty i de Buñuel, exigeix la representació significativa del real. Reproducció de la imatge real no s'oposaria així a representació, sinó a invenció. Per això val la pena de comparar dos cineastes aparentment tant distints com Flaherty i Buñuel. Perquè *només* aparentment són distints.

4.1.1.-- *Nanook of the North* i *Las Hurdes*

És una dada acceptada que el gènere documental comença l'11 de juny de 1922, amb l'estrena al cinema Capitol de Nova York de *Nanook of the North*, en bona part, ha argumentat Mitry (1974: 160), no pas perquè fins aleshores no hi hagués documentals a les sales fosques, sinó perquè el públic i la incipient indústria de Hollywood foren conscients que amb el film de Flaherty assistien al naixement del documental com a obra d'art : contemplaven un poema fílmic. L'estrena fou un esdeveniment mundial.⁹⁴

⁹⁴Historiadors i estudiosos es giren avui cap a l'època primera del cinema, i potser en un futur no gaire llunyà la cronologia sobre el documental inclourà més títols entre els precedents i precursors. Tot i així, segurament Flaherty seguirà considerat com el primer documentalista que desenvolupa un punt de vista d'autor experimental en tant que humanista a través de la càmera, i el primer cineasta que se situa a molta distància dels documentalistes del moment que rodaven noticiaris, monopolitzats des dels primers anys del segle per la casa Pathé arreu on el cinematògraf feia exhibicions. Referències a aquest cinema com a precursor del documental es poden trobar a Jacobs (1971), Barsam (1992) i Barnouw (1993).